

LOLA FERNÁNDEZ

EL FLAMENCO EN LAS AULAS DE MÚSICA
de la transmisión oral a la sistematización de su estudio

MÚSICA Y EDUCACIÓN

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN

¿Se puede estudiar flamenco?

2. BREVES ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Orígenes

Influencias americanas

3. CLASIFICACIÓN DE LAS FORMAS FLAMENCAS

Aclaraciones respecto a la terminología

4. ELEMENTOS DEL LENGUAJE MUSICAL FLAMENCO

MÉTRICA

El compás de doce

Superposición de compases

ARMONÍA

El modo flamenco.

La cadencia flamenca.

Cadencias típicas

Bimodalidad en el flamenco

Dominantes secundarias

Acordes sustitutos

Variantes de acordes

Los tonos flamencos

MELODÍA

CARACTERÍSTICAS COMUNES

Microtonalismo

CARACTERÍSTICAS QUE DEPENDEN DE LOS CANTES

Modales

Tonales

FORMA

Cadencias típicas

Elementos formales de un cante

Aplicación instrumental

Guías de audición

5. CONCLUSIONES

EL FLAMENCO EN LAS AULAS DE MÚSICA

de la transmisión oral a la sistematización de su estudio

INTRODUCCIÓN

Tonalidad, modalidad, bimodalidad, microtonalismo, ciclos rítmicos con irregularidad de acentos, elasticidad y aparente libertad métrica, disonancias sin resolver, multidiversidad de formas, son elementos que caracterizan a una estética musical original y genuina conformada a través de siglos, mezcla de culturas y con una actualidad arrolladora, que no puede permanecer más tiempo alejada de nuestros Conservatorios y Escuelas de Música.

¿Se puede estudiar el flamenco?

Aunque en la mayoría de los casos la música flamenca se ha transmitido de forma oral e imitativa, en un proceso directo maestro-discípulo, **las herramientas académicas de transcripción, análisis, codificación, etc... pueden permitir la generalización de su estudio,** abriendo así caminos ignotos tanto en el área instrumental como en la de la creación.

BREVES ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Orígenes

Los orígenes del Flamenco hay que buscarlos en Andalucía, donde durante siglos se dieron unas circunstancias que favorecieron la conformación de esta música tan peculiar. Allí existía una cultura arábigo-andaluza integrada por las culturas y tradiciones judías, árabes y cristianas (**música sefardí, música hispano-árabe, música mozárabe**). A esto hay que añadir la llegada del pueblo gitano en el s. XV, resultando ser definitiva para la configuración del Flamenco. **Flamenco y gitano-andaluz van unidos por lo tanto desde sus orígenes y sus lazos continúan posteriormente.**

Influencias americanas

Junto a estas circunstancias, hay que tener presente además que desde la llegada a América, la cultura andaluza y la española están forzosamente siendo influenciadas por el constante trasiego de ida y vuelta a través del Atlántico a tierras americanas.

En el s. XVIII la emigración al nuevo continente, principalmente la del proletariado andaluz, juega un papel muy importante en el flamenco. Los puertos de Sevilla, Cádiz, Málaga y Almería son definitivos en este proceso de retroalimentación. Las coplas y los bailes llegan a América y vuelven modificados a Andalucía, donde se vuelven a fundir.

Aclaraciones respecto a la terminología

Aunque son frecuentes (cada vez más) las interpretaciones flamencas puramente instrumentales, éstas tienen su origen en los cantes, o sea, el flamenco es eminentemente vocal. A lo largo de este artículo me referiré con frecuencia a cada una de las formas como “cante” o “palo”, que son los términos utilizados tradicionalmente en el flamenco, pudiéndolos entender como vocal-instrumental o puramente instrumentales.

CLASIFICACIÓN DE LAS FORMAS FLAMENCAS

Las formas musicales flamencas constituyen un universo complejo con **gran número de géneros y estilos, agrupados por familias**, muchos de ellos con derivaciones que dependen de diversos factores: geográficos, interpretativos, literarios, etc...

La clasificación se hace pues, complicada y estará sujeta al criterio utilizado al realizarla. Dos son los más usuales: **el histórico-geográfico y el rítmico**, dando como resultado en la mayoría de los casos, una clasificación mixta que intenta conjugar los dos criterios, por otra parte escasamente divergentes.

