

¡Toca Flamenco!

¡TOCA FLAMENCO!

Rhythmusschule für Flamencogitarre

1. Auflage 2024

Verlag: BLACKSPARK MEDIA

www.blacksparkmedia.de / info@blacksparkmedia.de

Autor: Mario l'Ange

© 2024 BLACKSPARK MEDIA

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved

Urheberrechtsangaben / Copyright Notice:

Alle verwendeten Musikwerkteile sind Trad. / DP

Konzeption, Zusammenstellung, Notensatz,
Grafiken und Videos:

© 2024 Mario l'Ange

Bildnachweis:

Coverfoto / Foto S. 14: Jörg Conrad / www.jocopix.org

Künstlerfotos Daniela Lodani S. 7, 8, 11 und Nadira S. 10: Roget

Fotos S. 13, 18 ff. Mario l'Ange

Künstlerfoto Rückseite: Laura Ockenfels / www.beckerbredel.de

Gesetzt mit Sibelius® Ultimate und Affinity® Publisher

Printed in Germany

BSM-N13

ISBN 978-3-945186-12-1

Liebe Aficionados,
ich freue mich, dass ihr euch für dieses Buch entschieden habt – Rhythmus ist das A und O im Flamenco! Allerdings ist es als Einsteiger nicht ganz einfach, Flamenco-Rhythmen zu verstehen, und professionelle Gitarristen sind oft überfragt, wenn es darum geht, sie richtig zu erklären.

Deshalb dieses Buch, mit dem ich versuche, euch die einzigartige rhythmische Welt des Flamenco zu erschließen. Dies geschieht mit einem Minimum an Schlagtechniken und Akkordgriffen, denn hier steht die rhythmische Sicherheit im Vordergrund – als Grundlage für jede „funktionierende“ Flamenco-Darbietung. Wenn ihr die Rhythmen aus diesem Buch beherrscht und das zugrunde liegende Prinzip versteht, habt ihr einen soliden Einstieg in die Welt der Flamencogitarre mit all ihren faszinierenden Techniken und Figuren.

In diesem Sinne wünsche ich euch viel Spaß und Erfolg an der Flamencogitarre!

Euer



Jeder Abschnitt in diesem Buch wird von einem Videoclip begleitet, der über den QR-Code neben der jeweiligen Nummer des Clips direkt einzeln gestreamt werden kann. Der große QR-Code auf der inneren Umschlagseite hinten ist der Zugang zum Download aller Videoclips.

Inhalt

Einführung

Flamenco – Kunst oder Folklore?	7
Palos	8
Formteile	10
Rhythmus	11
Perkussion im Flamenco	12
Die Flamencogitarre	13
Tonarten	14
Namen der Töne und Akkorde im Flamenco	14
Schlag, Metrum & Takt	16
Video 01 – Körpereinsatz: Fuß & Palmas	16
Video 02 – Schlagtechnik: Golpe und Punteado	18
Geteilte Schläge & Contratiempo	20
Video 03 – Contrás mit Golpe & Punteado	20
Rhythmusbausteine mit Golpe & Punteado	21
Video 04 – Abschlag mit Golpe; Contra-2er und -3er ...	21
Video 05 – Gerade 2er	22
Video 06 – Übung: Kombi-8er 3+3+2	23
Der Flamenco-Takt: Die magische 12	24

Der 12-er-Takt in der Seguiriyas

Video 07 – Seguiriyas-Compás mit Fuß & Palmas	25
Video 08 – Seguiriyas-Compás mit Contra-Bausteinen	26
Flamenco-Klang: Der A-Akkord mit kleiner None	27
Video 09 – Seguiriyas-Compás über A*	27
Video 10 – Akkordwechsel por medio	28
Video 11 – Die Escobilla	29
Video 12 – Escobilla-Subida	30
Das Paseo	31
Video 13 – Pulgar: Anschlagstechnik und Figuren	32
Video 14 – Pulgar: Melodieübung por medio	35
Video 15 – Paseo-Figuren und Paseo-Grundform	36
Video 16 – Das Dreifinger-Rasgueo	38
Video 17 – Rasgueo-Figuren und Anfangs-Llamada	40
Video 18 – m-i-i-Abschlag und Abschluss-Llamada	42
Video 19 – Paseo-Falseta	43
Video 20 – Paseo mit Falseta	45
Video 21 – Melodieübung für Escobilla-Falseta	46
Video 22 – Escobilla-Falseta	46
Video 23 – Tanzbegleitung por Seguiriyas	46

Der 12-er-Takt in der Soleá por Bulerías

Video 24 – Compás mit Fuß & Palmas	52
Video 25 – Compás mit Contra-Bausteinen	53
Video 26 – Escobilla-Subida	54
Video 27 – Escobilla-Abschluss	55
Video 28 – Escobilla mit Punteado-Anfang	56
Video 29 – Paseo-Llamada	59
Video 30 – Paseo-Schluss- und Melodiefigur	61

Das Flamenco-Arpeggio (a-m-i-p)	62
Video 31 – Paseo-Grundrhythmus mit Arpeggio	63
Video 32 – Paseo-Melodiefigur mit Vorzieher	65
Video 33 – Paseo-Compás mit Punteado & Rasgueo	66
Video 34 – Arpeggio-Remate für Paseo	67
Video 35 – Arpeggio-Falseta für Paseo	68
Video 36 – Paseo-Variationen	69
Soleá por Bulerías Tanzbegleitung	72
Alzapúa	72
Video 37 – Alzapúa-Vorübungen 3 gegen 4	73
Video 38 – Alzapúa-Figuren	74
Video 39 – Alzapúa-Figuren in Sechzehnteln	75
Video 40 – Paseo mit Alzapúa	75

