JUAN MARTÍN'S
Guitar Method

EL ARTE FLAMENCO DE LA GUITARRA

Complete with 60-minute **CASSETTE** *played by Juan Martin*

До настоящего момента было достаточно сложно освоить феномен фламенко, находясь за пределами Андалусии или Мадрида. Сложность заключается в отсутствии квалифицированных педагогов. Но с каждым днём желающих играть на гитаре фламенко по всему миру становится всё больше. Данная книга, объединённая с аудиокассетой, даёт такую возможность: автор этой книги, профессиональный гитарист фламенко, раскрывает суть искусства фламенко и даёт практические советы по освоению этого загадочного инструмента – гитары фламенко.

Музыкальные примеры Хуана Мартина, записанные на аудиокассете, наряду с многочисленными иллюстрациями, ярко демонстрирует основные приёмы игры на гитаре фламенко, основы ритма и компаса токе фламенко. Метод Хуана Мартина так же содержит законченные сольные произведения на ряду с повседневными упражнениями, что, в свою очередь, до конца раскрывает суть стиля и форм фламенко.

Данная методика была разработана с расчётом как на начинающих музыкантов, так и на более продвинутых гитаристов. Вы можете быть абсолютным новичком и не иметь базовых навыков игры на гитаре, или Вы уже достаточно хорошо освоили инструмент. Вы желаете лишь освоить навыки и получить базовые понятия о гитаре фламенко или мечтаете сделать игру на гитаре фламенко своей профессией. Не зависимо от этого, данный метод научит Вас понимать и чувствовать структуру форм фламенко, испытывать радость или печаль Фламенко, научит чему то большему, необходимому для того, чтобы самостоятельно свободно выражать свои чувства и эмоции через игру на гитаре, как это делает Хуан Мартин.

Хуан Мартин

Хуан Мартин - виртуоз гитары фламенко с редкой комбинацией талантов. Хуан Мартин – феноменальный гитарист фламенко, завоевавший своей захватывающей игрой на гитаре мировое имя среди самых известных гитаристов фламенко во всём мире. Кроме того, он замечательный педагог. Такое щедрое отношение к преподаванию искусства игры на гитаре фламенко особенно замечательно, поскольку в большинстве случаев гитаристы фламенко по традиции весьма сдержанны по отношению к своим ученикам, а зачастую даже скрывают секреты исполнения.

Мастерство Хуана Мартина развивалось в исконных традициях фламенко. С ранних лет Хуан Мартин получил огромный опыт аккомпанемента ведущим *кантаорам* и *байлаорам* Испании, прежде чем снискал славу сольного гитариста.

В Лондоне Хуан Мартин дал огромное количество сольных концертов в Queen Elizabeth Hall и в Wigmore Hall. Его часто просят выступать на радио и телевидении. В Мадриде Хуан Мартин играл для огромной аудитории в престижном зале Placio de Congresos. Стоит ли говорить о том, что музыка Хуана Мартина пользуется огромным спросом во всём мире.

Для достижения подобного исполнительского уровня гитаристу фламенко не достаточно обладать лишь блестящей техникой игры. Искусство Хуана Мартина выделяется из числа многих некой экстра-неординарной энергетикой, исходящей из глубины души. Кроме того не стоит забывать о том, что, не смотря на своё исполнительское мастерство, Хуан Мартин чтит традиции музыки фламенко, сложившиеся за многие века. Глубокое понимание канте, продемонстрированное им на лондонском концерте с легендарным цыганским *кантаором* Рафаэлем Ромеро, не оставляет поводов для сомнений в первостепенности этого исполнителя в мире фламенко.

Вступление от Хуана Мартина

Книга, которую Вы держите в руках, книга для людей, искренне заинтересованных в изучении изумительного искусства игры на гитаре фламенко. В этой книге я попытался как можно более точнее передать традиционную технику игры на гитаре фламенко. Ритмическая основа и фальсеты – основа, на которой все профессиональные гитаристы фламенко строят свой индивидуальный стиль. Я взял на себя ответственность показать на примерах технические аспекты гитары фламенко. Для музыкантов, играющих на слух, это зачастую бывает основной проблемой. Книга начинается с основ музыкальной грамоты и ориентирована на людей, взявших впервые в руки инструмент. Музыкальные примеры приведены как в нотной записи, так и в табуляции. Транскрипции, вместе с текстом книги и фотографиями, иллюстрирующими методику и технику исполнения, составлены не без помощи моего хорошего друга Патрика Кемпбелла.

Эта книга написана по всем канонам классического фламенко и представляет собой результат глубокого анализа огромного количества источников информации. Я хотел бы порекомендовать эту книгу не только начинающим этот нелёгкий путь изучения искусства фламенко, но и тем музыкантам, которые стараются постоянно привносить в свой репертуар нечто новое, обогащая и расширяя тем самым традиции фламенко. В Испании и по всему миру на сегодняшний день существует достаточно большое количество гитаристов-фламенко, которые, вероятно, никогда не добьются всемирного признания. И всё же именно они, а никто иной, составляют основу искусства стиля жизни, которое сегодня есть ни что иное, как Фламенко.

Рисунок 1.1 - Традиционная посадка гитариста фламенко.

УРОК 1. Начнём!?

В первом уроке мы научимся в первую очередь правильно настраивать гитару. После того как инструмент настроен, мы изучим правильную посадку и постановку рук. Имея эти знания и навыки Вы сможете быстро прогрессировать в изучении различных типов *расгеадо* фламенко. Так же в конце урока мы разберём небольшую ***Malagueña***.

Единственное требование к инструменту на данном этапе то, что Вы должны иметь в своём арсенале испанский тип гитары с нейлоновыми струнами.

Для начала Вам нет смысла приобретать именно инструмент фламенко. Таким образом вопрос о правильности выбора фламенко-гитары мы оставим до лучших времён. Покупка дорогого инструмента с неправильными параметрами может оказаться серьёзной ошибкой. По этому для начала будет достаточно приобрести достаточно скромный инструмент. А впоследствии, когда уровень Вашей игры вырастет, можно претендовать на приобретение более дорогого и профессионального экземпляра.

Если Ваша «простенькая гитарка» не оборудована *гольпеадором*, то Вам придётся купить его в музыкальном магазине. Это необходимо для сохранности Вашего драгоценного инструмента. Хотя в первом уроке это не играет роли. Но помните, удалить приклеенный *гольпеадор* без риска повредить поверхность корпуса гитары практически невозможно.

Большая часть гитаристов фламенко мало знакомы с нотной грамотой и предпочитают играть на слух. Вам так же не обязательно изучать все тонкости нотной записи чтобы пользоваться этой книгой. Если же Вы всё таки пожелаете повысить свой уровень нотной грамотности – Приложение А содержит краткое введение в предмет.

Настройка гитары

Мы начинаем с пятой струны, которая является средней из трёх басовых струн, покрытых канителью. Нота Ля (A). Эту ноту вы слышите в самом начале кассеты.

Отрегулируйте колок (см. иллюстрацию 1.2) так, чтобы 5-ая струна звучала максимально одинаково со звуком на кассете. Как только у Вас это получится, Вы сможете использовать пятую струну как основу для настройки остальных струн. Как это сделать – читайте ниже.

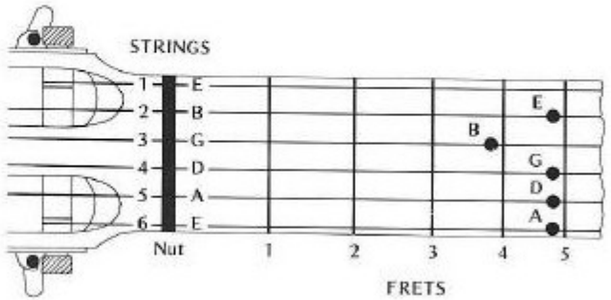
Не исключено, что сначала Вы будете испытывать некоторые сложности в настройке. Однако, единственным выходом из сложившейся ситуации является постоянная практика. Со временем Вы почувствуете уверенность в своём слухе.

Самый простой и быстрый способ настройки любой струны заключается в том, чтобы настраивать струну на повышение тона. Если Вы чувствуете, что уже перетянули струну, опустите её ниже той, относительно которой настраиваете. Но не опускайте слишком сильно. Лишь на столько, чтобы почувствовать разницу в тоне. После чего снова повторите настройку на повышение тона.

Рисунок 1.2 - Настройка гитары. Придерживайте правой рукой инструмент за гриф.

Детали настройки

Самый простой и распространённый способ настройки относительно пятой струны изображён на следующей диаграмме. Точками показано на каком ладу должна быть зажата та или иная струна чтобы звук совпал со звуком более высокой открытой струны.



Если пятая струна зажата на пятом ладу мы получим звук Ре (***D***), что соответствует звуку открытой (не зажатой) четвёртой струны. Для того чтобы правильно извлечь звук на пятом ладу пятой струны умеренно сильно прижмите пальцем левой руки струну сразу за пятым порожком (см. схему). Кончик пальца должен быть непосредственно за порожком, но никак не на нём. Ударяйте по зажатой пятой струне и открытой четвёртой пальцем правой руки. Настройте четвёртую струну по пятой.

Повторите ту же самую процедуру, настроив третью струну по зажатой на пятом ладу четвёртой струне.

Следующий шаг немного отличен от предыдущих двух. Для настройки второй струны (нота Си) третья струна должна быть зажата не на пятом, а на четвёртом ладу. Дело в том, что интервал между всеми струнами составляет пять полутонов, кроме интервала между третьей и второй – он составляет четыре полутона.

Первая струна настраивается по зажатой на пятом ладу второй струне.

Для того, чтобы настроить шестую струну, самую низкую струну на гитаре, Вы должны зажать её на пятом ладу. Шестая на пятом должна звучать как открытая пятая струна. Это немного более сложно чем для других нот, поскольку Вы не можете одновременно слушать зажатую струну и пытаться настроить её вращая колок.

Если после настройки у Вас есть какие либо сомнения по поводу правильности строя, повторно проверьте каждую струну относительно соседних. Кроме того звук открытой первой струны должен быть ровно на две октавы выше звука отрытой шестой. После того, как Вы изучите аккорды, будет весьма полезно проверять настройку гитары проигрывая основные аккорды и проверяя ими правильность звучания инструмента.

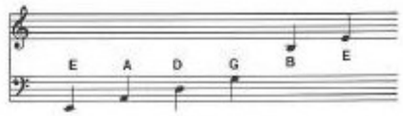
Новые струны быстро потеряют свой строй. Не пугайтесь, это нормальное явление. Просто инструмент нужно как можно чаще настраивать. Это будет происходить до тех пор, пока струны не вытянутся. Обычно этот процесс растягивается на два-три дня.

Для того чтобы добиться максимально хорошего звука Вашего инструмента струны должны быть всегда в хорошем состоянии, а инструмент должен быть всегда настроен.

Запись настройки в начале кассеты может Вас удовлетворять лишь некоторое время. В ближайшем будущем Вам вероятно понадобится камертон. С помощью духового или вилочкового камертона Вы сможете настраивать свой инструмент в любом месте и в любое время.

Открытые струны гитары имеют следующие названия от первой к шестой: Ми, Си, Соль, Ре, Ля, Ми. В нотной записи они изображаются следующим способом:

Во всём мире принято следующее соглашение: гитарная музыка записывается в скрипичном ключе, т.е. октавой выше, чем это звучит факти-



чески. Если бы Вы настраивали гитару по фортепиано, то в нотах это выглядело бы следующим образом:

Точная настройка

Использование натуральных флажолетов может существенно повысить точность настройки инструмента. Эти звуки (натуральные флажолеты) получаются путём деления всей длины колеблющейся струны на равные части (возникновение узловых точек). Если струна делится на две части – звук повышается на октаву, на три части – на две октавы и т.д. Этого эффекта можно добиться путём неполного зажима струны. Т.е., палец касается струны непосредственно в середине мензуры (12-ый лад) в момент, когда правая рука извлекает звук. После чего необходимо резко отдёрнуть палец от струны. Так же флажолеты есть на пятом и седьмом ладах. Таким образом флажолет на пятом ладу шестой струны звучит как открытая первая струна, а на двенадцатом – как четвёртая струна зажатая на втором ладу. Флажолет на двенадцатом ладу четвёртой струны соответствует второй струне на третьем ладу и третьей струне на седьмом. А третья струна, зажатая на втором ладу соответствует флажолету на двенадцатом ладу пятой струны.

И всё же окончательная проверка строя гитары должна быть проведена на слух по аккордам какого либо отрывка произведения, которое Вы собираетесь играть.

Посадка фламенко

Традиционная посадка фламенко состоит в удержании веса инструмента на правом бедре. Эта посадка весьма отлична от классической, которая не подходит для игры фламенко. Попробуйте подражать мне, глядя на приведённые изображения. Старайтесь скопировать положение тела и инструмента как можно более точно. Выполняйте это упражнение перед зеркалом и желательно в полный рост.

Рисунок 1.3 - Удерживание гитары на правом бедре при помощи веса правой руки.

Сначала возьмите стул без подлокотников с длинной ножек примерно равной длине Ваших ног от ступней до колен. Это позволит добиться правильной балансировки гитары за счёт того, что Ваши бёдра будут параллельны полу. Так же допустим небольшой наклон от колена к бедру. В случае же наклона от бедра к колену инструмент будет периодически сползать, что составит массу неудобств. Поместите ступни ног ровно на полу на удобном для вас расстоянии, добившись при этом максимальной высоты коленей над полом. Не напрягайте ноги. Так же расслаблены должны быть плечи и шея. Следует добавить, что ось спины так же должна быть перпендикулярна полу, а плечи – параллельны (см. иллюстрацию 1.1).

Самая широкая част корпуса гитары упирается во внешнюю часть правого бедра. Правая рука, в свою очередь, опирается на диаметрально противоположную от продольной оси инструмента часть, как показана на рисунке 1.3. Рука давит на инструмент лишь собственным весом создавая тем самым равновесие. Для того, чтобы привести правую руку в положение игры необходимо лишь согнуть её в локте (рис. 1.4).

Рисунок 1.5 - Шейка гитары наклонена немного вперёд. Спина прямая.

На рисунке 1.5 показано положение левой руки и гитары, задняя дека которой почти перпендикулярна полу. Голова наклонена немного вперёд. Старайтесь не прижимать сильно инструмент к груди во избежании приглушения звуков. В идеале даже части одежды не должны касаться задней деки.

Итак, подведём итог:

1. Вес инструмента не в коей степени не поддерживается левой рукой;
2. Между грудью и задней декой гитары должен быть промежуток;
3. Спина и плечи должны быть прямыми;
4. Вы должны быть расслаблены на столько, на сколько это возможно.

Не исключено, что в первое время Вы вообще не сможете понять, как держать инструмент в равновесии в такой посадке, уж не говоря о музицировании. Запомните, только продолжительные занятия и упорный труд помогут Вам в этом. Если же Вы чувствуете что начинаете отчаиваться и у Вас «никогда не получится» играть в этой посадке, попробуйте более современную (нога на ногу). Быть может классическая фламенко посадка именно Вам не подходит. И всё таки в современной посадке линия позвоночника несколько искривлена, что не способствует продолжительным занятиям без последствий. Так же в современной посадке весьма ограничен доступ правой и левой рук к струнам.

Вы, вероятно, иногда видели как разные гитаристы играют в разных посадках. Некоторые даже меняют посадку и постановку в самом процессе музицирования. Но на начальном этапе для нас главное это не усложнить процесс обучения: другие посадки будут описаны позже. Способность играть в традиционной посадке – необходимость для каждого музыканта фламенко.

Два аккорда

Теперь, когда гитара настроена и Вы приняли правильную позицию, мы можем приступить к изучению аккордов. Первым делом мы изучим два очень важных аккорда: Ми мажор (Emaj) и Ля минор (Amin). Эти аккорды помогут Вам ознакомиться со всем богатством звука, на которое только способен Ваш инструмент.

Если в Вашем распоряжении есть кассета, прилагаемая к этой книге, Вы можете послушать Упражнением 1, в котором звучит последовательность мажорных и минорных аккордов. Все аккорды играются большим пальцем правой руки движением вверх. Прежде чем Вы приступите к работе над упражнением мы разберём детально движения каждой из рук.

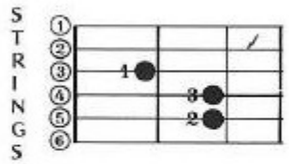
Ми мажор: левая рука.

На рисунках 1.6 и 1.7 изображено положение левой руки для исполнения аккорда Emaj. Так же обратите внимание на диаграмму аккорда с изображением расположения пальцев левой руки на грифе гитары:

1. указательный палец;

Рисунок 1.6 - Положение пальцев левой руки при исполнении аккорда Emaj

2. средний палец;
3. безымянный палец;
4. мизинец.



Аккорд Emaj в нотной записи выглядит следующим образом:

Цифры рядом с нотами есть ни что иное как аппликатура (номера пальцев левой руки). Цифра «0» (ноль) говорит о том, что эта нота извлекается на открытой струне. Попробуйте скопировать положение пальцев с изображения обращая внимание на то, какой палец какую струн зажимает.

Для то, чтобы правильно разместить пальцы левой руки на грифе, держа гитару в описанной выше посадке, Вы должны будете смотреть на гриф как бы сбоку. У Вас будет искушение развернуть инструмент под углом к груди чтобы лучше видеть гриф. Но это неправильно. Сопротивляйтесь этому и у Вас всё получится. Помните инструмент должен оставаться в вертикальном или почти вертикальном положении (см. рис. 1.5).

Рисунок 1.7 - Положение левой руки для исполнения аккорда Emaj. Пальцы 1, 2 и 3 зажимают струны. Струны зажимаются кончиками пальцев непосредственно у лада перпендикулярно плоскости накладки. Суставы пальцев почти параллельны ладам. Запястье расслаблено.

Правая рука.

Для того, чтобы аккорд звучал целостно, удар по струнам должен быть чёткий и твёрдый. Большой палец правой руки как бы простреливает насквозь все шесть струн. Это движение изображено на рисунках 1.8 (а) и (б).

Повторяйте это движение до тех пор, пока они не приобретут равномерный и равный по силе характер.

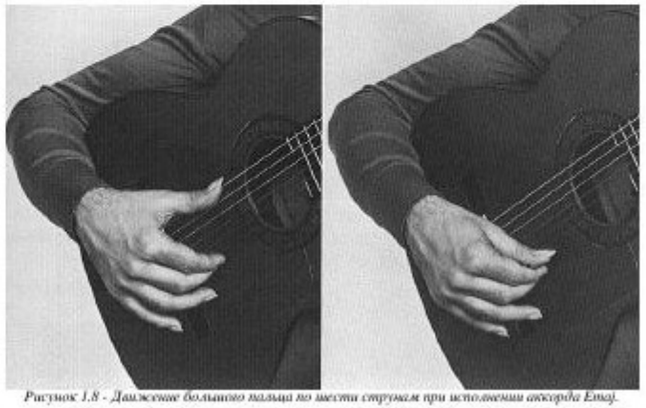


Рисунок 1.8 - Движение большого пальца по шести струнам при исполнении аккорда Emaj.

Ля минор

На рисунке 1.9 изображено положение пальцев левой руки при исполнении аккорда Amin. На диаграмме и в нотной записи он изображается так:

Amin в нотной записи:

Amin на диаграмме:

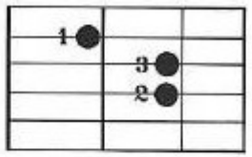


Рисунок 1.9 - Позиция Amin

Обратите внимание на то, что положение пальцев левой руки при исполнении аккорда Am идентичное положению при исполнению аккорда Emaj. Различие в том, что положение пальцев сдвинуто на одну струну.

Как и прежде, играйте этот аккорд большим пальцем правой руки вверх по струнам (от пятой к первой).

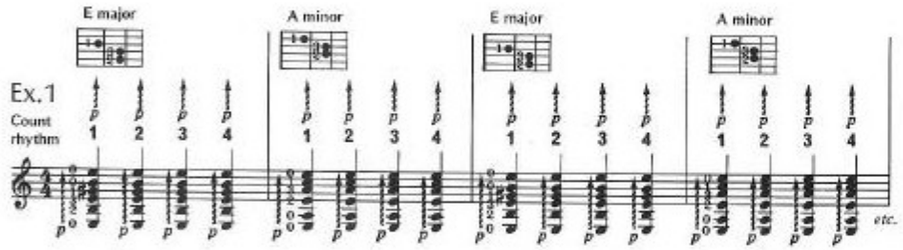
Смена аккордов

Следующим шагом в Вашем обучении должно стать умение быстро и плавно менять аккорды.

В первой части большой палец медленно играет аккорд Emaj. Следите за ритмом. Если у Вас не очень получается держать ритм помогайте себе ногой или воспользуйтесь метрономом.

Когда Вы добьётесь равномерного ритма быстро перенесите все пальцы и зажмите аккорд Amin. Правая рука при этом не должна останавливаться или замедляться. Продолжайте играть аккорды в прежнем ритме. Следите чтобы прозвучали все ноты аккордов. Играйте медленно до тех пор, пока не получится равномерная последовательность из двух аккордов.

Теперь Вы можете приступить к Упражнению 1. Считайте вслух ритм:



Как Вы уже наверное сами догадались, в этом упражнении символом ↑ обозначается удар большим пальцем по струнам.

Вообще любой удар вверх по струнам (в направлении от шестой струны к первой) обозначается стрелкой ↑, а вниз (от первой к шестой) – стрелкой ↓.

На первый взгляд Вам может показаться, что здесь что то напутано, но подробно изучив схемку всё сразу встанет на свои места.

Волнистая линия говорит о том, что аккорд исполняется как бы отделяя ноты друг от друга в отличие от прямой стрелки. Здесь аккорд исполняется слитно, как единое целое.

Буквой (***p***) в нотной записи обозначается большой палец правой руки (от исп. ***pulgar***).

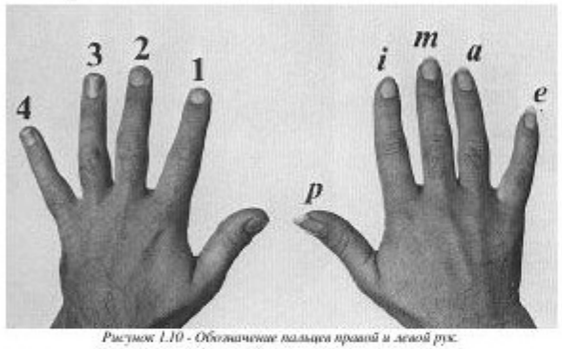


Рисунок 1.10 - Обозначение пальцев правой и левой рук.

Остальные пальцы правой руки имеют следующие обозначения:

i – указательный (***indice***);
m – средний (***medio***);
a – безымянный (***añular***);
e – мизинец (***meñique***).

Базовое расгеадо

Нашим следующим шагом в изучении приёмов игры на гитаре фламенко будет базовое расгеадо. В примерах 2, 3 и 4 представлено базовое расгеадо на основе аккордовой формы Emaj. Рассмотрим их шаг за шагом.

Термин ***«расгеадо»*** описывает описывает огромное количество приёмов игры на гитаре фламенко. В этом уроке мы рассмотрим два типа расгеадо: одиночное расгеадо указательным пальцем и четырёхзвучное расгеадо.

Одиночное расгеадо.

Движение указательного пальца (***i***) вверх по струнам (от 6-ой к 1-ой). Поместите кисть правой руки в положение, показанное на рисунке 1.11 (а). При этом большой палец можно слегка опереть на деку в районе резонаторного отверстия. Это придаст некоторую устойчивость кисти и в то же время позволит кисти оставаться в расслабленном состоянии. Согните указательный палец так, чтобы ноготь слегка коснулся основания большого пальца. Далее произведите как бы щелчок пальцем, ударяя ногтем по всем шести струнам, перпендикулярно их направлению. Конечное положение кисти и пальца изображено на рисунке 1.11 (b).

Движение состоит в том, как будто Вы щелкали маленьким объектом{целью}, лежащим на 6-ой струне поперек струн к только вне 1-ого. Сделайте это весьма мягко, чтобы начать с. Линия движения удара является прямой поперек струн, под прямым углом к ним.

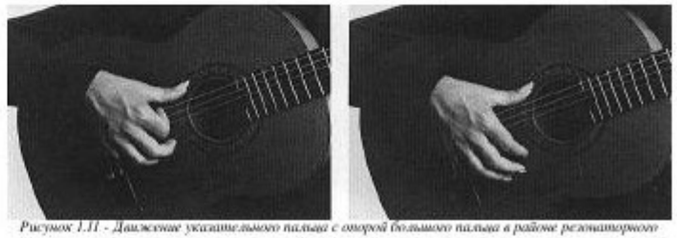
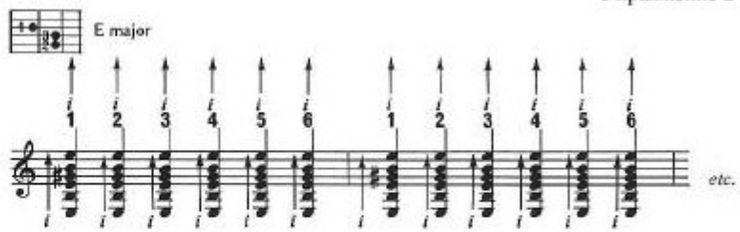


Рисунок 1.11 - Движение указательного пальца с опорой большого пальца в районе резонаторного отверстия.

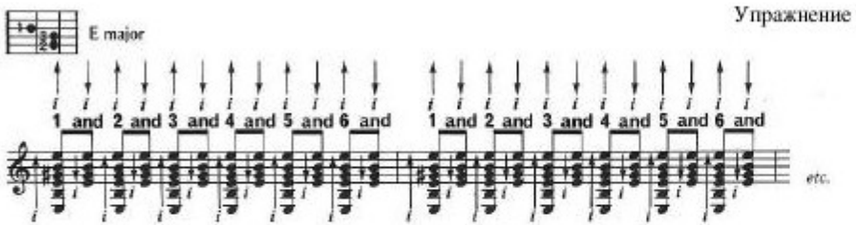
Повторяйте этот удар до тех пор, пока не получите ясное и чёткое звучание всех шести струн. Помогайте себе, отбивая ритм ногой. Упражнение 2: считайте ритм не на 4-е доли, а на 6-ть долей.

Упражнение 2



Движение указательного пальца вниз (от 1-ой к 6-ой струнам). Как только Вы освоили движение вверх, приступайте к движению пальца (***i***) вниз по струнам. Чередуйте эти движения. После каждого удара от 1-ой к 6-ой струне палец принимает начальное положение, указанное на рисунке 1.11 (а), ударяя при этом только с 1-ой по 4-ую струны. Отработайте это движение на Упражнении 3.

Упражнение 3



Четырёхзвучное расгеадо.

Это очень важная техника (последовательность иллюстраций 1.12 и 1.13). Она состоит из быстрой последовательности движений от шестой к первой струне четырьмя пальцами правой руки в следующем порядке: ***e-a-m-i***. Изначальное положение правой руки тоже самое, что и при исполнении одиночного растеадо, за исключением того, что большой палец опирается не на деку, а на шестую струну.

Пальцы правой руки как бы согнуты в кулак (но не зажаты), слегка касаясь кончиками ногтей ладони. Каждый палец распрямляется в свою очередь так, чтобы получился ровный по силе и продолжительности звук. Репетируйте это расгеадо до тех пор, пока не добьётесь ровного и чистого звучания всеми пальцами. На начальном этапе это будет весьма затруднительно, особенно что касается пальцем (***e***) и (***a***). Сопротивляйтесь любому искушению использовать в расгеадо движение всей кисти или предплечья. Движутся только фаланги пальцев. Кисть расслаблена.

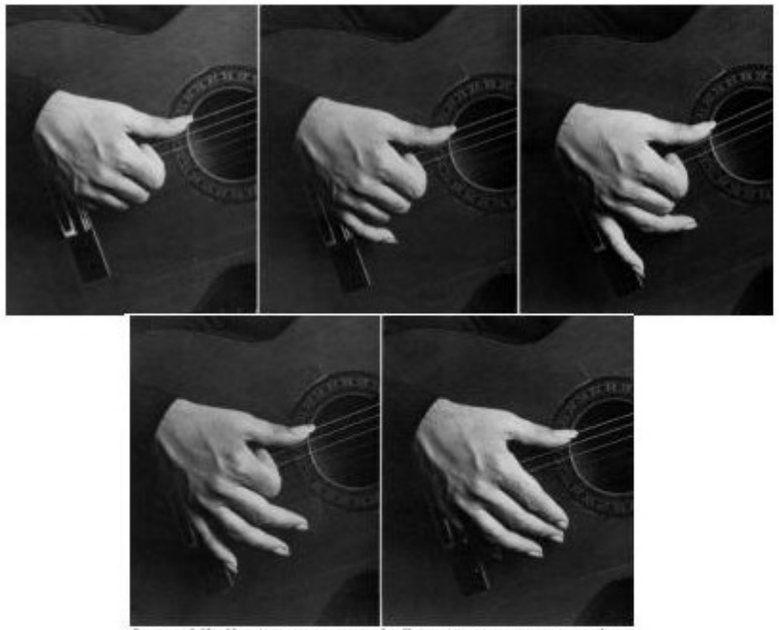
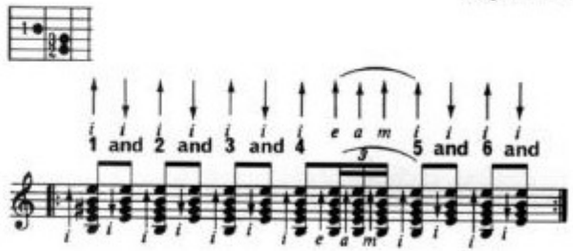


Рисунок 1.12 - Четырёхзвучное расгеадо. Большой палец опирается на 6-ую струну.

Вы можете отрабатывать это движение и без гитары в любое свободное время, дома, на работе или в транспорте. Следующее упражнение придаст силу вашим пальцам. Согните пальцы так, чтобы кончики ногтей коснулись ладони, но не сжимайте их в кулак. Затем выбрасывайте каждый палец с силой, начиная с мизинца. Так же можно опереться большим пальцем в какую либо поверхность (рабочий стол, колено, сиденье в транспорте).

Важным моментом является умение контролировать силу удара каждого пальца в отдельности. В идеале Вы должны в состоянии повторять серии четырёхзвучных расгеадо (***e-m-a-i-e-m-a-i***...) с единообразным ритмом и без пауз и задержек между квартолями. Как только Вы освоите это упражнение приступайте к практике на гитаре.

Упражнение 4



Такты, заключённые в скобки ‖: :‖, должны быть повторены один раз.

Упражнение 4 наглядно иллюстрирует четырёхзвучное расгеадо с размером, как в уроке 3. Внимательно следите за ритмикой. Не забывайте про шестидольный счёт.

Обратите внимание на полукруглую линию сверху. Это лигадо. Оно говорит о том, что группа нот (триоль), объединённых лигадо, должна прозвучать слитно, как единое целое. Триоль начинается с мизинца, затем безымянный палец, потом средний. Указательный палец как бы дополняет триоль до квартоли, но попадает на следующий счёт. Палец (***p***) по прежнему упирается в шестую струну и расслаблен.

Примечание к расгеадо

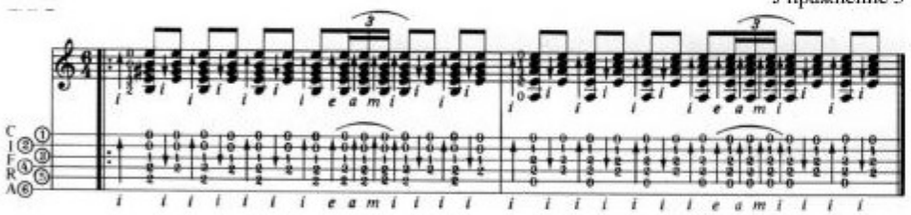
В этой книге все типы расгеадо описаны с направлением движения пальца и аппликатурой.

Этот метод даёт понять, насколько важна расстановка акцентов и движение конкретного пальца не зависимо от типа расгеадо. Это так же даст Вам более полное представление о более сложных разновидностях расгеадо.

Рисунок 1.13 - Пошаговое представление четырёхзвучного расгеадо

Движение от первой струны к шестой извлекает звук из меньшего количества струн, нежели от шестой к первой. Это описано в примечаниях к Упражнению 3. На самом деле во фламенко не придаётся особого значения этому факту. В первом случае важно извлечь правильные басы, во втором – на дисканты. Чаще всего это первые две струны. Упражнение 5 представляет собой то же Упражнение 4. Различие состоит в смене аккордов. Обратите внимание на ритм. Он должен быть однородным на протяжении всего упражнения несмотря на смену аккордов.

Упражнение 5

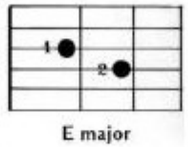


CIFRA: Далее в книге все примеры будут приводиться как в классической нотной записи, так и в табулатурах (CIFRA). Этот метод записи предназначен как для начинающих музыкантов, слабо знакомых с нотной грамотой, так и для знакомых с ней на должном уровне. Шесть горизонтальных линий представляют собой шесть струн гитары. Цифрами на горизонтальных линиях обозначены номера ладов, на которых должны быть зажаты струны. Аппликатура левой руки чаще всего указывается на нотном стане рядом с аккордом. Цифра ноль «0» говорит о том, что струна должна звучать не зажатой (открытой).

Рисунок 1.14 - Пальцы левой руки в позиции аккорда Emaj.

Первое соло: Malagueña

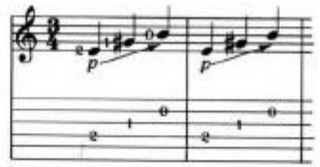
Из двух базовых аккордов, изученных ранее, *Ми мажор* и *Ля минор* не сложно составить тему традиционной песни из местечка ***Málaga***, ***Malagueña***. Если в Вашем распоряжении есть аудиозаписи, прослушайте их прежде чем приступать к изучению этой формы.

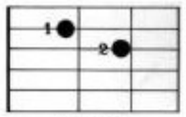


На первом шаге изучения мы сыграем тему на 4-ой, 3-ей и 2-ой струнах. Пальцы левой руки принимают позицию, указанную на иллюстрации.

Все звуки извлекаются большим пальцем (***p***). Играйте с опорой. После извлечения звука из четвёртой струны большой палец на время задерживается как бы опираясь на третью струну. Далее, после извлечения звука из третьей струны, задерживается на второй струне. Так же и со второй струной. Повторяйте циклически упражнение, приведённое ниже, до тех пор, пока не добьётесь единообразного звучания.

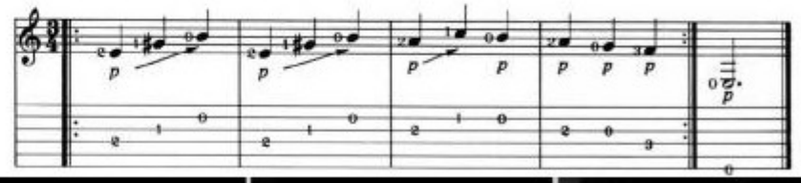
Рисунок 1.15 - Пальцы левой руки в позиции аккорда Amin.





Далее, переместите пальцы левой руки в позицию аккорда Amin на второй и третьей струнах.

Повторите предыдущий ритмический рисунок, начиная его не с четвёртой, а с третьей струны. После того, как Вы извлечёте звук из второй струны, зажатой на первом ладу, извлеките звук из открытой второй струны. В конечном итоге у Вас должно получиться нечто похожее, изображённое в упражнении ниже:



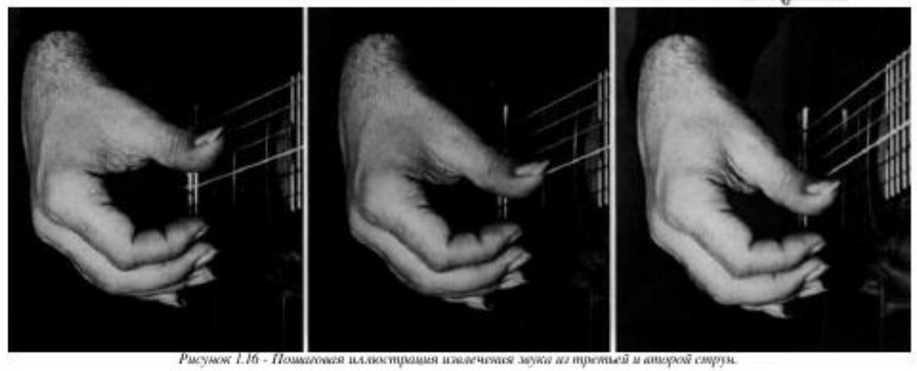


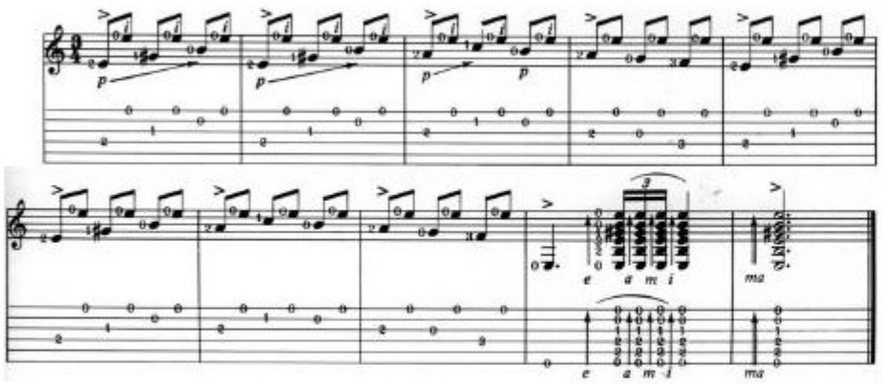
Рисунок 1.16 - Пошаговая иллюстрация извлечения звука из третьей и второй струн.

Теперь повторите эту последовательность, вставляя ноту открытой первой струны (указательный палец ***i***) после каждой басовой ноты темы.

В конце произведения, после звучания открытой шестой струны, добавлено четырёхзвучное *расгеадо* аккорда *Emaj.* Рассчитайте его так, чтобы акцент совпал с сильной (четвёртой) долей *расгеадо*. Заключительный аккорд может быть исполнен указательным пальцем (***i***). Однако, исполнение заключительного аккорда двумя пальцами, безымянным (***a***) и средним (***m***) сделает Ваше *расгеадо* более решительным и более фламенковым. Эту технику Вы будете встречать очень часто.

Играя нижеследующее упражнение, следите за ритмом и аппликатурами.

Malagueña



Элементы фламенко 1. Компас. Гитара фламенко.

Компас (Compás)

Основным элементом ритма фламенко называют компас (***Compás***) — основная единица музыкального метра во фламенко. Каждый компас есть ни что иное, как повторяющаяся часть (кусок), состоящая из особым образом расставленных музыкальных акцентов, задающих пульсацию ритма и вообще ритмическую форму всего произведения. Существуем достаточно большое количество различных компасов.

Один и тот же компас, повторяясь раз за разом, создаёт ту самую неповторимую пульсацию фламенко, похожую на биение сердца, задаёт ритм, темп, настроение, предаёт нас безудержной радости или бескрайнему волнению и печали. Даже на самых ранних этапах занятий гитарой фламенко старайтесь стремиться к глубокому пониманию различных типов компасов. Чувство компаса должно быть где-то в глубине Вас, оно не должно покидать Вас никогда. Только так гитара будет казаться живым существом в ваших руках. Помните, как только Вы станете игнорировать этот момент — музыкальный пульс исчезнет, гитара умрёт. Без понимания компаса Вы можете долго и упорно изучать фламенко, играть огромное количество сложных гитарных произведений, но ваша игра никогда не станет настоящим фламенко. Вы так же можете «понять» компас в том смысле, что знать теорию о том, как расположены акценты в разных видах и формах компасов, но «почувствовать компас» значит нечто большее, чем знать теорию. Это должно стать неотъемлемой частью чего-то целого, неким физическим смыслом, выраженным в музыке посредством движения рук и пальцев. Лишь некоторые люди понимают и чувствую компас фламенко сразу. Чаще всего это достигается путём продолжительных занятий и работы над собой, поскольку каждый человек единовременно может постичь ровно столько, на сколько способно его самосознание.

Способность играть компас строго и безошибочно — главные критерии, по которым будут оцениваться ваши усилия специалистом. Вы легко можете сможете убедиться в том, что истинный ценитель гитары фламенко быстро потеряет интерес к вашей музыке, если вы будете играть ***fuera de Compás*** (вне компаса), независимо от того, насколько сложным в техническом плане будет произведение.

Игра в компасе имеет две неотъемлемых составляющих. Ритмически произведение должно создавать впечатление некого неделимого неразрывного пульсирующего музыкального пространства, вызывающего у слушателя непреодолимое желание переместиться в это музыкальное пространство хотя бы на время звучания музыки. Кроме того, расстановка акцентов в каждой музыкальной фразе всегда должна соответствовать характерному ритмическому рисунку конкретно взятой формы фламенко. Эти формы называются ***toques***, и с одной из центральных форм фламенко, ***Soleá***, мы встретимся в Уроке 2. Строго придерживаться компаса необходимо не только в ритмических проходах (проигрышах), исполняемых на расгеадо, но и в процессе исполнения основной мелодии, называемой *фальсета* (***falsetas***).

Гитара фламенко

Гитара фламенко в технологии изготовления имеет много общего с классической испанской гитарой, но так же есть и существенные различия. Задняя дека и обечайки гитары фламенко принято изготавливать из светлого кипариса, в то время как классическое гитаростроение использует бразильский палисандр (разновидность красного дерева). Этот факт, вместе в небольшими различиями в габаритах, придаёт гитаре фламенко её характерный тон, повышенную чувствительность и более яркий и острый звук по сравнению с классическим инструментом.

Вместо колковой механики на гитаре фламенко традиционно используются деревянные колки. Обычно их изготавливают из чёрного дерева (*эбони*) или других твёрдых сортов красного дерева. Хотя современные тенденции всё чаще подталкивают гитарных мастеров (уж не говоря о фабричных инструментах) к установке механических колок ввиду их дешевизны и простоты в настройке, а так же ввиду того, что они не требуют особого ухода. Но некоторые именитые гитаристы и по сей день пользуются деревянными колками, мотивируя это тем, что они легче по весу, имеют больший ресурс использования и точнее передают «тон» и характер фламенко.

Верхняя дека, как и у классической гитары, выполняется из немецкой ели или, всё чаще, из канадского кедра. Гриф — из палисандра или кедра, накладку — из чёрного дерева. Верхний и нижний порожки изготавливают из кости.

Гитара фламенко оснащена одним или двумя *гольпеадорами* — пластинами из белого (перламутрового) или прозрачного пластика, приклеенными на верхнюю деку над- и под струнами. *Гольпеадор* выполняет роль защиты покрытия деки от трещин в процессе исполнения приёма гольпэ (удар по деке ногтем). Всё чаще в современном гитаростроении используют лаки ярких цветов, хотя некоторые мастера до сих пор создают бледно окрашенными инструменты.

Время задержки (скорость атаки) гитары фламенко меньше чем на классической гитаре. Как следствие - более яркий и острый звук. Это характеризуется более низким расположением струн над верхней декой, низким задним порогом и более тонкой накладкой.

В последнее время в моду вошли гитары ***flamenco negra*** — инструмент с задней декой и обечайками из бразильского палисандра, а так же немного другими габаритами. Эта разновидность гитар фламенко хоть и нравится исполнителям более мощным диапазоном и более насыщенным тоном, всё-таки уступает традиционному инструменту в скорости и интенсивности атаки.

Струны

Три басовые струны (4-ая, 5-ая и 6-ая) сделаны из нейлоновых нитей в медной посеребренной канители. Третья струна может быть из цельного нейлона, либо с нейлоновой канителью. Во втором случае струна в поперечном сечении более толстая и быстрее изнашивается. Первая и вторая струны обычно сделаны из цельного нейлона. Первые три струны могут быть полированными (гладкими на ощупь) или не полированными.

Обычно гитаристы фламенко используют струны среднего (*notmal*) или повышенного (*hard*) натяжения. Конкретный выбор зависит только от Ваших вкусов и пристрастий. Иногда встречается комбинация струн. Например, жесткие басовые и мягкие дисканты. Это объясняется желанием получить некий неповторимый баланс звука и контраста вашей гитары.

Практически во всех музыкальных магазинах на сегодняшний день доступны для покупателей широкий спектр профессиональных и качественных струн, таких фирм изготовителей как Savarez, Darco, La Bella, D'Addario. После долговременного моего сотрудничества с Джоном Д'Аддарио был создан комплект струн «Flamenco Juan Martin de Concierto». Определённо, эти струны в состоянии облагородить звучание даже самой второсортной фламенко гитары.

Уход за инструментом

Сразу после покупки инструмента на протяжении всего времени, за исключением того времени, когда Вы на ней играете, гитара должна быть защищена от механических повреждений и негативного влияния внешней среды мягким чехлом или жёстким кофром. Избегайте слишком низких или слишком высоких температур и влажности. Особенно губительны резкие перепады влажности. Центральное отопление может так же стать причиной выхода из строя Вашего инструмента. Особенно следует избегать низких значений влажности если Вам кажется, что ваш инструмент сделан не из самых качественных материалов. Именитые гитарные мастера создают инструменты из выдержанных кусков дерева, дабы избежать коробления и растрескивания инструмента в процессе его эксплуатации. Более дешёвые гитары серийного производства зачастую могут изготавливаться из сырого низкокачественного сырья.

После игры корпус инструмента и струны необходимо протереть мягкой тряпкой. Не увлекайтесь полиролями. При частом их использование лаковое покрытие может утончаться и со временем могут появиться артефакты. В большинстве случаев слегка увлажнённая мягкая ткань в состоянии справиться с удалением пятен жира, пота и грязи.

Мелкие трещины в лаковом покрытии несущественны. Для древесины же мелкие трещины так же являются нормальным явлением, особенно для не совсем новых гитар, которые в течении некоторого времени интенсивно использовались. При своевременном обращении к квалифицированному гитарному мастеру подобные артефакты легко и безболезненно ликвидируются. Деформация грифа является более серьёзной проблемой и требует дорогостоящего и квалифицированного ремонта.

Уход за струнами

Каждый раз после игры на гитаре вытирайте струны влажной тряпкой. Это предотвратит поверхность Ваших струн от коррозии. Даже самым изношенным струнам можно продлить жизнь. Для этого необходимо снять струны с гитары и промыть в проточной воде с обезжиривающим моющим средством. Но это удастся сделать лишь на короткий срок. Так что вряд ли Вам стоит тратить время на эту трудоёмкую процедуру.

Иногда бывает нелишним выполнить следующую процедуру. Приспустить струны почти

до полного их провисания над грифом на пять-семь минут, протереть их влажной, а за тем сухой тряпочкой, и снова натянуть. Эта процедура позволяет в некоторой степени вернуть яркость и контрастность звука на значительно поношенных струнах.

Леворукие музыканты

Некоторые музыканты, ведущая рука у которых левая, зачастую не видят ничего страшного в том, чтобы поменять последовательность струн для большего удобства музицирования. В большинстве случаев это действие не несёт никаких страшных последствий. Но нужно помнить, что зачастую строение верхней деки несимметрично и замена басовых струн на дисканты и дискантов на басовые струны может привести к ухудшению звучания всего инструмента.

Сехилья

Сехилья (***Cejilla***) — устройство, установленное на грифе гитары поперёк струн, предназначенное для повышения строя инструмента. фактически это передвижной порожек, который устанавливается непосредственно за ладовым порожком, зажимая все шесть струн одновременно. Изначально *сехилья* использовалась для повышения строя гитары для того, чтобы тональность инструмента больше соответствовала тональности солирующего *кантаора* (певца). Сегодня *сехилья* используется практически во всех формах токе фламенко для придания звуку гитары большей яркости, сохраняя оригинальные аппликатуры.

Чаще всего на солирующем инструменте *сехилья* устанавливается от первого до четвёртого лада. Выше четвёртого *сехилья* используется только в аккомпанементе.

Для развития силы в левой руке рекомендуется разучивать произведения и играть повседневные упражнения без *сехильи*.

Традиционная сехилья выполнена из древесины и, зачастую, имеет разнообразные инкрустации и резьбу (см. рис 1.18). Современная *сехилья* (каподастр) модели Джима Данлопа сделана из металла с резиновой подкладкой (рис. 1.19). Она оснащена нейлоновым ремешком и перекладной пластиковой защёлкой, что ускоряет процесс перемещения с одной позиции на другую, но при этом уродует внешний вид инструмента, поскольку большинство классических ***cejilla*** очень красиво выполнены.

Рисунок 1.18 - Сехилья - классическая модель

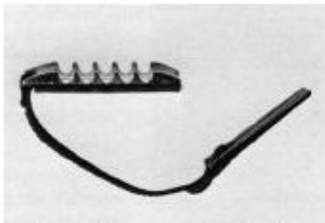


Рисунок 1.19 - Сехилья - модель Джима Данлопа

Все музыкальные примеры в этой книге играются на кассете с использованием сехильи. Положение *сехильи* обозначено в начале каждого нотного примера в правом верхнем углу. Все табулатуры приведены так, как будто *сехилья* не используется. Открытые струны представлены как ***«E B G D A E»*** от первой к шестой, а не их фактическая тональность (которая, например, будет выглядеть как ***F# C# E B F#***, если *сехилья* установлена на втором ладу). Точно так же аппликатуры левой руки и примечания указываются в тексте согласно их положениям на грифе относительно нулевого порожка. Это позволит Вам с лёгкостью читать нотный материал не зависимо от положения *сехильи* на грифе.

Настройка гитары с установленной сехильей

Используя *сехилью* не забывайте проверять строй инструмента. Давление сехильи на струну ограничивает перемещение последней в процессе настройки. Таким образом натяжение струны между нулевым порожком и *сехильей* (назовём его верхнее) может отличаться от натяжения между *сехильей* и нижним порожком (нижнее). В случае если верхнее натяжение превышает нижнее, при активном музицировании натяжение может компенсироваться и натяжение струны в рабочей области, равно как и строй, повысится. И наоборот, если верхнее натяжение ниже нижнего в процессе игры строй струны может повыситься.

УРОК 2. Часть первая. *Вступление Soleares*

Послушайте ***Soleares***. Эта форма фламенко затронет самые глубокие струны вашей души. Кроме того ***Soleares*** одна из самых древних форм фламенко, послужившая основой целому списку второстепенных форм. В Андалузии любой студент, изучающий токе фламенко, начинает своё обучение именно с этой формы.

Ритмическая структура (*компас*) ***Soleares*** играет настолько важную и основополагающую роль во фламенко, что, когда Вы действительно освоите компас ***Soleares*** и научитесь по-настоящему его чувствовать, Вы будете на полпути к профессиональному пониманию токе фламенко. Вы должны буквально пропитаться компасом ***Soleares*** до такой степени, что Ваша игра будет буквально сводить с ума ваших друзей и домашних.

До сих пор учёные фламенкологи спорят до слюней об историческом происхождении этой одной из самых загадочных форм токе фламенко. Вероятно, основным центром развития ***Soleares*** был район ***Triana*** в Севильи в начале девятнадцатого века. Но и близлежащие окрестности так же влияли на развитие этой формы. ***Caña*** и ***Polo***, как утверждают многие, являются более старшими формами, но некоторые историки склонны верить тому, что ***Soleares*** гораздо старше их, поскольку берёт свои истоки в менее серьёзных токе фламенко, использованных для аккомпанемента танцу и пению. ***Toque por Soleares*** богато торжественностью и величием ритма, страстностью чувств и великолепием печали.

Слово «***Soleá***», вероятно, является производной формой от слова «***soledad***», что в дословном переводе означает «одиночество». Во множественной форме ***Soleá*** звучит как ***Soleares***. ***Coplas*** (стихи) и ***cantes*** (песни) иногда бывают и иронически-философскими, но чаще в них прослеживается романтическая трагедия, опустошение, смерть...

Для начала послушайте запись примера ***Soleares*** на аудио кассете, если она у Вас есть. Это сформирует основу для дальнейшего изучения темы в уроках 2, 3 и 4. Сначала всё соло звучит на полной скорости, так, как оно должно звучать и как Вы будете его играть когда полностью освоите весь материал. Далее следует то же самое, но разбитое на несколько коротких отрывков, сыгранных на низкой скорости. Это сделано для лучшего понимания структуры каждого отрывка. В тексте каждый отрывок будет описан в свою очередь, а так же разъяснены новые приёмы игры, используемые в каждом отрывке.

После того, как Вы проанализируете и выучите на память все отрывки перед Вами встанет задача соединить их все воедино и играть без пауз и остановок с одинаковой скоростью. Играйте медленно, не загоняйте. Если Вы столкнулись с какими то проблемами — попытайтесь играть каждый отрывок медленно в унисон с записью на аудиокассете. Делайте это снова и снова пока не добьётесь приемлемого результата.

Компас Soleares

В основе ритмики ***Soleares*** лежит двеннадцатидольный компас с акцентами на 3-ей, 6-ой, 8-ой, 10-ой и 12-ой долях (на 12-ой доле акцент не так ярко выражен, как на остальных перечисленных). Каждая двеннадцатидольная последовательность составляет один компас.

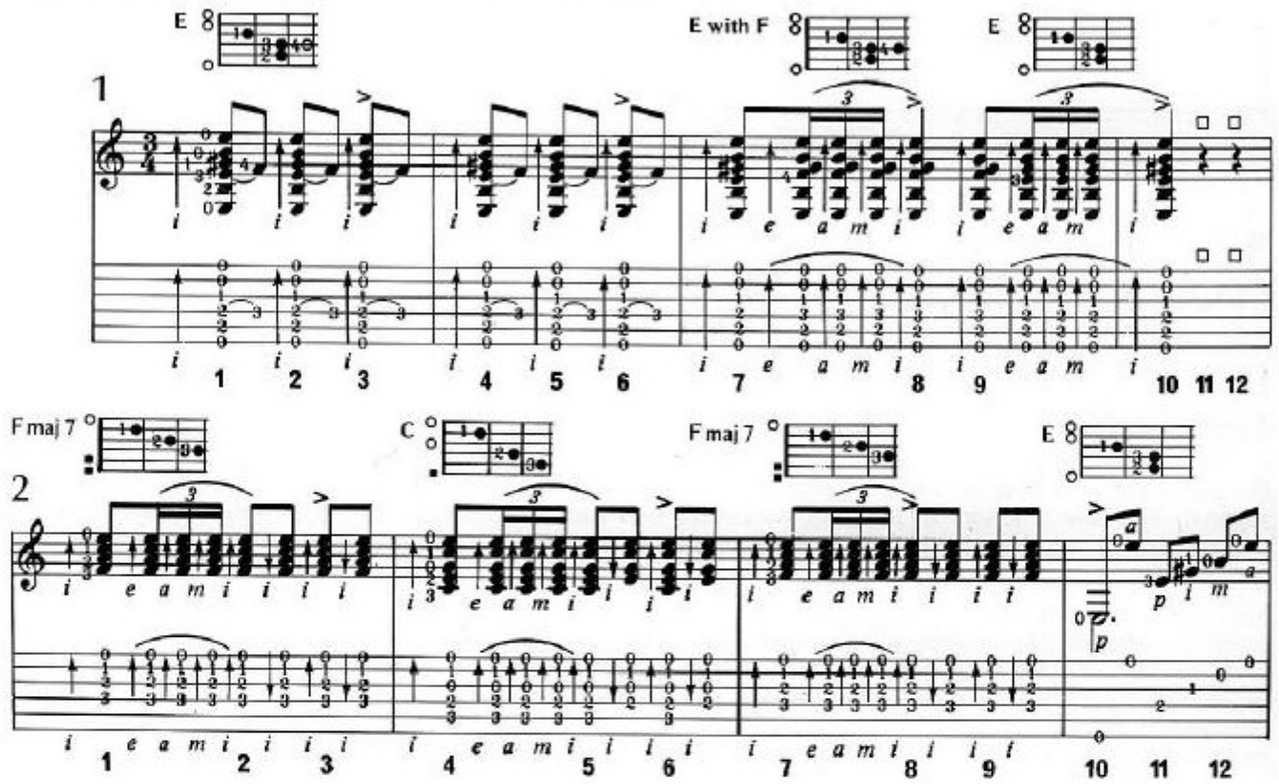
Попробуйте почувствовать динамику этого компаса просчитывая его громко вслух, делая акценты на долях, выделенных галочкой сверху на иллюстрации:

1 2 $\overset{>}{3}$ 4 5 $\overset{>}{6}$ 7 $\overset{>}{8}$ 9 $\overset{>}{10}$ 11 $\overset{>}{12}$

Так же можете отработать компас топая ногой по полу или хлопая в ладоши.

Держите постоянный ритм топая ногой по полу (не отрывая пятку от пола) и одновременно считайте доли вслух. Теперь попробуйте воспроизвести первый отрывок ***Soleares*** одновременно с ударами ногой о пол. Так же можно во время проигрывания первого отрывка считать компас вслух. Если у Вас пока не получается одновременно играть и считать вслух (топать ногой) попробуйте просчитать (протопать) компас вместе с записью на аудиокассете.

Первое Soleares *(Вступление: первые два компаса)* *Сехилья на втором ладу*



Первый отрывок ***Soleares*** состоит из двух двеннадцатидольных компасов. В первом компасе Вы столкнулись с двумя новыми приёмами звукоизвлечения: *ligado* и *golpe*. Далее объяснены эти приёмы.

Ligado (лигадо)

Первые шесть ударов — расгеадо вниз указательным пальцем правой руки на каждую сильную долю. Левая рука держит аккорд (***E***). Большой палец правой руки удерживайте на розетке. На каждую слабую долю мизинец левой руки зажимает ноту ***F*** — четвёртая струна, третий лад. Попробуйте посчитать вслух «*Раз-и-Два-и-Три-и-Четыре-и-Пять-и-Шесть-и*». Каждое «*Раз*», «*Два*», «*Три*» и т.д. - сильная для. Каждое «*и*» - слабая. Приём «***ligado***» заключается в извлечении звуков на слабую долю «*и*» без применения правой руки. Т.е. после того как Вы извлекли аккорд «E» мизинец с силой ударяет по четвёртой струне (остальные пальцы остаются в позиции аккорда). В нотной записи приём «***ligado***» имеет вид ⌒ или ⌣.

Рисунок 2.2 - мизинец ударяет по четвёртой струне на третьем ладу.

В процессе применения приёма ***ligado*** мизинец должен твёрдо опуститься на уже вибрирующую струну. Он словно маленький молоточек ударяет по струне и заставляет её зву-

чать на полтона выше. Обратите внимание на изображения 2.1 и 2.2. Указательный, средний и безымянный пальцы, как было сказано выше, остаются в прежнем положении позволяя всем остальным струнам продолжать звучать.

Два четырёхзвучных *расгеадо* следуют за одиночным расгеадо указательным пальцем на счёт 7. Первое из них играется на аккорде *Ми мажор* с дополнительной нотой *Фа* на третьем ладу четвёртой струны. Второе расгеадо — чистый аккорд *Ми мажор*. Для полноценного звучания этих расгеадо большой палец упирается в верхнюю деку в районе розетки.

Очень важно не сбиться со счёта при исполнении этих *расгеадо*. Как описано в первом уроке, последняя четверть этих *расгеадо* (указательный палец) должен точно попасть на восьмую и десятую доли компаса.

Гольпэ (golpe)

В последних двух долях первого компаса использована техника *гольпэ*, обозначенную символом □ над нотоносцем. *Гольпэ* исполняется кончиком ногтя безымянного пальца правой руки. Удары ногтя по *гольпеадору* должны быть короткие но стремительные (см. изображения 2.3 (a) и (b)).

Рисунок 2.3 -Гольпэ: (a) начальная позиция третьего пальца.

(b) конечная позиция. Движется только безымянный палец.

Обратите внимание на то, что *гольпэ* исполняется движением безымянного пальца в третьей фаланге. Остальные пальцы, если при этом не извлекаются другие звуки, должны быть расслаблены и не менять своего положения. Характерный для *гольпэ* звук получается при ударе ногтя вместе с мякотью пальца. После удара, если безымянный палец не задействован в других звукоизвлечениях, его необходимо оставить на *гольпеадоре* до следующего *гольпэ*. Движение безымянного пальца не должно иметь большую амплитуду.

Позже вы столкнётесь с примерами, когда *гольпэ* играется не только отдельно от остальных звуков, но и совместно с ударами по струнам большого и указательного пальцев.

Во втором компасе Вы столкнётесь с двумя новыми аккордами. Аппликатуры этих аккордов приведены выше над нотоносцем. Первый — септаккорд *Фа мажор* с открытой первой струной. Позиция пальцев при исполнении этого аккорда Вы можете увидеть на рисунке 2.4. Второй аккорд, *До мажор*. Его позиция изображена на рисунке 2.5.

*Рисунок 2.4 - **F maj 7***

*Рисунок 2.5 - **C maj***

Обратите внимание на то, что в этом компасе нигде не используется шестая струна. Опора большого пальца на шестую струну во время расгеадо придаёт правой руке большую

стабильность.

Упражняйтесь на этих двух компасах в медленном темпе стремясь добиться абсолютной точности ритма и расстановки акцентов. На начальном этапе у Вас, возможно, возникнут проблемы с сохранением первоначального ритма при переходе от первого компаса ко второму. Не отчаивайтесь. Упорные и продолжительные занятия помогут Вам. Внимательно играйте эти два компаса до тех пор, пока не сможете держать ритм с точностью метронома.

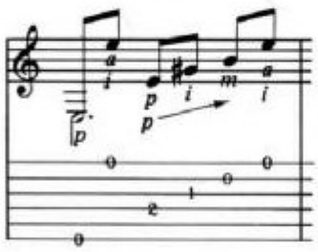
Другие примечания

Обратите внимание на то, что в нотной записи присутствует размерность ¾ и деление на такты. На самом деле в токе фламенко размерность и тактовое деление играют второстепенные роли. Акценты во фламенко не соответствуют тактовому делению и размерности. Можно сказать больше, тактовое деление весьма чуждо фламенко и присутствует лишь для упрощения чтения нотной записи. Расстановка акцентов в нотных примерах в этой книге будет показана калочкой > над или род нотоносцем.

Конечная фраза

Последние три доли (т.е. последний такт) второго компаса — типичная и часто встречающаяся концовка в ***Soleares***. Вы сами можете убедиться в том, что такие концовки часто встречаются и могут иметь существенные различия. Концовка, приведённая ниже, имеет форму арпеджированного аккорда *Ми мажор*. Так же приведены два варианта аппликатуры для правой руки. Обратите внимание, каждый из них имеет свой музыкальный характер.

Первый вариант аппликатуры использован в первом ***Soleares***. Этот метод звукоизвлечения уже был описан в первом уроке и был использован в ***Malagueña***. Здесь он применён с небольшими изменениями. После извлечения звука большим пальцем на шестой струне извлекается звук указательным пальцем на первой струне. В это время больной палец перемещается на четвёртую. Далее арпеджио на четвёртой, третьей, первой и второй струнах соответственно большим, указательным, средним и безымянным пальцами. Не забывайте о постоянном равномерном ритме.



После того, ка Вы справитесь с этим способом, попробуйте другой вариант с большим и указательным пальцами, не используя средний и безымянный. В этом случае Вы получите более сильный звук в конце арпеджио. Извлечение звука таким способом на четвёртой, третьей и второй струнах требует от большого пальца большей независимости и подвижности, нежели при игре на басах. Это так же усложняется необходимостью держать постоянный ритм.

УРОК 2 часть вторая. Упражнения на технику.

Для большого пальца правой и четырёх пальцев левой руки.

Эти упражнения (например Упр. 6) — очень хороший способ развития силы и независимости большого пальца правой руки и пальцев левой руки.

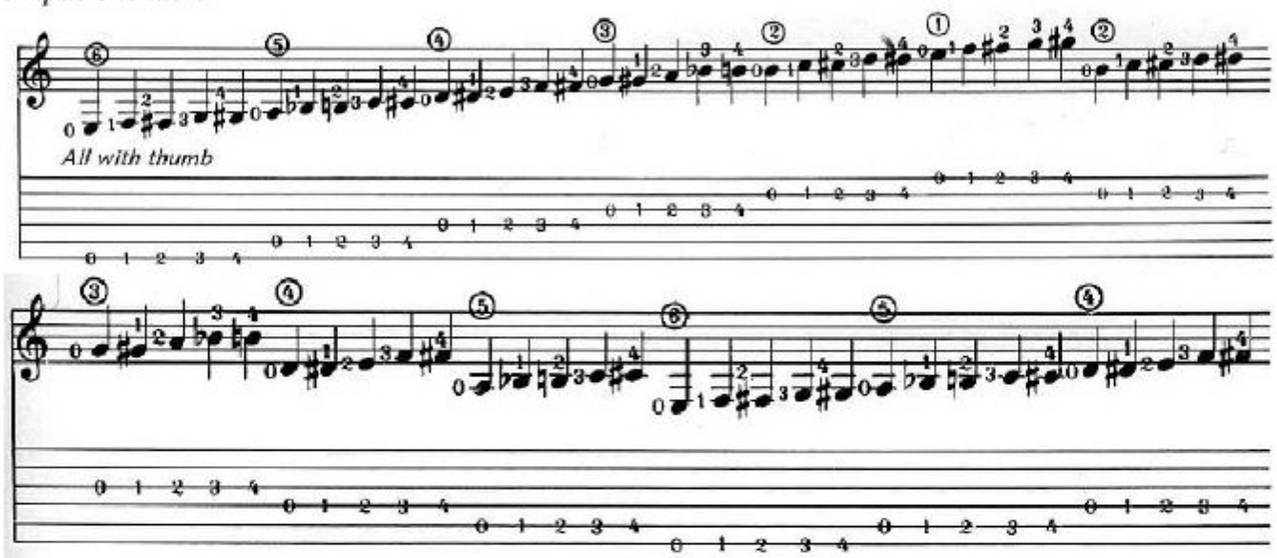
Все упражнения, приведённые в этой книге, предназначены для повседневного проигрывания. Это необходимо для то, чтобы усовершенствовать Ваши технические данные для получения максимально качественного звука от вашего инструмента. На раннем этапе обучения игры очень легко привить себе привычки к неправильным техническим аспектам музицирования: неправильная посадка, постановка рук, неправильная техника звукоизвлечения. Мало того, дурные привычки быстро приобретаются но избавиться от них весьма сложно. Должно заметить, что переучиваться всегда в несколько раз сложнее, чем изначально учиться. Помимо

всего прочего, технические проблемы могут стать психологическими преградами на пути к успешному владению инструментом. По этому усилия, потраченные на технические моменты на начальных этапах обучения, будут щедро вознаграждены в дальнейшем.

Следующий пример представляет собой полутоновую (хроматическую) последовательность. Все ноты извлекаются большим пальцем на апояндо. *Сехилья* не используется. Играйте последовательность нот *медленно* и *равномерно*. Устойчивый равномерный темп гораздо важнее чем скорость, которые Вы всегда сможете нарастить позже. В тексте, следующим за нотными примерами, описаны движения каждой руки. Так же всё иллюстрировано фотографиями.

Занятия перед зеркалом так же могут быть полезны. Сравнивайте свои движения с изображениями на фотографиях, пытайтесь их в той или иной степени скопировать.

Упражнение 6



Правая рука

До настоящего момента движения правой руки были основаны на том, что можно назвать «основным положением правой руки», т.е. когда пальцы с указательного до мизинца были расположены практически перпендикулярно струнам, а большой палец отстоял перпендикулярно влево от остальных пальцев. В этом примере использовано другое положение большого пальца, часто используемое во фламенко. Ниже на проиллюстрированы основное положение правой руки и положение руки при исполнении большим пальцем (рисунки 2.6 и 2.7 соответственно).

Основное положение правой руки

Рисунок 2.6 - Основное положение правой руки.

Положение большого пальца

Рисунок 2.7 - Правая рука и позиция большого пальца

Рисунок 2.8 - Основное положение правой руки. Вид сверху, параллельно верхней дэке.

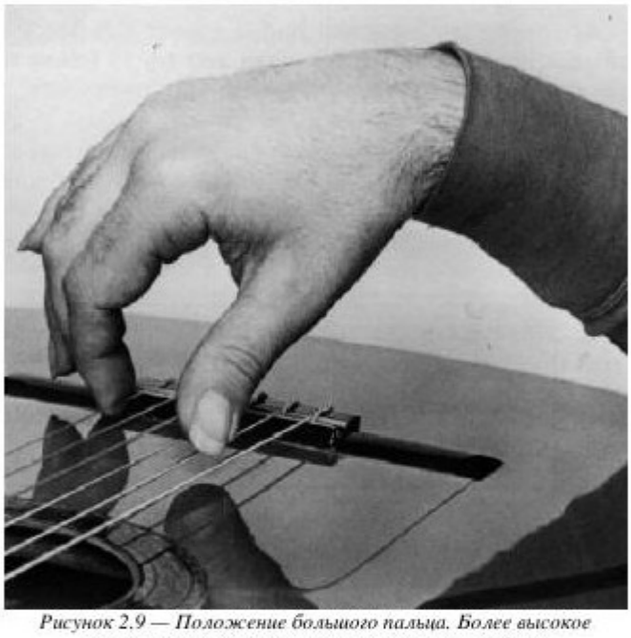


Рисунок 2.9 — Положение большого пальца. Более высокое положение запястья относительно верхней деки.

Рисунок 2.10 - Основное положение правой руки с точки зрения исполнителя.

Рисунок 2.11 — Положение большого пальца. Большой палец атакует струну под бОльшим углом.

Положение большого пальца

На фотографиях, изображающих положение большого пальца, Вы видите как предплечие немного переместилось вперёд. Это необходимо для того, чтобы большой палец падал на струну под более тупым углом, нежели при основном положении правой руки. Таким образом запястье оказывается на немного большем расстоянии от верхней деки. Указательный палец, средний и безымянный немного согнуты и опираются на *гольпеадор* вблизи первой струны. Мизинец слезка отведён в строну для уравновешивания кисти. Потренируйтесь перед зеркалом.

В таком положении вся кисть и рука остаются на протяжении всего времени исполнения. Следите за тем, чтобы запястье не перенапрягалось.

Для того, чтобы извлечь звук, Ударьте большим пальцем по басовым струнам с опорой. Обратите внимание на то, что большой палец движется только в третьей фаланге. Не форсируйте звук. Старайтесь извлекать как можно более качественный звук за счёт естественной тяжести самого пальца. Ноготь большого пальца в процессе звукоизвлечения перемещается строго вниз, перпендикулярно струнам и параллельно верхней деке. Движение большого пальца продолжается до тех пор, пока он не будет остановлен следующей струной (см. рис. 2.12 и 2.13). Это так же удар с опорой (***apoyando***). Старайтесь чтобы движение Вашего большого пальца было направлено к безымянному пальцу. Если бы его движение не было остановлено струной, ноготь большого пальца достиг бы мякоти безымянного пальца.

Рисунок 2.12 (a) - Положение большого пальца, ударяющего по пятой струне. Пальцы i и m упираются в гольпеадор.

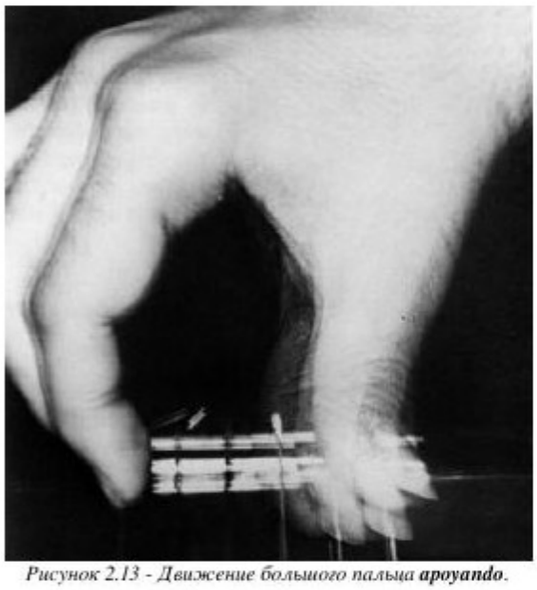


*Рисунок 2.13 - Движение большого пальца **apoyando**.*

Рисунок 2.12 (b) - Большой палец в конце удара.

Ноготь и мякоть

Точка падения пальца на струну является комбинацией подушечки пальца и края ногтя. Это требует тщательной подготовки кромки ногтя для того, чтобы слишком длинный или неправильно сформированный ноготь не мешал звукоизвлечению, не снижало скорость движения пальца и не ограничивало его подвижность. Помните, от этого зависит большая часть экспрессии Вашей игры, которая является основой во фламенко.

У каждого отдельно взятого человека большой палец развит по своему, но принципы игры, описанные выше, подходят практически к любому строению пальцев. Вопреки распространённому мнению, большой палец, не гнущийся в обратную сторону в первой фаланге, может достичь в этом деле не меньших результатов.

Левая рука

Рисунок 2.14 - Левая рука. Каждый палец на своём ладу.

Рисунок 2.15 - Каждый палец на своём ладу. Линия суставов параллельна струнам. Кончики пальцев перпендикулярны накладке.

Упражнение 6 - неплохой пример для изучения основных принципов движения левой руки. Акцентируйте внимание на следующих пунктах:

Пальцы перпендикулярны плоскости грифа

Зажимайте струну не подушечкой, а торцом пальца. Прижимайте струну как можно ближе к ладу. Это исключит дребезжание струны о лад. Не пережимайте струну. Зажимайте её на столько сильно, чтобы не было дребезга. На начальных этапах следите за состоянием кисти, не переигрывайте, чаще расслабляете кисть.

Большой палец левой руки прямой

Большой палец левой руки не должен высовываться из-за грифа. Держите его в районе средней части тыльной стороны грифа (рис. 2.16). При перемещении от 6-ой к 1-ой струне большой палец слегка перемещается вниз по грифу (рис. 2.17). Не сгибайте большой палец. Помните, левая рука ни в коем случае не должна удерживать вес инструмента.

Большой палец как противовес

Большой палец не должен служить подпоркой для инструмента и ни в коем случае левая рука не должна висеть на грифе. Помните, большой палец должен лишь создавать ответное давление в противовес первым четырём пальцам. При перемещении от первой струны к шестой палец больше всего сгибается во втором суставе. Сравните иллюстрации 2.14 и 2.15.

Суставы параллельны струнам

Следите за тем, чтобы линия суставов была как можно более параллельна краю грифа и струнам. Для этого необходимо стараться держать кисть следующим образом: старайтесь следить за тем, чтобы край грифа был как можно ближе к основанию не указательного пальца, а мизинца. Фактически быть может Вы никогда этого не достигните, но стремление к этому поможет Вам решить эту проблему левой руки. Когда основание мизинца находится от края грифа на достаточно большом расстоянии — мизинец и безымянный пальцы падают на струну под меньшим углом, что приводит к потере силы, точности и скорости звукоизвлечения.

Рисунок 2.16 - Положение большого пальца на тыльной стороне грифа при исполнении аккорда Ми мажор.

Рисунок 2.17 - Положение большого пальца при игре на первой струне. Обратите внимание на смещённое вниз положение большого пальца.

Рисунок 2.18 - Угол между пальцами, стоящими на шестой струне.

Мягкое запястье

Не зависимо от того, в какой позиции Вы играете, в первой ли, изображённой на иллюстрациях, или в более высоких позициях, кисть Вашей левой руки не должна менять своей формы и постановки относительно грифа. В то же время запястье должно оставаться мягким. В данной книге Вы найдёте огромное количество рисунков, иллюстрирующих положение левой руки при исполнении разных аккордов.

Один палец на лад

Если линия суставов параллельна краю грифа и струнам, каждый палец естественно ложится на свой лад. На рисунке 2.18 показано как каждый из пальцев ложится на свой лад.

Экономия движений

Минимум ненужных движений — основной принцип действия пальцев левой руки. Излишние движения и через чур увеличенная амплитуда движения пальцев левой руки являются препятствием, прилагаемые усилия тратятся впустую, движения выглядят неопрятными. Кончики пальцев должны подниматься над струнами ровно на столько, чтобы беспрепятственно перенести палец с одного лада на другой. Обратите внимание на фотографии: даже если пальцы не зажимают струну, они находятся на достаточно коротком расстоянии от графа. В некоторых случаях даже сложно сказать какие струны каким пальцем зажаты (для простоты понимания к каждой фотографии прилагается диаграмма аккорда).

Следы от струн на пальцах

Поскольку каждый из четырёх пальцев зажимает струну одним и тем же местом на кончике пальца, Вы с течением времени обнаружите, что кожа на кончиках пальцев стала много грубее и толще. Обратите внимание, что струны со временем оставляют достаточно различимые следы на кончиках пальцев и следы эти не всегда параллельны друг дружке на всех пальцах. Если след от струны на среднем пальце более-менее параллелен ногтевой пластине — это говорит о том, что Вы движетесь в правильном направлении.

Элементы фламенко 2. Токе.

В начале этого урока как пример токе фламенко было приведено ***Soleares***. Токе (***Toque***) слово от испанского «***tocar***» - «касаться», «поражать». В нашем случае в смысловом переводе «играть на каком либо музыкальном инструменте». Токе фламенко — это целое искусство игры на гитаре фламенко, так же как ***El Cante*** обозначает пение фламенко, ***El Baile*** — танец фламенко. Мы так же может говорить о токе отдельно взятого гитариста (***tocaor***), когда обращаем Ваше внимание на его репертуар и стиль исполнения. Кроме того мы можем обращать Ваше внимание на различные токе фламенко как ритмические формы фламенко, из которых ***Soleares*** является очень важной формой. Далее мы поговорим и о ***Seguiriyas***, ***Alegrías***, ***Bulerías***, ***Tangos*** и ***Fandangos***.