CLASIFICACIÓN DE LOS CANTES POR FAMILIAS

1. CANTES SIN

ACOMPañAMIENTO

Romances
Tonás
Martinetes
Carcelera
Debla
Saeta
Nanas

2. CANTES BÁSICOS O

FUNDAMENTALES

Seguriya

Cabales
Livianas
Serranas

Soleá

Caña
Polo
Bulerías

Alboreás

Jaleos
Gilianas

Tango

Tientos
Tanguillos
Marianas

3. CANTES DE CÁDIZ O

CANTIÑAS

Alegrías

Caracoles
Mirabrás
Romerías
Bamberas

4. FANDANGOS

Fandangos de Huelva

Fandangos naturales o personales

Malagueña

Verdiales
Jaberas
Rondeñas

Granaína

Media Granaína

5. CANTES MINEROS Y DE LEVANTE

Taranta
Taranto
Cartagenera
Minera
Murciana
Levántica

6. CANTES

AFLAMENCADOS

Relacionados con el folklore andaluz

Petenera
Sevillanas
Villancicos

De ida y vuelta o hispanoamericanos

Guajira
Colombiana
Milonga
Rumba
Vidalita

Otros

Farruca
Garrotín

ELEMENTOS DEL LENGUAJE MUSICAL FLAMENCO

MÉTRICA

En el flamenco se dan cuatro tipos de compases: **binario, ternario, compás de doce o alterno y compás interno o aparentemente libre**, siendo también característica de algunos cantes **la polirritmia o superposición de hasta tres compases diferentes**.

El compás de doce

Lo que en ritmo el flamenco nos presenta como más novedoso con respecto a la mayor parte de la *música “clásica”* es **el compás flamenco de 12 tiempos** que internamente presenta varios tipos de alternancias: **2+2+3+3+2** ó **3+3+2+2+2**. Este último ciclo puede ser **tético** en algunos cantes o **anacrúsico** en otros, comenzando el ciclo de doce cuando es anacrúsico en la 2ª parte del primer compás de tres y finalizando en la primera parte de dicho compás.

La primera forma de alternancia corresponde a la familia de la **seguiriya**; la segunda, en su forma anacrúsica, es propia de la familia de la **soleá** y de los **cantes de Cádiz** y en su forma tética, de la **petenera** y de la **guajira**.

Ahora bien, la manera flamenca de contar en algunos de estos ciclos de 12 (y en otros cantes de métrica regular) no se corresponde con la manera académica: en la **seguiriya** y en los cantes de su familia se pronuncian los números **del uno al cinco**, encajando la cuenta con una lógica aplastante en el compás de 12. El *uno* coincide con el ictus por ser tético el compás de la *seguiriya*.

En los ejemplos siguientes los números en letras representan la manera de contar flamenca. El subrayado indica los acentos.

Ej. 1:

Seguiriya:

1 2 1 2 1 2 3 1 2 3 1 2 ://

un dos tres cuatro cinco

Las dos sílabas de *cuatro* y de *cinco* se corresponderían con dos corcheas si transcribiéramos el ciclo a compases de 2/4 y 3/4 (dos de 2/4 dos de 3/4 y uno de 2/4) (ver párrafo posterior).

La otra manera flamenca de contar el compás de 12 es para los cantes de la **familia de la soleá** y de los **cantes de Cádiz**, o sea, los de comienzo anacrúsico. Aquí el *un* no se corresponde con el primer ictus sino con el verdadero comienzo del ciclo y el *once doce* es sustituido por *un dos*.

Ej. 2:

Soleá

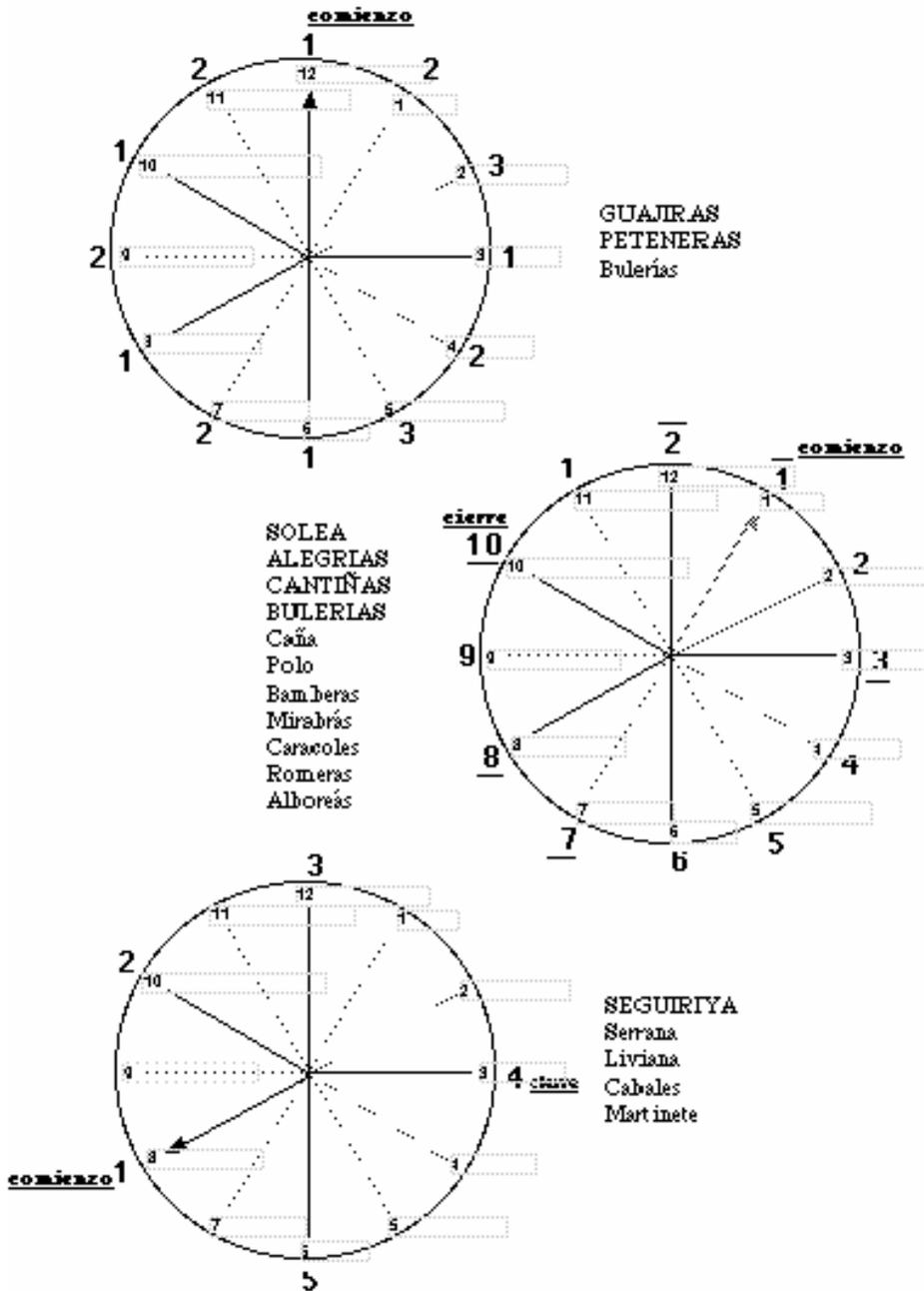
2 3 1 2 3 1 2 1 2 1 2 1 ://
un dos tres cuatro cinco seis siete ocho nueve diez un dos

Las dos sílabas de *cuatro*, *cinco*, *siete*, *ocho* y *nueve* se corresponderían con dos corcheas si transcribiéramos el ciclo a compases de 2/4 y 3/4 (uno de 3/4 tres de 2/4 y uno de 3/4).

El compás de doce reduce en dos sus tiempos para finalizar el cante, acabando en el *diez* de la cuenta flamenca. En este número se producen también los **cierres**, otro elemento característico del flamenco que se da con regularidad a lo largo del cante.

El reloj flamenco resulta de gran ayuda para entender los compases flamencos de doce. El gráfico 1 nos muestra tres relojes correspondientes a las tres formas de alternancia, en los que están señalados los comienzos y los cierres. Los números del exterior representan la manera de contar flamenca. El subrayado de algunos de estos números indica las partes que se marcan especialmente.

Gráfico 1. EL
RELOJ FLAMENCO



Por supuesto, estos ciclos no tienen completo sentido si no es con unos **patrones rítmicos asociados** (que vienen dados principalmente por el acompañamiento guitarrístico), y una **armonía** también **asociada**, con la particularidad de que en el flamenco a veces se da la contradicción de que los cambios armónicos se producen en las partes débiles o más débiles del compás.

Si se debe usar una u otra manera de contar, una u otra manera de transcribir, es un debate estéril a mi parecer. Cualquier manera es válida siempre que el resultado sea útil. Lo que importa es el conocimiento y la comprensión de la música que estemos analizando o interpretando.

Podemos encontrar por ejemplo, diferentes formas de transcribir un mismo canto. A continuación propongo tres maneras diferentes para una seguiriya y dos para unas alegrías. Bajo la notación está la correspondencia con la cuenta flamenca.

Ej. 3:

Seguiriya:

Three musical staves for Seguiriyas. The first staff uses time signatures 2/4, 3/4, and 2/4, with counts 1, 2, 3, 4, 5. The second staff uses 2/8, 6/8, and 2/8, with counts 1, 2, 3, 4, 5. The third staff uses 3/4, 6/8, and 3/4, with counts 1, 2, 3, 4, 5. Labels 'cierre' and 'comienzo canto' are placed above the staves.