Der 12-er-Takt in der Bulerías

Video 41 – Bulerías-Polyrhythmik mit Fuß & Palmas ...	76
Video 42 – Bulerías-Polyrhythmik mit Contra-3ern	77
Video 43 – „Spar“-3er mit Punteado	78
Bulerías Stufe I: Bulerías a 12	
Video 44 – 2er mit Rasgueo & Apagado	79
Video 45 – Compás über A*	80
Video 46 – „Spar“-3er über B ^b *	81
Video 47 – Compás mit Wechsel auf 12 und 6	81
Video 48 – Compás mit Wechsel auf 3 und 10	82
Video 49 – Compás mit m-Golpe	82
Video 50 – Schlussfigur und Melodiefigur 1	83
Video 51 – Compás mit Melodiefigur 1	87
Video 52 – Melodiefigur 2	87
Video 53 – Melodiefigur 3	88
Video 54 – Melodiefigur 4	89
Video 55 – Die 2er-Remate	89
Video 56 – Die Bulerías-Llamada	91
Video 57 – Bulerías-Intro	93
Video 58 – Bulerías-Schluss	94
Video 59 – Bulerías a 12 Improvisation	95
Bulerías Stufe II: Bulerías a 6	96
Video 60 – Bulerías-Compás BBBA mit Kadenz 1	97
Video 61 – Bulerías-Compás BBBA mit Kadenz 2	98
Video 62 – Übergang Bulerías a 12 zu Bulerías a 6	99
Video 63 – Bulerías-Compás AABA mit Kadenz 1	101
Video 64 – AABA Kadenz 1 mit Rasgueo	101
Video 65 – AABA Kadenz 2	102
Video 66 – AABA Kadenz 2 mit Rasgueo-Triolen	103
Video 67 – Intro 1 AABA	104
Video 68 – Intro 2 BBBA + AABA	105
Bulerías Stufe III: Patada, Falsetas und 3er-Remate	
Video 69 – Die Patada	107
Video 70 – Falseta auf 12	108
Video 71 – Falseta auf 9-und	111

Video 72 – 3er-Remate als Schluss	114
Video 73 – 3er-Remate mit Verlängerung	116
Video 74 – BBBA Kadenz-Falseta	117
Video 75 – BBBA Kadenz mit 3er-Remate	118
Bulerías-Abschlüsse	119
Video 76 – BBBA Kadenz mit 2er-Remate	119
Video 77 – Bulerías a 6 Improvisation	120
Zugabe:	
Video 78 – Falseta ab 1	120

Anhang

Legende für die Gitarren-Notation	124
Tipps zur Gitarrenhaltung	124

Info-Boxen

Flamenco por fiesta	11
Flamenco-Klang: Der phrygische Modus	15
Compás vs. Takt	25
Improvisieren im Flamenco	26
Soleá por Bulerías vs. Soleá	54
Warum ab 12 statt 1?	65
¡Juerga!	123

Einführung

Flamenco – Kunst oder Folklore?



Flamenco ist ursprünglich die Musik der andalusischen Zigeuner (*Gitanos*), die heute jedoch auch von vielen Nichtzigeunern beherrscht und gepflegt wird. Obwohl der Flamenco traditionell nur mit Gitarre und Perkussionsinstrumenten begleitet wird, ist er nicht zu verwechseln mit Folklore – er war und ist vielmehr eine Kunst der Stars und damit eine perfekte Plattform zur Selbstdarstellung, ähnlich wie die moderne Popmusik. Schon der Name verrät es: *flamenco* wurde ursprünglich im Sinne von „frech“ oder „witzig“ gebraucht, und so sind auch heute noch viele Flamenco-Künstler recht schillernde Persönlichkeiten.

Verschiedene Wurzeln

Die jahrhundertlang in Andalusien dominierende maurische (= westarabische) Kultur hat dem Flamenco ihren Stempel aufgeprägt: orientalisch klingende Melodien und Harmonien sind sehr typisch. Ein anderer wichtiger Einfluss ist die andalusische Folklore der Nichtzigeuner, von der viele europäisch klingende Melodien und auch die meisten der Tanz-Grundschriffe abstammen.

3 Elemente

Eine Quelle der Magie und Intensität des Flamenco ist die wechselnde Dominanz der 3 Elemente einer Darbietung:

- Cante (Gesang)
- Toque (Gitarrenspiel)
- Baile (Tanz)

Jedes Element übernimmt in bestimmten Abschnitten die Führung und lebt vom Wechselspiel mit den anderen. Die Grenze zwischen Mitwirkenden und Publikum ist fließend: wenn die Atmosphäre stimmt, kann jeder aus dem Publikum ins Geschehen eingreifen, sei es mit einer kurzen Tanz- oder Gesangseinlage, sei es mit den typischen Klatschrhythmen (*Palmas*) und Anfeuerungsrufen (*Jaleos*); mitunter wird auch schon mal die Gitarre herumgereicht.

Tipps zur spanischen Aussprache

Hier ein kleiner Anhaltspunkt zur richtigen Aussprache der spanischen Wörter in diesem Buch.

1. Vokale immer kurz und offen, etwa wie in der Reihe ab–echt–ist–ob–um
2. Betonung bei Vokal oder n oder s am Ende auf der vorletzten Silbe, ansonsten auf der letzten; Ausnahmen werden mit Akzent angezeigt, z.B. *cajón* = „kachón“
3. Konsonanten in etwa wie im Deutschen, mit folgenden Ausnahmen: j = ch; ll = j; ñ = nj; qu = k: *cajón* = „kachón“; *llamada* = „jamada“; *caña* = „kanja“; *toque* = „toke“; *ge/gi* = che/chi: *gitanos* = „chitanos“; *gue/gui* = ge/gi: *Malagueña* = „Malagenja“; *guitarra* = „gitarra“
4. h fällt weg: *Huelva* = „Uelwa“
5. r und rr wird am Zahndamm gerollt, nicht im Kehlkopf – für uns Deutsche allerdings nicht so einfach (Wer aus Franken stammt, ist hier klar im Vorteil.)

Das im Flamenco gesprochene und gesungene andalusische Spanisch hat noch ein paar Eigenheiten:

1. s, d und z fällt am Wortende weg, ohne dass sich die Betonung ändert: *Seguiriyas* = „Segirija“; *Madrid* = „Madrí“; *andaluz* = „andalú“
2. d zwischen Vokalen fällt oft ebenfalls weg: *Punteado* = „Punteáo“; *Cádiz* = „Kái“
3. za, zo, zu und ce, ci = ßa, ßo, ßu und ße, ßi: *cejilla* = „ßechija“; *Murcia* = „Murßia“; das andalusische (*Andaluz*) ist hier für uns Deutsche einfacher als das „normale“ Spanisch (*Castellano*).

Mit diesen Grundregeln kommt man schon ziemlich weit, ohne dass man zu sehr ins Detail gehen muss. Wer es gründlicher machen will, gibt das jeweilige Wort in Google-Übersetzer ein, lässt es sich vorlesen und spricht es nach. Die andalusische Aussprache kann man aus der „normalen“ Aussprache ableiten. Wie beim Gitarrespiel macht auch hier Übung den Meister.

Ein kleiner Sprachkurs kann auch nicht schaden, Spanisch ist eine sehr schöne und interessante Sprache.