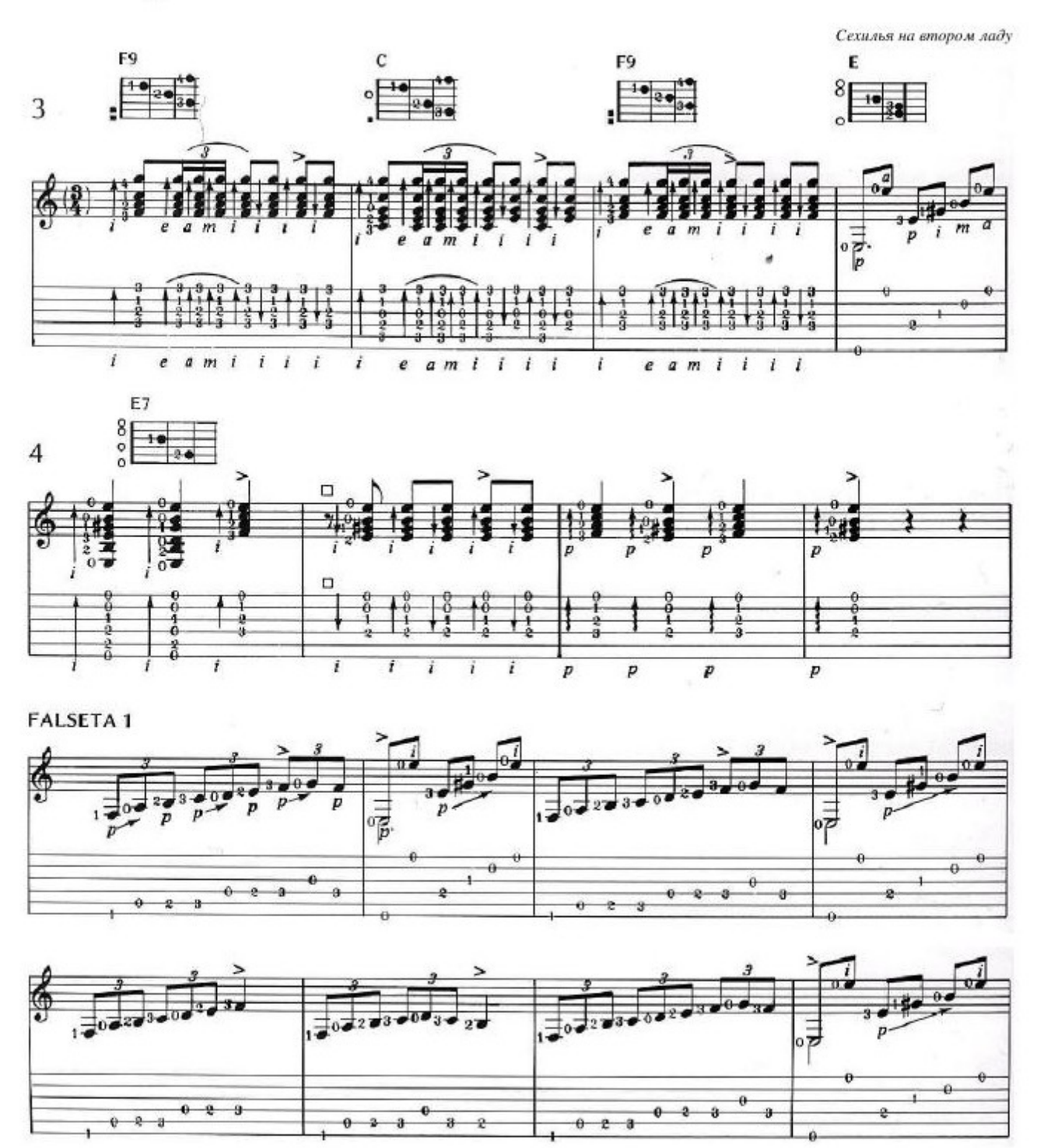
Каждое токе, обычное называемое во множественном числе, как, на пример, ***Soleares*** или ***Toque por Soleares***, является отдельно взятой формой фламенко. Ни в одном языке мира нет эквивалента слову ***toque*** в этом смысле. Но со временем Вы научитесь легко различать разные формы токе фламенко. Каждая форма имеет характерные только ей особенности. В частности: ритмические рисунки (компАс) и гармоническая структура отдельно взятой формы. Помимо прочего разные токе имеют и исторически сложившиеся особенности. Региональное происхождение зачастую напрямую влияет на название формы. Так же имеют отличительные черты и танец (***baile***), и тексты песен (***coplas***) форм *канте* (***cante***).

Некоторые формы ***toque*** не имеют жёсткого ритма. Их называют свободными формами. К их числу относят некоторые разновидности ***Fandangos*** и их региональные варианты. Однако большинство форм фламенко имеют постоянный жёсткий ритм и чётко регламентированную схему акцентированных ударов, которые вместе составляют ***compás***. Как было сказано ранее, гитаристом эта схема акцентирования должна придерживаться очень строго как в ритмических проходах, так и в ***falsetas***.

Два примера фальсет будут приведены в следующем уроке.

УРОК 3. Soleares (продолжение).

Следующие несколько тактов ***Soleares*** представляют собой два 12-ти дольных компаса. Второй из них — ***llamada***. Далее мелодия (***falseta***) большим пальцем (***p***). Не забывайте следить за аппликатурами.



Компас

Первый компас в ***Soleares*** в этом уроке (Третий компас полного соло) подобен второму компасу в предыдущем уроке за исключением того, что первая струна теперь зажата на тре-

тьем ладу четвёртым пальцем левой руки (нота *Соль*) вместо того, чтобы звучать открытой. Новые аккорды показаны ниже.

*Рисунок 3.1 - Позиция аккорда **Fmaj7** (**F9**)*

*Рисунок 3.2 - Позиция аккорда **C** с нотой **G** на первой струне*

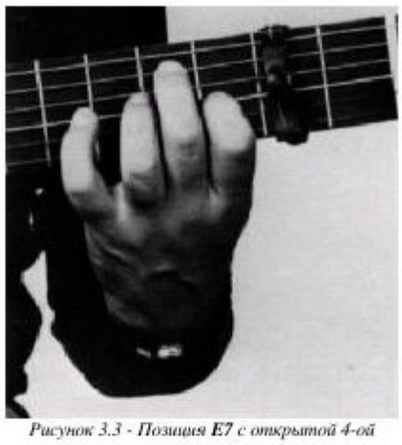


*Рисунок 3.3 - Позиция **E7** с открытой 4-ой струной*

Льямада (llamada)

Следующий *компас* возвращает нас к гармонической структуре *компаса* в начале полного ***Soleares*** (т.е. первый *компас* Урока 2). Эта часть называется *льямада* (***llamada***) — играет роль вводной части в ***cante*** или ***baile***, или, как здесь, обычный ритмический проигрыш. Эта *льямада* основана на аккордовых формах ***Emaj*** и ***Fmaj7***. Второй аккорд — ***E7***, так называется из-за применения открытой четвёртой струны (см. Рисунок 3.3).

Аккорды, выпадающие на доли 7, 8, 9 и 10 исполняются расгеадо большим пальцем (***p***↑). Этот тип расгеадо очень важен в ***Soleares***. Этот приём исполняется с определённой долей силы в пальце, неторопливо. Большой палец движется чётко вниз поперёк струн. Удары по каждой из струн должны быть равными по силе и напоминают скорее быстрое *арпеджио*, чем одиночное *расгеадо*. Положение кисти при исполнении подобного типа расгеадо должно быть таким же, как при исполнении любых других приёмов большим пальцем (см. предыдущие уроки). Начало и конец удара показан на рисунках 3.4.

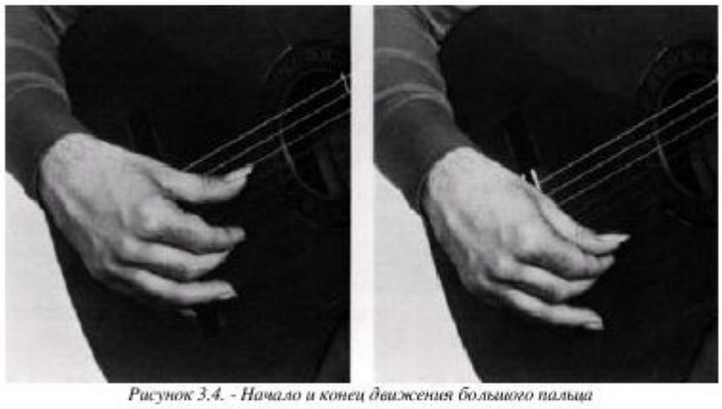


Рисунок 3.4. - Начало и конец движения большого пальца

Последние две доли льямада – паузы. Очень важно адекватно оценить роль этих пауз дабы не исказить компас следующей за льямадой фальсеты. Для начала можете заполнять эти паузы гольпэ или ударами ногой о пол.

Первая фальсета

Первая *фальсета* в ***Soleares*** — традиционно вступительная тема, исполняемая приёмом ***pulgar***. Эта техника описана во второй части второго урока.

Как правило, вступительная фальсета в ***Soleares*** занимает 24 доли (два двеннадцатидольных *компаса*). Первая половина первого *компаса* состоит из двух повторяющихся фраз, заканчивающихся *арпеджио*. В данном случае акцентируются 3-я и 4-ая доли, как показано в нотной записи. Мелодия играется триолями и на каждую долю попадает ровно одна триоль.

Акцентирование во второй половине *фальсеты* строго соответствую акцентированию в *компасе* ***Soleares***.

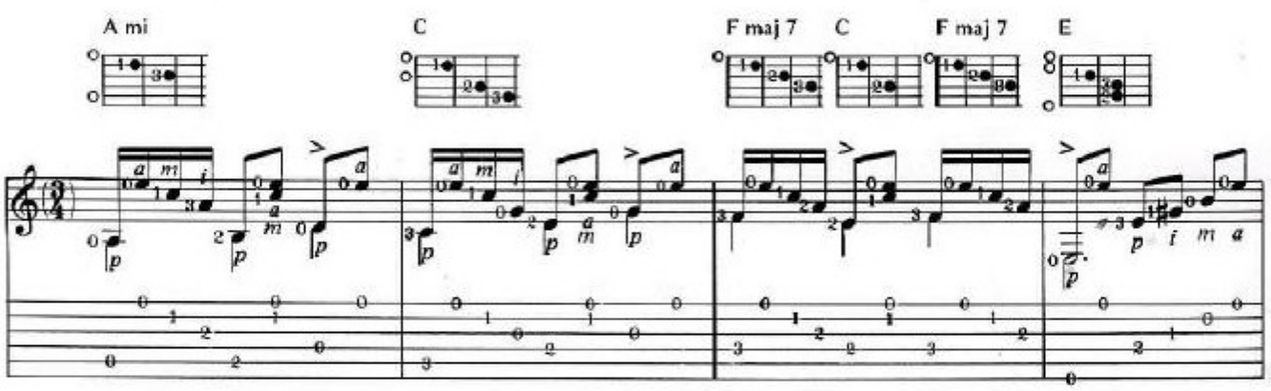
Очень важно сохранять расстановку акцентов в *фальсетах*. Это объединяет *фальсету* и ритмические проигрыши на *расгеадо* в единое целое. Кроме того это подчёркивает значение самой мелодии.

Первая фальсета имеет три заканчивающих фразы на *арпеджио*. Для их исполнения проавая рука остаётся в альтернативном положении большого пальца, описанном во второй части Урока 2.

Вторая фальсета

Вторая фальсета является ещё одной разновидностью традиционной фальсеты. Её так же можно часто встретить в произведениях разных исполнителей фламенко. Она основана на последовательности аккордов ***Amin***, ***Cmaj***, ***Fmaj7***, ***C***, ***Fmal7***, ***Emaj***. Аппликатуры указаны в диаграммах. Ритмическая основа — по прежнему двеннадцатидольный *компас* ***Soleares***.

FALSETA 2 Cejilla at 2nd Fret



Базовая мелодия играется *апояндо* большим пальцем на басовых струнах. Верхний голос на дискантах исполняется на *арпеджио*. Эти *арпеджио* имеют тип, иногда именуемый *обратным арпеджио*, т.е. не ***i-m-a***, а ***a-m-i***. Все ноты верхнего голоса играются техникой *тирандо*, которая будет детально разобрана в позже. Однако прежде разберём некоторые особенности движения левой руки.

Техника левой руки

Эта *фальсета* иллюстрирует важный аспект игры на гитаре фламенко, то как создаётся музыкальная фраза на основе серии аккордовых форм. Очень много *фальсет* составлены именно таким способом.

Очень важным моментом является техника, применённая в этой фальсете. В процессе перемещения пальцев от одной аккордовой формы к другой Вы должны переместить только те пальцы, которые должны принять новое положение. Пальцы же, не меняющие своего положения в новой аккордовой форме не должны двигаться относительно грифа и менять своего давления на струны. Вы уже наверняка сталкивались с подобным в Уроке 1 при смене аккорда ***Fmaj7*** на ***C*** и обратно на ***Fmaj7***. Первый палец в этом движении постоянно задействован на второй струне, в то время как 2-ой и 3-ий пальцы меняют своё положение. Во второй фальсете первый палец вновь демонстрирует этот приём. На протяжении трёх тактов он должен оставаться на первом ладу второй струны. И лишь в последних трёх долях компаса левая рука

принимает положение аккорда ***E*** и первый палец вынужден сменить свою позицию.

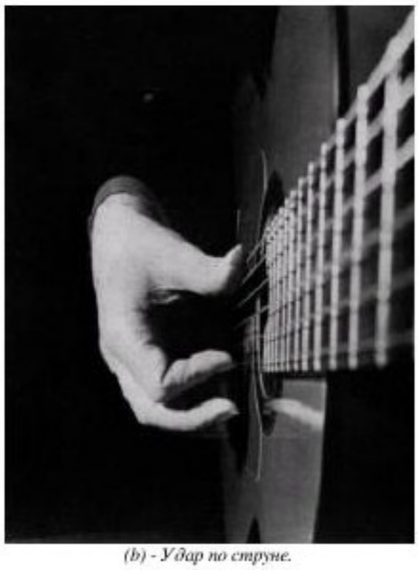
Тирандо

Тирандо и *апояндо* – два основных способа звукоизвлечения одиночной струны. Приём *апояндо* уже был описан в предыдущих уроках — атакующий палец как бы пробивает струну насквозь и останавливается лишь на следующей соседней струне. Этот приём так же называют «*удар с опорой*». В приёме *тирандо* направление воздействия на струну параллельно верхней деке гитары, а не перпендикулярно, как в *апояндо*. Кроме того после окончания звукоизвлечения атакующий палец не опирается на соседнюю струну а как бы «повисает» в воздухе. Правая рука принимает основное (классическое) положение. В этом положении, с точки зрения гитариста, средний палец правой руки практически перпендикулярен струнам. С этой точки зрения большой палец и указательный пересекаются, образуя букву «X», как показано на Рисунке 3.5. Пальцы «***a***» и «***m***» и «***i***» опираются на 1-ую, 2-ую и 3-ю струны соответственно, а большой палец — на одну из басовых струн, слегка выдвинувшись налево. Это важно, поскольку такое положение правой руки позволяет перемещаться большому пальцу и остальным пальцам по струнам не зависимо друг от друга.

Рисунок 3.5 - Положение пальцев правой руки при исполнении приёма тирандо.

На рисунке 3.6. последовательно изображено движения указательного пальца, играющего *тирандо*. В первом положении, не далеко от струны, палец находится в состоянии готовности. Далее он резко ускоряется и ударяет по струне. Далее происходит остановка пальца без касания какой либо соседней струны. Траектория движения пальца практически параллельна верхней дэке.

Рисунок 3.6 - Исполнение приёма тирандо. (a) - Стартовая позиция.



(b) - Удар по струне.

(c) - Завершение движения пальца.

Движение сустава

Попробуйте согнуть палец только в третьем суставе. Это достаточно сложно. Обратите внимание на то, что рабочая поверхность ногтя (поверхность, непосредственно контактирующая со струной) должна перемещаться параллельно верхней деке гитары в направлении к

Рисунок 3.7 - Движение указательного пальца при исполнении приёма тирандо до соприкосновения с мякотью ладони (достигается только практикой).

основанию большого пальца. На Рисунке 3.6 (a) в начале движения второй сустав (между второй и третьей фалангой) согнут почти под прямым углом. После удара по струне палец в этом суставе согнут немного больше. Но дело в том, что основная сила удара не в этом. Она именно в движении всего пальца в третьей фаланге. Для приобретения навыка правильного звукоизвлечения не обойтись без продолжительных тренировок. Медленно и внимательно играйте любую аккордовую форму этим приёмом. Следите за тем, чтобы после извлечения звука палец продолжал своё движение до мякоти ладони (см. Рис. 3.7). Сфокусируйте своё внимание на третьей фаланге. Особо позаботьтесь о безымянном пальце. Он будет нуждаться в более усердных занятиях, поскольку изначально слабее других.

В момент звукоизвлечения первый сустав атакующего пальца, если палец будет расслаблен, немного согнётся в обратную сторону (Рис. 3.6 (b)). Это естественное явление, особенно на этапе обучения, когда Вы пытаетесь полностью сконцентрироваться на игре от третьей фаланги пальца. Вообще при игре тирандо пальцы не будут так расслаблены. Окончательная степень расслабленности пальцев зависит от музыкального контекста и индивидуальных качеств исполнителя.

Рисунок 3.8 - Положение кончиков пальцев относительно струн. Каждый ноготь, за исключением среднего, контактирует со струной лишь частью поверхности. Средний ноготь контактирует практически всей площадью. Указательный палец слегка наклонён влево, к исполнителю. У безымянного наклон немного больше чем у указательного.

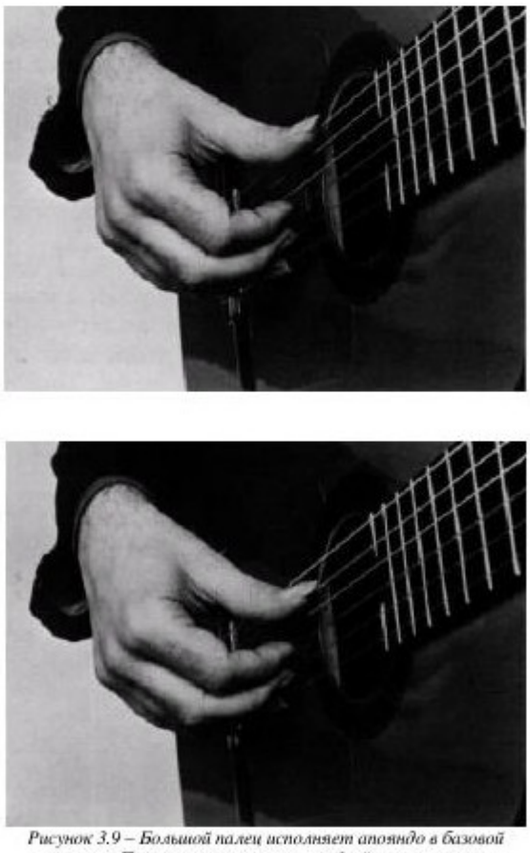


Рисунок 3.9 – Большой палец исполняет апояндо в базовой позиции. После извлечения звука из 6-ой струны палец останавливается на 5-ой струне.

Играя такие *арпеджио*, как в этой *фальсете*, каждый палец руки должен перемещаться независимо от остальных. Во время извлечения многоголосных аккордов, когда одновременно должны звучать две или более нот, пальцы правой руки движутся точно так же, как если бы

они действовали поодиночке — движение в третьей фаланге. Углы атаки каждого пальца проиллюстрированы на Рисунке 3.8.

При игре *арпеджио* в движении находятся только пальцы руки. Вся рука, включая запястье, должна быть неподвижна.

Большой палец

В базовой постановке правой руки (Рисунок 3.9) большой палец более параллелен струнам, нежели в модифицированной позиции. По этому при игре арпеджио большой палец исполняет апояндо краешком ногтя, ближе к основанию.

Так же можно заметить что при исполнении *тирандо* чаще всего большой палец действует как и при исполнении *апояндо* с одним существенным различием — он крайне редко после извлечения звука опирается на соседнюю струну. Движение пальца напоминает описывание в воздухе круга или овала. Движение большого пальца происходит *только в третьей фаланге*. Первые два сустава по прежнему неподвижны. Большой палец во фламенко очень редко использует чистый приём *тирандо*.

Большой палец должен быть абсолютно независим от остальных. Эта независимость очень важна для хорошей техники всей правой руки.

Больше о базовой постановке правой руки

Если Ваши правая рука и запястье расслаблены, у Вас не будет проблем с правильной базовой постановкой руки, как показано на Рисунке 3.10. Веса руки будет достаточно для того, чтобы сохранять эту позицию. Очень важным моментом в звукоизвлечении является условие параллельности струнам линии суставов пальцев. Обратите внимание, что для правильной постановки пальцев правой руки необходимо повернуть лишь запястье, но не всё предплечье.

Другим немаловажным моментом является положение запястья относительно верхней деки. Тыльная сторона кисти должна быть примерно параллельна плоскости деки. Если запястье и тыльная сторона кисти представляют собой некое подобие арки, высоко расположенной над декой, движения пальцев становятся более слабыми что, в свою очередь, ухудшает качество звука.

Правая сторона ладони (ребро) не должно отстоять больше или меньше от поверхности верхней деки чем левая сторона (основание большого пальца). Это замечание справедливо для базовой постановки правой руки. Это - характерная особенность положения правой руки во Фламенко: это обеспечивает третьему пальцу упрощённый доступ к струнам.

Рисунок 3.10 - В базовой постановке правой руки угол между предплечьем и кистью таков, что кисть повёрнута вниз. На рисунке 1.1 это изображено крупнее.

Положение суставов кисти правой руки является отправной точкой в детальном изучении техники правой руки. Угол между линией суставов и линией струн, высота кисти над струнами и остальные показатели могут меняться в зависимости от строения конкретно Ваших рук и желаемого характера звука. Однако для начала не плохо было бы постараться как можно более детально скопировать постановку рук, показанную на фотографии.

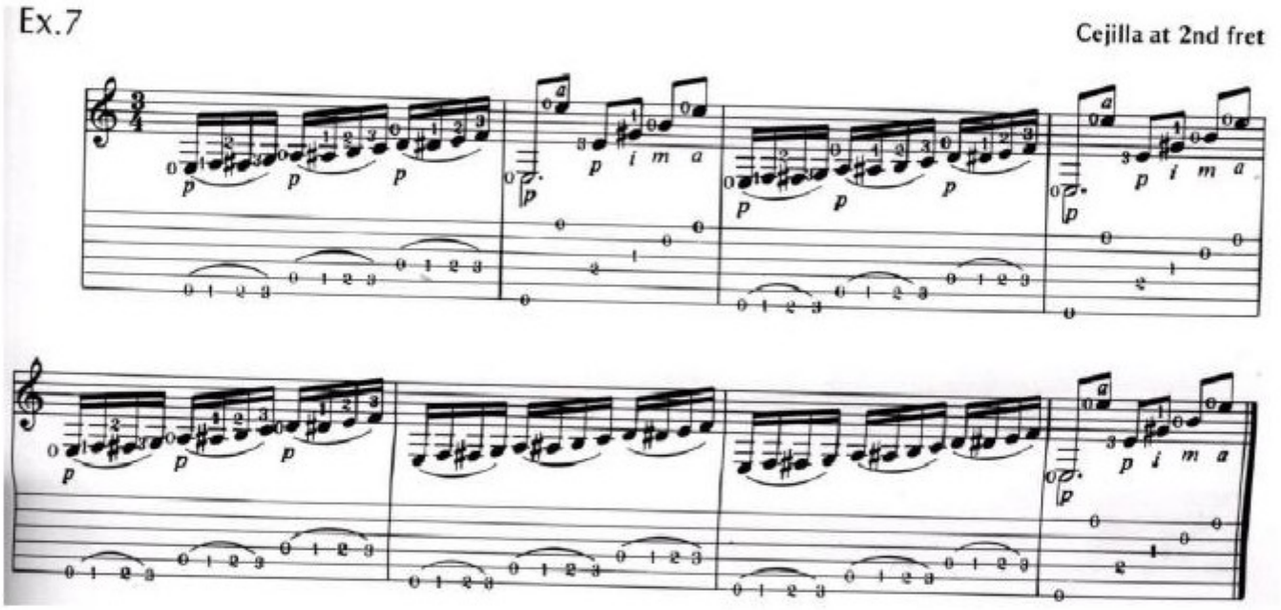
Основной целью этой книги является описание базовых принципов техники исполнения (с помощью фотографий) для того, чтобы дать Вам основание для дальнейшего более глубокого изучения музыки фламенко. Описание этих базовых принципов главным образом направлено на то, чтобы Вы ясно увидели сходство в технике исполнения различных профессиональ-

ных исполнителей. Вы, конечно же, заметите так же и небольшие отличия. Эти отличия следуют из личных предпочтений каждого исполнителя и было бы огромной глупостью упрекать какого либо конкретно взятого исполнителя в том, что какие либо моменты его техники не соответствую теории, изложенной выше. То, что удобно большинству, не всегда удобно конкретно взятому исполнителю.

Упражнения на лигадо

В качестве заключения к Уроку 3 разберём Упражнение 7, написанное в том же ритме, что и первая фальсета и исполняемое большим пальцем. Помимо приёмов, описанных выше, в данном примере используется техника *лигадо*. *Лигадо* — техника извлечения звука с использованием одной лишь левой руки. Этот упражнение поможет Вам правильнее чувствовать компас.

В Упражнении 7 звук извлекается *апояндо* большим пальцем правой руки на открытой струне. За тем первый, второй и третий пальцы левой руки с силой опускаются на нужные лады так, чтобы струна продолжала звучать. Правая рука при этом по струне не ударяет. Следите за ритмом. Будьте в *компасе*.



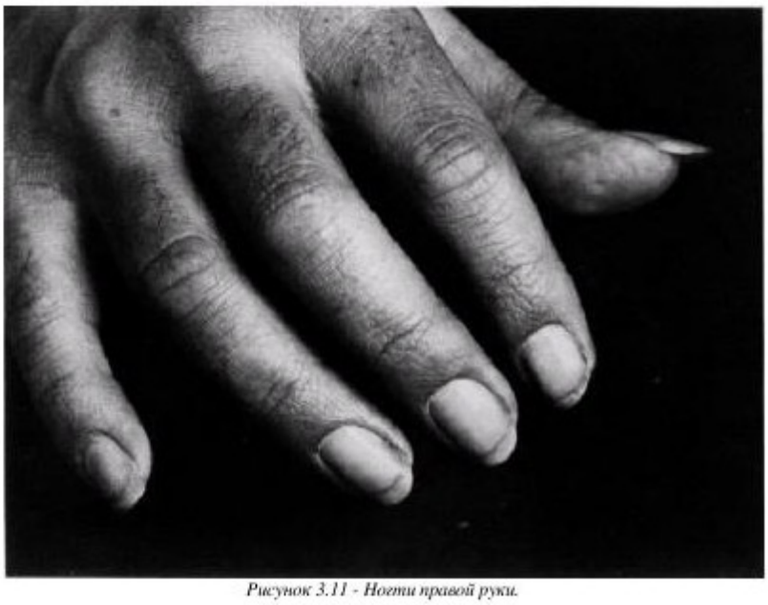


Рисунок 3.11 - Ногти правой руки.

Рисунок 3.12 - Ногти правой руки. Вид на уровне глаз на свет.

Элементы Фламенко 3. Ногти.

Для игры на гитаре фламенко ногти правой руки являются очень важной деталью. Для того чтобы извлечь чистый и «прозрачный» Вы должны уделять своим ногтям самое пристальное внимание. Однако ногти не должны быть слишком длинными, поскольку начиная с определённой длинны они начинают препятствовать звукоизвлечению.

Правильная длина ногтей как при исполнении *апояндо*, так и *тирандо*, позволяет извлечь сильный звук без потери контроля над струной. Это достигается путём соскальзывания струны с мякоти пальца на ногтевую пластину. При исполнении расгеадо так же не обойтись без ногтей. Правильно заточенные ногти позволяют достичь именно того звука, характерного лишь для фламенко. При игре большим пальцем так же используется эффект соскальзывания струны с мякоти на ноготь.

Есть некоторые музыканты — просто помешанные на правильности формы ногтей. Вы не должны как переоценивать, так и недооценивать влияния формы и длины ногтей на Ваш звук. Уделяя этому вопросу должное внимание Вы в скором времени убедитесь в том, что время, потраченное на ухаживание за ногтями, не прошло даром форма и длина ногтей действительно напрямую влияет на удобство игры и качество звука. Со временем Вы больше узнаете о своих ногтях и найдёте ту золотую середину в ухаживании за ногтями, подходящую именно Вам.

Форма ногтей

Для придания нужной формы ногтевой пластине желательно использовать маникюрные полировки. Так же можно использовать некоторые сорта мелкозернистой наждачной бумаги. Крупнозернистых же металлических пилочек с алмазным напылением лучше избегать. Для финальной полировки некоторые исполнители используют заднюю часть спичечного коробка.

Рисунок 3.13 - Ноготь большого пальца правой руки.

Рисунок 3.14 - Ногти правой и левой рук в сравнении.

Обратите внимание на длину и форму ногтей правой руки на фотографиях. Если смотреть на пальцы со стороны ладони, удерживая их на уровне глаз, ногти не должны выступать из-за подушечек пальцев более чем на 1-1,5 миллиметра (Рисунок 3.12). Некоторые исполнители могут предпочитать несколько другие формы и размеры ногтей, но Вам на начальном этапе обучения всё же лучше придерживаться приведённых здесь рекомендаций. В дальнейшем, когда Вы убедитесь что некоторые модификации длины и формы не мешают, а лишь способствуют качественному звуку, Вы можете принять их для себя как стандарт.

Ноготь на мизинце может быть чуть длиннее остальных. Поскольку мизинец используется лишь в *расгеадо*, удлинённый ноготь поможет компенсировать недостаточную длину пальца.

Придание формы ногтя большого пальца правой руки (Рисунок 3.13) является очень важным моментом. Особенное внимание следует уделить той части ногтя, которая непосредственно контактирует со струной. Некоторые луди недоумеваю, зачем нужен такой длинный ноготь на большом пальце. Это помогает добиться хорошего звука при игре тыльной стороной ногтевой пластины вверх по струнам (от 1-ой к 6-ой). Этот приём используется в ***alzapua***, описанном ниже.

Ногти левой руки подстрижены коротко но не под корень (Рисунок 3.14). Это необходимо для игры *нисходящего лигадо* (Урок 5).

Защита и укрепление

Даже самые толстые ногти нуждаются в укреплении, если Вы не хотите чтобы они стёрлись при воздействии со струнами. Если же у Вас тонкие ногти, то они тем более нуждаются в дополнительной поддержке и усилении для получения хорошего звука.

Для укрепления ногтей существует несколько методов. Для начала необходимо нанести на поверхность укрепляемого ногтя прозрачную лаковую основу. Как только лак высохнет на него наносят ровным тонким слоем целлюлозный клей. После высыхания операцию повторяют. Наносится столько слоёв клея, сколько необходимо для получения ногтя нужной толщины. Некоторые исполнители предпочитают прокладывать между слоями клея тонкую ткань или вату. Но обычно одного клея бывает вполне достаточно.

Помните, при использовании подобных методов укрепления ногтевая пластина высыхает и становится хрупкой и ломкой. По этому не стоит наносить подобные составы на ногти и держать их в таком состоянии продолжительное время. Для снятия защитного покрытия используйте жидкость для снятия лака с добавлением масла.

Большинство способов укрепления ногтей, описанных в различных источниках, на первый взгляд могут больше казаться суеверием, чем научным фактом. Например включение в ежедневный пищевой рацион пищевого желатина действительно помогает.

Предосторожности

В повседневной жизни Вы столкнётесь со множеством факторов, угрожающих целостности ваших ногтей. Замки, дверные ручки, молнии на одежде и прочее. Вообще не лишним было бы научиться выполнять операции с подобными потенциально опасными вещами левой рукой. Так же достаточно вредное воздействие на ногти оказывают моющие обезжиривающие средства. Так что мытьё посуды и ручная стирка отменяются!

Если Вы заметили небольшую трещину на ногте — незамедлительно заполируйте это место. Для этого необходимо носить пилку с собой постоянно. Ибо небольшие трещины, если их не исправить вовремя, со временем увеличиваются. В критических ситуациях можно воспользоваться обычным пластырем. Это не допустит увеличение трещины.

Не вините свои ногти во всём!

Ученики на начальном этапе своего обучения зачастую излишне волнуются на счёт возможности играть фламенко такими, какие у них есть. Опыт показывает, что немного внимания и заботы Вашим ногтям — и любые ногти приобретут нормальное состояни, пригодное для исполнения фламенко. Например *Ниньё Рикардо* имел очень тонкие ногти. Но это не мешало ему получать сильный и мощный звук.

УРОК 4. Часть первая. Soleares (концовка).

Третья фальсета

Третья фальсета представляет собой другое арпеджио, основанное на последовательности пальцев (***p-i-m-i***) на первый трёх струнах. Большой палец, как и остальные, теперь играет тирандо и правая рука находится в основной позиции. Положение пальцев левой руки в аккорде показано на рисунке 4.1.

Фальсета состоит из трёх 12-дольных компасов. Вот втором компасе форма аккорда, обозначенная римскими цифрами III и VI, образуется указательным и средним пальцами левой руки. Переход от одного аккорда к другому производится путём смещения пальцев не меняя их позиции. Римскими цифрами указаны номера ладов, на который становится указательный палец.

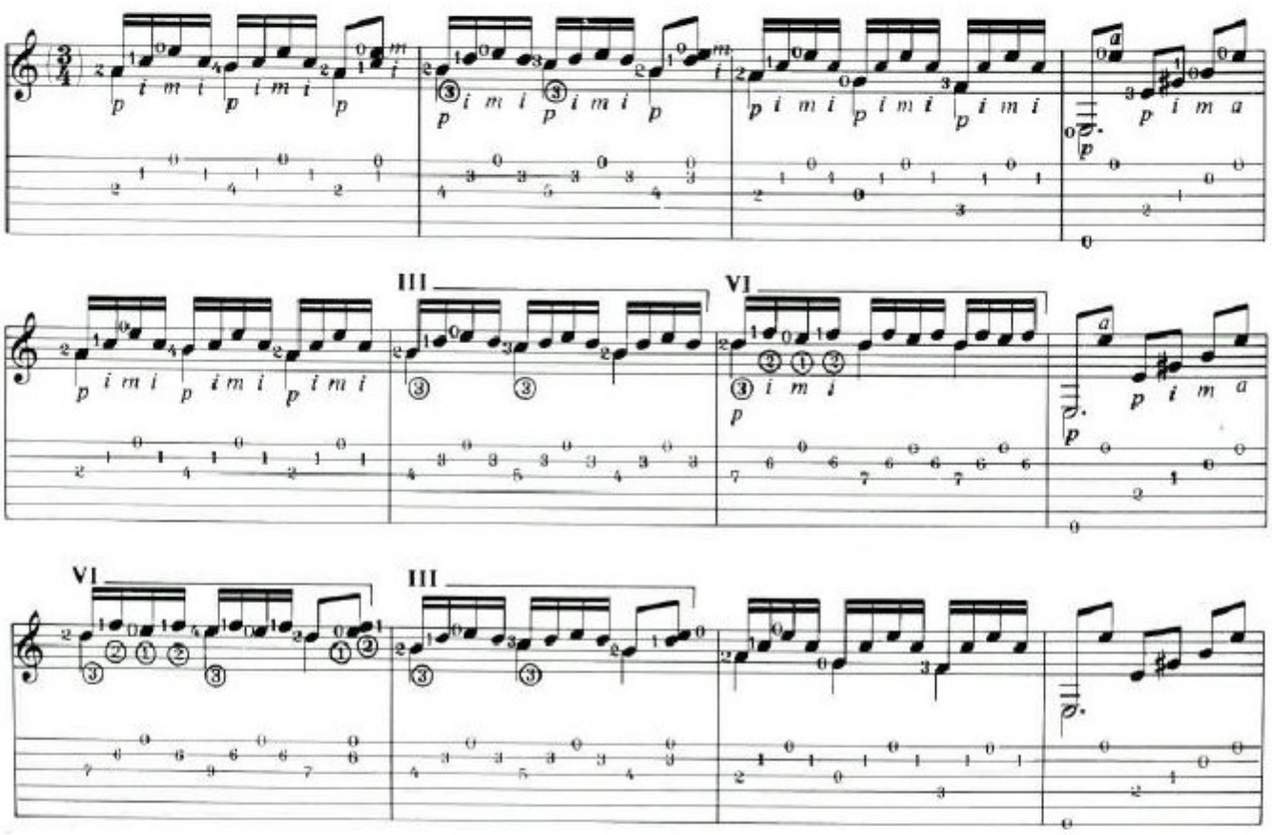
Эти два пальца должны двигаться на столько быстро, чтобы не создавать задержку в ритме и позволить всем нотам прозвучать ровно столько, сколько необходимо.

В этом движении левой руки кисть не должна менять своего положения. Большой палец должен находиться на средней части тыльной стороны грифа приблизительно напротив среднего и безымянного пальцев.

Рисунок 4.1 - Положение пальцев на первых трёх струнах.

FALSETA 3

Cejilla at 2nd fret



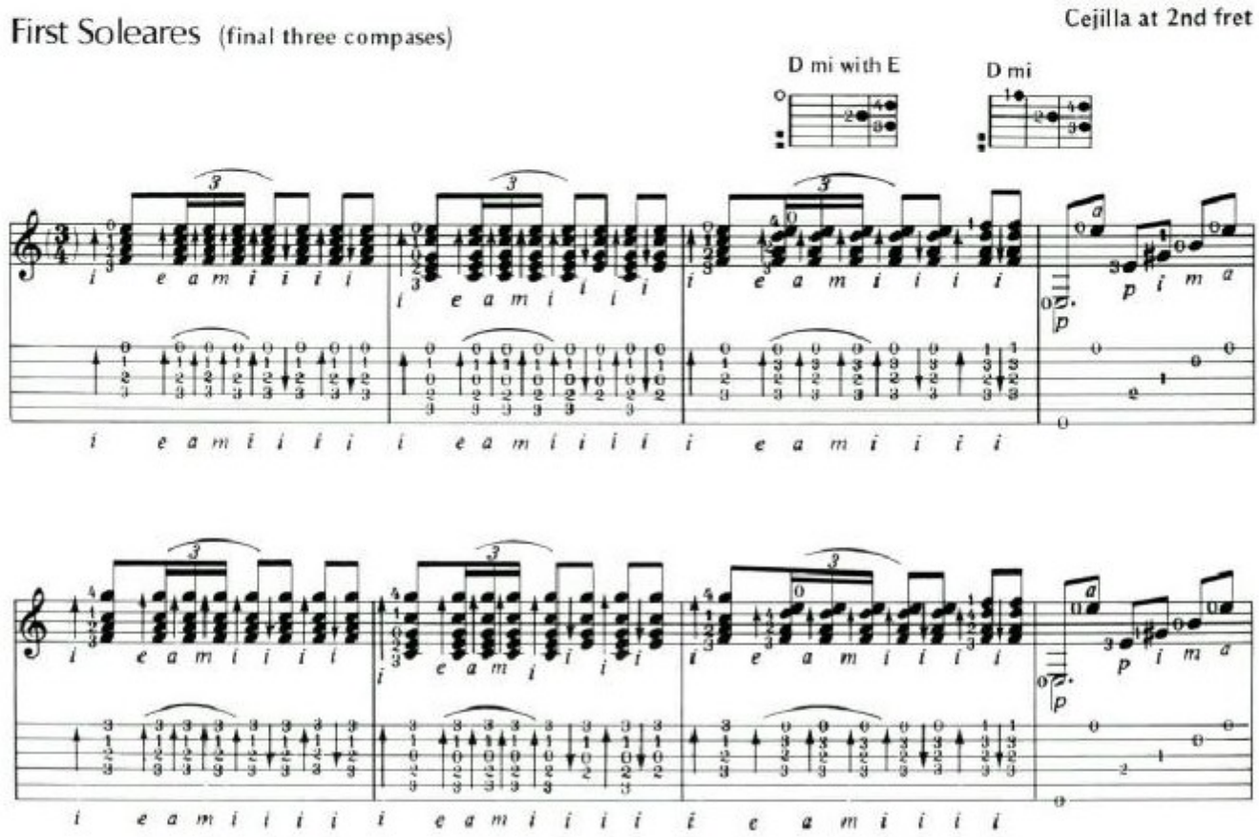
Заключительное расгеадо

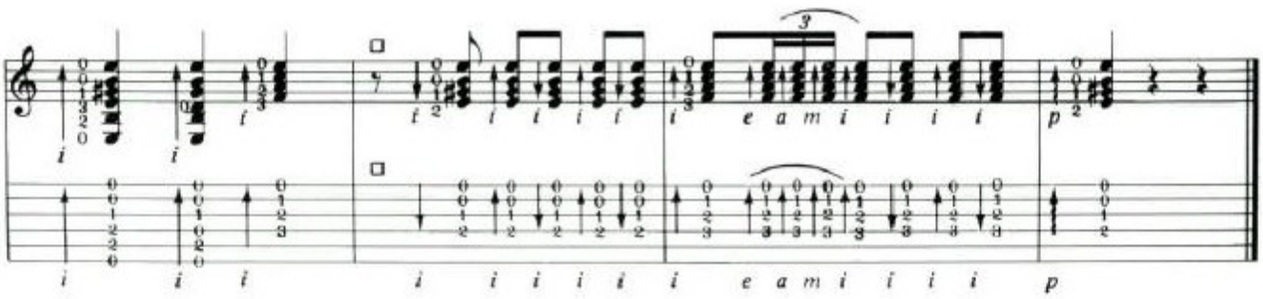
Заключительные три компаса состоят из расгеадо. Первые два компаса основаны на аккордовой последовательности (***F-C-F-E***) за исключением некоторых видоизменённых аккордов. В третьем такте первого компаса Вы столкнётесь с аккордами, схемы которых приведены ниже, а так же постановка пальцев левой руки при их исполнении изображена на рисунках 4.2 и 4.3.

Финальный компас возвращает нас к аккордовой последовательности льямады (***E-F-E-F-E***). Уделите особое внимание на приём *гольпэ* на четвёртой доле последнего компаса. Удар должен быть чётким и попасть в нужное время. Обратите внимание на то, что произведение заканчивается на десятой доле компаса, а одиннадцатая и двенадцатая доли — паузы. Это нормально для Soleares. Если это конец темы или всего произведения, обычно последние две доли отсутствуют.

Рисунок 4.2 - Аккорд Dmin с открытой первой струной.

Рисунок 4.3 - Аккорд Dmin с F на первой струне.





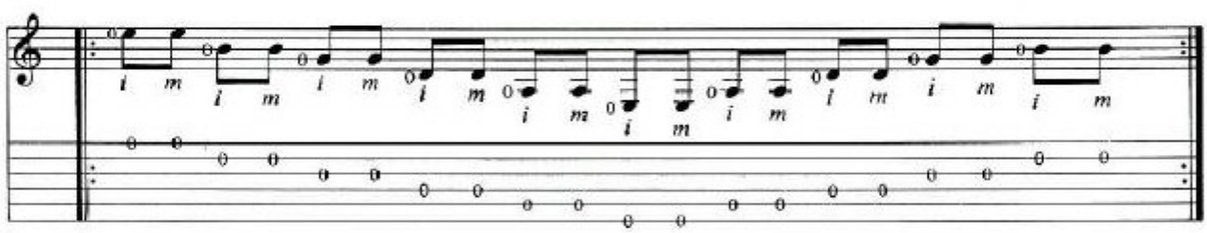
УРОК 4. Часть 2. Техника *пикадо*.

Приём *пикадо* в исполнении очень похож на классическое *аппояндо* — переменный штрих указательного (***i***) и среднего (***m***) пальцев. Во фламенко пассажи всегда играются апояндо. Иногда пассажи на высоких струнах исполняются с басовой линией *тирандо*.

В приведённом примере (Упражнение 8) сдвоенные ноты играются пикадо на каждой из шести открытых струн, с первой по шестую и обратно. Играйте медленно, зацикливая упражнение по кругу, до тех пор, пока не почувствуете уверенность в пальцах при извлечении звука на любой струне. Детальный разбор этого приёма звукоизвлечения приведён в упражнениях ниже.

Упражнение 8

Ex. 8



Позиция правой руки при исполнении пикадо.

Для исполнения приёма *пикадо* используется та же самая базовая постановка руки, что и для *тирандо*, за исключением того, что кисть руки может перемещаться вверх для игры на басовых струнах (Рисунок 4.4.а). Суставы пальцев параллельны струнам, а тыльная сторона ладони почти параллельна верхней дэке гитары. Запястье остаётся расслабленным и не двигается.

Большой палец

В то время, когда пальцы (***i***) и (***m***) играют на первых трёх струнах — большой палец (***p***) обычно опирается на шестую струну. При переходе на басовые струны — большой палец перемещается на верхнюю дэку недалеко от шестой струны и резонаторного отверстия. При переходе от басовых струн к дискантам большой палец вновь возвращается на шестую струну.

Движение пальцев

При исполнении *пикадо* в медленном темпе (а на начальной стадии изучения необходимо играть медленно дабы техника звукоизвлечения фиксировалась на уровне подсознания — эффект мышечной памяти) пальцы остаются расслабленными. Для достижения в дальнейшем скорости и интенсивности звукоизвлечения пальцы должны приобрести некую жёсткость: при

игре скоростных пассажей *пикадо* палец в основном сгибается в третьей фаланге и лишь самую малость во второй. Штрих пальцами (***i***) и (***m***) должен всегда быть переменным. Удары обеими пальцами по струнам должны быть равнозначными по силе и амплитуде. Замах каждого пальца над струной не превышает половины дюйма. Направление движения пальца — перпендикулярно струнам и верхней дэке, в направлении к Вашей грудной клетке. При медленном звукоизвлечении в процессе удара палец может слегка прогибаться в обратную сторону под действием силы противодействия натянутой струны. После удара палец может остановиться на некоторое время на нижней струне до того момента, пока вновь не наступит его очередь.

При игре скоростных пассажей *пикадо* пальцы более напряжены, по прежнему работает в основном третья фаланга но в обратную сторону палец уже не сгибается.

Для исполнения приёма *пикадо* используется та же самая базовая постановка руки, что и для *тирандо*, за исключением того, что кисть руки может перемещаться вверх для игры на басовых струнах (Рисунок 4.4.а). Суставы пальцев параллельны струнам, а тыльная сторона ладони почти параллельна верхней дэке гитары. Запястье остаётся расслабленным и не двигается.

Большой палец

В то время, когда пальцы (***i***) и (***m***) играют на первых трёх струнах — большой палец (***p***) обычно опирается на шестую струну. При переходе на басовые струны — большой палец перемещается на верхнюю дэку почти вся правая рука напрягается.

Безымянный палец и мизинец может слегка повторять движения среднего пальца, а мизинец может быть абсолютно расслабленными и принять такую форму, какая Вам наиболее удобна (Рисунок 4.5).

Упражнения

Для начала играйте упражнения переменным штрихом пальцами (***i-m***, ***i-m***). После играйте штрихом (***i-a***, ***i-a***). Самым сложным является штрих (***m-a***, ***m-a***) из-за слабости безымянного пальца.

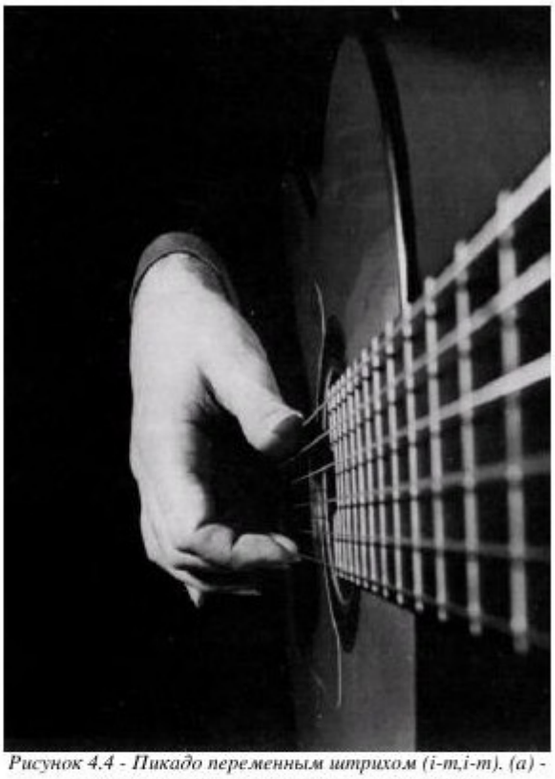
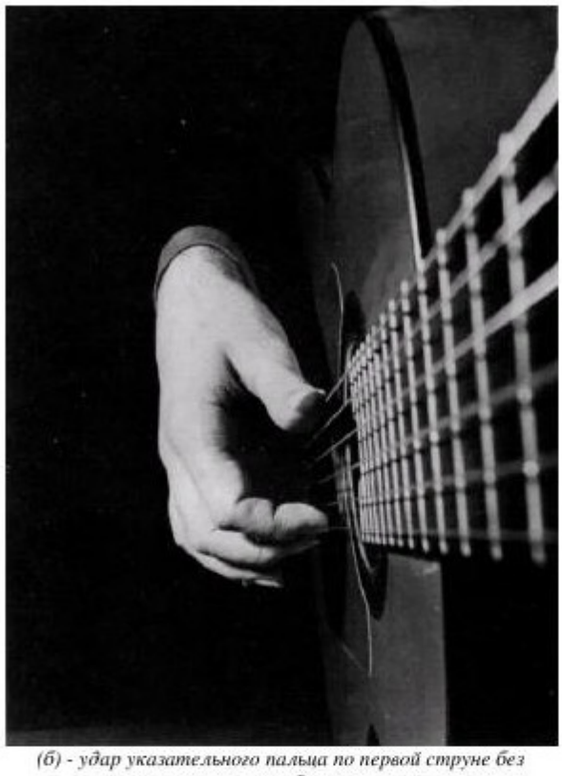
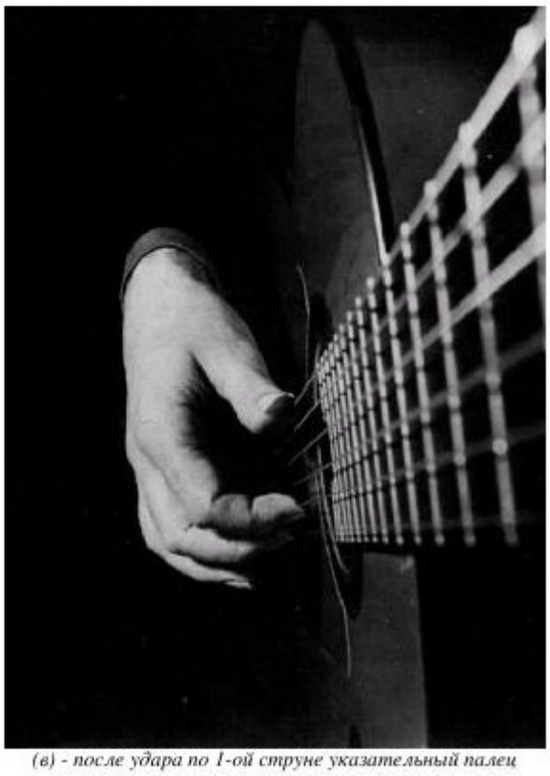


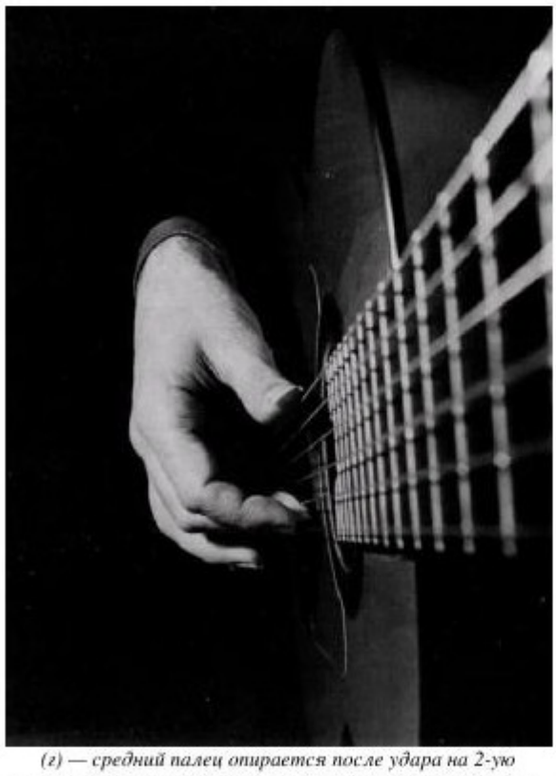
Рисунок 4.4 - Пикадо переменным штрихом (i-m,i-m). (а) - указательный палец перед звукоизвлечением.



(б) - удар указательного пальца по первой струне без прогиба.



(в) - после удара по 1-ой струне указательный палец останавливается на 2-ой струне.



(г) — средний палец опирается после удара на 2-ую струну, в то время как указательный готовится к атаке.

Пикадо с переменой струн

При переходе *пикадо* с басовых струн на дисканты и обратно кисть правой руки перемещается параллельно подставке и перпендикулярно струнам (рисунки 4.5 и 4.6). Здесь возникает необходимость сохранять постоянное положение кисти правой руки и пальцев относительно струн. Усиливая или уменьшая изгиб в запястье мы можем добиваться этого положения. Локоть при этом сгибается (при движении к басам) или разгибается (при движении к дискантам).

Рисунок 4.5 - Положения правой руки при игре пикадо. Большой палец опирается на шестую струну.

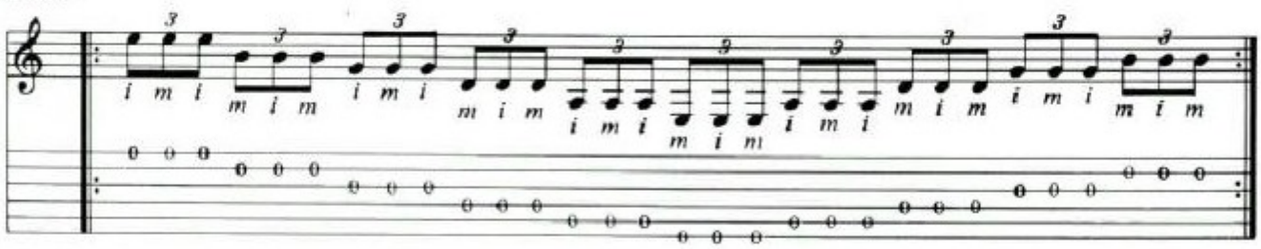
Рисунок 4.6 - Пикадо на шестой струне. Положение кисти неизменно, но запястье согнуто. Большой палец опирается на верхнюю дэку.

Сформулируем три основных правила *пикадо*:

1. Пальцы должны всегда извлекать звуки поочерёдно, не зависимо от того на каких струнах необходимо извлечь звук. Две ноты подряд никогда не играются одним и тем же пальцем.
2. Движение пальцев минималистично и происходит от третьей фаланги.
3. Положение кисти правой руки неизменно, не зависимо от того на какой струне извлекается звук. Для поддержания этого постоянного положения для того, чтобы перейти с одной струны на другую, необходимо переместить всю кисть в направлении, перпендикулярном струнам по прямой линии.

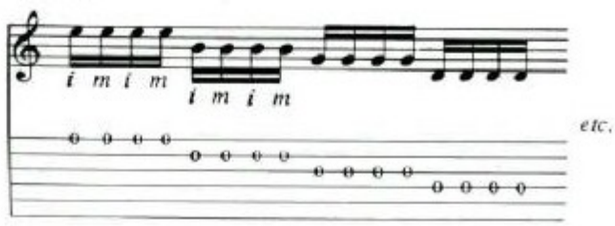
Следующее упражнение играется триолями. Чередование пальцев обязательно не зависимо от перемены струны. Вы не должны тянуться пальцем до следующей струны. Если Вы сделаете это — Вы никогда не не добьётесь ровного ритма и никогда не добьётесь хорошего *пикадо*. Играйте с переменой пальцев: (***i-m***, ***i-m***), (***m-i***, ***m-i***), (***i-a***, ***i-a***), (***a-i***, ***a-i***), (***a-m***, ***a-m***), (***m-a***, ***m-a***).

Ex.9



Вы так же можете играть квартолями:

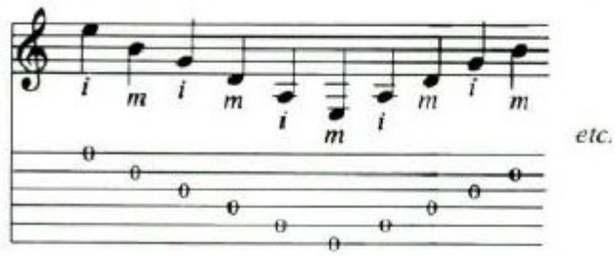
Ex.10



etc.

или целыми нотами:

Ex.11

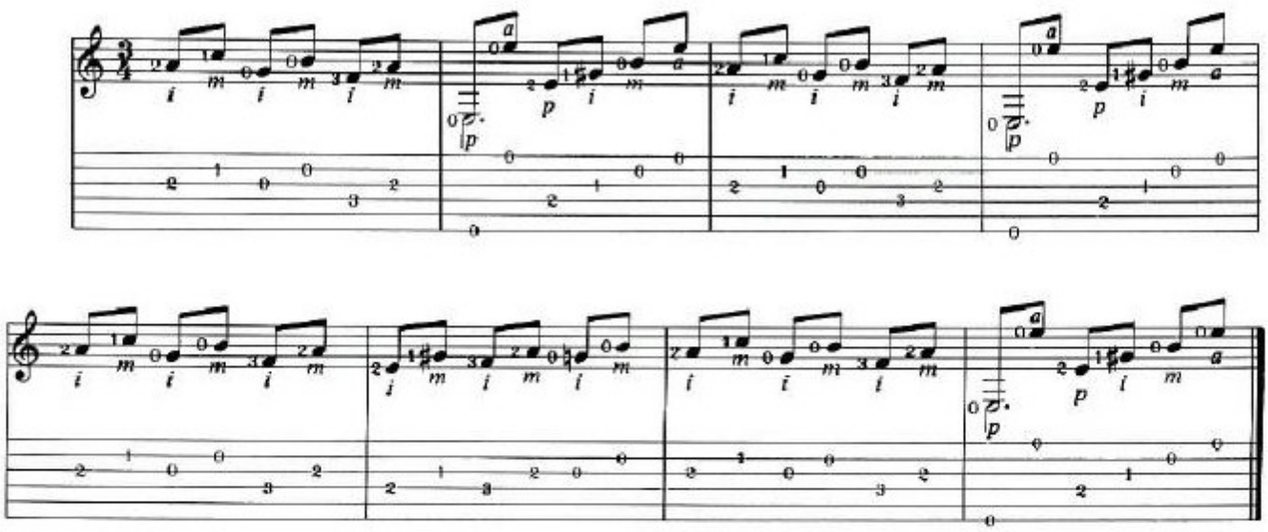


etc.

Другие примеры пикадо

Ниже приведён пример *пикадо*. Это одиночная фальсета из формы ***Soleares***. Играйте его уделяя особое внимание аппликатурам и не забывайте про правила, изложенные выше.

Ex.12 Cejilla at 2nd fret



Элементы фламенко 4. Aire.

Aire (дословно «воздух» или «атмосфера») - ещё один термин, который Вы можете слышать часто, когда говорят о фламенко. Этот термин характеризует степень экспрессивности исполнения фламенко, что определено не только формой и темпом, но и личными качествами и стилем исполнителя. Таким образом одна и та же музыкальная пьеса, исполняемая разными гитаристами, может передавать слушателю совершенно разные виды ***aire***.

В самом общем понимании, ***aire*** — некое волшебство, передающее смысл фламенко как явления. *Компас* — жизненно важная часть фламенко. Но кроме *компаса* есть некая качественная сторона фламенко. Это то, что заставляет музыкальное произведение не просто ласкать слух, но и доносить до слушателя некий смысл, какие то мысли и чувства. Заставляет испытать доселе неведомые эмоции, открывает глаза на незримые истины...

Те серьёзные токе, что включены в *Jondo Cante* или *Cante Grande*, вызывают глубокие, зачастую трагичные, чувства. Иногда говорят, что гитара плачет или оплакивает (***llorar***), вызывая «тёмные» чувства (***ducas negras***). В менее серьёзных, но зачастую не менее интенсивных формах, таких как ***Cante Chico***, вероятнее всего волна чувств не будет весёлой, но будет более беззаботной и экстравертированной. Обратимся к определённым формам. ***Seguiriyas*** например определённо ***Jondo***. Но так происходит не всегда. Зачастую это зависит от духа и выразительности, с которой сыграно произведение. ***Malaguena***, например, может быть трогательным ***Jondo*** или лёгкой в стиле ***Chico***.

Цыганское *айрэ* (***aire gitano***) обычно в восточном стиле, полно иронии и страсти, может резко начинаться и так же резко заканчиваться, жёстко придерживается *компаса*. *Айрэ* ***Cante Andaluz***, произошедшее из коренных песен фламенко Андалусии, является более открытым, беззаботным, плавным и мелодичным. Но эти различия зачастую не так чётко различимы и, по этому, по сей день не угасают споры на тему чего больше в том или ином токе, ***gitano*** или ***Andaluz***.

Персональное айрэ

Айрэ в самом точном понимании — это некая характерная сущьность, которая делает токе каждого мастера уникальной и безошибочно узнаваемой. Например *айрэ* покойного Ниньё Рикардо — экстраординарная, почти материальная аура этого исполнителя делает его музыку безошибочно узнаваемой.

Рисунок 4.7 – Персональное Айрэ. Великий цыган кантаор Рафаэль Ромеро поёт Rondeña canasteras.

Создание Айрэ фламенко

Чувства для различных видов *айрэ* во фламенко и способность их выражать в игре на гитаре постоянно растут и приумножаются тем больше, чем глубже Вы погружаетесь в мир Фламенко, слушаете записи других исполнителей и посещаете живые выступления. Вы должны испытывать как минимум глубокую любовь к искусству фламенко и конкретно к ***cante flamenco***.

При сегодняшнем обилии виртуозных исполнителей токе фламенко слишком легко быть введённым в заблуждение тем, что для достижения подобного мастерства необходимо и достаточно обладать блестящей техникой. Но это глубокое заблуждение. И те, кто является сегодня примером для подражания достигли подобных высот в основном за счёт музыкальности, а не из-за скорости и техничности.

Если Вы в больше степени посвящаете своё снимание изучению компаса, фразировкам и акцентированию — Ваша музыка уже на начальном этапе обучения не просто набор нот, а некий монолог, она несёт повествовательный характер. Это и есть истинное фламенко. Может быть сначала это будет медленно, но это будет настоящее фламенко а не подражание ему.

УРОК 5 Seguiriyas

Seguirias — самая эмоционально глубокая и страстная форма фламенко. Как и ***Soleares***, происхождение этой формы фламенко неразрывно связано с цыганами Андалусии. Во второй половине девятнадцатого века эта форма начала широко завоёвывать сердца поклонников фламенко и развилась в огромное колличество самостоятельных форм. Вероятнее всего корни ***Seguiriyas*** принадлежат к такой древне форме фламенко как ***Toña***, изначально исполнявшейса без музыкального сопровождения. Танцевальная форма ***Seguiriyas*** была изобретена для театральных подмостков, но изначально эта форма принадлежит всё-таки к ***cante*** — как попытка выразить самые опустошающие и мучительные чувства и эмоции — ***Cante Jondo***. В ***Seguiriyas por Cante*** мы слышим душераздирающий крик человека, оставшегося один на один в битве против жизненных неудач и самой смерти. Вероятно, ни в какой другой европейской народной музыке Вы не услышите более душераздирающего крика человеческой души.

Гитарист, исполняющий ***Seguiriyas***, так же должен быть вдохновлён этой трагедией. Исполнение ***Seguiriyas*** — всегда серьёзный поступок, который будет одобрен ценителями и знатоками только в том случае, если исполнителю удалось создать надлежащую атмосферу для кантаора, чтобы тот смог в полной мере излить свои эмоции и чувства. Если настроение гитариста верное, то ***Seguiriyas*** может вызвать самое сильное эмоциональное потрясение, на какое только способна музыка фламенко, когда про гитару говорят «...espsdas cinco por herida mal guitarra... (...о, гитара, бедная жертва пяти проворных кинжалов! - Ф.Г. Лорка).

Слово «***Seguiriyas***», предположительно, является версией цыганского ***Seguidillas*** — имя популярного испанского танцора.

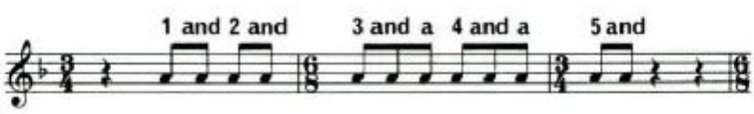
КОМПАС Seguiriyas

Компас ***Seguiriyas*** выглядит следующим образом:

1 and 2 and 3 and a 4 and a 5 and

Все двеннадцать долей компаса остаются неизменными постоянно и повторяются с теми же самыми акцентами. Считайте компас громко и чётко. Если можете — акцентируйте каждую пронумерованную долю компаса ударом ногой о пол.

Чаще всего в нотной записи компас ***Seguiriyas*** записывают в переменном метре — 3/4+6/8. На примере ниже Вы можете видеть, что начало компаса попадает на вторую долю такта в разере 3/4, а конец — на первую долю следующего такта в 3/4.



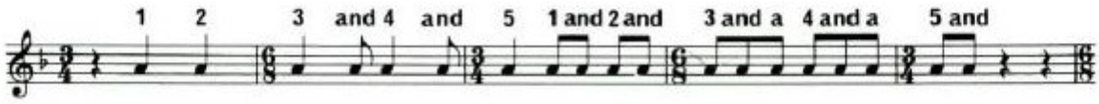
На первый взгляд это выглядит достаточно сложно. Но на самом деле в самом ритме сложностей гораздо меньше, чем в нотной записи.

В некоторых случаях в ***Seguiriyas*** возникает необходимость считать тот же самый компас немного по-другому. Например так:

1 2 3 and 4 and 5

Здесь продолжительность каждой пронумерованной доли в два раза дольше, чем в предыдущем случае.

Объединив эти два метода можно получить нечто подобное:



Аккорды Seguiriyas

Seguiriyas исполняется в основной позиции, называемой во фламенко «***por medio***». Первый аккорд **Amaj**, как и в ***Soleá***, является первой ступенью фригийского лада. Позиция левой руки показана на рисунке 5.1.

Обратите вниание на аппликатуру этого аккорда. Если раньше Вы исполняли этот аккорд с использованием другой аппликатуры, Вам необходимо привыкнуть к употреблению этого способо, общепринятого во фламенко. Это необходимо, поскольку в большинстве случаев необхождимо иметь третий и четвёртый палец свободными, например как в начале ***Seguiriyas*** (рисунок 5.2).

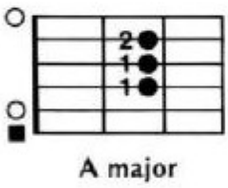


*Рисунок 5.1 - Позиция аккорда **Amaj***

Рисунок 5.2 - Третий палец играет лигадо

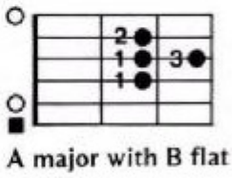
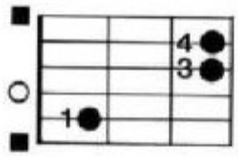
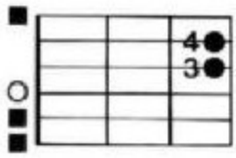


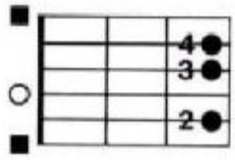
*Рисунок 5.3 - Аккорд с плавающей нотой **B** из **Seguiriyas***

*Рисунок 5.4 - Стартовый аккорд из **Фальсеты 1***

Рисунок 5.4 - Следующий, C на пятой струне.





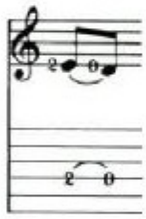


Другой аккорд, наиболее часто используемый в ***Seguiriyas*** это аккорд, показанный на рисунке 5.3. Достаточно большое колличество ритмических проходов основано на этом аккорде. Безымянный палец и мизинец остаются в своей позиции постоянно, в то время как первый и второй пальцы играют на четвёртой и пятой струнах.

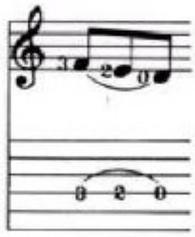
НА рисунках 5.4 и 5.5 изображены аккорды, так же часто встречающиеся в ***Seguiriyas*** и создающие характерную интонацию.

Лигадо

Методика *лигадо* — это ещё один способ звукоизвлечения с использованием одной лишь левой руки. Во вторм уроке мы рассматривали т.н. восходящее *лигадо* — палец опускается на звучащую струну. Рассмотри нисходящее *лигадо*. Оно отличается от восходящего тем, что палец отпускает струну после звукоизвлечения и звук, следующий за этим действием, ниже чем исходный. Необходимо заметить, что при использовании этого приёма зачастую не достаточно просто снять палец сструны. Необходимо как бы «сдёрнуть» палец, заставив струну колебаться дальше. Некоторые исполнители используют для этого ногти на пальцах левой руки.

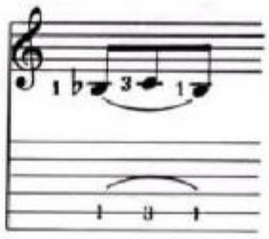


На примере слева показан случай нисходящего *лигадо*. Рассмотрим его подробнее. Изначально второй палец левой руки зажимает четвёртую струну на втором ладу (нота E). После звукоизвлечения второй палец резко сдёргивается со струны позволяя ей звучать дальше открытой (нота D). Не забывайте о длительностях нот: всё должно быть чётко. Как в нотной записи, так и в табулатурах, приём лигадо (как восходящее так и нисходящее) обозначается символом ⌒ или ⌣.



В других случаях звучание струны может быть остановлено другим пальцем левой руки. Рассмотрим этот случай на примере справа. Изначально, до звукоизвлечения, на четвёртой струне установлены два пальца одновременно — третий на третьем ладу, а второй — на втором. После извлечения ноты F на четвёртой струне третий палец сдёргивается и дальше звучит нота E (второй палец). Далее второй палец так же сдёргивается со струны и четвёртая струна остаётся звучать открытой. Запомните, звукоизвлечение правой рукой производится только один раз.

Как уже упоминалось выше, если нисходящее лигадо состоит более чем из одной смены ноты, все учавствующие в пассаже пальцы левой руки должны быть установлены на струны до извлечения звука. Чистота звука зависти не только от правильного перемещения пальцев по грифу, но и от правильного счётавремени: каждый палец обязан покинуть свою позицию в строго определённый момент. Как упоминалось в примере выше, второй и третий палец в начале пассажа занимают позицию на струне до звукоизвлечения. Это проиллюстрировано на рисунках 5.6 (a), (b) и (c).



Во фламенко очень часто используются восходящее и нисходящее лигадо в одной связке (как на примере справа). В таком случае очень важно сохранить ритмику и выдержать каждую ноту. В противном случае целая *фальсета* может оказаться *вне компаса*.

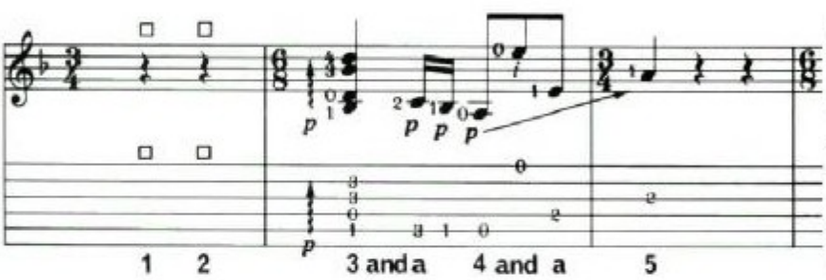
Рисунок 5.6 - Нисходящее лигадо. (a) - Исходная позиция со вторым и третьим пальцами на четвёртой струне.

*(b) - Третий палей сдёрнут со струны. Звучит нота **E**.*

(c) -Второй палец сдёрнут. Звучит открытая четвёртая струна.

Соло

Следующий ***Seguiriyas*** начинается с типисного для этой формы пассажа. Это часто повторяющийся пассаж зачастую используется как в чисто инструментальных формах ***Seguiriyas***, так и в вокальных аккомпаниментах в качестве ритмического заполнения и имеет следующую структуру:

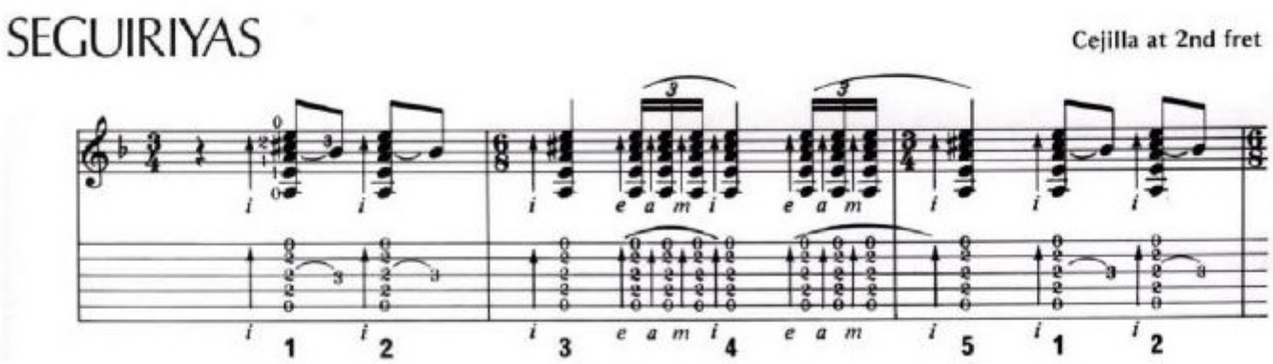


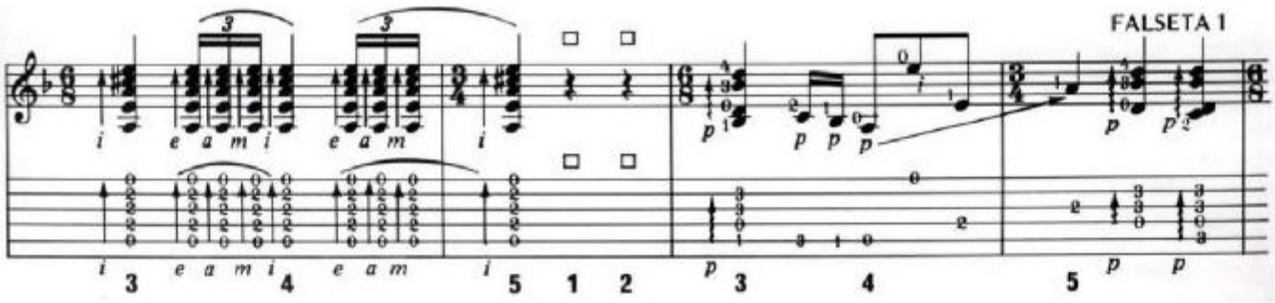
Третий и четвёртый пальцы остаются на второй и третьей струнах до тех пор, пока левая рука не примет аккорд ***Amin***. Обратите внимание на то, что пятая струна на третьем ладу (нота ***C***) зажимается вторым пальцем левой руки.

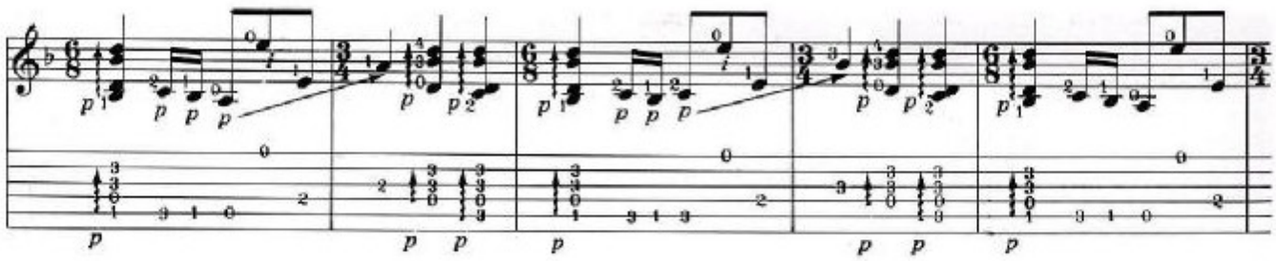
Большой палец правой руки играет в ***Seguiriyas*** особо важную роль. За исключением *расгеадо*, правая рука постоянно находится в положении «Большого пальца».

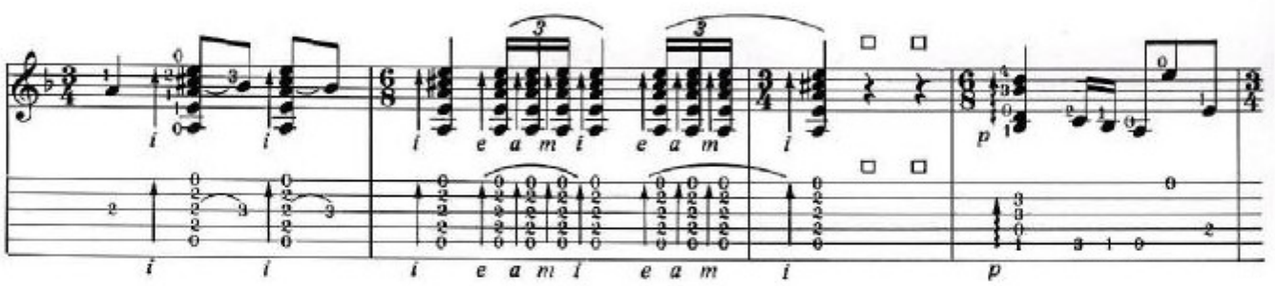
В третьей фальсете есть довольно характерное для фламенко арпеджио, исполняемое большим и указательным пальцами.

