

МУЗИКОЗНАВСТВО

УДК 781.03

Иванников Тимур Павлович,
кандидат искусствоведения,
докторант кафедры теории и истории
музыкального исполнительства
Национальной музыкальной академии Украины
им. П.И. Чайковского
premierre.ivannikov@gmail.com

КОНЦЕРТ «АРАНХУЭС» ДЛЯ ГИТАРЫ С ОРКЕСТРОМ Х. РОДРИГО КАК ФЕНОМЕН ИСПАНСКОГО НЕОКЛАССИЦИЗМА

Цель работы является изучение феномена испанского неоклассицизма в гитарной музыке Хоакина Родриго на примере концерта «Аранхуэс». *Методология исследования* базируется на использовании феноменологического, компаративного, структурно-функционального методов, которые обеспечивают многогранное, целостное восприятие музыкального феномена. *Научная новизна* исследования заключается в феноменологическом подходе к анализу наиболее известного гитарного произведения Х. Родриго, предполагающем привлечение специфических аналитических процедур – феноменологической дескрипции, идеации, таргетирования. *Выводы.* В прочном сплаве старинных традиций академической музыки и жанровых архетипов искусства фламенко (булерияс, саэта, канте хондо) усматриваются эстетические связи с неоклассическими поисками в испанской музыке XX века. Подробная аналитика музыкального текста, выводящая на глубинные, фундаментальные основы испанского мелоса, а также традиции гитарного музицирования, продуцирует раскрытие смысловых горизонтов музыкального произведения для его более тонкой художественной исполнительской интерпретации.

Ключевые слова: испанский неоклассицизм, феноменологический подход, гитарная музыка Х. Родриго, концерт «Аранхуэс», искусство фламенко.

Иванніков Тимур Павлович, кандидат мистецтвознавства, докторант кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

Концерт «Аранхуэс» для гітари з оркестром Х. Родриго як феномен іспанського неокласицизму

Метою роботи є вивчення феномену іспанського неокласицизму в гітарній музиці Хоакіна Родріго на прикладі концерту «Аранхуэс». *Методологія дослідження* базується на використанні феноменологічного, компаративного, структурно-функціонального методів, які забезпечують багатогранне, цілісне сприйняття музичного феномена. *Наукова новизна* дослідження полягає у феноменологічному підході до аналізу найбільш відомого гітарного твору Х. Родріго, що передбачає залучення специфічних аналітичних процедур – феноменологічної дескрипції, ідеації, таргетування. *Висновки.* У міцному сплаві старовинних традицій академічної музики і жанрових архетипів мистецтва фламенко (булеріас, саета, канте хондо) вбачаються естетичні зв'язки з неокласичними пошуками в іспанській музиці XX століття. Детальна аналітика музичного тексту, що виводить на глибинні, фундаментальні основи іспанського мелосу, а також традиції гітарного музикування,

продукує розкриття смислових горизонтів музичного твору для його більш тонкої художньої виконавської інтерпретації.

Ключові слова: іспанський неокласицизм, феноменологічний підхід, гітарна музика Х. Родріго, концерт «Аранхуес», мистецтво фламенко.

Ivannikov Tymur, PhD in Arts, Doctoral student of the Department of the Theory and History of Musical Performance, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.

J. Rodrigo's guitar concert «Aranjuez» as a phenomenon of spanish neoclassicism

Purpose of Research - is to study the phenomenon of Spanish Neoclassicism in the guitar music of Joaquin Rodrigo on the example of the concert «Aranjuez». **Methodology.** The research methodology is based on using of phenomenological, comparative, structural-functional methods that provide a multifaceted, holistic perception of the musical phenomenon. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the study lies in the phenomenological approach to the analysis of the most famous guitar work by J. Rodrigo, which involves the use of specific analytical procedures – phenomenological description, ideation, targeting. **Conclusions.** The aesthetic connections with Neoclassical searches in Spanish music of the twentieth century are seen in a solid fusion of ancient traditions of academic music and genre archetypes of the art of flamenco (boulerias, saeta, cante chondo). The detailed analysis of the musical text, which leads to the deep, fundamental foundations of the Spanish melos, as well as the traditions of guitar playing, produce the disclosure of the semantic horizons of the musical work for its more subtle artistic performing interpretation.

Key words: Spanish Neoclassicism, phenomenological approach, guitar music of J. Rodrigo, art of flamenco.

Актуальность темы исследования. Изучение одного из самых известных гитарных произведений в испанской музыке XX века – концерта для гитары с оркестром «Аранхуэс» Хоакина Родриго – представляется актуальным с нескольких позиций. Это востребованное в кругу современных виртуозов сочинение до сих пор остается неисследованным в отечественном музыкознании.

Анализ исследований и публикаций. Отдельные исторические и этнографические аспекты отражены в испанских и английских публикациях последних лет (Т. Марко, Х. Донис, С. Сиулай, В. Ками, Р. Штайнберг, К. Крамер, Л. Пленкерс). Феноменологический подход к материалу позволяет рассмотреть его в контексте неокласицизма как стилевого явления испанской музыки первой половины XX века, обозначить диалог академических культурных традиций с народно-бытовыми жанровыми архетипами искусства фламенко.

Цель исследования. Целью статьи является исследование феномена испанского неокласицизма в гитарной музыке Хоакина Родриго на примере концерта «Аранхуэс».

Изложение основного материала. Эволюция современного гитарного искусства во многом обязана выдающимся представителям испанской исполнительской и композиторской школ – гитаристам Франциско Тарреге, Мигелю Льобету, Эмилио Пухолу, Андресу Сеговии, Рехино Сайнс де ла Маса, Пепе Ромеро и композиторам Хоакину Родриго, Хоакину Турина, Федерико Морено Торробе, Федерико Момпу, Антонио Руис Пипо, Антону Гарсиа Абрилу. Образовались целые творческие поколения музыкантов, которые со временем сформировали крупные зоны влияния испанских традиций в гитарном мире. Они продолжали общий тренд в испанском искусстве, сложившийся еще в XIX сто-

лети и направленный на возрождение («Ренасимьенто») национальных истоков музыкальной культуры.

Испанская гитарная музыка XX века отражала общие музыкально-эстетические манифесты художественного творчества. Наиболее значимыми из них в первой половине столетия представляются следующие:

– эстетизация культа подлинных национальных испанских традиций, старинных обычаев и этноязыковых ценностей как идея, лежащая в основе литературного и музыкального движения «casticismo»¹ в искусстве начала XX века (Мануэль де Фалья, Хоакин Турина, Конрадо дель Кампо, Хулио Гомез, Хесус Гуриди, Оскар Эспла);

– генерализация фольклорных истоков и образцов музыки прошлого в качестве моделей для композиторского творчества;

– «испанский неоклассицизм для испанских композиторов» (К. Френзен) [8, 30] как следствие творческой преемственности в искусстве – эстетическая параллель раннему французскому неоклассицизму (М. Равель, К. Дебюсси)²;

– вторая волна испанского неоклассицизма («neocasticismo») как опыт реставрации движения с 1940-х годов.