Palos

Namen

Die *Palos* sind die verschiedenen Flamenco-Tänze und -Gesänge. Die Namen stehen meist in der Mehrzahl, also *Alegrías*, *Bulerías*, *Tangos* etc., weil es von fast jedem *Palo* verschiedene Gesangsstrophen (*Coplas*) gibt. Einige wenige stehen jedoch in der Einzahl, wie *Garrotín*, *Farruca*, die beliebte *Rumba Gitana* (die streng genommen nicht zum eigentlichen Flamenco gehört), und *La Caña*, von der es tatsächlich nur eine einzige *Copla* gibt¹.

Cante chico und Cante jondo

Je nach Text und Stimmung des Gesangs unterscheiden die *Flamencos* zwischen *Cante chico* („heiter“) und *Cante jondo* („tiefsinnig“). Typische *Cantes chicos* sind *Bulerías* und *Garrotín*, *Colombianas* und *Guajiras*, typische *Cantes jondos* sind *Seguiriyas*, *Soleá*, *Tientos* und *Tarantos*.

Die Grenzen zwischen *chico* und *jondo* sind allerdings fließend: Manche *Bulerías* und fast alle getanzten *Alegrías* wechseln innerhalb einer Darbietung zwischen *chico* und *jondo*, und es gibt sowohl tieftraurige als auch ziemlich witzige *Tangos*. Gerade in diesem Stimmungswechsel liegt einer der besonderen Reize des Flamenco.

Flamenco oder nicht Flamenco?

Neben den „echten“ *Palos* (*Flamenco puro*) gibt es eine Reihe verwandter *Palos*, die zwar von den Puristen nicht zum Flamenco gezählt werden, aber von diesem beeinflusst sind und sich großer Beliebtheit erfreuen. Dazu gehören:

- die *Rumba Gitana*, die besonders durch die Gipsy Kings weltweit populär gemacht wurde
- die *Tanguillos de Cádiz*, witzige Lieder in einem galoppierenden Rhythmus, die leider nur noch selten zu hören sind
- die *Fandanguillos* (*Fandanguillo* = „kleiner *Fandango*“), Tanzlieder im (meist flotten) Walzertakt, von denen die *Sevillanas* und die *Fandangos de Huelva* am bekanntesten sind.

¹ Manche modernere Schreibweisen orientieren sich an der andalusischen Aussprache, bei der das *s* am Ende stumm ist. So wird mitunter aus *Guajiras* *Guajira*, *Bulerías* *Bulería* usw.; manche Änderungen sind auch schon älter: die *Soleá* hieß bei den Altmeistern der 1960er noch *Soleares*.

Regionaler Ursprung

Manche *Palos* lassen sich zu ihrem Geburtsort zurückverfolgen:

Die *Alegrías* entstanden in Cádiz, was sich auch in den Texten der alten *Coplas* widerspiegelt, in denen neben der Angebeteten meist auch das Meer und die Seefahrt besungen werden. Aus Cádiz stammen auch die *Tanguillos*.

Jerez ist nicht nur der Herkunftsort des Sherrys, sondern auch eine Hochburg der *Bulerías*. Die *Bulerías de Jerez* haben einen besonders markanten Rhythmus.

Vom *Tangos* gibt es mehrere regionale Varianten, die jeweils ein bisschen anders als die Standardversionen klingen, wie *Tangos de Triana* (Triana = Zigeunerviertel von Sevilla), *Tangos de Málaga*, *Tangos de Granada* und *Tangos de Levante*.

Manche Regionen haben außerdem ihre eigenen *Fandangos Grandes* („Große *Fandangos*“): So hat Málaga seine *Malagueñas*, Granada seine *Granaína*, und die Levante ihre *Tarantas* und *Mineras*. Diese alten *Palos* werden nicht getanzt, sondern ausnahmsweise ohne festes Metrum, also *rubato* bzw. *libre* („frei“) gespielt und gesungen.

Die Levante (= Murcia/Cartagena) ist traditionell vom Bergbau geprägt und hat einzigartige Gesangsstile hervorgebracht, die oft als *Cantes de la mina* („Minengesänge“) zusammengefasst werden und, nicht zuletzt wegen ihrer ausgefallenen Tonarten, allesamt ziemlich düster klingen. Die Mehrzahl davon sind *Fandangos Grandes*, mit Ausnahme des rhythmisch markanten *Tarantos* (= die getanzte Form der *Tarantas*) und des *Tangos de Levante*.

Heiter klingen dagegen die *Cantes de ida y vuelta*, von denen besonders die *Guajiras* gern getanzt wird. Der Name *de ida y vuelta* („hin und zurück“) zielt auf den Bezug zur Neuen Welt: So verbindet die *Guajiras* auf unnachahmliche Weise die verspielte Leichtigkeit karibischer Musik mit dem 12er-Takt und der Stilistik des Flamenco. Klanglich mit ihr verwandt ist die seltener getanzte, rumba-ähnliche *Colombianas*.

Außer den „echten“ Flamenco-*Palos* hat manche Region auch ihre eigenen *Fandanguillos*: Huelva seine *Fandangos de Huelva*, Sevilla seine *Sevillanas*, und Málaga seine *Verdiales*.



¹ Nicht zu verwechseln mit dem Paartanz Tango, der aus Argentinien stammt und außer dem Namen kaum Ähnlichkeiten mit den *Tangos* flamencos hat.



13 Pulgar: Anschlagstechnik und Figuren mit dem Daumen

Der Daumen spielt eine grundlegende Rolle in der Flamencobegleitung; früher wurden gewissermaßen alle Melodiepassagen mit dem Daumen gespielt. Damit einzeln gespielte Töne ohne Verstärkung kräftig genug für Tanz- und Gesangsbegleitung klingen, wird der Daumenanschlag speziell auf die Anforderungen im Flamenco angepasst.

Im Gegensatz zur Fingerstellung für *Punteado* steht das Handgelenk nun unterhalb der Saiten, und zwar so tief, dass der durchgedrückte Daumen – ohne Knick im Mittelgelenk! – beim Anschlagen die Saite von schräg oben in Richtung Decke drückt, bis er auf der Nachbarsaite ankommt. Diese Stellung der Spielhand nennen wir die Daumenstellung. Beim Saitenwechsel wird die gesamte Hand mitgeführt, so dass der Anschlagswinkel immer gleich bleibt.