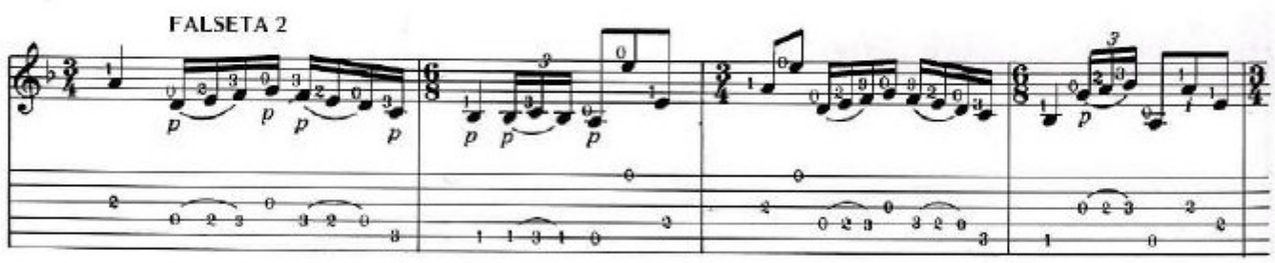
Первые две ноты каждой из групп, состоящих из четырёх нот, исполняются большим пальцем на одном движении ввсерх (от 6-ой к 1-ой струне).

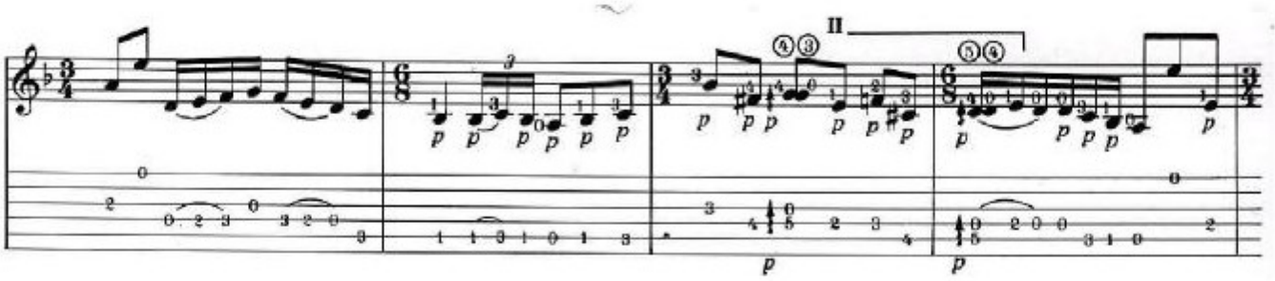


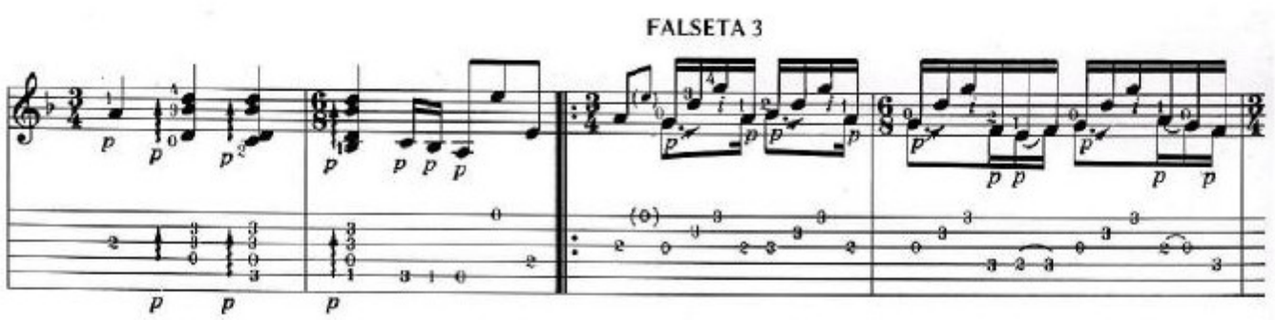

FALSETA 1

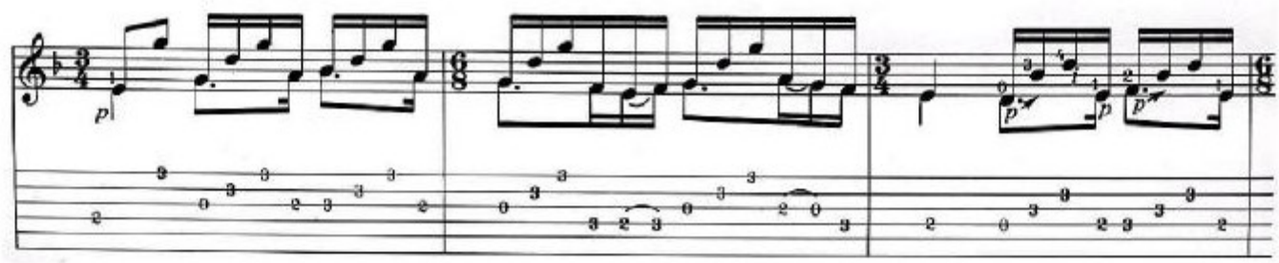


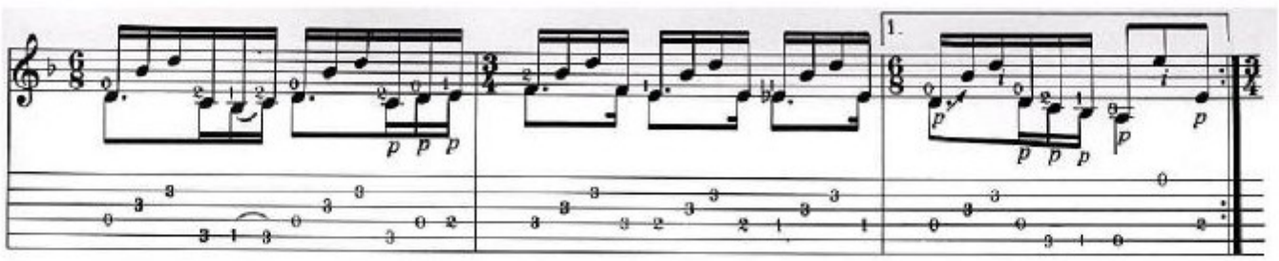


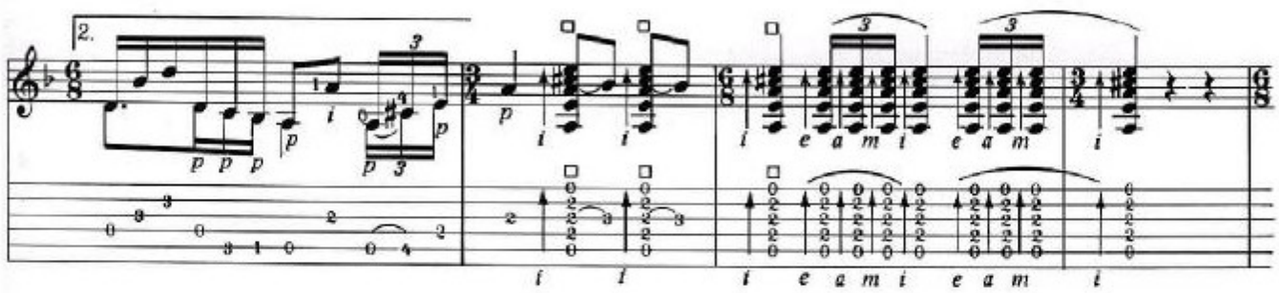

FALSETA 2

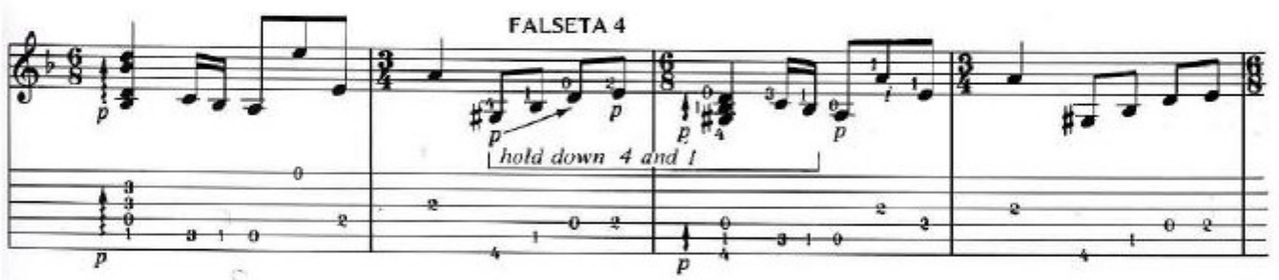

II

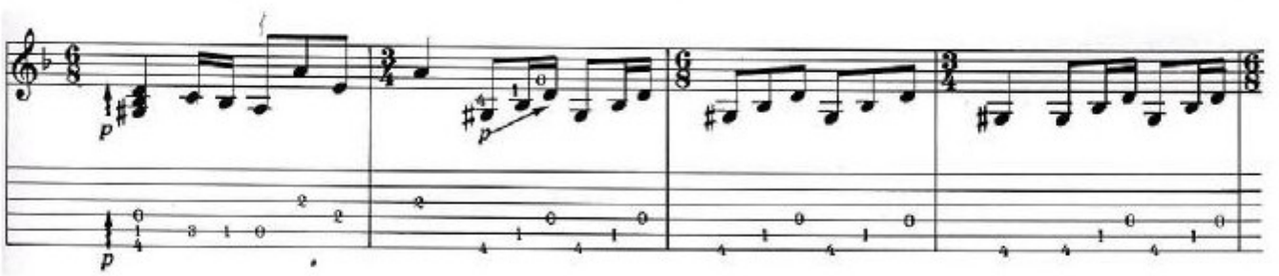

FALSETA 3

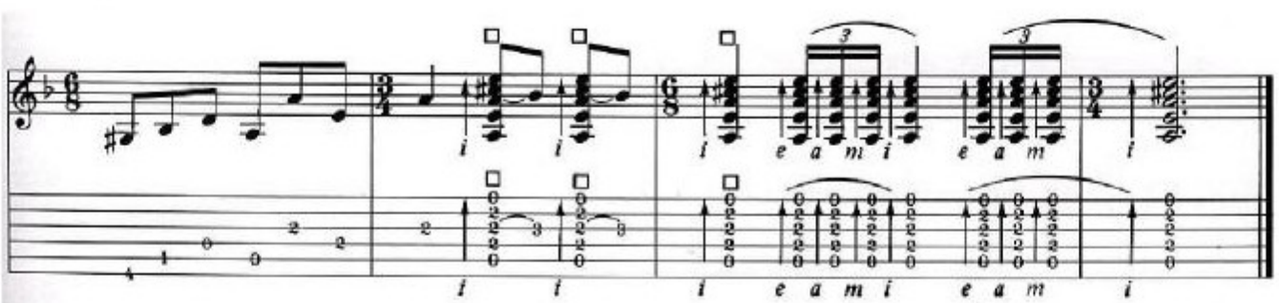



1.


2.
i i i e a m i e a m i


FALSETA 4
hold down 4 and 1




i i i e a m i e a m i

Элементы фламенко 5. Duende

В дословном переводе с испанского ***Duende*** означает некоего троля или эльфа, сказочное существо, дух, который является как мимолётное видение и вдохновляет токаора, кантаора, байлаора, тореро или кого бы то ни было на экстаординарные поступки. Во фламенко это такое состояние, когда исполнитель достигает максимального духовного единения с его аудиторией. Только самый таллантливый исполнитель или ***afición***, свободный от «звёздной болезни», способен достигать этого состояния. Это — достижение истины, когда каждый так или иначе проникает в самую суть вещей и явлений, в эмоцию в её явном незащищённом виде, способен постичь окружающее на уровне эмоций. Когда аудитория слышит и видит что исполнитель достиг этого состояния, она приветствует исполнителя тихим, чуть слышным, возгласом ***Olé***, [illegible] ***Duende*** [illegible]

Урок 6. Alegrías

В дословном переводе с испанского языка ***alegría*** – радость, веселье. Эта форма фламенко так же светлая и беззаботная. Она может выражать больше радостных чувств, с лёгким налётом меланхолии, но общее настроение всё-таки является оптимистичным и мужественным, в отличие от агонизирующей, трагической тоски предыдущего *токе* ***Seguiriyas***. В вашей игре Вы должны постараться выразить как можно больше оптимизма и счастья.

Alegrías принадлежит большому семейству форм фламенко, именуемых ***Cantiñas***. Они родом из портового города ***Cádiz*** и скорее всего произошли путём некоторых трансформаций *хот* (***jotas***), исполнявшихся моряками из *Арагона*. Мелодии *хот* были помещены в *компас* ***Soleares*** и использовались для праздничных танцев. В отличие от ***Soleares*** и ***Seguiriyas***, которые исполняются во фригийском ладе, ***Alegrías*** исполняется в мажоре (и лишь немного в миноре), что вносит свой вклад в более счастливый и беззаботный ***aire***. ***Baile por Alegrías*** – одна из самых сложных форм фламенко. Эта форма присутствует как в инструментальном, так и в вокальном и танцевальном видах.

КОМПАС Alegrías

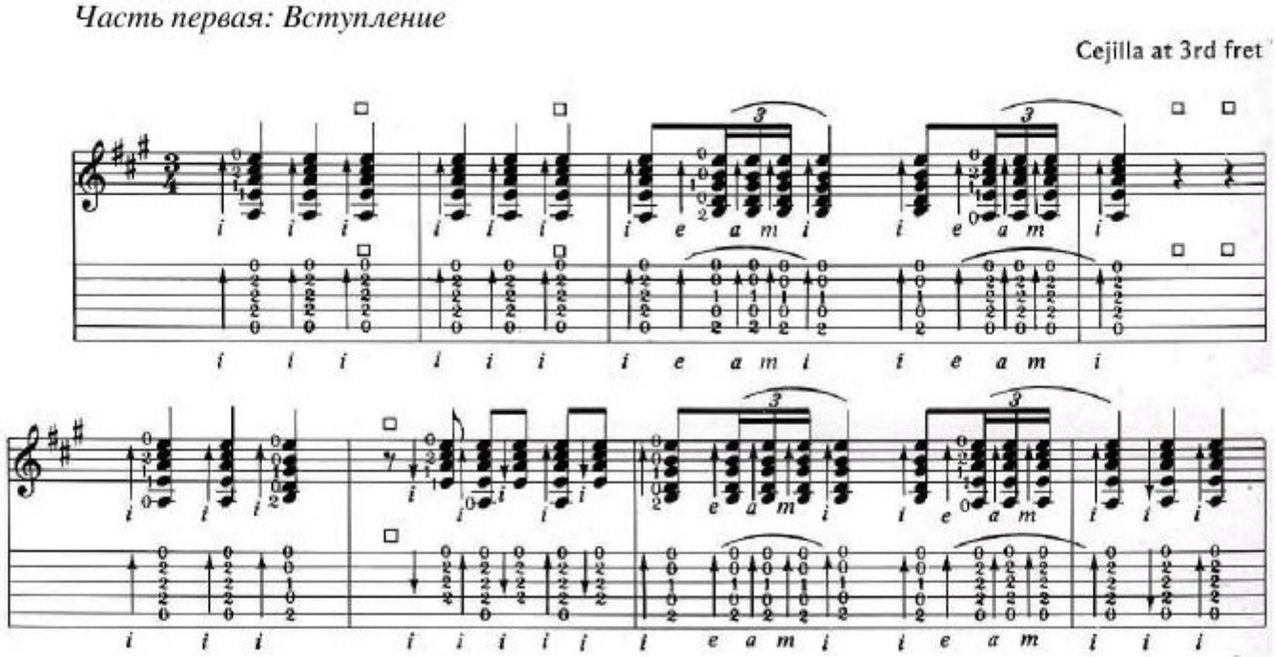
Компас ***Alegrías*** идентичен двенадцатидольному компасу ***Soleá*** с акцентами на 3, 6, 8, 10 и 12 долях.

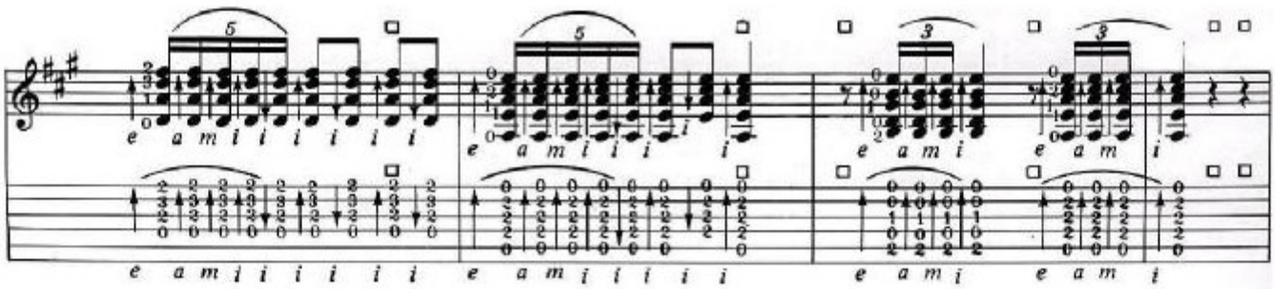
1 2 **3** 4 5 **6** 7 **8** 9 **10** 11 **12**

Соло

Ниже представлена традиционное ***Alegrías*** в ***Amaj*** и ***Amin***. После введения представлены три традиционные *фальсеты* и финал на *расгеадо*. Разберите каждый отрывок в отдельности и только после этого объедините всё в единое целое.

Часть первая: Вступление

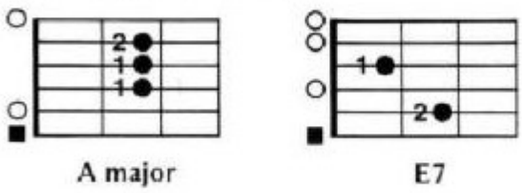




Часть первая: продолжение

В этой части мы рассмотрим первые два компаса из вступления. Первые семь долей основаны на аккорде ***Amin***. Аппликатура этого аккорда изображена на рисунке 5.1, а её диаграмма – ниже. Далее вступает аккорд ***E7*** в виде четырёхзвучного расгеадо. Аппликатура этого аккорда изображена на рисунке 3.3, а его диаграмма изображена ниже.

Правая рука находится в основной позиции и большой палец слегка опирается на шестую струну. Расгеадо из первых двух компасов подобно тем, что Вы уже встречали ранее в ***Soleares***, в некоторых случаях используется совместно с приёмом ***golpe***.



В этом отрывке, как и в остальных музыкальных примерах, Вы можете видеть, что символ ***golpe*** стоит над определённым ударом с определённым движением пальца. В данном случае Вы можете видеть что ***golpe*** используется на 3-ей и 6-ой долях *компаса*. Движение безымянного пальца, описанное ранее для приёма ***golpe***, выполняется одновременно с обычным ударом указательного пальца. Эти два удара, по струнам и по деке, должны быть строго синхронными. Эти два пальца должны двигаться независимо от всей кисти, но одновременно.

Расгеадо третьего компаса вводит новый аккорд – ***Dmaj***. Этот аккорд использует только первые четыре струны.

Аккордовая форма Dmaj изображена на рисунке 6.1 и диаграмме справа.

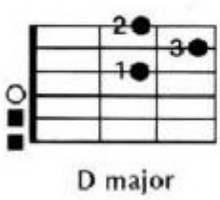
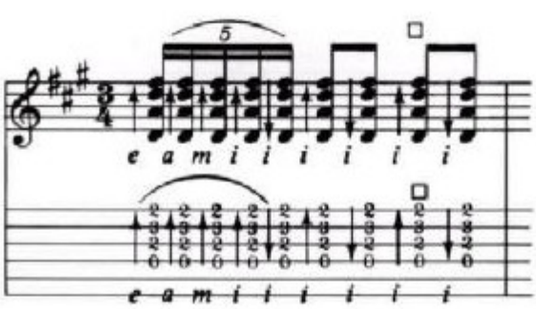


*Рисунок 6.1 - Позиция аккорда **Dmaj**.*

Пятизвучное расгеадо

Пятизвучное расгеадо (его ещё можно назвать пентольным расгеадо) исполняется пальцами правой руки за промежуток времени, равный одной доле компаса. У пятидольного расгеадо есть пара отличий от четырёхдольного.

Прежде всего акцент в данном типе расгеадо попадает на первую ноту, извлекаемую мизинцем, и этот акцент совпадает с сильной долей в компасе. Во-вторых, расгеадо заканчивается движением указательного пальца в направлении от первой струны к шестой после последовательности ***e-a-m-i*** в направлении от шестой струны к первой. По этому в нотной записи это расгеадо описано как квинтоль. Позже в других примерах мы встретимся со случаями, когда акцент будет совпадать с пятой нотой в расгеадо, но здесь иначе.



Начинайте медленно, равномерно, выделяя каждый акцент в начале расгеадо.

Рисунок 6.2 – Пятизвучное расгеадо. Показано последовательное движение пальцев.

*Часть вторая: первая **falseta** и **compás***

Первая ***falseta*** главным образом исполняется триолями большим и указательным пальцами и основана на аккордовых формах ***E7*** и ***Amaj***. Обратите внимание на то, что компас по прежнему двенадцатидольных и акцентированы третья, шестая, восьмая, десятая и двенадцатая доли. Расгеадо в первой фальсете играется на аккордах ***Dmaj*** и ***Amaj***. На девятой доле в расгеадо Вы встретитесь с немного видоизменённой формой аккорда ***E7***, в котором используются только нижние четыре струны. Аппликатура этого аккорда изображена на рисунке 6.3.

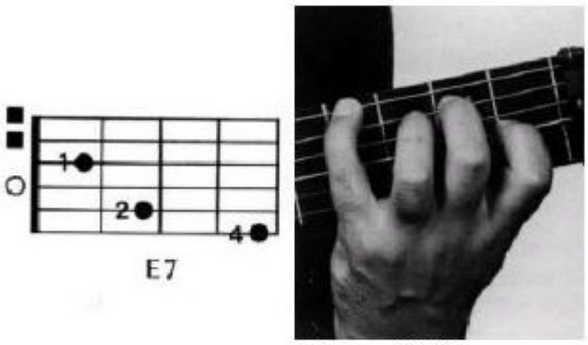
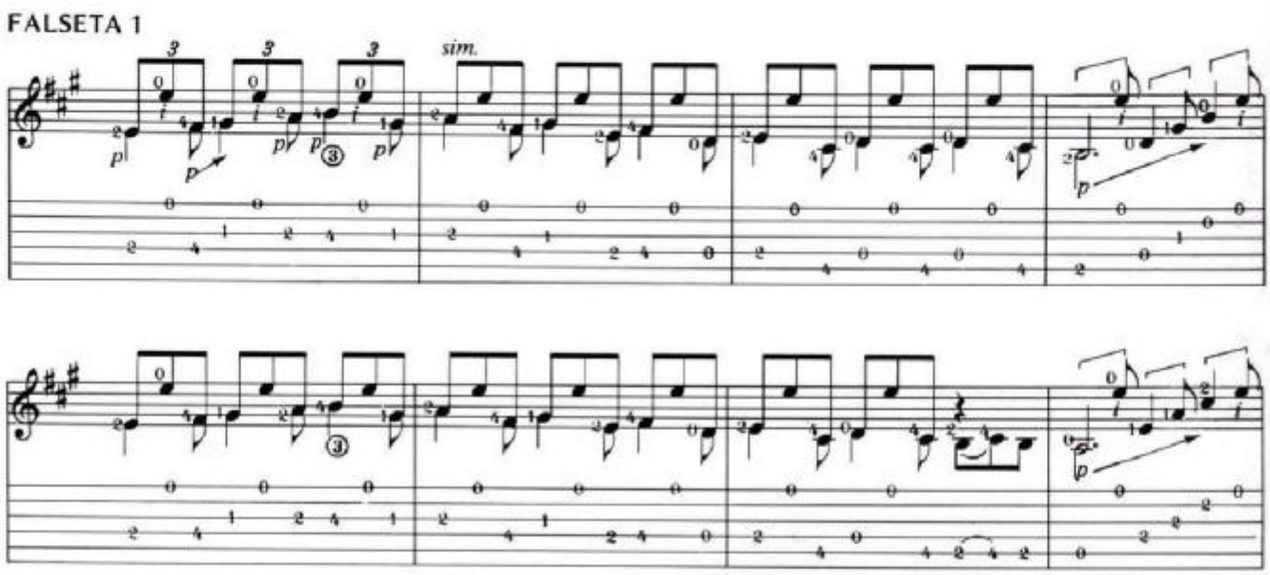
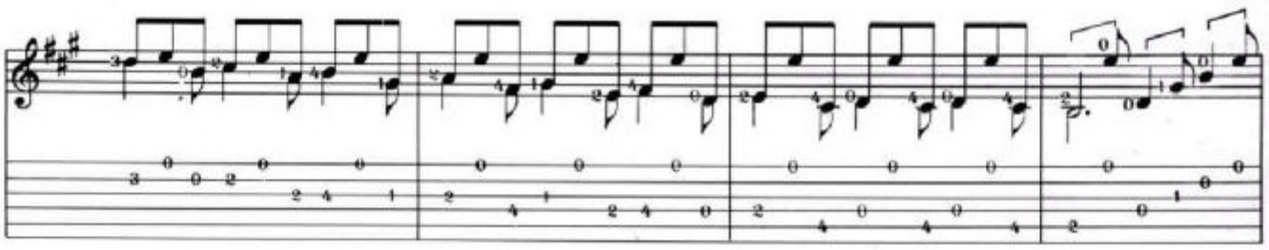
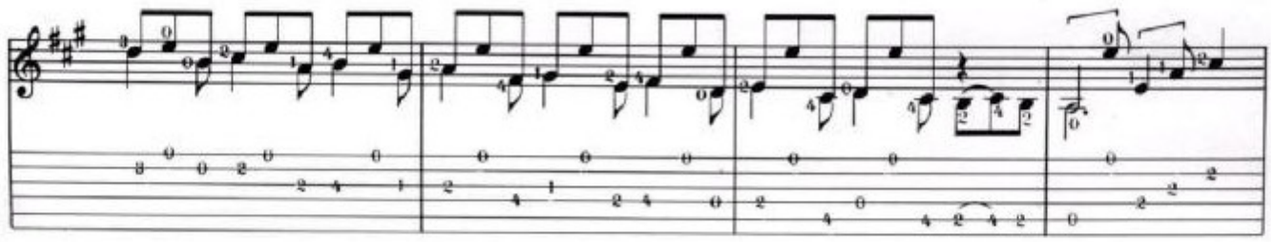


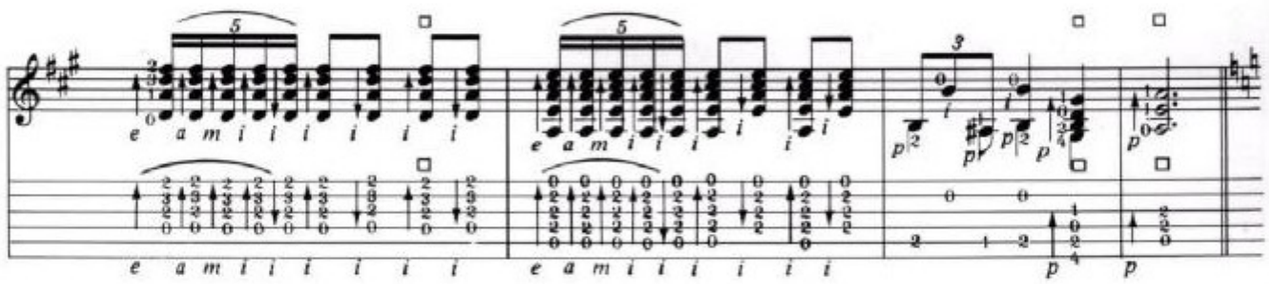
*Рисунок 6.3 - **E7** на нижних четырёх струнах*

Этот аккорд, как и финальный аккорд ***Amaj*** в этом компасе, извлекаются движением большого пальца вниз по струнам одновременно с ударом безымянного пальца по деке. Как и в случае приёма *гольпе* совместно с указательным пальцем, описанным ранее, *пульгар* с *гольпе* так же должны быть строго синхронные.







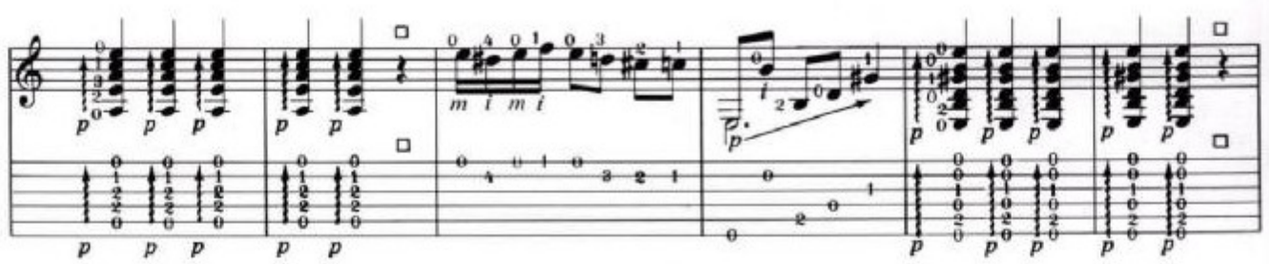


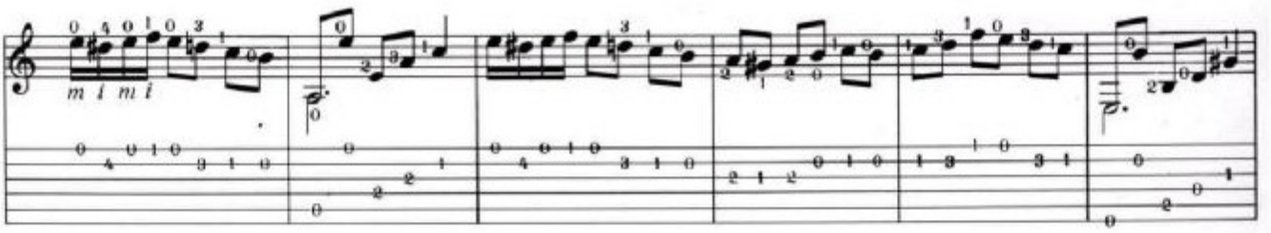
Часть третья: вторая ***falseta (Compañas)***

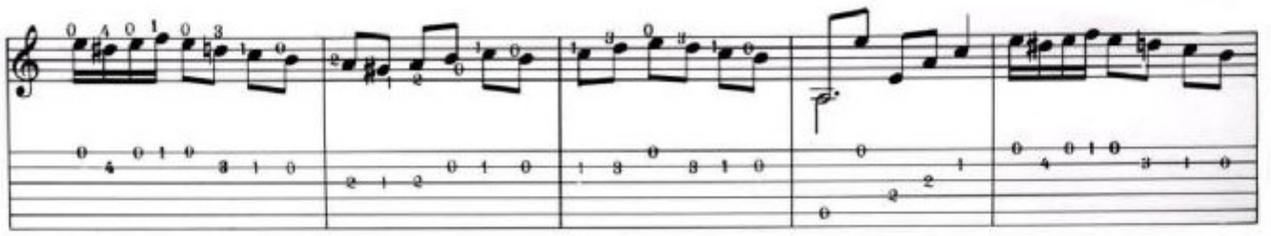
Вторая фальсета начинается с ***Compañas***. Пять аккордов ***Amin***, а затем ***E7*** подражают торжественному звону колоколов, которые предшествуют пассажу в ***Amin***. Эта манера вступления произошла от формы ***baile por Algrias***. ***Compañas*** обычно следует за кульминационным моментом в танце. Это создаёт небольшую паузу, прежде чем танцор (танцовщица) вновь начинает наращивать скорость ***zapateados***. Иногда термин ***Compañas*** путают с термином ***silencio***, но это ошибочно. Термин ***silencio*** актуален тогда, когда аккомпанемент делает паузу и танцор (танцовщица) в этот момент времени показывает такую скорость ***zapateado***, на которую способен.

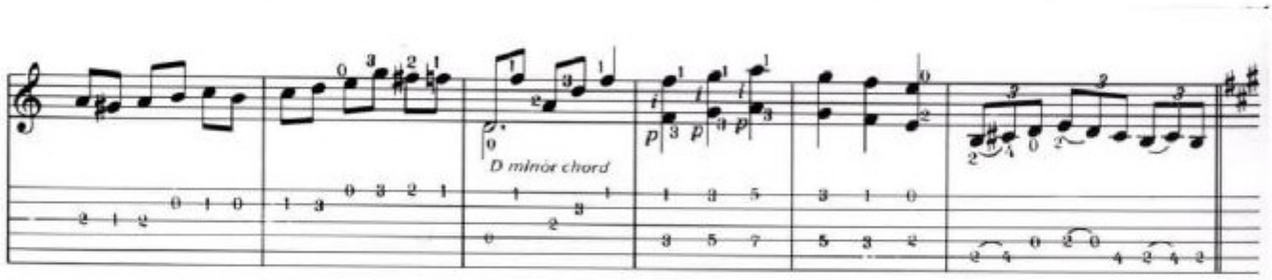
Аккорды Am и E7 в ***Compañas*** исполняются движениями большого пальца от шестой струны к первой. Нечто подобное было в первом уроке. Мелодия играется *пикадо* чередованием пальцев ***i*** и ***m***.

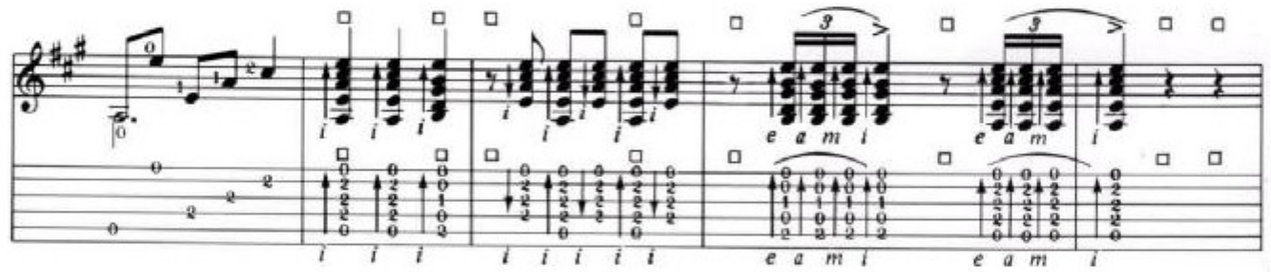
FALSETA 2





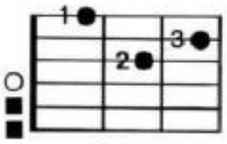






Часть третья

В отрывке нотного текста, приведённом выше, Вы встретитесь с новым аккордом ***Dmin***. Положение пальцев и аппликатуры обозначены на схеме и рисунке 6.4 справа.



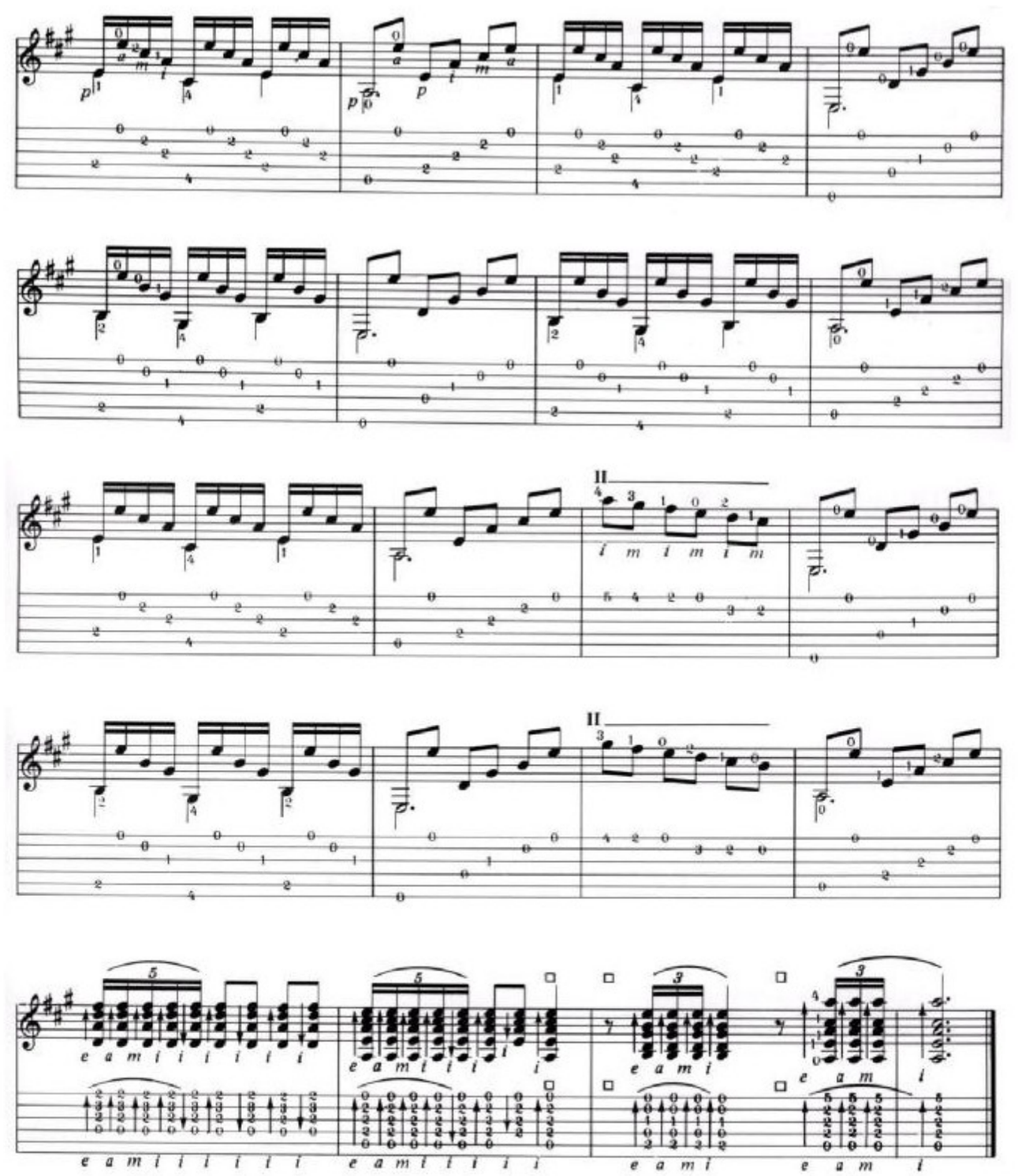
D minor

*Нота **D** на второй струне может быть зажата как третьим, так и четвёртым пальцем, в зависимости от контекста.*

*Рисунок 6.4 - Позиция аккорда **Dmin**.*

Обратите внимание на шесть долей после этого аккорда. Большой палец играет *апояндо* в то время как указательный – *тирандо*. Подобные проходы в октаву часто встречаются во фламенко и очень важно сразу понять методику их игры. Обычно звук большим пальцем извлекается чуть раньше звука указательным пальцем, хотя в нотной записи записано как будто обе ноты звучат одновременно. Это сделано для разгрузки нот.

*Часть четвёртая: третья **falseta (escobilla)***



Это традиционная и очень мелодичная ***falseta*** – превосходное упражнение для обратного *арпеджио*. Большой палец играет *апояндо* на басовых струнах, в то время как пальцы ***a***, ***m*** и ***i*** исполняют *тирандо*.

Суть заключается в том, чтобы сохранить неизменной ритмику каждого *арпеджио*, убедившись в том, что пальцы извлекают звуки с равной силой, движение пальцев происходит из третьей фаланги, рука остаётся неподвижной, запястье расслаблено. Четыре ноты арпеджио должны равномерно без задержек следовать за большим пальцем.

Первые три пальца удерживают позицию аккорда ***Amaj*** (или ***E7***), в то время как четвёртый палец перемещается по басовым струнам. Если Вы как следует продумаете

аппликатуры аккордов, то мизинцу не придётся совершать большие скачки по грифу и растяжки.

В финале Вы столкнётесь с новым типом аккорда ***Amaj***. Он показан на рисунке 6.5 и на диаграмме. Указательный палец одновременно зажимает на втором ладу струны с первой по четвёртую. Первая струна так же зажата на пятом ладу мизинцем. Этот способ – зажатие одним пальцем сразу нескольких струн – называется *Баррэ*. Более подробно этот приём будет описан в уроке 8.

Элементы фламенко 6. Выбор гитары.

Опытный гитарист, выбирая себе инструмент, будет руководствоваться многими параметрами, даже не обращая внимание на стоимость инструмента. Но из всего этого можно выделить два момента: первое -насколько данный инструмент удобен именно Вам. И второе – это его звук. Так же можно воспользоваться опытом более компетентного в этом человека, которому Вы доверяете: своему учителю музыки или приятелю. Но помните, хоть Ваш знакомый и будет знать больше о достоинствах и недостатках инструментов, принимать решение о покупке только Вам. Если Вы собираетесь покупать новый инструмент – постарайтесь найти в своём городе магазин, занимающийся продажей именно гитар фламенко, это существенно облегчит проблему выбора.

Основные моменты и детали, на которые следует обратить внимание при выборе инструмента:

- Внешний вид. Изготовители инструментов знают, как восприимчивы покупатели к красивому художественному оформлению и глянцевому покрытию, когда они приходят в магазин чтобы купить гитару. Но здесь дела обстоят как при покупке автомобиля. Лощёный вид и блеск не всегда говорит о том, что инструмент хорошо звучит и будет звучать в дальнейшем.

  Инструмент должен быть выполнен аккуратно, добротно и из качественных материалов. Даже покупая самую дешёвую гитару необходимо требовательно относиться к качеству породы древесины и внутреннему строению инструмента. Инструменты, имеющие внешние механические повреждения, изначально считаются браком. Лучшие верхние деки сегодня изготавливаются из мелкозернистой альпийской ели или канадского кедра. Сами жилки должны быть тоненькими и прямыми, а расстояние между ними не должно превышать 2,5 – 3 мм. Обе половинки деки должны быть похожи друг на друга или иметь зеркальный рисунок. Основными дефектами являются вогнутая или выгнутая наружу деки. Так же особое внимание необходимо уделить прямоте грифа.
- Гриф должен быть абсолютно прямым. Тыльная сторона грифа должна быть ровной и гладкой. Степень скругления тыльной стороны грифа необходимо выбирать с учётом удобства для руки. Обращайте внимание на любые деформации. Не покупайте инструмент, даже если корпус или гриф его деформирован лишь незначительно. Скорее всего этот инструмент был изготовлен из плохо выдержанного сырья или пострадал от центрального отопления или других критических скачков температуры или влажности.
- Накладка грифа должна быть абсолютно плоской и прямой. Лучшим материалом для изготовления накладок является чёрное дерево. Порожки ладов должны быть аккуратно вставлены в накладку, фаска на краю грифа должна быть снята и не должна царапать пальцы левой руки при перемещении по грифу. Проверьте это, совершив скользящие движения левой рукой вверх и вниз по обоим краям грифа. Прослушайте звук каждой ноты на всех струнах на всех ладах. Все ноты должны звучать чутко и

чисто, без гудения, дребезжания и каких либо посторонних звуков. Это свидетельствует о том, что накладка ровная и лады забиты правильно. Величина мензуры не должна превышать 650 мм.

- Правильность разметки мензуры можно проверить путём извлечения флажолетов. Во-первых, натуральные флажолеты над 12-ым ладом должны находиться чётко над порогом. Так же можно проверить на совпадение флажолет на 12-ом ладу шестой струны и четвёртую струну на втором ладу, флажолет четвёртой на двенадцатом ладу и вторая на третьем и третья на седьмом, третья на втором и флажолет пятой на 12-ом. Однако, для проведения этого теста инструмент должен быть точно настроен.
- Живой отклик. Этот тест достаточно сложно описать словами, но это относится непосредственно к звуковым характеристикам верхней деки. Если мягко ударить большим пальцем по задней деке, то в результате резонанса инструмент должен как бы "ожить", зазвучать. Хорошая гитара фламенко должна быть достаточно чувствительно чтобы откликаться даже на малейшие прикосновения к струнам.

Гитары фламенко, особенно те, что выполнены с деревянными колками, очень легки на вес. Однако это не говорит об особенном качестве гитары. Очень лёгкая гитара может оказаться плохим инструментом в то время как достаточно тяжёлый инструмент может обладать изумительными звуковыми качествами.

Подавляющему большинству инструментов необходимо время для того, чтобы раскрыть свой истинный звук. Почти все гитары становятся лучше с годами но этот процесс не бесконечен. Некоторые инструменты улучшают качество своего звука на протяжении десяти лет, а особо редкие экземпляры – на протяжении двадцати. Для того, чтобы как следует разыграть гитару необходимо сразу после покупки как следует играть на ней на протяжении достаточно долгого периода, порой достигающего двух лет. Если же к инструменту после его покупки долгое время не прикасались или же играли вполсилы, лишь слегка задевая струны, улучшения в звуке может и не произойти вовсе.

- Процесс звукоизвлечения на гитаре должен быть тщательно исследован. Лёгкость и непринуждённость звукоизвлечения зависит от нескольких показателей: чувствительность верхней деки даже к самым незначительным прикосновениям к струнам, сила натяжения струн и их высота над ладами и поверхностью верхней деки. Слишком низкая постановка струн над грифом может стать причиной побочных призвуков даже на низкой громкости – когда вибрирующая струна задевает за лады. Слишком высокая постановка струн сделает звукоизвлечение более затруднённым, как на классических инструментах. На таких инструментах для извлечения звука необходимо прикладывать больше усилий. Небольшой звон струн на большой громкости не страшен для фламенко гитары, это даже придаёт своеобразный характер музыке, особенно при исполнении *расгеадо*.

Новичок может заинтересоваться инструментом за счёт слишком низкой постановки струн и лёгкости звукоизвлечения, но это зачастую идёт в ущерб чистоте звука и возможности развить необходимую силу в пальцах.

Так же не стоит забывать и о струнах. Всегда обращайте внимание на натяжение струн и качество их изготовления. Извлечение качественного звука на некачественных струнах невозможно в принципе.

- Равновесие звука. Качество извлекаемого звука не должно идти в угоду громкости и наоборот. Нижние, верхние и средние частоты должны звучать одинаково громко и чисто на протяжении всего грифа. Ноты на всех ладах и струнах должны иметь одинаковую громкость, тональную окраску и длительность звучания. Будьте бдительны, на гитаре с новыми струнами басы обычно звучат ярче. Средние и высокие частоты так же важны во фламенко. Если Вы выбираете инструмент в магазине —

послушайте все инструменты, имеющиеся в наличие, поскольку у разных экземпляров даже одной и той же модели звук может отличаться кардинальным способом.

- Когда Вы проверяете качество звука опасайтесь того, что один и тот же инструмент может звучать по разному в разной обстановке. Пустая комната с минимум мебели может создать весьма благоприятную обстановку и переотражённый от стен звук может создать впечатление очень глубокого и богатого звука, каким он не является на самом деле. Для адекватной оценка качества звука лучше воспользоваться комнатой с большим количеством мягкой мебели.
- Громкость инструмента не относится к группе основных показателей качества, как качество звука и изготовления. Некоторые инструменты с более тихим звучанием но добротно сделанные и имеющие более чистый звук ценятся профессионалами гораздо выше. Новый инструмент с новым комплектом струн может показаться качественным, но при детальном рассмотрении и по прошествии времени, когда струны износятся, может оказаться что всё не так хорошо. Добротная гитара фламенко сохраняем свои качества даже со старыми струнами.
- Колки или колковая механика должны легко и плавно вращаться. Лучшие колки сделаны из чёрного дерева. Смазывание колков мылом или мелом может предотвратить заклинивание. Чрезмерное изнашивание механизма в колковой механике свидетельствует о использовании некачественных материалов: червячный механизм должен вращаться плавно и без рывков и люфта.
- Верхний и нижний пороги должны быть по возможности не из пластмассы, а из кости. Прорези в верхнем пороге должны быть вырезаны точно и аккуратно. Обратите внимание, если материал в прорезях под струнами изношен, значит порожек выполнен из некачественного материала. Высота нижнего порожка в случае необходимости может быть увеличена. Для этого под порожек подклеивают тонкую пластиковую или деревянную пластину.
- Внутреннее строение. Большая часть внутренней конструкции гитары скрыта от наших глаз. Если Вы опасаетесь приобрести некачественный инструмент — используйте зеркало дантиста. Нов большинстве случаев достаточно убедиться в отсутствие лишнего клея через звуковое отверстие.
- ***Label***. Возможно Вы смотрели на информацию о изготовителе гитары, но при покупке дорогостоящего инструмента эта информация должна стоять в списке факторов, влияющих на принятие решения о покупке, в числе последних. Вы наверняка слышали от своих знакомых или приятелей разнообразные истории о покупке поддельных инструментов. Так же не запрещённой является практика именования инструмента звучным именем даже в том случае, если она изготовлена не самим мастером, а его учеником. Так же одним из маркетинговых ходов может быть присваивание гитаре имени известного гитариста.

Движение к лучшему

Лучшие гитары фламенко столь же индивидуальны, как красивые женщины; так сложно выбрать между ними. Отношения гитариста к гитаре должно обладать здоровой долей интимности.

Конструктивно гитары могут иметь некоторые различия: длинна мензуры, ширина грифа, глубина корпуса. Профессиональные гитаристы обычно заказывают инструменты исходя из своих личных потребностей. Некоторые потенциальные покупатели мастеровых инструментов будут разочарованы фактом необходимости ждать месяцы, а может даже и годы, пока мастер выполнит их заказ. Если же мастер предлагает Вам купить что то из уже готового — приготовьтесь к тому, что это не самые лучшие его творения. Возможно, от них кто то уже отказался.

Более дешёвые инструменты

Так же в продаже доступны гитары фламенко заводского производства. Но самые дешёвые гитары обычно не стоят внимания. Чтобы получить мало-мальски стоящий инструмент следует ориентироваться на предложения средней или высшей ценовой категории. Но даже покупка дорогих экземпляров неизвестного или малоизвестного производителя не может гарантировать, что Вы получите именно то, что необходимо для исполнения фламенко. По этому разумным выходом для начинающего гитариста может стать покупка более дешёвой классической модели, производства Испании или Японии, и установка на неё *гольпеадора*,а в процессе повышения мастерства своей игры уже искать достойный новый или подержанный инструмент.

Существуют некоторые недорогие инструменты, но сложно судить о них в целом. В качестве примера можно привести инструменты ***Ricardo Sanchis***, стоимость которых приблизительно в четыре раза ниже стоимости добротной мастеровой гитары. Некоторые японские производители выпускаю недорогие и качественные гитары.

Начинающие музыканты зачастую, после покупки дорогого инструмента, через некоторое время обнаруживают, что можно было бы купить мастеровой инструмент не на много дороже, но гораздо выше качеством. Действительно хорошей покупкой можно считать приобретение неплохого подержанного инструмента по сходной цене, чем нового за те же деньги, но посредственного качества.

Урок 7. Ещё *Soleares*

Следующий пример ***Soleares***, рассматриваемый в этом уроке, более сложный, чем предыдущий из-за постоянного использования пентольных расгеадо. Помимо того чтобы представить Вашему вниманию ещё несколько ***falsetas***, дабы увеличить Ваш репертуар, главная целью этого урока состоит в том, чтобы помочь Вам не «выпадать» из компаса при исполнении пентольных расгеадо.

Первый ***compás*** *(повтор)*

Традиционное вступление ***Soleares*** выглядит в виде компаса, основанного на аккордовой форме ***Emaj***, исполняемого большим пальцем. Далее звучит расширенное ***ligado*** на четвёртой струне. После того, как большой палец извлёк звук, второй и третий пальцы левой руки извлекают звуки без участия правой (удар по струне и резкое сдёргивание пальца).

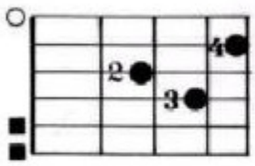


Рисунок 7.1 - позиция аккорда ***Fmaj7*** *с добавлением ноты* ***D*** *на второй струне.*

Compáses *3-5*

Обратите внимание на два новых аккорда. Первый — полученный из аккорда ***Fmaj7*** путём добавления ноты *ре-диез* на четвёртом ладу второй струны. Он изображён на рисунке 7.1 и диаграмме.

Второй аккорд является разновидностью аккорда *фа-мажор*. Пальцы левой руки принимают положение, показанное на рисунке 7.2.

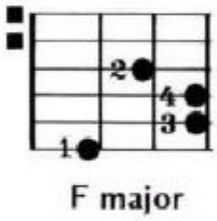


Рисунок 7.2 - позиция аккорда Fmaj на четырёх нижних струнах

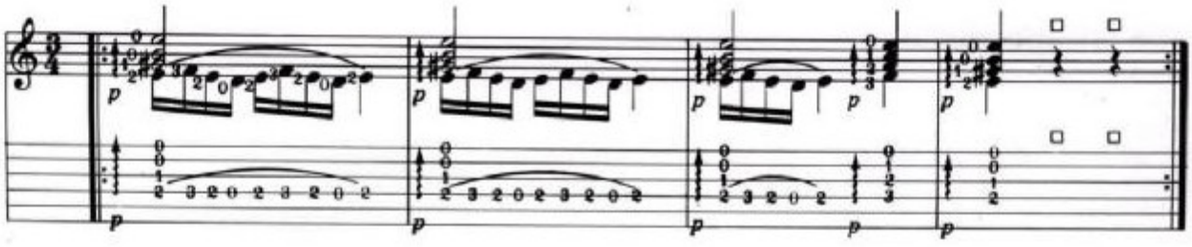
Далее приведены три фальсеты. Коментарии ко второй и третьей приведены ниже.

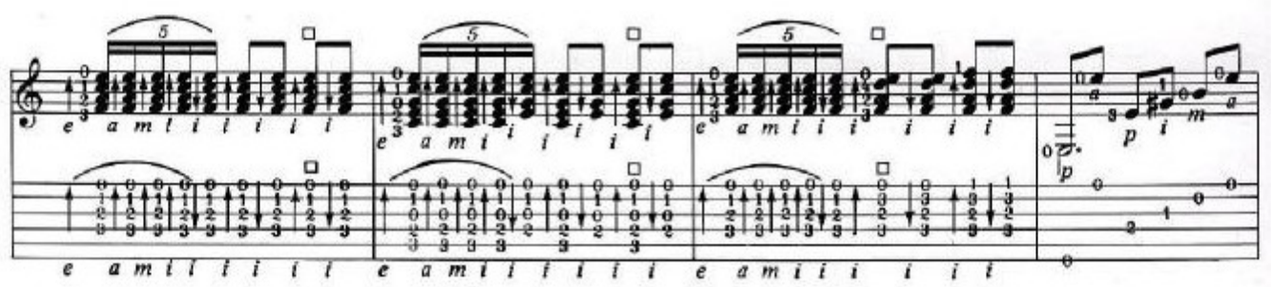
Falseta 1

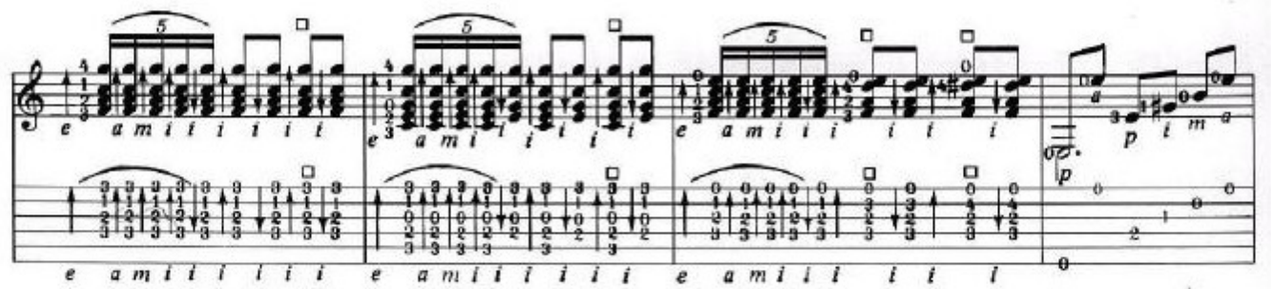
Вступление этой фальсеты исполняется большим пальцем на ***apoyando***. В этой фальсете Вы встретитесь с арпеджированной фразой, которая была приведена в качестве примера выше. Синкопированные акценты, выделенные в нотном тексте, нуждаются в пристальном внимании. Они добавляют простой мелодии больше интереса и являются существенной особенностью фальсеты.

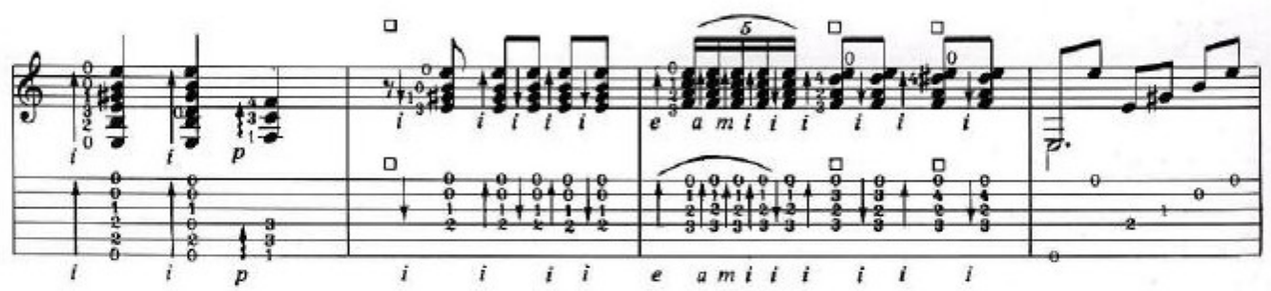
Second Soleares

Cejilla at 2nd fret

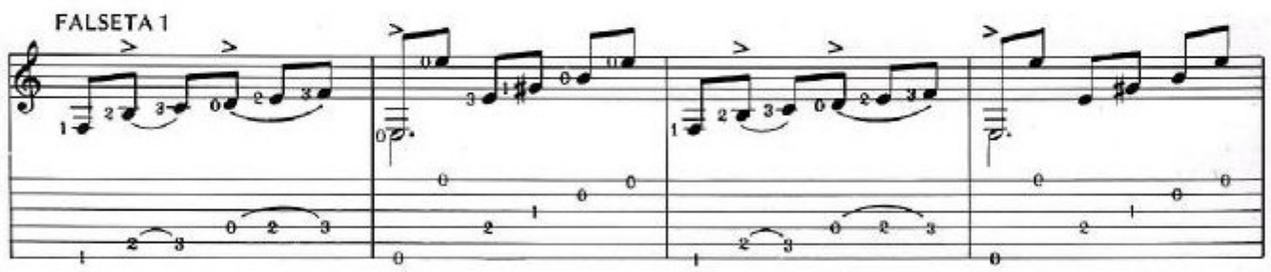


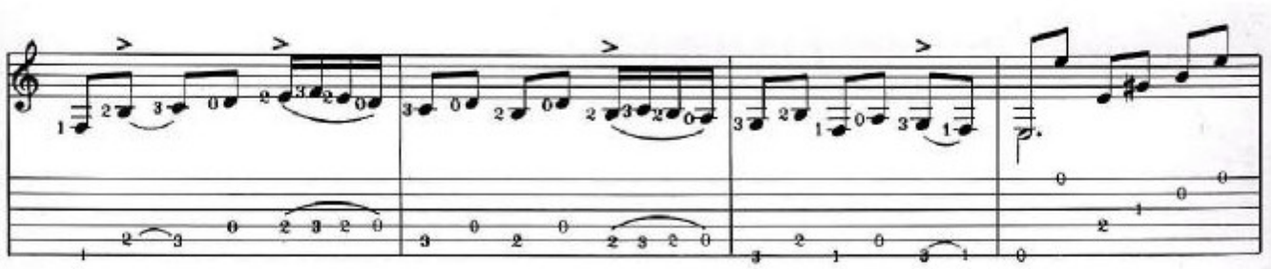




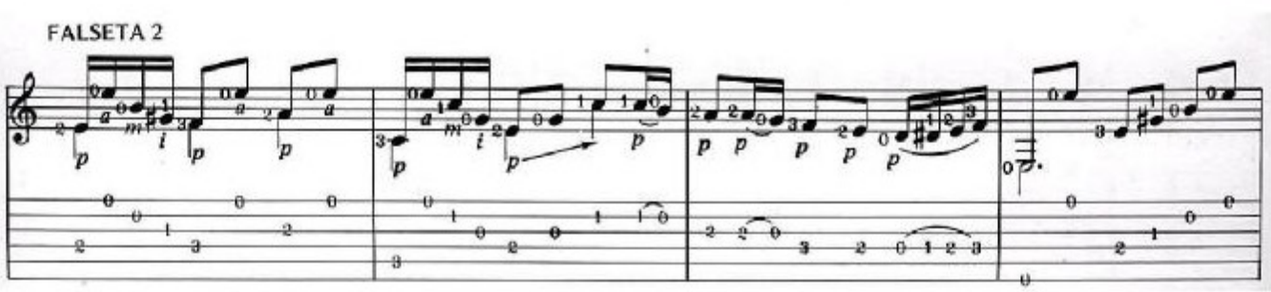


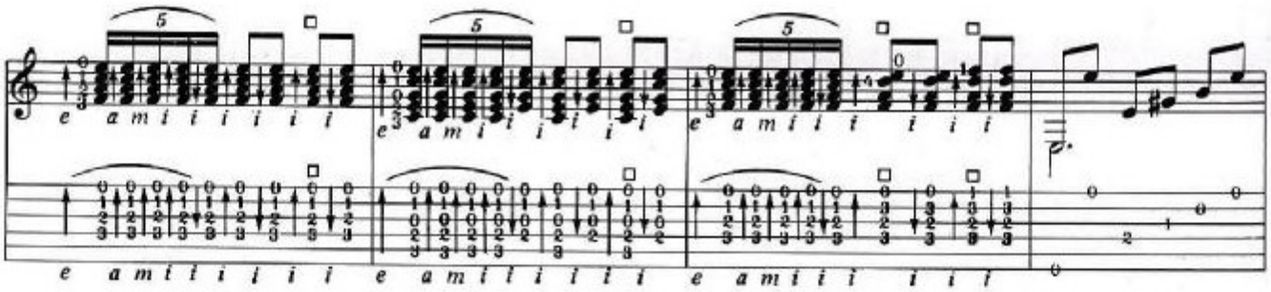
FALSETA 1

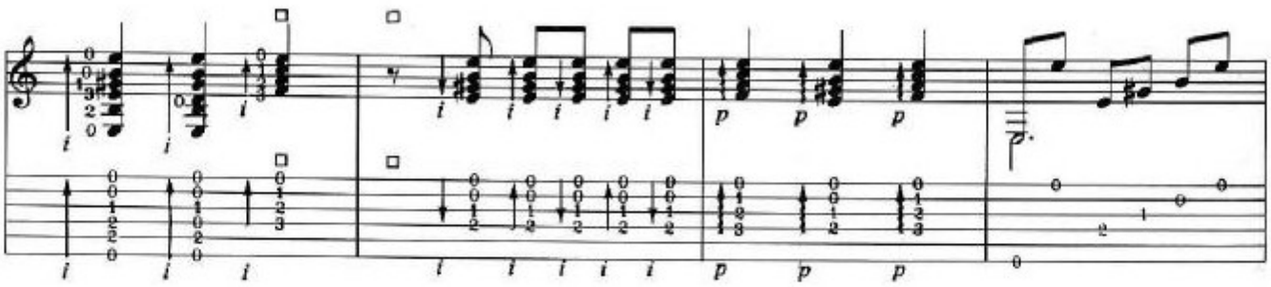


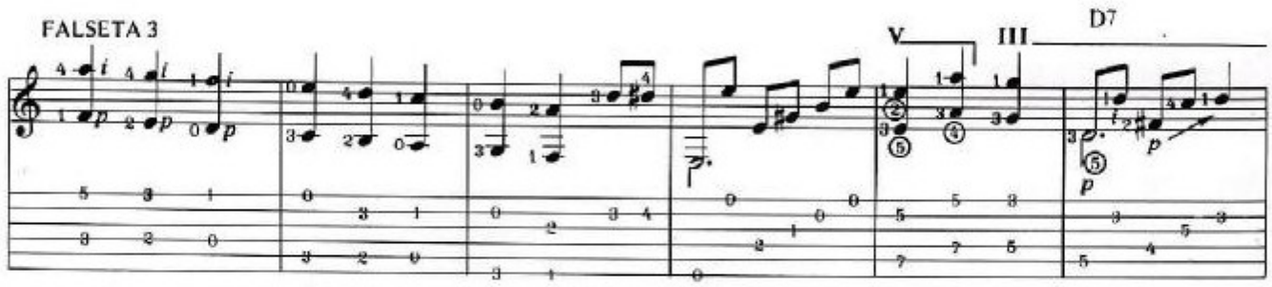


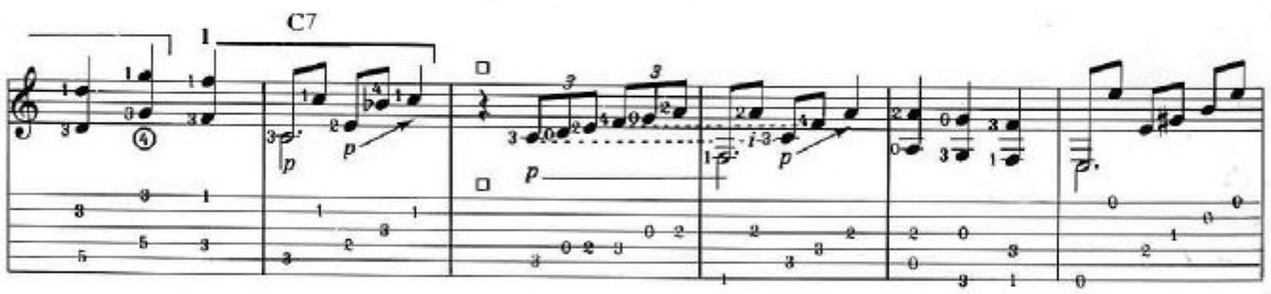
FALSETA 2

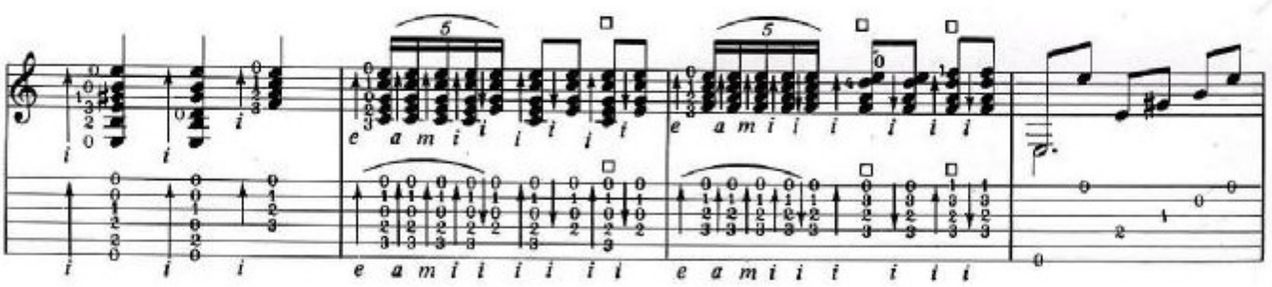


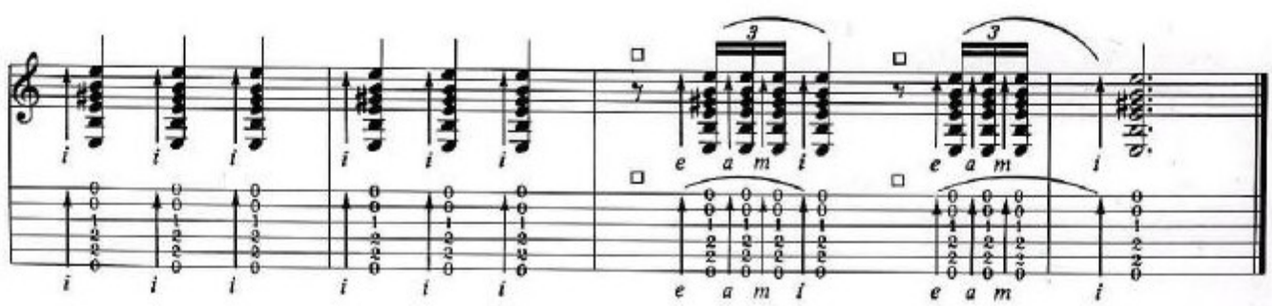





FALSETA 3
V
III
D7


I
C7





Falseta 2

Басовая линия и ***ligado*** исполняются большим пальцем.

Falseta 3

В третьей фальсете исполняются октавы и децимы большим и указательным пальцами, как было описано ранее. Здесь введены два новых аккорда: ***D7*** и ***C7***. Они используют одно и то же положение пальцев на грифе со смещением на один лад (см. рис. 7.3 и диаграмму).

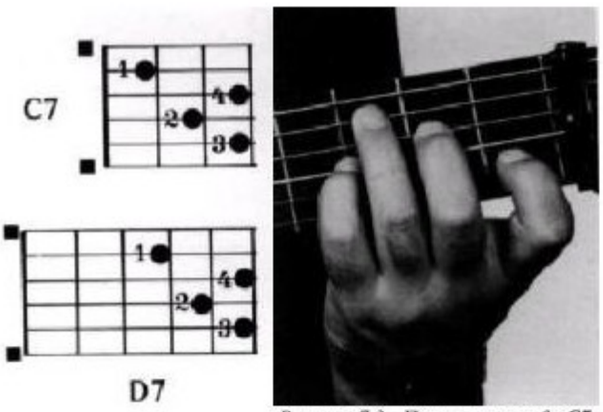


*Рисунок 7.3 - Позиция аккорда **C7***

Элементы фламенко 7. Guitarreros.

Современные ***guitarreros*** формой инструмента и используемыми материалами обязаны такому новатору в деле гитаростроения как ***Antonio Torres de Almería*** (- 1892). До него гитары были более маленькие по габаритам, имели более мелкий корпус и менее сильный звук. ***Torres*** изменил корпус инструмента и материалы, из которого он изготавливался, таким образом внеся существенные отличия гитары фламенко от классической гитары.

Manuel Ramirez de Madrid (- 1942), брат Хосе Рамиреса 1-го, был известен как последователь методов Торреса и передал своим ученикам искусство создания инструментов высшего класса. Его учениками были ***Santos Hernandes***, ***Domingo Estesto*** и ***Modesto Borreguero***.

Santos Hernandes (- 1942) добился статуса самого известного ***guitarrero*** в Испании и его инструменты занимают достойное место в коллекциях знатоков и ценителей по всему миру. Говорят, он был настолько скрытен, что у него никогда не было учеников. Однако, его жена после смерти мужа сохранила магазин музыкальных инструментов, наняв на работу ***Marcel Barbero*** (- 1956), у которого таким образом появился доступ к технологии изготовления.

Jose Ramirez 2-ой, племянник Мануэля и сын Хосе 1-го, сначала преподавал ***Marcelo Barbero*** и своему сыну ***Jose Ramirez*** 3-ему. Далее ***Marcelo Barbero*** передал опыт ***Arcangel Fernandez***, который по сей день является одним из лучших производителей гитар в Мадриде и своему сыну ***Marcelo Barbero hijo***. ***Jose Ramirez III*** достиг всемирной известности для своих классических гитар, которыми восхищаются благодаря их превосходным качествам звучания. Он так же изготовил несколько изумительных гитар ***flamenco-negra*** с задней декой и обечайками из красного дерева. Некоторые современные производители гитар начали с обучения именно у этого мастера. Это такие люди как ***Manuel Contreras***, ***Feliz Manzanero*** и ***Paulino Bernabe***. Хоть они и прославились за изготовление классических гитар, они так же изготавливают и фламенко гитары.

Domingo Esteso (- 1937) едва ли менее известный производитель гитар фламенко, нежели ***Santos Hernandez***, но, тем не менее, более плодовитый, создал инструменты, на которых играло 2 30-ых годах огромное количество известных гитаристов, включая ***Niño Ricardo***. Его мастерство было перенято иразвито тремя его племянниками: ***Faustiño***, ***Mariano*** и ***Julio*** под маркой «***Sobrinos de Domingo Esteso***» (или позже как «***Hermanos Conde***»). В течении многих лет их инструменты были выбором многих профессиональных гитаристов.

Два выдающихся гитарных мастера из Кордовы — ***Manuel Reyes***, самоучка, но попавший под влияние идей Барбероса, и ***Manuel Rodriguez***.

Сегодня и среди младшего поколения есть несколько весьма талантливых ***guitarreros***. Особенно достоин внимания ***Gerundino Fernandez de Almería***, чьи гитары фламенко обладают необычайно мощным и характерным звуком, комбинируя певучесть и чистоту тона с удивительной непосредственностью звукоизвлечения. Этот молодой человек, полностью посвятивший себя гитаре и искусству фламенко, выражает в своих гитарах всё, что является самым чистым и исконным во фламенко. Его инструменты плачут и рыдают в руках исполнителя, разрывая на части душу слушателей, привыкшим к сладким убаюкивающим звукам классической гитары.

Так же можно упомянуть и о таких мастерах изготовления гитар фламенко, как ***Francosco Barba*** (***Sevilla***), ***Antonio Marin Montero*** (***Granada***), ***Jeronimo Peña Fernandez*** и братья ***Alvarez*** (***Madrid***).

Инструменты, изображённые на фотографиях в этой книге, как можно определить из формы их головок грифа, ***Gerundino Fernandez*** (гитара в деревянными колками) и ***Sobrinos de Domingo Esteso***. Гитары обоих этих мастеров Вы можете услышать в записях на аудиокассете.

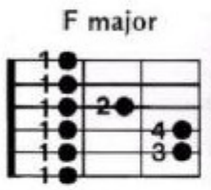
Урок 8. Баррэ и двойное арпеджио.

В этом уроке мы рассмотрим два наиважнейших приёма игры. Первый из них — для левой руки — приём *Баррэ* (***barré***). Второй — для правой — *двойное арпеджио*. Оба приёма будут объединены в привлекательные упражнения, написанные известным учителем гитары из Мадрида маэстро ***Esquembre***.

Баррэ (Barré)

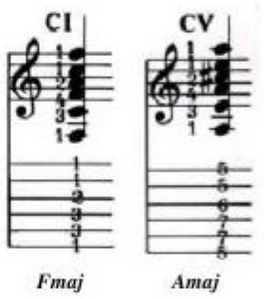
На диаграмме приём ***barré*** показан как зажатие всех шести струн указательным пальцем сразу за порожком лада. Таким образом этот приём работает по принципу подвижной ***cejilla***.

Мы начнём с аккордовой формы ***Fmaj***, изображённой на рисунках 8.1 и 8.2. Из диаграммы видно, что это тот же самый аккорд ***Emaj***, только передвинутый на полтона вверх на всех шести струнах. Обратите внимание на аппликатуру этого аккорда. Если в формировании аккорда ***Emaj*** участвовали пальцы 1, 2 и 3, то в ***Fmaj*** эту же конфигурацию выполняют пальцы 2, 3 и 4, поскольку указательный палец зажимает все шесть струн на первом ладу.



Barré в нотной записи

В нотной записи над нотами приём ***barré*** обозначается литерой «C» (от слова ***cejilla***) — указательный палец зажимает все шесть струн. Римской цифрой указывают номер лада, на котором используется ***barré***. Таком образом аккорд Fmaj будет записан следующим образом (см. рисунок справа).



Зачастую нет необходимости в извлечении звуков из всех шести струн. В последнем аккорде ***Alegrías*** в *Уроке 6* например, указательным пальцем должны быть зажаты только первые четыре струны. В таком случае в нотной записи символ ***barré*** принимает вид **4/6C**. Если необходимо зажать только три струны, то **½C**.

Экономия движений

Новички зачастую находят приём ***barré*** крайне сложным, поскольку они используют неправильный подход к отработке этого приёма. Зачастую они применяют чрезмерное усилие, в следствие которого кисть руки сводит судорогой. На самом деле необходимо приложить совсем немного усилий чтобы зажать все шесть струн так, чтобы каждая из них звучала чисто и с нужной силой.

Сначала положите указательный палец на струны так, чтобы он накрывал все шесть струн непосредственно за порожком. Зажмите струны но не давите изо всех сил, а ровно на столько, чтобы каждая струна могла беспрепятственно звучать, не издавая побочных призвуков. Для этого необходимо чтобы рука и кисть были в правильном положении: запястье должно быть максимально (на сколько это возможно) расслаблено и создавать с предплечьем угол, как на рисунке 8.2. Поставьте остальные пальцы на струны, как можно ближе к порожку.

Следите за тем, чтобы большой палец создавал некий противовес остальным пальцам, равномерно распределив нагрузку. Извлеките звуки из всех шести струн. Старайтесь извлекать звук чисто и без побочных призвуков.