Авторитетный испанский музыковед Томас Марко характеризует вторую волну испанского неоклассицизма как «своего рода национализм, который имеет тенденцию развивать аспекты популярной городской музыки, исторических, этнических испанских колоритов прошлого» [12, 242]. В качестве пояснения к данному высказыванию приведем следующее: «Испанские композиторы смотрели в прошлое для вдохновения. Традиционной моделью испанской культурной жизни для них служила сарсуэла, сочетающая элементы аристократических дворянских церемоний Мадрида XVIII века, корриду, празднества и игру на гитаре. Что касается этих элементов в музыкальных композициях, публика могла легко их распознать по характерным нюансам, жестам, танцевальным жанрам. С включением данных элементов в новую музыку успех был практически неизбежен. Этот новый стиль был сочетанием неоклассицизма и национализма, который Марко эмблематично назвал neocasticismo» [8, 37]. Он не ограничивался апелляцией к испанской культуре XVIII века. Рамки прошлого раздвигались максимально широко и захватывали ренессансную, барочную и классико-романтическую эпохи. В результате «каждая композиция становится уникальной, поскольку одна работа может относиться к одному музыкальному прошлому, а вторая – к другому, хотя обе считаются «neocasticista» композициями. В то время как многие испанские композиторы писали в этом стиле, Хоакин Родриго выделялся как лидер neocasticismo» [8, 38].

Данная эстетико-художественная устремленность целой плеяды испанских композиторов, поэтов и писателей соотносима с феноменологическим представлением об интенциональном горизонте, как вместилище большого числа феноменов, возникших на национальной идиоматике, смешанной с жанрово-стилевыми моделями и образами прошлого – эйдосами, сгустками представлений,

хранящими в сознании смысловые очертания конкретных культур. Именно отсюда произрастали интенции многолетнего творческого пути Х. Родриго.

Известный испанский композитор Хоакин Родриго³ (1901 – 1999) проявил внимание к гитарному искусству не только в сфере создания новых сочинений для инструмента, но и посредством собственных исследований⁴ – изучения органо-логических аспектов испанской виуэлы и музыки старинных композиторов-виуэлистов. Существенной активизации зоны гитарных интересов композитора способствовали его контакты с каталонским гитаристом и композитором Эмилио Пуходем, учеником Франциско Тарреги, автором серьезных трудов по виуэльной музыке. Родриго расшифровал множество ренессансных сочинений испанских мастеров, осуществил фортепианные обработки музыки⁵ Антонио де Кабезона, Энрике де Вальдеррабано, Алонсо Мударра и др.

Среди пяти гитарных концертов Родриго, по словам Хосе Дониса, «три концерта непосредственно соотносятся с музыкой разных эпох: «Аранхуэзский концерт» обращен к классицизму; «Фантазия для джентльмена» цитирует произведения испанского барочного композитора Гаспара Санза; концерт «Мадригал» воссоздает жанрово-стилевые особенности мадригалов ренессансного композитора франко-фламандской школы Жака Аркадельта» [8, 63].

Концерт для гитары с оркестром «Аранхуэс» является своего рода эмблемой гитарного наследия композитора, наиболее часто играемым виртуозным сочинением. В «Аранхуэсе», как и в других произведениях, ощущается доскональное знание автором народной музыки. Однако здесь особая сила и глубина проникновения в ее лексику реализуется не путем цитирования, а через способность «мыслить ее идиомами без прямых заимствований» [2, 122]. В этом произведении наиболее показательно раскрываются черты «neocasticismo». По признанию самого Родриго: «Я был увлечен ренессансными Cancionero (книгами песен) и шел по стопам таких мастеров, как Гаспар Санз, чьи темы использовал в “Фантазии для джентельмена”. Помимо Гаспара Санза, в других произведениях я прибегал к стилистике Скарлатти и, наконец, композитора восемнадцатого века Падре Солера, чтобы создать свой собственный музыкальный язык, который называется neocasticismo. Наиболее ярким примером является Концерт “Аранхуэс”» [15, 5].

По воспоминаниям пианистки Виктории Ками, жены композитора, концерт получил свое название⁶ в честь «знаменитого королевского участка на берегу реки Тахо, недалеко от Мадрида, по дороге в Андалусию» [10, 325]. В своей книге «Рука об руку с композитором: моя жизнь подле Маэстро» супруга Родриго пишет: «В нотах этой музыки, наполненной меланхолическими эмоциями, угадываются тени образов Франсиско Гойи. Музыка концерта воплощает дворцовую атмосферу восемнадцатого века, где аристократические черты смешиваются с элементами музыкального быта. В его мелодиях – аромат магнолий, пение птиц и шепот фонтанов» [10, 325].

Вглубь сознания втягивается этот верхний слой эмоций, картинных представлений, пейзажных ассоциаций – всего, что роднит звуки горячего чувственного фламенко и пронзительную лирику каталонских напевов с памятью о

вечной Испании, о художественных мирах ее прозы, поэзии, живописи и музыки. Дело вовсе не в искусно созданном букете интонаций с «ароматом старины». Здесь передается нечто глубинное, многовековое, эйдетическое, уходящее к истокам и архетипам испанского художественного стиля и оживающее на страницах прозы Асорина, Пио Барохи, поэзии Густаво Беккера, Антонио Мачадо, Федерико Гарсиа Лорки и более поздних представителей *casticismo*.

Вокруг истории создания этого шедевра долгое время ходило немало легенд и ошибочных утверждений. Идею написания концерта подсказал друг Родриго – гитарист Рехино Сайнс де Ла Маса⁷ за обедом у маркиза де Воларке в Париже. «Однажды утром, несколько месяцев спустя, – вспоминал позже композитор, – стоя в своей маленькой студии на улице Сен-Жак в самом центре Латинского квартала и смутно думая о концерте, который стал навязчивой идеей, я услышал голос внутри. Он пел всю тему Адажио на одном дыхании, без колебаний и сразу же, без перерыва – тему третьей части. Я быстро понял, что работа была сделана. Наша интуиция не обманывает нас в этих вещах... Если Адажио и Аллегро были рождены непреодолимым, сверхъестественным вдохновением, то к первой части я подошел рационально, осмысленно, с желанием завершить концерт. Я закончил работу там, где должен был ее начинать» [6]. В музыкальных кулуарах бытует мнение, что знаменитое Адажио навеяно скорбью о смерти ребенка. Однако, по словам Виктории Ками, эта музыка появилась задолго до печальных событий. Позже, остро переживая утрату, композитор часами играл Адажио на фортепиано в темноте, в одиночестве, утешая себя воспоминаниями о прогулках с женой аллеями парка Аранхуэса в счастливые дни их медового месяца. «Это была песнь о любви», – утверждала Виктория Ками в своих мемуарах [10, 107]. В этой музыке – прозрения радости и скорби, острота проникновения через очень личные и болезненные переживания к чему-то большему, чем персональный опыт, к экзистенции душевных накоплений и обменов.