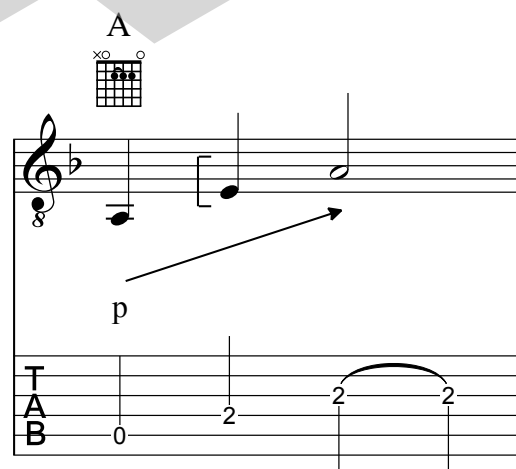
Die Anschlagsrichtung des Daumens ist von schräg oben in Richtung Decke.

Das Handgelenk steht tiefer als die Daumenspitze.

Bei Anschlag und Saitenwechsel geht das Handgelenk mit.

Daumen-Arpeggio

Diese Technik wenden wir zuerst auf ein einfaches A-Dur-Arpeggio über drei Saiten an; die Endgelenke der Finger dürfen sich dabei auf der Decke abstützen, damit wir uns an die Daumenstellung gewöhnen.



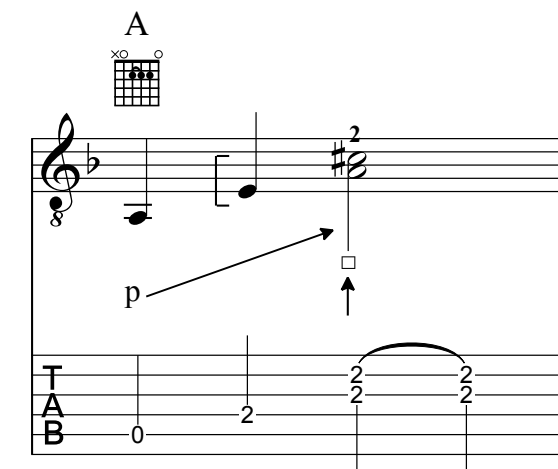
Daumen-Abschlag mit Golpe

Die Betonung am Ende verstärken wir nun mit einem Daumenschlag über zwei Saiten plus *Golpe*:



Beim Daumenabschlag mit *Golpe* schlägt der Ringfinger (Kuppe und Nagel) gleichzeitig mit dem Daumen unterhalb der Saiten in der Nähe des Steges auf die Decke.

Wichtig: Der Daumen schlägt immer an den Fingern vorbei, siehe zweites Bild. (Die Gegenbewegung von Daumen und Ringfinger soll sich in etwa anfühlen als wenn man einen Deckel zudreht.)



Ayudado

Nun haben wir bereits die Grundlage für die *Seguiriyas*-Schlussfigur. Um diese zu komplettieren, wird zwischen erstem und zweiten Daumenanschlag ein Zeigefingeranschlag auf der hohen e-Saite „eingebaut“. Der Daumen setzt dabei nicht ab, sondern bleibt bis zum nächsten Anschlag auf der nächsthöheren Saite liegen. Der Zeigefinger schlägt dagegen – ohne vorheriges Anlegen an die Saite – von der Decke weg in die Handfläche hinein und berührt dabei die Saite nur so kurz wie möglich.



Diese Technik mit sich abwechselndem Daumen (angelegt) und Zeigefinger (nicht angelegt) heißt *Ayudado* („unterstützt“). Außer der Abfolge p-i mit einzelnen Daumen-Tönen gibt es im traditionellen Stil auch noch p-p-i (siehe *Escobilla-Falseta* auf Seite 47) und p-p-p-i mit Akkorden.

Schlussfiguren

Die komplette Schlussfigur bindet die beiden *Compás*-Bausteine am Ende (Graue Bausteine mit schwarzer Zahl = Melodiestück; SF = Schlussfigur):

Die Schlussfigur bindet die Bausteine.

A

3 SF 2_

Für die *Paseo*-Verlängerung benötigen wir die Schlussfigur auch über C*:

C*

3 SF 2_

Von der Schlussfigur über A gibt es noch eine gedoppelte Variante mit Achtelnoten. Für diese spielt der 4. Finger eine Aufschlagsbindung (*Ligado*¹) auf der A-Saite, der Daumen bleibt für diese Zählzeit wieder an der d-Saite „geparkt“. Diese Art des Ausschmückens von Daumen-Arpeggios mit *Ligado* und *Ayudado* ist eine weitere recht faszinierende Flamencospielweise.

¹*Ligado* bezeichnet im Flamenco allgemein das Spielen mit gebundenen Tönen, sowohl aufwärts als auch abwärts.

A

3 SF+ 2_

(SF+ = gedoppelte Schlussfigur)

Eine Schlussfigur beendet immer ein Melodiestück, nie eine Schlagfolge¹. Sie ist auch der typische Abschluss einer *Falseta*.

Melodieübung por medio mit Pulgar

14



Als Nächstes eine kleine Vorübung, um sich mit den Melodiespiel *por medio* vertraut zu machen. Kurze melodische Füllfiguren werden in der Regel aus dem Akkordgriff heraus gespielt, sodass Melodie und Akkord ineinanderklingen.

Der betreffende Akkord ist meist die Dominante – wir erinnern uns: im Phrygischen die 2. Stufe, hier also B^b*-Dur. Von diesem Akkord bleiben ein oder zwei Finger als Basisklang liegen, während die restlichen Töne „drumherum“ gespielt werden. In A-Phrygisch sind das meist der 3. und 4. Finger im 3. Bund auf g- und h-Saite, sozusagen ein „halber“ B^b*-Griff. 1. und 2. Finger bedienen dann alle Melodietöne auf den tiefen drei Saiten.

B^b*

Der 1. und 2. Finger bleibt nur bis zum nächsten Anschlag liegen – besonders bei den Überstreckungen auf 5. und 6. Saite.

¹Die einzigen Ausnahmen von dieser Regel gibt es in der *Soleá*.



15

Paseo-Figuren und Paseo-Grundform

Für einen kompletten *Paseo*-Takt brauchen wir noch einen Melodiebaustein über G-Moll, der der Schlussfigur vorangeht. Den Gm-Griff leiten wir aus dem Bb*-Griff ab; es kommt nur der 2. Finger auf der 6. Saite hinzu, alle anderen Finger bleiben liegen:



Die Spielhand steht auch hier durchgehend in Daumenstellung. Der Abschlagn wird als geschlossenes Arpeggio von 6. bis 2. Saite gespielt, das mit einem kurz vorhergehenden Ringfingerabschlagn „verbreitert“ wird. Der darauffolgende Daumen-Aufschlag geht über 2. bis 4. Saite.

Den Melodiebaustein kombinieren wir mit den verschiedenen Schlussfiguren. Damit bekommen wir alle Varianten, die wir für das *Paseo* brauchen.

Gm*
Gm6

Gm*
3 ↑ p

Gm*
5

Gm*	A
3 ↑ p	3 SF 2_
Gm*	C*
3 ↑ p	3 SF 2_
Gm*	A
3 ↑ p	3 SF+ 2_

Paseo-Grundform

Die beiden 2er-Bausteine am *Compás*-Anfang werden mit *Punteado* gespielt, und zwar ausnahmsweise gerade, also nicht im *Contra*, mit Abschlagn-Aufschlag:

Bb* C*

2 ↓ 2 ↓

TAB

Am Anfang des *Paseos* werden die ersten beiden 2er-Bausteine ausgelassen, d.h. der erste *Compás* wird erst ab 5 gespielt. Die Grundform ist klassisch: Frage-Antwort-Verlängerung.

Frage	2	2	Gm* 3 ↑ p	A 3 SF 2_
Antwort	Bb* 2 ↓	C* 2 ↓	Gm* 3 ↑ p	A 3 SF+ 2_
Verlängerung	Bb* 2 ↓	C* 2 ↓	Gm* 3 ↑ p	C* 3 SF 2_
	Bb* 2 ↓	C* 2 ↓	Gm* 3 ↑ p	A 3 SF+ 2_

Auch im Paseo werden *Llamadas* gesetzt, diese unterscheiden sich allerdings von denen in der *Escobilla*. Wir benötigen dafür eine weitere Schlagtechnik, das *Rasgueo*.



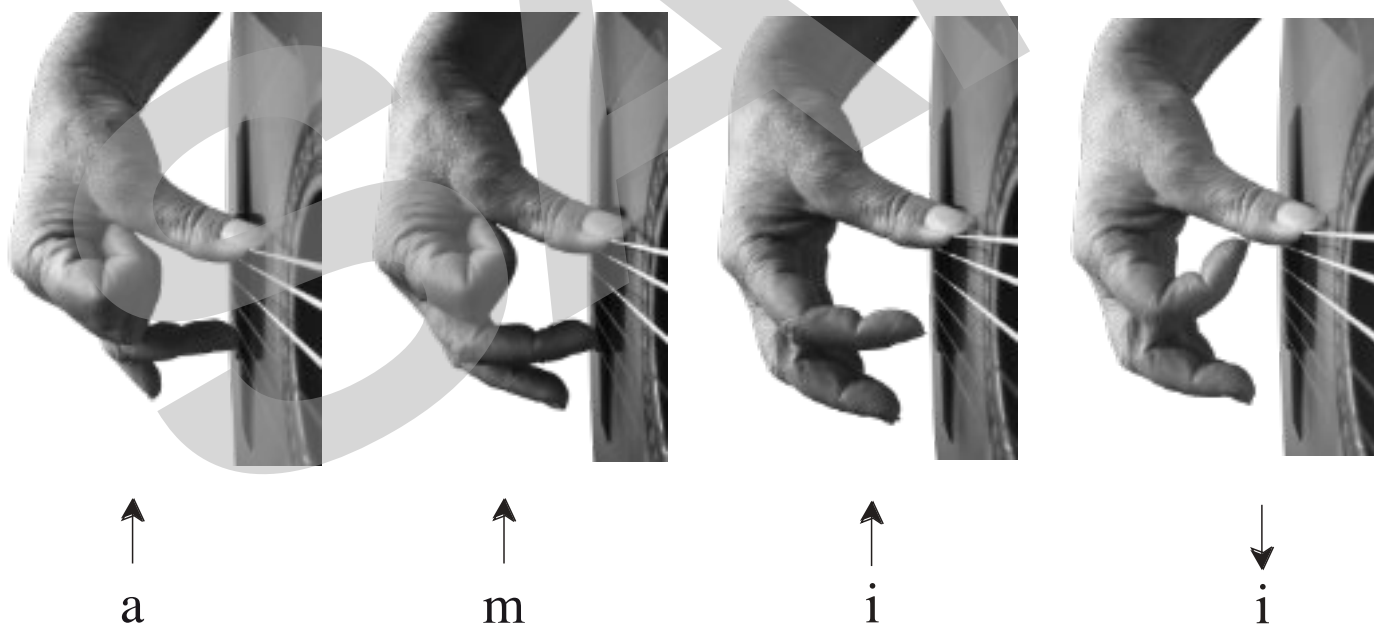
16

Das Dreifinger-Rasgueo

Das *Rasgueado* oder kurz: *Rasgueo* (Aussprache: „rracheáo“ bzw. „rracheo“ – die daraus abgeleitete Schreibweise *Rajeo* habe ich auch schon gesehen) ist die wohl auffälligste Schlagtechnik auf der Flamencogitarre, die vieles zum speziellen Flair beiträgt. Bezeichnet wird damit eine Serie von kurz aufeinanderfolgenden Akkordschlägen mit Fingern und/oder Daumen, die bestimmte rhythmische Figuren erzeugen. Es gibt etliche Varianten, die sich aber im Wesentlichen auf vier Grundformen zurückführen lassen: Zweifinger-Rasgueo, Dreifinger-Rasgueo, Daumen-Rasgueo und Daumen-Tresillo bzw. *Abanico* („Fächer“). Jedes dieser *Rasgueos* klingt verschieden und wird gezielt für bestimmte Rhythmusmuster eingesetzt. Es ist also keinesfalls beliebig, wo bzw. wann ein bestimmtes *Rasgueo* gespielt wird, besonders in der Tanzbegleitung. Die richtige Ausführung und Anwendung würde gut und gerne ein eigenes kleines Büchlein füllen. Deshalb beschränken wir uns hier auf das *Rasgueo*, das sich am vielseitigsten einsetzen lässt und das wir ohne weiteres so vereinfachen können, dass immer noch alles original¹ klingt: das Dreifinger-Rasgueo.

Die vollständige Schlagfolge ist a-m-i-i, und zwar ab-ab-ab-auf. Ein natürlicher Schwachpunkt dabei ist der Ringfinger, den man erst ganz speziell nach einer bestimmten Vorgehensweise trainieren muss, und zwar über längere Zeit, damit das *Rasgueo* rhythmisch sauber klingt. Deshalb verwenden wir in dieser Rhythmus-schule nur die verkürzte Variante m-i-i in der Folge ab-ab-auf, denn diese ist wesentlich einfacher zu beherrschen. Dabei bezeichnen wir sie weiterhin als (verkürztes) Dreifinger-Rasgueo, denn es gibt auch noch das „echte“ Zweifinger-Rasgueo i-a-i (auf-ab-ab).

Komplette Schlagfolge beim Dreifinger-Rasgueo – alle Schläge gehen nur über 5. bis 3. Saite! Auch Ring- und Mittelfinger werden wie der Zeigefinger beim Abschlagen nie ganz ausgestreckt, sondern bleiben so weit wie möglich „engerollt“.



Damit die *Rasgueos* so klingen wie sie sollen, gilt es folgendes zu beachten:

1. Im Gegensatz zum *Punteado* werden auch beim Aufschlag nur die tiefen Saiten (also 3.–5.) angeschlagen.
2. Zu jedem Zeitpunkt berührt nur ein Finger die Saiten, nie zwei Finger gleichzeitig.
3. Wie beim *Punteado*: Die Anschlagsbewegung ist so schnell wie möglich – „Schnipsen, nicht streichen“.
4. Ebenfalls wie beim *Punteado*: Die Finger beim Abschlagen so weit wie möglich „engerollt“ lassen.

Übung a-m-i-i „4 gegen 3“

Hier eine Übung, die schon den Ringfinger mittrainiert, also das komplette Dreifinger-Rasgueo a-m-i-i. Da wir vier verschiedene Anschläge haben, üben wir gegen einen 3er-Fuß. Somit wandert die Betonung durch die Schlagfolge und wir trainieren jeden Finger gleichmäßig. Der Schluss ist hier auf 1, also auf den Ringfinger-Abschlag.

Übung m-i-i „3 gegen 4“

Nach dem gleichen Prinzip üben wir das verkürzte Rasgueo m-i-i; jetzt drei verschiedene Anschläge gegen einen 2er- bzw. Vier-Achtel-Fuß.



17

Rasgueo-Figuren und Anfangs-Llamada

Rasgueo-Figuren

Normalerweise beginnen die *Rasgueos* im *Contra* und laufen auf den betonten Schlag zu. Das *Contra*-Achtel wird dabei nochmals in zwei Sechzehntel geteilt.

Die Kombination Aufschlag mit Fuß ist zunächst etwas ungewohnt und muss eventuell extra geübt werden. Nicht jedes *Rasgueo* endet auf dem Fuß, meist aber die komplette *Rasgueo*-Figur.

Für die *Llamadas* im *Seguiriyas-Paseo* benötigen wir eine bestimmte *Rasgueo*-Figur, die wir erst einmal separat einüben: das *Doppel-Rasgueo*:

Akkordwechsel setzen wir immer vor das *Rasgueo*, um Wechsel innerhalb des *Rasgueos* zu vermeiden.

In der *Llamada* wird das Doppel-Rasgueo in den 3er-Bausteinen gespielt, und zwar jeweils zweimal nacheinander.

A* Das Rasgueo bindet die Bausteine.

A



3 R R 3 R R 2_

Diese Bausteinfolge ist für die Anfangs- und die Abschluss-*Llamada* gleich; der Unterschied zwischen den *Llamadas* liegt in den vorangehenden zer-Bausteinen.

Anfangs-Llamada

A^*

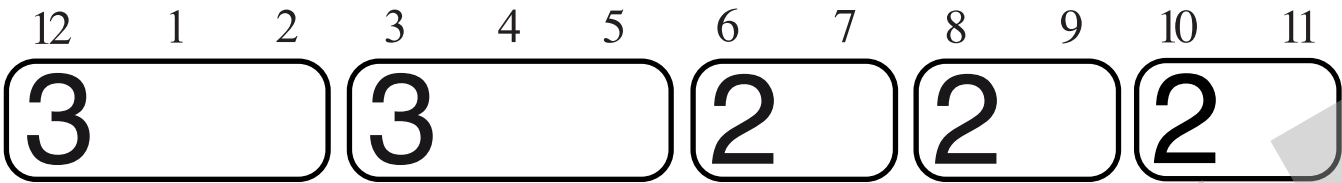


The first system of the musical score for 'The Wind' consists of a treble clef staff and a guitar TAB staff. The treble staff has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains three measures of music. The first measure has a whole note chord of B-flat, D, and F, with a square box below it and an upward arrow pointing to a fret number '1'. The second measure has a whole note chord of C, E, and G, with a downward arrow pointing to a fret number '1'. The third measure has a whole note chord of D, F, and A, with a square box below it and an upward arrow pointing to a fret number '1'. The guitar TAB staff has five lines. The first measure shows fret numbers 2, 2, 0 on the first three strings, with a bracket under the 2s. The second measure shows fret numbers 0, 2, 3 on the first three strings, with a bracket under the 2 and 3. The third measure shows fret numbers 2, 2, 0 on the first three strings, with a bracket under the 2s.

In der Anfangs--*Llamada* spielen wir die 2er mit Abzieher-*Ligados*:

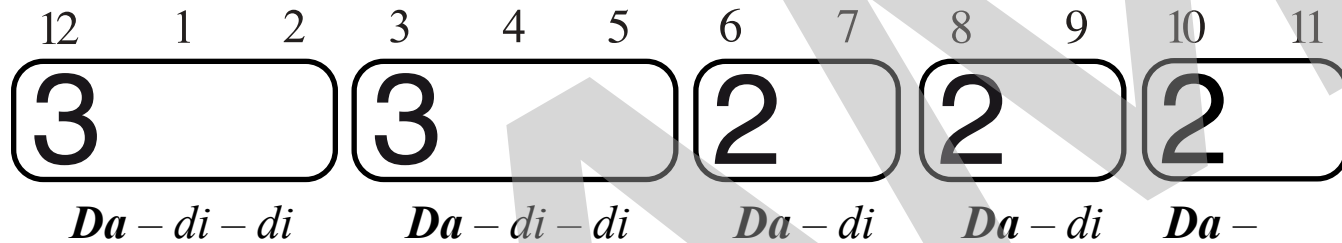
Der 12-er Takt in der Soleá por Bulerías

Im Gegensatz zur Seguiriyas ist das Betonungsmuster der Soleá por Bulerías symmetrisch: Auf zwei 3er-folgen drei 2er-Bausteine. Allerdings wird jetzt ab 12 gezählt. (Warum das so ist, wird auf Seite 65 erklärt.) Auf diesem Muster basiert die Mehrzahl der 12er-Palos: neben Soleá por Bulerías und Bulerías die Alegrías mit all ihren Verwandten wie Cantiñas, Caracoles und Mirabrás; die Soleá mit ihren Verwandten wie beispielsweise La Caña; und schließlich die Guajiras, bei der ausnahmsweise ab 1 gezählt wird.



Im Spanischen wird dieser Compás übrigens mit einem Schlag Auftakt gezählt, also eigentlich 11-12-1-2-3 ... Da 11 und 12 im Spanischen aber zwei Silben haben (once, doce), wird zweimal un-dos gezählt, also: un-dos-un-dos-tres-cuatro-cinco-seis-siete-**ocho**-nueve-diez ... (Schluss immer auf 10).

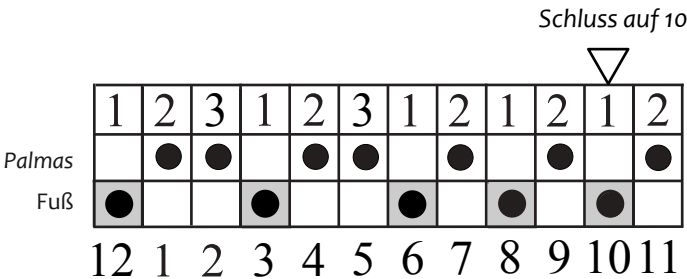
Mit Lautsilben – ohne Auftakt – dann so:



24

Soleá por Bulerías-Compás mit Fuß & Palmas

Wie zuvor die Seguiriyas können wir uns die Solea por Bulerias zuerst über Kombinationen aus Fuß und Palmas erschließen. Da wir ab 12 zählen, fällt der Schluss jetzt auf 10:



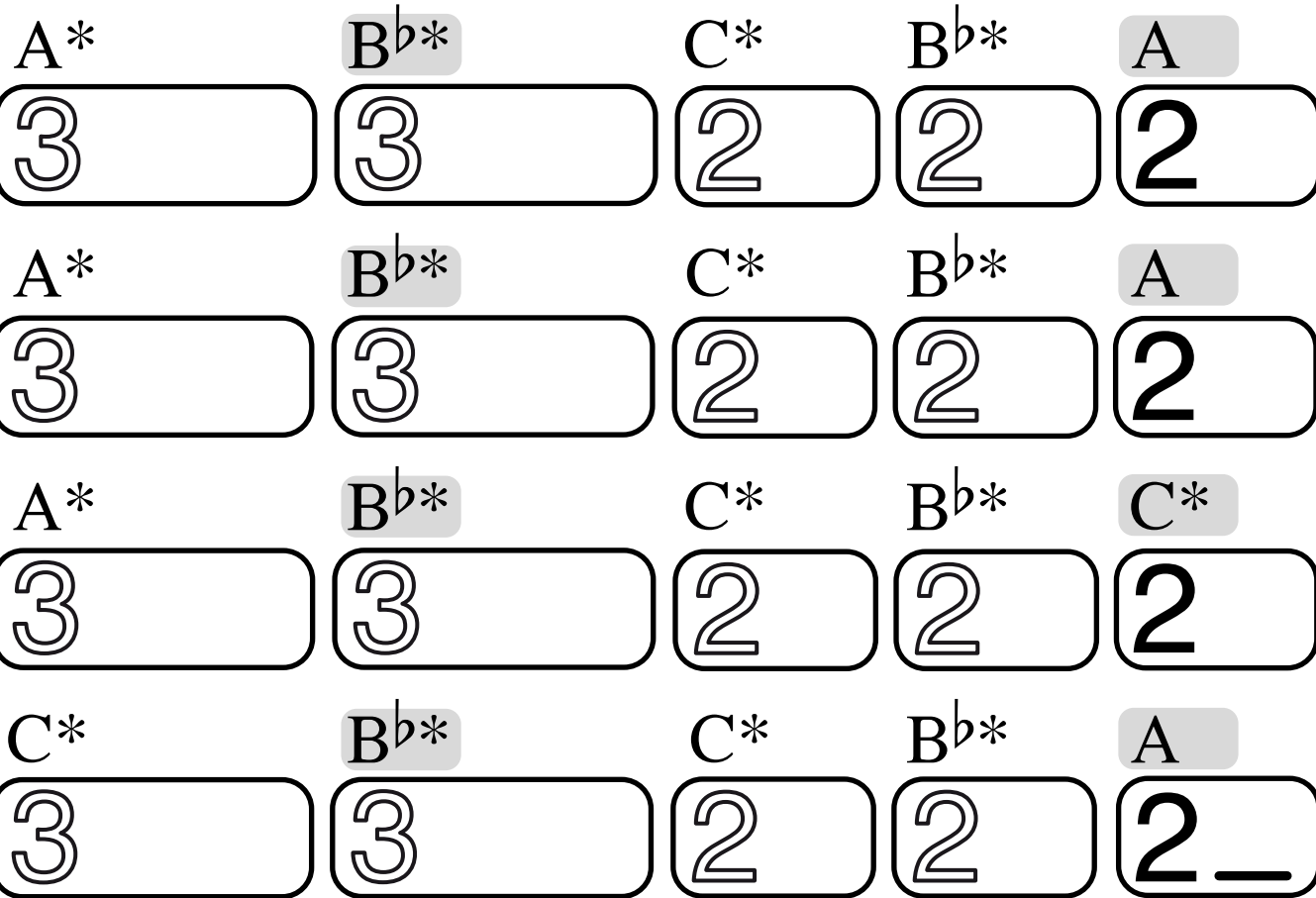
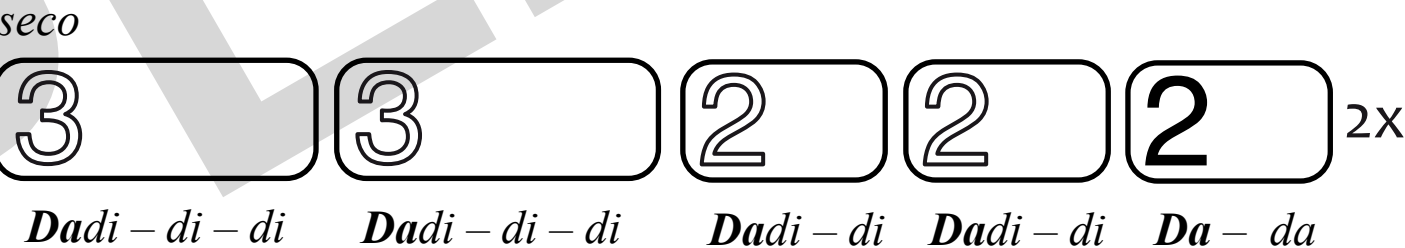
Nun kommt das Schöne: Wir müssen für den neuen Palo zuerst einmal gar nichts Neues lernen, sondern können die gleichen Bausteine verwenden wie in der Seguiriyas, nur in anderer Reihenfolge – ein wichtiges Grundprinzip im Flamenco!

25



Soleá por Bulerías-Compás mit Contra-Bausteinen (Escobilla-Grundform)

Wie in der Seguiriyas haben wir am Compás-Ende einen geraden 2er-Baustein. Mit den entsprechenden Akkordwechseln können wir damit schon die Grundform der Escobilla spielen. Die Hauptakkordwechsel sind jetzt auf 3 und 10.





35

Arpeggio-Falseta für Paseo

Diese ebenfalls typische *Falseta* klingt ähnlich wie die *Remate*, schließt aber nicht auf 10, sondern endet mit der Schlussfigur. Sie schließt nämlich nicht zwangsläufig eine Passage ab wie die *Remate*, sondern kann auch als Anfang oder als Zwischenspiel eingesetzt werden.

In dieser *Falseta* kommt das C* schon auf die 6, die wir auf 5-und vorziehen. Auch in der *Falseta* verzieren wir stilsicher nur bestimmte Daumenbässe mit *Arpeggio*. Dafür erweitern wir die *Arpeggios* zur 8 und 10 mit einem Daumen-*Ligado* am Schluss. Dadurch bekommen wir dort jeweils vier Töne auf einen halben Schlag.

Zur Vorbereitung der *Falseta* klingt es gut, statt der gewohnten Abwärtsmelodie die erste Tonfolge der *Falseta* vor die Schlussfigur zu setzen.

er gewohnten Abwärtsmelodie die erste Tonfolge der *Falseta* vor die Schlussfigur zu setzen.

The image shows a musical score for guitar in B-flat major. The melody is written on a treble clef staff, and the guitar tablature is written on a six-line staff below it. The key signature is one flat (B-flat). The melody starts with a 7/8 time signature. The guitar tablature includes fret numbers (0, 1, 3, 4, 2) and fingerings (0, 3, 3, 0, 2, 2, 2). The melody includes a falseta (A) and a final figure (3). The guitar tablature includes a 7/8 time signature. The melody includes a 7/8 time signature. The guitar tablature includes a 7/8 time signature.

In unserem kleinen *Paseo*-Arrangement ist die *Falseta* der Höhepunkt, wir schließen danach mit einer *Llamada*. Als Abschluss-*Llamada* spielen wir den zweiten Takt der Anfangs-*Llamada* mit einer kleinen Anpassung: Der erste *Llamada*-3er ist jetzt ein Anschlussbaustein an die Schlussfigur.

Im Ganzen klingt das dann so:

The diagram illustrates the piano roll segments for the song "Astronaut In The Ocean" by Masked Wolf, organized into three rows. Each segment is represented by a box containing a note (3 for half note, 2 for quarter note), a duration (e.g., 3, 2), and a pitch (e.g., A*, Gm*, Bb*, A). Arrows indicate the flow between segments.

- Top Row (FALSETTA):**
 - Segment 1: Note 3, duration 3, pitch A*, lyrics "3 - □ ↓ ↑ ~".
 - Segment 2: Note 3, duration 3, pitch Gm*, lyrics "3 - ↓ ↓".
 - Segment 3: Note 2, duration 2, pitch A*, lyrics "2 e ⑥ arp".
 - Segment 4: Note 2, duration 2, pitch Bb*, lyrics "2 pi".
 - Segment 5: Note 2, duration 2, pitch A, lyrics "2 SF+".
- Middle Row (FALSETTA):**
 - Segment 1: Note 3, duration 3, pitch Bb*, lyrics "3 p e ⑥ arp".
 - Segment 2: Note 3, duration 3, pitch Bb*, lyrics "3".
 - Segment 3: Note 2, duration 2, pitch C*, lyrics "2".
 - Segment 4: Note 2, duration 2, pitch Bb*, lyrics "2".
 - Segment 5: Note 2, duration 2, pitch A, lyrics "2 SF+".
- Bottom Row (LLAMADA):**
 - Segment 1: Note 3, duration 3, pitch A*, lyrics "3 p ↑ ~ ↑ ~".
 - Segment 2: Note 3, duration 3, pitch A*, lyrics "3 ↑ ~ ↑ ~".
 - Segment 3: Note 2, duration 2, pitch A, lyrics "2 _ R".
 - Segment 4: Note 2, duration 2, pitch A*, lyrics "2 _ R".
 - Segment 5: Note 2, duration 2, pitch A, lyrics "2 _".

36



Paseo-Variationen

Wir haben nun genug Material, um komplette Paseos zu „montieren“. Dazu schauen wir uns noch eine letzte Bausteinvariante für die Taktübergänge an.

Nach der A-Dur-Schlussfigur können wir statt Golpe auf 1 auch diesen abgewandelten *Llamada*-3er spielen; der erste Schlag gehört noch zur Schlussfigur:

A

12

SF *p*

i *i*

T 2 2 2 3 2
A 2 2 2 2 2
B 0 0 0 0 0

Wie in den anderen *Palos* wird die Schlussfigur mit kurzen Melodiestückchen vorbereitet, zuerst einmal ab 8-und, mit Pause auf 8.

Melodiefigur 1

8 10 12

A

2^b 2^{c#} 2^p 2^{SF} 3

Diese Figur klingt sehr flüssig, da das *Ligado* auch den Melodiebaustein an die Schlussfigur bindet.

Mit gedoppelter Schlussfigur:

A

2^b 2^{c#} 2^p 2^{SF+} 3



51

Bulerías a 12 Compás mit Melodiefigur 1

Nach der Schlussfigur bietet es sich an, das erste *Contra* immer mit Daumenaufschlag zu spielen:

12 3

A Gm

3^p 3^p 3^p 3^p 3

Vor der Melodiefigur spielen wir einen „normalen“ *Contra*-2er:

A* Gm* A

3^p 3^p 2 2^b 2^{c#} 2^p 2^{SF}

A* Gm* A

3^p 3^p 2 2^b 2^{c#} 2^p 2^{SF+}

Diese Kombinationen können wir über C* verlängern, wie im schnelleren Videobeispiel gezeigt wird:

A* Gm* C* A

3^p 3^p 2^p 2^R 2

Gm* A

3^p 3^p 2 2^b 2^{c#} 2^p 2^{SF+}

52



Melodiefigur 2

Diese Figur wird genauso in den *Compás* gesetzt wie Melodiefigur 1.

8 10 12

A

2^e 2^f 2^p 2^{SF} 3