Если у Вас не получается на первом этапе извлечь чистые звуки, не отчаивайтесь. Попробуйте поиграть то же аккорд но в более высокой позиции (на 5-ом — 7-ом ладах), где расстояние между ладами меньше чем в нижнем регистре. Например ***barré*** в пятой позиции поиграйте аккорд ***Amaj***, как показано на рисунке 8.3.

Рисунок 8.2 - Постановка правой руки и кисти при исполнении barré.

Запомните несколько правил:

- Не пережимайте струны указательным пальцем. Расслабьте руку насколько это возможно.
- Положение большого пальца (показанного напротив указательного на рисунке 8.2) важно, поскольку необходимая сила зажатия должна быть равномерно распределена между большим и указательным пальцами.
- Положение кончика указательного пальца относительно верхнего края грифа (Рисунок 8.1). Не выдвигайте палец за край грифа.
- На начальном этапе обучения Вы будете испытывать дискомфорт в мышцах на ладони. Однако это неприятное ощущение можно победить только путём упорных продолжительных тренировок. Уже в сором времени Вы сможете удерживать руку в таком положении даже на продолжительных отрезках времени.
- Как только Вы привыкнете к barré, Вы почувствуете в себе силы менять положение аккорда, перемещая его не только от нижнего регистра к верхнему, но и сверху вниз. Пример постановки левой руки был детально описан с одной лишь целью: научить левую руку принимать правильное положение и удерживать его на протяжении достаточно долгого времени.

Рисунок 8.1 - Позиция аккорда Fmaj.

Рисунок 8.4 - Большой палец остаётся в том же положении - на середине тыльной части грифа, даже в высоких позициях.

Двойное Arpegio

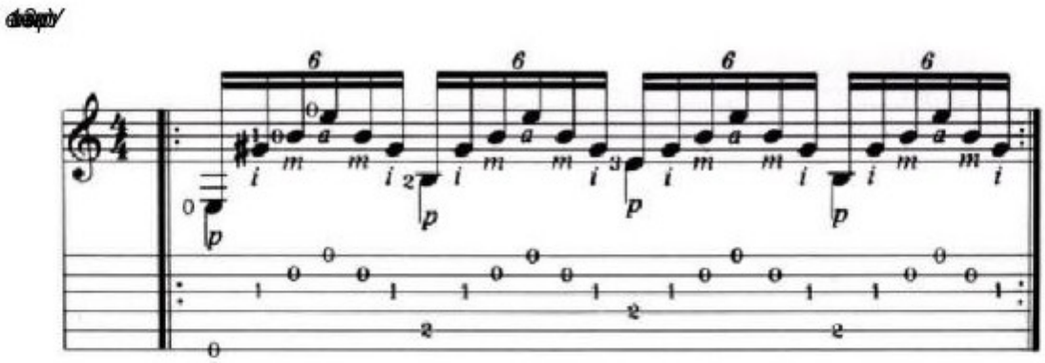
Эта техника правой руки, доведённая до виртуозного исполнения гитаристом ***Don Ramón Montoya***, интенсивно используется во фламенко для придания приёму ***arpegio*** красивого округлого звучания.

Каждое арпеджио состоит из шести звуков. Большой палец играет ***apoyando*** на басовой струне. Далее последовательность ***tirando*** нот на трёх смежных верхних струнах ***i-m-a-m-i***. Этот метод показан ниже в простом примере, основанном на аккорде ***Emaj***. Каждая группа нот записана как *секстоль*. Это говорит о том, что шесть нот каждого ***arpedgio*** исполняется за одну долю.

Искусство двойного ***arpedgio*** напрямую зависит от извлечения нот последовательностью пальцев ***p-i-m-a-m-i*** с равными интервалами времени и с одинаковой громкостью. Большой палец играет мелодию на басовых струнах.

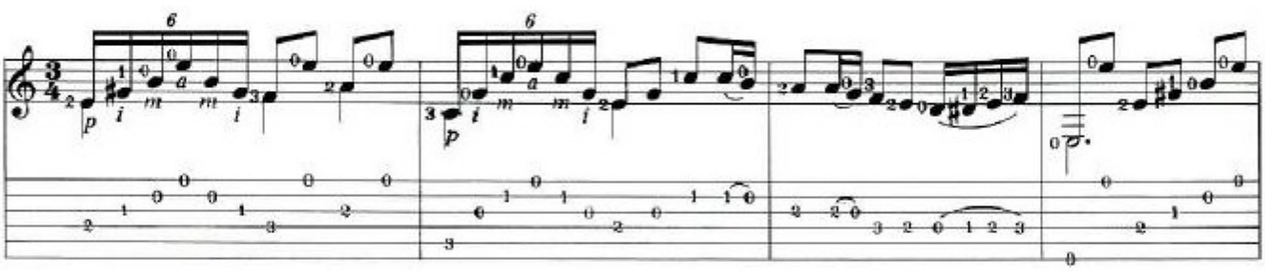
Прежде чем Вы попытаетесь играть двойное ***arpegio*** в быстром темпе, потренируйтесь в медленном темпе, сконцентрировавшись на ритмике и громкости извлекаемых звуков.

Когда Вы изучали технику четырёхзвучного arpegio, Вам было предложено (для получения практических навыков) использовать мякоть ладони как упор для пальцев. Та же самая техника в данном случае на медленной скорости извлечения звука поможет Вам привыкнуть к движению пальцев.



Пример двойного ***arpegio*** *в* ***Soleares***

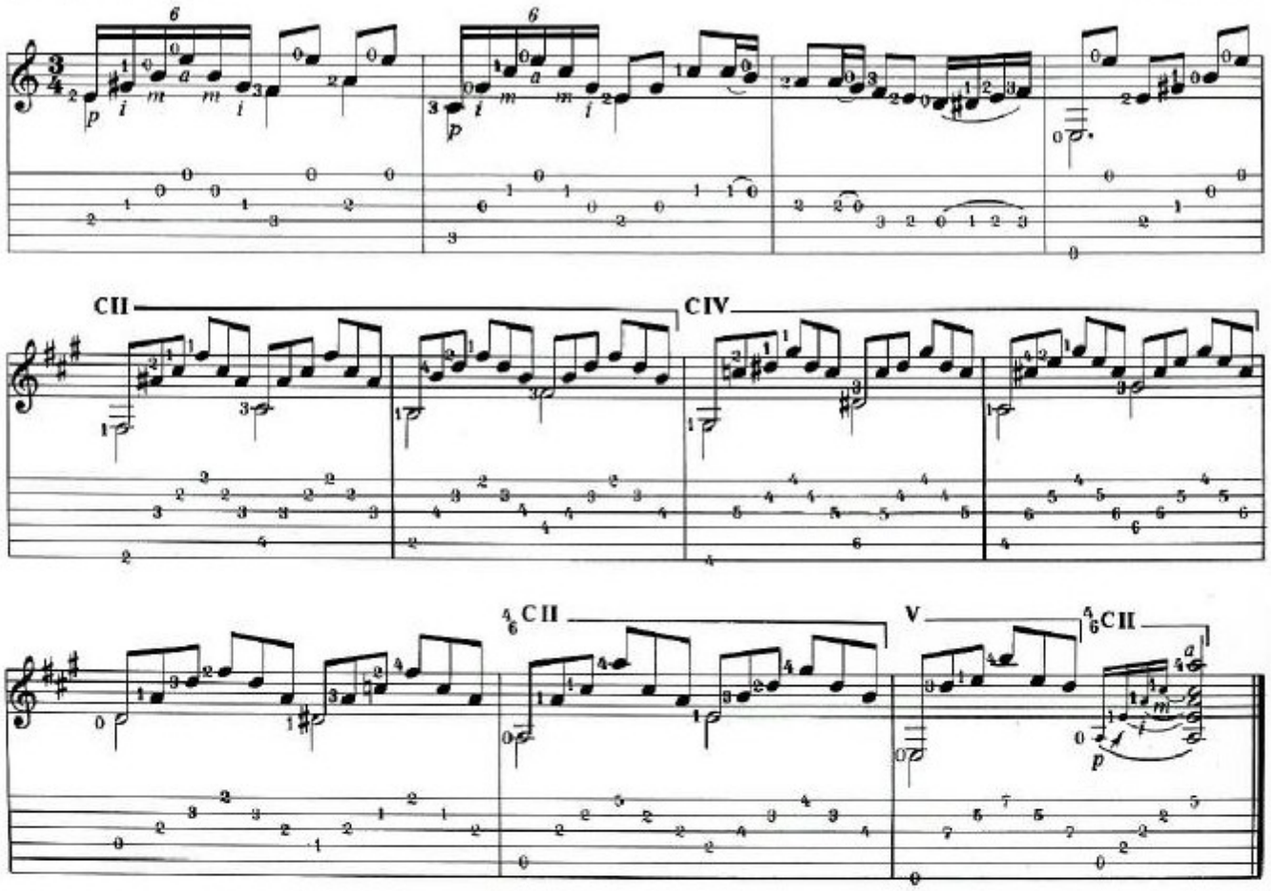
Когда у Вас получится играть приведённый выше пример равномерно с одинаковой скоростью, попробуйте заменить все четырёхзвучные ***arpegio*** в предыдущих примерах на двойные. Обратите внимание на более богатую структуру звука во второй ***falseta Soleares*** из седьмого урока:



Далее Вы встретите много подобных примеров. В дальнейшем Ваша игра должна стать весьма быстрой для того, чтобы играть двойное ***arpegio*** и попадать в ***compás***. Для этого необходимо весьма долго практиковаться в медленном темпе. Это необходимо для того, чтобы движение зафиксировалось в мышечной памяти и Вы не задумываясь в дальнейшем играли на высокой скорости.

Упражнение на двойное ***arpegio***, приведённое ниже — отличный пример для отрабатывания этой техники, перенятой из классической школы. Гитаристы фламенко обычно используют эту технику для развития виртуозности, необходимой для сольный выступлений. Для достижения хорошего качества звука необходимо заниматься этими упражнениями ежедневно. Следите за тем, чтобы левая рука не меняла позиции прежде чем отзвучат все ноты. Так же недопустима медленная смена позиции левой рукой поскольку в этом случае получается ненужная пауза. Аккорды должны сменять один другого плавно, создавая чувство «журчания ручейка».

Упражнение 14 *без* ***cejilla***



Смена аккордов

Единственный путь достижения мастерства в быстрой смене аккордовых форм это многочасовые упражнения на очень низкой скорости. Запомните, быстрее всего мышечная память у человека срабатывает именно на низкой скорости.

При перемене аккорда пальцы левой руки по возможности должны оставаться в том же состоянии (нет необходимости их разгибать полностью). При этом пальцы не должны подниматься над струнами на слишком высокое расстояние. Это необходимо для экономии движения. В некоторых ситуациях некоторые пальцы вообще могут не сниматься со струны, поскольку они участвуют в аппликатуре следующего аккорда.

Ежедневные упражнения на экономию движений левой руки, продумывание траектории движения каждого пальца в отдельности, упражнения на низкой скорости и максимальная концентрация внимания как нельзя лучше способствуют развитию хороших привычек, навыков качественного звукоизвлечения и опрятности левой руки исполнителя.

На начальном этапе Вам будет весьма сложно при смене аккорда переместить сразу все пальцы левой руки одновременно в новую позицию. Запомните, это необходимо в первую очередь для быстрой смены аккорда и извлечения качественного звука. Со временем, однако, у Вас получится менять положение всех пальцев одновременно.

По этому на начальном этапе обучения крайне важно выполнять все вышеописанные правила и советы. Это позволит Вашим пальцам в дальнейшем чувствовать себя при смене аккорда легко и непринуждённо. Вы сможете переходить от одной аккордовой формы к другой стремительно, всеми пальцами одновременно, не задумываясь и не глядя на гриф.

Элементы фламенко 8. История (1).

Несмотря на то, что в некоторых университетах Испании давно существует такое направление, как фламенкология, сами фламенкологи до сих пор не пришли к единому мнению на счёт возникновения фламенко как такового. Смешение христианской и мавританской, цыганской и еврейской культур за столетия создали некое переплетение, которое до сих пор невозможно распутать с целью выяснить, чей же вклад оказался самым значимым. Существует огромное количество легенд о происхождении фламенко, но неоспоримых фактов не так много.

Слово ***flamenco***

Даже происхождение самого слова «***flamenco***» весьма спорно. Среди арабского населения в начале XIX-го столетия изначально это слово применялось как жаргонизм для описания через чур гордого, высокомерного человека. Позже так называли андалусийских цыган (***gitanos)*** и позже к их музыке, песням и танцам. Чёткое отличие цыганского ***cante flamenco*** появилось только в конце XIX-го века.

Феномен возникновения этого уникального андалусийского явления, вероятно, можно объяснить тем, что изначально фламенко было музыкой бедных слоёв населения. По этому точную дату возникновения установить не представляется возможным. Во множестве источников упоминается тот факт, что изначально фламенко существовало лишь в форме ***cante***. Основными формами фламенко те времена были такие формы как ***Soleares***, ***Seguiriyas*** и производные от них. Но даже и этот факт по прежнему остаётся предметом жарких споров.

Gitanos — эти странники прибыли в Испанию в конце XV-го века в результате их длительно путешествия из северной Индии. После столетий преследований и гонений в Андалусии ***gitanos*** укоренились я занял свою нишу в тогдашнем обществе. По сей день на весь мир известны цыганские кварталы, игравшие основополагающую роль в происхождении флаеменко: ***Triana de Sevilla***, цыганские кварталы города ***Cádiz***, ***Jerez de la Frontera***, ***Granada***, ***Málaga***, ***Ronda*** и другие города древней Андалусии. В повседневной жизни они соседствовали с арабским и коренным населением Испании. Они были известны своими талантами пения и танца. Так же можно предположит что они привнесли во фламенко что то из индийского народного творчества. В поэзии это описывается как ***el dolor en la garganta*** (горе в горле) настолько характерное для ***el voz rajada*** (сломанный голос) ***del cantaor*** (певца). Влияние ***gitano*** так же очевидно и на тематику ***coplas*** с её ссылками на личные трагедии и постоянные притеснения со стороны коренных жителей, их профессиональную деятельность и прочее.

Но до появления ***gitanos*** в Испании уже существовало искусство, полученное в наследие от мавров, ранних христиан, евреев и северо африканцев. В конце концов, цыгане присутствовали и в других областях Испании, помимо Андалусии. Возможно роль ***gitanos*** и преувеличена в процессе формирования фламенко. Ведь существовали же и доцыганские арабские песнопения, такие как ***Fandango***.

Основным местом зарождения фламенко была область, называемая ***Andalucía***, центром которой является ***Jerez de la Frontera***, включающая в себя такие области как **Sevilla**, ***Cádiz***, ***Granada***, ***Málaga*** и ***Ronda***. Эта территория была ограничена на севере древними пределами завоевания Испании маврами. В этом экстраординарном опыте музыкальной алхимии были сплавлены такие элементы, как мавританский, мазарабский, исламский, ***Hebraic***, индийский, персидский, византийский, и литургический греческий. Всё это вместе создало уникальную смесь андалусийской культуры. Так или иначе всё это преобразовалось в чистейшее «золото» Фламенко.

Дальнейшее развитие фламенко

Процессы смешения и поглощения, в результате которых фламенко включило множество форм народной музыки, таких как песни и ритмы южной америки, безостановочно продолжались на протяжении всей истории существования фламенко. В свою очередь фламенко само влияло на культуру испанского искусства песни и танца. В то время как мировое сообщество смотрит в сторону западной культуры, на джаз и европейскую популярную музыку дабы черпать новые источники для вдохновения, в традициях фламенко выгодней всего смотреть в южном и юго-восточном направлении, в миру ислама, северной Африки и Азии.

Урок 9. *Fandangos de Huelva*

Fandangos имеет арабское происхождение и уходит своими корнями во времена, когда вся южная Испания была занята маврами. Эта песенно-танцевальная форма фламенко распространилась по всей Испании и за столетия приобрела различные разновидности, в зависимости от места и рода деятельности исполнителей. На севере ***Fandangos*** дало основание для развитие такой формы как ***Jota***, а на юге ***Rondeña***, ***Malagueña***, ***Taranta***, ***Minera*** и ***Cartagenera***.

Fandangos и ***Fandanguillos*** исполняются во всех областях *Андалусии*. В начале двадцатого века ***Fandangos*** был настолько популярен, что на какое то время почти затмил все остальные формы фламенко.

С точки зрения гитариста сегодня можно выделить две основных разновидности ***Fandango***. В первую очередь это весьма выразительные ***Fandangos***, как ***Fandangos Grandes***, которые относятся с ***cante jondo***. Это достаточно свободная, с точки зрения ритмики, форма, предоставляющая исполнителю возможность выразить весь спектр своих чувств и эмоций. Вторая разновидность — достаточно решительная и ритмичная ***Fandangos***, которая может быть как инструментальной, так и вокально-инструментальной. Чаще всего эту разновидность связывают с областью и городом ***Huelva***.

В ***cante por Fandangos*** темы ***coplas*** чрезвычайно разнообразны: от трагедии, разочарования и предательства до лёгкой иронии, нелепостей и беззаботного юмора. Часто, особенно в ***Fandangos Grandes***, линия каждой *коплы* приводит к ярко выраженной «точке»: драматическому или юмористическому кульминационному моменту. Аудитория отвечает хором «***iOle!***», в то время как гитарист начинает новый проигрыш или *фальсету*, которая возвещает тему новой *коплы*. Практически всегда наблюдается закономерность: чем выше профессионализм выступающего *кантаора* или *токаора* — тем более явно выражена связь между ним и публикой.

Compás

Компас ***Fandangos de Huelva*** жив, решителен и неизменен на протяжении всей композиции. Его ритмическая фигура достаточно проста. Однако большинство из учеников находят эту форму достаточно сложной для изучения и понимания. Но на самом деле присутствует лишь один момент для подробного разъяснения: это отношение меду *фальсетами* и ритмическими проходами.

Основу ритма составляет двенадцатидольный компас с особым образом расставленными акцентами, которые Вы явно услышите при прослушивании музыки. В случае с ***Soleares*** можно было безошибочно пронумеровать сильные и слабые доли компаса, но в данном случае компас ***Fandangos de Huelva*** настолько разнообразен, что не предоставляет такой возможности. Можно легко запутаться, пытаясь пронумеровать все сильные и слабые доли, по-этому, как описано ниже, мы будем в отдельности просчитывать компас ритмических проходов и отдельно — *фальсет*. Многие финальные ***falsetas*** содержат 14 долей, начинаясь на две доли раньше, чем можно было ожидать. Те фальсеты, которые получают из *коплы* ***cante***, гораздо проще трансформировать в привычную двенадцатидольную форму без необходимости раннего или позднего начала компаса.

Методика подсчёта компаса подробно писана ниже, так что на досуге Вы можете в этом попрактиковаться. На данном этапе освоения фламенко для Вас будет крайне важно понять основные принципы. Вряд ли стоит углубляться в эти вопросы до тех пор, пока Вы не получили более глубоких общих представлений о музыке фламенко в целом. Вы так же можете про-

пустить следующие несколько абзацев с теорией и вернуться к ним позже, когда вы более тесно познакомитесь с ***Fandangos***. Когда Вы начнёте играть ***Fandangos*** — всё само встанет на свои места.

Два типа фальсеты

Вообще можно было бы использовать для ***Fandangos*** обычный 12-ти дольный ***compás***. Ритмические секции легли бы в этот ***compás*** достаточно хорошо, но самые распространённые фальсеты, назовём их ***falsetas*** типа 1, начинаются с сильной доли на счёте 11. Вместо того, чтобы начинать считать компас с 11-ой доли нам на много проще начать считать с первой, а предыдущий компас оборвать на 10-ой.

Но в таком слчае в конце компаса, следующего за 10-ти дольным, останутся две доли. Таким образом мы получаем расширенный компас, состоящий из 14-ти долей.

Подведём итог:
Falsetas *тип 1 (обычная)*

Вступительное расгеадо ***compás 1-12***	Один короткий ***compás***, предшествующий фальсете (***1-10***)	***Falseta*** типа 1, ***compás*** (***1-12***) (разделён на шестидольные фразы)	Конечная ***falseta***, ***compás*** (***1-14***)	***Rasgeados compás*** (***1-12***)	Etc.

Falsetas, которые используются в качестве ***coplas por cantes***, можно назвать ***falsetas*** тип 2. Они встречаются в репертуаре гитаристов гораздо реже, но их проще посчитать. Они основываются на стандартном 12-ти дольном компасе без каких либо расширений. Схема построения фальсеты второго типа примерно следующая:

Вступительное расгеадо ***compás 1-12***	***Falseta*** типа 2, ***compás*** (***1-12***)	***Rasgeados compás*** (***1-12***)	Etc.

Примечание

При попытках записать Fandangos в нотах с сохранением всех акцентов появляются некоторые проблемы. Для носителей искусства флаенко это, конечно же, не является проблемой, поскольку они не изучают искусство фламенко по ранее кем то сочинённой музыке. По этой причине транскриберами было принято записывать подобный ***compás*** в размере ¾. Он, как оказалось, наиболее полно переносит смысл и суть.

Соло

Соло, которое Вы можете слышать на кассете, сначала играется с нормальной скоростью. ***Fandangos de Huelva*** может быть исполнена и на более высоких скоростях, чем эта, но в данном случае скорость исполнения подбиралась с учётом возможности для начинающих исполнителей как можно детальнее расслышать ритмику и ***compás***. Далее повторы сыграны на медленной скорости.

Вступление и ***falseta*** *1*

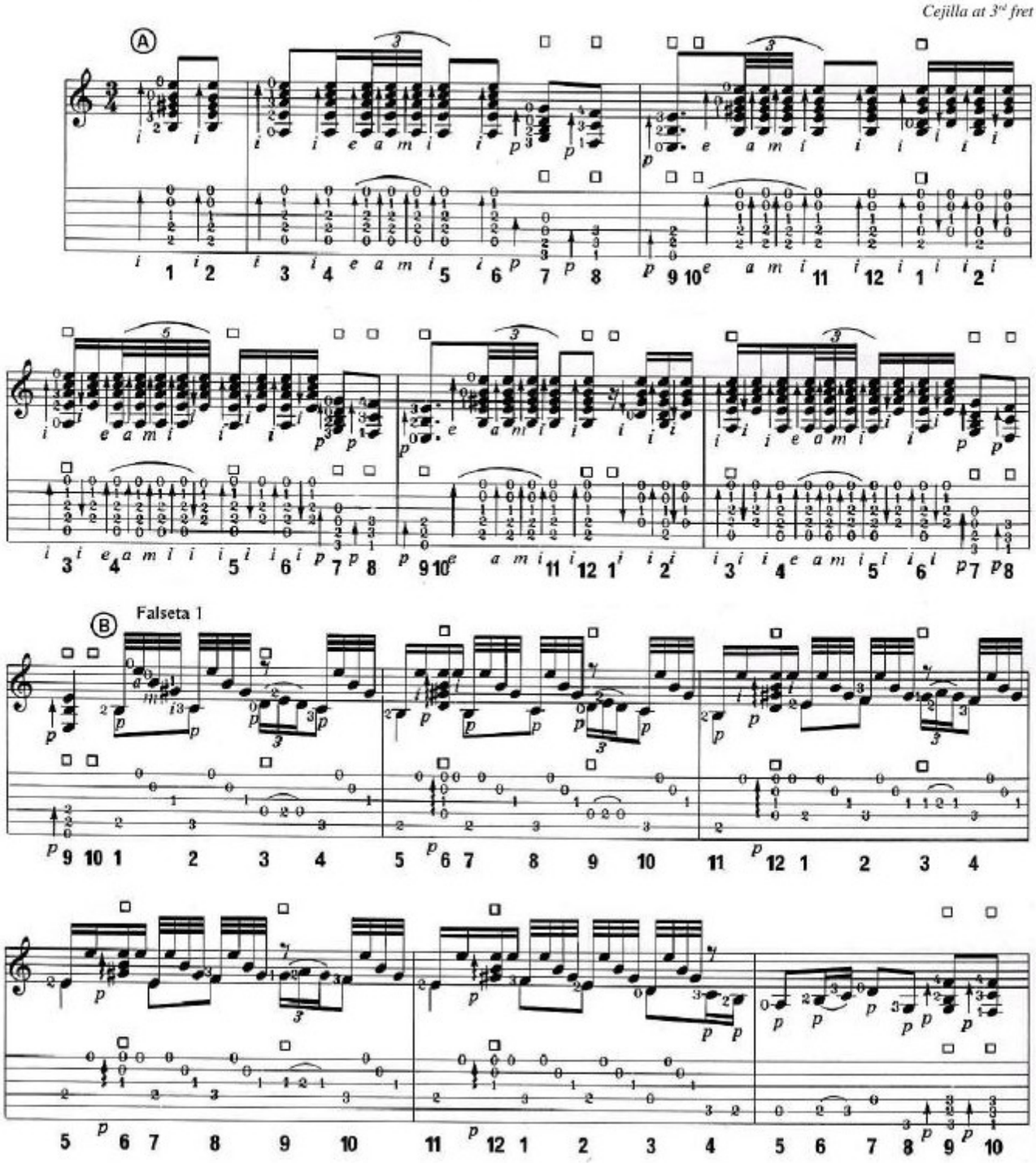
На отрезке от (A) до (B) Вы услышите традиционное вступление на ***rasgueado***, далее, от (B) до (C), ***falseta*** типа 1, составленная из типичный шестидольных фраз. Попытайтесь сиграть вступление и первую ***falseta*** на медленной скорости, сохраняя все акценты.

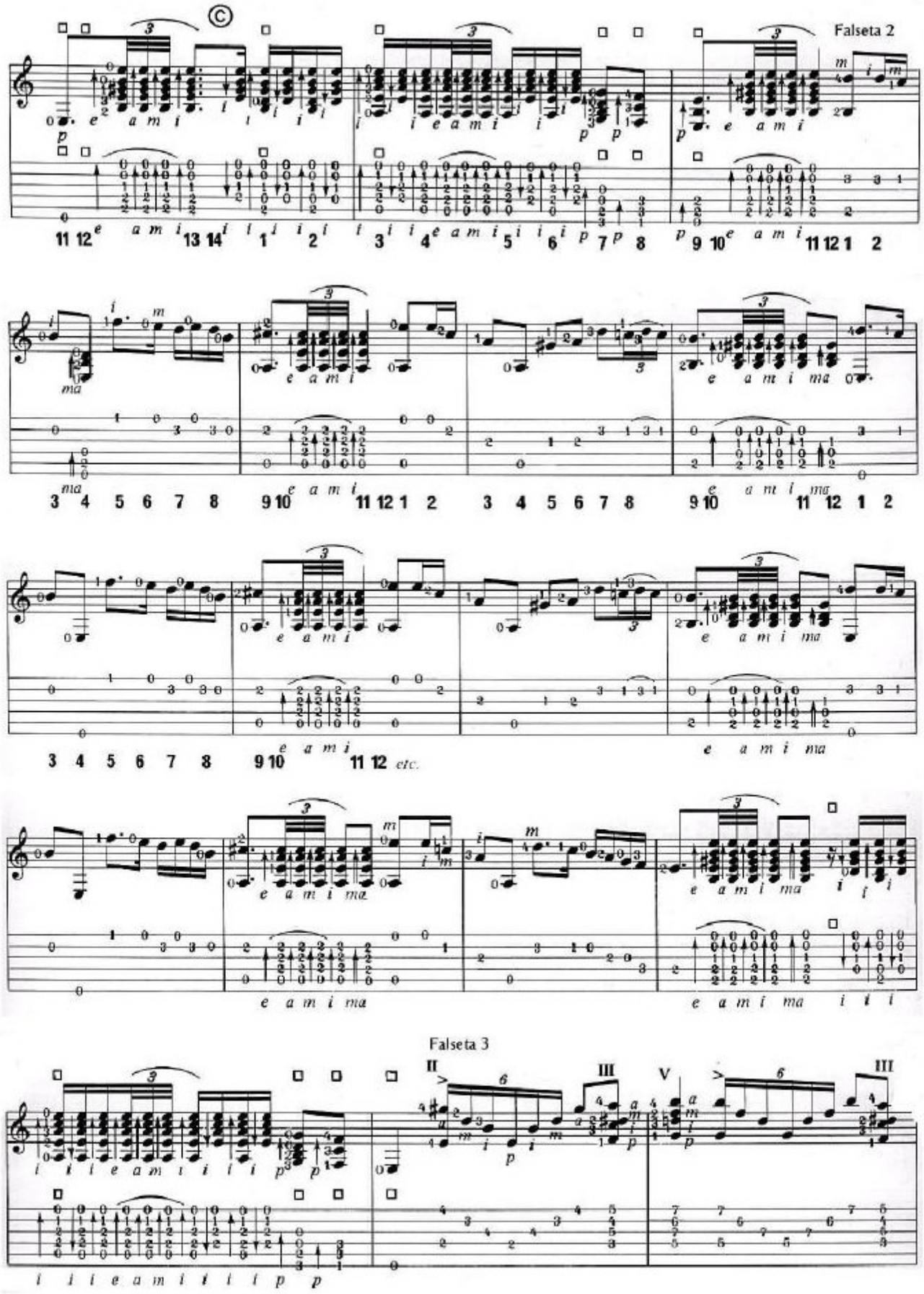
***Falseta** 2*

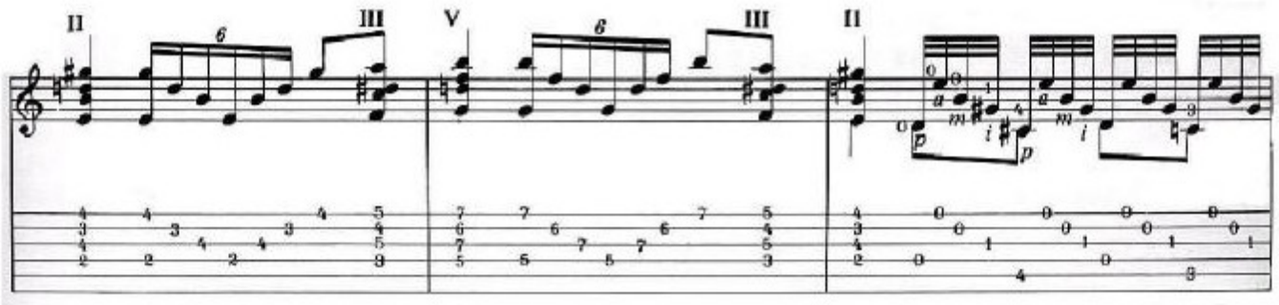
Falseta 2 является традиционной коплой, так что её можно отнести к типу 2. Отметьте отсутствие расширенного компаса. Вся мелодия исполняется в мажоре и в конце переходит в минор, разрешаясь во фригийский лад. Краткие коментарии к 3-ей и 4-ой фальсетам следуют ниже.

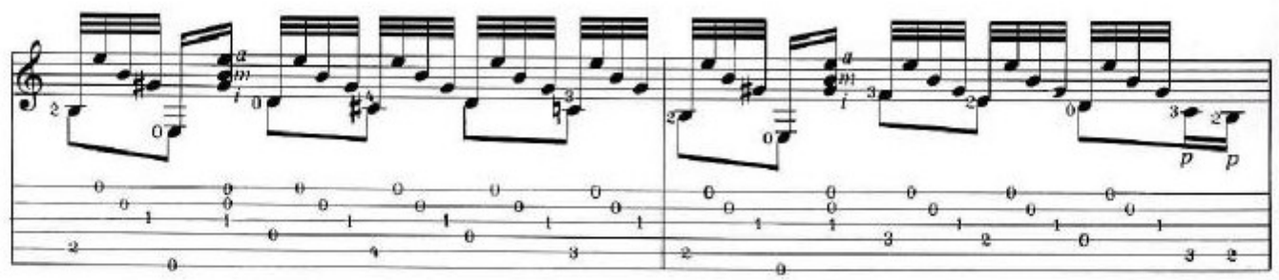
Fandangos de Huelva

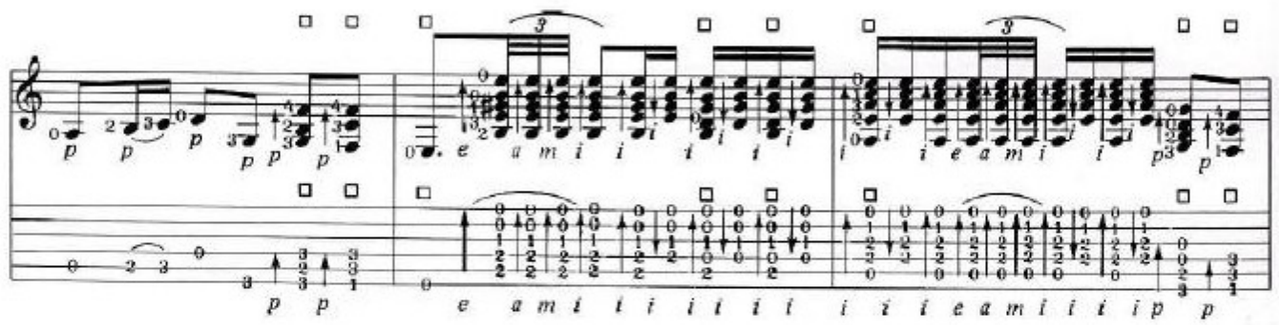
Cejilla at 3rd fret

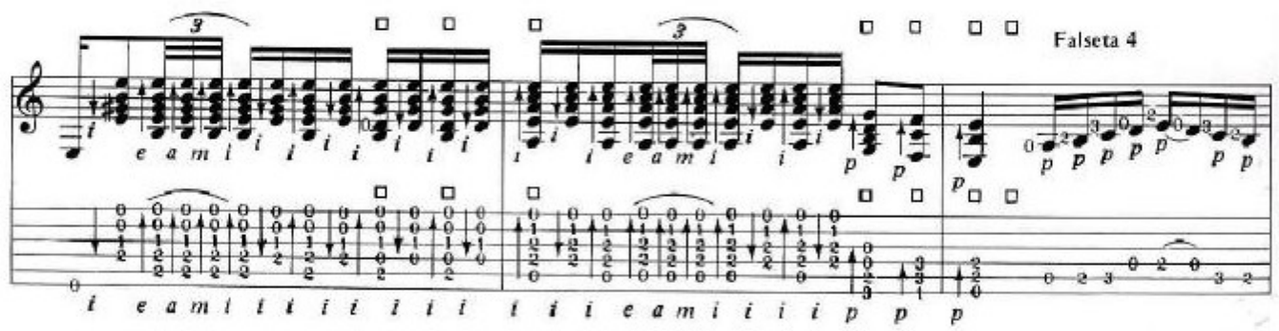


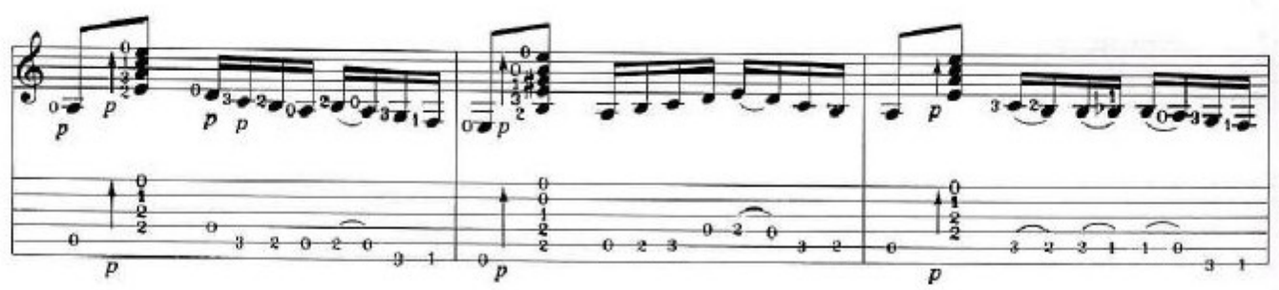

©
Falseta 2
Falseta 3
etc.

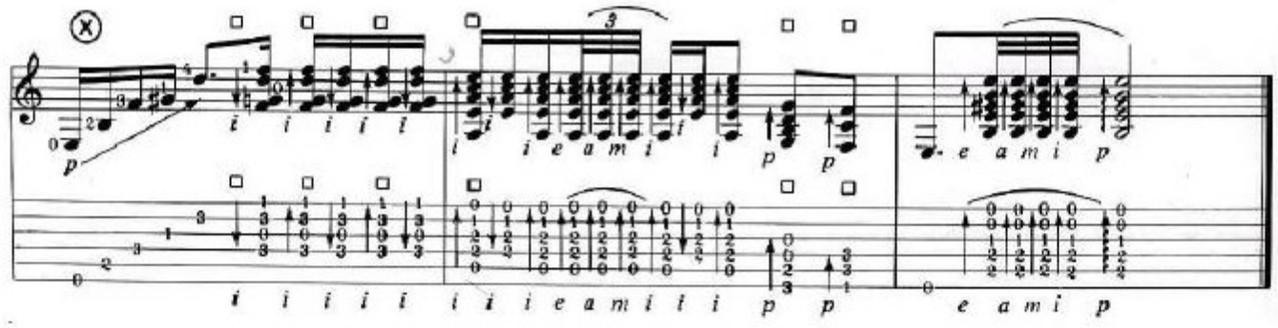

II
III
V
III
II





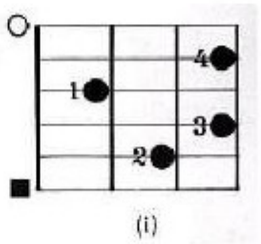

Falseta 4



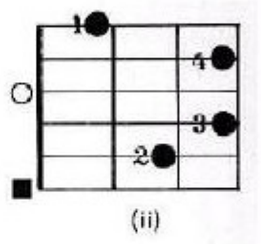


***Falseta** 3*

Здесь левая рука принимет положение аккорда ***E7*** на первых четырёх струнах. Далее эта позиция сохраняется, передвигаясь выше по грифу и обратно. Так же присутствует новая разновидность ***arpegio***, аппликатуры которой указаны в нотном тексте. В аккордах, в которых одновременно извлекаются четыре звука, звукоизвлечение производится четырьмя пальцами одновременно. Все пальцы, включая большой, играют ***tirando***. Пальцы сгибаются в третьей фаланге, а вся рука при этом остаётся неподвижной. Движение коньчиков ногтей на пальцах (***i***), (***m***) и (***a***) происходит в направлении к мякоти ладони.



(i)



(ii)

***Falseta** 4*

Другая традиционная ***falseta*** играется ***pulgar***. Обратите внимание на расстановку акцентов и на *лигадо*. В такте, отмеченном крестиком, пальцы в начале занимают позицию первого аккорда, показанного справа. После того как палец преодолеет третью струну, указательный палец перемещается на первую струну, как показано на втором рисунке. Финальное ***rasgueado***, завершающее произведение, сожержит новую разновидность этого приёма. Сначала быстрое четырёхзвучное ***rasgueado*** и далее без паузы сильное нисходящее ***rasgueado*** большим пальцем вверх по струнам. Все звуки должны как бы слиться в одну последовательность без пауз.

Элементы фламенко 9. История 2. Гитара.

История гитары во фламенко едва ли менее запутана, чем история ***cante flamenco***, но приобретение ей статуса солирующего инструмента является фактом менее туманным.

Искуство фламенко зарождалось как естественная необходимость, как способ выражения радостей и печалей повседневной жизни, как способ выражения эмоций дома или на работе. Это была музыка обычных людей, которые были объеденены в некие сообщества по роду деятельности или досугу. Зачастую некоторые формы фламенко напрямую зависят от професси исполнителя (напрмер в ***Martinete*** можно услышать удары молота по наковальне). Эти песни и танцы исполнялись как в повседневной жизни, так и на праздниках. По этой причине искусство игры на музыкальных инструментах, в том числе на гитаре, было на достаточно низком уровне. По этому гитара в этих песнопениях и танцах занимала далеко не лидирующие позиции, а лишь играла роль аккомпанимента.

Нередко можно услышать историю об адаптации испанскими цыганами методов и приёмов классической гитары для музыкального сопровождения ***cante flamenco***. Но эти историю кажутся слишком упрощёнными и, вероятнее всего, ошибочны. Дело в том, что основы классической техники фламенко включают в себя большое колличество методик, за

исключением овнов классической гитарной техники. Техника ***rasgueos*** и расстановка акцентов, кажется более правдоподобным, подслушана в арабской музыке для *Аль-Уд* и других струнных музыкальных инструментов, происхождение которых относится ко времени расцвета искуства мавров. Вместо того, чтобы быть ответвлением классического развития гитары, техника фламенко, вероятнее всего, была позаимствована непосредственно из раннего ***Mozarabic*** и другой древней инструментальной музыки *Андалусии*. Ещё раз, роль ***gitanos***, вероятно, была черезчур преувеличена.

Гитаристы

Именно в период появления музыки фламенко в разного рода питейных заведениях испании в конце прошлого столетия начали появляться профессиональные солирующие исполнители и аккопаниаторы. ***Falsetas***, изначально игравшие роль мелодическоих проигрышей между коплами в ***cante***, в руках профессиональных исполнителе стали более длинными и виртуозными. Дальнейшую популяризацию гитары именно как солирующего инструменто по праву можно приписать лишь нескольким исполнителям, неоспоримое мастерство которых принесло им известность и славу как концертных исполнителей, так и студийных гитаристов. В наше время аудиозаписи играют огромную роль в деле популяризации искуства фламенко во всём мире, а так же способствуют расширению кругозора молодых исполнителей и студентов мзыкальных школ и колледжей.

Don Ramón Montoya (1880-1949) был уважаем как первый солирующий гитарист фламенко и именно ему мы обязаны изобретением таких уникальных приёмов игры как пятизвучное тремоло, расширенное использование двойного ***arpegio***, развитие ***picado*** и пр. Но не стоит забывать о том факте, что столь огромную популярность ***Don Ramón*** заработал не благодаря всем этим изобретениям, а благодаря его отменным акомпаниаторским качествам. Хотя, он и был одним из величайших создателей новых ***falsetas*** и ***rasgueos***, его игра была основана на изобретениях более ранних гитаристов, таких как ***Patino*** и ***Javer Molina***, чья музыка крепко засела в репертуарах огромного количесва фламенко гитаристов и которым подражают и по сей день. Практические все именитые гитаристы изначально достигали известности как аккомпаниаторы, и лишь потом добивались успеха в исполнении сольных композиций.

Со времён *Дона Рамона* из огромного количества фламенко гитаристов, необходимо выделить две личности, оказавшие наиболее сильное влияние на становление сегодняшнего, более младшего поколения гитаристов. ***Niño Ricardo*** (***Manuel Serrapi***), ***Sevilla***, умерший в 1972 году, и ***Sabicas*** (***Augustin Castellon***), долго живший в США, известный как создатель классических ***falsetas***, которые в дальнейшем взяли на вооружение многие современные гитаристы фламенко и использовали их для дальнейшего развития.

Но было бы неправильным отдать все лавры первенства лишь нескольким, пусть и величайшим, личностям в мире фламенко. Традиции фламенко, которые мы теперь называем «классикой», подобны большой реке, черпающей свои силы из множества мелких ручейков. Есть очень много менее грандиозных и менее известных личностей, сделавших для становления искусства фламенко не так много, но, тем не менее, создавших на своём нелёгком пути много чего, что по сей день вдохновляет и волнует гитаристов по всему миру.

Урок 10. Sevillanas

Sevillanas - живая и мелодичная разновидность народной музыки *Андалусии*, претерпевшая изрядные изменения под влиянием фламенко и теперь являющаяся неотъемлемой его частью. Как говорят, она произошла два или три столетия назад из ***seguidillas manchegas*** (не имеет ничего общего с ***Seguiriyas***) старой *Кастилии*. На сегодняшний день существует огромное разнообразие разновидностей ***Sevillanas***, как вокальных, так и танцевальных и инструментальных. Они популярны по всей *Андалусии*. Постоянно появляются новые стихи и мелодии.

Aire Sevillanas всегда полны радости, веселья и поэтической остроты, хотя некоторые стихи и мелодии имеют более серьёзный характер. Такие севильяны имеют типичный для фламенко *Фигийский* характер, но чаще всего мелодия исполняется в мажорном или минорном ключе. Обычно темп является живым и весёлым, но в некоторых более серьёзных ***coplas*** он может быть более неторопливым.

Самое лучшее время и место, когда можно услышать вживую самые радостные и беззаботные ***Sevillanas*** — это ежегодная ярмарка в *Севилье* или Весенняя ярмарка, когда толпы людей в праздничных традиционных костюмах переполняют улицы и собираются вокруг ***casetas***. Такие опытные исполнители как ***Hermanos Toronjo*** и ***Hermanos Reyes*** демонстрируют всё разнообразие ***Sevillanas*** на своиз аудиозаписях.

Compás de Sevillanas

Sevillanas имеет строгий компас. Но тем не менее, живой и пульсирующий ритм может заставить даже самым стеснённых слушателей пуститься в пляс. Для этого Вы должны постоянно придерживаться чёткого и сильного ритма, даже если Вы начинающий гитарист. Для этого, как и любую другую форму фламенко, ***Sevillana***s необходимо начинать играть с очень медленной скорости, наращивая постепенно. Когда Вы часто и много слушаете аудиозаписизаписи — ***compás*** быстро становится частью Вас.

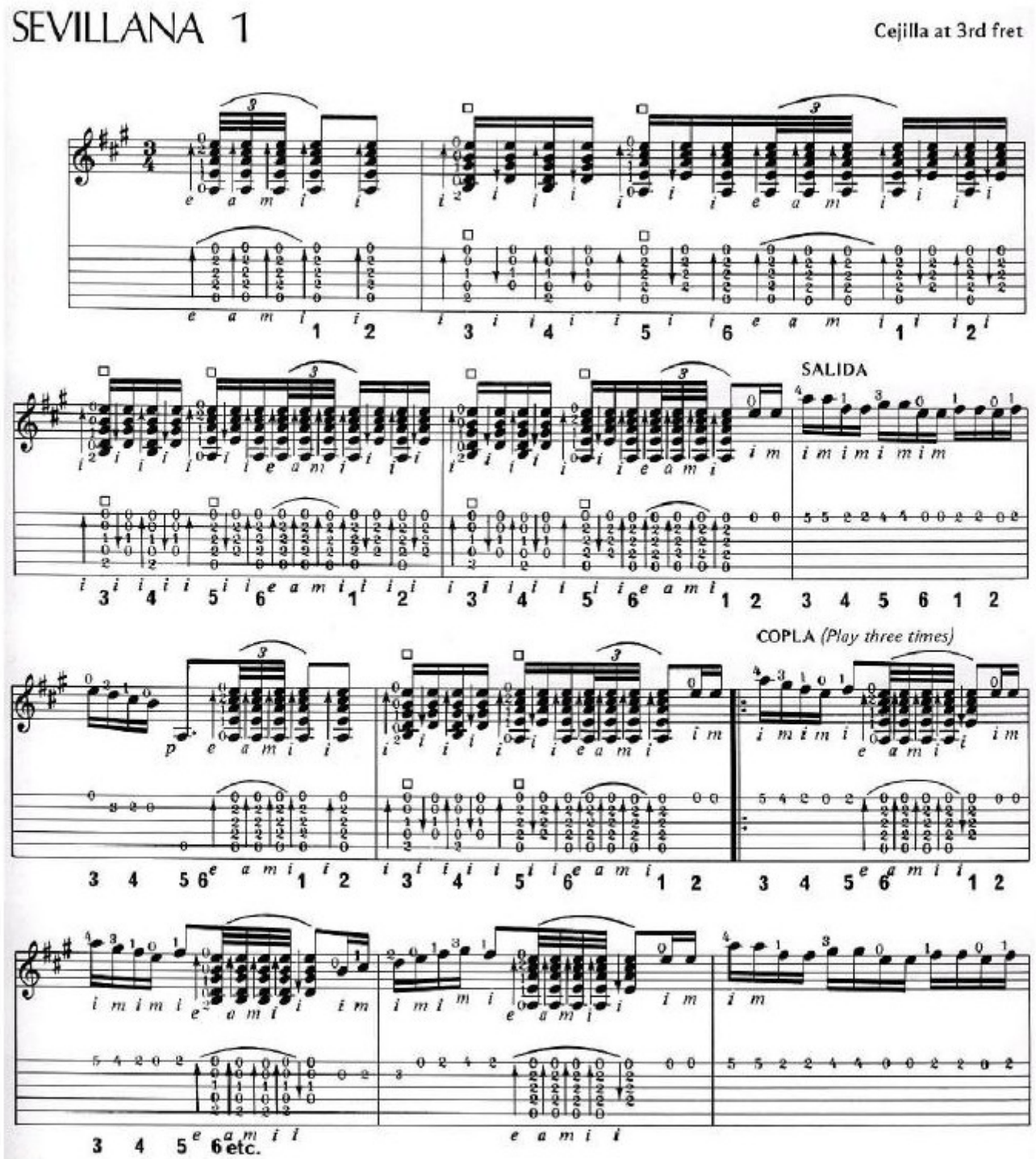
Ритмика ***Sevillanas*** достаточно сложна чтобы её можно было объяснить на словах. Как и в ***Fandangos de Huelva***, зачастую музыка сложно записывается с помощью нотной грамоты. И опять же размер ¾ оказался самым подходящим для записи с наименьшими потерями ***Sevillanas*** в нотном виде. Но как и во всех формах фламенко, здесь важно не стать «заложником тактов». Самую важную роль играет тот самый живой ритм и пульсация.

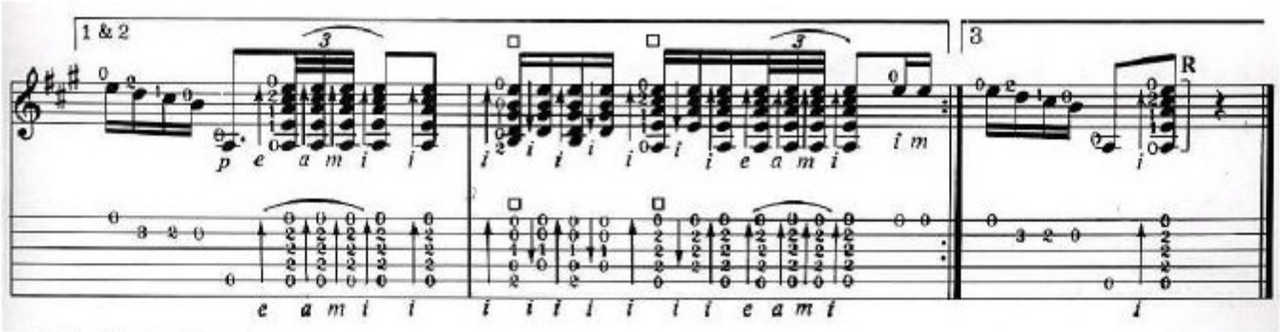
На аудиокассете три ***Sevillanas*** сначала играются на нормальной скорости. Далее первая севильяна играется на более медленной скорости так, чтобы Вы могли понять движение ритма и как это можно посчитать. Каждая из ***Sevillanas*** имеет характерную структуру, которую можно схематично изобразить следующим образом:

Ритмическое вступление	***Salida***	**Ритм: мелодия играется 3 раза**

Сначала гитара играет ритмическое вступление. Чаще всего оно состоит из ***rasgeados***, но не исключены и ***arprgios*** и одиночные аккорды. Затем следует ***Salida*** (выход) — краткое мелодическое вступление. Обратите внимание на то, что ***Salida*** очень похожа на последнюю мелодическую линию *коплы*. После небольшого ритмического проигрыша три раза

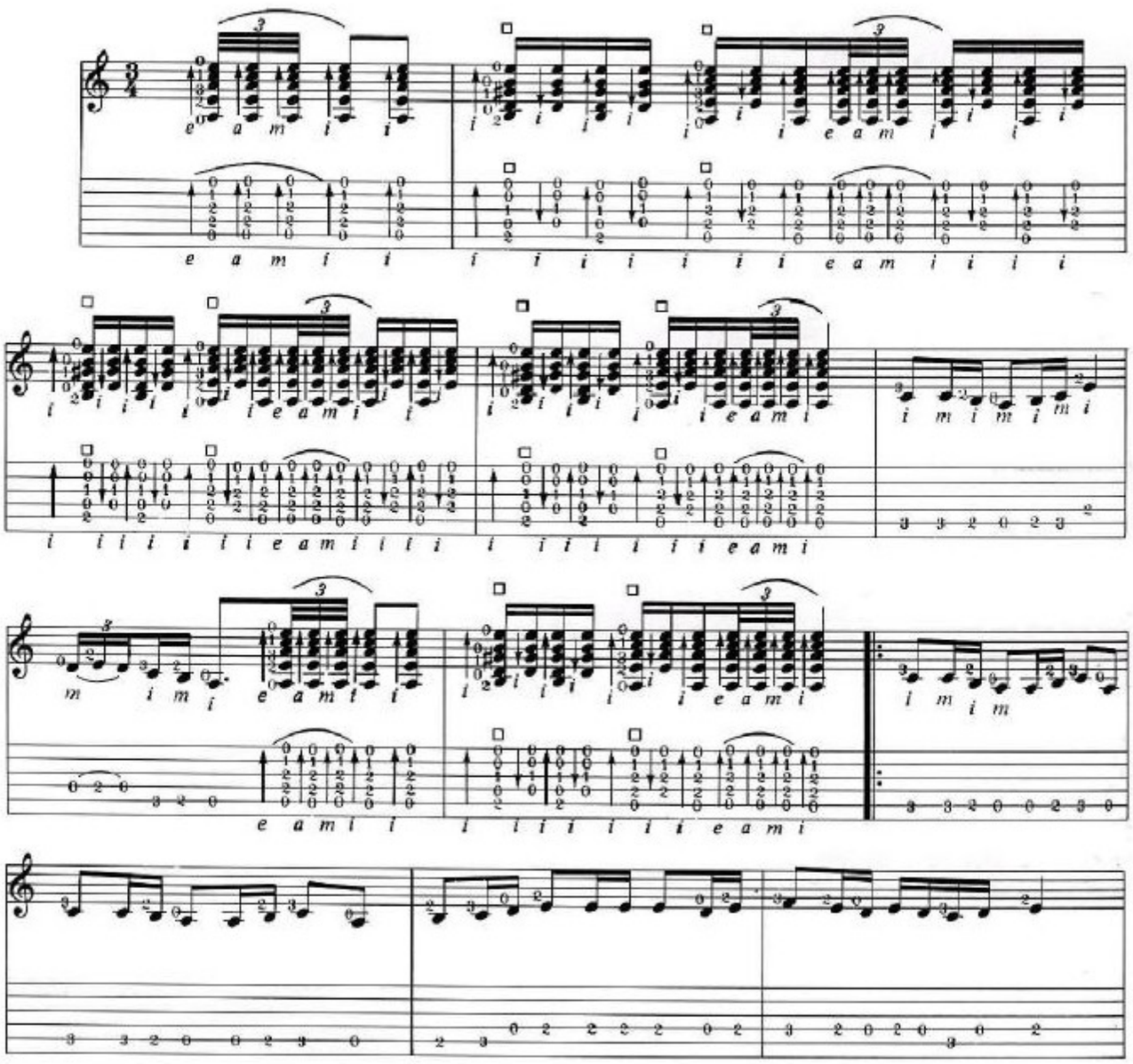
исполняется сама ***copla***. Чаще всего последний из трёх повторов *коплы* немного видоизменяется. ***Sevillana*** в конце обрывается резко. После резкого окончания одной *севильяны* и перед началом следующей гитарист намеренно делает небольшую паузу. Это является одной их отличительных особенностей ***Sevillanas*** от других форм фламенко. Обычно играются подряд чётное количество *севильян*, чаще четыре.

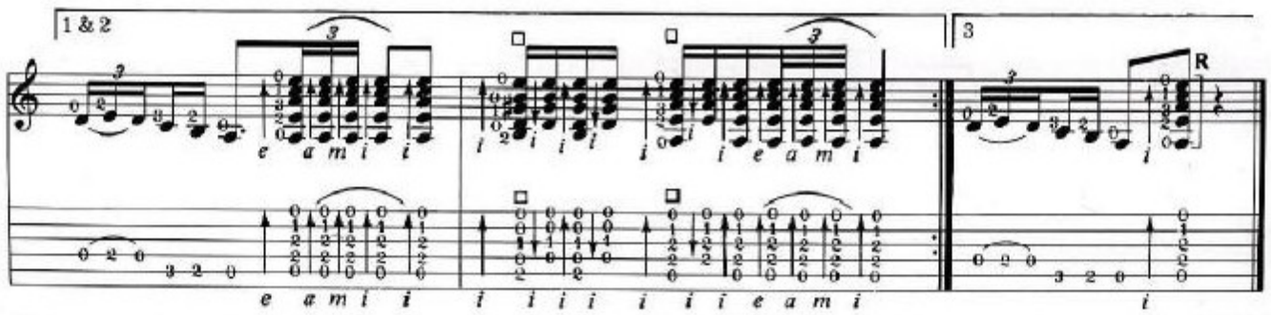




SEVILLANA 2

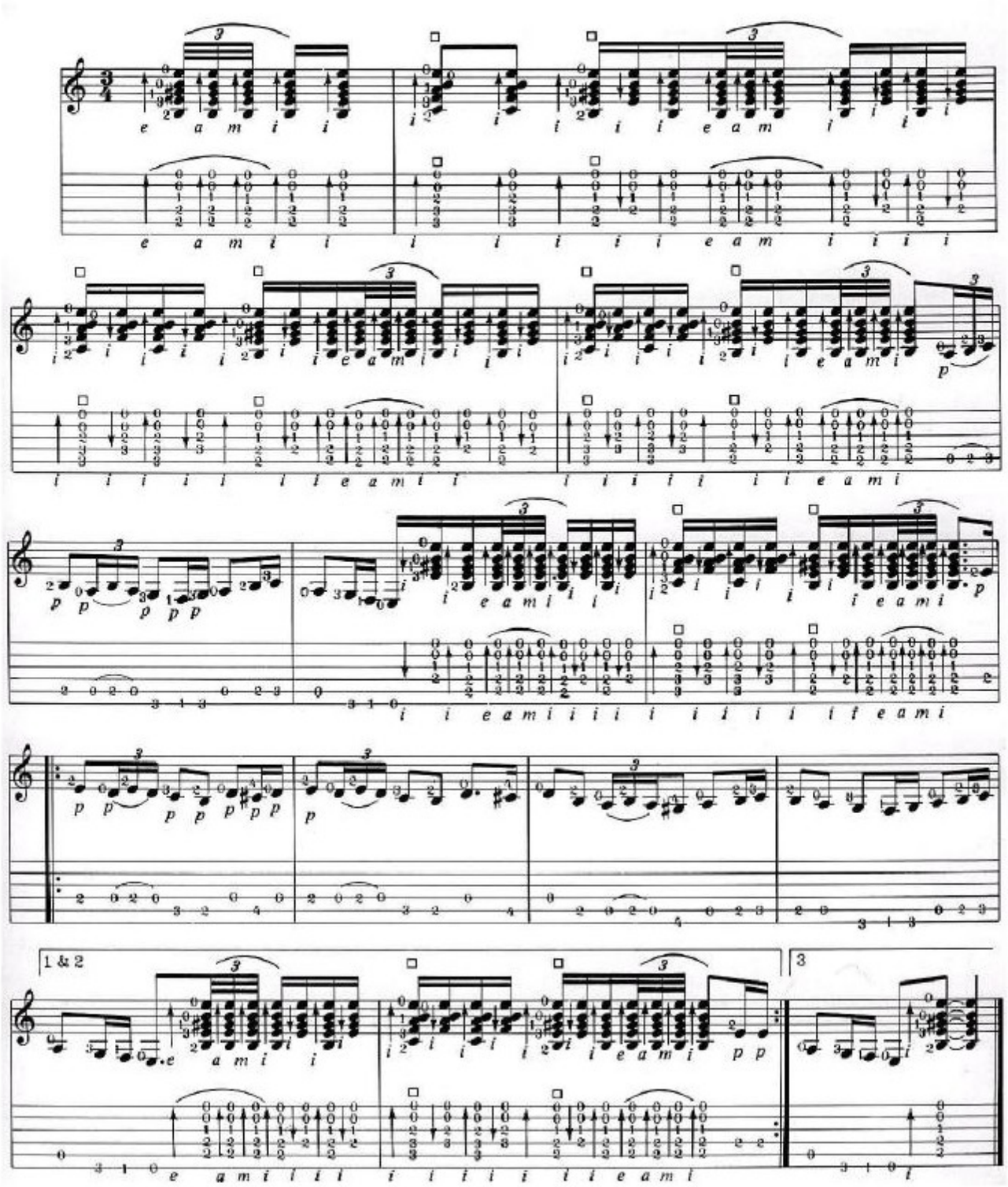
Cejilla at 3rd fret





SEVILLANA 3

Cejilla at 3rd fret



Подсчёт компаса

Copás Sevillamas на всём протяжении произведения может быть посчитан блоками по шесть долей. Вы должны понять каким образом мелодическая линия соединяется с ритмическими заполнениями.

Соло

Три севильяны играются в различных ключах.

Sevillana 1

Ключ: *мажор*. Мелодия играется ***picado*** переменным штрихом пальцами (***i***) и (***m***). ***Rasgueos*** акцентирутет мелодию. Обратите внимание на то, что в каждой серии *расгеадо* акцентируется не первый удар, приходящийся на мизинец (как было в предыдущих уроках), а на последний удар, исполняемый указательным пальцем.

Sevillana 2

Ключ: *минор*. Мелодия вновь играется ***picado***, но на этот раз на более низких струнах. Обратите внимание на то, что эта часть в данном случае начинается с третьей доли.

Sevillana 3

Это пример ***Sevillanas*** в *Ми-Фригийском* или, как его называют ***Flamenkos*** - «***por arriba***». Мелодическая часть осполняется ***pulgar*** на басовых струнах.

Техника Apagado

Для того, чтобы резко остановить звучание аккорда, как например в конце ***Sevillanas***, во фламенко используют технику ***apagado***. Этот приём может быть реализован двумя способами: либо ладонью правой руки, либо мизинцем левой руки.

*Рисунок 10.3 - **Apagado** правой рукой.*

***Apagado** правой рукой*

Суть этого приёма заключается в том, что после извлечения аккорда правая рука резко заглушает вибрацию струн. Для этого используется ребро ладони и часть тыльной стороны мизинца. Для реализации этого приёма движение правой руки должно быть немного модифицировано с рачётом на то, что по окончании движения кисть окажется в положении, изображённом на Рисунке 10.1. Для обозначения этого приёма в этой книге будет использован символ в виде квадратной скобки, пересекающий нотоносец, с заглавной буквой «***R***».

***Apagado** левй рукой*

Альтернативный метод резкой остановки звучания всех струн должен заглушить их с помощью мизинца левой руки, резко опущенного поперёк струн сразу после того, как правая рука извлекла звук. Положение мизинца в конце движения изображено на Рисунке 10.2. Не следует сильно давить на струны. Чтобы звук затих достаточно лишь слегка коснуться пальцем струн. В нотной записи этот приём обозначается вертикальной скобкой с цифрой «**4**» над ней.

*Рисунок 10.2 - **Apdgdo** мизинцем левой руки.*

Следует заметить, что ***apagado***, исполненное правой рукой, более эффективно. ***Apagado*** мизинцем может с блеском использоваться в тех случаях, когда необходимо *стаккатное* извлечение серии аккордов.

Элементы фламенко 10. Роль гитары во фламенко.

Среди коренного населения современной Андалусии встречаются люди, сожалеющие о новом статусе гитары в искусстве фламенко, как сольного инструмента. Подобный настрой, вероятно, связан с определёнными опасениями, такими как потеря гитарой статуса неотъемлемой части более древнего искусства — ***cante flamenco***. Так же неоспоримо влияние факта проявления огромного интереса к гитаре фламенко большими массами слушателей классической гитары, имеющими достаточное ограниченное понимание музыкального контекста феномена фламенко, развивавшегося столетиями. Но в этой популярности так же можно рассмотреть и положительные моменты. Как например то, что подобная популярность может влить в искусство фламенко «новую кровь», что, в свою очередь, даст возможность поклонникам вне Андалусии смотреть дальше классических канонов, не отрываясь при этом от ***cante***, в котором заключаются основные «силы» гитары фламенко.

Фламенко — импровизационная музыка, основанная на древних традициях. Как сольный инструмент гитара фламенко на сегодняшний день обладает много большими возможностими, нежеле как инструмент для акопанимента ***baile*** или ***cante***. Это вполне самостоятельный инструмент, имеющий возможность выразить весь спектр эмоций Фламенко, сохраняя при этом вдохновение ***cante***.

Сегодня искусство игры на гитаре фламенко сольных произведений может открыть для слушателей новые горизонты, если только современные гитаристы одумаются и перестанут двигаться лишь в тупиковом направлении развития скорости и технической вертуозности. Аудиозаписи в значительной степени подняли планку технического минимума выше, чем когда бы то ни было, но минус этого в том, что эти стандарты являются не чем иным, как началом конца искусства, а не инструментом для законченного выражения чувств и эмоций.

Сложно предсказать будущее гитары фламенко. Многие современные гитаристы оказываются пленёнными ритмами современной поп-музыки. И всё же хочется надеяться на то, что черпая вдохновение в ***cante*** и культурах южных народов, истиное фламенко сможет составить бесспорную конкуренцию современной музыке.

Гитара как аккомпанимент

«Музыкальное сопровождение» (аккомпанимент) — не достаточно исчерпывающий

термин для полноценного описания роли гитариста в тондеме с певцом. Это, скорее всего, можно охарактеризовать как некое равноправное сосуществование, некий диалог, участие в котором каждого исполнителя (гитариста, певца) служит дополнением таким образом, чтобы суммарный эффект превосходил по значимости персональный вклад каждого из них. Способность импровизировать и быть гибким в своём ***toque*** — один из важнейших навыков, если гитарист желает быть дополнением своему партнёры в полной мере. Конкурентная больба здесь не допустима! Для аккомпанимента ***cante*** гитарист обязан иметь общирные знания ***coplas*** и уметь идентифицировать их с ***aire***, должен обладать хорошим слухом и чувством гармонии для предсказания поведения кантаора. Сопровождение ***baile*** требует железного чуства компаса и способности мгновенного отклика на изменение темпа танцором. Умение аккомпанировать танцу и пению необходимо если Вы желаете стать гитаристом фламенко в самом полном смысле этого слова.

К великому сожаления для студентов, тонкости искусства аккомпанимента танцу и пению передать через текст, написанный в книге, или посредством аудио- или видеозаписи, гораздо сложнее, нежели аспекты сольного музицирования. А увидеть или услышать это за пределами Испании по сей день практически невозможно.

Современные тенденции

Насоящее время можно охарактеризовать как второй «Золотой Век Фламенко». Это охарактеризовано возросшим в последнее время недюжим интересом к искусству фламенко как в Испании, так и за её пределами. Исторически так сложилось, что восле Гражданской войны наблюдался резкий спад интереса к искусству фламенко. В конце 1960-ых же вновь начали появляться театры фламенко. Тому способствовали получившие популярность туризм и доступные аудиозаписи. Чистое фламенко вновь возродилось.

Сегодня искусство фламенко кажется готовым возобновить процесс своего развития, оправившись от частичного разрушения, вызванного техническим и технологическим прогрессом. В течение нескольких десятилетий это уникальное явление подвергалось нападениям со стороны комерческих организаций, желающих заработать на продаже «кусочка чуда» как можно большей аудитории. В результате чего творческий процесс оказался в бездействии. Самое глубокое вдохновение терялось из вида, в то время как аудиторию пичкали яркой привлекательной шелухой и напыщенным лоском. Не стоит себя обнадёживать — современные акулы бизнеса и по сей день спикулируют на громких именах. Но есть и люди, и их число растёт, знающие о понесённых потерях, стремящиеся восстановит творческую силу искуссва фламенко. Мир вне Испании медленно пробуждается и начинает постигать богатства, доселе незнакомых, древних культур южной Испании и Северной Африки. Теперь он как никогда ранее готов приобщиться к подлинному искусству Фламенко и внести свой вклад в его будущее развитие.

В последнее время в мире гитары наблюдается тенденция к более сложным синкопированным ритмам и более современной гармонии, так же как к многочисленным попыткам объединить гитару фламенко с другими инструментами. Тем не менее ***compás*** и ***aire*** — два неотделимых и выдающихся компонента фламенко.

Урок 11. Trémolo (тремоло)

Тремоло — техника звукоизвлечения, применяемая в основном в сольных выступлениях. В идеале ***trémolo*** должно создавать иллюзию звучания двух инструментов одновременно. Первый голос на дискантах исполняет плавную мелодическую линию. В идеале долно создаваться впечатление непрерывного звучания одной ноты. Второй голос на басах играет ритмическое сопровождение или противомелодию.

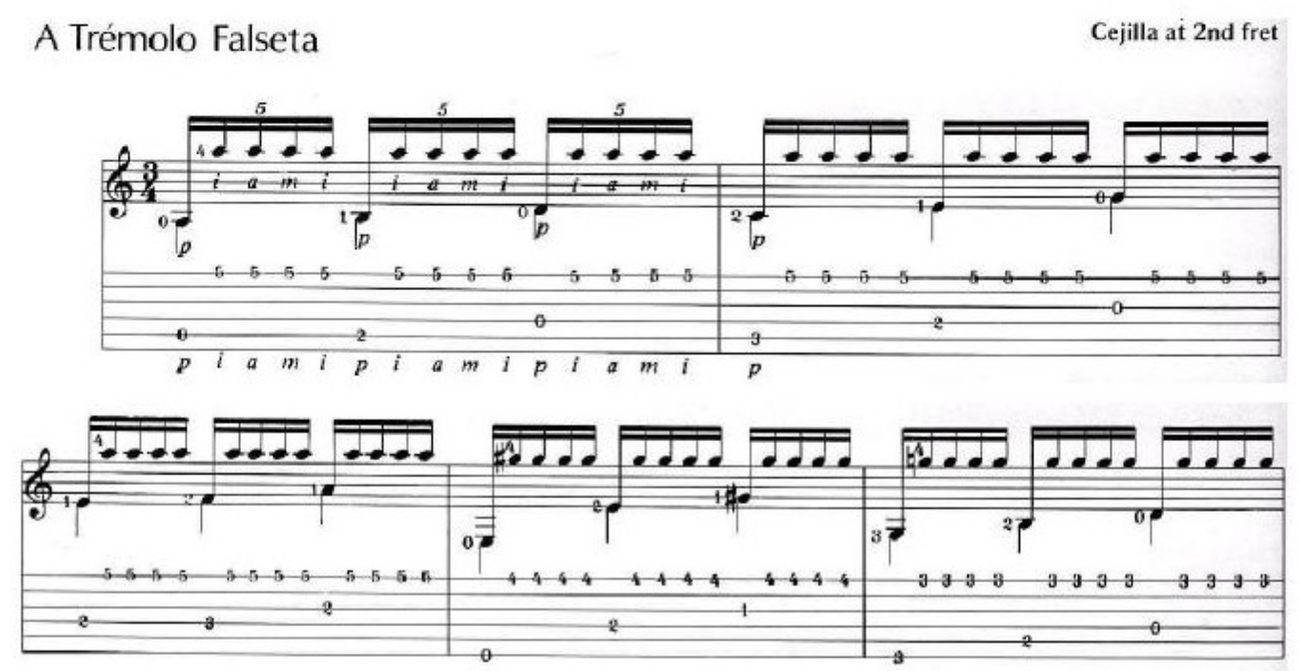
Развитие техники правой руки

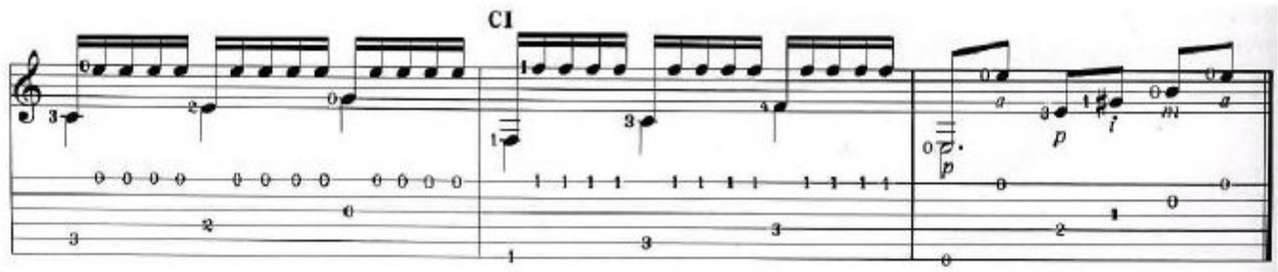
Приём ***trémolo*** во фламенко начали использовать сравнительно недавно, поскольку для его исполнения необходимо обладать достаточно высокими техническими навыками правой руки. В первую очередь обратите внимание на полную независимость большого пальца правой руки от остальных пальцев и постоянный контроль над каждым пальцем в отдельности. Прежде чем Вы сможете играть этот приём на более или менее приемлемой скорости Вам прийдётся потратить огромное количество времени на упражнения. Начните прямо сейчас и играйте trémolo на очень низкой скорости. Если у Вас уже получается играть более или менее равномерно и с одинаковой громкостью, это говорит о том, что Вы движетесь в правильном направлении.

Trémolo flamenco

Тремоло фламенко имеет форму пентоли, первая доля которой это басовая нота. В классическом кварторьном тремоло после басовой ноты следуют три ноты, извлекаемые пальцами (***p-a-m-i***) — как в произведении ***Francisco Tarrega*** «***Requerdos de la Algambra***». ***Trémolo*** фламенко содержит ещё одну ноту и исплняется так: ***p-i-a-m-i***.

Пример, приведённый ниже, является фальсетой для ***Soleares***. На аудиозаписи этот фрагмент исполнен на очень медленной скорости, так, чтобы Вы смогли ясно услышать все ньюансы.





Левая рука

В первых трёх тактах *фальсеты* мизинец левой руки постоянно находится на пятом ладу первой струны, в то время как первый и второй пальцы перемещаются по ладам пятой, чеввёртой и третьей струн. В четвёртом такте левая рука принимает положение аккорда ***Emaj*** на первых четырёх струнах с мизинцем на четвёртом ладу первой струны. В пятом такте Вы сталкнётесь с новой формой аккорда ***Gmaj***, изображённого на схеме справа и ни рисунке 11.1. Эта же форма аккорда может быть построена в разных случаях с использованием других комбинаций струн и аппликатур.

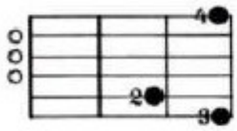


*Диаграмма аккорда показывает схематическое положение пальцев **2** и **3** на пятой и шестой струнах. В некоторых ситуациях аппликатура этого аккорда может существенно отличаться от приведённой в зависимости от контекста исполняемого **toque**.*

*Рисунок 11.1 - Положение пальцев левой руки при исполнении аккорда **Gmaj**.*

В заключительных трёх тактах этой фальсеты левая рука принимает положение аккордов ***Cmaj***, ***Fmaj*** и ***Emaj***.

Важность ритма

Залогом успеха в исполнении ***trémolo flamenco*** является правильный ритм. Каждый палец обязан извлечь звук отчётливо, с равной силой. Интервал между большим пальцем и указательным, а так же между остальными пальцыми должен быть одинаков. Если не соблюсти эти правила ритм сломается и мелодия не возимеет эффекта.

Приём ***trémolo*** очень хорошо отрабатывать на одной струне, обращая всё внимание на движения пальцев правой руки. Этот способ поможет Вам сконцентрироваться на временных интервалах между нотами. Начните очень медленно. Удостоверившись что интервалы времени между всеми звууками идентичны — увеличьте не на много скорость. Не зажимайте кисть. Движение пальцев в третьей фаланге. Движения пальцев отображено в серии рисунков 11.2.

На начальном этапе Вы можете испытать непреодолимое желание сразу начать играть красивое скоростное ***trémolo***. Поодавшись этому искушению Вы рискуете развить плохие привычки, которые вызовут в дальнейшем проблемы с ритмикой. Вскоре Вы обнаружите, что избавиться от дурной привычки гораздо сложнее, чем медленно но верно двигаться к намеченной цели по правильному пути. Уделяя своему ***trémolo*** должное время Вы вскоре добьётесь красивого чистого звуучания.

*Большой палец в **trémolo***

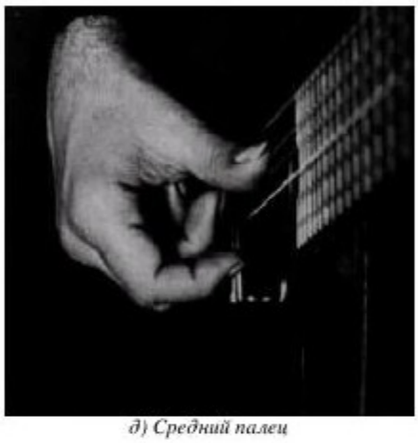
Большой палец играет либо ***apoyando***, либо ***tirando***, в зависимости от желаемого эффекта. В процессе движения по струнам вверх (от 6-ой к 1-ой) большой палец чаще всего играет ***apoyando***. При движении вниз в больльшинстве случаев одобней играть ***tirando***.