Ej. 4:

Alegrías:

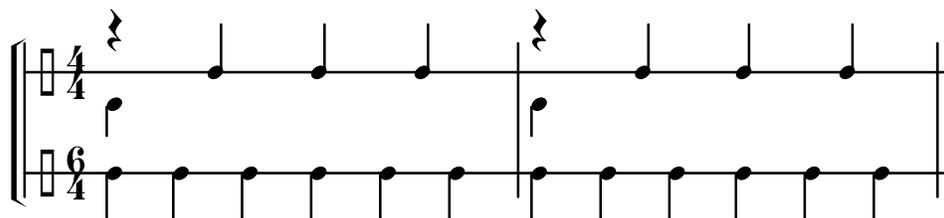
Three musical staves for Alegrias. The first staff uses time signatures 3/4, 2/4, and 3/4, with counts 1-10. The second staff uses 3/4, with counts 1-10. The third staff uses time signatures 6/4, 3/2, and 6/4, with counts 1-10. Labels 'cierre comienzo del canto' and 'cierre' are placed above the staves.

Superposición de compases

Veamos un ahora ejemplo de superposición de compases en el flamenco. Sería una posible transcripción rítmica de unos tanguillos flamencos, palo tradicionalmente en compás de (4/4) pero actualmente y debido a Paco de Lucía en compás de subdivisión ternaria, encontrándonos los dos ritmos superpuestos:

Ej. 5:

Tanguillos:



Para cerrar este capítulo faltarían los no menos interesantes ritmos ternarios y binarios, éstos últimos también con su especial manera flamenca de contar, o cómo los primeros han dado lugar a los cantes con compás interno o de métrica aparentemente libre.

ARMONÍA

El modo flamenco

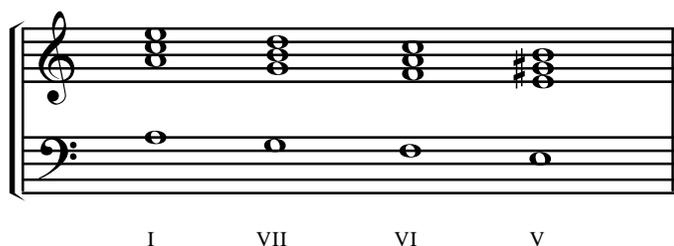
Existen en el flamenco cantes exclusivamente modales, otros que combinan modalidad y tonalidad y otros exclusivamente tonales.

La modalidad en el flamenco surge a partir del modo frigio de mi. Un **modo frigio armonizado**, con la particularidad de que el primer grado tiene la 3ª elevada 1/2 tono ascendentemente, dando como resultado un grado mayor.

El primer tetracordo del modo, armonizado y en un proceso cadencial habitualmente descendente¹, es la llamada **cadencia andaluza**².

Esta cadencia aparece en numerosas ocasiones en la música clásica y en la música popular española, teniendo normalmente una tónica menor como referencia, o sea, en forma de semicadencia:

Ej. 6:



¹ En flamenco es muy habitual el ascenso por los grados de la cadencia.

² Entendamos pues cadencia andaluza como un **proceso cadencial**.

Si cifráramos la cadencia como IV, III, II y I grados del modo frigio, el grado I debería aparecer como I M.

Ej. 7:

The musical notation for Ej. 7 consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. It shows four measures of music. Each measure contains a triad in the treble staff and a single note in the bass staff. The chords are labeled IV, III, II, and I below the staff. The key signature has one sharp (F#).

Sin embargo, el término **modo flamenco**³ define un **modo frigio armonizado**, con su **I grado Mayor**, cuyos **III, II y I grados** rara vez se presentan en forma de triadas consonantes⁴, sino como acordes disonantes de cuatro sonidos mínimo, con variantes en su construcción que dependen del cante en cuestión.

Ej. 8:

The musical notation for Ej. 8 consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. It shows four measures of music. Each measure contains a triad in the treble staff and a single note in the bass staff. The key signature has one sharp (F#).

Por analogía, voy a denominar **cadencia flamenca** a una **sucesión de cuatro acordes** (o tres), con las características antes citadas, **que constituyen un proceso cadencial conclusivo que finaliza en el I** y que se puede presentar como IV-III-II-I con sus variantes correspondientes o con acordes sustitutos (nunca del I). Por ejemplo: II-III-II-I.