В первой части концерта *Allegro con spirito* царит дух фламенко – эмблема, символ музыкальной Испании. Это каскад танцевальных мелодий. Они чередуются подобно карнавальному шествию, празднованию, сиесте – с безудержным весельем зажигательных ритмов, эмоциональных всплесков, экспрессивной жестикуляции, острых горячих эмоций радости, смеха, ликования, а также игривых сцен, сопровождающих театральное действие.

Древнее искусство фламенко во все времена ассоциировалось с подобной гаммой чувствований. Такая атмосфера как будто не знает границ времени. Она живет в культуре Испании, наполняя ее извечными символами, атрибутами, укорененными интонациями, одним словом – нозмами⁸ – смысловыми единицами восприятия, связанными с типично испанским колоритом. Индивидуальный эмоциональный опыт слушателя позволяет угадывать царящую атмосферу испанской феерии быстро и безошибочно – с первых же секунд звучания гитары. На этом первичном этапе восприятия не так уж важно, с какой именно испанской провинцией связана услышанная фраза. По мере прослушивания суммируются эмоциональные реакции, постепенно собирается цельный музы-

кальный образ в его наиболее запоминающихся, доминантных состояниях. Стартовая фаза его осознания вербализуется через феноменологическую дескрипцию – описание полученных впечатлений и художественных ассоциаций, не предполагающее согласования с понятийной музыковедческой базой. Важен индивидуальный чувственный опыт в его соотносении с восприятием других слушателей.

Попытка войти в глубину смыслового поля музыки сопряжена с процедурой идеации. Включается механизм интуитивного интеллектуального созерцания, в ходе которого смысловые объекты целеполагания обнаруживаются в разных местах. Для академических гитарных исполнителей тут заложен целый ряд важнейших дискурсов, открывающих пути для эффективного воплощения композиторского замысла. Во-первых, это этнический дискурс, а именно: какие конкретные региональные испанские традиции олицетворяет тематизм концерта и в чем заключается аутентичность их гитарного преподнесения? Во-вторых, это жанровый дискурс: вопрос о взаимодействии первичной жанровой природы национальных истоков концерта с его структурно-сематическим ядром, где диалог солиста и оркестра является основой состязательности – сутью наиболее виртуозного из жанров музыки. Исследовательский поиск влечет за собой углубление в данные дискурсы.

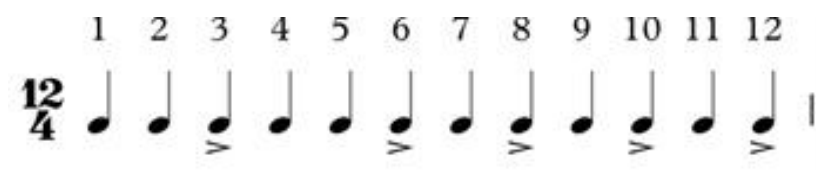
Гитарной презентацией искусства фламенко служат специфические приемы игры, ритмы и мотивы. Именно с них начинается концерт, в отличие от привычной модели оркестровой экспозиции, целиком предшествующей вступлению солиста. Здесь все происходит наоборот и причина тому кроется в национальной природе музицирования, в недрах которой тембр гитары является главным носителем атмосферы фламенко. Первые же реплики гитарного соло дают сигнал к началу представления. На приемах расгеадо и пикадо⁹, пассажной технике, жанровой основе танцевальных ритмов андалусийского булериаса построена тема вступления, в сжатом виде символизирующая основные гитарные черты фламенко. Зачастую исполнители и критики связывают острую переменную ритмическую пульсацию вступительного раздела с жанром фанданго. Однако более детальное изучение «palos» (ритмических структур фламенко) указывает на ритмический комплекс другого испанского танца – булериаса (пример 1).



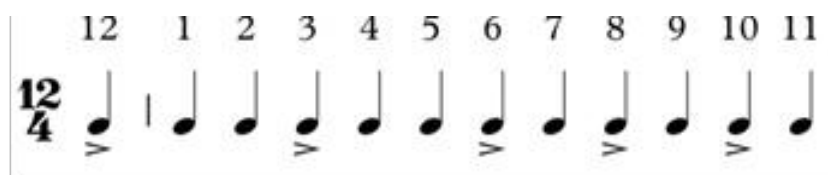
Пример 1. Концерт «Аранхуэс» Х. Родриго, 1 часть

В данном случае идеация срабатывает как интуитивно-интеллектуальная рефлексия на этническую природу жанра. Она точно фокусирует поиск в более глубоких пластах знаний о культуре фламенко. Согласно народным обычаям исполнения фламенко (пение под гитару в сопровождении танца), экспонирование тематического материала предваряется коротким гитарным аккордовым вступлением, задающим тональность, темп и ритм. Часто им же прослаиваются идущие одна за другой мелодии, образуя зоны интерлюдий – *falsetas*, и замыкается вся композиция.

В Концерте объединение двух первых тактов позволяет уловить так называемый *compás* танца. «Компасом» в музыке фламенко называется организация акцентов и долевого пульсации ритмической структуры танца, другими словами – «сочетание ритма и счета» [7, 42]. Исследователь искусства фламенко Сильвиу Сиулай указывает: «Структура булериаса, изначально построенная на двенадцати четвертях (восьмых), совмещает сразу двухдольную и трехдольную пульсацию. Происходит чередование двух трехдольных и трех двухдольных сегментов с акцентом первой доли каждого сегмента»¹⁰ [7, 41]. Образуется гемимольное соотношение в ритмическом пульсе танца, которое в испанском фламенко иногда называется «*sesquialtera*» (латинский аналог «*hemiola*»¹¹). Многие компасы фламенко начинаются не с сильной доли и традиционный булериас является тому подтверждением:



В его современной адаптации для привычного восприятия танцевальной ритмики, когда начало ассоциируется с сильной долей, булериас стали выписывать иначе:



В пользу булериаса как опорного ритмического каркаса *Allegro con spirito* говорит и особая пульсация «*palmas*» – хлопков в ладоши, обычно сопровождающих игру на гитаре, танцы и пение фламенко:



Композитор, совмещая ритмические рисунки, лишь сдвигает тактовую черту к первой акцентной доле, достигая общепринятого способа фиксации метрического пульса в размере 6/8:



Компас булериаса пронизывает всю первую часть концерта, проявляясь то в пассажном, то в аккордовом изложении (пример 2).



Пример 2. Концерт «Аранхуэс» Х. Родриго, 1 часть

Родриго активно варьирует ритмику танца, совмещая двухдольные и трехдольные элементы в разных голосах партитуры, что создает особую метрическую полифонию. В итоге испанский колорит сверкает упругостью, терпкостью отдельных аккордовых созвучий, пассажами в андалузском ладу¹² и необычайной экспрессией призывных интонаций торжества.