*Рисунок 11.2 - **Trémolo flamenco**. а) Большой палей извлекает звук из шестой струны.*

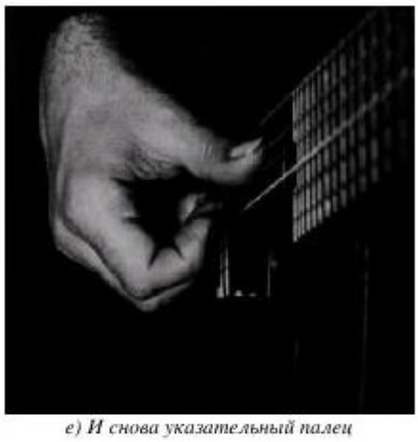
*б) Большой палец играет **apoyando** и останавливается на пятой струне.*

*в) Указательный палец играет **tirando** на первой струне*

г) Безымянный палец



д) Средний палец



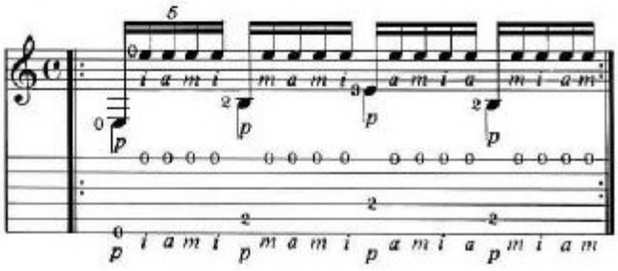
е) И снова указательный палец

Так же полезно было бы проигрывать предыдущий пример не только квинтольным, но и классическим квартольным тремоло. Эта практика весьма полезна для развития чувства ритма. Кроме того, опять же только для получения навыков, для того чтобы помочь себе наработать правильное движение пальцев при исполнении этого приёма играйте тремоло чрезвычайно медленно, акцентируя внимание на движении каждого пальца в отдельности.

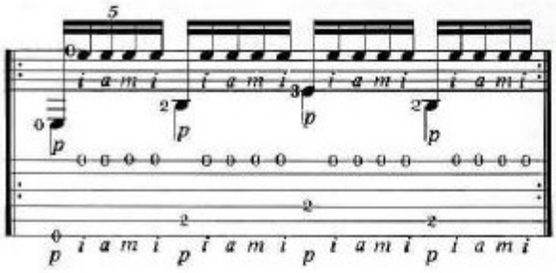
*Два упражнения на **trémolo** на каждый день*

Ниже приведены два упражнеия на ***trémolo***, которые помогут Вам обрести контроль над четырьмя пальцами правой руки. Вы не услышите их на кассете. На первый взгляд они совершенно одинаковые. Но на самом деле всё гораздо сложнее. В первом случае необходимо играть басовую линию на ***apoyando***, а мелодию — на ***tirando***. Вот втором же случае все звуки играются на apoyando. Это гораздо сложнее и в музыке практически не используется. Но, играя это упражнение на ***apoyando*** на очень низкой скорости Вы обретёте контроль над пальцами правой руки, силу и уверенность.

Упражнение 15



Упражнение 16



Trémolo *на внутренних струнах*

До настоящего момента в примерах все тремоло игрались на первой струне. Так же необходимо играть подобные упражнения на второй и третьей струнах, вместо первой. Подобное ***trémolo*** гораздо сложнее и требует большего контроля.

Самоконтроль

Как только Вы начнёте играть ***trémolo*** на более-менее высоких скоростях, у Вас появится необходимость в самоконтроле. Запишите своё ***trémolo*** на кассетный магнитофон или другое записывающее устройство, позволяющее проигрывать запись с двухкратным замедлением скорости. Подобные испытания выявляют даже самые мелкие огрехи. Если Ваше ***trémolo*** прошло подобный тест — Вы на верном пути.

Урок 12. *Bulerías* (I)

Быстрый темп и яркая пульсация ***Bulerías*** делают эту разновидность ***toque flamenco*** самой захватывающей. Блестящее исполнение этой формы может стать ярчайшим примером виртуозности гитариста. Наверняка Вы будете удивлены тому, что урок, посвящённый ***Bulerías***, расположен в первой части данной книги, а не в конце. Причина этому двойственна.

Первая причина имеет отношение к характеру ***Bulerías*** и его роли во фламенко на сегодняшний день. ***Bulerías*** сегодня является центральной формой с огромным диапазоном возможностей для самовыражения. В сердце ***Bulerías*** — мощный ритмический «движок», движущая сила, которая и является самой сущностью фламенко. Энергию этой пульсации Вы должны начать вырабатывать и научиться слышать в аудиозаписях уже на самых ранних этапах своего развития как гитариста фламенко.

Вторая причина относится как к ***Bulerías***, так и ко всему Вашему подходу к изучению игры на гитаре фламенко. Основные постулаты Вы найдёте чуть ли не на каждой странице этой книги: истинное фламенко не зависит от скорости, с которым вы исполняете свои ***toques***, центральное место занимает ***compás***. Старайтесь концентрировать своё внимание в первую очередь на формировании чувств и эмоций, вкладываемых в ***rasgueos*** и ***falsetas***. Развитие скорости можно оставить на более позднее время. Таким образом Вы пойдёте правильным путём развития, чем если Вы погонитесь за скоростью, потеряв из виду при этом самое главное.

Исторические аспекты

Слово ***Bulería*** произошло от испанского ***burlería*** — обман, надувательство, осмеяние. Есть несколько теорий о том, как исторически развивалась эта форма. Вряд ли ***Bulerías*** больше сотни лет. Корни его уходят в ***Cante Gitano***. На протяжении всей своей истории ***Bulerías*** менялся и продолжает меняться.

Bulerías и по сей день не потерял связи с ***gitanos***. Кто-то очень метко заметил, назвав ***Bulerías*** «всеядной» формой. Тематика ***Bulerías*** весьма разнообразна. Она даже может включать в себя популярные эстрадные песни и мотивы погребальных маршей.

Проанализировав ***compás***, Вы обнаружите огромное сходство с ***Soleares***. Возможно традиция пошла от того, что цыганские *кантаоры* повадились заканчивать ***Soleares*** в более быстром темпе. ***El Loco Mateo*** из *Хереса*, как известно, сделал это первым в 1870-ом году.

Более ранние версии ***Bulerías*** характерны более медленным темпом и назывались ***Bulerías al Golpe*** из-за их чёткого ритма и подчёркнутых акцентов. ***Diego del Gastor*** был одним из ярчайших представителей старой школы аккомпанимента ***cante Bulerías***. Его ***aire*** было ближе к таким формам, как ***Soleá por Bulerías***, чем к более быстрым современным формам. ***Aire*** может быть страстным, серьёзным или трагичным, в отличие от праздного веселья и шумного легкомыслия, наблюдающихся в быстрых разновидностях ***Bulerías***.

Быстрые разновидности ***Bulerías***, известные как ***Bulerías Ligadas***, стали весьма популярны из-за своего менее резкого ритма и часто используются как аккомпанемент для танцев на праздниках или как яркий пример виртуозности при исполнении сольных композиций.

Широкая популярность ***Bulerías*** повлияла и на другие формы фламенко. ***Compás*** и ***aire*** так же претерпели изменения с появлением новых видов расгеадо, более сложной синкопы и контрапункта, новой гармонии, полученной из популярной музыки на которую, в свою очередь, оказала огромное влияние современная джазовая музыка.

Компас ***Bulerías***

Основной компас ***Bulerías*** по структуре идентичен компасу ***Soleares***. Он состоит из 12 долей с акцентами на 3, 6, 8, 10 и 12 долях. То есть:

		>			>		>		>		>
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Помимо его более быстрого ритма, компас ***Bulerías*** обладает несколькими характерными признаками. Они будут кратко изложены ниже. Но эти принципы будут иметь смысл только в том случае, если Вы изучили музыкальные иллюстрации в этом уроке и уроках 13 и 15.

Одной из сложностей компаса ***Bulerías*** является тот факт, что в пределах полного 12-ти дольного компаса существуют другие, внутренние ритмы, разнообразные синкопы и разного рода изменения акцента.

Вступление фальсеты

Многие фальсеты ***Bulerías***, как и ***Soleares***, начинаются с первой доли. Но на равне с ними встречаются и фальсеты, начало которых приходится на 12-ую долю (в таких фальсетах чаще всего мы наблюдаем ритмический проход с финальным акцентом на десятой доле). Некоторые фальсеты начинаются ещё раньше: на 11-ой или даже на 10-ой долях.

Продолжительность и окончание фальсеты

Длина ***falsetas*** может быть разнообразной. Проще всего посчитать ***falsetas***, разбив её на шестидольные фразы. Вся мелодия может состоят как из чётного, так и из нечётного количества шестидольных фраз, но полная структура 12-ти дольных компасов должна быть сохранена. Как это сделать?

Ответ на этот вопрос кроется в количестве долей, приходящихся на ***rasgueo***, играемых в конце каждой фальсеты. Недостающее время до полного компаса заполняется ритмическим проходом на ***rasgueo***.

Весьма часто ***falseta*** состоит из некоторого количества маленьких повторяющихся фраз и одной длинной фразы. Таких примеров при детальном рассмотрении Вы можете обнаружить великое множество

Ритм ***palmas***

Хлопки в ладоши (***palmas***) в ***Bulerías*** являются ключом к пониманию как 12-ти дольного компаса с акцентами на 3, 6, 8, 10 и 12 долях, так и 6-ти дольных последовательностей. Когда мы играем ***palmas*** 6-ти дольными последовательностями акценты попадают на 1, 2, 4 и 5 доли. Например:

*	*		*	*		*	*		*	*	
1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6

Такую же расстановку акцентов можно услышать время от времени и в ***golpes*** в некоторых типах ***rasgueos*** и ***falsetas***.

Чувство компаса очень хорошо развивать посредством palmas (на стр. 85 техника ***palmas*** описана более детально). Разделите мысленно компас на две 6-ти дольные фразы. Хлопайте в ладоши на 1-ую, 2-ую, 4-ую и 5-ую доли. Это позволит Вам почувствовать движение в ритме.

Обратите внимание на следующую таблицу:

Palmas	*	*		*	*		*	*		*	*	
Count in 12's	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Count in 6's	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6

Концовка фальсеты

Как и в ***Soleares*** и ***Alegrías***, ***Bulerías*** заканчивается финальным аккордом на десятой доле.

Contratiempo

12-ти дольный компас, поделённый на 6-ти дольные последовательности обеспечивает ритмическое основание для ***Bulerías***. Но когда Вы слушаете ***cuadro*** (группу фламенко) определение на слух компаса может оказаться задачей не из лёгких. Дело в том, что не только гитаристы, но и исполнители ***palmas***, и перкуссионисты, и танцовщицы со своим ***taconeo*** могут вводить дополнительные синкопы. Но, всё же, если Вы уяснили форму основного компаса с подобными явлениями Вы справитесь без особого труда.

Нотация и тональности

Все ***Bulerías*** в этой книге записаны в размере ¾. Размер 3/8 был бы предпочтительней в силу скорости исполнения произведений, но настоящий выбор обоснован тем, что размер ¾ не перегружает нотной записи.

Примеры формы ***Bulerías***, приведённые в уроках 12, 13 и 15 исполнены в позиции «***por medio***», основанной на *Ля Фригийском*. Большая часть аккордов встречалась Вам в ***Seguiriyas***.

Bulerías так же может с успехом исполняться и в других тональностях, как в *мажорных*, так и в *минорных*. Во *Фригийском* ладе доминирует тональность *Ми*, хотя, в последнее время стало весьма популярным фантазировать на эту тему. Так часто можно услышать ***Bulerías*** в *Фа-диез Фригийском*, как ***Tarantas***.

Первое соло ***Bulerías***

Первый пример ***Bulerías*** исполнен на аудиозаписи на медленной скорости так, чтобы Вы смогли ясно и чётко услышать ***compás***. Следите за ритмом. На протяжении всего произведения ритм должен быть равномерным. Если Вы столкнётесь с какими либо проблемами в одном из отрывков и не можете играть его в том ритме, в котором играете всё произведение — понизьте ритм до приемлемой скорости на протяжении всего произведения и играйте до тех пор, пока не почувствуете в себе силы играть быстрее.

Compás primero

Первый ***compás*** полностью состоит из одиночного расгеадо указательным пальцем вниз по струнам с ***ligado***. Это стандартный 12-ти дольный ***compás*** с акцентами на долях 3, 6, 8, 10 и 12. Вы должны выделить их ясно и чётко. Кроме того, если у Вас уже получается, подчёркивайте акцент ***golpe***. Удар по струнам и по гольпеадору должны быть синхронны. Если Вы пока не сильны в этом, пропускайте ***golpe***. Привыкните к ритму. Сконцентрируйтесь на акцентах на сильных долях.

Compás segundo

Во втором компасе схема расстановки акцентов та же, что и в первом компасе. Отличия штрихах указательным пальцем начинаются с седьмой доли. Здесь появляется движение указательным пальцем вверх.

Первые два компаса вместе составляют типичное вступление в ***Bulerías***. Они наглядно иллюстрируют как много эмоций можно вызвать только лишь хорошим контролем правой руки и сильным ритмом, используя при этом один единственный аккорд.

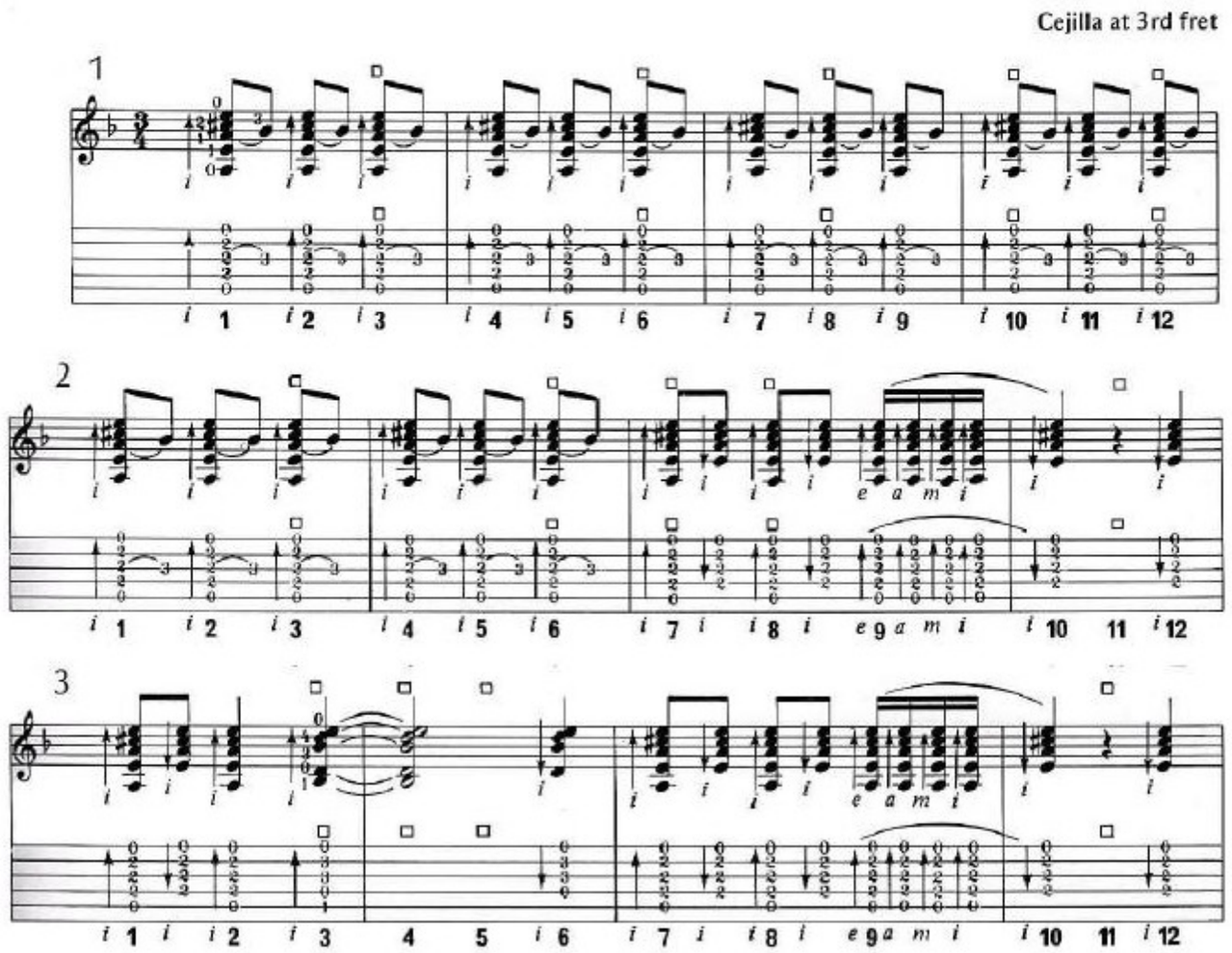
Compás tersero

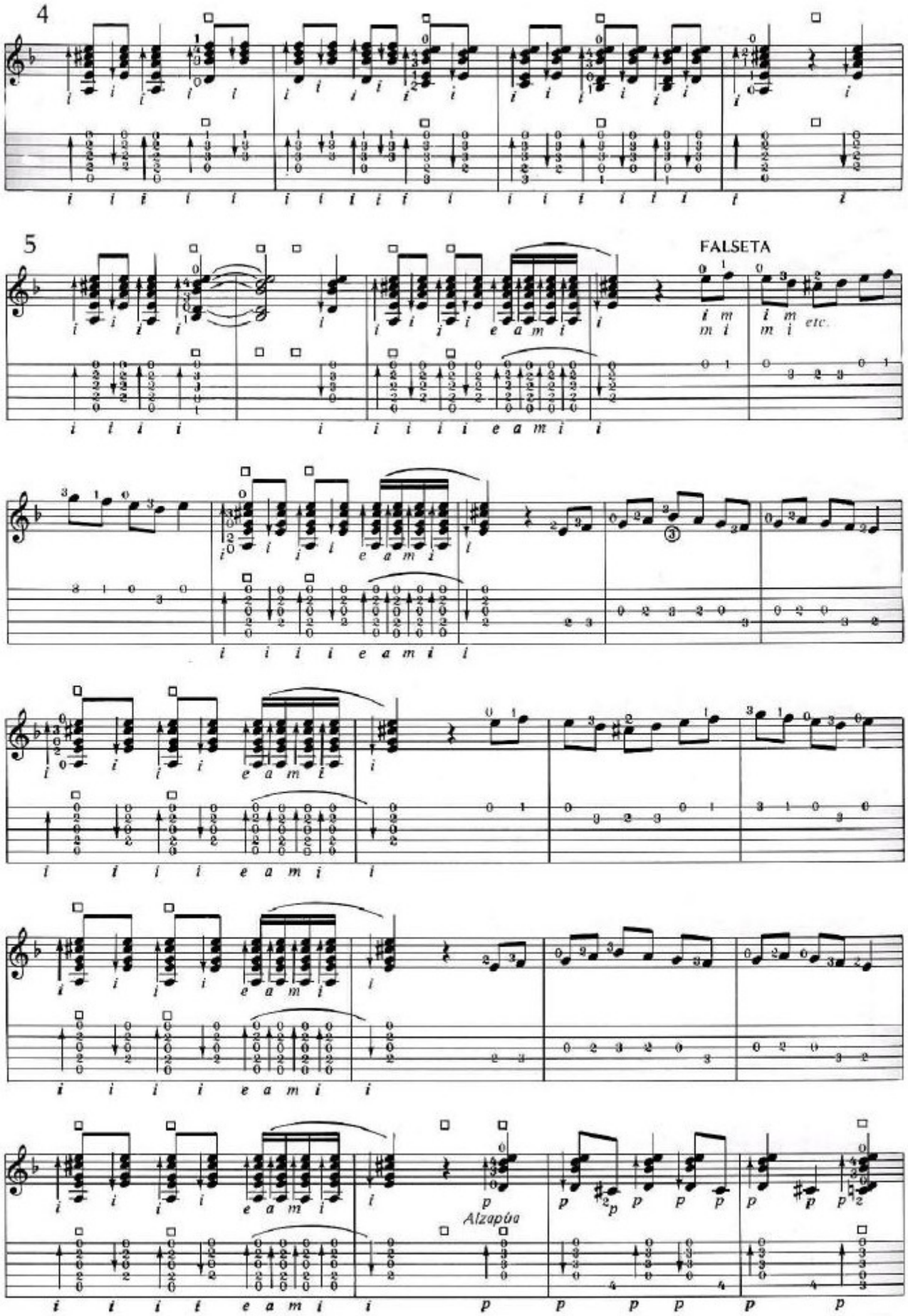
Здесь аккорд изменяется на ***Bb*** с открытой первой струной. Окончание компаса похоже на окончание предыдущего. Этот тип компаса часто используется в Bulerías в качестве ритмического прохода, составляющего основу ритма.

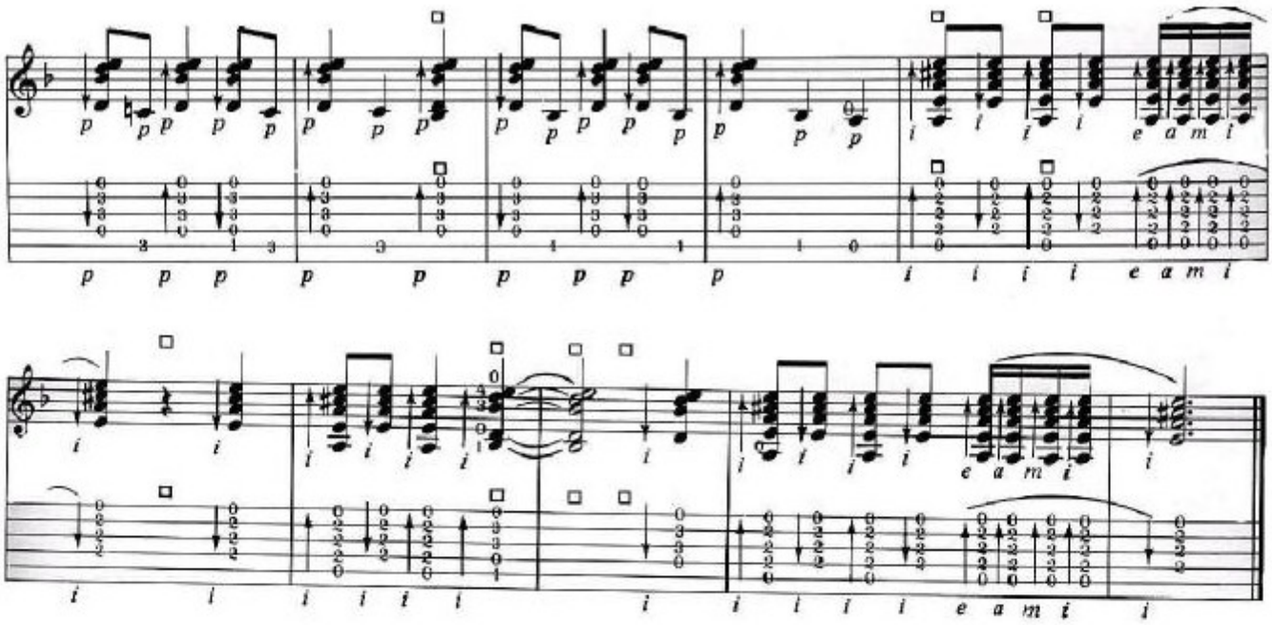
Compás cuatro

Здесь ещё один тип стандартного 12-ти дольного компаса. Есть два новых аккорда: версия ***Bb*** с нотой ***F*** на первой струне и аккорд, полученный из ***C7*** с добавлением ноты ***D*** на второй струне.

Primera Bulerías




4
5
FALSETA
etc.
Alzapúa



Falseta

Falseta, приведённая в примере выше, традиционная фальсета для многих разновидностей ***Bulerías***, начинающихся с 12-ой доли компаса. Первые две мелодичные фразы составляют первую часть фальсеты. Они играются ***picado*** чередованием указательного и среднего пальцев.

После того, как мелодия началась на 12-ой доле, она продолжается ещё шесть долей. Следующее расгеадо должно содержать лишь пять долей, поскольку следующее за ним пикадо снова начинается на 12-ой доле. Таким образом в первой части фальсеты сохранена 12-ти дольная структура.

Как и большинство фальсет, эта состоит из двух частей. Для простоты понимания можно было бы предположить, что это две разные фальсеты, но если проанализировать их по отдельности, то окажется что первая фальсета исполнена на одном аккорде и без второй части звучит незаконченно. Вторая часть, как и первая, начинается с 12-ой доли и занимает лишь половину компаса. По этому для того, чтобы фальсета была законченной, финальное расгеадо принимает удлиненную форму.

Во второй части фальсеты появляется новая для Вас техника исполнения, называемая ***alzapúa*** (*альсапуа* — ударение на букве *«у»*). Детальное описание ***alzapúa*** ниже.

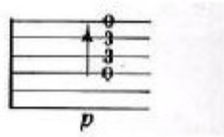
Левая рука так же заслуживает комментария. Пальцы 4 и 3 находятся в неподвижном состоянии на 2-ой и 3-ей струнах на протяжении всей второй части фальсеты. Указательный и средний пальцы движутся по ладам пятой струны. Обратите внимание, как используется второй палец для того, чтобы извлечь ноту ***C#*** на четвёртом ладу пятой струны, как показано на рисунке 12.1.

Alzapúa

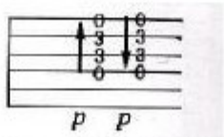
Название приёма ***alzapúa*** (*alza* — движение вверх, *púa* — медиатор, конец ногтя) описывает характерное движение большого пальца вверх по струнам (от первой струны к шестой), присуще только технике гитары фламенко, придающее ритмическим проходам решительную синкопированную пульсацию.

В самой распространённой форме ***alzapúa*** сегодня состоит из быстрого повтора трёх типов удара большим пальцем правой руки:

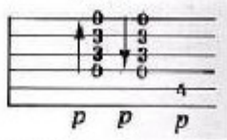
1. Первым делом большой палец играет аккорд движением от шестой струны к первой. Важным является звучание верхних струн, поскольку эта часть ***alzapúa*** является частью мелодии. Чаще одновременно с этим ударом исполняется ***golpe***.



2. Затем большой палец играет расгео от первой струны к шестой. На этой доле делается основной акцент, что придаёт ритму его характерную синкопированность. Точное количество струн, задействованных в этом движении, не важно, поскольку это движение, в отличие от первого, является частью ритма, а не мелодии.



3. И в заключении большой палец играет ***apoyando*** на одной из басовых струн. Это и есть ритмическая линия.



На протяжении всего времени исполнения ***alzapúa*** кисть правой руки находится в положении «*большого пальца*», как описано в Уроке 2. Движения в большом пальце от третьей фаланги.

Пример техники ***alzapúa*** в предыдущем ***Bulerías*** хороший повод познакомиться с этой методикой звукоизвлечения, поскольку здесь ***alzapúa*** играется на очень медленной скорости. Каждый из трёх ударов (вниз, вверх и одиночная нота на ***apoyando***) совпадает с ½ доли интервала времени. В других примерах ***Bulerías*** и вообще в других формах ***toque flamenco*** Вы можете видеть, что все три удара записаны как триоль и попадают на одну долю ритма. Также обычно ритмические проходы на ***alzapúa*** исполняются в более энергичном темпе, нежели остальная мелодия, дабы усилить эффект от прослушивания.

Alzapúa может использоваться в различных типах ***toque flamenco***. Но в последнее время чаще используется виртуозами, хотя техника является одной из древнейшей, поскольку подобные примеры можно услышать в музыке для арабского *Аль-Уда* или других предков гитары.

Раньше движение большого пальца от первой к шестой струне было общепринятой практикой во фламенко. Оно использовалось не только в игре расгеадо, но и в исполнении одиночных нот. В настоящее время эта техника является устаревшей и почти утрачена, хотя иногда её всё таки можно услышать. Например в традиционной игре такого исполнителя, как ***Morón de la Frontera***.

Рисунок 12.1 - Второй палец зажимает ноту C#

Урок 13. *Bulerías* II

В этом уроке представлены ещё два ***Bulerías*** с целью продемонстрировать разновидности компаса. Кроме того, в каждом из них Вы столкнётесь с новыми разновидностями техники ***rasgueo***.

Bulerías segundo

В первом примере ***Bulerías*** мы наблюдали расстановку акцентов внутри компаса как в стандартном 12-ти дольном компасе, т.е. на 3, 6, 8, 10 и 12 долях. Во втором примере мы наблюдаем другую структуру ритма. Здесь компас разбит на 6-ти дольные секции и акценты приходятся на 1, 2, 4 и 5 доли.

В нотной записи имеет место 12-ти дольный компас. Когда этот компас разбивается на на 6-ти дольные секции, расстановка акцентов меняется и выгладит следующим образом: 1, 2, 4, 5, 7, 8, 10 и 11 доли.

Исполнение первого компаса требует точного контроля ритма, точной координации при исполнении ***rasgueo*** и ***apagado*** мизинцем левой руки. Как только прозвучали аккорды на долях 1, 2, 4, 5, 7, 10 и 11 — звук необходимо резко оборвать с помощью ***apogado***. Обратите внимание на новые разновидности расгеадо. Стандартное четырёхзвучное расгеадо разорвано на две части. Это позволяет достичь достаточно резкого стаккатного звучания.

Сначала пальцы правой руки согнуты так, что ногти практически касаются ладони. Большой палец в это время слегка опирается на шестую струну. В первой части расгеадо пальцы «***e***», «***a***» и «***m***» Извлекают быструю последовательность звуков аккорда таким образом, чтобы удар средним пальцем совпал с первой долей компаса. Первые два удара мизинцем и безымянным пальцами оказываются при этом как бы за тактом.

Сразу же после извлечения звука средним пальцем необходимо резко оборвать звучание струн. Это делается с помощью ***apagado*** мизинцем правой руки (см. рисунок 13.1).

Далее вступает указательный палец, бездействовавший до этого момента и находящийся в состоянии готовности на мякоти ладони рядом с основанием большого пальца. Звук, извлечённый указательным пальцем совпадает со второй долей компаса. Обратите внимание на то, что третья доля компаса не акцентируется и должна звучать тише чем первая и вторая.

То же самое и для долей 4 и 5. Шестая доля вновь слабая. В восьмой доле вместо удара указательным пальцем стоит пауза с ***golpe***. Акценты на 2-ой, 5-ой, 8-ой и 11-ой долях считаются дополнительными.

Во втором компасе акценты на долях 1, 2, 4, 5 и 11 отмечены ***golpe***. В 12-ой доле компаса присутствует аккорд ***A7*** с септимой *Соль* на третьем ладу первой струны. Зажимайте эту ноту третьим пальцем.

В третьем компасе вновь ***golpe*** используется на 1-ой, 2-ой, 4-ой и 5-ой долях компаса. При исполнении ***ligado*** следите да точностью ритма.

Четвёртый компас есть ни что иное как ритмическое заполнение как в первом ***Bulerías***. Обратите внимание на то, что во всех ***Bulerías***, приведённых здесь, практически одинаковые концовки на десятой доле компаса. В данном случае финальный аккорд слегка затянут. Чаще его обрывают с помощью ***apagado***.

Рисунок13.1 - Мизинец левой руки играет ***apagado****.*

Second Bulerías

Cejilla at 3rd fret

Bulerías tercero

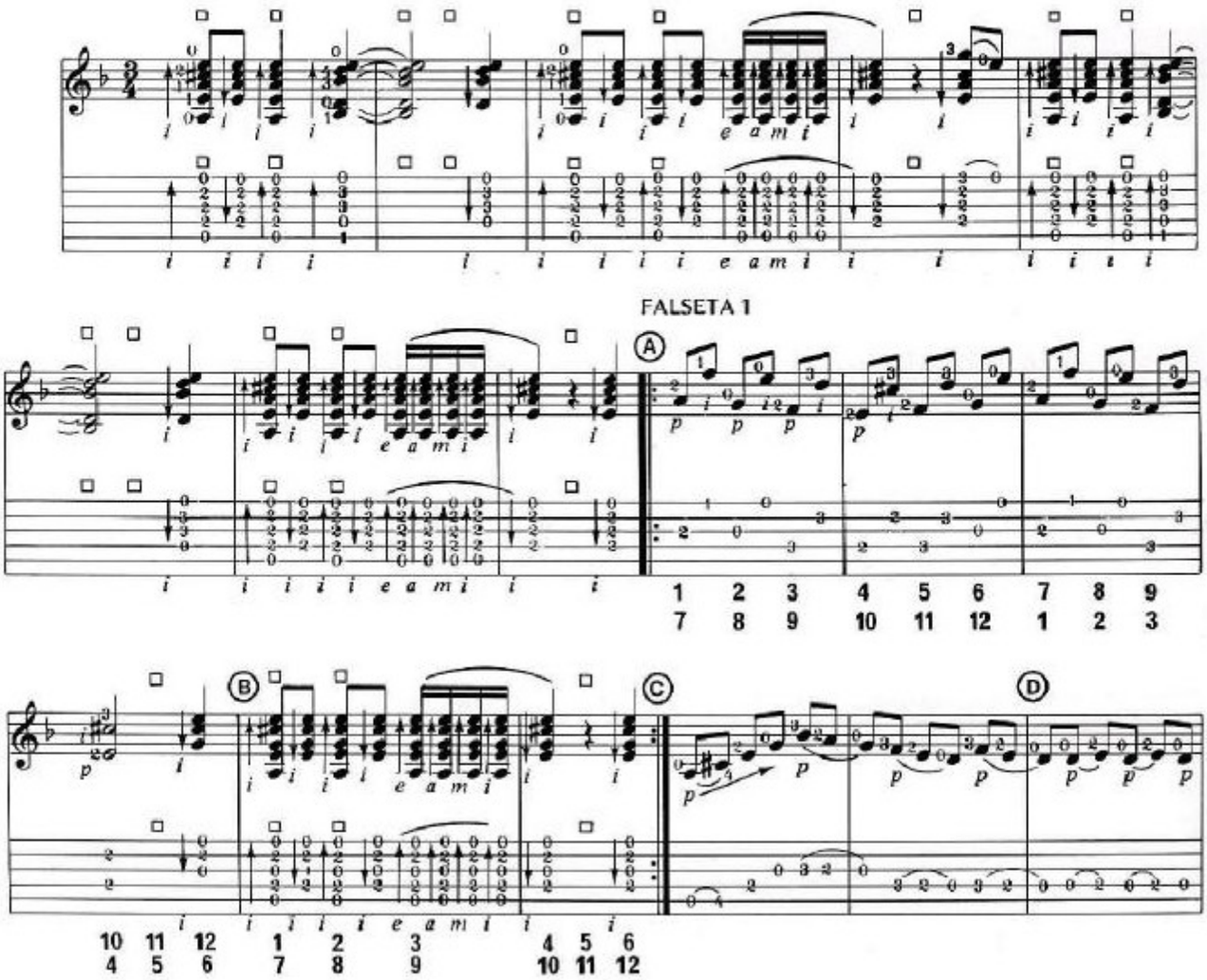
Этот пример ***Bulerías*** содержит две традиционные фальсеты. Так же Вы столкнётесь с новой техникой звукоизвлечения, именуемой ***rasgueo triple***.

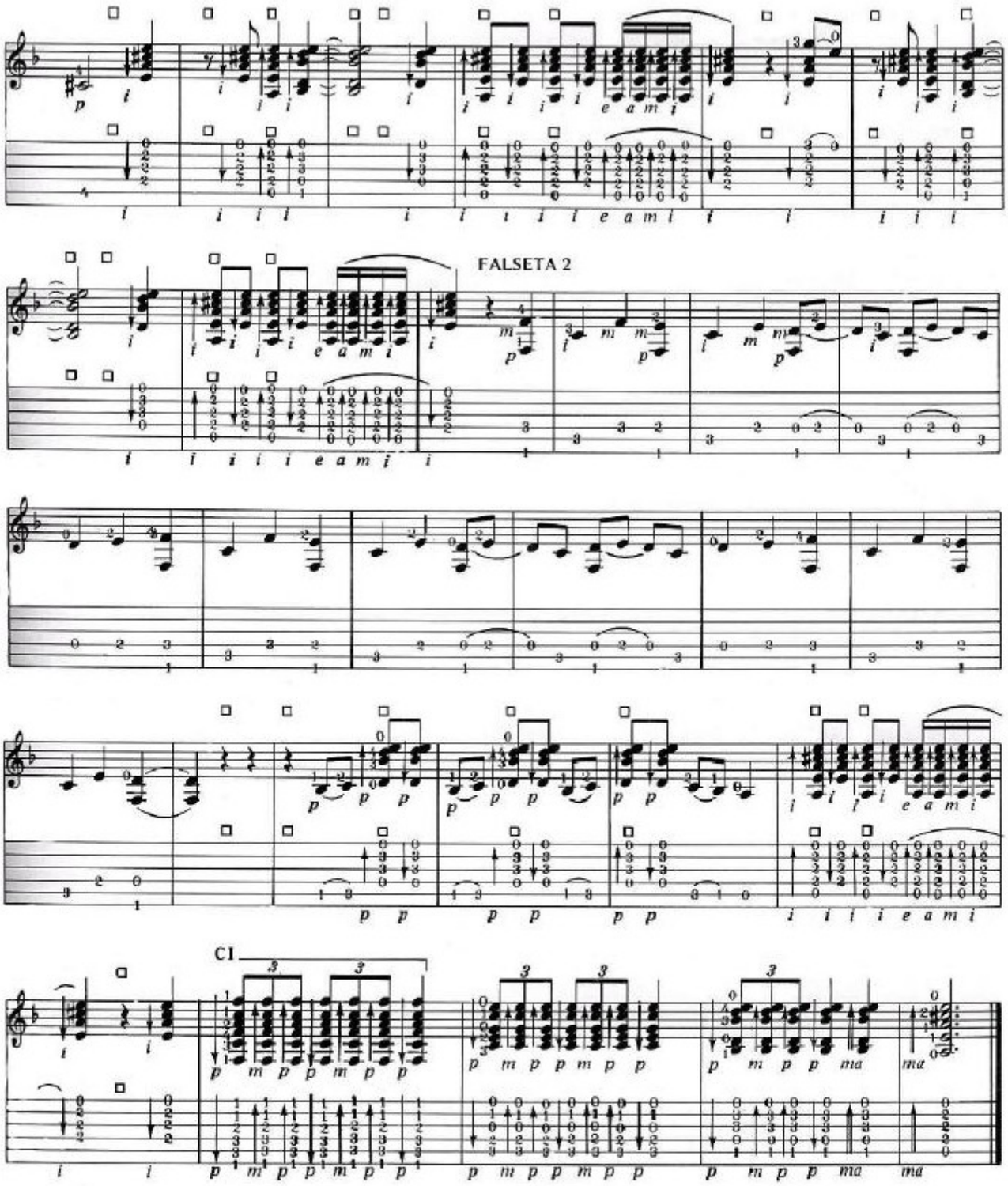
Первая фальсета

Первая фальсета — один из примеров фальсет, начинающихся на первой доле компаса. Данный пример является исключением из правил, что ещё сильнее подчёркивает само правило. Первая часть фальсеты состоит из 6-ти дольных отрывков, что вынуждает нас вводить удлинённый финал. Математически такое решение неправильно и как бы ломает классическое понимание компаса, но если прислушаться — всё сразу встаёт на свои места.

Cejilla at 3rd fret

Third Bulerías





Вторая фальсета

Вторая фальсета начинается с 12-ой доли. Первая часть очень похожа на традиционную фальсету ***Seguiriyas***, что свидетельствует о родстве этих двух форм ***toque flamenco***. Во второй части Вы столкнётесь с ещё одной разновидностью ***alzapúa***.

В конце компаса играется триольное расгеадо. Детальное описание этой техники приведено ниже. Если Вы располагаете аудиозаписью, Вы можете слышать как звучит концовка в замедленном темпе. Она записана на аудиоленте отдельно.

Рисунок 13.2 - Триольное расгеадо. (а) - Начальная позиция.

(б) - Большой палец движется в направлении к шестой струне.

(в) - Конечное положение большого пальца.

(г) - Движение среднего пальца к первой струне.

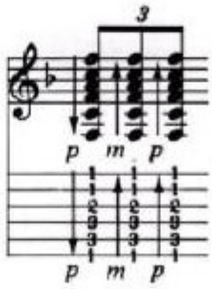
(д) - Движение большого пальца к первой струне.

(е) - Финальное положение кисти.

Триольное расгеадо

В финальном компасе третьего ***Bulerías*** Вы столкнулись с новой техникой триольного расгеадо большим и средним пальцами правой руки. Эффект создания мощного ритма сделал этот приём весьма популярным среди современных гитаристов фламенко.

Чаще всего Вы можете слышать многократную последовательность этих расгеадо. Каждое из них должно быть ясно и чётко слышно и не должно выпадать из общего ритма.



1. Сначала большой палец правой руки совершает движение по струнам вверх (в направлении от первой струны к шестой), входящих в состав аккорда (в нашем случае это ***Fmaj***).
2. Затем средний палец движется вниз.
3. И большой палец повторяет путь среднего вниз по струнам.

Запомните, движение большим пальцем вверх — всегда есть сильная доля. Акцентируйте её не зависимо от того, находится ли это движение внутри последовательности расгеадо или это финальное движение в последовательности за которым следуют одиночные расгео указательным пальцем.

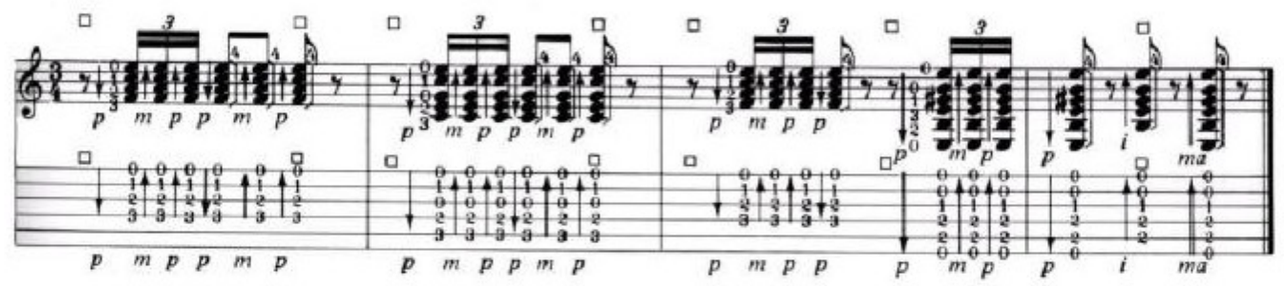
Таким образом в третьем ***Bulerías*** триольные расгеадо записаны таким образом, что каждое из них приходится на одну долю компаса. Если расгеадо исполняется на очень большой скорости, каждая из триолей записывается на ½ доли компаса.

Эффективность исполнения этой разновидности расгеадо кроется в в том, что в процессе звукоизвлечения помимо пальцев руки активно участвует запястье. Базовая постановка

руки похожа на постановку при исполнении приёмов ***pulgar*** и ***alzapúa***. Важно следить за тем, чтобы запястье должно быть выгнуто достаточно для того, чтобы большой палец атаковал струны под углом, близким к 90 градусам. Средний палец движется вниз по струнам обычным способом, как указательный при исполнении одиночного ***rasgueo***. Разница лишь в том, что в начале своего движения средний палец находится достаточно далеко от ладони. Движение большого пальца вниз — достаточно уверенное и твёрдое.

Для того, чтобы почувствовать правильное положение правой руки для исполнения этого приёма, установит руку в положение «большого пальца». Расслабьте запястье и слегка покачайте кистью в запястье вокруг своей оси. Так же допустимо небольшое движение кисти по окружности малого радиуса в направлении движения часовой стрелки. Всё зависит от Ваших привычек и строения верхних конечностей.

Вот ещё один пример использования этого приёма. На сей раз это ***compás Soleares***. Играйте его раз за разом пока не будете уверены в правильности исполнения и не почувствуете достаточную свободу в своих движениях.



Элементы фламенко 11. Palmas

Исполнение ***Palmas*** требует значительного навыка и детального знания компаса, если Вы хотите делать это профессионально. Новички во ***flamenco*** зачастую ошибочно полагают, что для исполнения ***palmas*** (или вокальная поддержка ***jaleos***) достаточно обладать здоровым энтузиазмом. Но это суждение достаточно далеко от истины.

На изображениях ниже (13.3 и 13.4) приведены примеры исполнения двух типов ***palms***: ***palmas sordas*** («тихая ладонь») и ***palmas fuertes*** («звонкая ладонь»).

Palmas sordas

Palmas sordas исполняется слегка согнутыми в пальцах кистями. Не напрягайте кисть в целом. Ладони при этом должны принять чашевидную форму. Звук этого ***palmas*** намного тише, нежели ***palmas fuertes***, по этому его чаще применяют в аккомпанементе для тихих ритмических проходов для танца или пения. Так же *кантаор* может им пользоваться ля подчёркивания акцентов ритма.

Palmas fuertes

Palmas fuertes исполняется с прямыми пальцами. Соединённые вместе указательный, средний и безымянный палец с силой ударяют по слегка чашевидной поверхности ладони левой руки. В результате чего у Вас должен получиться резкий и звонкий «щелчок».

*Рисунок 13.3 — **Palmas sordas***

*Рисунок 13.4 — **Palmas fuertes***

Для того, чтобы понять назначение ***palmas*** в тех или иных формах фламенко Вам придется прослушать очень много аудиозаписей и посетить огромное количество живых выступлений. Часто можно встретить очень сложные синкопы и акцентирование слабых долей. Часто практикуется исполнение palmas «в четыре руки». Начните с низкой скорости и простого ритма. Постепенно усложняйте его и наращивайте скорость. Попробуйте аккомпанировать под аудиозапись. Это очень сильно тренирует как слух, так и реакцию.

Урок 14. Farruca

Людей, живших в областях *Астурия* и *Галисия*, что на севере Испании, называли ***farrucas***. Вероятнее всего ***Farruca*** как форма фламенко возникла в Кадисе в процессе адаптации мелодий, привезённых путешественниками из этих северных областей. Хотя ***Farruca*** всё ещё встречается в форме ***cante flamenco***, в основном на сегодняшний день это танцевальная или чисто инструментальная форма. ***Farruca*** не относится к числу эмоционально глубоких форм, но всё таки она может быть представлена в форме достаточно привлекательного соло для гитары. Чаще всего ***Farruca*** исполняется в тональности ***Amin*** или другой минорной тональности (например в ***Dmin***). Так же изредка встречаются короткие пассажи или ритмические проходы во Фригийском ладу.

Compás y Aire

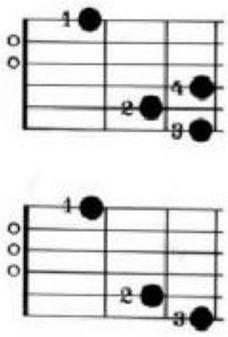
Farruca является двудольной формой и ***toques*** этой формы принято записывать в размере 4/4. Характер решителен и зрел. Изменения в темпе музыки неразрывно связаны с изменениями в ***baile***. Танец ***Farruca*** - исконно мужской, драматический, решительный танец с недвусмысленными намёками на корриду (в последнее время и женщины так же исполняют ***Farruca***, переодеваясь в мужской наряд *тореро — прим. переводчика*).

Тональность ***Amin*** и размер 4/4 делают *Фарруку* одной из самых простых форм для исполнения. Но при этом важно придать музыке сильный характер, а не позволить музыке быть унылой или превратиться в набор пассажей. В лучших примерах Вы столкнётесь с мощными в то же время печальным ритмом, иногда с оттенками восточных мотивов в мелодии.

Как упоминалось ранее, правильнее считать ***Farruca*** двудольной формой, по этому в приведённом ниже примере Вы столкнётесь с размером 2/4. Время от времени музыка ускоряется и приобретает драматический характер, но в других отрывках, например как в фальсете тремоло, темп замедляется и мелодия становится более плавной и лиричной. В финале ритм вновь ускоряется и заканчивается в миноре. Это ускоренное окончание вновь напоминает нам что ***Farruca*** исконно танцевальная форма, но это встречается не всегда.

*Рисунок 14.1 - **G7** с открытой четвёртой струной.*

Приёмы, использованные в этом соло, были описаны ранее: ***picado***, ***pulgar***, ***trémolo*** и игра октавами. Вступление на ***rasgueo*** начинается с традиционной последовательности аккордовых форм: ***E7*** (с тониками ***B***, ***C#***, ***D***, ***B*** на второй струне), ***Amin*** и ***Dmin*** (рисунки 14.2, 14.3 и 14.4). Далее Вы столкнётесь с типичными примерами синкоп фламенко. Будьте предельно внимательны к ритму.



G 7

Так же Вы столкнётесь с двумя версиями нового аккорда, не фигурировавшего ранее. Это ***G7***. В первом варианте этот аккорд извлекается с нотой ***F***, зажатой мизинцем на четвёртой струне. Во втором варианте ***G7*** звучит с открытой четвёртой струной.

*Рисунок 14.2 - Позиция аккорда **E7**. Третий палец готов зажать вторую струну.*

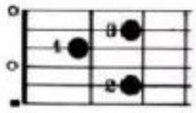


*Рисунок 14.3 - Аккорд **E7** с нотой **C** на второй струне.*

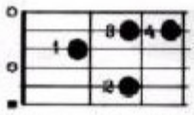
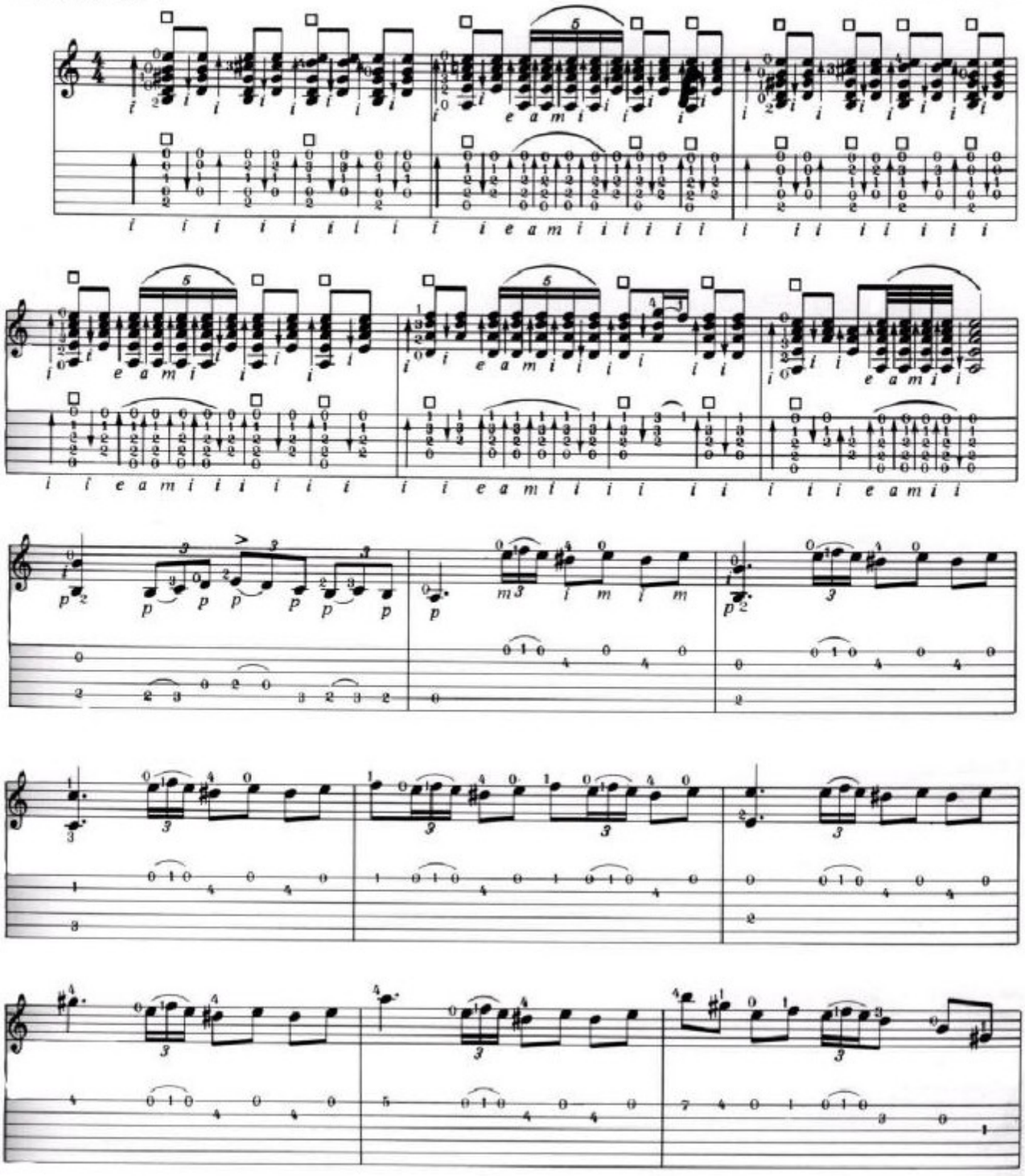
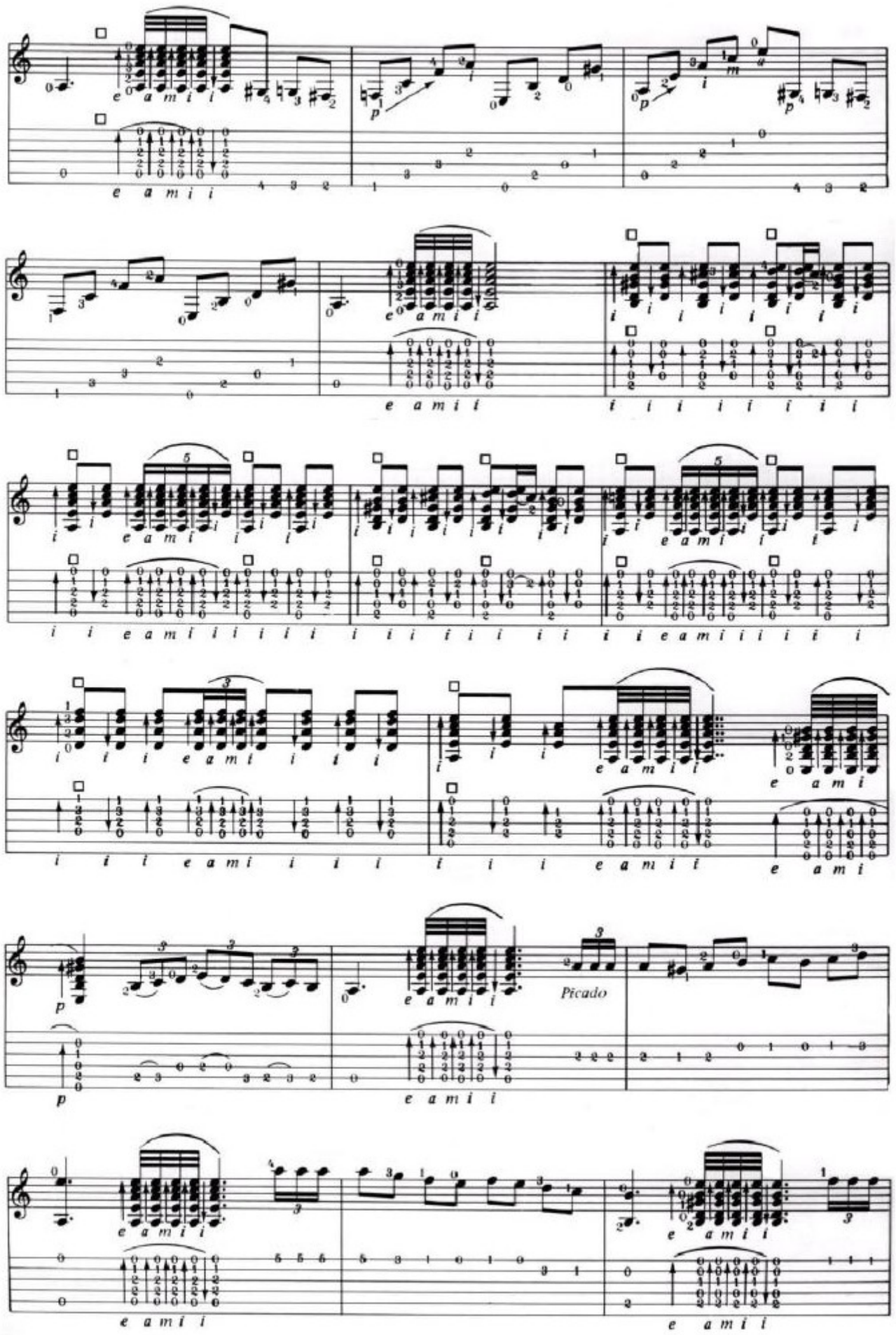


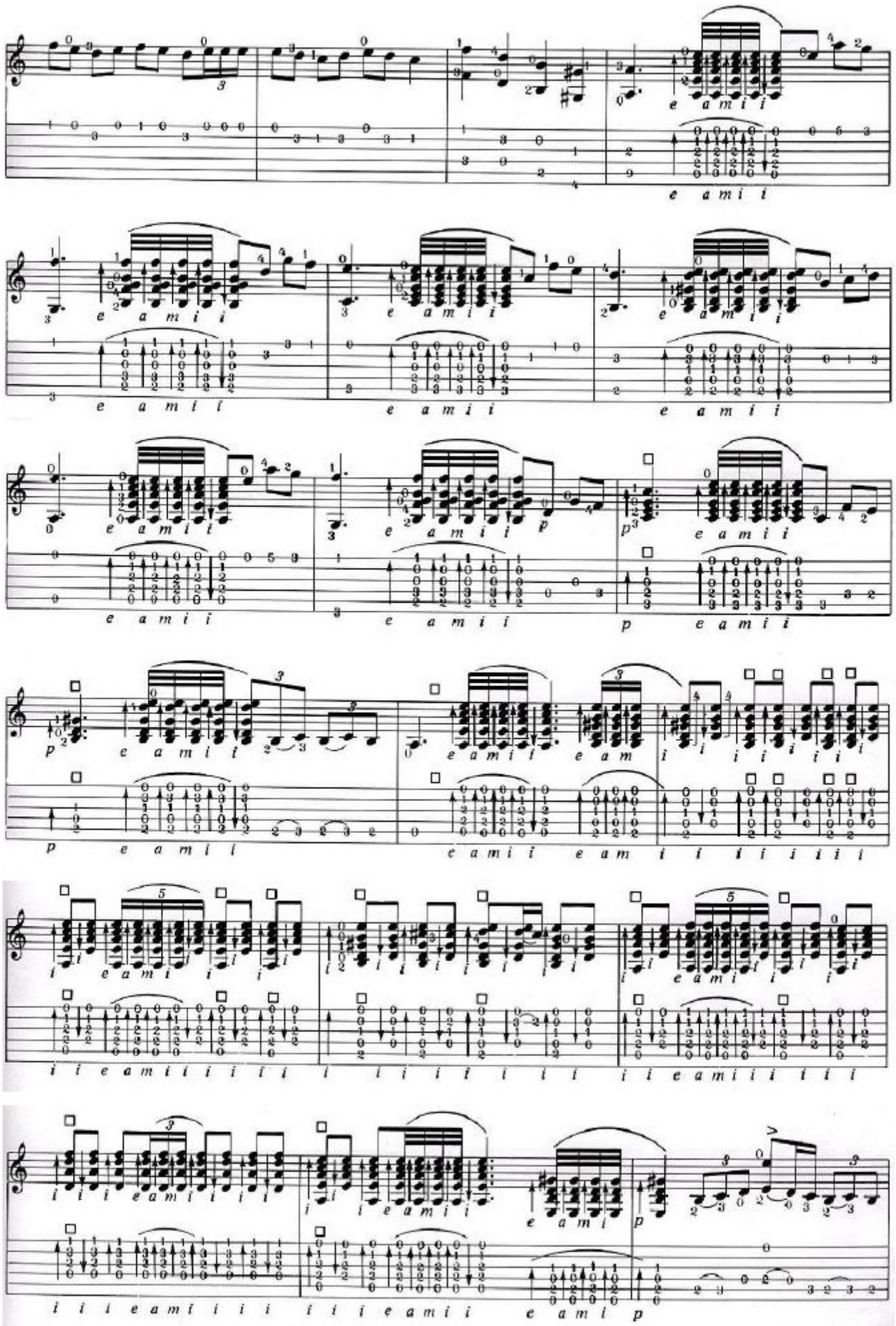
*Рисунок 14.1 - **E7** с третьим и четвёртым пальцами на второй струне.*

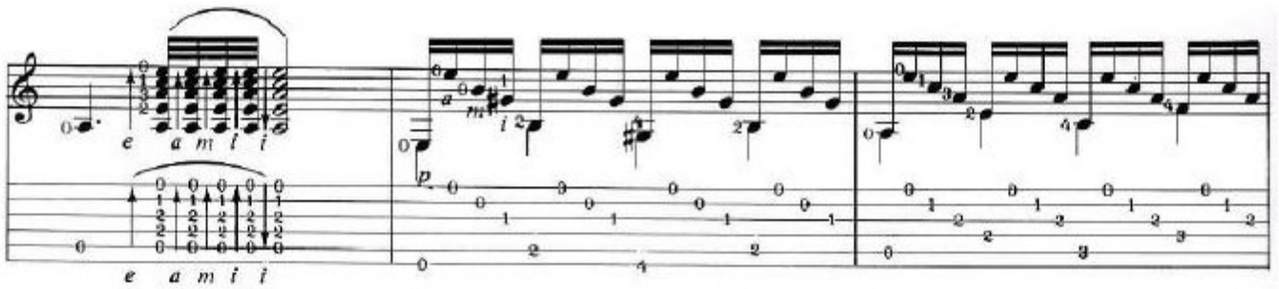
FARRUCA

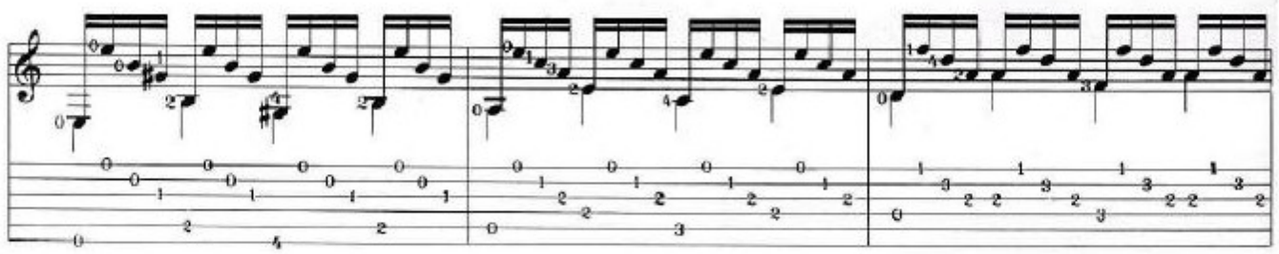
Cejilla at 2nd Fret

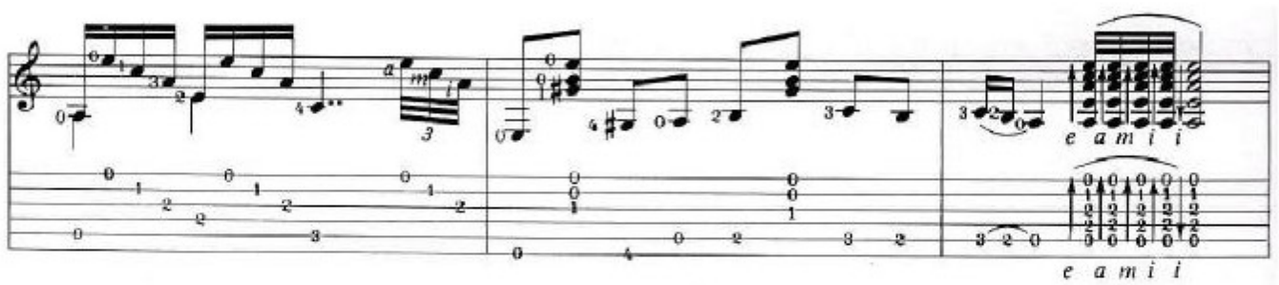


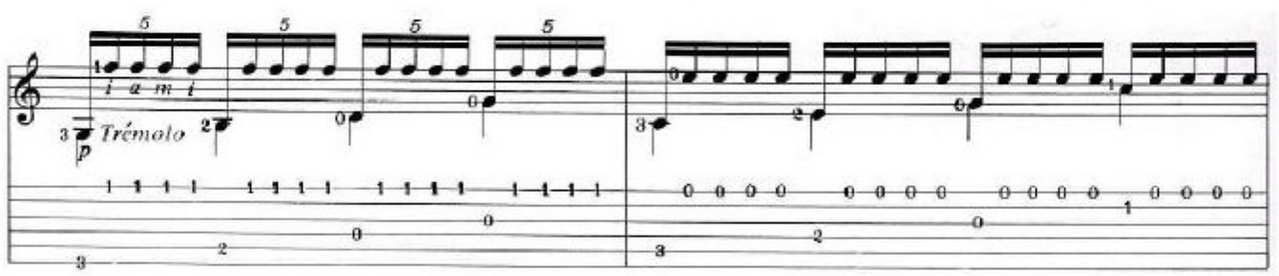

Picado

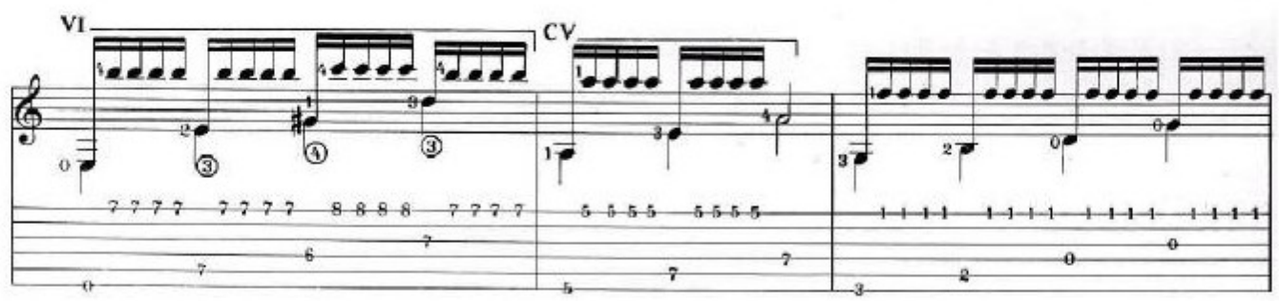


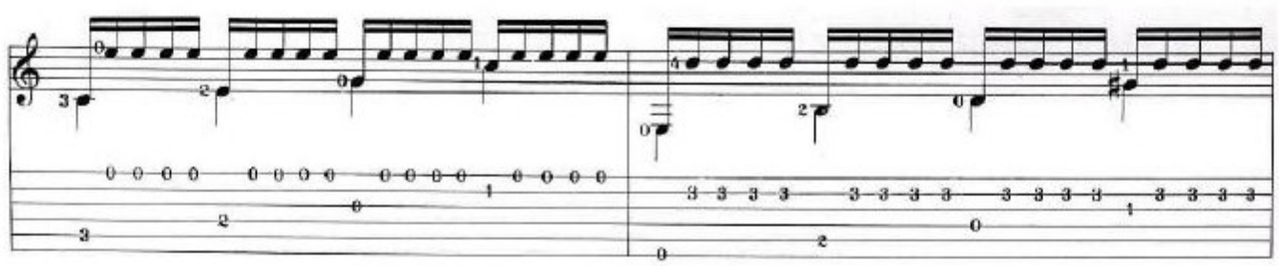

e a m i i
p
e a m i i

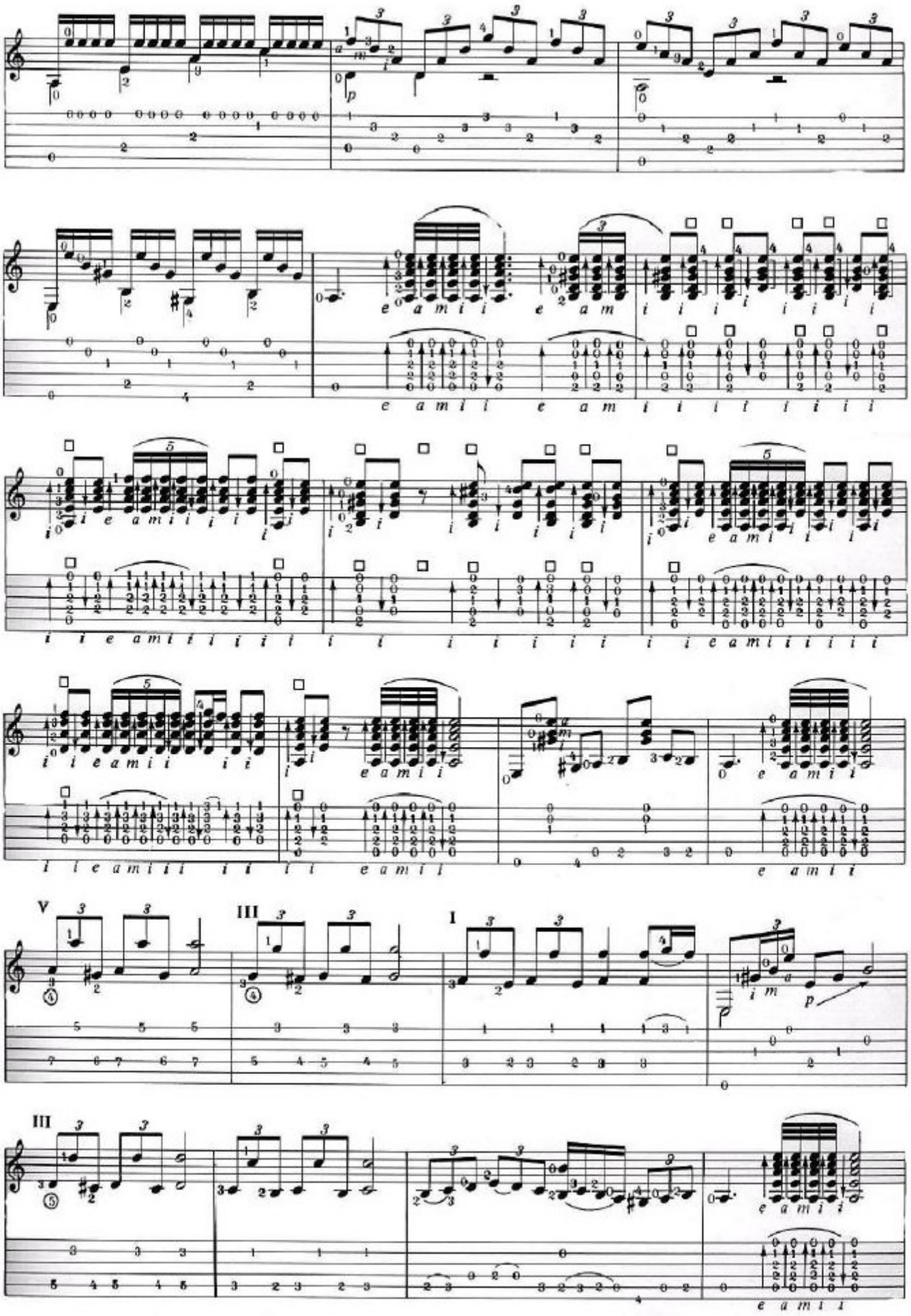


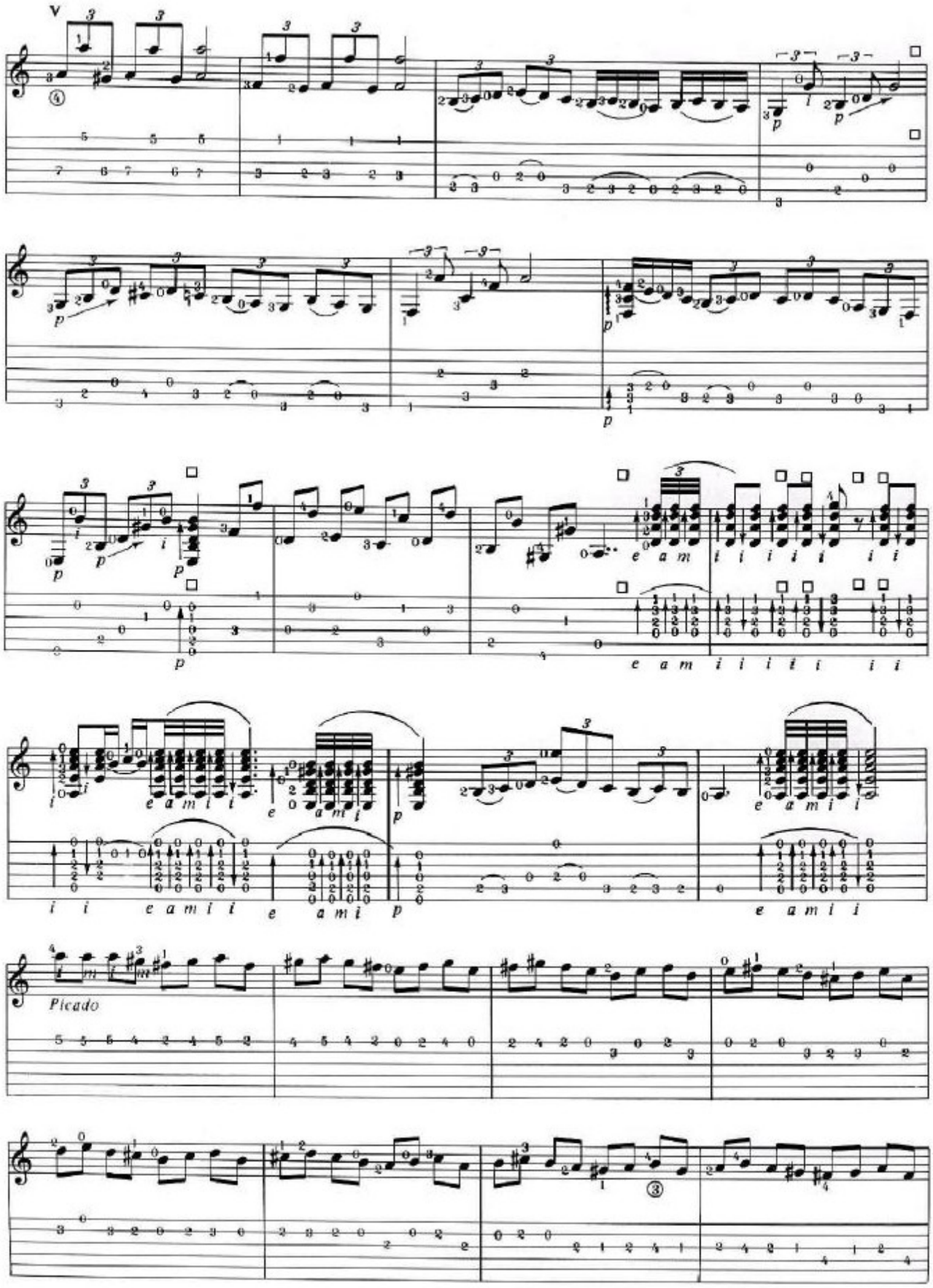

e a m i i
e a m i i

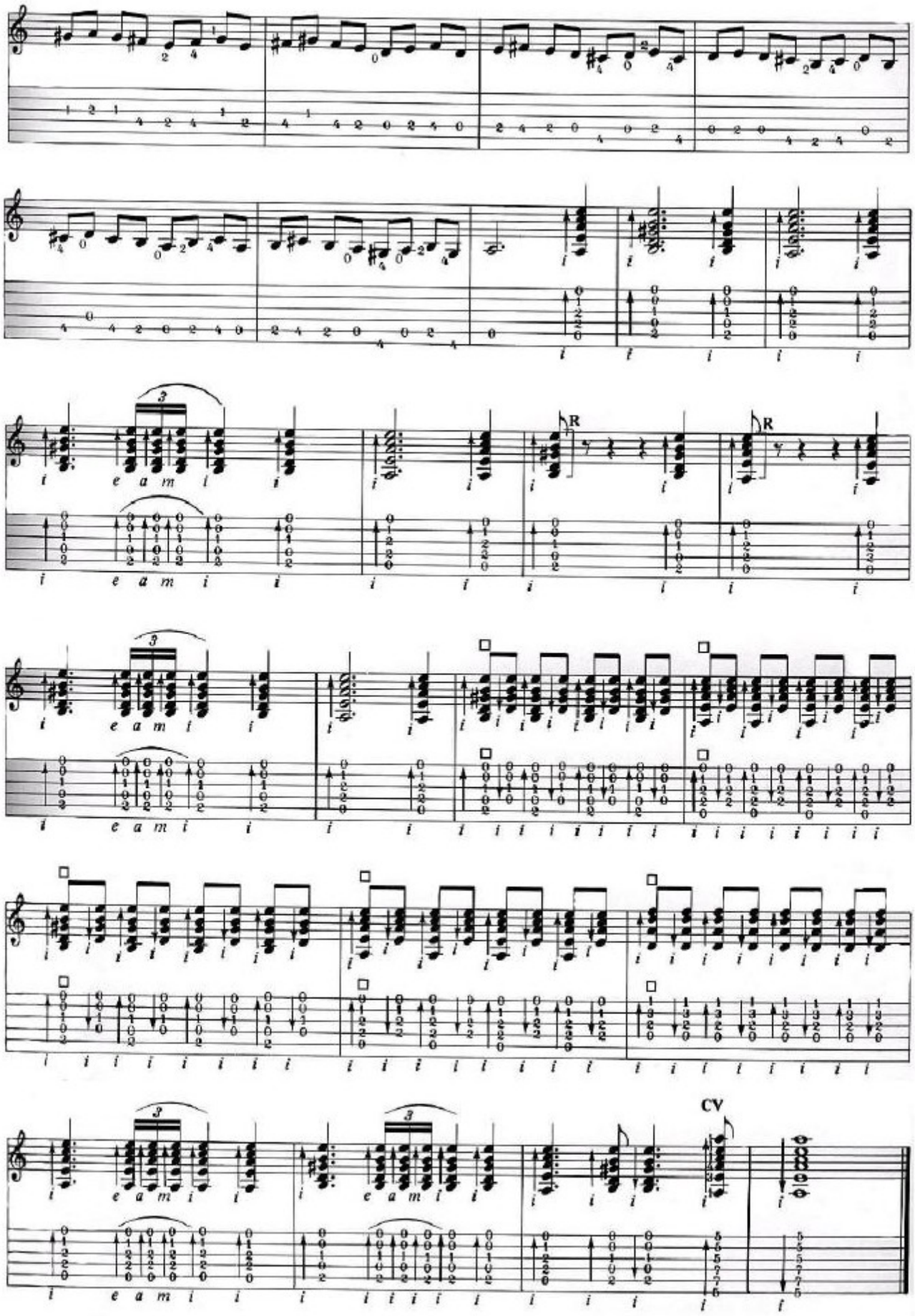

i a m i
p
Trémolo


VI
CV




V
III
I
III


V
Picado


R
R
CV

Урок 15. *Bulerías* (III)

Том уроке мы рассмотрим более длинный ***Bulerías***, содержащий четыре классический фальсеты с классической расстановкой акцентов в компасе. Они начинаются или на счёте *12* (1, 3 и 4 фальсета), или на счёте *1* (2-ая фальсета). Все методы звукоизвлечения были описаны ранее, пара ритмических проходов на ***rasgueo*** нуждаются в детальном описании.