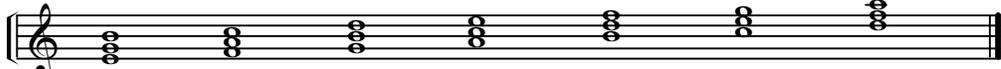
De los grados que compongan la cadencia y de las variantes de acordes que se utilicen dependerá que estemos hablando de un cante o de otro por lo que hablaré de **cadencia de seguiriyas**, **cadencia de tangos**, **etc...** para referirme a la **sucesión típica de acordes -asociada a un ritmo propio- de un cante**

³ El uso de este término aunque aún no está generalizado, es cada vez más frecuente y a mi parecer el más idóneo.

determinado. A esta cadencia típica, en su forma más repetitiva mientras se acompaña al cante se le da el nombre de **llamada**.

Ej. 9: CADENCIA DE TARANTAS

Mi frigio



I II III IV V VI VII

Mi flamenco



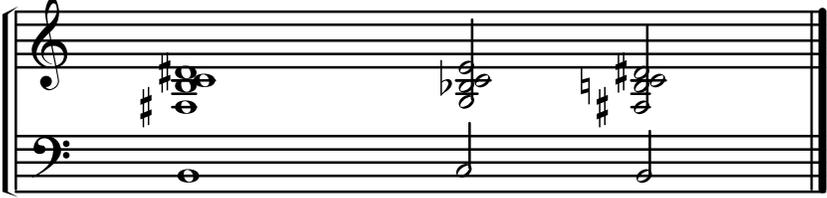
I II III IV V VI VII

EJ. 10: CADENCIA DE TANGOS



Los grados II y I constituyen a veces por sí solos una cadencia dentro del modo, con una relación funcional V-I, existiendo cantes contruidos casi exclusivamente en torno a estos grados, con pequeñas inflexiones a otros grados del modo (ver párrafo posterior)

Ej. 11: CADENCIA DE SEGUIRIYAS EN MODO DE SI FLAMENCO



I - - - - II I

Bimodalidad en el flamenco

La bimodalidad en el flamenco se da en forma de **relación tonal⁵-modal o modal-tonal**, por lo que no es una bimodalidad que presente modos superpuestos dentro del mismo cante sino sucesivos. Esta relación se da de las siguientes maneras:

1) En los cantes en modo flamenco: mediante inflexiones -traslados eventuales del centro tonal- a ciertos grados del modo.

Éstas pueden ser: a) al VI, b) al IV o c) al III.

a) **La inflexión a una tercera diatónica descentente, o sea al VI, es la más usual** y tiene su paralelismo en el modo menor, en la habitual inflexión al III o lo que es lo mismo, al relativo mayor⁶.

Por ejemplo en el modo flamenco de mi, la inflexión a su sexto grado nos llevaría a Do M. Si pensamos en el acorde de Mi M - I del modo -, como dominante de la menor, o lo que es lo mismo, pensar en su cuarto grado como tónica menor de referencia, la inflexión de la menor a su tercer grado o relativo mayor, nos situaría igualmente en Do M.

Este VI grado tiene en algunos cantes un papel formal significativo (fandangos, cantes de levante,...), pues **es sobre el que se construyen las estrofas vocales**, sin embargo otras veces aparece simplemente como un acorde más dentro de la cadencia típica como por ejemplo en la soleá (ver párrafo posterior “La forma”), o una inflexión breve pero significativa como es el caso de la petenera.

También juega un papel muy importante como sustituto del I, dando como resultado la siguiente versión de la cadencia ⁷:

VI- III- II- I

b) Así como la inflexión al VI supone un cambio del modo flamenco al modo mayor, con el cambio de carácter correspondiente, **la inflexión al IV supone un cambio a menor**, o sea, de nuevo un paso a la jerarquía tonal, en este caso al modo menor, también con su correspondiente contraste de carácter.

Es el caso de algunos cantes (bulerías, tangos,...) en los que tras una alternancia estrofa -falseta⁸ en el modo flamenco, cantaor/a o guitarrista nos sorprenden con una estrofa o con una falseta, respectivamente, que se sitúa en el modo menor del cuarto grado.

² tonal = tonalidad mayor o tonalidad menor; modal = modo flamenco

⁶ tomemos el ejemplo de “Para Elisa”, como un caso conocido.

⁷ ver párrafo de “variantes de acordes”.

⁸ falseta= interludio exclusivamente guitarrístico.

c) En el caso del III, no se suele dar una inflexión como tal, sino que en el ascenso por la cadencia **hay una detención especial en este grado** al igual que ocurría en algún caso con el VI, lo que aporta también aunque sea brevemente, un carácter mayor. Es el caso de *la liviana*.

2) **En los cantos en modo menor:** sustituyendo la relación tonal I-V por la relación modal IV-I con lo que la dominante de la tonalidad pasa a ser momentáneamente tónica flamenca.

Dominantes secundarias

Las dominantes secundarias son frecuentes en el flamenco como una manera de enriquecer la cadencia. Veamos el ejemplo de una cadencia de Tangos con dominantes secundarias:

Ej. 12: CADENCIA DE TANGOS CON DOMINANTES SECUNDARIAS



IV $\text{VII} / \text{III} \text{VI} / \text{II}^9 / \text{I}$

El VII actúa como dominante del III, el VI del II y el II del I

Acordes sustitutos

La cadencia flamenca presenta variaciones que se deben a la sustitución de unos acordes por otros. Veamos algunos ejemplos:

- el IV es a menudo sustituido por el VI tal y como hemos visto en el párrafo anterior (VI-III-II-I).
- la sucesión de acordes II-III-II-I también es habitual, con lo que podríamos considerar que el primer II está sustituyendo al IV.

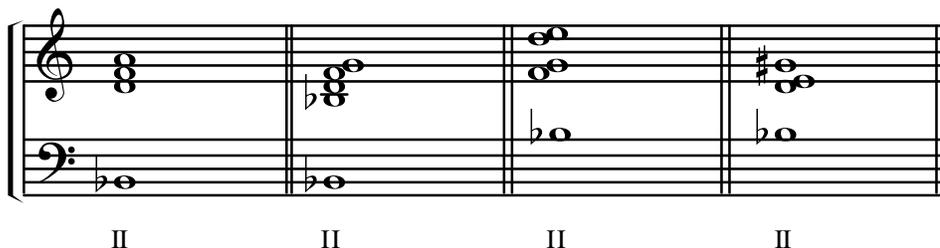
- la relación tensión-relajación entre los grados II-I, se presenta también en forma de VII-I otorgándole a la cadencia un carácter plagal (tientos y tangos)

Variantes de acordes usados en la cadencia

⁹ Ver “Variantes de acordes”

Los acordes de la cadencia presentan también numerosas variantes debidas o no a un cambio de tono y estrechamente relacionadas con las características de la guitarra como instrumento polifónico. Veamos a continuación las variantes que puede presentar un II grado del modo de la flamenco:

Ej. 13:



De los cuatro acordes anteriores, realmente sólo el primero es un II grado como tal. El segundo es un VII en 1ª inversión y los dos últimos son segundas inversiones de un V con novena y con séptima respectivamente. Es importante saber esto, aunque en la práctica los consideremos variantes del II debido a la fuerza modal que se desprende de la línea melódica del bajo.

Los tonos flamencos

Los tonos del modo flamenco vienen dados por las posiciones de la guitarra y son básicamente dos:

Modo de Mi flamenco (por arriba en la guitarra): malagueñas, soleares, fandangos, bulerías.

Modo de La flamenco (por medio en la guitarra): tangos, seguiriyas, soleares, fandangos, bulerías.

Además se usan:

Modo de fa# flamenco y sol# flamenco para los cantes mineros y

Modo de si flamenco para la granaína y la media granaína.

Estos tonos se transportan mediante el uso de la cejilla pudiendo resultar cualquier tono y aunque un guitarrista usará siempre las mismas posiciones, no es el caso de otros instrumentos como el piano, por ejemplo.

MELODÍA

La melodía flamenca tiene su base en el lenguaje -modal o tonal- propio del cante en cuestión.

Existen características melódicas comunes a todos los cantes y otras que dependen del género y del lenguaje o lenguajes que utilice.

CARACTERÍSTICAS COMUNES

Microtonalismo

El empleo del microtonalismo en el Flamenco tiene lugar en el marco de un vibrato muy pronunciado (producido con el diafragma o la garganta según los casos) mediante el que se llega a las notas (microtonales o no) que forman la melodía en sí (A. y D. Hurtado Torres, 1998).

La división de la octava en microtonos¹⁰ es propia de la música étnica, sobre todo de la oriental¹¹ y esta división se usa de una forma sistematizada como en nuestro sistema temperado.

Sin embargo **en el flamenco no hay un empleo sistematizado de la interválica microtonal**, sino que éste depende del estilo y de las características de la voz de cada cantaor/a. **También existen numerosas apoyaturas de las notas principales**, particularmente abundantes las que están a distancia de segunda menor o cuarta aumentada en relación con la nota principal (A. y D. Hurtado Torres, 1998).

CARACTERÍSTICAS QUE DEPENDEN DEL TIPO DE CANTE

Modales

Los cantes más antiguos, sobre todo los cantes sin acompañamiento, basan su melodía en el modo de mi o modo frigio con las características propias de la música modal: **desarrollo melódico por notas sucesivas, ámbito que no suele rebasar una sexta, nota subtónica antes de la nota tónica para cadenciar plagalmente, etc...**

Cuando el cante tiene acompañamiento y está en modo flamenco lógicamente la melodía se apoya en los acordes propios del modo con el hecho curioso de que **a veces, en el I grado, voz y acompañamiento chocan porque mientras este último realiza un acorde mayor (I del modo flamenco), aquella se apoya en un acorde menor (I del modo frigio)¹²**

Ej. 14:

¹⁰ Intervalos mucho más pequeños que el medio tono

¹¹ La hindú tiene 17 y la árabe 22.

¹² Este fenómeno tiene su paralelismo en el blues



Tonales

Quando el cante tiene acompañamiento y está en modo mayor o menor, la melodía se basa igualmente en los acordes propios de la tonalidad y ocurre también que en ocasiones se dan desencuentros entre voz y armonía en los que la melodía toma rumbos modales no pudiendo hacer otra cosa el acompañamiento que buscar el reencuentro en un acorde. Este hecho viene a recordarnos que la adaptación de la guitarra a ciertos cantes fue muy posterior a la existencia de los mismos.

FORMA

Las cadencias típicas

Tal y como hemos visto en un párrafo anterior, utilizo el término **cadencia típica** para referirme a una **sucesión típica de acordes, asociada a un compás y a un diseño de acompañamiento propios, que definen a un cante determinado.**

Esta pieza es clave en la construcción de una cante, y nos hace identificar clara y rápidamente de qué palo o al menos de qué familia se trata.

La cadencia o llamada es realizada por la guitarra¹³ y sirve como: base armónica y rítmica para el cante, como nexo de unión entre voz e instrumento, como introducción de la falseta y al finalizar ésta para dar de nuevo paso a la voz.

Puede presentar variaciones en alguno en sus acordes, y en sus formas de acompañamiento sin que esto nos impida identificarla como cadencia de un cante determinado.

De las cadencias suele aflorar una especie de simple melodía o soniquete que asociamos inmediatamente al cante.

Veamos algunos ejemplos:

Ej. 15: DE SOLEÁ

¹³ actualmente, con la ampliación del repertorio instrumental, cualquier instrumento o grupo de instrumentos.



Ej. 16: DE SEGUIRIYAS



EJ. 17: DE FANDANGOS



Elementos formales de un cante

Un cante pues, en su presentación más simple y tradicional (voz y guitarra), consta de unos elementos que se encadenan con diferentes posibilidades de combinación, definidos a continuación:

Introducción: realizada por la guitarra, normalmente en forma de rasgueos sobre acordes que presentan el tono. Estos rasgueos también se pueden dar a lo largo del cante, al final de una estrofa o para finalizar.

Cadencias típicas: definidas anteriormente

Falseta: interludios instrumentales que se alternan con las estrofas vocales. En ellos el guitarrista posee una cierta libertad para cambiar de compás o de lenguaje armónico (de modal a tonal o al contrario).

Entonación: suelen ser una serie de ayeos que realiza la voz como preparación y para situarse en el tono.

Estrofa: parte vocal literaria cuyas características : número de versos (*tercios* en flamenco), longitud de los mismos, rima, etc... se ajustan al modelo poético propio del cante. El cantaor/a puede repetir uno o más versos de forma libre o más o menos prefijada.

Estas piezas se combinan casi siempre en un mismo orden, pero con elasticidad y cierta libertad.

Aunque de manera similar a la canción, el flamenco simultanea estrofa y estribillo instrumental, la diferencia es que en el flamenco las estrofas, similares literariamente, no suelen ser iguales melódicamente.

Aplicación instrumental

La música flamenca se extrapola cada vez más del contexto tradicional silla-cantaor-guitarra, para convertirse en repertorio de conjuntos instrumentales diversos, abriéndose a instrumentos no utilizados anteriormente, con el enriquecimiento que ello supone en la evolución del flamenco.

Es importante pues un conocimiento profundo del lenguaje para que las aplicaciones instrumentales que se realicen no desvirtúen la estética propia de esta música, logrando ser fidedignas a la vez que innovadoras.

En el montaje de una forma flamenca determinada, para un grupo de instrumentos, por ejemplo, podríamos jugar con las partes definidas anteriormente, a modo de piezas que se combinan, estableciendo así un código formal, a la vez que rítmico, melódico y armónico, con el que poder llevar a cabo una sólida interpretación sin necesidad de partitura.

GUÍAS DE AUDICIÓN

De nada nos sirve un análisis exhaustivo que no vaya acompañado de una escucha. En el caso de la pedagogía del flamenco contamos con el handicap de que no es probable que exista familiaridad entre los alumnos y esta música, al menos de una forma comprensiva.

Junto al trabajo que supone la iniciación y paulatina profundización en todos los temas tratados a lo largo de este artículo, propongo unos modelos de **guías de audición** con los que poder seguir la escucha de los palos, en diferentes versiones interpretativas. Es un recurso que nos proporciona una escucha comprensiva permitiéndonos así una mayor comprensión de la estructura formal del cante.

Veamos en el esquema 2 mi propuesta para guía de audición de las soleares “y tú no me respondías” de Camarón.

Esquema 2

SOLEARES “y tú no me respondías” por Camarón

Guía para la audición

LETRA

Al infierno que te vayas
yo me voy a ir contigo
que yo me voy a ir contigo
porque yendo en tu compañía
llevo la gloria consigo
Al infierno que te vayas
yo me voy a ir contigo

Maita de mi alma
dime donde estás metía
que dime donde estás metía

Ay que yo te llamaba a voces
y tú a mí no me respondías
Ay que a voces yo te llamaba
y tú a mí no me respondías

Metí a la lotería
y me tocó tu persona
que era lo que yo quería
y me tocó tu persona
que era lo que yo quería

1º y 2º verso con repet. del 2º = 3 cc.

3º y 4º verso = 2 cc.

7- Llamada de soleá = 1 c.

repet. 3º y 4º versos = 2 cc.

ANÁLISIS

Tonalidad: La flamenco

1- Introducción guitarra = 6 cc. de doce (+ -) incluyendo llamada de Soleá

2- Entonación = 3 cc.

3- Falseta guitarra = 3 cc.

4- 1ª letra.

versos 1º y 2º con repet. el 2º = 3 cc.

Llamada de soleá = 1 c.

versos 3º y 4º = 2 cc.

Llamada de soleá = 1 c.

repet. 1º y 2º versos = 2 cc.

Llamada de soleá = 1 c.

5- Falseta guitarra

6- 2ª letra

8- Guitarra = 1 c.

9- 3ª letra -entrando en el 3 (tético) = 7 cc.

1º verso = 1 c.

guitarra = 1 c.

repet. 1º verso, 2º y 3º = 3 cc. (entrando en el 3)

2º y 3º verso = 2 cc.

10- Llamada de soleá = 1 c. cerrando en el 10

CADENCIA TÍPICA DE SOLEÁ

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

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

CONCLUSIONES

Conectando con la pregunta formulada en la introducción ¿se puede estudiar flamenco? y tras todo lo expuesto, creo que podemos concluir con la certeza de que el flamenco permite el análisis, la teorización y la transcripción, sin que nada de ello lo desvirtúe en absoluto, más bien al contrario, siempre que se haga de manera respetuosa, abierta y fidedigna. Estos procedimientos permitirán la sistematización de su estudio y la generalización de su aprendizaje para que así pueda revertir en la práctica creativa.

El proceso sería pues el siguiente:

1 -Análisis como punto de partida para comprender el lenguaje flamenco y disfrutar de la escucha.

2 -Manejo del lenguaje para un proceso creativo entendiendo la creación en su triple vertiente:

a) **Interpretación:** desde el punto de vista de que toda interpretación supone una recreación y desde la comprensión de lo que se interpreta.

b) **Improvisación:** entendiendo la improvisación como creación inmediata y efímera, producto del conocimiento y de un mayor o menor dominio del lenguaje.

c) **Composición:** proceso creativo más lento, con posibles pretensiones estéticas innovadoras y que se fija para poder ser interpretada en el futuro.

BIBLIOGRAFÍA

- La música árabe-andaluza* Christian Poché. Edt. Akal
- Es razón de alabar* Una aproximación a la música tradicional sefardí. Comunidad de Madrid
- Teoría musical de la guitarra flamenca* Manuel Granados. Edt. Casa Beethoven
- Tratado de guitarra flamenca* Oscar Herrero y Claude Worms. Edt. Combre
- El Arte de la escritura musical flamenca* Antonio y David Hurtado Torres. X Bienal de Arte Flamenco
- Historia de la música andaluza* Antonio Martín Moreno. Bibliot. de la cultura andaluza
- El flamenco* Alicia Mederos. Edt. Acento editorial
- Todo Flamenco* Faustino Núñez. Edt. Club Internacional del libro
- Magna Antología del cante Flamenco* José Blas Vega. Edt. Hispavox
- Flamenco de Ida y Vuelta* Romualdo Molina y Miguel Espín. VII Bienal e Arte Flamenco Sevilla 1992

DISCOGRAFÍA

- *Todo Flamenco* . Club Internacional del libro
- Magna Antología del cante Flamenco* José Blas Vega. Edt. Hispavox