Россыпь национально-характерных ритмоформул, интонационных сигналов, словно наугад выхваченных композитором из испанской музыкальной лексики, попадает в музыку концерта не в виде готовых моделей или цитат, а в облике обобщенных ноэматических единиц. Они собраны на единой платфор-

ме, заданной с самого начала солистом и следом – оркестровой партией. Из материала вступления вырастает практически весь тематизм первой части концерта.

Экспонирование темы главной партии идет поочередно в оркестре (ц. 2, 3) и в партии солиста (с ц. 4). Она держит прежний ритмический пульс, наслаивая на него мелодические очертания. Слушательское восприятие, подготовленное длинной преамбулой к эффекту наконец-то открывшегося занавеса, связывает звучание этой темы с началом праздника. Мелодия искрится вихрем попевок, подчиненных вариантному развитию, как и принято в фольклорной среде. Этим попевкам три. Одна взлетает вверх по звукам трезвучия D-dur, окружая его квинтовый тон соседними звуками или вибрацией трелей, что напоминает характерные для фламенко приемы вокальной мелизматической орнаментики (ц. 2, тт. 1-6). Вторая скользит еще выше, в верхнем тетраорде достигая вводного тона, не разрешаясь и тем самым сохраняя терпкую остроту синкопированного спуска на прочный, устойчивый аккордовый фундамент (ц. 2, тт. 7–10). И наконец, третья попевка (ц. 3) – каденционное обыгрывание заключительной автентической формулы, выдержанное в характере шутивного наигрыша (пример 3).

Пример 3. Концерт «Аранхуэс» Х. Родриго, 1 часть

Характер «роста» темы – периодичное попарное обновление попевок, образующее масштабную-синтаксическую структуру «пары периодичностей» (наиболее органичную для музыки фольклорной природы): a a1 b b1 c c1 + K (каденция). Обратим внимание на два важных для исполнителя обстоятельства: двойная экспозиция главной партии содержит моменты фактурно-фигуративного и масштабно-синтаксического варьирования не только внутри самой темы, но и в сравнении двух ее проведений (пример 4).



Пример 4. Концерт «Аранхуэс» Х. Родриго, 1 часть

Внешние фактурные преобразования заметить несложно: партия гитары добавляет остроту пунктирных ритмических рисунков, переключки в нижнем голосе, виртуозные трели и в целом – усиливает характер легкой игривости. Попевки группируются в масштабах двутактов: 2+2 || 2+2 || 2+2 || 2 (К), что в сумме формирует неквадратную структуру. Она составляет сокращенный вариант предыдущего оркестрового проведения (14 тактов вместо 17), и происходит это не только вследствие вторгающейся каденции, означающей приближение связующего раздела. Здесь есть разночтения метрического порядка, т. е. при первой (оркестровой) презентации главной партии ее попевки измерялись не двутактами, а трехтактами и поэтому одна из попевок (b1) стала явно избыточной и была исключена из процесса: 3+3 || 3 || 2 + 2 || 4 (К). Период из 17 тактов (с полной совершенной заключительной каденцией) оказался в итоге очень далеким от образцов классического норматива. В результате идущие друг за другом проведения темы создали колебание метра высшего порядка – трехтактовых групп в первом случае и двутактовых во втором. Такой «сбивающийся» метрический шаг усиливает идею чередования двухдольности и трехдольности, поднимая её с уровня ритмических внутритактовых фигур до уровня композиционных единиц. Всё вместе работает на стихию импровизационности народного испанского музицирования, которое преподносится с академической сцены для демонстрации профессиональных высот гитарного мастерства.

Череды контрастных тем, как характерная структурная особенность фламенко, в первой части концерта испытывает воздействие логики, идущей от

традицій сонатної форми, в то же время зустрічно на неї впливає. Особая «дисципліна взаємодій» между темами просматривается, хотя и в существенно преображенном виде.

Связующий раздел сильно розрастається. Начавшись как обычный «ход» на елементах главной партии к новой тональности, он будто розворачивается назад, чтобы раскрыться каскадом типично испанских – андалусийских ладовых элементов. Долгая пульсирующая педаль оркестра на *fis* – нижней опоре «андалузского лада», или иными словами – «доминантового», производного от лежащего кватрой выше *h-moll*, ориентирует слух на напряженное ожидание привычного разрешения. К слову, напряженность заложена в природе этого лада, она не всегда дает желаемое и сгущает «трения» диссонансов в «андалусийской каденции». В данном случае накал совершенно неожиданно разрешается разворотом к прежней, основной тональности *D-dur*, в которой третья из попевок главной партии формирует еще одну, построенную на производном контрасте выпуклую тему. Это – самая сердцевина игровой стихии в первой части концерта, виртуозный участок, возможно, берущий на себя полномочия отсутствующей сольной каденции. Гитарная партия буквально пестрит приемами аккордовых ударов (*расгеадо*), захватывающими звуки открытых струн. Они артикулированы динамикой *ff*, разбросаны вперемешку с мелкой пассажной техникой, игривыми скачками мелодических реплик, и над всем этим простирается густая атмосфера «звуковых ароматов» фламенко. Между тем, свою основную функцию в форме – подготовку тональности побочной партии – она все же выполняет.

Побочная партия (ц. 10) сдвигает всю тональную платформу на традиционную доминантовую (одновременно минорную и мажорную) ось. Как и следовало ожидать, в условиях стилистики фламенко этот андалузский лад подсвечен преимущественно минорным колоритом ради усиления контраста. Тема побочной партии действительно сильно выбивается из общего потока образов. Она лирична, близка к распевности, похожа на тихое звучание проникновенного женского голоса с оттенками внутреннего, скрытого драматизма. Тесситура традиционно узкая, но это компенсируется приемами мелизматического варьирования в конце фраз (пример 5).

Пример 5. Концерт «Аранхуэс» Х. Родриго, 1 часть

Перед ее началом и далее – между оркестровой и сольной экспозицией – помещена короткая гитарная интерлюдия (*falsetas*), подобно ритурнелю неотрывно курсирующая в разных «участках» формы. При высоком уровне образного контраста с предыдущим материалом побочная партия рождается, как и прочие другие, из основного (в данном случае – первого) элемента главной партии. В итоге все темы концерта, как и серии танцев (песен) в искусстве фламенко, оказываются прочно связанными между собой. Они образуются путём вариантно-вариационного прорастания последующих тем из отдельных элементов (попевок) предыдущих, воплощают принципы варьирования и производного контраста одновременно. Краткое заключение на материале побочной партии предваряет разработку.

В разработке все тематические элементы подвергаются мотивному развитию (ц. 13–16) и, в соответствии с традициями данного раздела формы, разбросаны далекими тональными зонами: *As-dur*, *as-moll*, *H-dur*, *h-moll*. Реприза сокращена – без лирической побочной партии. Очевидно, своим характером она могла бы нарушить стратегию контрастов «быстро – медленно – быстро», принятых за основу зажигательных танцев фламенко, а также ряда доклассических

академических жанров, возникших на народно-бытовой почве. Кода (ц. 22–24) уравнивает масштабы разделов формы и обрамляет ее окончание угасающими звуками от ff до pp – отголосками отдаляющейся танцевальной процессии.