Первые два вступительных компаса (от «А» до «В») имеют ту же самую ритмическую форму как введение в первый ***Bulerías***. Такое решение встречается повсеместно в музыке фламенко.

(1) Движение вниз по струнам средним и безымянным пальцем (обозначенное символом $\frac{t}{ma}$) в первом компасе попадает на доли 1, 2, 4, 5, 7, 9 и 11, а во втором на 1, 2, 4 и 5. Оба пальца в этом движении перемещаются как единое целое. Движение происходит от сустава, как показано на рисунке 15.1. Пробивая струны «насквозь» Вы придадите удару мощный решительный характер.

Рисунок 15.1 - Движение вниз пальцами m и a. (а) - Стартовая позиция.

(б) - Конец удара

(2) Движение вниз указательного пальца (комбинированное с ***golpe***) встречаются на долях 3, 6, 8, 10 и 12 в первом компасе и 3, 6, 7 и 8 — во втором. В предыдущих примерах палец наносил удар по струнам практически из висячего положения. В данной ситуации предлагается совершать удар с опорой большого пальца на шестую струну, что придаёт удару более мощный и сильный звук, поскольку указательный палец совершает некое противодействие большому (Рисунок 15.2).

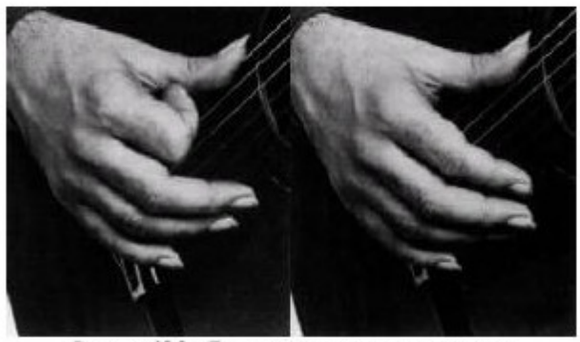


Рисунок 15.2 - Движение указательного пальца

Если прислушаться внимательно, то Вы обнаружите что это приём широко используется в огромном количестве разнообразных ***toque***, что придаёт некую остроту атаке на струну и живость ритму. Попробуйте применить это способ звукоизвлечения в примерах, выученных Вами ранее.

В третьем компасе между фальсетами 1 и 3 играется длинная последовательность ***rasgueo*** (часть «С»). Три ***rasgueos*** играются в последовательности без разрывов в ритме. По-

следовательность ***rasgueos*** начинается с мизинца на счёте 1 и заканчивается указательным пальцем на счёте 3.

В примечании указано значение «11:2». Это означает то, что 11 долей ***rasgueo*** занимают две стандартные доли ритма.

*Рисунок 15.3 - Непрерывное **rasgueo**. (а) - Стартовое положение.*

(б) - После удара мизинцем.

(в) - После удара средним пальцем.

(г) - Мизинец и безымянный пальцы возвращаются в начальное положение.

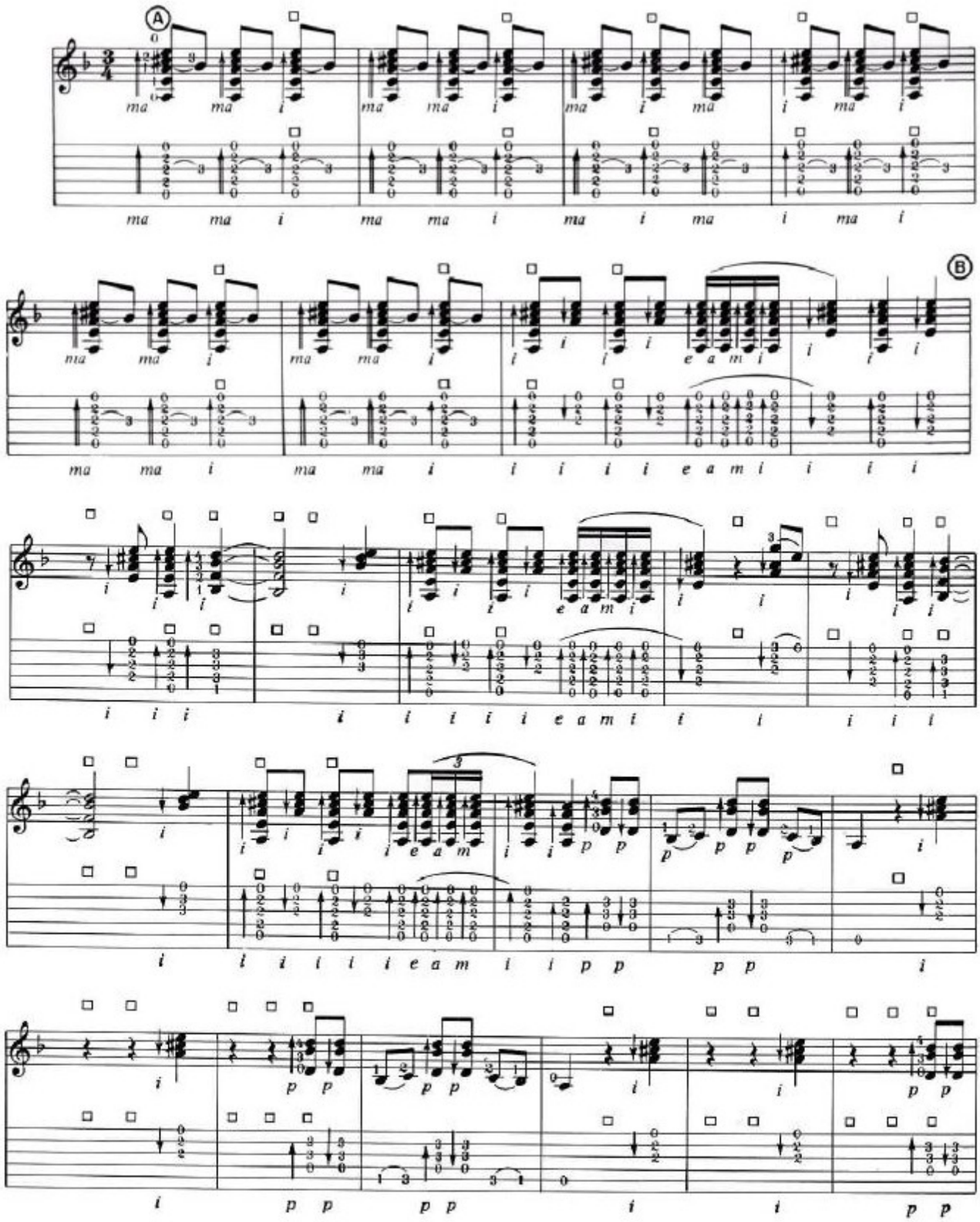
(д) - Кисть готова вновь начать играть последовательность после возврата указательного пальца в начальное положение.

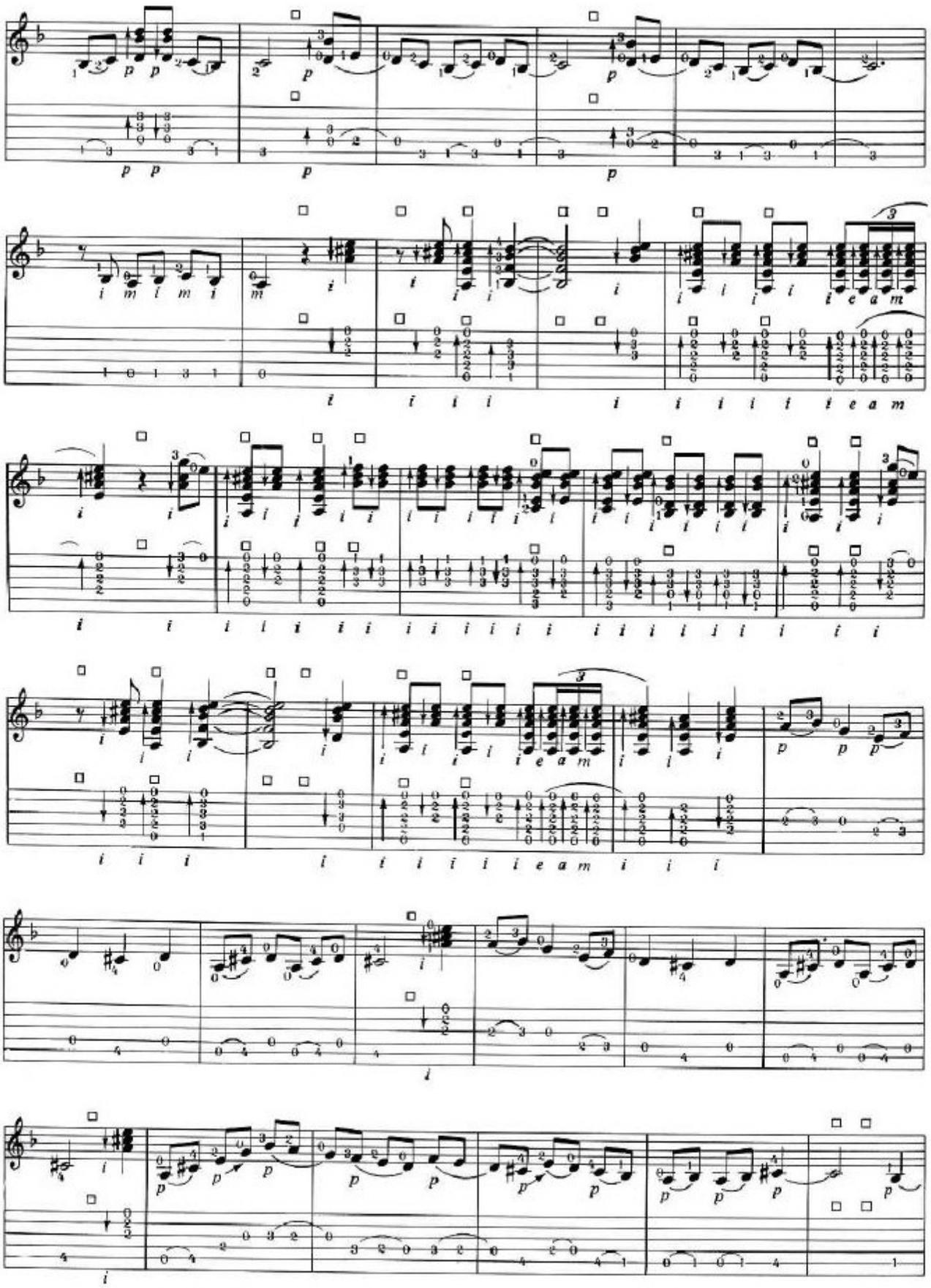
На серии рисунков 15.3 показано перемещение пальцев правой руки при исполнении серии 4-ёх звучных ***rasgueo***. Прежде чем указательный палец закончит своё движение вниз, мизинец и безымянный к тому моменту уже должны занять своё стартовое положение и быть готовыми повторить свои движения. Для достижения плавного равномерного ***rasgueo*** следите за тем, чтобы все пальца постоянно были в движении, каждый палец в своё время ударяет вниз по струнам и потом возвращается в своё стартовое положение на постоянной неизменной скорости. Движения скоординированы так, чтобы звук превратился в постоянную последовательность чётко регламентированных во времени звуков.

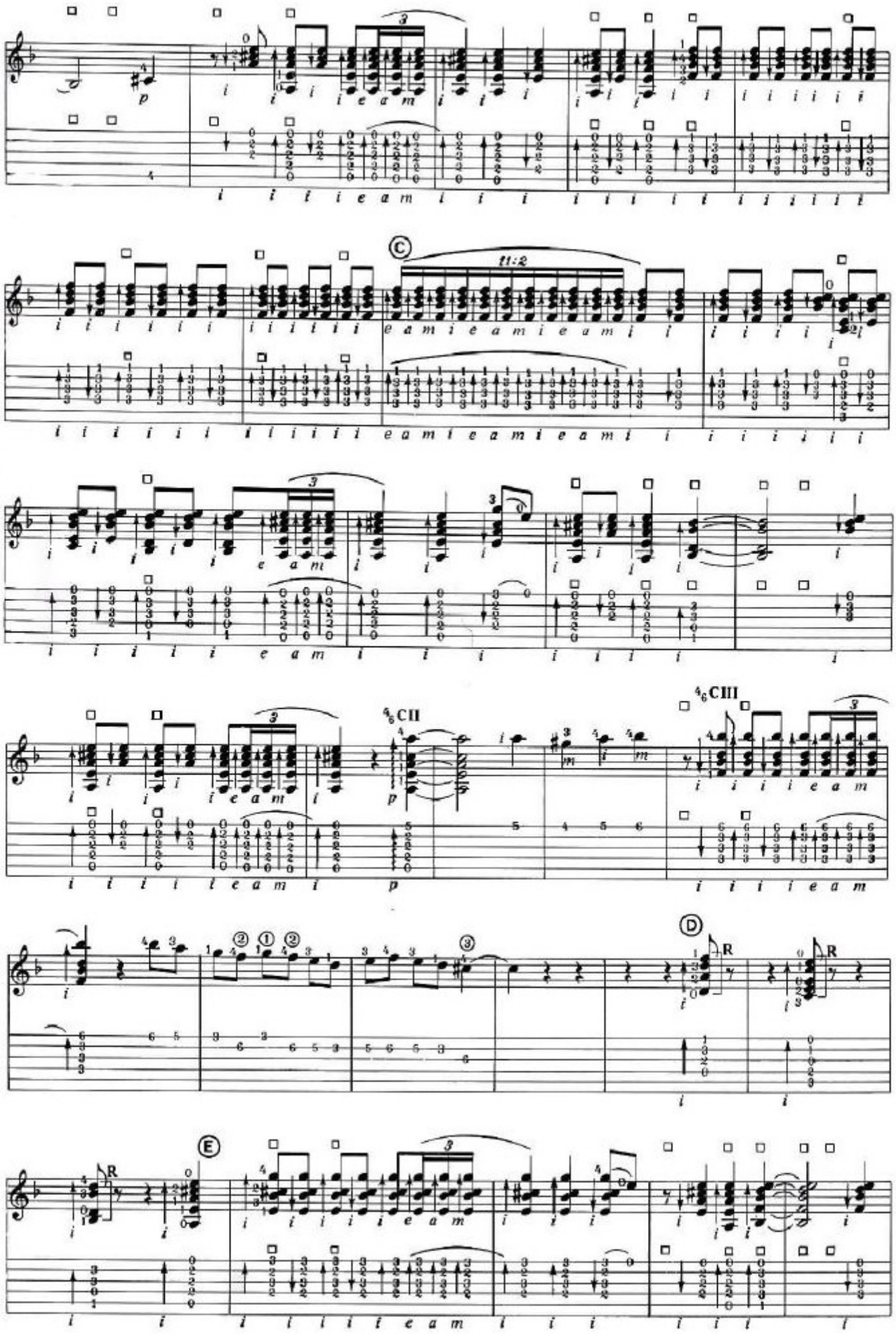
На начальном этапе обучения Вам может показаться слишком затруднительным такой приём звукоизвлечения. Для начала можете заменить эту последовательность на последовательность из двух 5-ти звучных ***rasgueo***.

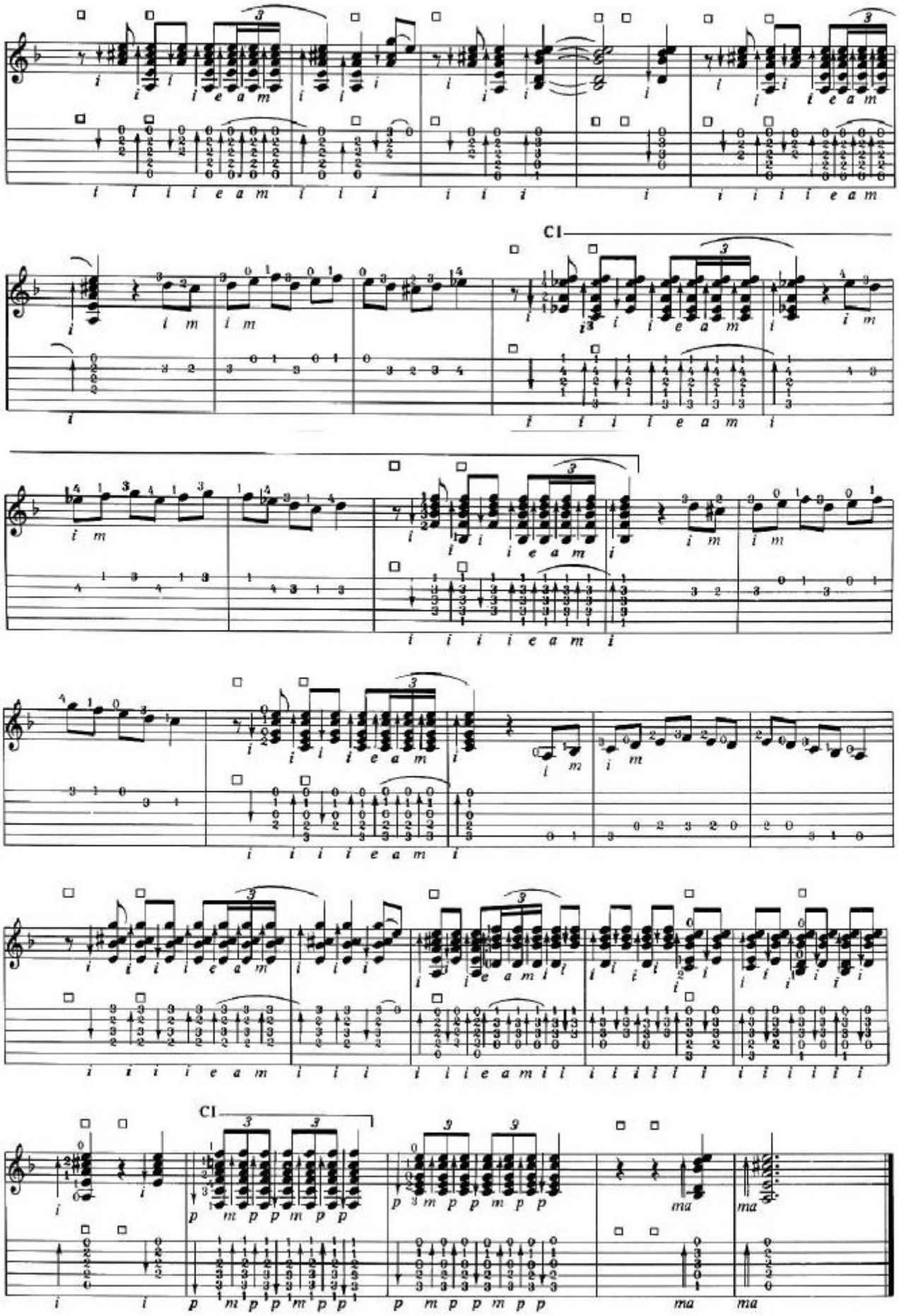
Fourth Bulerías

Cejilla at 2nd fret






C
D
E
CII
CIII
R


CI
CI

Паузы

Во всех ***Bulerías*** особое внимание уделяется паузам. Зачастую паузы играют очень важную роль в музыке, на ряду с нотами. Не обращая внимание на длительности пауз очень легко сломать компас. Наглядной иллюстрацией тому служит отрывок «***D — E***» предыдущего ***Bulerías***. Здесь последовательность аккордов **Dmin**, **C** и **Bb** исполняется с использованием ***apagado*** правой руки. Аккорды должны играться строго в компасе.

Как только Вы сыграете все четыре ***Bulerías***, приведённые в уроках выше, можете соединить из все в одно произведение. Для этого Вам придётся выбрать лишь одну из четырёх вступительных частей. Придумайте несколько вариаций этого ***Bulerías*** с разной последовательностью компасов. Это будет для Вас хорошим уроком.

Урок 16. *Granadinas*

Форма фламенко ***Granadinas*** относится к группе форм ***Fandangos Grandes***, зародившихся в Гранаде. В ***cante*** и ***toque*** этой формы фламенко Вы ясно услышите богато украшенные восточные мотивы, которые отражают влияние на эту музыку раннего мавританского искусства. Эта форма фламенко имеет восточные корни, поскольку Гранада долгое время (с 711 г. н.э. по 1492 г.) была оплотом арабской культуры.

Лирическое, с витиеватыми мелизмами, ***Toque por Granadinas*** наполняет сольное произведение тоскливыми чувствами и ностальгией. Если Вы когда ни будь бывали в Гранаде, Вы сразу услышите звуки и увидите образы этого города — филигранную резьбу по камню, которой украшены стены мавританской крепости и дворца *Альгамбры*, заснеженные вершины *Сьерра-Невада* и журчание талой воды, стекающей с гор. Во всём этом великолепии слышится музыка, дышащая и вдохновлённая восточным ***aire*** старой Андалусии.

Compás

В подавляющем своём большинстве ***toques Granadinas*** играются в свободном ритме в отсутствие регулярного компаса, что даёт исполнителю больше свободы для эмоционального самовыражения. Однако, как и в ***Fandangos Grandes***, некоторые части могут быть исполнены в компасе. Чаще всего эти отрывки в нотной записи записывают в размере ¾.

Тональность, используемая в ***Granadinas***, посвоему уникальна. Здесь используется следующая последовательность аккордов: **Emin** (или **E7**), **Dmaj** (или **D7**), **Cmaj** (или **C7**), **Bmaj** (**B** с добавлением **E**) или **B7**. Положение пальцев левой руки на грифе при постановке аккорда **B+E** показано на рисунке 16.1.

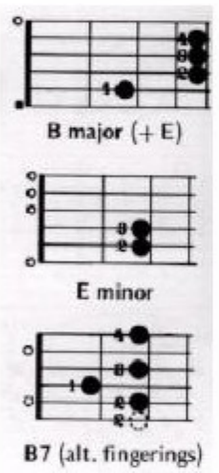
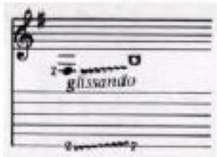


*Рисунок 16.1 - **Bmaj** (+**E**)*



Granadinas

Соло Granadinas

Сольное гитарное произведение, приведённое ниже, есть ни что иное как типичное произведение в форме ***Granadinas***, включающее в себя разнообразные традиционные фальсеты. Техника исполнения этих ***falsetas*** Вам уже известна. Она основывается на на таких приёмах, как ***arpegio***, ***picado***, ***ligado***, ***apoyando*** большим пальцем, переменных штрих большого и указательного пальцев, тремолируемые аккорды и ***trémolo***.

Так же в этом произведении Вы встретитесь с тремя новыми для Вас способами звукоизвлечения.

Trémolo *с большим пальцем*

Вступление, что типично для ***Granadinas***, начинается с исполнения аккордов. Каждому из этих аккордов предшествует очень быстрая последовательность нот, исполняемых на ***tirando***, как в тремоло (***i-m-a-i***), на самой высокой ноте аккорда. Правая рука находится в

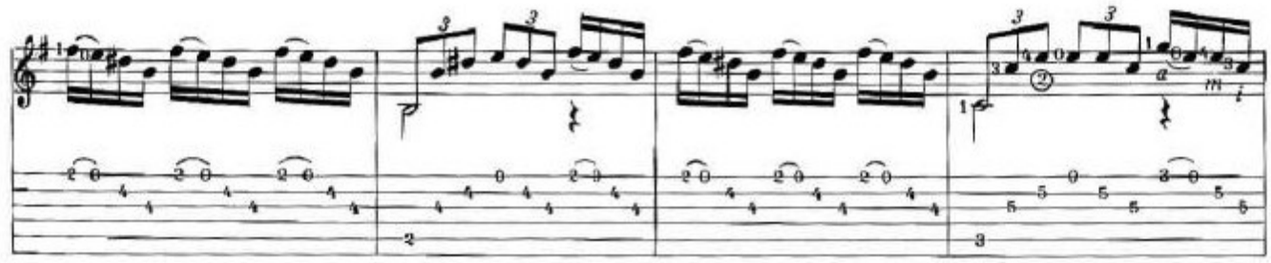
основном положении. Аккорд большим пальцем исполняется быстро и решительно. Акцент ставится непосредственно на сам аккорд. Для того, чтобы понять ритмику этого приёма вам придётся какое то время потренироваться на очень низкой скорости.

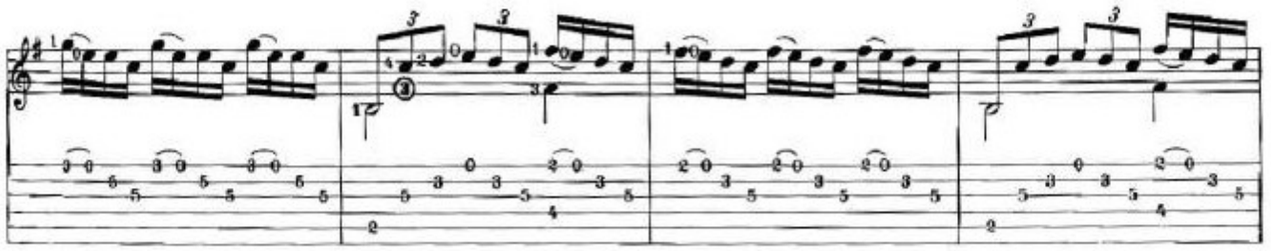
Длинное ***Glissando***

Этот приём достаточно часто встречается в ***Granadinas*** — быстрое скользящее движение пальцем по шестой струне от второго к седьмому ладу. Второй палец зажимает струну на втором ладу. После того, как звук был извлечён второй палец, не отрываясь от струны, перемещается на седьмой лад. Пример написание этого примера в нотах приведён выше, в произведении Вы столкнётесь с ним в конце последней фальсеты.

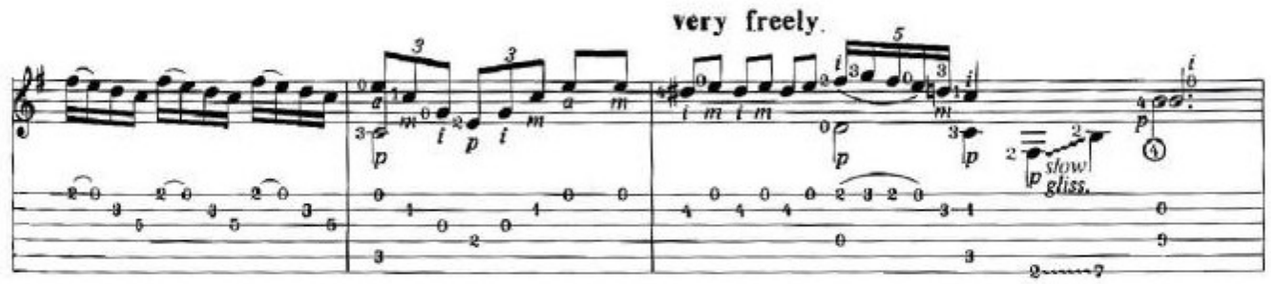
Arrastre

Техника ***Arrastre*** используется не только в ***Granadinas***, но и в других формах, таких как например ***Tarantas***. В музыкальном примере этот приём отмечен буквой «***A***». После того, как вы исполнили первую часть этого приёма — расгеадо, третий палец, не снимая со струны, продолжает своё движение перпендикулярно по струнам в направлении к шестой струне.

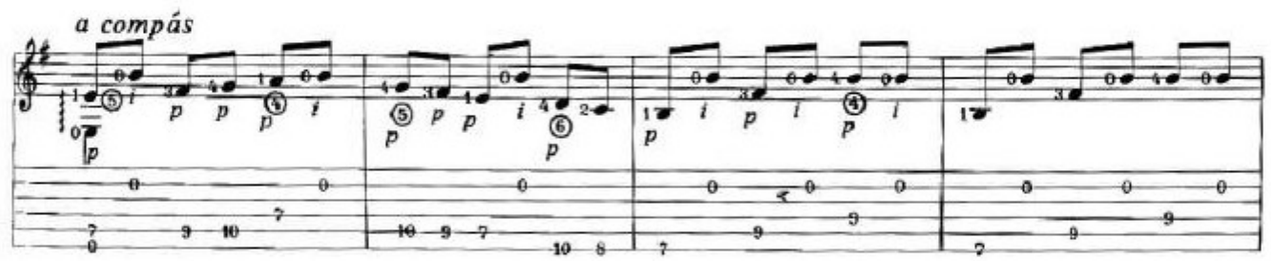


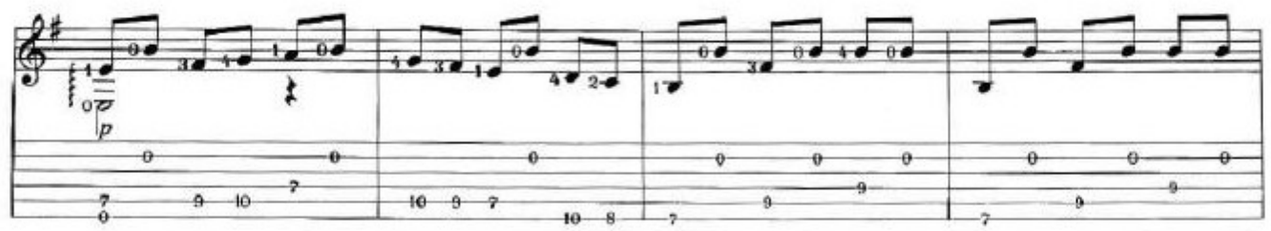


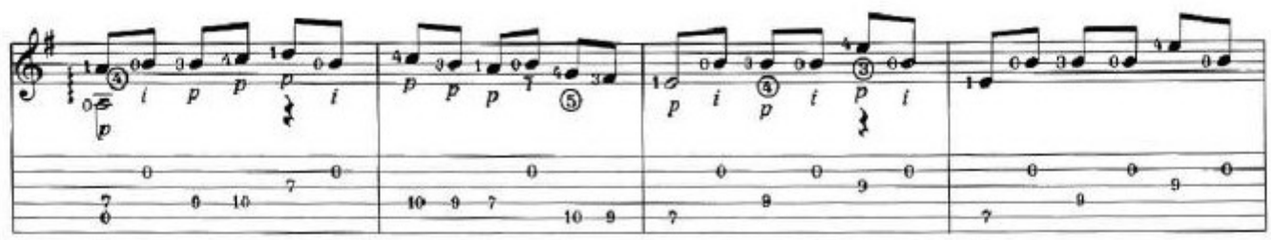
very freely.

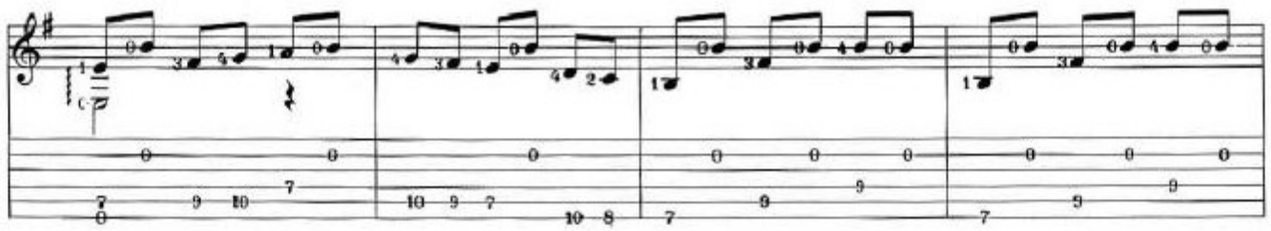


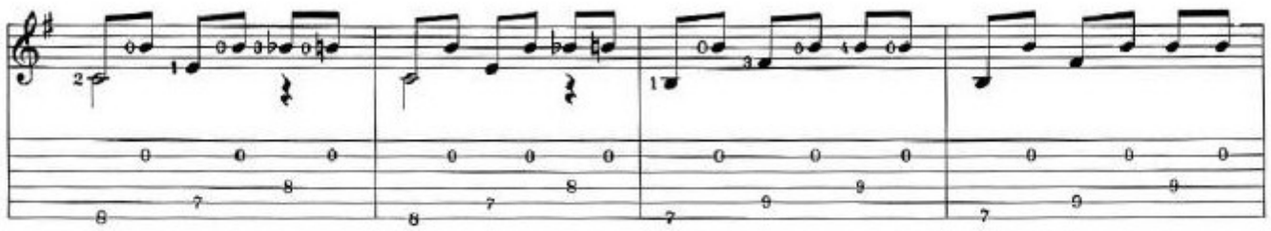
a compás



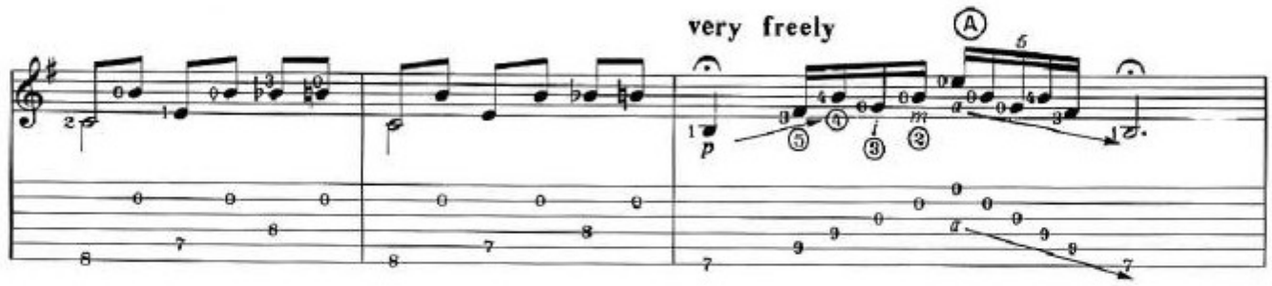


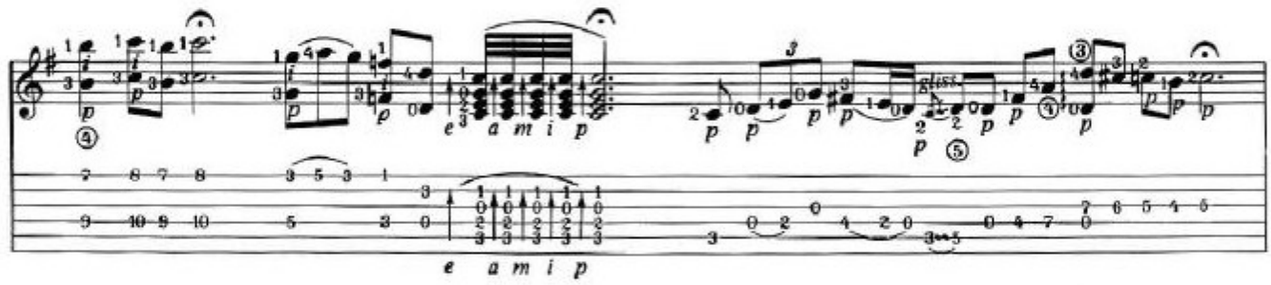




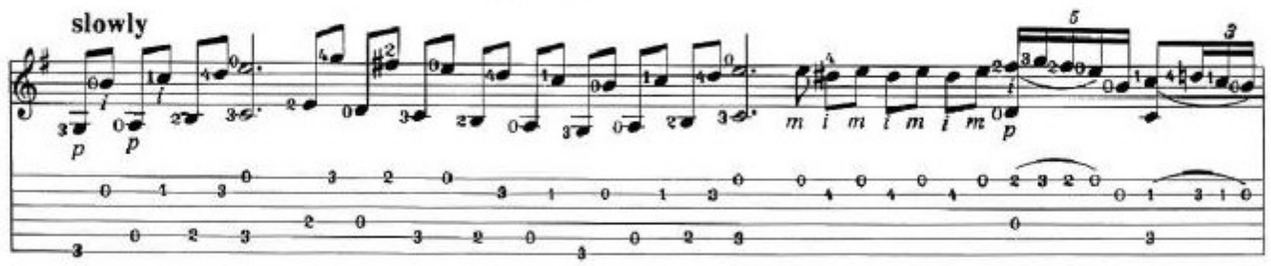


very freely

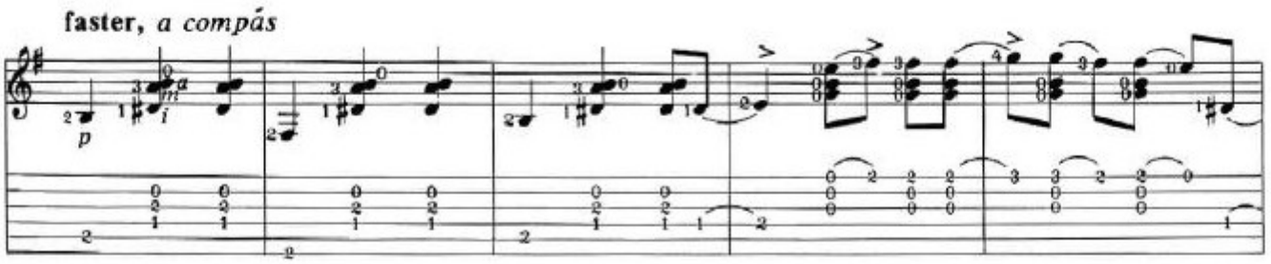


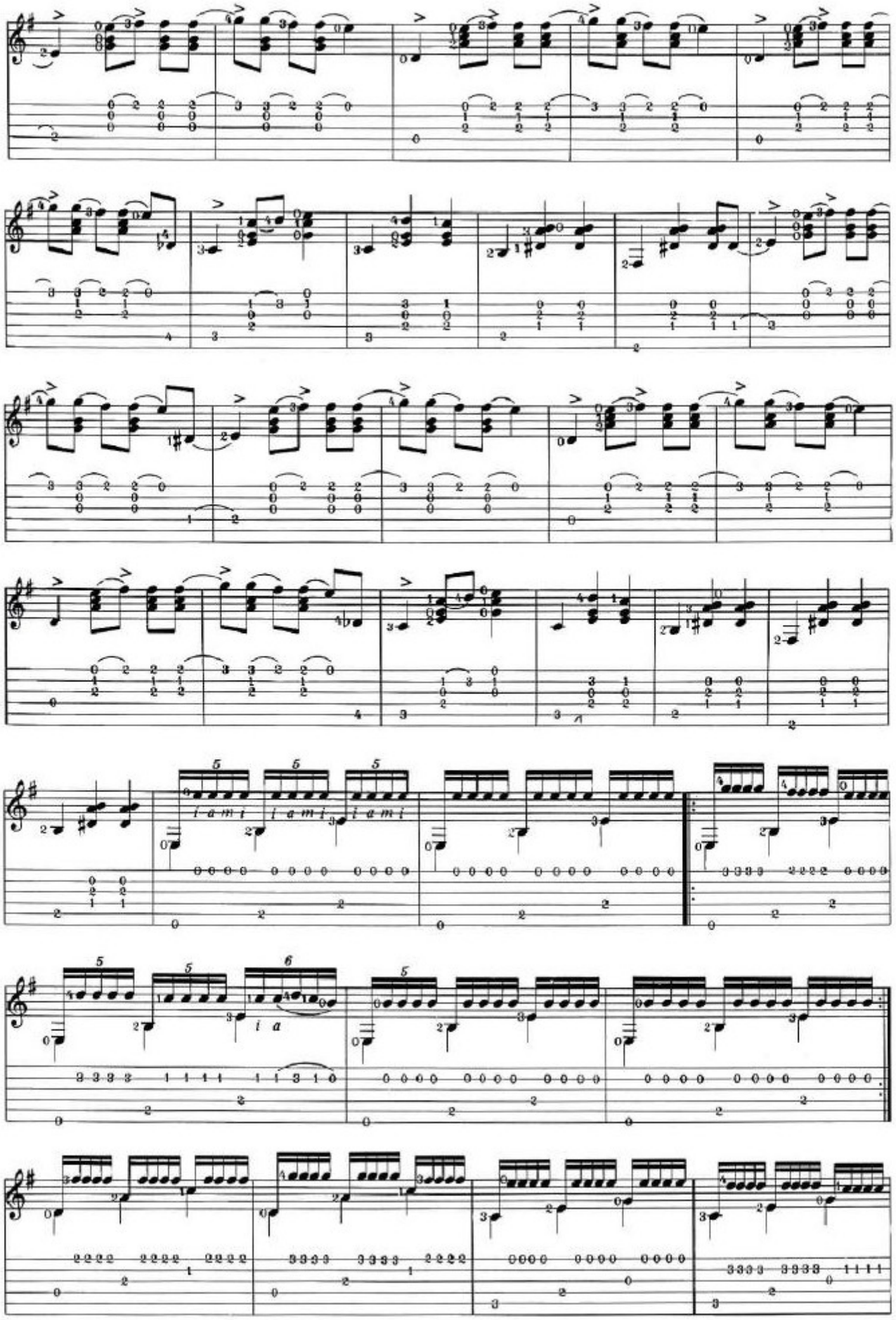


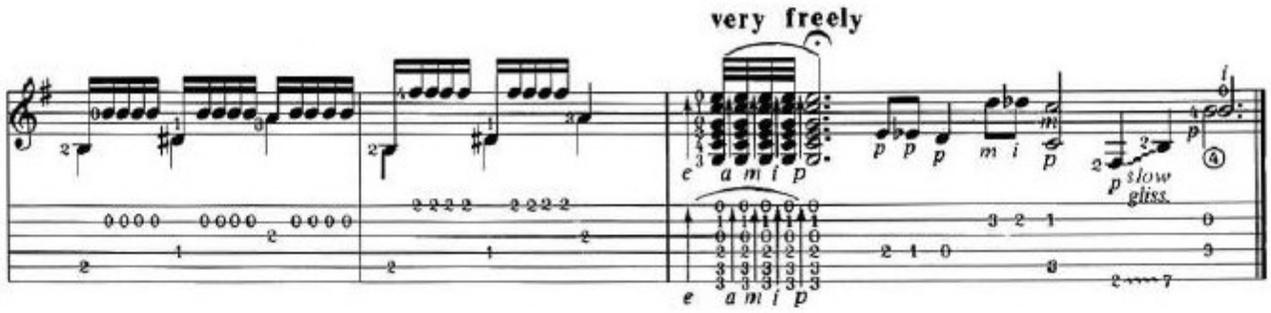
slowly



faster, *a compás*

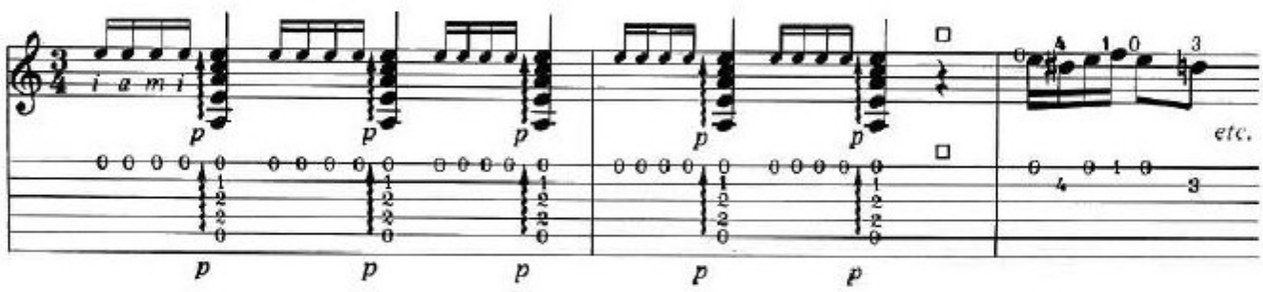



i a mi
i a mi
i a mi
i a



*Применение **Trémolo** с большим пальцем*

С этой техникой, наглядно иллюстрированной во вступлении ***Granadinas***, Вы снова столкнётесь в таких формах фламенко, как ***Tientos***, ***Malagueñas***, ***Soleares*** и ***Alegrías en Mi***. Так же можно попробовать использовать эту технику звукоизвлечения в ***Alegrías*** из Урока 6. Попробуйте сыграть вступление таким образом:



Элементы фламенко 12. Импровизация

Некоторые части ***Granadinas***, как указано в нотах, исполняются ***toque libre*** (в свободной форме). Это говорит о том, что играя эти отрывки, исполнитель волен играть с таким темпом и выражением, с каким считает нужным. И такие моменты лишь малая доля того, что нам даёт музыка фламенко.

Различие между импровизацией и сочинительством

Гитарная фламенко музыка, как говорят, «импровизирована», по тому что гитарист не имеет необходимости играть по нотам и учитывать в своей игре каждую запятую на нотном стане. Он волен играть то что ему нравится и так, как ему нравится. Но это вовсе не означает, что гитарист фламенко сочиняет музыку на ходу. Искусство импровизации заключается в умении мгновенно выбирать подходящие ***falsetas***, ***rasgueos*** и пассажи из своего богатого, ранее подготовленного, арсенала и объединять их по всем законам построения того или иного ***toque*** в полноценное произведение.

Опытный гитарист фламенко должен знать огромное количество различных ***falsetas*** и ***rasgueos***. Он может объединять эти кусочки таким образом, чтобы создать именно то ***aire toque***, какое необходимо в данном контексте. В результате чего опытный гитарист редко может в точности повторить однажды сыгранный материал. В некоторых случаях приходится заранее репетировать конкретное произведение, но в других случаях, особенно когда речь идёт о неофициальном выступлении в кругу друзей, скорее всего он отдастся своим чувствам и прозвучит импровизация. В некоторых случаях есть лишь возможность изменить последовательность фальсет, но, тем не менее, это никогда не становится причиной отступления от компаса либо проблемой для исполнителя ***baile*** или ***cante***.

Характер, яркость, насыщенность и другие характеристики ***toque*** у каждого гитариста непрерывно меняются в течении его жизни. В начале своей музыкальной карьеры исполнитель собирает материал для своего репертуара, подражая другим и приспосабливая чужие фальсеты для себя. Позже, если он обладает композиторскими навыками, он начинает добавлять в собранный ранее материал собственные изменения. В конечном счёте, имея за плечами не дюжий опыт и достаточное количество собранного материала, он начинает самостоятельно придумывать фальсеты.

Сочинение нового произведения для гитары это не тот процесс, когда исполнитель находится на сцене перед аудиторией. Конечно, иногда случается и такое, когда во время какого либо праздника под впечатлением от увиденного или услышанного рождается новая тема. Но такое случается очень редко. Чаще всего муза посещает композитора в минуты упорного труда наедине с самим собой и инструментом, когда музыкант сосредоточён на поиске нового звука, нового мелодического хода, когда он и инструмент составляют единое целое.

Обучение импровизации

Прежде чем начать приобретать навык в искусстве импровизации фламенко ученик должен обладать определёнными качествами: он должен на лету схватывать основные методы звукоизвлечения на гитаре фламенко и с лёгкостью запоминать музыкальные отрывки. Не совсем обязательно сразу выучивать огромный репертуар ***falsetas*** и ***rasgueos***. Но крайне важно чувствовать ***aire*** тех, что он действительно знает. Совсем не обязательно играть случайный набор ***falsetas*** и ***rasgueos*** чтобы сделать стоящее произведение. Каждый отрывок должен иметь некую логическую и эмоциональную связь со всеми остальными, так чтобы сформировался некий смысл, форма, движение...

Само собой, очень сложно написать хоть сколь ни будь подробный рецепт то созданию импровизации. Некоторые гитаристы с уверенностью заявляют, что чрезмерное количество ***trémolo*** в произведении иссушивает любое ***toque***, делая его пресным, безвкусным и через чур удалённым от истинного ***cante*** и ***baile***. Так же можно заявить, что в соло должно быть включено жестко регламентированное количество ***rasgueo***. Некоторые наоборот от души сдабривают свои шедевры огромным количеством ***rasgueo***, чтобы произвести эффект пульсации, движения и драмы, оставаясь близко к форме и духу пения и танца фламенко. Некоторые поступают наоборот. Выбор за Вами.

Мало что (или практически ничего) можно сказать о том, как тот или иной музыкант идёт к созданию своего нового шедевра, который призван повергнуть исполнителя в бурю оваций, поскольку этот процесс в принципе возможен лишь как плод продолжительной работы над глубоким пониманием сути феномена Фламенко. Одним из первых шагов на пути к профессионализму Вы можете изучить так много материала, сколько найдёте в доступных вам источниках. Это необходимо для того, чтобы Вы смогли приобрести широкие знания о методах и о компонентах фламенко. Технические компоненты на сегодняшний день более легко изучи мы, чем музыкальные, хотя последние и являются самыми важными. Ваша левая рука должна настолько хорошо знать гриф, чтобы знать положение огромного количества аккордов в разных позициях. А Ваша правая рука должна знать много способов звукоизвлечения в различных ритмических формах. И, тем не менее, прежде всего в Вашем поиске компонентов Вы должны обратиться к вдохновению ***Cante***, с помощью которого однажды Вы возможно создадите новый шедевр.

Урок 17. *Tientos*

Tangos — одна из базовых двудольных форм фламенко, вероятнее всего родом из *Кадиса* и *Севильи*, услышать которую сегодня можно в любом районе *Андалусии*. ***Tientos*** — самая торжественная форма из семейства ***Tangos***, отличающаяся глубоким ***cante*** и ***toque*** от других более быстрых разновидностей ***Tangos***. Так же имеет характерный ***compás*** и серьёзную тематику текстов. В дословном переводе ***tiento*** означает «ощупывать» (***a tiento*** — на ощупь, ощупью, неуверенно).

Tango Flamenco не имеет ничего общего с латиноамериканскими разновидностями Танго, кроме названия. Самая лёгкая и беззаботная из семейства ***Tangos*** это ***Tanguillos*** — мелодичные народные песни и танцы (размер 6/8), предположительно зародившиеся в *Кадисе*. Разбираясь в огромном разнообразии форм семейства ***Tangos*** несложно запутаться. Очень сложно отнести к той или иной разновидности такие названия, как например Т***angos Flamencos***, ***Tangos Gitanos*** или ***Tangos*** (***Tientos***) ***Canasteros***. Некоторые формы имеют очень много общего с ***Zambras***. Например часть ***Sacromonte del Zambras***, играемой ***gitanos*** из Гранады, идентична медленным разновидностям ***Tangos***.

Tientos играется ***por medio*** (Ля Фригийский). Часто можно слышать как кантаор в конце своего ***Tiento*** ускоряет темп, как в ***Tangos***.

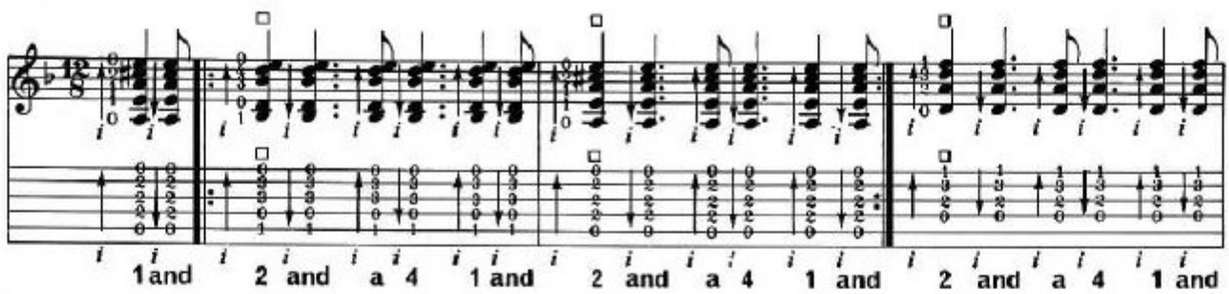
Compás

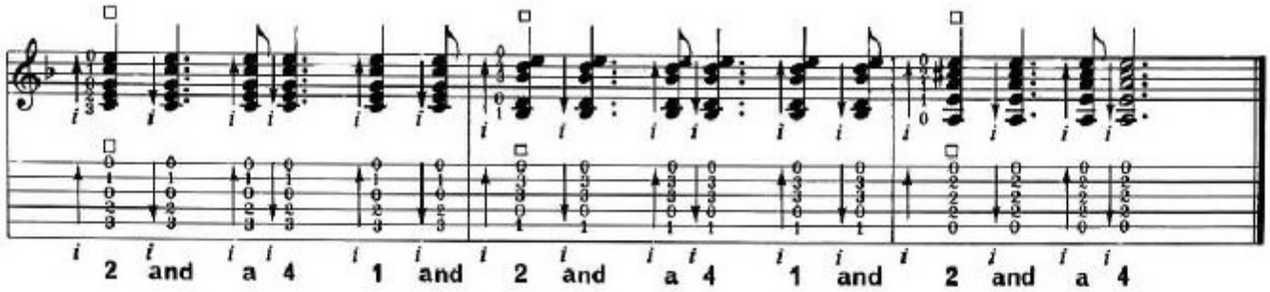
Copmás Tientos отличается строгостью и обладает характерными синкопированием и расстановкой акцентов. Мелодически ***Tientos*** имеет жалостный и, в то же время, обладающий силой и великолепием характер. ***Tientos*** не обделено чувствами и эмоциями и очень близко к ***jondo***.

Первый пример ***Tientos*** демонстрирует самый основной и примитивный ***compás*** этой формы фламенко. Метод подсчёта компаса расписан ниже. Ритмические фигуры играются простым ***rasgueo*** указательным пальцем вниз и вверх по струнам на аккордах ***Amaj***, ***Bb*** (с ***E*** на открытой первой струне), ***Dmin*** и ***Cmaj***. Если Вы располагаете аудиозаписями к этой книге, послушайте запись этого ***Tientos***. Если нет, послушайте любые другие записи классических вариантов этой формы фламенко. Это необходимо для того, чтобы быстрее и лучше понять и почувствовать темп, расстановку акцентов и ***aire***.

Tientos: the basic COMPÁS

Cejilla at 3rd fret

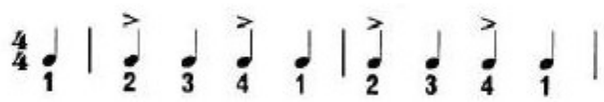




Нотация компаса ***Tientos***

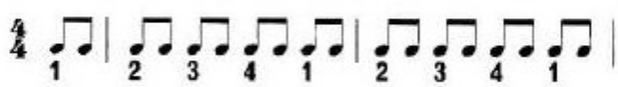
Традиционный способ изучения компаса той или иной формы фламенко заключается в прохлопывании или проговаривании ритмического рисунка этой формы. В этом уроке присутствует детальное разъяснение компаса, нов дальнейшем и в будущем, при разборе других произведений, Вам прийдётся делать это самостоятельно.

Tientos относится к разряду двудольных форм и по этому проще всего понять компас, разбив фальсету на 4-ёх дольные паттерны, например ***1-2-3-4-1-2-3-4*** и т.д. Если записать этот пример в нотах в размере 4/4 то получится нечто подобное:



Обратите внимание, что акценты в компасе попадают на 2-ую и 4-ую доли. Так же для того, чтобы привести нотную запись к классическому общепринятому виду пришлось сместить начало такта, оставив первую долю за тактом.

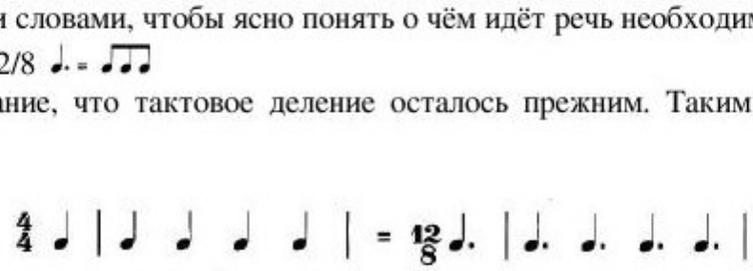
Запишем то же самом восьмыми:



Это ритм ***Tangos***. ***Compás Tientos*** немного отличается от него. Эти два отличия от компаса ***Tangos*** очень важны, особенно если Вы надеетесь воспроизвести достаточно выразительный ***aire*** современного ***toque***.

Первое отличие заключается в том, что в ***Tientos*** каждая доля часто делится не на две, а на три части. Другими словами, чтобы ясно понять о чём идёт речь необходимо записать ноты не в размере 4/4, а в 12/8 ♩. = ♫

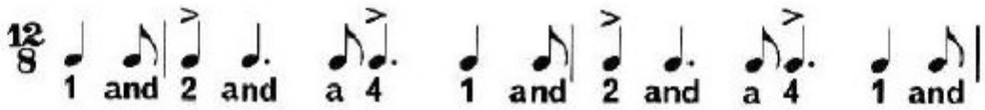
Обратите внимание, что тактовое деление осталось прежним. Таким образом можем записать:



В ***Tientos*** особое внимание принято уделять первым двум нотам или аккордам, исполняемым на счёт 1. В размере 12/8 они могут быть представлены следующим образом: ♩ ♪.

Второй пример — характерная синкопа на каждой доле. Вместо первых двух долей ♩. ♩. мы будем иметь следующий рисунок: ♩ ♪♩ ♪ или, если записать проще: ♩ ♩. ♪.

Теперь Вы можете понять, почему в предыдущем примере в этом уроке при подсчёте компаса была упущена третья доля: на неё не попадает никакого, даже слабого удара. Запишем основной элементарный компас ***Tientos*** следующим образом:



Обратите особо пристальное внимание на ритм, попадающий на счёт «***and***» после счёта «***1***» и «***and a***» после счёта «***2***». Самой распространённой ошибкой является исполнение по такой схеме:

Это разрушает ***compás Tientos***.

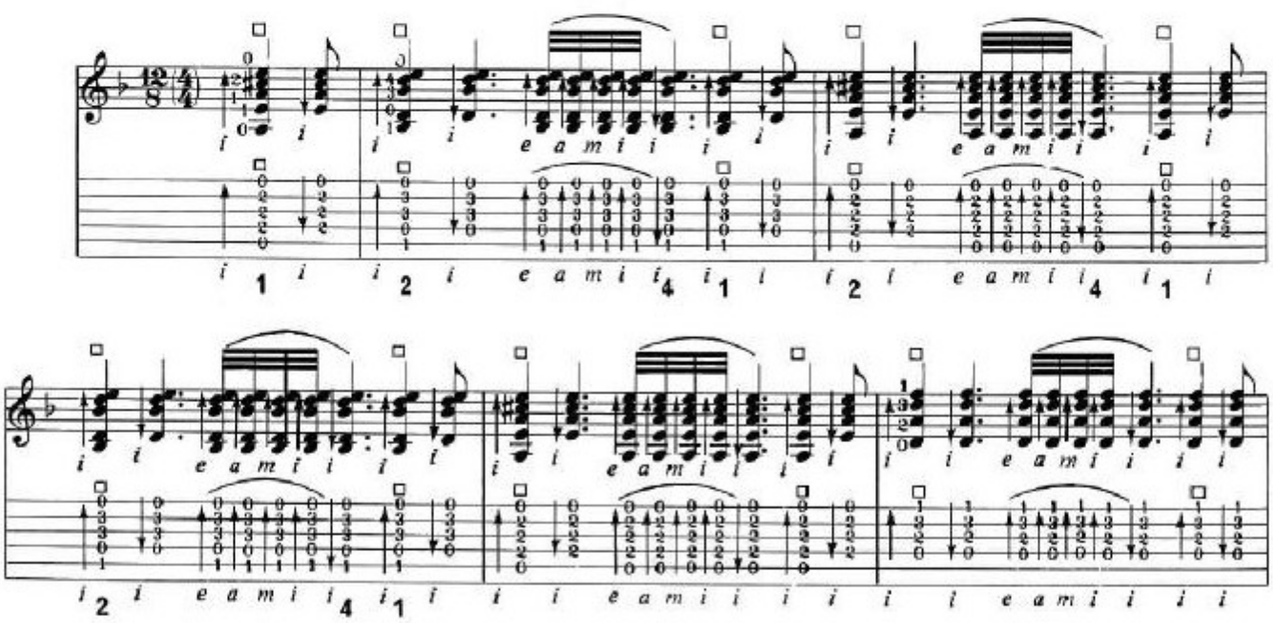
Соло

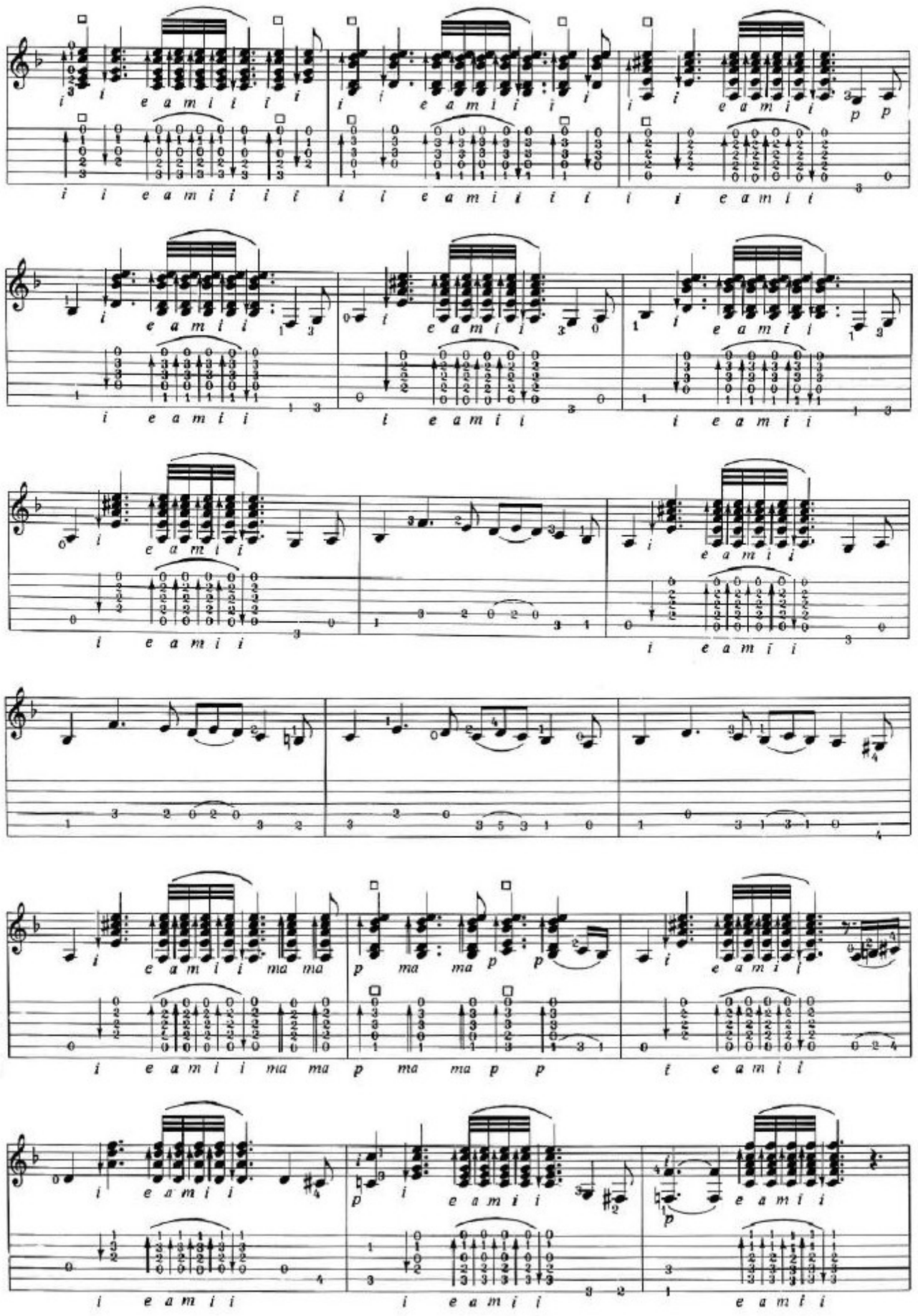
Соло ***Tientos***, представленное ниже, составлено из традиционных ***falsetas*** и ***rasgueos***. Обратите внимание на пятизвучные ***rasgueos***. Они исполняются не как пентоль. Расгеадо начинается на каждую долю «***a***» после «***2 and***», которая соответствует выше описанной синкопе. Акцент каждого из этих ***rasgueos*** падает на заключительное движение указательного пальца вверх, которое в свою очередь совпадает со счётом компаса «***4***».

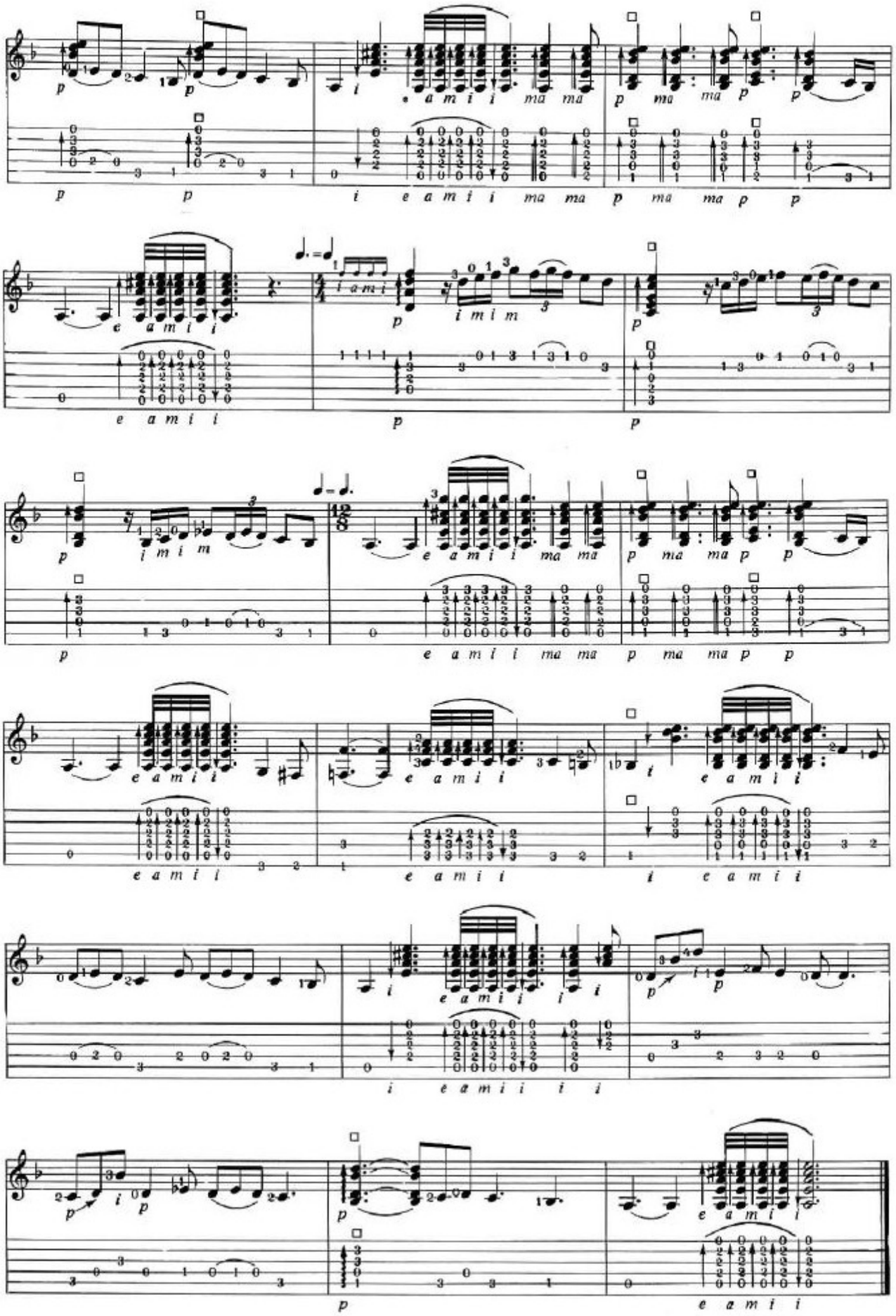
Одна из фальсет исполняется в простом ритме 4/4, а не в 12/8. Одна четвертная нота в размере 4/4 имеет ту же длительность, что и четвертная нота с точкой в размере 12/8.

TIENTOS

Cejilla at 3rd fret

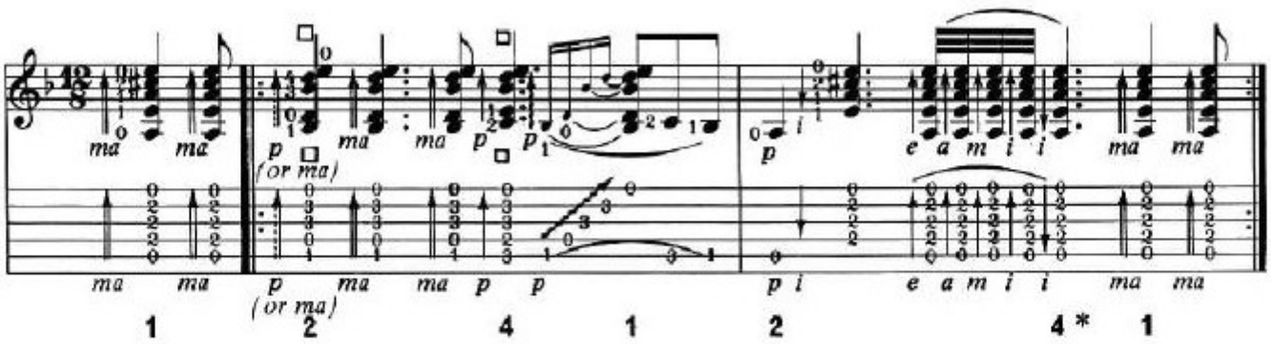



i i e a m i i i i
i i e a m i i i i
i i e a m i i
p p
i e a m i i
i e a m i i
i e a m i i
i e a m i i
i e a m i i
i e a m i i
i e a m i i
i e a m i i
i e a m i i ma ma
p ma ma p p
i e a m i i
i e a m i i ma ma p ma ma p p
i e a m i i
i e a m i i
p i e a m i i
p e a m i i
i e a m i i
i e a m i i
e a m i i



Так же на кассете продемонстрирован ещё один альтернативный вариант исполнения компаса ***Tientos***. Здесь для придания силы ***rasgueo*** используется удар одновременно двумя, вторым и третьим пальцами. На счёте «2» удар вниз по струнам может быть исполнен как большим, так и средним и безымянным пальцами.

Паттерн, взятый в скобки, может повторяться сколь угодно долго в качестве ритмической секции. Последняя же секция должна оборваться на счёте, обозначенном звёздочкой «*».

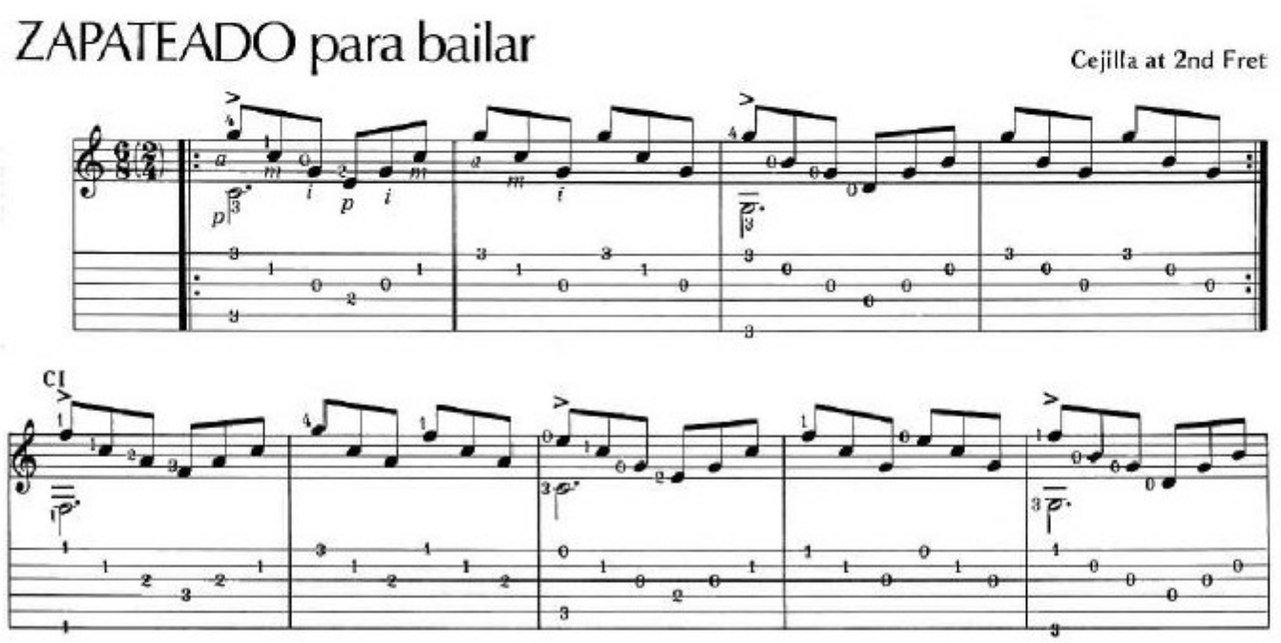


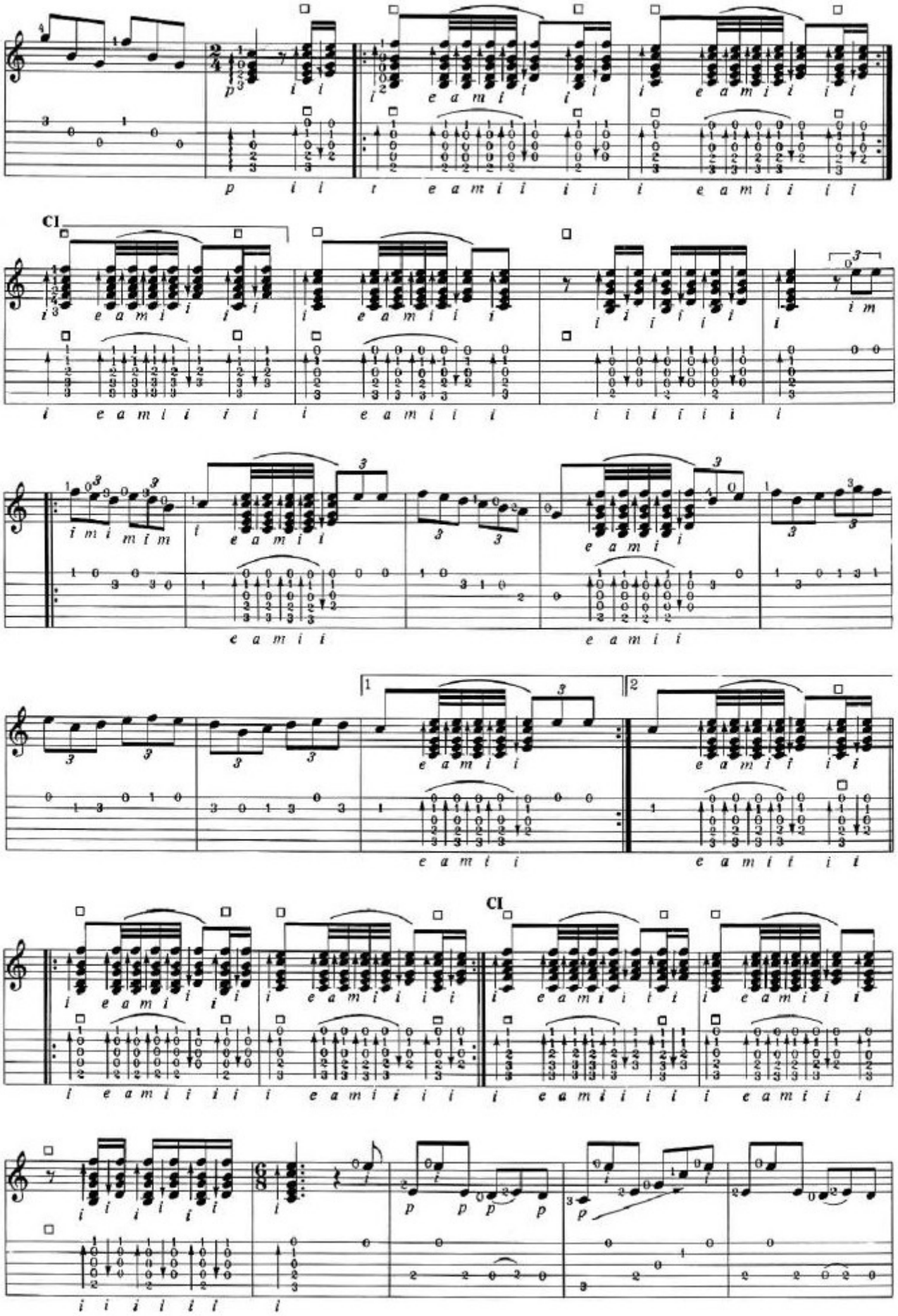
Урок 18. *Zapateado*

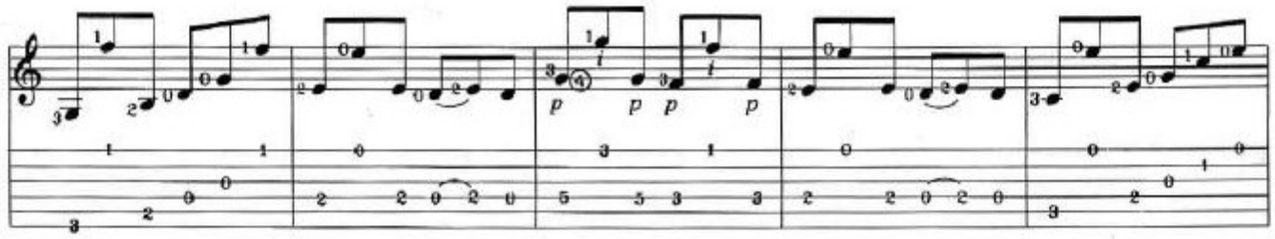
Zapateado в дословном переводе означает “стук каблуков” и является общим термином для ***punta y pacón*** (пятка и носок) в ***baile flamenco***. Так же этим термином называют опредлелённый танец или сольное исполнение на гитаре, в процессе которого исполнитель старается показать своё мастерство в ***taconeo***. Ритмически ***Zapateado*** похоже на ***Tanguillo***, исполняется в размере 6/8 (альтернативно можно записать триолями в 2/4). Чаще всего ***toque*** исполняется в ***Cmaj***. По этому основной аккордовой последовательностью является ***Cmaj*** - ***Fmaj*** – ***G7***. Так же иногда ***Zapateado*** может быть исполнено и в других мажорных тональностях, например в ***Emaj***. Хотя ***Zapateado*** и нельзя назвать очень глубокой формой фламенко в эмоциональном плане, ***toque*** этой разновидности может быть достаточно мелодичным и ритмичным сольным гитарным произведением, богатое на разнообразные приёмы игры, такие как ***picado***.

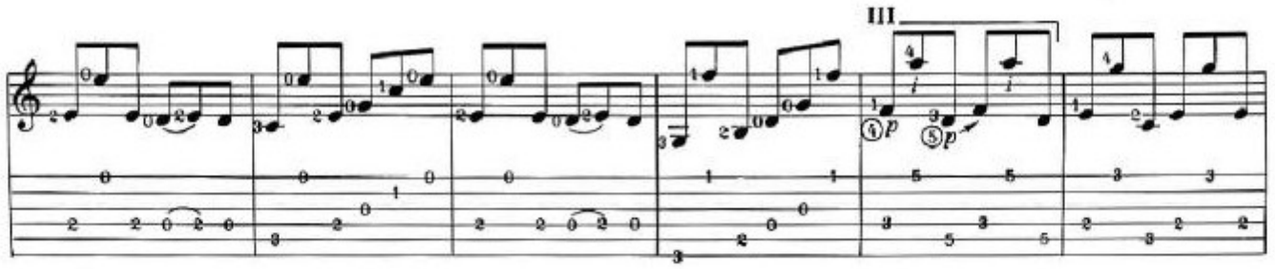
Compás здесь является строго регламентированным с зарактерной пульсацией, записанный нотами в размере 2/4 для ритмических проходов ***rasgueo*** и 6/8 для ***falsetas***. Так же имеют место некоторые изменения в темпе, которые неизбежно ведут к изменениям в танце. Ускорения в ритме в кульминационном моменте сопровождаются ритмическими проходами на более медленной скорости и дальнейшим возвратом к основному ритму. В некоторых версиях могут быть ритмические заполнения в в более мрачных тональностях и модуляции в другие тональности.

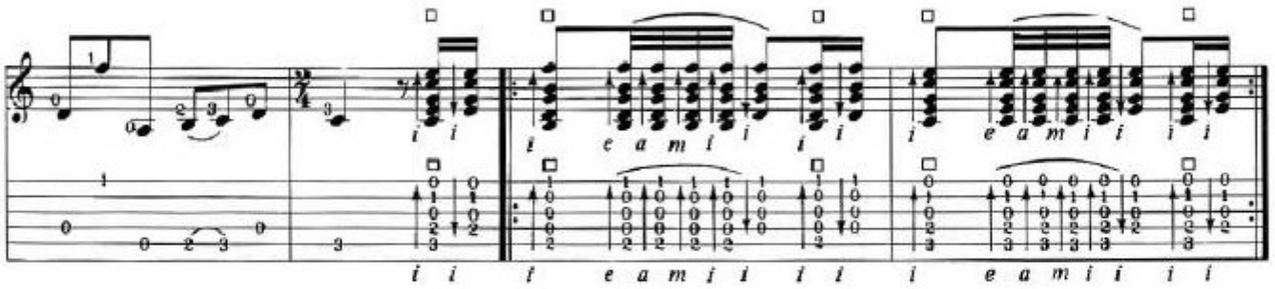
Соло составлено из традиционных ***rasgueos*** и ***falsetas*** на основе аккордов ***Cmaj***, ***Fmaj*** и ***G7***. Все приёмы звукоизвлечения были описаны в предыдущих уроках. Представленный ниже пример ***Zapateado*** представляет собой аккомпанимент танцу и является ***Zapateado para bailar***.

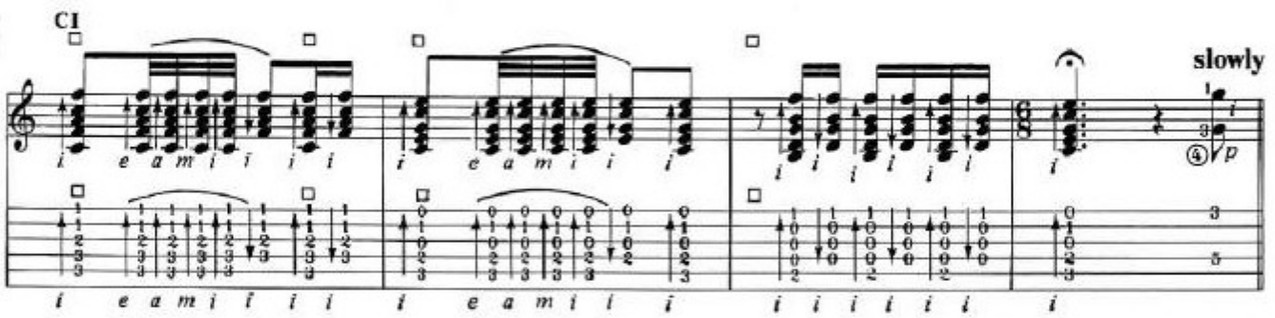


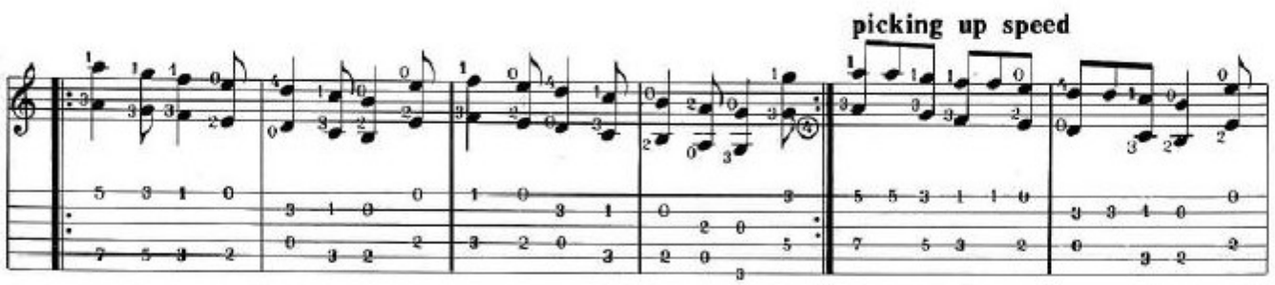

CI
CI

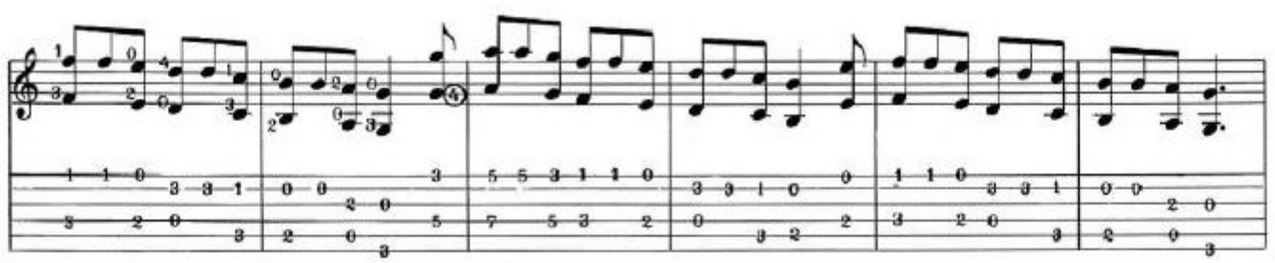


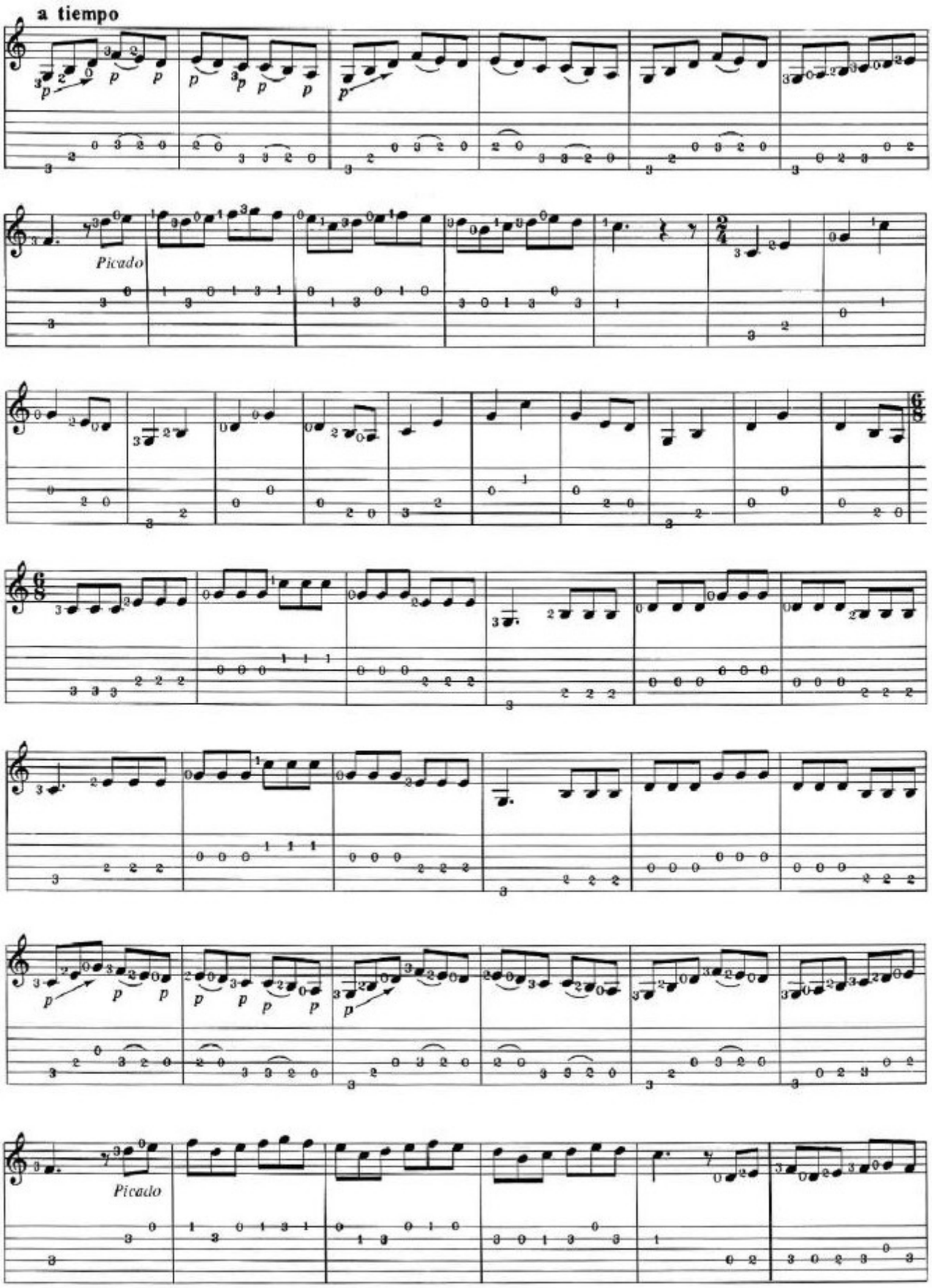

III

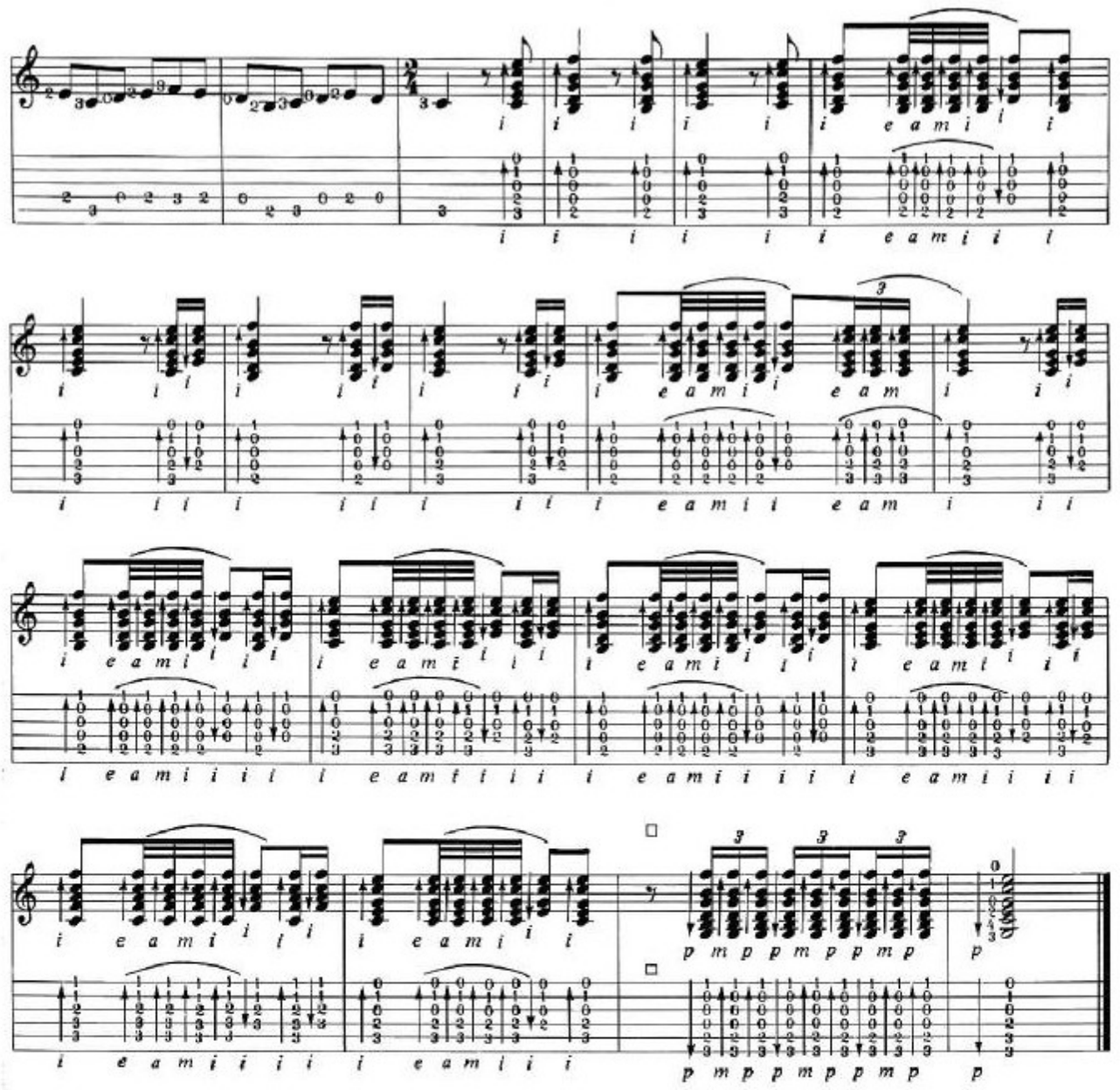



CI
slowly


picking up speed




a tiempo
Picado
Picado

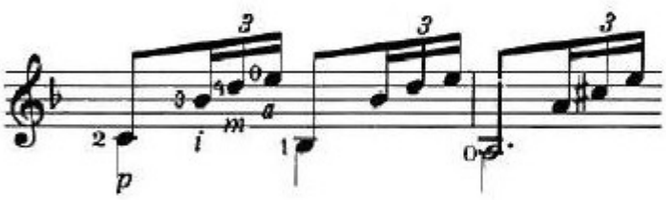


Урок 19. *Soleá por medio*

Soleá por medio (форма фламенко, близкая к ***Soleá por Bulerías***) – ***toque***, полученное из ***Soleares***, которое имеет связь с более ранними версиями ***Bulerías***. Исполняется в позиции ***por medio*** в промежуточном темпе между ***Soleares*** и современным ***Bulerías***. Имеет свой собственный, ни с чем не сравнимый, ***aire***.

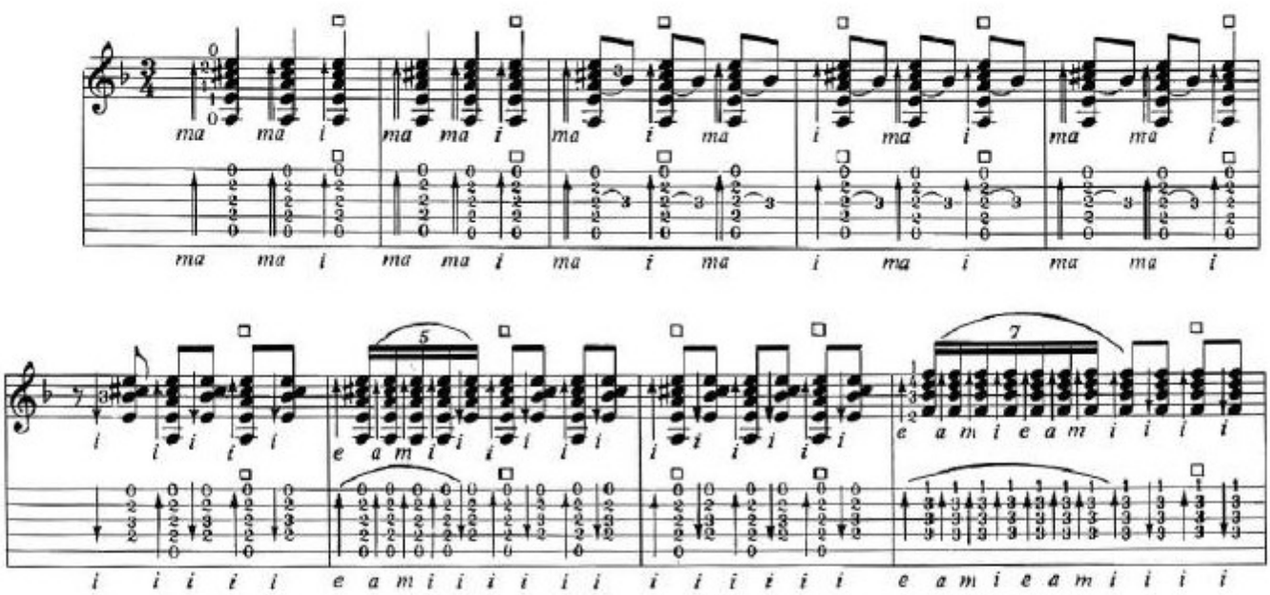
Приведённое ниже соло играется в стиле, типичном для ***gitanos***, с разнообразием ***rasgueo*** между ***falsetas***, формирующих весьма подвижный ритм.

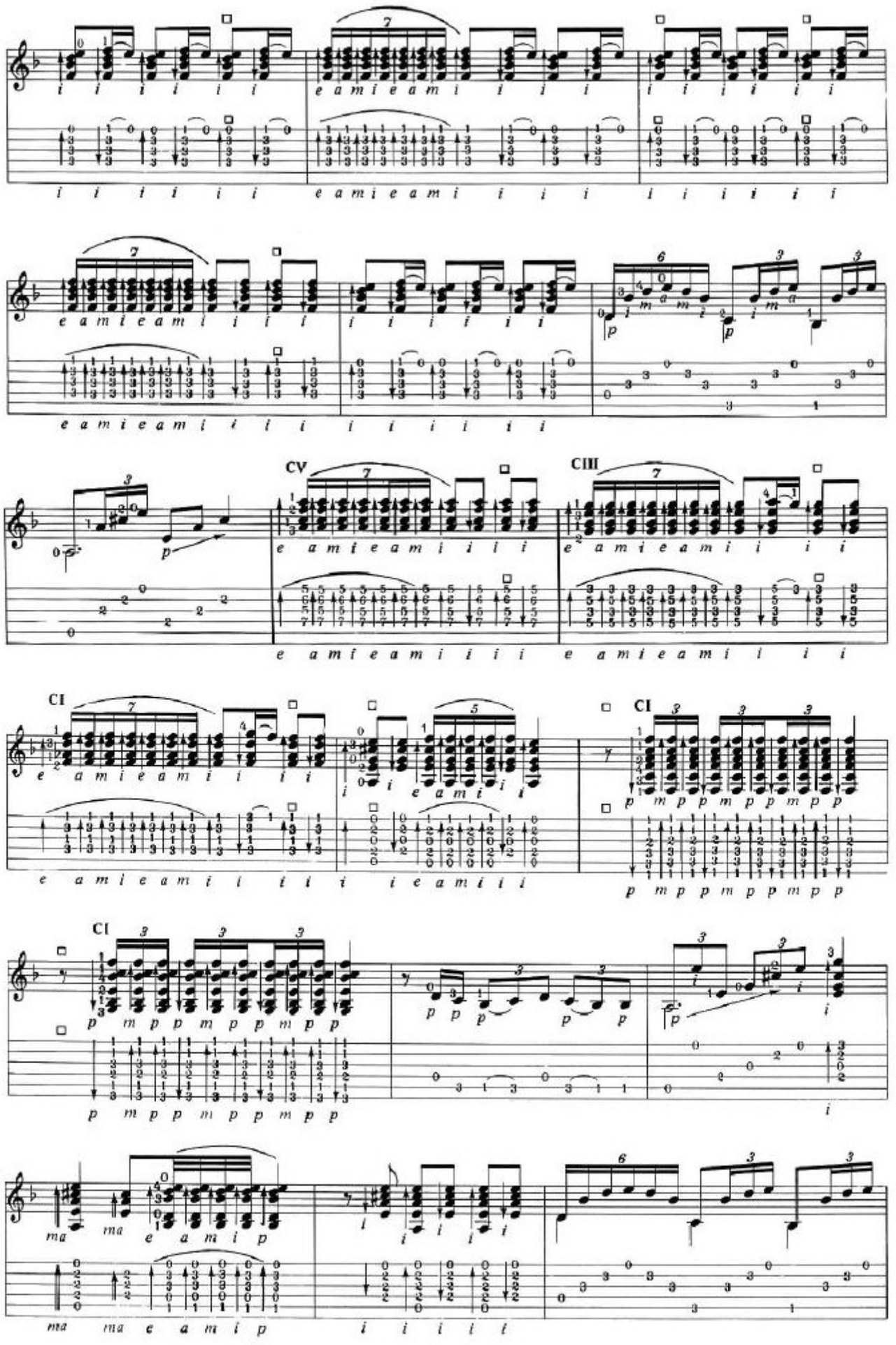
В соло, наряду с часто встречающимся приём ***alzapúa***, в ***falsetas*** часто встречается техника ***arpegio***. Басовая линия играется большим пальцем ***apoyando***. Ритм очень важен при исполнении ***arpegio***. В уроке 3 было особенно подчёркнуто, что при исполнении обратного arpegio (***p-a-m-i***) все четыре ноты должны быть идеальны в плане ритма и не иметь задержек, особенно после исполнения первой ноты большим пальцем. Специфику ритмики ***arpegios*** очень сложно передать в нотной записи. В этом соло (как и в более поздних, где используется эта техника звукоизвлечения) временные характеристики в каждос ***arpegio*** указаны так, как на рисунке справа. Триоль, исполняемая (***i-m-a***) по времени занимает тот же промежуток, что и нота, исполняемая большим пальцем, а всместе всё занимает половину доли. Внимателоно слушайте музыкальные примеры.

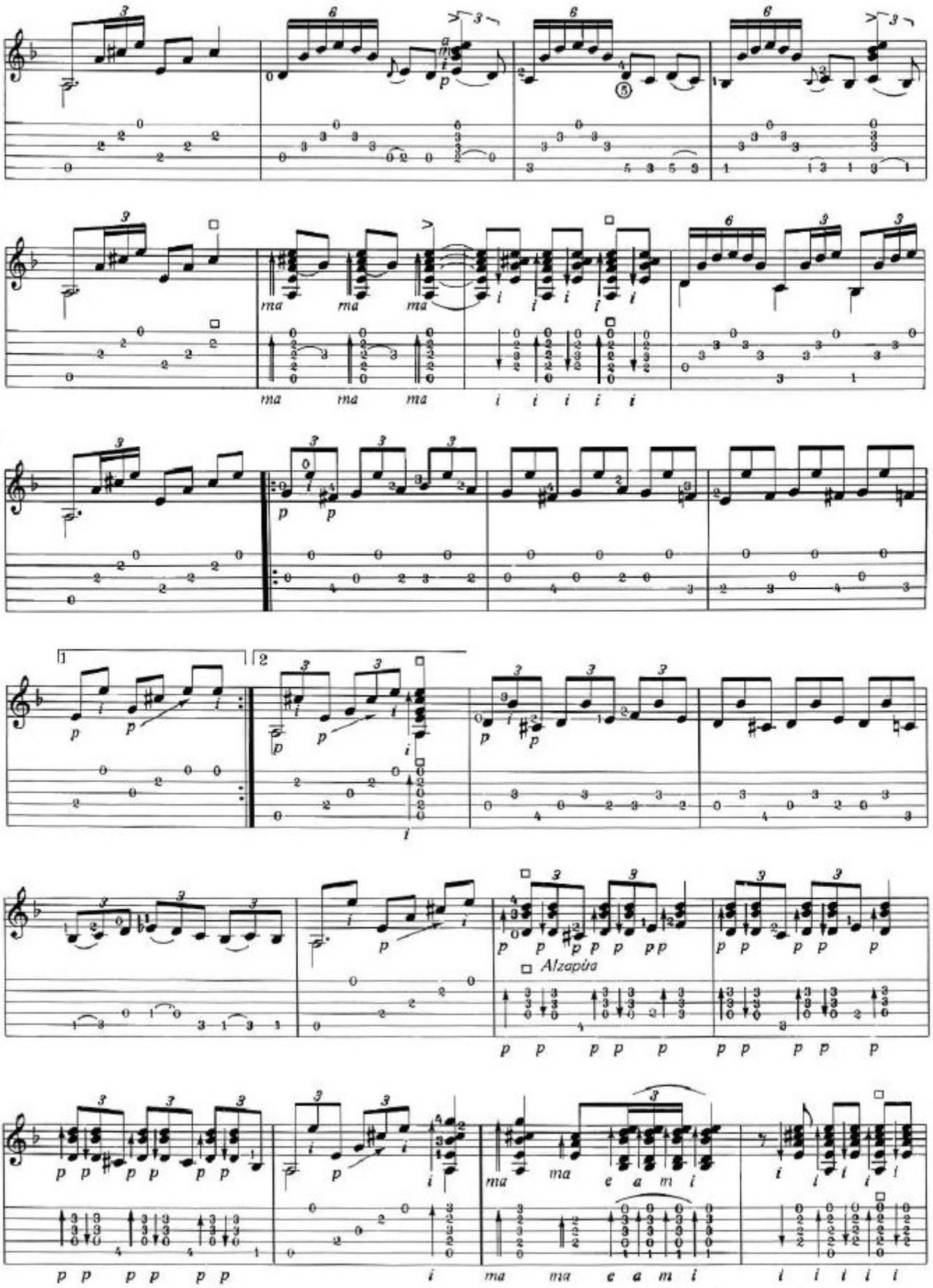


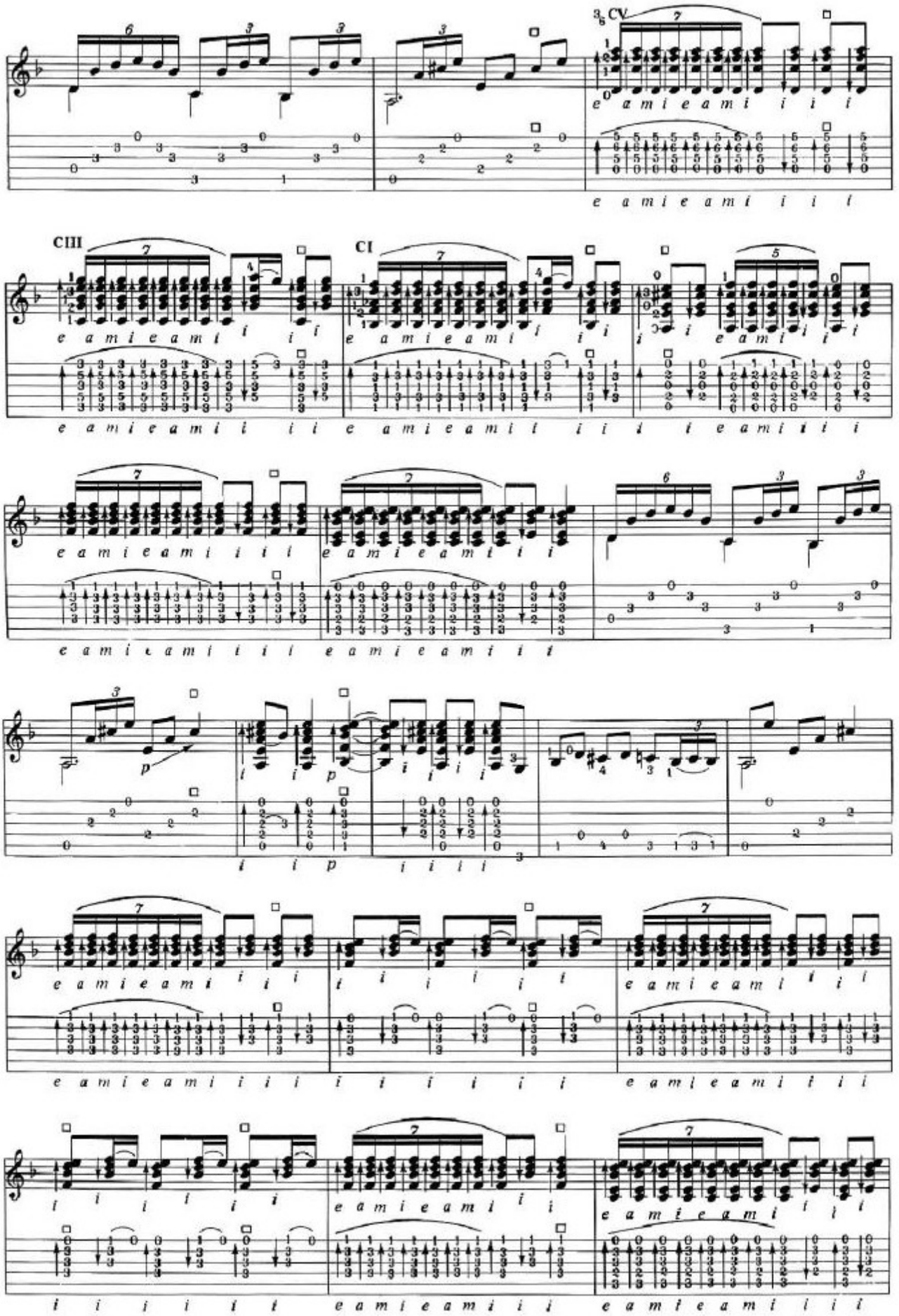
SOLEÁ POR MEDIO

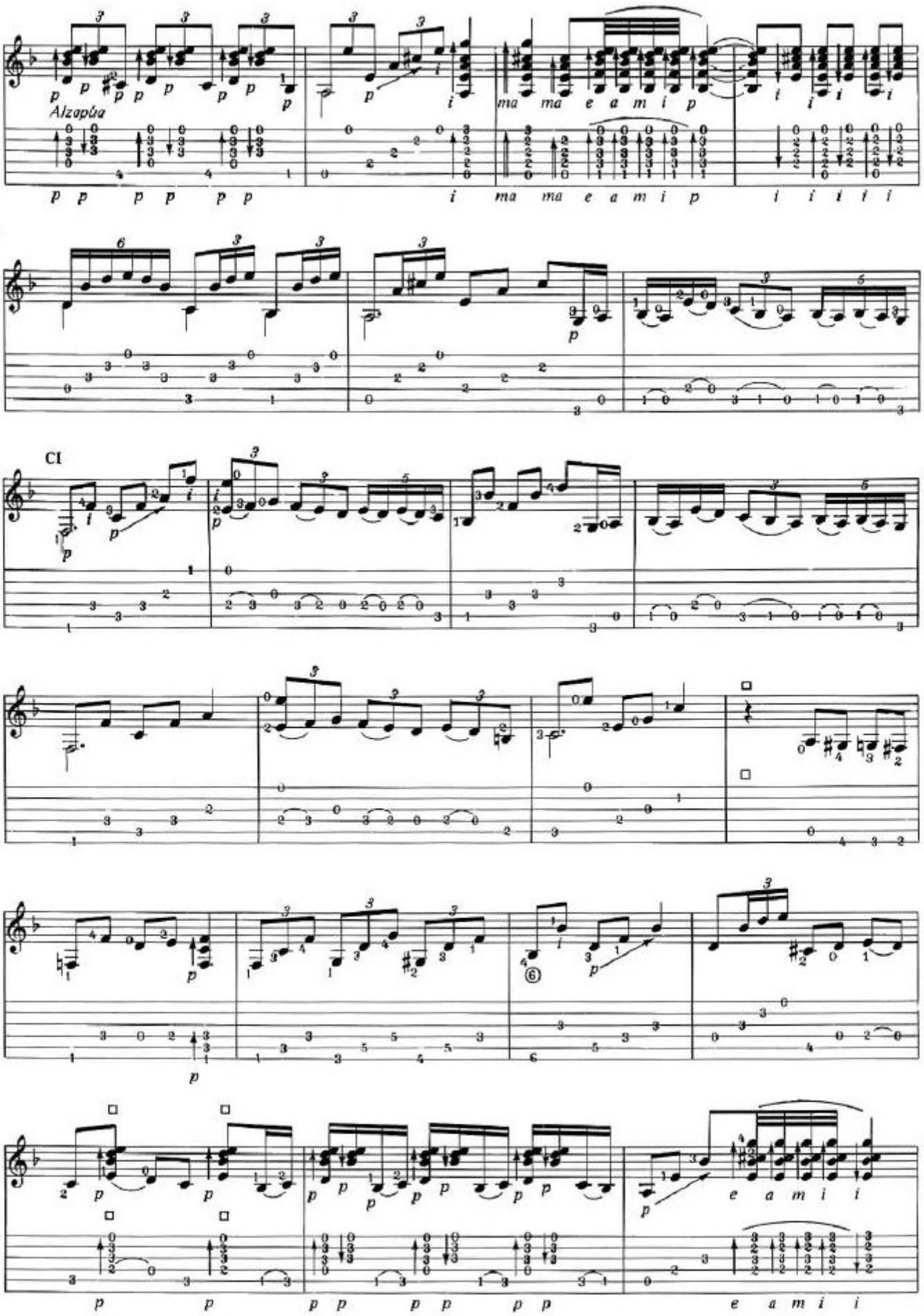
Cejilla at 3rd fret

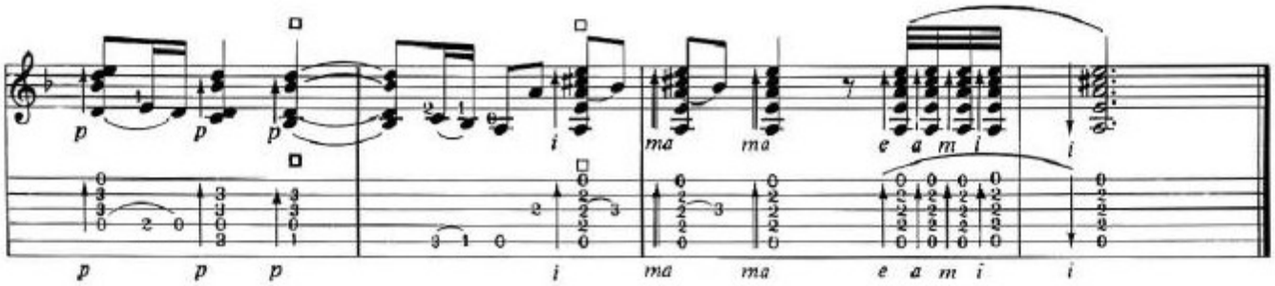



CV
CIII
CI
CI
CI


Alzapúa


CV
CIII
CI


Alzapúa
CI


p p p i ma ma e a m i i
p p p i ma ma e a m i i

Урок 20. *Malagueñas*

В Малаге ***Fandango*** развилось в многочисленные формы ***Malagueñas***, тематика которых на столько разнообразна, что может меняться от самой глубокой трагедии до праздного и беззаботного веселья. По этому ***Malagueñas*** называют ***Cante Intermedio*** – промежуточной формой между ***Jondo*** и ***Chico***. Действительно одарённый кантаор в состоянии исполнить ***Malagueñas*** настолько изящьно и трогательно, с ***aire***, по эмоциональности приближённым к ***Soleares***. Но так же существуют и более лёгкие стили, описывающие радости жизни и красоты сельской местности.

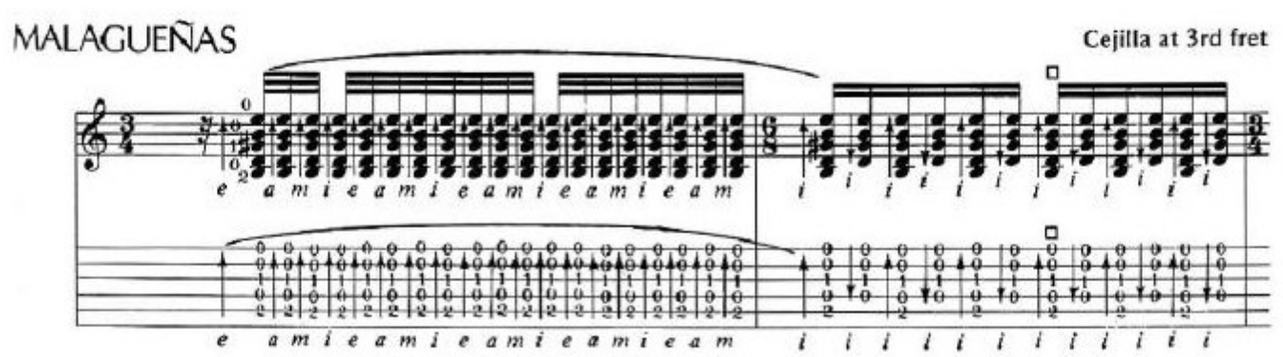
То ***cante***, что мы можем слышать сегодня, окончательно сформировалось к концу IXX-го столетия. Развитие этой формы из простых ритмических мелодий Малаги, называемых ***Verdiales***, можно смело приписать виртуозному гению нескольких выдающихся ***malagueheros***. Три создателя ***Malagueñas*** стали в своё время особенно известными: ***Antonio Ortega*** (который называл себя ***Juan El Breva***), ***Enrique Jiménez*** (***El Mellizo***) и ***Don Antonio Chacón***. Каждый из них привнёс в ***Malagueñas*** что-то своё, увеличивая сложность и изощрённость исполняемого им ***cante***. Их стили сегодня называются именами своих авторов.

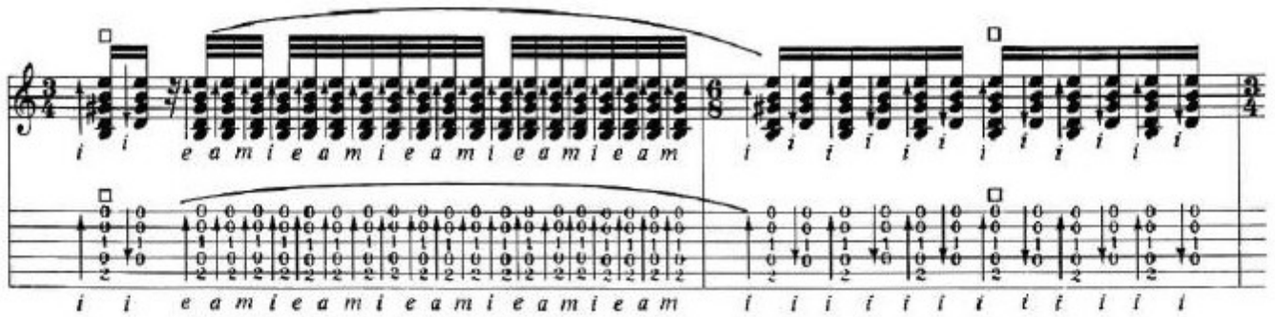
Compás

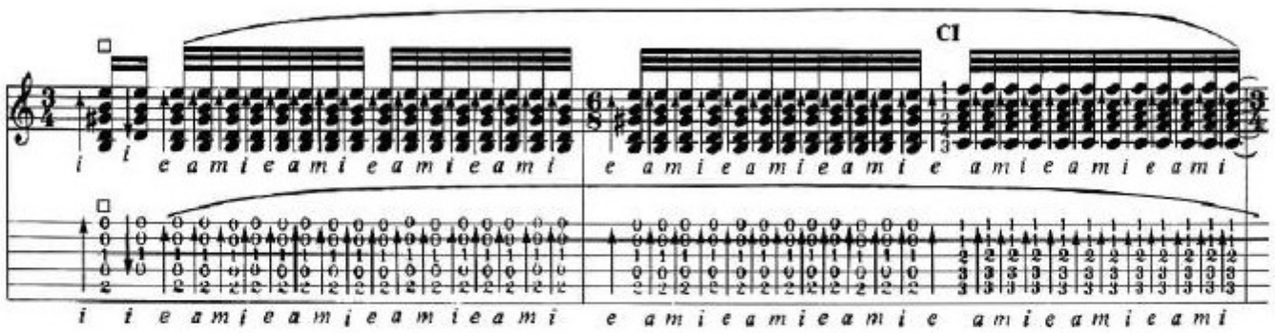
В процессе своего развития ***Malagueñas*** приобрели более свободный ритм, более продуманную и украшенную мелодию. Разновидности ***Malagueñas***, исполняемые сегодня, частично играются в виде ***toque libre***, частично в размере ¾, с небольшими отголосками ***Fandango***. ***Malagueñas*** обычно исполняются в *Ми Фригийском*.

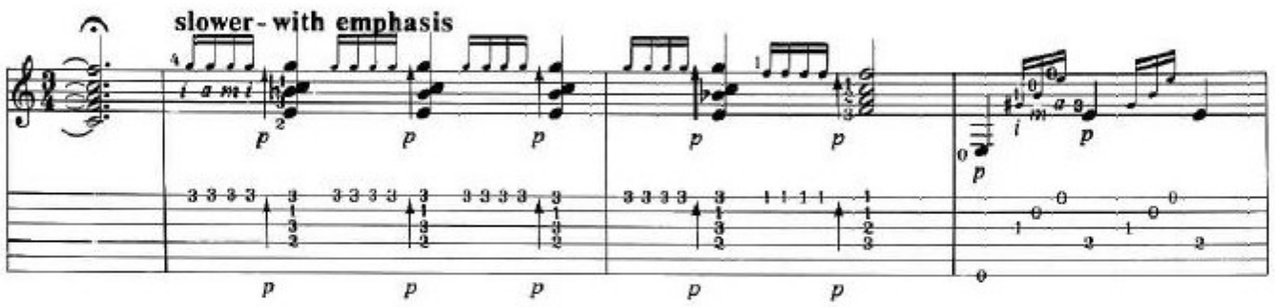
Сольное произведение, приведённое в этом уроке, наглядно иллюстрирует очень свободно импровизироанный стиль toque. Вступление и финальная часть играются в ***tiempo libre***. ***Falsetas*** исполняются в фиксированном темпе. Обратите внимание на то, как в первой фальсете синкопируется мелодия.

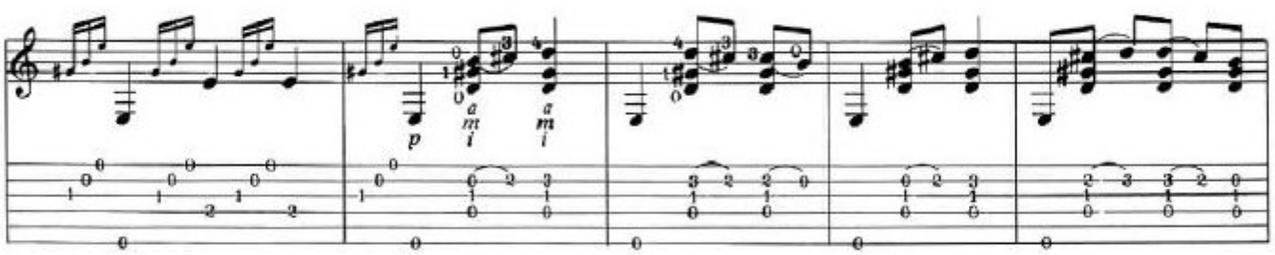
Вступление в ***toque libre*** (здесь ритм чередуется 3/4:6/8) игается на аккорде ***E7***. В нотной записи вступление выглядит строгим, но деление на такты здесь использовано лишь с целью упорядочить длинные последовательности ***rasgueo***. Это важно для сохранения структуры каждой последовательности.

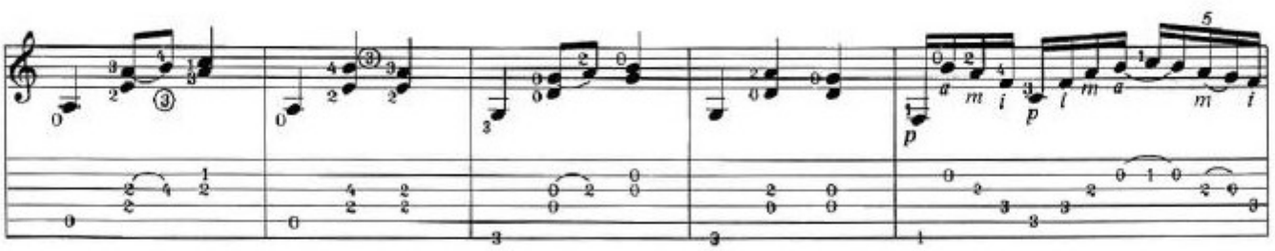


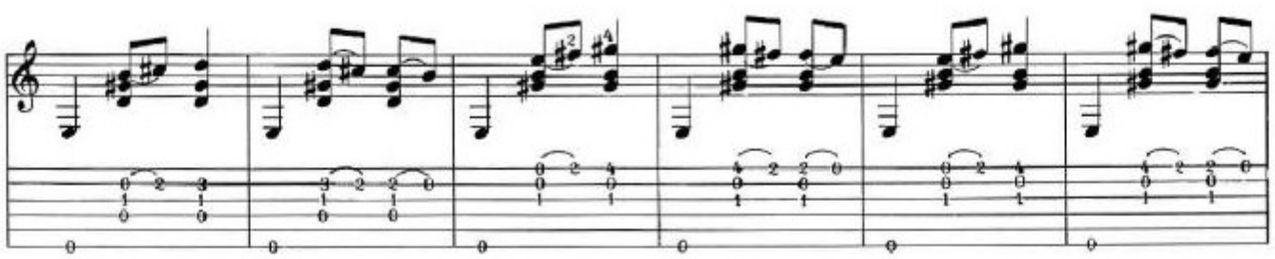


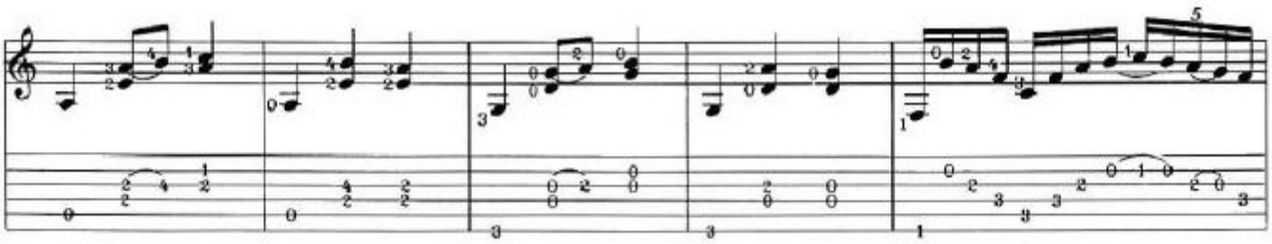

CI


slower - with emphasis

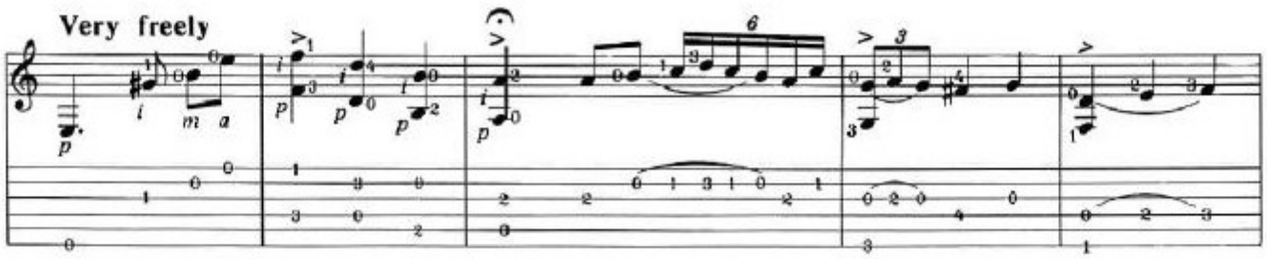




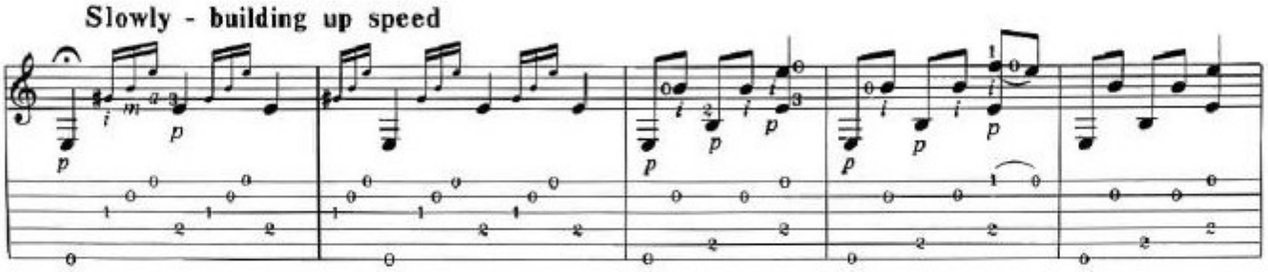




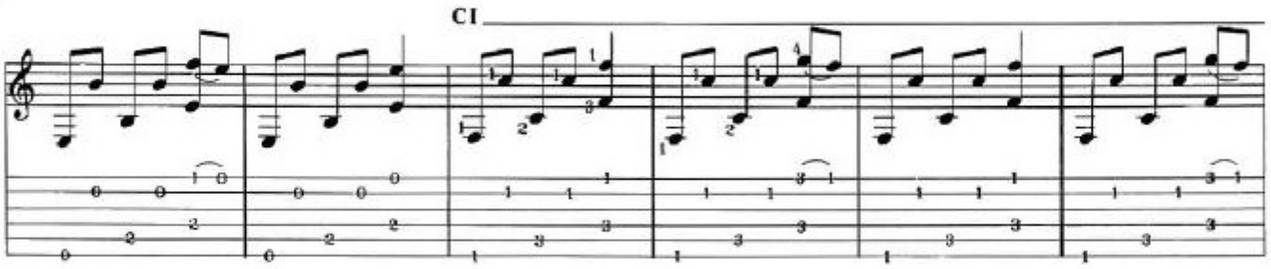
Very freely



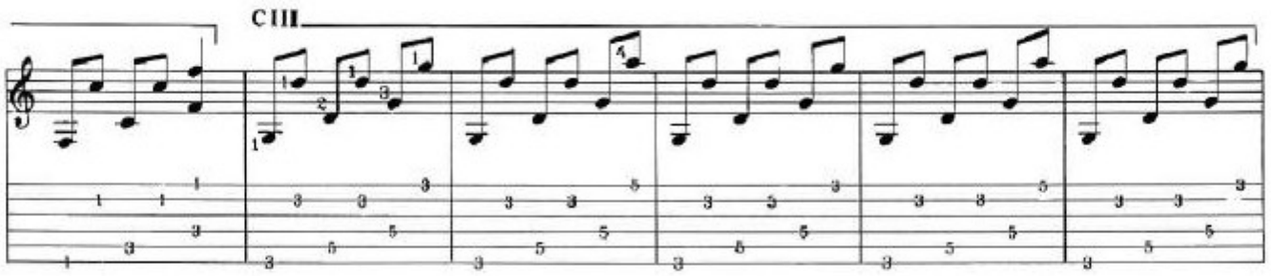
Slowly - building up speed



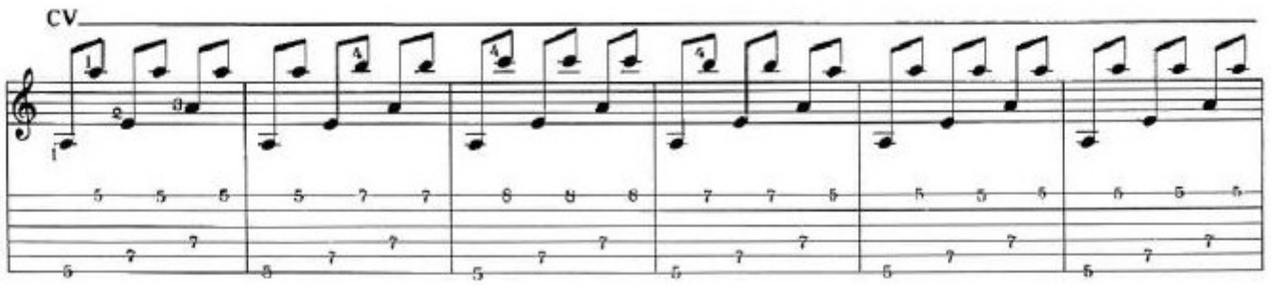
CI

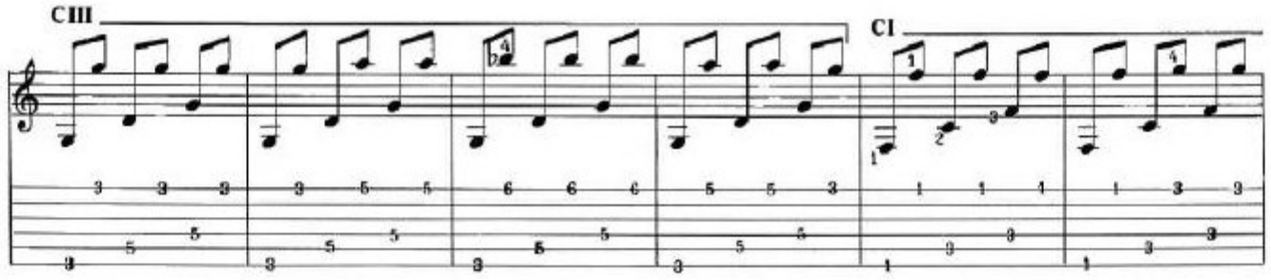


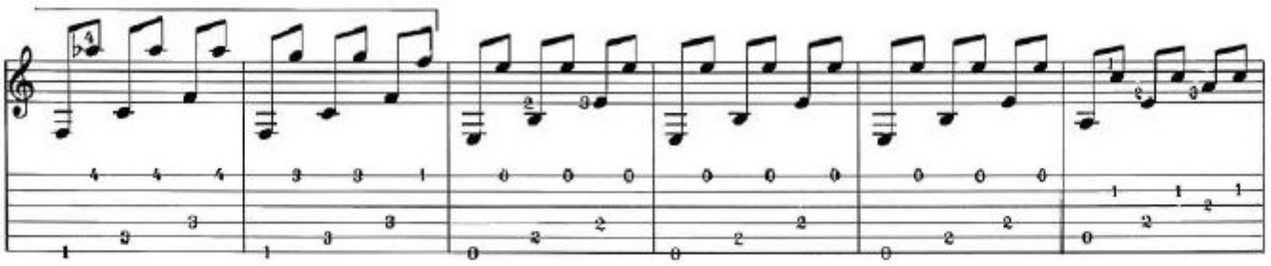
CIII

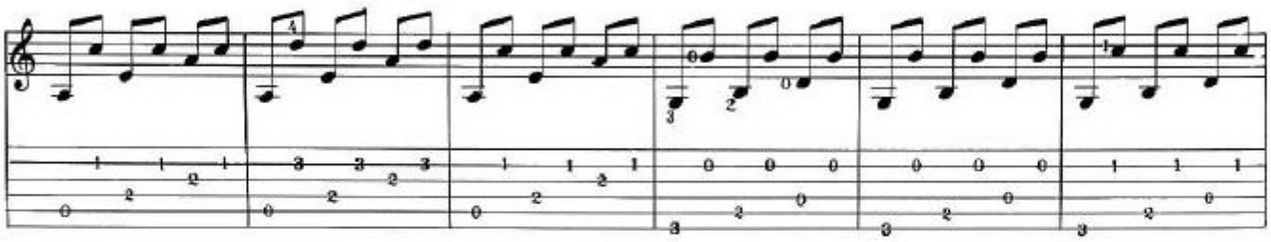


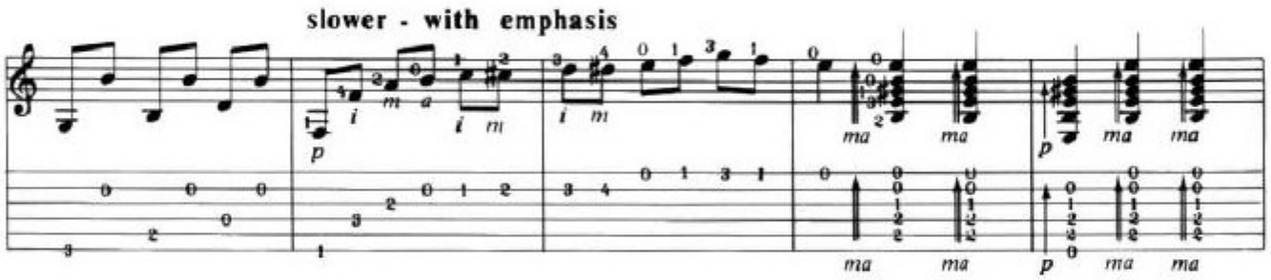
CV

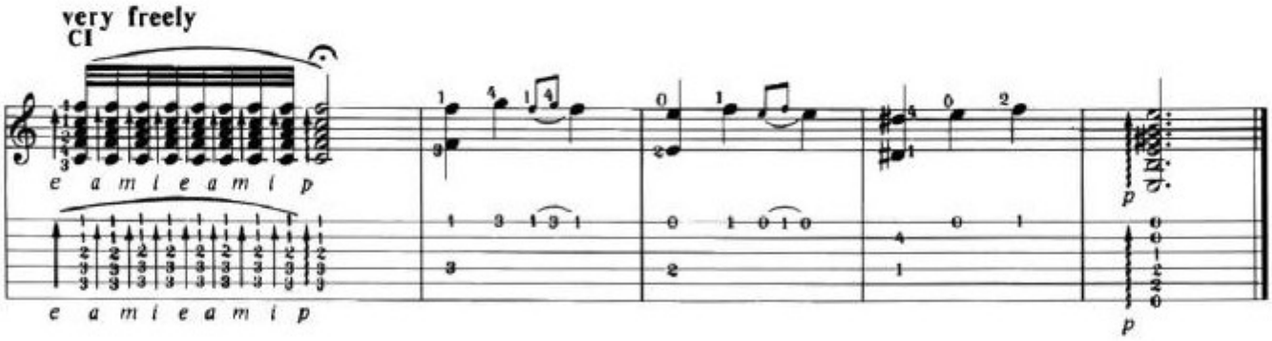



CIII
CI






slower - with emphasis
p
i m a
i m
i m
ma ma
ma ma
p
ma ma
ma ma
p
ma ma


very freely
CI
e a m i e a m i p
e a m i e a m i p
p
p

Урок 21. *Tarantos*

Жителей провинции ***Almería*** часто называли ***tarantos***. Как ***cante***, так и ***toque Taranto*** – решительная и ритмичная форма фламенко, тесно связанная с ***Tarantas***, формой из семейства ***Fandango Grande*** родом из провинции ***Almería***, граничащей с облстями ***Levante***, ***Jaen*** и ***Murcia***. Административными и культурными центрами Альмерии являются города ***Linares*** и ***Cartagena***. ***Tarantas*** – свободная форма, но ***Tarantos*** имеет чёткий и строго регламентированный ***compás*** и в нотной записи имеет размер 2/4 или 4/4.

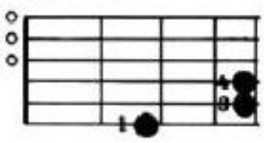


*Рисунок 21.1 - **F# para Tarantos***

Tarantas берёт свои корни из юго-восточных провинций Испании. Тематически ***coplas*** тяготеют к песням местных работяг – горнопроходцев и рудокопов (так же ощущается сильная связь с такими формами, как ***Mineras*** и ***Cartageneras***). Практически во всех песнях один единственный смысл – печаль и тяготы жизни шахтёров. Некоторые утверждают, что эти песни привезли с собой многочисленные чернорабочие из Андалусии, приезжающие на заработки в шахты ***La Unión***. Но другие полагают, что это именно местные ***coplas***, приспособленные к форме ***cante flamenco***.

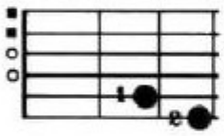
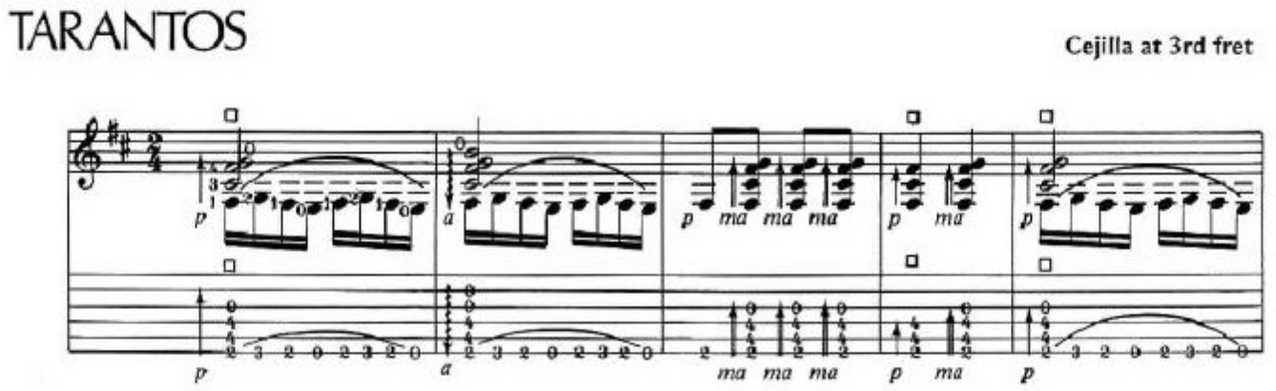
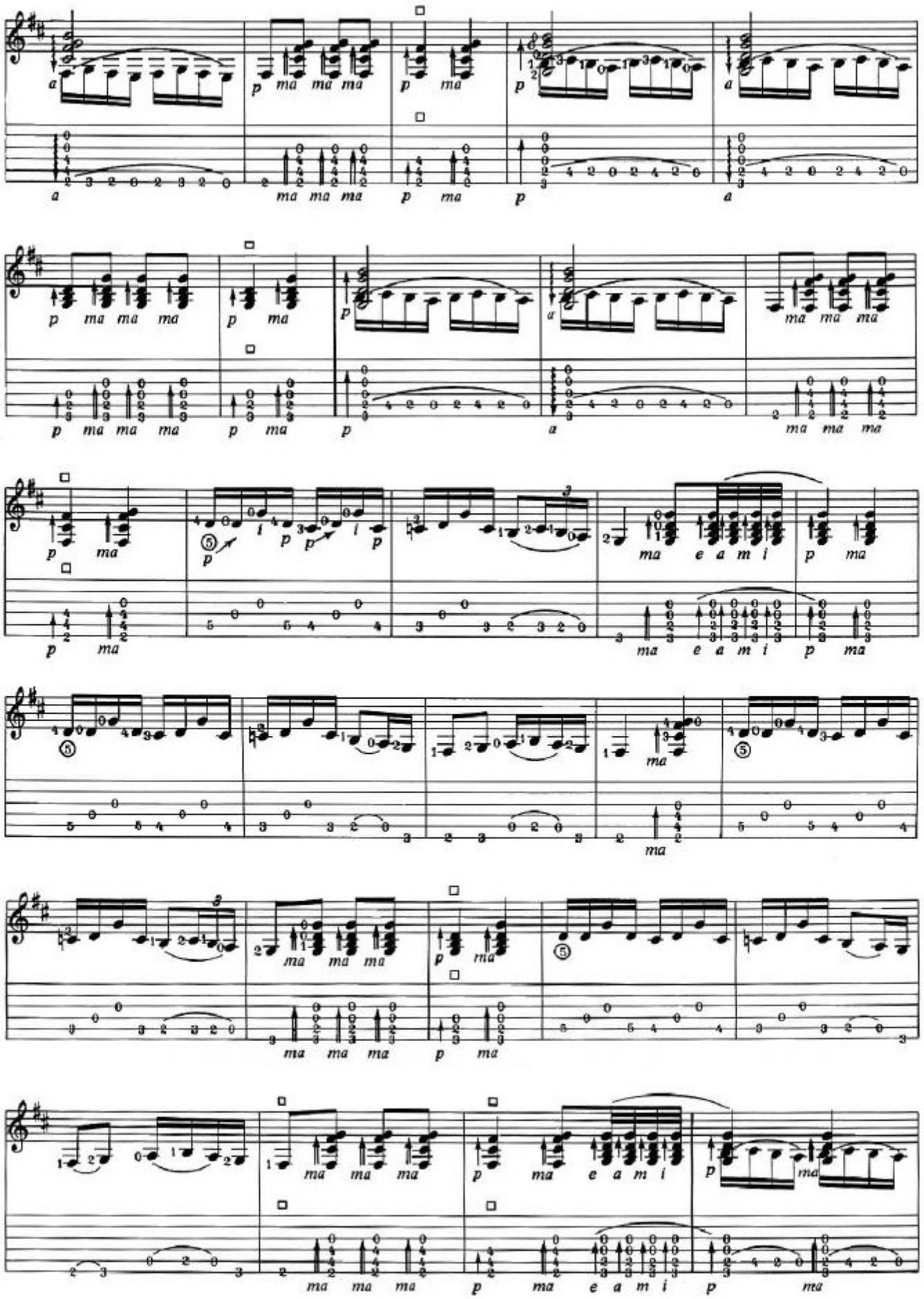


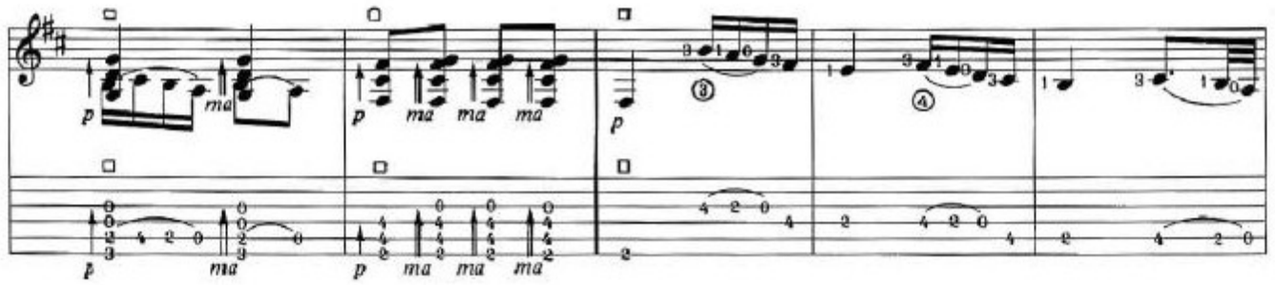
*Рисунок 21.2 - **Gmaj para Tarantos***

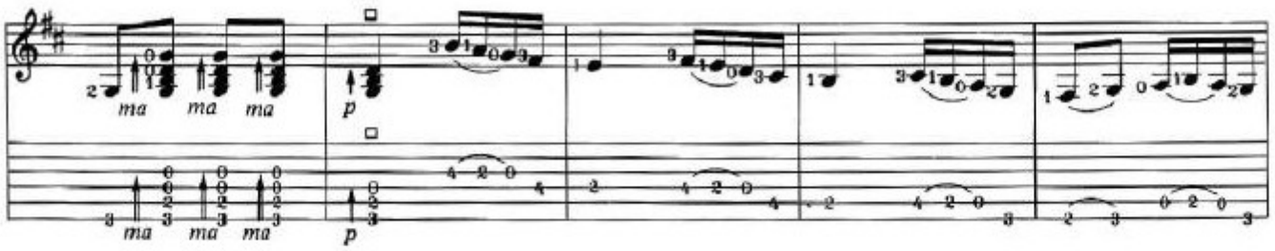
Как ***Tarantos***, так и ***Tarantas***, в следствии своей особенной гармонии и богатства украшений, имеют весьма восточное звучание. Музыка основана на *Фа-Фригийском* ладу. Характерный диссонанс получается путём объединения основы, состоящей из двух аккордов ***F#*** и ***C#*** с тремя первыми открытыми струнами. Таким образом получается аккорд ***F#-C#-F#-G-B-E***. Этот аккорд и его *Соль-Мажор*ную версию очень часто используют в ***Tarantos***. Аппликатуры этих аккордов показаны справа.

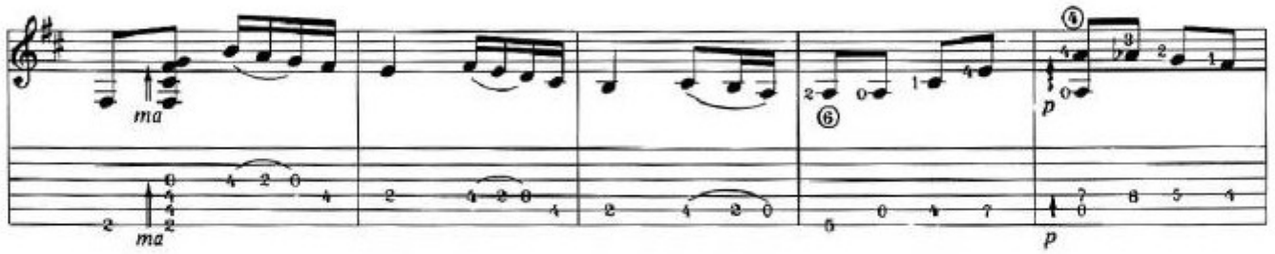
Произведение, приведённое ниже в качестве нотного примера, начинается с типичного ***ligado*** на басовых струнах.Традиционные ***falsetas*** исполняются ***arpegio*** с ***apoyando*** большим пальцем. Финальная ***copla*** на ***apoyando***.