Драматургическая канва первой части выводит к пикам технического мастерства солиста трижды: в экспозиции – в зоне перехода от связующей партии к побочной (ц. 9); в разработке – на всем ее протяжении; и в репризе, точнее – перед кодой (ц. 21). Таким способом в отсутствие явно выраженной сольной каденции её функции делегируются самым динамичным, «горячим участкам» концертирования, где напряжение достигает высокого накала. Исполнителю важно в лаконичном, феерически блестящем звучании шести минут музыки выстроить эти кульминационные – с точки зрения техники игры и эмоциональных накоплений – вехи. Гитаристу предстоит точно расставить смысловые акценты на каждом из элементов тем, подчеркнуть их родство, выводимость из единого источника, и в то же время производный контраст обновления. Для глубины передачи атмосферы испанского фламенко важно выпукло интонировать ключевые попевки, учитывать синтаксические цезуры между ними, подчеркивать полиметрические акцентные сбои (гемиолы) и, в конечном счете, суметь соединить мастерство академической игры с виртуозным блеском национальных приемов, преподносимых с максимальной театральной эффектностью.

Гитара в руках музыканта должна петь сочным звуком, не теряя при этом метроритмического «компаса» танцев фламенко, и поддерживать высокий эмоциональный тонус звучания. Партия солиста, словно пружина, регулирует амплитуду взаимодействий с оркестром. Она изначально мотивирует концертного исполнителя к демонстрации сценического лидерства, умению задавать импульс виртуозной импровизации. Опыт многих крупных гитарных мастеров¹³, выносивших музыку концерта Родриго на современную сцену, подсказывает художественно убедительные версии воплощения авторской интенции, суть которой сводится к главному – постепенному переключению сознания слушателя из атмосферы концертного зала в глубину ушедших столетий, где запечатлен образ вечной Испании.

Музыка второй части концерта одухотворяет слушателя, поднимая его к высотам невероятно сильного чувства любви – земного и сакрального одновременно. Это одна из самых вдохновенных страниц скорбной лирики в гитарной музыке XX века. Она вызывает эмпатию глубоких переживаний, то вознося к щемящему до слез благоговению, то погружая в глубины едва выносимой боли сострадания. Рождение одной из самых известных мелодий Родриго, услышанной композитором в состоянии интуитивного озарения, эйдетически подключено к целому пласту культурных взаимодействий, идущих от слияния народно-бытовых и церковно-канонических испанских традиций. Именно оттуда мы слышим в языке музыки Родриго национальные оттенки звуковых «красок», растворенных в символах бесконечного, нетленного, божественного.

В отличие от первой части, смысловой горизонт которой простирался главным образом в пределах музыкальной лексики танцевального фламенко, музыка Adagio погружает в иную среду. Приведенная феноменологическая де

скрипция дает очень важный, но лежащий на поверхности слой улавливаемых сознанием смыслов. Механизм таргетирования переводит исследовательское внимание на сущностные характеристики ядра второй части: генезис и интонационную природу темы *Adagio*, что представляется безусловно необходимым для формирования убедительной исполнительской интерпретации. Через идеацию приходит более отчетливое понимание другой авторской интенции. На этот раз она вырастает из недр специфических вокальных «высказываний» и восходит к певческим традициям фламенко.

Первичной жанровой основой темы второй части является андалусийская паралитургическая песня – саэта фламенко¹⁴, на что указывают интонационные, ладовые и метроритмические признаки, задающие особый характер развертывания музыкального материала. Саэта, неразрывно связанная с искусством «*cante jondo*», вобрала в себя многообразие цыганских, мусульманских, еврейских музыкальных традиций, в сплаве которых в XVI – XVII веках родилось фламенко¹⁵. Один из самых авторитетных американских исследователей Донн Порен в своей книге «Искусство фламенко» указывает, что «*cante jondo* является подлинным выражением фламенко. Это – чистое *cante* (пение, песня), ствол, от которого произрастают все другие *cantes* – ветви. Их самые старинные формы образовались из древних религиозных напевов и песнопений. Они впоследствии переросли в более обобщенный “плач жизни”» [14, 66]. Именно из этих религиозных напевов произошла саэта – «пронзительная андалусийская песня-стенание или песня-покаяние, которая поется на улице преимущественно без аккомпанемента во время крестного хода в Страстную Пятницу» [16]. Музыка саэты – импровизационной песни фламенко – насыщена мелизматикой и орнаментикой. Тони Брайант отмечает, что «саэта строится на примитивных интонационных элементах “*debla*” и “*Martinete*”, и имеет незначительные различия в каждой области Испании» [5]. Постоянно обрывающиеся интонации мольбы, стенания, причитания вырастают из коротких попевок, которые замыкаются на нескольких соседних звуках. Их разнообразное чередование, в высокой степени напряженное пропевание, граничащее с воплями и криками, обрамленное форшлагами, *gruppetto*, трелями, а также экмелической микрохроматикой, выстраивает своего рода тональную ось песни. Ладовое соотношение развернутых импровизаций саэты часто воспринимается мажорным благодаря большой терции между ее опорными тонами (пример 6).

Saeta por martinete

I. *¡Yaya ya ya! ¡Ya yaya!*

II. *A-mar-ga Amarga*

Пример 6. «*Saeta por martinete*» из статьи К. Крамер и Л. Дж. Пленкерс «Структура саэты фламенко: аналитическое исследование музыки» [11, 107].

Минорный вариант андалусийского (доминантового) лада также широко представлен в этих песнопениях. Коринна Крамер и Лео Дж. Пленкерс в статье, посвященной саэте фламенко [11], выделяют пять ее основных разновидностей¹⁶. Самой скорбной и пронзительной, перекликающейся с родриговской темой *Adagio*, является «saeta por siguiriya»: «Термином *saeta por siguiriya* называют саэту, которая исполняется в стиле сигирийя. Сама по себе сигирийя, описанная Гарсиа Матос, среди всех песен фламенко наиболее выразительна своей чувственностью, печалью и глубиной. <...> Эти качества бесспорно сохраняются и даже усиливаются в *saeta por siguiriya*» [11, 105]. Для сравнения приведем пример «saeta por siguiriya» (пример 7) и фрагмент темы второй части Аранхуэса в гитарной партии (пример 8):

Saeta por siguiriya

Пример 7. «Saeta por siguiriya» из статьи К. Крамер и Л. Дж. Пленкерс «Структура саэты фламенко: аналитическое исследование музыки» [11, 107].

Пример 8. Концерт «Аранхуэс» Х. Родриго, 2 часть

Как видно из представленных нотных образцов, характер изложения обеих мелодий во многом оказывается схожим. Их родство ощутимо в богатстве орнаментики, мелизматических распевов, идентичности ладовых моделей,

заимствованных из единого национального истока. Дополнительным аргументом в пользу саэты как первичной жанровой основы Adagio можно считать также звукоизобразительный прием – мерную аккордовую поступь, звучащую попеременно то в гитарном аккомпанементе, то в оркестровом: «Саэта в основном поется без какого-либо сопровождения. Иногда к ней добавляется размеренный стук барабанов, сопровождающий процессию верующих» [4, 7]. Глубина скорбной эмоции усиливается нисходящим движением – *catabasis* в партии скрипок, сопутствующих начальному проведению темы у английского рожка. Ее мелодический контур подхватывается гитарой и расцветивается орнаментикой нерегулярных ритмических рисунков, словно освобождающих от регламента тактовой черты. Гитара становится носителем «духа саэты». Тембр инструмента, имитируя эмоциональную напряженность человеческого голоса, его артикуляцию, фразировку и мелизматику, вступает в диалог с оркестром, повторяя следом каждое мелодическое высказывание. Вырисовывается силуэт своеобразной «двойной экспозиции» в масштабе периода: $a + a_1 \parallel b + b_1$. Как бы в дальнейшем не изменялся облик темы, подобного диалогического преподнесения мелодии мы уже не встретим.

На композиционный профиль музыкальной формы воздействуют два обстоятельства: первое из них связано с бытованием в недрах саэты вариационно-вариантных принципов развития; второе вытекает из этимологии концертных форм с их виртуозной состязательностью, предполагающей наличие сольных каденций, а также внутреннюю динамику связующих переходов. Данные признаки здесь ощутимы в разворачивании двойной трехчастной формы с переходами и сольными каденциями: $A - B - A_1 - B_1 - A_2 - Coda$.

A	B	A₁	B₁	A₂	Coda
до ц. 4 h-moll	ц. 4 – 7 H – E – A – d – g – c	ц. 7 – 8 e-moll 1-я каденция	ц. 8 – 11 E – D – f – g → cis 2-я каденция	ц. 11 fis-moll	ц. 12 – 13 H-dur

Масштабы формы укрупнены в связи с жанровым контекстом концерта. Как известно, медленные части симфоний и концертов увеличивают объем трехчастных композиций в так называемых «формах Adagio». Здесь же логика неперемного обновления начальной темы, курсирующей из основной тональности h-moll в e-moll и далее fis-moll (с возвращением в H-dur лишь в коде), сопутствует процессу крещендирования формы – движению к самым высоким пикам трагического звучания (раздел A₂). Этому содействуют две сольные гитарные каденции, размещенные в разделах A₁ и B₁. Впрочем, интонационная близость тем, их выводимость из общего семантического поля «*cante jondo*», паралитургического плача дает основания строить форму не на принципах резкого контраста, а, напротив, на высвечивании оттенков одного и того же образа – то просветленного, то драматически накаленного, то ритуально траурного.

Для исполнителя медленная часть концерта Аранхуэс открывает огромные перспективы: продемонстрировать возможности виртуозной игры, глубину звуковой палитры инструмента, его исконную близость испанским традициям

паралитургической ветви фламенко и, наконец, выразить через собственную интерпретацию глубинную, смысловую бездонность вечной любви и вечной скорби. Именно в этом кроется смысл гениальной мелодии Родриго, проникающей к самым сокровенным уголкам души слушателя.

Третья часть *Allegro gentile* в интонационном и стилевом отношении является логичным продолжением «испанской саги» Родриго, воспевающей красоту и богатое культурное наследие родины. Отточенный баланс между классицистской грацией, легкостью и безудержным эмоциональным напором в финале возвращает к праздничному торжеству. На этот раз оно ассоциируется с придворными испанскими танцами XVIII века. Мастерское сочетание композитором пульсации разной метрики (3/4||2/4||2/4||2/4||), задающей теме неповторимый, но структурно пропорциональный контур, не апеллирует напрямую к традиционным танцам, а лишь воссоздает их атмосферу: «Третья часть напоминает придворный танец, в котором смешение двухдольного и трехдольного пульса обеспечивает необычайную упругость музыке, длящуюся до самого последнего такта» [9, 7]. Симметрия классического темпового соотношения частей «быстро – медленно – быстро» подтверждает стремление Родриго воплотить в концерте собственную творческую концепцию «*neocasticismo*», манифестирующую исконно испанские нозматические элементы в жанрово-стилевых условиях различных исторических эпох. Словно перебрасывая арку от первой части концерта, гитарное соло снова становится отправной точкой дальнейшего вариационного развития тематического материала (пример 9):

III. *Allegro gentile* (♩ = 164)

Пример 9. Концерт «Аранхуэс» Х. Родриго, 3 часть

На протяжении всего *Allegro gentile* основная мелодия многократно повторяется у солиста, обрывается приемами ритмического и фигурационного варьирования, постоянно подхватываясь в различных голосах оркестра. На ее попевах выстраиваются связующие переходы и образуются новые темы. Не вводя контрастных композиционных паттернов, автор сосредоточивает все

внимание на виртуозной состязательности гитары и оркестра благодаря прозрачной фактуре и выверенному громкостному балансу. Всюду царит атмосфера приподнятости, пышного церемониального действия, что в семантическом инварианте жанра концерта согласуется с танцевально-игровыми образами коллективного досуга. Этому соответствует и органичное финалам классических концертов структурно-композиционное решение. В его основе – принцип рондальности, сочетающийся здесь с элементами разработочности (идушими от моделей рондо-сонаты) и вариационного развития (характерного для работы с темами фольклорного происхождения). В итоге, образуется модель девятичастного рондо со вступлением и кодой:

Вступ.	A	B	A	C	A	D	A	E	A	Coda
H	D	fis-cis	D	Cis-Des-e-H-E-a	G	E-D-e-D-h	A	A-H-D	D	D

Рефрены и эпизоды чередуются между собой, не образуя яркого тематического контраста, что компенсируется проведением материала рефрена в разных тональностях и фактурных вариантах. Эпизоды динамизируют форму, добавляя в нее импульс постоянной мотивной трансформации. Возникает ощущение драматургической связанности ее разделов, сквозной направленности развития к итогу.

Дирижер и композитор Рассел Штайнберг усматривал секрет привлекательности музыки концерта в творческом сплаве традиций испано-итальянской музыки XVIII века (Антонио Солер, Доменико Скарлатти) с экзотикой фламенко и эстетикой неоклассицизма XX столетия. Совокупность этих трех элементов стала эмблемой стиля Родриго: мастерство импровизационной игры фламенко «в каком-то смысле “уक्रощается” классически отточенной музыкальной структурой <...>; краткость звучания концерта (6 мин || 13 мин || 5 мин) говорит о его “доклассической ауре” в духе оркестровых концертов Вивальди и ранних концертов Моцарта, а блестящая оркестровка подчеркивает колорит и легкость звучания духовых инструментов, не нарушающих баланс громкости между солистом и оркестром» [17].

Музыка концерта «отображает народный дух, а сам народ является воплощением духовной общности людей, возникшей в ходе многовековой истории. Сочетание образа и символа делает музыку глубокой. Личное и народное сливаются в единый внеисторический поток времени, в котором прошлое, настоящее и будущее нераздельны. В Испании Родриго <...> свет и радость не стерты веками страдания: праздник на переднем плане предстает на фоне горной гряды вечности <...> “Аранхуэсский концерт” Родриго – это высокая, крутая гора, на вершине которой виднеются руины старой крепости» [3].

Научная новизна исследования заключается в феноменологическом подходе к анализу наиболее известного гитарного концерта Хоакина Родриго «Аранхуэс», предполагающем привлечение специфических аналитических процедур – феноменологической дескрипции, идеации, таргетирования.

Выводы. В прочном сплаве старинных традиций академической музыки и жанровых архетипов искусства фламенко (булериас, саэта, канте хондо) усматриваются эстетические связи с неоклассическими поисками в испанской музыке XX века. Подробная аналитика музыкального текста, выводящая на глубинные, фундаментальные основы испанского мелоса, а также традиции гитарного музицирования, продуцирует раскрытие смысловых горизонтов музыкального произведения для его более тонкой художественной исполнительской интерпретации.

Примечания

¹ Термин «casticismo» (в переводе с испанского – пуризм, чистота), введенный в обиход испанскими исследователями, относится к периоду культурного возрождения Испании начала XX века и обозначает «любовь к старым традициям, обычаям и нравам Испании, а также культивирование национальных истоков искусства и языка, предполагающее очищение от иностранных влияний и заимствований» [12, 33].

² Известно, что многие испанские музыканты (М. де Фалья, Э. Пухоль, Х. Турина, Х. Родриго и др.) учились и работали в Париже, что сказалось на формировании общности творческих направлений. В частности, М. де Фалья назвал свой единственный гитарный опус «Памяти Дебюсси» (1920).

³ О высоком признании творческих заслуг композитора свидетельствуют многочисленные награды и премии: «Родриго стал членом совета Королевской академии изящных искусств Сан-Фернандо (1950), а также членом и почетным доктором нескольких академий и университетов в Испании и за рубежом; получил среди других наград Большой крест ордена Альфонсо X Мудрого (1953), Орден Почетного легиона Франции (1963), Большой крест за гражданские заслуги (1966), Приз Герреро (1990), Премию искусств Фонда принца Астурийского (1996) за выдающийся вклад в испанскую музыкальную культуру» [13]. В 1991 году Хоакин Родриго получил дворянский титул «Маркиза садов Аранхуэса» от короля Испании Хуана Карлоса I.

⁴ Музыкаведческие исследования, разработанные композитором в университетах Парижа, затрагивали различные темы – латиноамериканской музыки, истории оперы от Монтеверди до Люлли и Рамо, музыки Орландо Лассо.

⁵ Родриго, как известно, был слепым музыкантом и не владел гитарной техникой, что не мешало ему сочинять гитарные опусы и написать трактат о «Виуэле и виуэлистах XVI века», опираясь на труды испанских исследователей – Ф. Педреля, Р. Митхана, Г. Морфи, Ф. Барбьери.

⁶ Аранхуэс – название города в провинции Мадрид и всемирно известного дворцово-паркового ансамбля.

⁷ Впоследствии Родриго посвятил ему свой концерт.

⁸ Поскольку речь идет о фольклорном аспекте музыки, в данном случае под нозмами подразумеваются определенные ритмические, интонационные, тембровые микроструктуры или, по словам Е. Деревянченко, «ладовые попевки (трихорды, тетракорды, пентатоника и др.), которые становятся своеобразной моделью, конструктивной идеей для звукового развертывания» [1, 10].

⁹ Под расгеадо понимается гитарный прием игры аккордов ударом по струнам, когда один или несколько пальцев поочередно бьют сразу ряд струн – звуков аккорда. Прием пикадо обозначает попеременную игру указательного и среднего пальцев в четко артикулированной и преимущественно пассажной технике, исполняемой плотным ударным звуком с опорой на соседних струнах (апояндо).

¹⁰ С. Сиулай уточняет: «Название булериас происходит от испанского слова “burla”, означающего шутку или насмешку. Эта очень быстрая, остроумная и весьма впечатляющая форма фламенко появилась как добродушная, игривая версия более медленной, серьезной и даже мрачной формы “soleo”, также в размере 12/4». [7, 41].

¹¹ Гемиола (в пер. с греч. – полуторный) означает ритмическое соотношение 1: 1,5 или 2:3; в звуковысотном аспекте – интервал увеличенной секунды (1,5 тона). Отсюда, в частности, происходит термин «гемиольные лады» с увеличенными секундами.

¹² Андалузский лад принадлежит к группе так называемых производных, «доминантовых ладов», характерных для испанской музыки. Структура звукоряда: “a – b – c (cis)– d – e – f – g – a”. Наличие гемимолы “b–cis”, также свойственной и другим – гемимольным ладам (венгерским, цыганским, с двумя увеличенными секундами), сближает их в музыкальных образцах культуры фламенко, носителями которой считают испанских цыган, издавна кочевавших на территории южного побережья испанской провинции Андалусия. Однако в андалузском ладу при сходном составе звукоряда выделяется другой его аспект – гармонический: аккорды A-dur – B-dur – C-dur в прямом и обратном движении давно стали своеобразной эмблемой испанской звукового колорита (с участием гемимольной интонации в мелодии или без нее). Обратный ход аккордов типа «d – C – B – A» с опорой на последний принято считать «андалусийской каденцией».

¹³ В первую очередь сошлемся на концертные версии «Аранхуэса» в исполнении испанских гитаристов – Рехино Сайнс де Ла Маса, Нарсисо Йепеса, Пепе и Анхела Ромеро, Пако де Лусии, а также Мануэля Барруэко (США), Джона Вильямса, Дэвида Рассела (Великобритания), Марцина Дыллы (Польша) и др.

¹⁴ По словам Т. Брайанта, «саэта происходит от латинского слова sagitta (стрела) и, хотя имеет дофламенковое происхождение, вытекающее из еврейских религиозных песен XVI века, тем не менее прочно вошла в искусство фламенко, обладая схожей спонтанностью, страстностью, сильной эмоциональной экспрессией» [5]. Основные различия между старинной саэтой и саэтой фламенко заключаются в следующем: «Saeta vieja или antigua (старинная) считается изначальной формой, отличающейся простой мелодической линией, которая поется в силлабическом стиле любым человеком, стремящимся выразить свои чувства страдания. Саэта фламенко характеризуется такими типичными элементами cante jondo, как использование мелизматики, насыщенной орнаментики вокальных фраз и исполняется только певцами – экспертами стиля фламенко» [11, 102].

¹⁵ «Cante jondo» в переводе с андалусийского наречия означает «глубокое пение» и характеризует аутентичное, наиболее приближенное к старинной манере вокальное искусство фламенко.

¹⁶ Хотя саэты принято классифицировать по провинциям и городам южной Испании, в которых сложились многолетние обычаи ее исполнения, исследователи выделяют пять ее наиболее распространенных стилевых вариантов: «saeta por siguiriya», «saeta por martinete», «saeta por carcelera», «saeta por siguiriya y cambio por martinete» и «saeta por siguiriya y cambio por carcelera» [11, 102].

Література

1. Дерев'янченко О. О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. О. Дерев'янченко. – Київ, 2005. – 21 с.
2. Мартынов И. И. Музыка Испании / И. И. Мартынов. – М.: Советский композитор, 1977. – 377 с.
3. Родионов В. К. Гитара музыкальная. Хоакин Родриго [Электронный ресурс] / В. К. Родионов. – Режим доступа: <https://www.proza.ru/2013/06/10/1472>
4. Aguilar y Tejera A. Saetas populares. Recogidas, ordenadas y anotadas / A. Aguilar y Tejera. – Madrid: Blass, S. A., 1928. – 297 p.
5. Bryant T. Flamenco – Saeta [Electronic Resource] / T. Bryant. – Mode of access: <http://www.andalucia.com/flamenco/saeta.htm>
6. Calcraft R. Joaquin Rodrigo. Complete biography [Electronic Resource] / R. Calcraft. – Mode of access: <http://www.joaquin-rodrigo.com/index.php/en/biografia/10-autor/biografia/15-biografia-larga>
7. Ciulei S. O. Flamenco guitar techniques in the music of Joaquin Rodrigo: A Treatise submitted to the College of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Music / S. O. Ciulei. – Tallahassee: Florida State University, 2013. – 78 p.
8. Donis J. A. The musicologist behind the composer: the impact of historical studies upon the creative life in Joaquin Rodrigo's guitar compositions: A Thesis submitted for the degree of Master of Music / J. A. Donis. – Tallahassee: The Florida state university, 2005. – 123 p.
9. Henning N. Preface to the J. Rodrigo's Concierto de Aranjuez / N. Hennig. – London: Ernst Eulenburg Ltd, 1984. – P. 1-7.
10. Kamhi de Rodrigo V. Hand in Hand with the Composer: My Life at the maestro's Side; [trans. from spanish by Ellen Wilkerson] / V. Kamhi de Rodrigo. – Pittsburgh: Latin American Literary Review Press, 1992. – 325 p.
11. Kramer C., Plenckers L. J. The structure of the saeta flamenca: an analytical study of its music / C. Kramer, L. J. Plenckers // Yearbook for Traditional Music. – International Council for Traditional Music, 1998. – Vol. 30. – P. 102-132.
12. Marco T. Spanish Music in the Twentieth Century; [translated by Cola Franzen]. – Cambridge: Harvard University Press, 1993. – 288 p.
13. Olivares P. En un día como hoy falleció Joaquín Rodrigo [Electronic Resource] / P. Olivares. – Mode of access: <https://pedroluismartinolivares.wordpress.com/2010/07/06/en-un-dia-como-hoy-fallecio-joaquin-rodrigo/>
14. Pohren D. E. The Art of flamenco / D. E. Pohren. – Westport: The Bold Strummer Ltd, 2005. – 6th ed. – 369 p.
15. Rodrigo. J. 19 Pieces for Guitar by Joaquin Rodrigo. Foreword to Music for Guitar / J. Rodrigo. – New York, NY: Schott Music Corp., 1995. – P. 1-6.
16. Saeta [Electronic Resource] / Merriam-Webster online dictionary. – Mode of access: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/saeta>
17. Steinberg R. Rodrigo's Concierto de Aranjuez (youtube recordings with guitarist John Williams) [Electronic Resource] / R. Steinberg. – Mode of access: <http://www.russellsteinberg.com/blog/2013/9/26/1wyi2ixeu8mgv8b2f814zn0r0zncb0>

References

1. Derevianchenko, O. O. (2005). Neofolklorism in music art, statics and dynamics of the first half of the twentieth century. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
2. Martynov, I. I. (1977). Music of Spain. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
3. Rodionov, V. K. (2013). The musical guitar. Joaquin Rodrigo. Retrieved from <https://www.proza.ru/2013/06/10/1472> [in Russian].

4. Aguilar y Tejera, A. (1928). Popular saetas. Collected, sorted and annotated Madrid: Blass, S. A. [in Spanish].
5. Bryant, T. Flamenco – Saeta. Retrieved from <http://www.andalucia.com/flamenco/saeta.htm> [in English].
6. Calcraft R. (n.d.). Joaquin Rodrigo. Complete biography. Retrieved from <http://www.joaquin-rodrigo.com/index.php/en/biografia/10-autor/biografia/15-biografia-larga> [in English].
7. Ciulei, S. O. (2013). Flamenco guitar techniques in the music of Joaquin Rodrigo: A Treatise submitted to the College of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Music. Tallahassee: Florida State University [in English].
8. Donis, J. A. (2005). The musicologist behind the composer: the impact of historical studies upon the creative life in Joaquin Rodrigo's guitar compositions: A Thesis submitted for the degree of Master of Music. Tallahassee: The Florida state university [in English].
9. Henning, N. (1984). Preface to the J. Rodrigo's Concierto de Aranjuez London: Ernst Eulenburg Ltd [in English].
10. Kamhi de Rodrigo, V. (1992). Hand in Hand with the Composer: My Life at the maestro's Side; [trans. from spanish by Ellen Wilkerson]. Pittsburgh: Latin American Literary Review Press [in English].
11. Kramer, C. & Plenckers, L. J. (1998). The structure of the saeta flamenca: an analytical study of its music. Yearbook for Traditional Music. (Vol. 30) (pp. 102-132). International Council for Traditional Music [in English].
12. Marco, T. (1993). Spanish Music in the Twentieth Century; [translated by Cola Franzen]. Cambridge: Harvard University Press [in English].
13. Olivares, P. On a day like today Joaquín Rodrigo passed away. Retrieved from <https://pedroluismartinolivares.wordpress.com/2010/07/06/en-un-dia-como-hoy-fallecio-joaquin-rodrigo/> [in Spanish].
14. Pohren, D. E. (2005). The Art of flamenco. Westport: The Bold Strummer Ltd. [in English].
15. Rodrigo, J. (1995). 19 Pieces for Guitar by Joaquin Rodrigo. Foreword to Music for Guitar. New York, NY: Schott Music Corp. [in English].
16. Saeta Merriam-Webster online dictionary. Retrieved from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/saeta> [in English].
17. Steinberg, R. (2013). Rodrigo's Concierto de Aranjuez (youtube recordings with guitarist John Williams) Retrieved from <http://www.russellsteinberg.com/blog/2013/9/26/1wyi2ixeu8mgv8b2f814zn0r0zncb0> [in English].