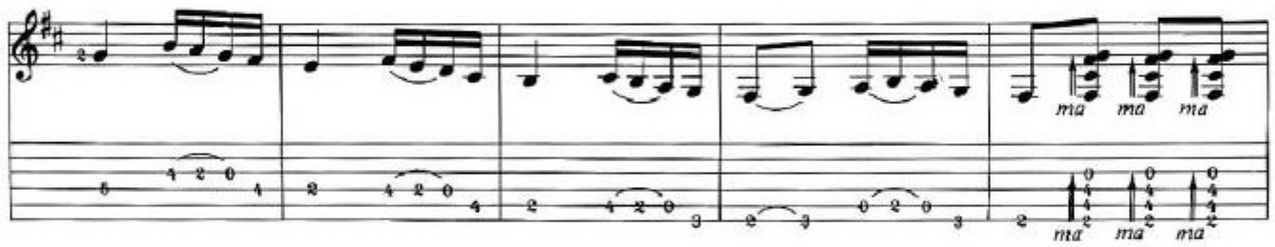



a
p ma ma ma
p ma
p
a
p ma ma ma
p ma
p
a
ma ma ma
p ma
p ma
p
a
ma ma ma
p ma
i p p i p
ma e a m i
p ma
p ma
ma
ma
ma ma ma
p ma
ma ma ma
p ma
p ma e a m i
p ma
ma ma ma
p ma e a m i
p ma

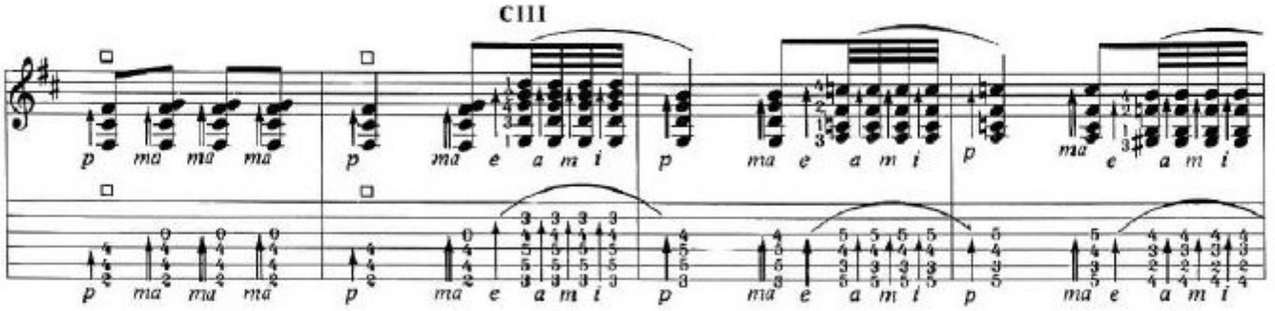

p ma
p ma ma ma
p
③
④

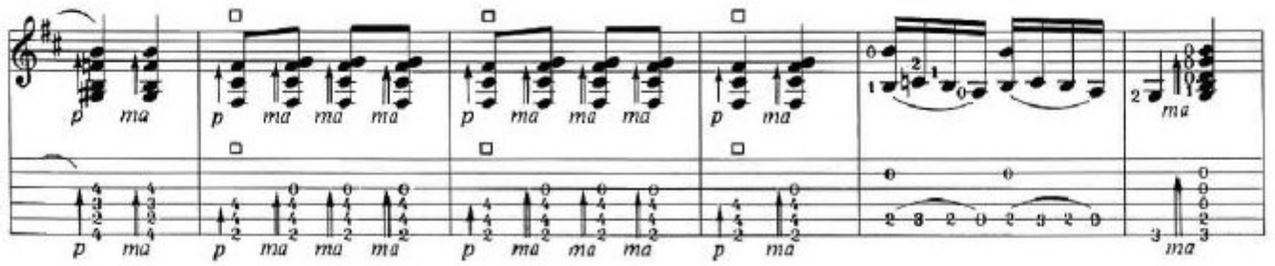

ma ma ma
p
ma ma ma
p

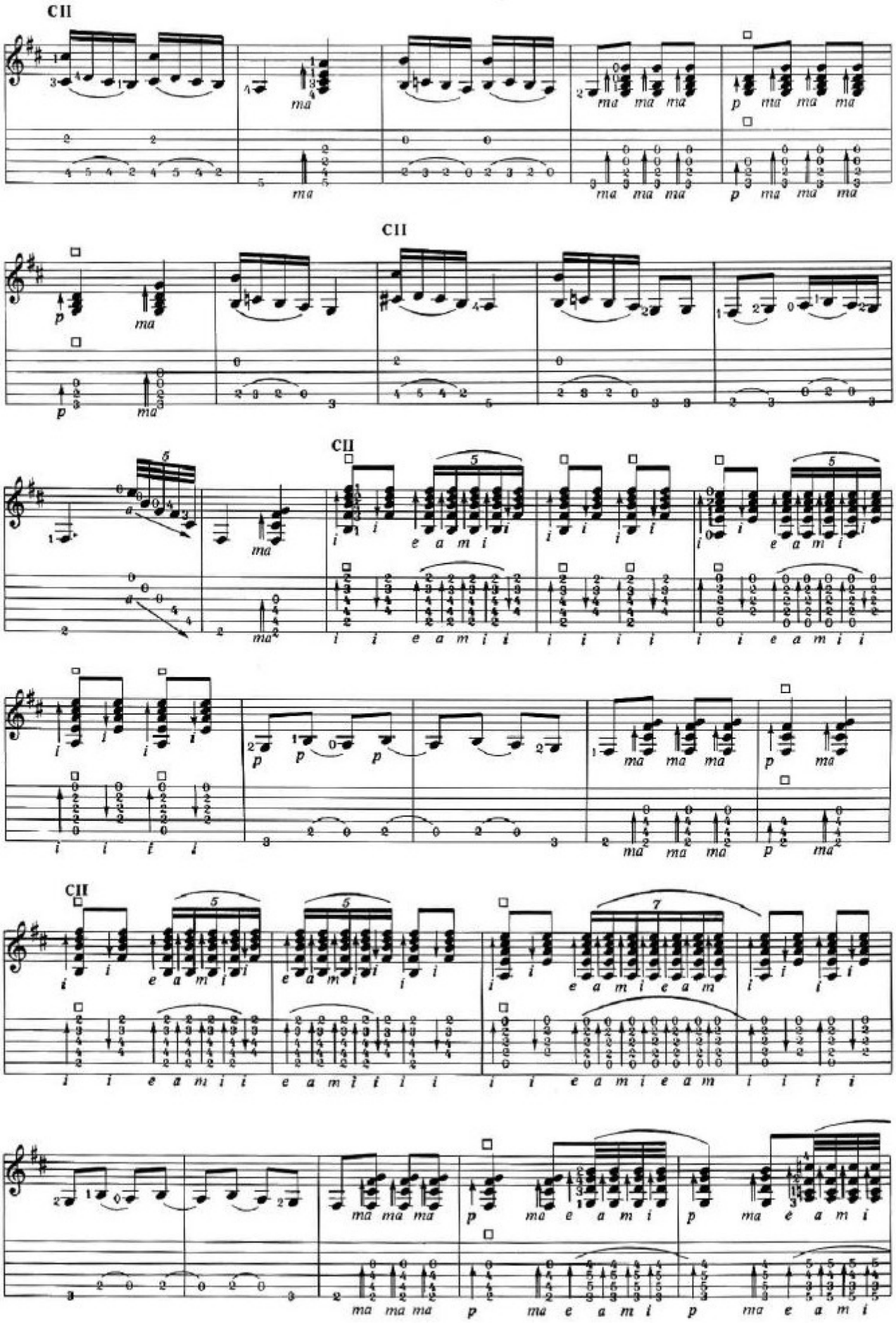

ma
⑥
④
p
ma
p

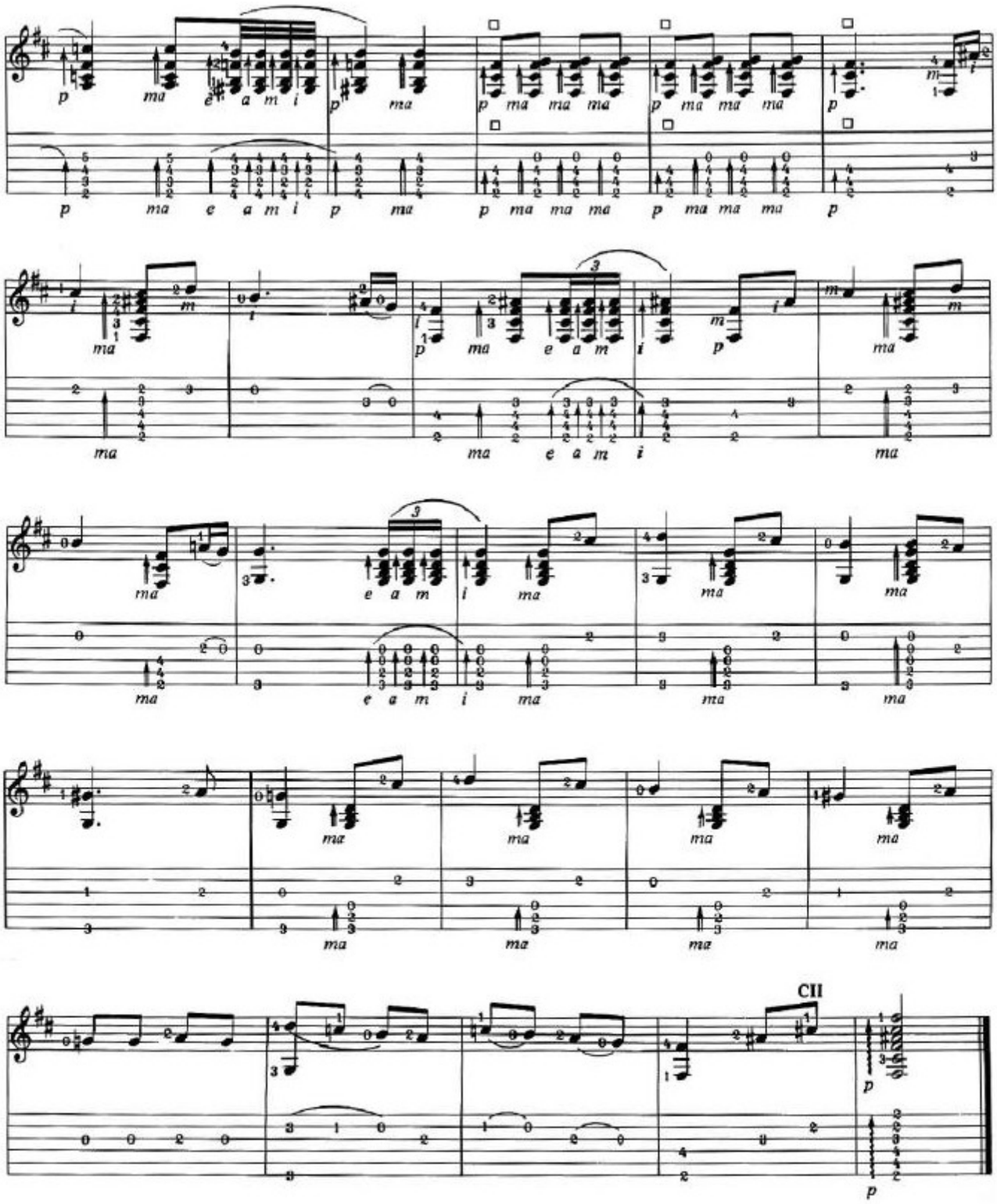

ma ma ma
ma ma ma

CIII


p ma ma ma
p ma e a m i
p ma e a m i
p ma e a m i
p ma ma ma
p ma e a m i
p ma e a m i
p ma e a m i


p ma
p ma ma ma
p ma ma ma
p ma
ma
p ma
p ma ma ma
p ma ma ma
p ma

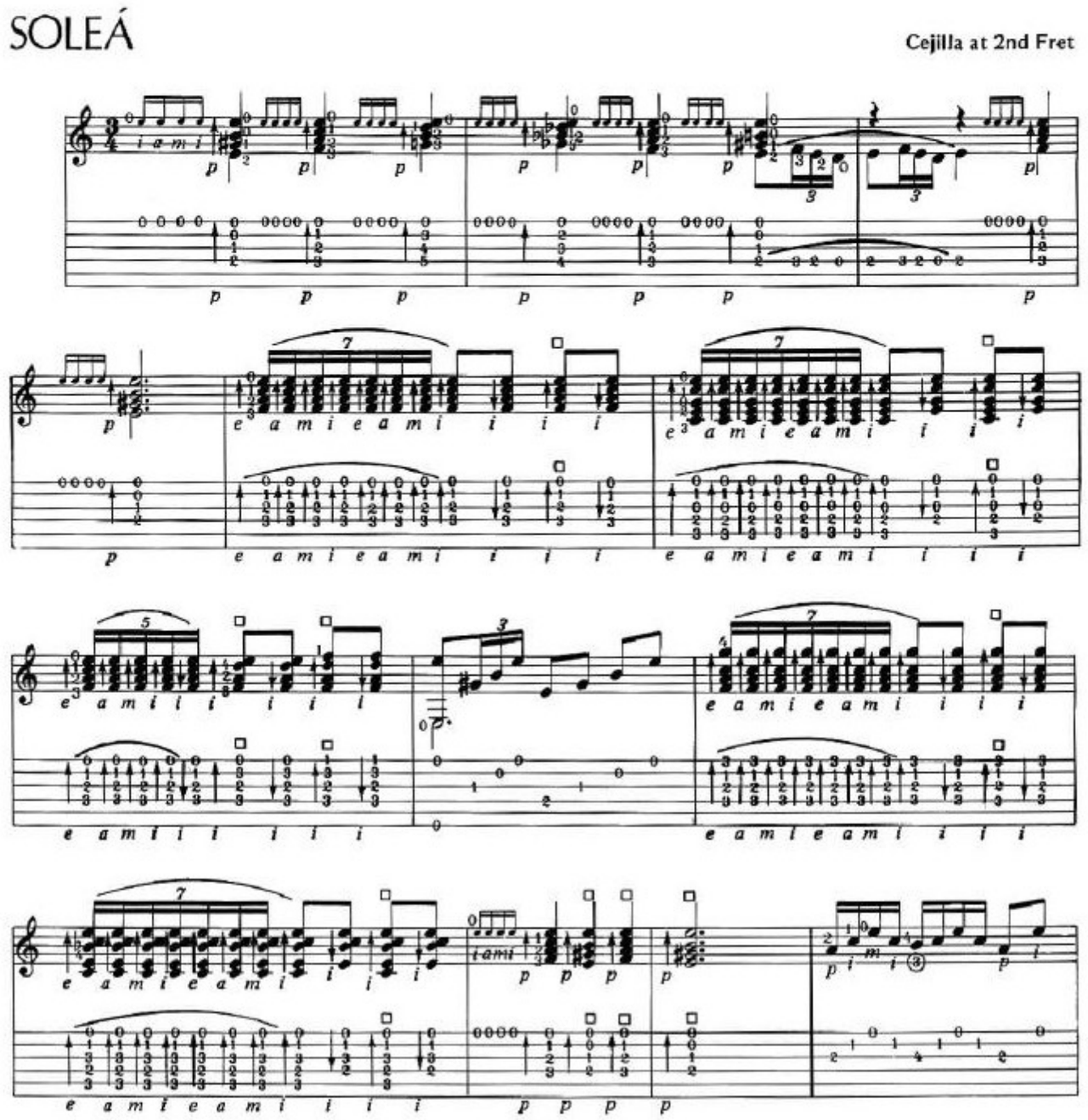

CII
CII
CII
CII

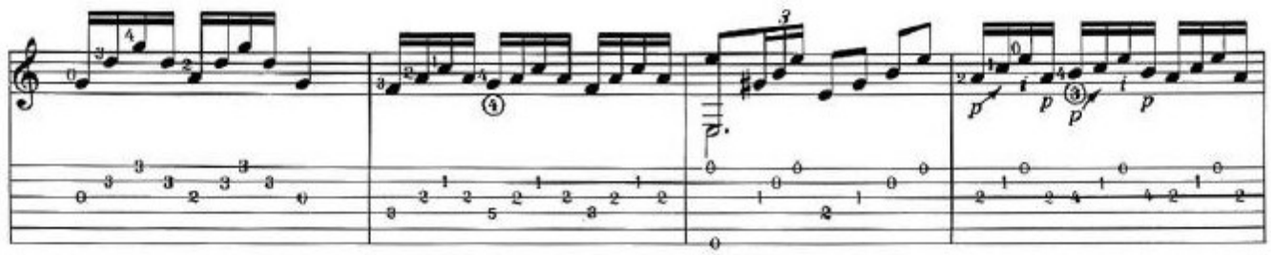

CII

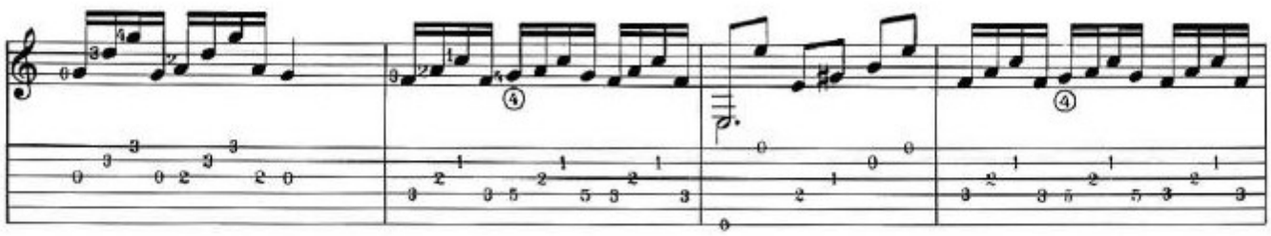
Урок 22. *Soleá*

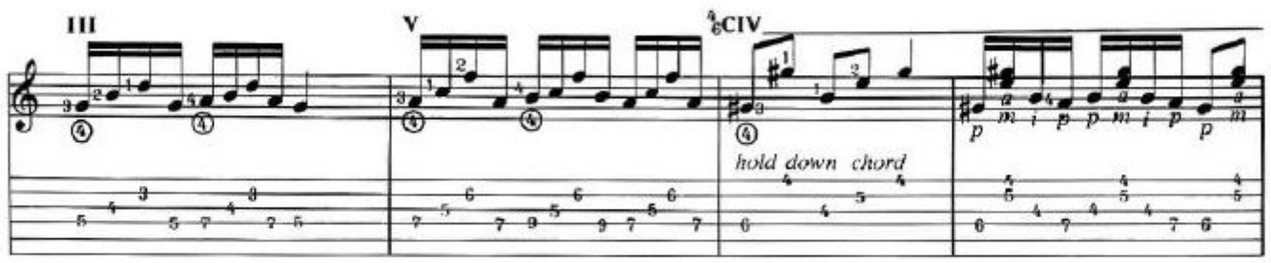
Приведённый ниже пример ***Soleá*** является первым из четырёх примеров основных форм фламенко, призванных углубить Ваши знания и навыки, приобретённые в предыдущих уроках.

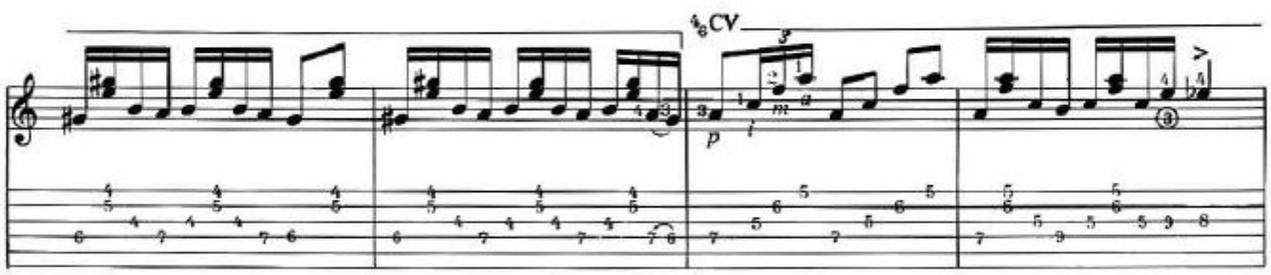
В этом примере, на ряду с традиционными, используются расширенные ***falsetas*** с ***arpegios*** и аккордами в более высоких позициях. Этот пример не требует виртуозных технических навыков исполнения, но эффективность исполнения зависит от двух элементов: ***compás*** и ***aire***. Вы должны постараться почувствовать и воспроизвести чёткую пульсацию ритма, а так же передать глубокий смысл и эмоции. В музыке должна быть мотивация которая, в свою очередь, должна прогрессивно развиваться посредством связанных между собой последовательностей ***rasgueo*** и ***falsetas***. Когда у Вас это получится, это произведение станет в Ваших руках мощным выражением Вашего основного чувства Фламенко.

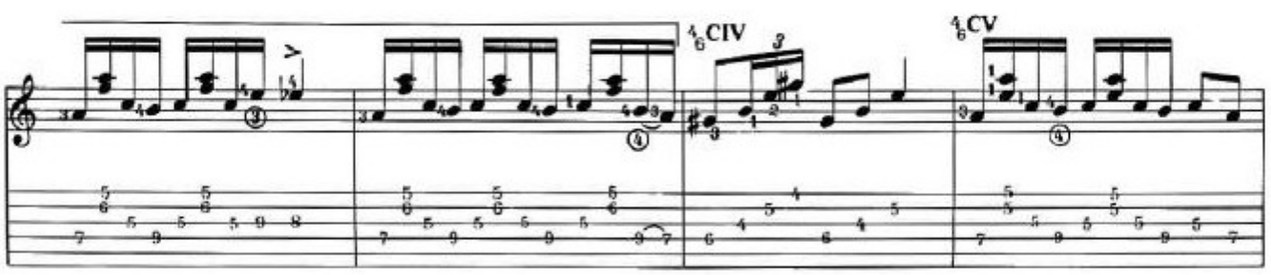


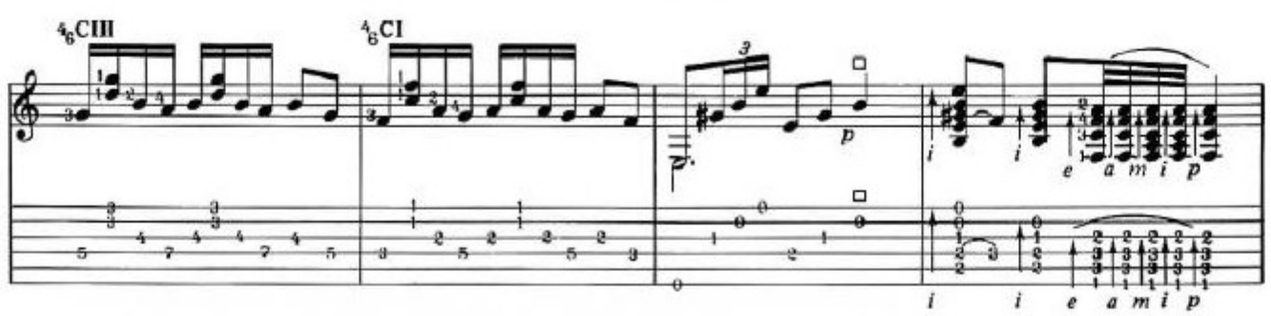


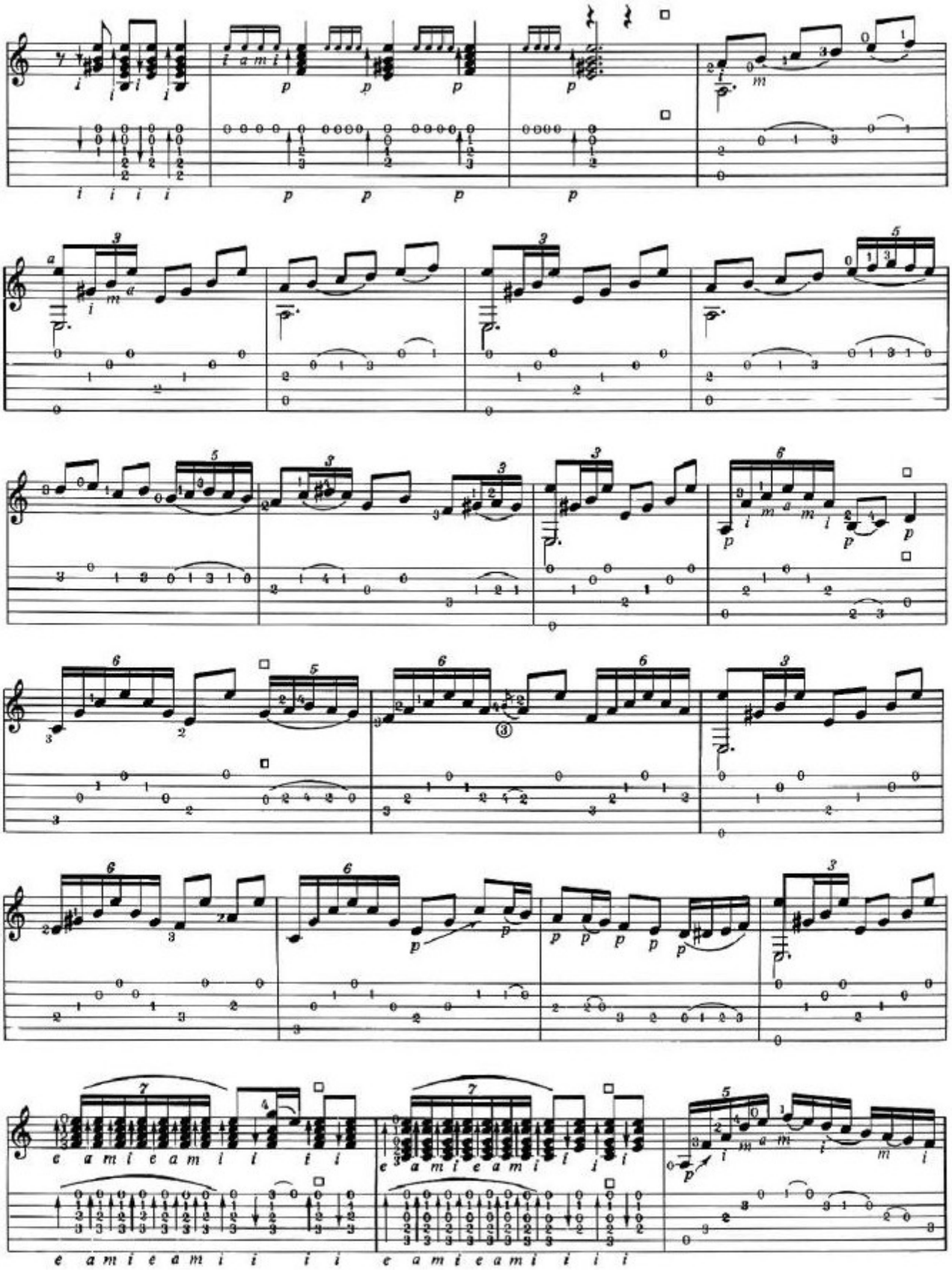


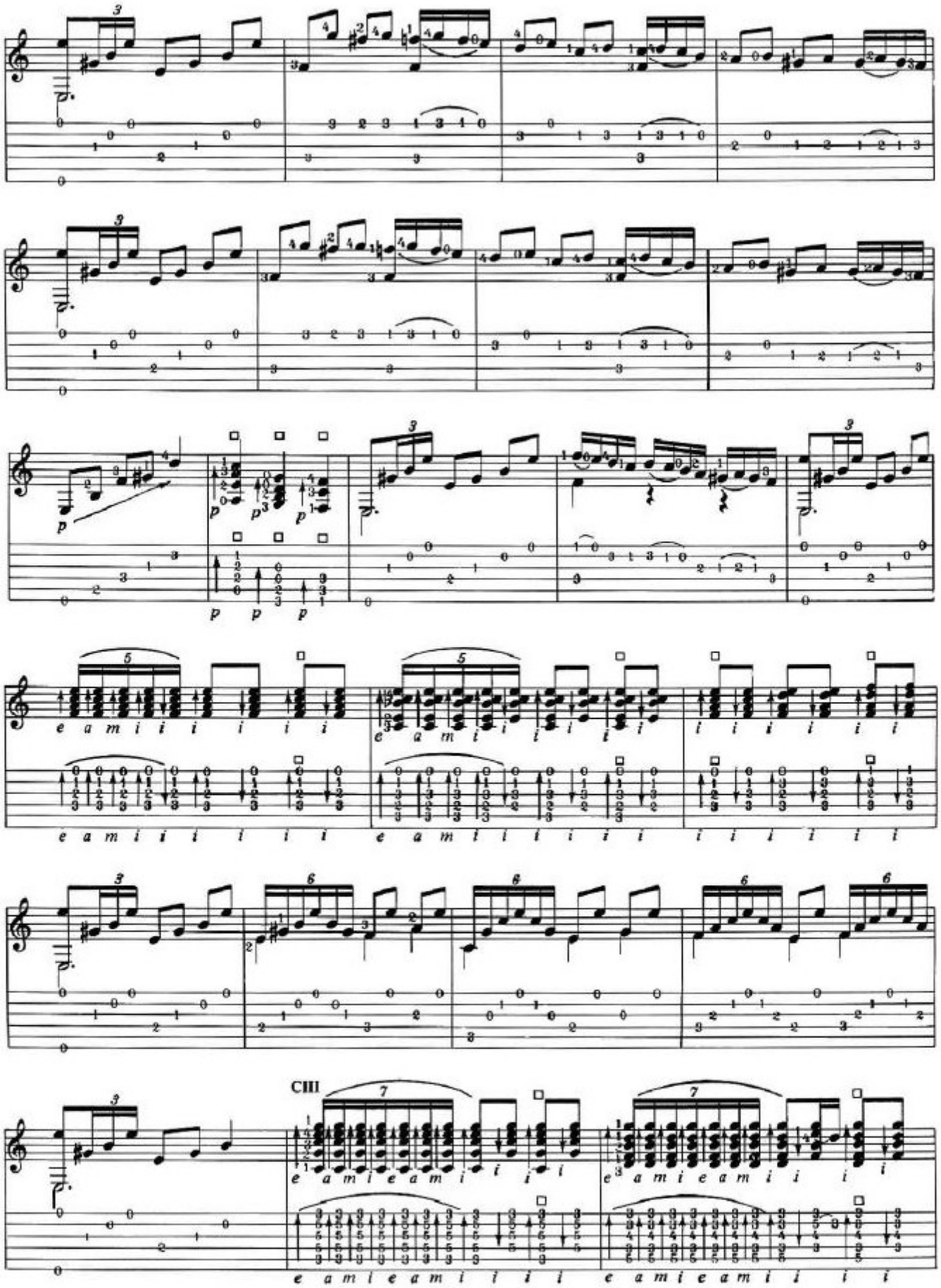

III
V
4/6 CIV
hold down chord

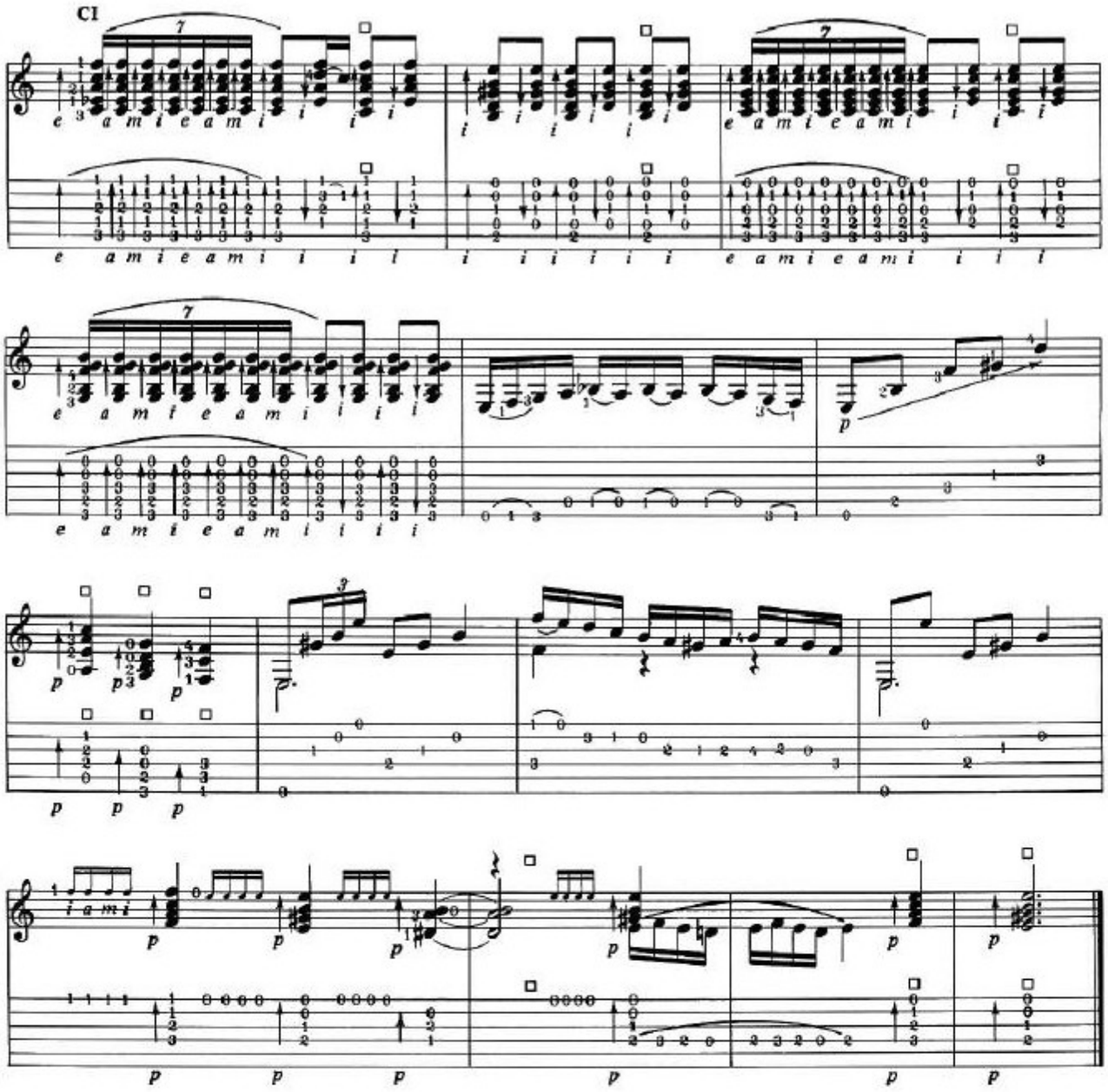

4/6 CV


4/6 CIV
4/6 CV


4/6 CIII
4/6 CI




CIII



Vibrato flamenco

В технике исполнения вибрато палец левой руки, зажавший струну на определённом ладу, совершает быстрые поступательные движения поперёк грифа в направлении ладони. Мастерски исполненный приём вибрато даёт жалобное звучание инструмента. Эта техника часто используется при извлечении одиночных звуков на 3-ей, 4-ой и 5-ой струнах в таких выразительных формах, как ***Soleares*** или ***Malagueñas***.

УРОК 23. *Alegrías* en E

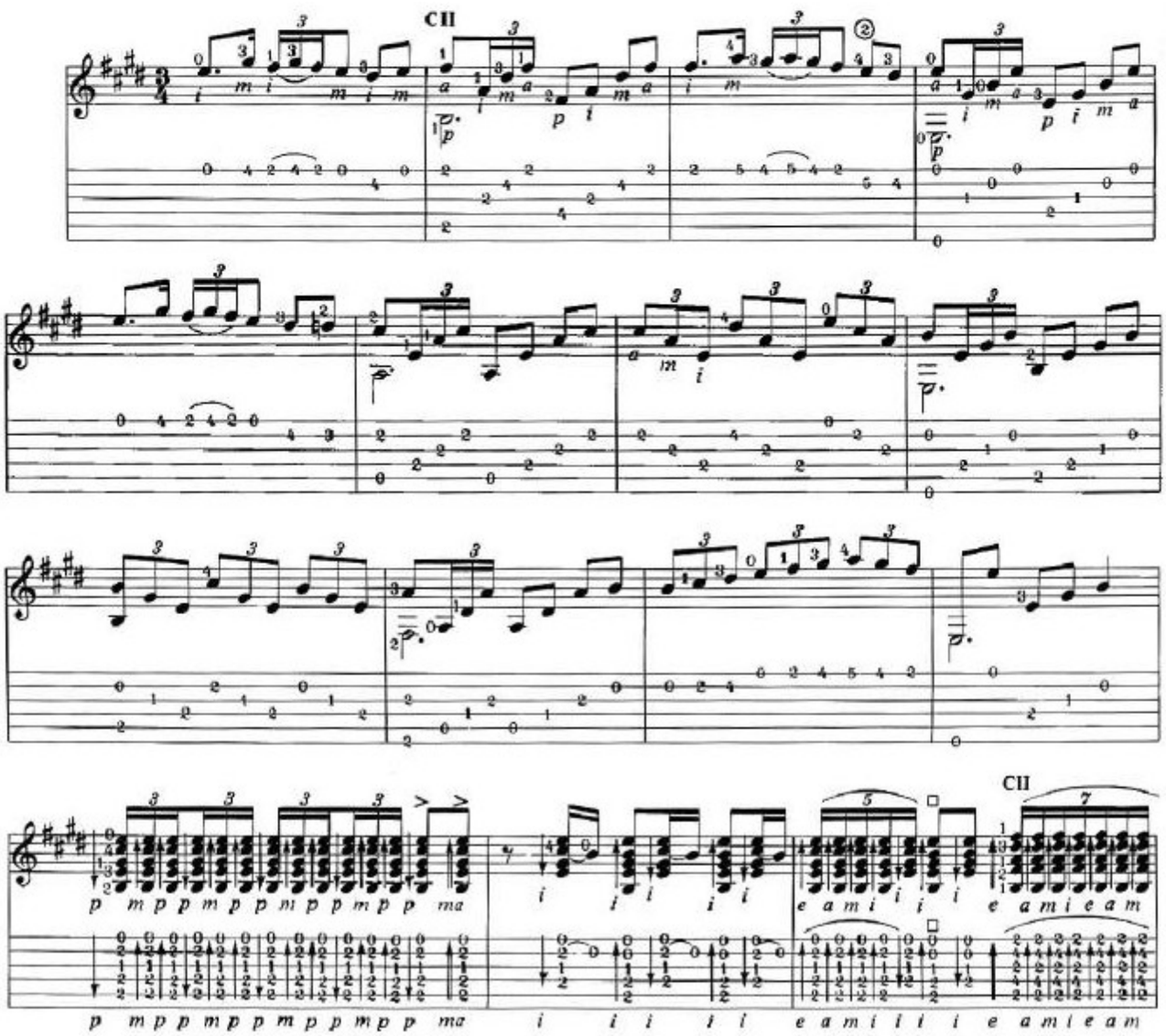
Форма ***Alegrías en E*** (т.е. в ключе *Ми мажор*) так же известна как ***Rosas*** или ***Alegrías por Rosas***. ***Compás*** этой разновидности в точности такой же, как и у ***Alegrías en Amaj*** (Урок 6), но отличие в тональности придаёт этой музыкальной форме более богатое, более томное звучание. Эта форма чаще играется несколько более медленно. Особенное внимание следует уделить ритмике и примерам ***contratiempo***.

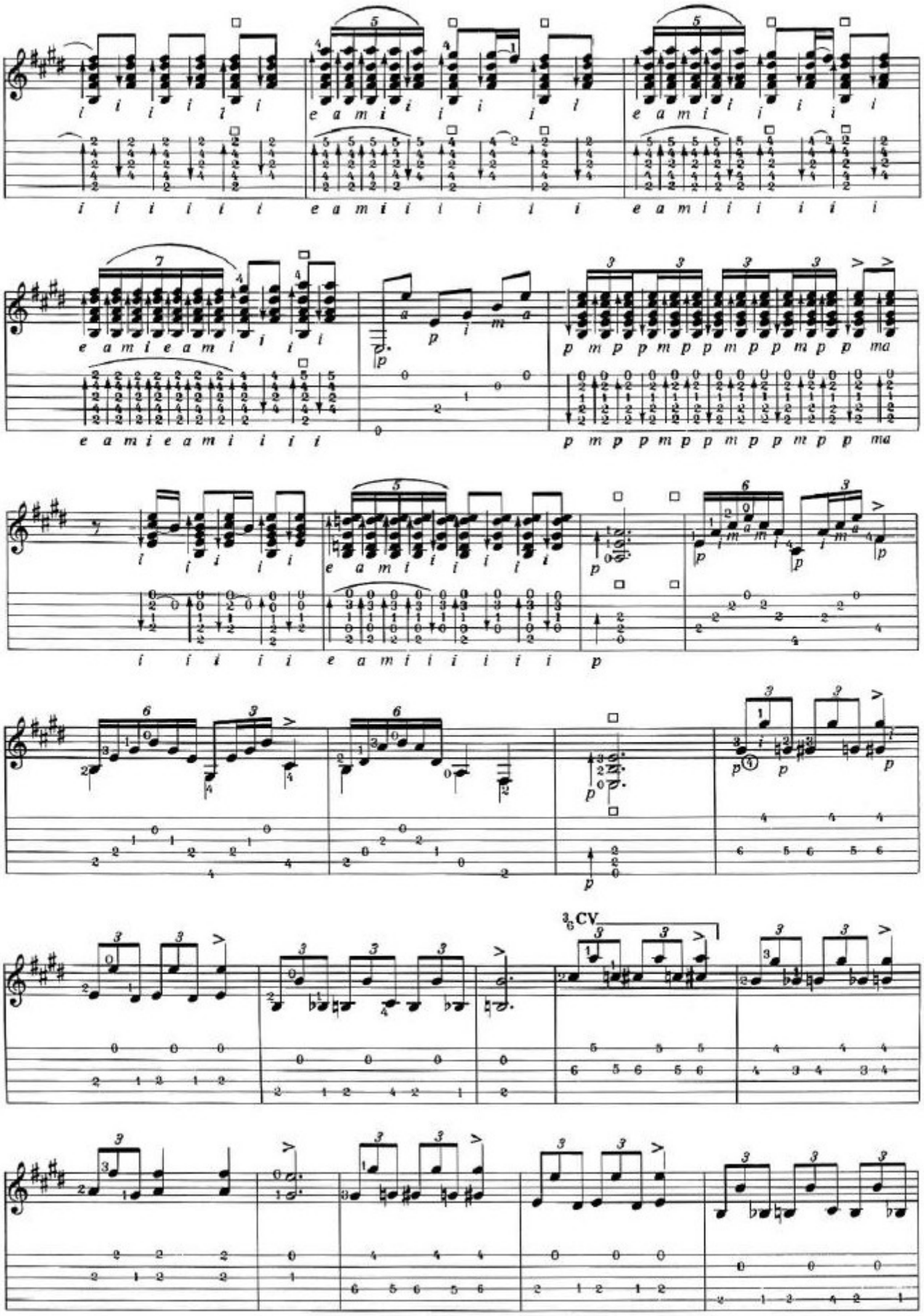
Пассажи в Ми миноре впервые прозвучали в 1963 году в ***Corral de la Morería*** (известный ресторан в Мадриде). Этот приём быстро переняли и другие гитаристы Испании.

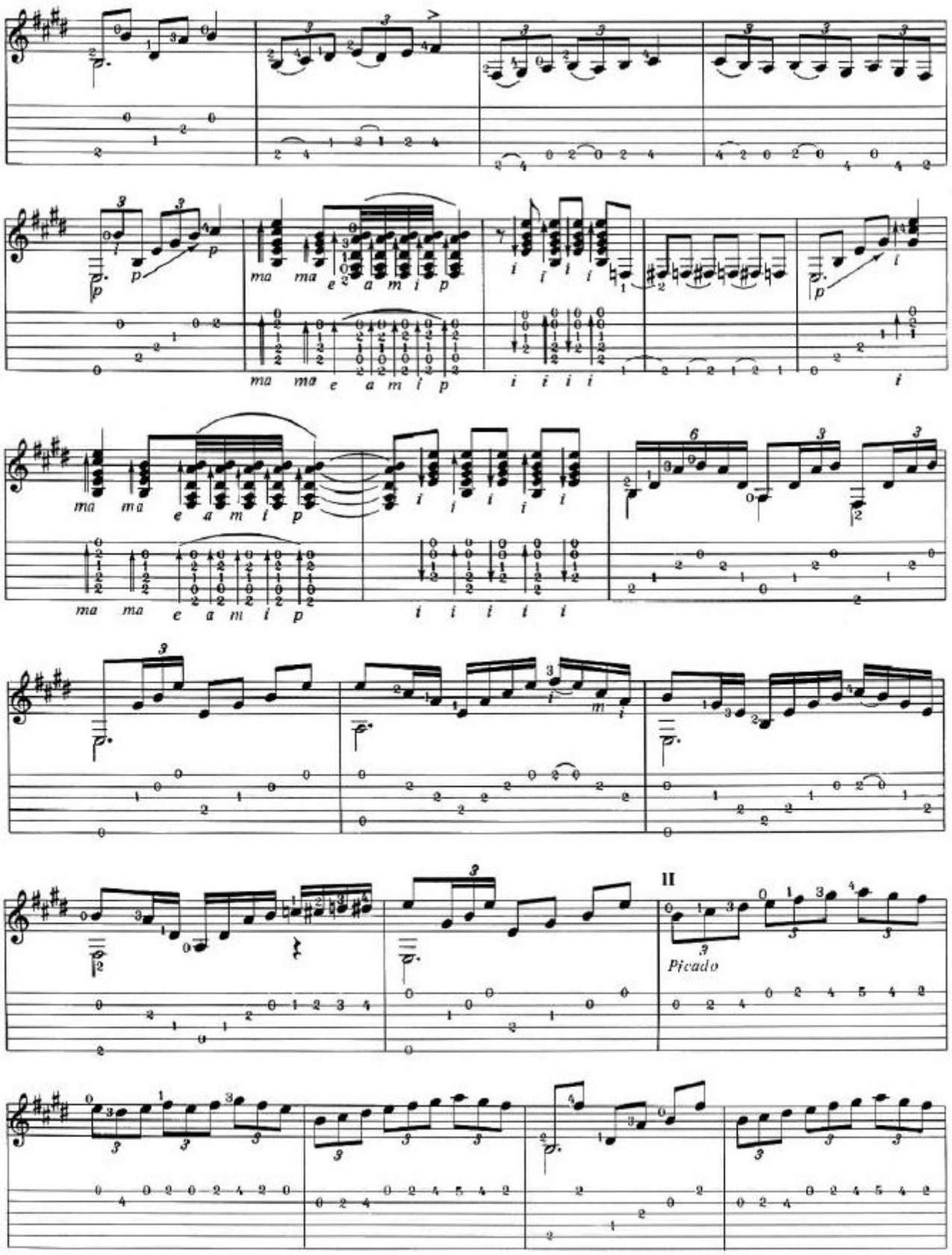
Когда мелодия возвращается к основной тональности, Вы узнаёте традиционную ***escobilla***. Этот пример похож на пример из урока 6, но в данном случае он звучит в ключе *Ми* и украшен двойным ***arpegios***.

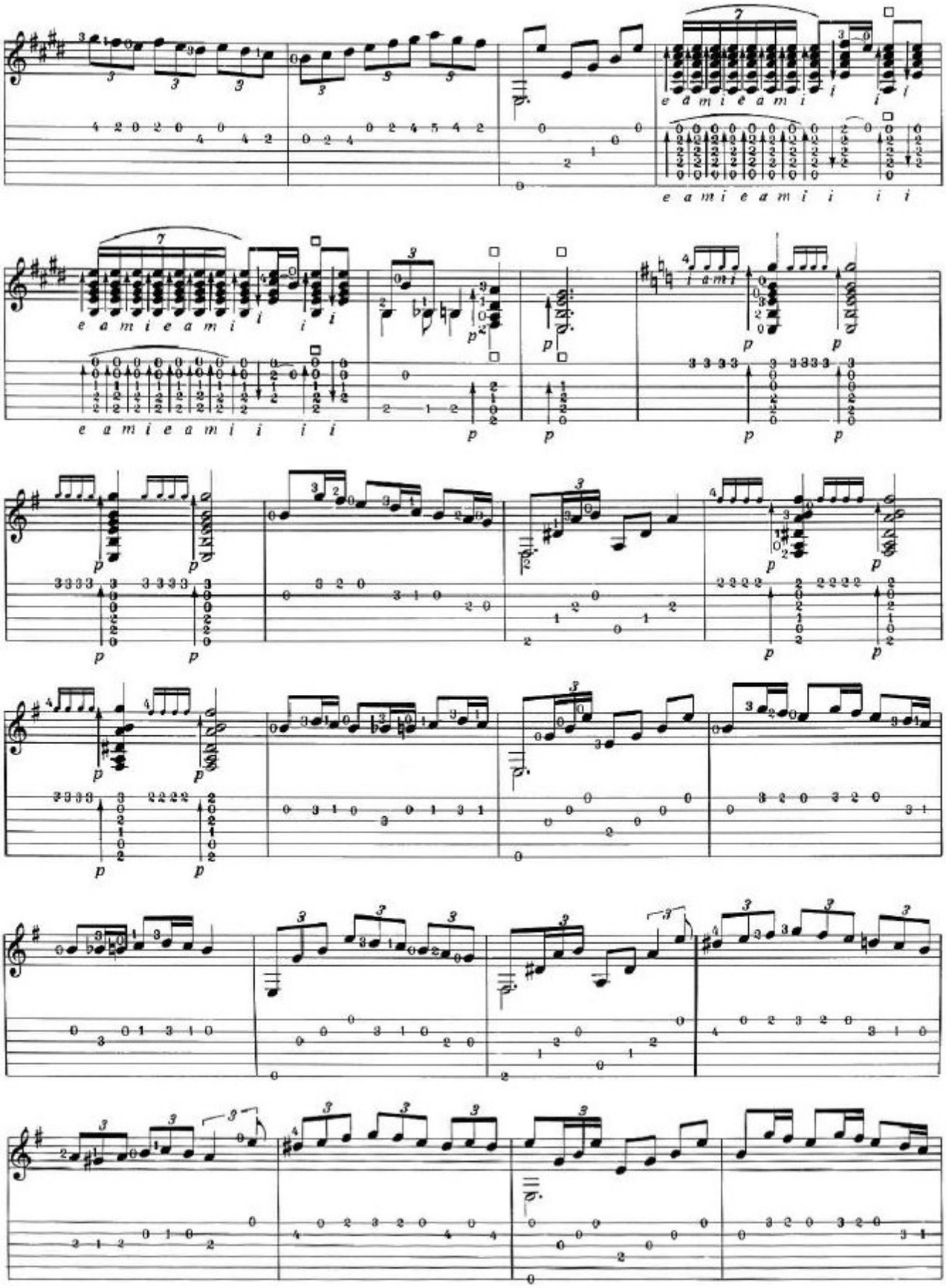
ALEGRÍAS en Mi

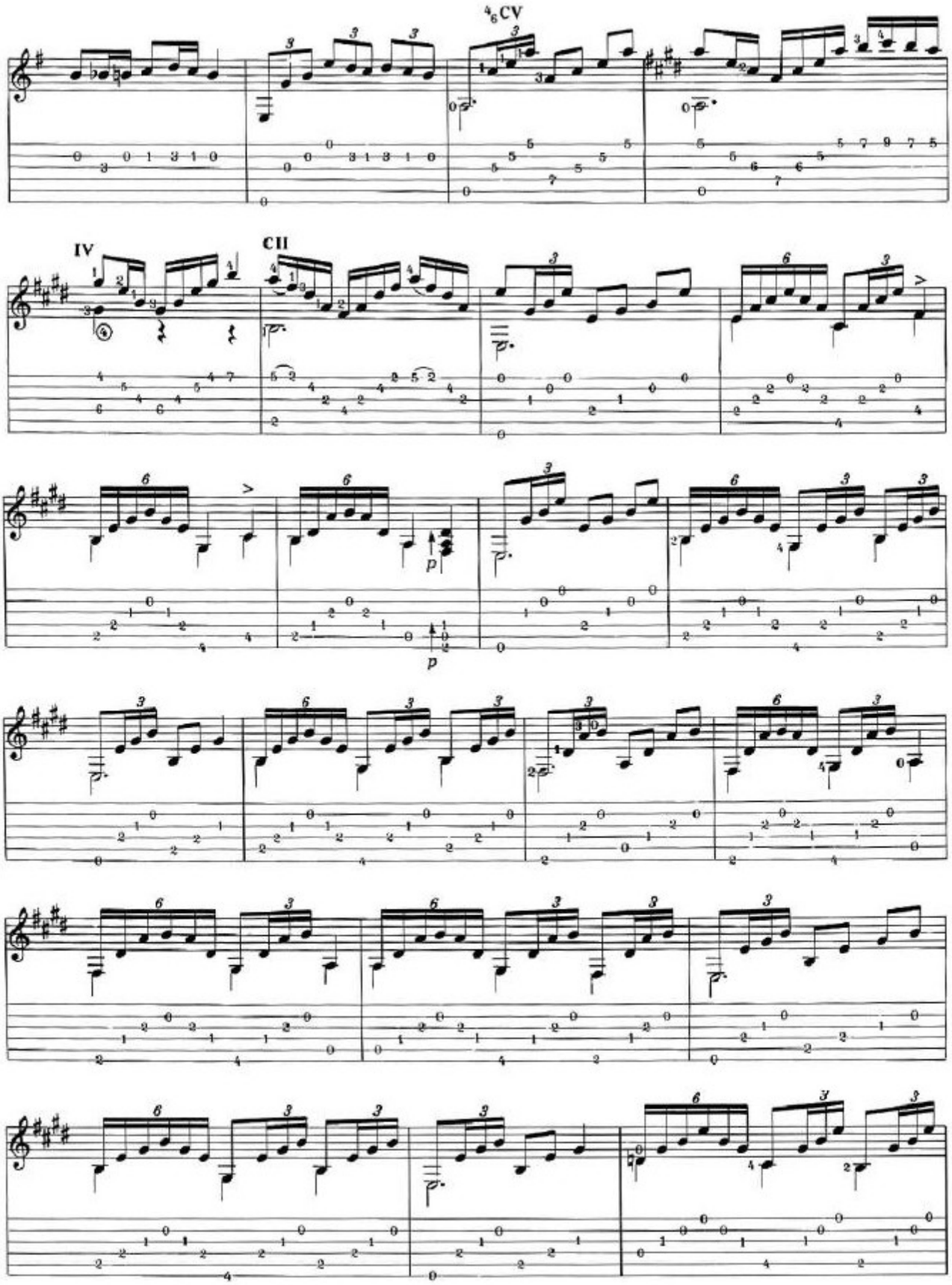
Cejilla at 2nd Fret

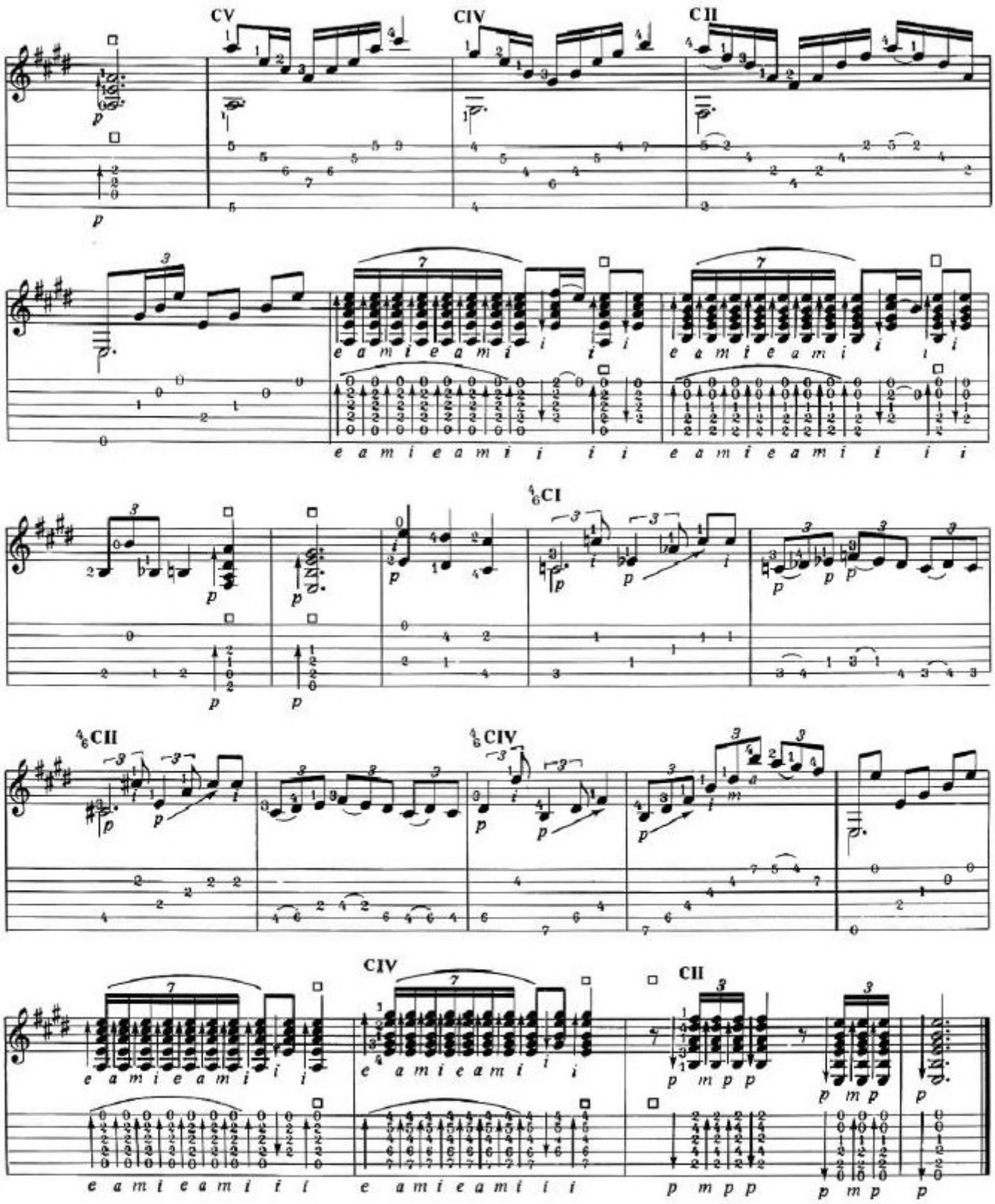



CV


II
Picado


e a m i e a m i
e a m i e a m i i i i
e a m i e a m i i i i
p
i a m i

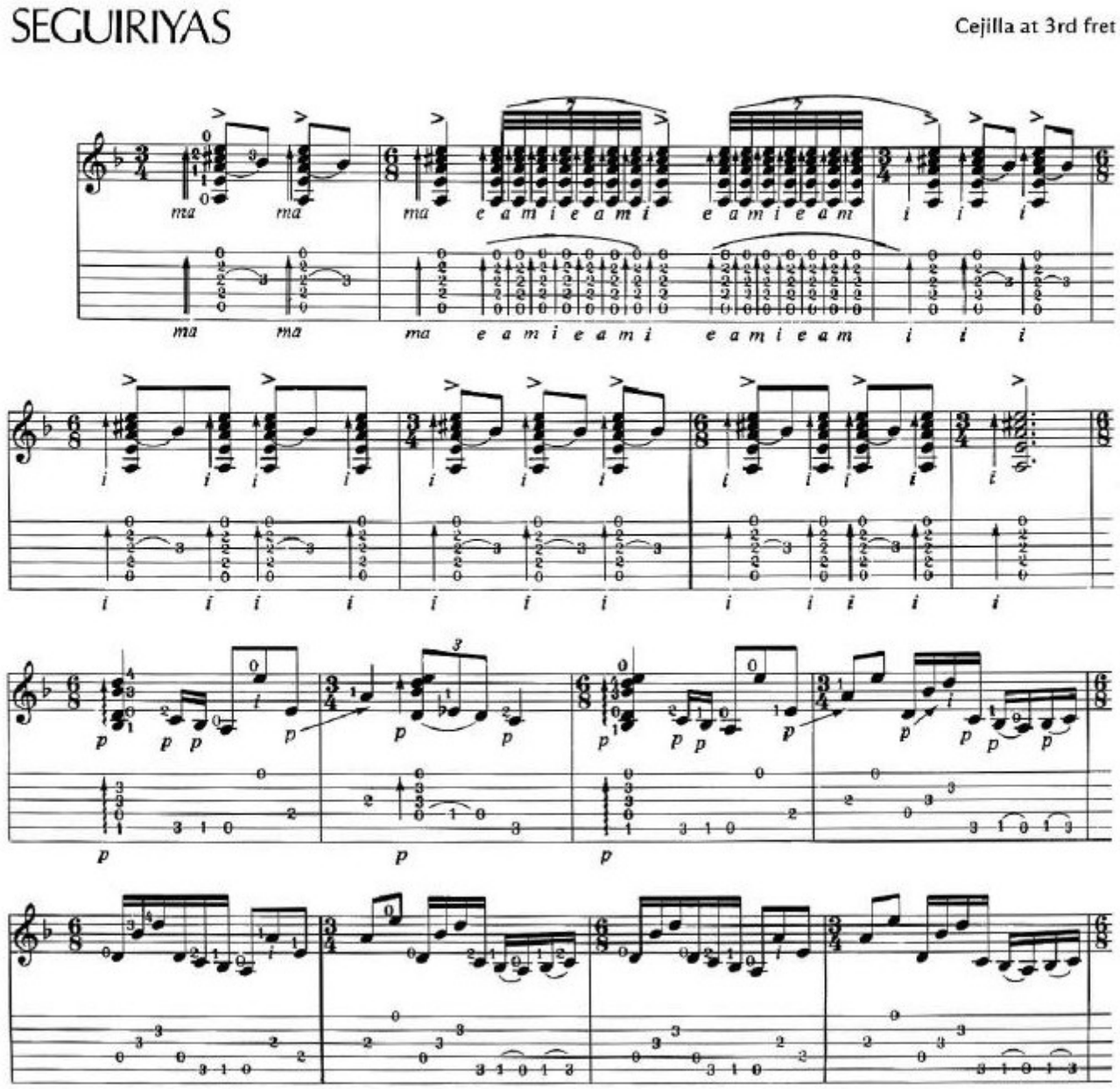

4 6 CV
IV
CII
p
p

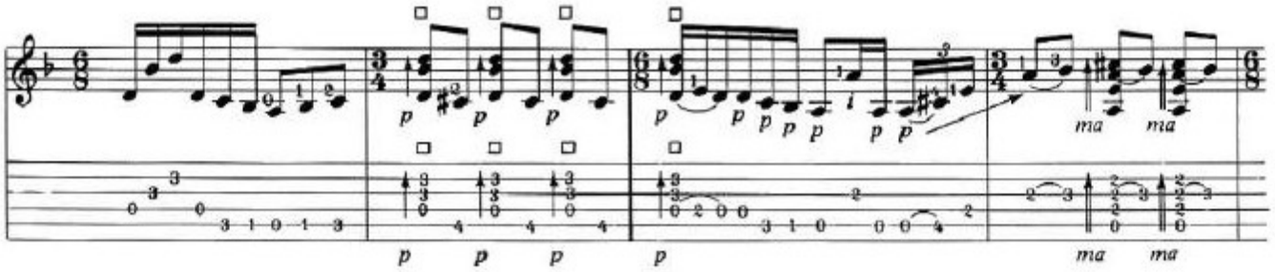

CV
CIV
CII
e a m i e a m i
e a m i e a m i i i
e a m i e a m i i i
4/6 CI
4/6 CII
4/6 CIV
CIV
CII
e a m i e a m i i
e a m i e a m i i
p m p p
p m p
p

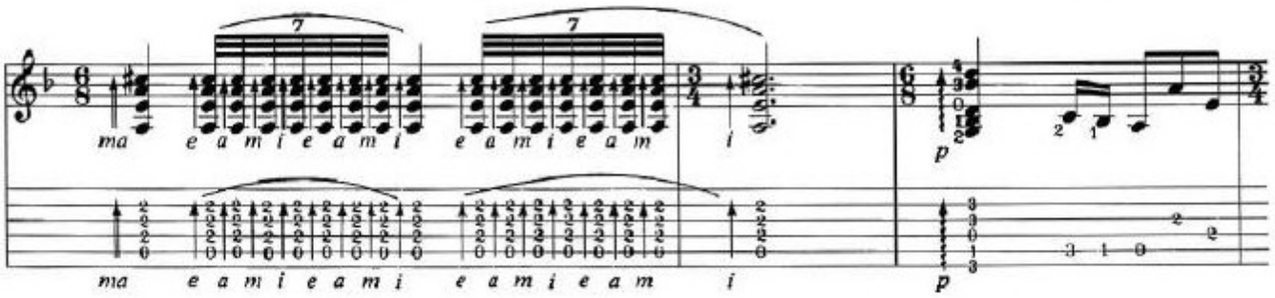
УРОК 24. *Seguiriyas*

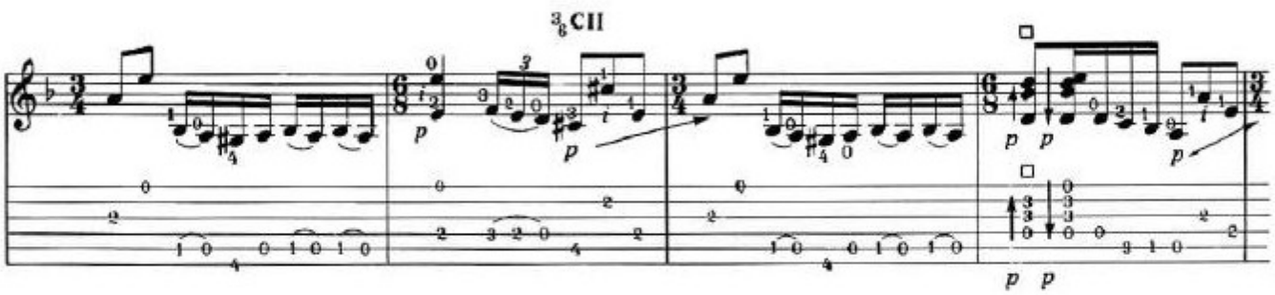
Прекрасные традиционный ***falsetas*** этого нотного примера ярко демонстрируют всё трагичность формы ***Seguiriyas***.

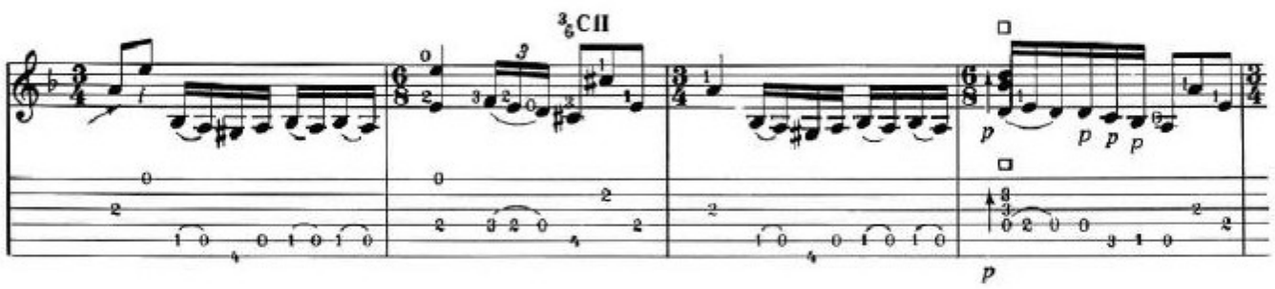
Вступление в этом примере является характерным для этой формы фламенко. Более детальное описание вступления Seguiriyas было дано в Уроке 5. При исполнении септольной последовательности rasgueo большой палец левой руки опирается на шестую струну. Это придаёт конструкции правой руки большую жёсткость что, в свою очередь, способствует извлечению более чёткого и мощного звука.

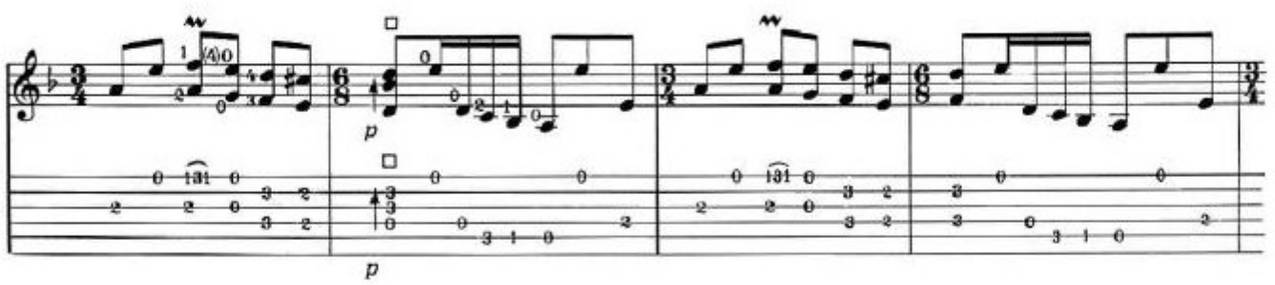


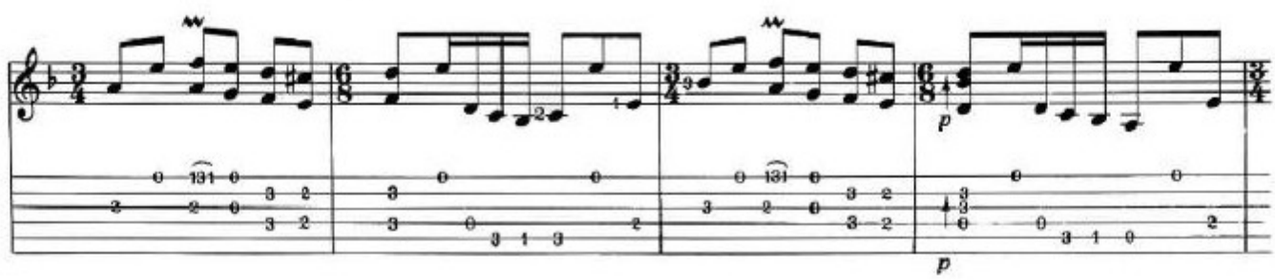

p p p p
ma ma
ma ma

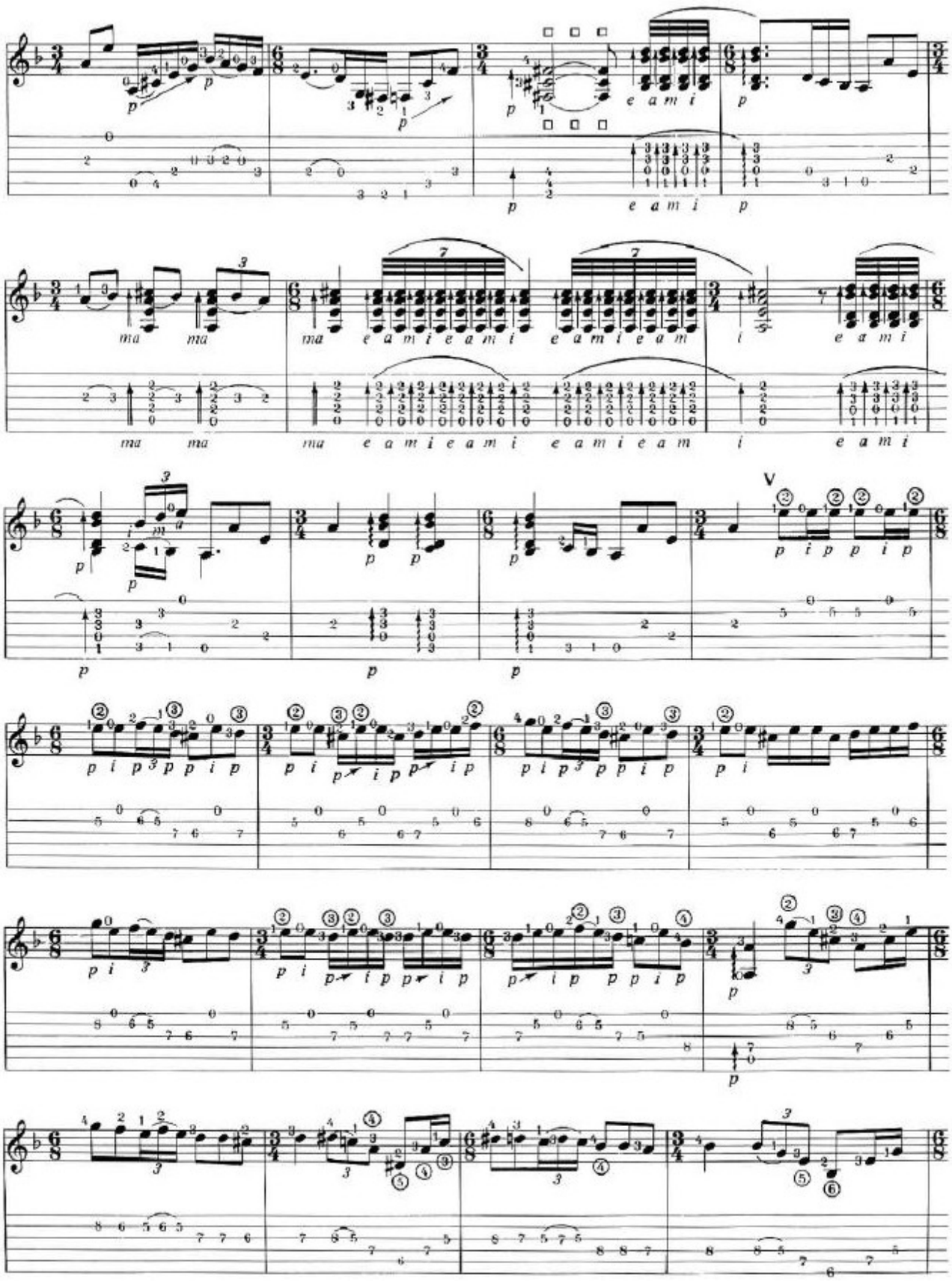

ma e a m i e a m i e a m i e a m i
ma e a m i e a m i e a m i e a m i
p

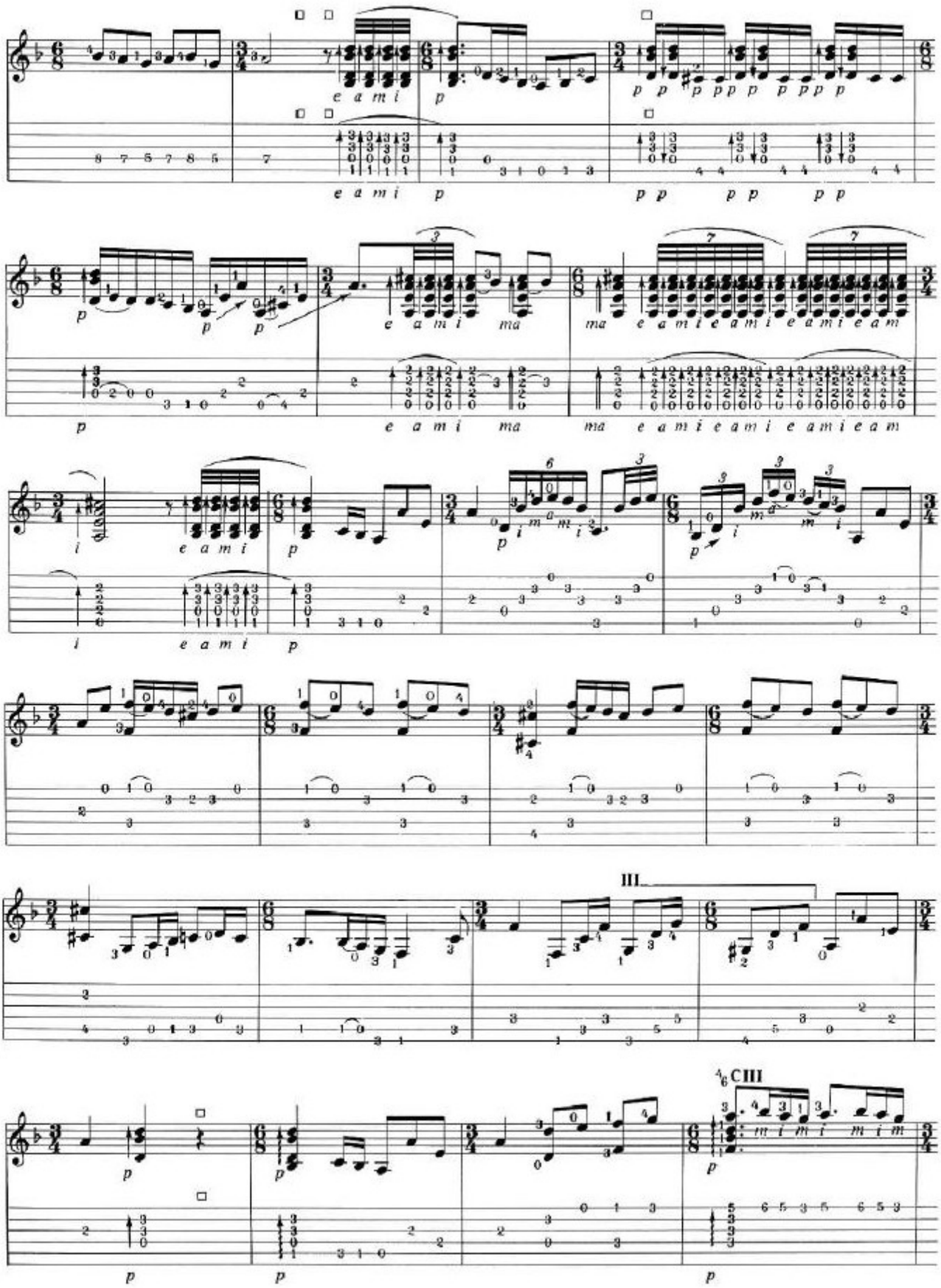

3/6 CII
p p p


3/6 CII
p


p


p


e a m i
ma ma ma e a m i e a m i e a m i e a m
i e a m i
ma ma ma e a m i e a m i e a m i e a m
i e a m i
V
p i p p i p


e a m i
p
p p p p p p p p p p
e a m i
p
p p p p p p
p
p
p
e a m i ma
ma e a m i e a m i e a m i e a m
p
e a m i ma
ma e a m i e a m i e a m i e a m
i
e a m i
p
p
i m a m i
p
i m a m i
i
e a m i
p
III
p
p
p
p
p
p
p
CIII

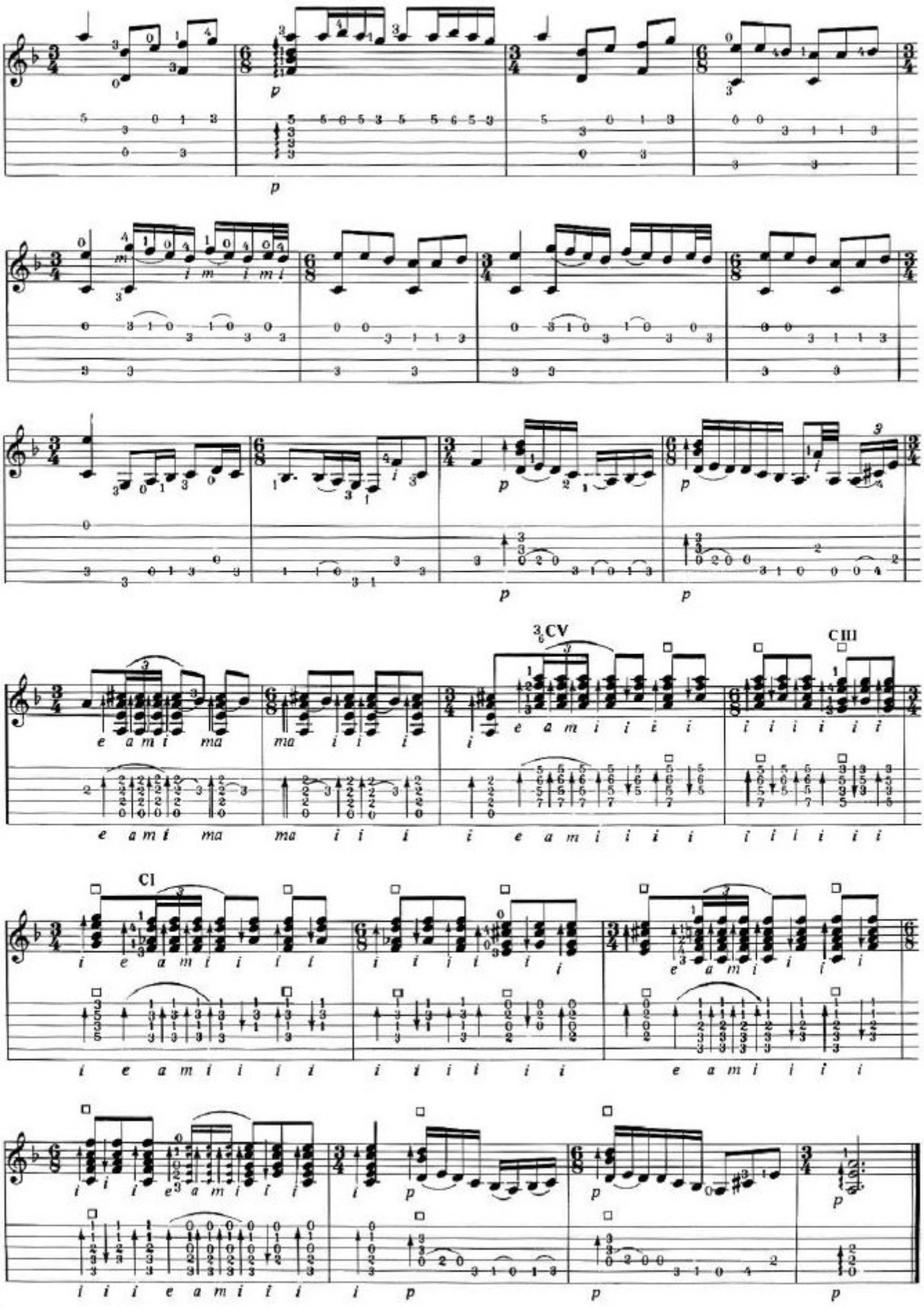
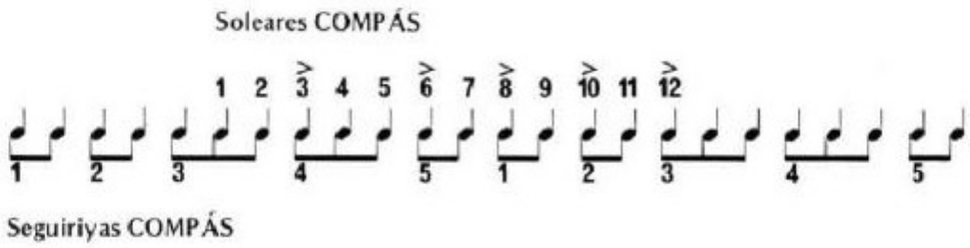

CV
CIII
CI

*Рисунок 24.1 - **Rafael Romero**, исполняющий **Seguiraiyas**.*

Связь между Seguiriyas и Soleares

Между компасами Soleares и Seguiriyas существует очень важная взаимосвязь. Скорее всего эта связь как раз и объясняет историческое происхождение формы Seguiriyas.

Если Вы исследуете compás Seguiriyas, то Вы скорее всего обнаружите его идентичность компасу Soleares. Изучите внимательно следующую иллюстрацию: