



Instituto Politécnico de Lisboa  
Escola Superior de Música de Lisboa

EL PASO DE TOCAR CLÁSICO A FLAMENCO CON  
LA FLAUTA TRAVESERA: CUESTIONES  
TÉCNICAS Y MUSICALES.

**María Rivero Gómez**

Mestrado em Música

Junho 2016

Orientador: Professor Nuno Ivo Cruz



## **Agradecimientos**

*En primer lugar, mostrar mi agradecimiento a todos aquellos que han hecho posible la realización de este trabajo, especialmente a todos los flautistas participantes, Juan Parrilla, Oscar De Manuel, Pedro Ontiveros, Omar Acosta, Agustín Carrillo, Simón Fernández, Bruno Duque, Sergio de Lope, Trinidad Jiménez, Tupac Ulloa y Francisco Roca, por su disponibilidad y entusiasmo en todo el proceso.*

*También agradecer al Profesor Nuno Ivo Cruz, orientador de este trabajo.*

*En definitiva, a todo aquel que de una manera directa o indirecta haya contribuido a la realización de este proyecto.*

## **Resumo**

O presente trabalho tem por objetivo determinar qual a técnica instrumental e qual o conhecimento musical necessários para um flautista clássico ao interpretar flamenco, e como esses elementos, ajudam para consolidarem a formação musical e a técnica instrumental.

Através de entrevistas com conceituados flautistas, os quais, contam com um grande percurso profissional neste campo, foi recolhida informação essencial sobre o objeto de estudo.

Foram analisados os temas principais. Temas como a contribuição da flauta no flamenco, o porquê da sua inclusão, o momento da transição de um contexto para outro, as questões técnicas mais relevantes e os benefícios que oferece ao flautista, observando tanto as convergências como as divergências dos convidados.

*Palavras-chave:* flautistas, flauta, flamenco, clássico, técnica instrumental, formação musical

## **Abstract**

This paper focuses on determining the instrumental technique and musical knowledge necessary for a classical flutist can play flamenco and how these elements help to consolidate the musical training and the instrumental technique.

A group of flautists with extensive experience in the field are interviewed with the goal of collecting fundamental insights on the object at study.

The principal topics have been analyzed, such as the contribution of the flute to the flamenco, the reason for this inclusion, the time of transition from one context to another, The most relevant technical issues and the benefits to the flautist, noting the convergences and divergences between their perspectives.

*Keywords:* flautists, flute, classical, flamenco, instrumental technique, musical training.

## Índice

Agradecimientos	2
Resumo	3
Abstract	4
Lista de Figuras	6
Lista de Tablas	7
Introducción	8
Flamenco	9
Escalas Flamencas	12
Clasificación de Palos	12
La Flauta Travesera en el Flamenco	13
Técnica	17
Géneros y estilos	20
Revisión de Literatura	33
Material Didáctico	33
Trabajos de Investigación	47
Técnica	48
El Flamenco en otras Músicas:	48
Transcripción	48
Improvisación y ritmo	49
Metodología	50
Resultados	54
Motivos y Aportación de la Flauta en el Flamenco	54
Relación que poseen con el Flamenco	55
Aprendizaje y Tiempo de Transición	56
Cuestiones Técnicas	57
Beneficios	60
Panorama actual y futuro	62
Conclusión	63
Bibliografía	68
Anexos	75

## Lista de Figuras

Figura 1: Modo frigio y cadencia andaluza	10
Figura 2: Acordes tonales (mayores y menores)	10
Figura 3: Esquema de ritmo de tango	11
Figura.4: Esquema de ritmo binario y ternario combinados	11
Figura 5: Escalas flamencas	12
Figura 6: Debla Cristobal Halffter.	20
Figura 7: Seguiriya rápida Juan Parrilla	21
Figura 8: Fantasía por seguiriya del flautista Omar Acosta	22
Figura 9: Transcripción en la Boca de una mina	23
Figura 10: Minera, arreglo Oscar de Manuel	25
Figura 11: Solo por tangos de Pedro Ontiveros	26
Figura 12: Tanguillo Juan Parrilla	27
Figura 13: Solo de soleá de Pedro Ontiveros	28
Figura 14: Alegrías de Juan Parrilla	29
Figura 15: Esquema de la Bulería	30
Figura 16: Transcripción de la Bulería Almoraima de Simón Fernández	31
Figura 17: Fandango de Pedro Ontiveros	32
Figura 18: Composición final que aúna lo aprendidos durante el palo por tangos	34
Figura 19: Esquema rítmico del Tango	35
Figura 20: David Santos Marina, Tangos.	36
Figura 21: Altés, 26 estudios, estudio nº12.	36
Figura 22: Juan Parrilla, ejercicio nº 5.	37
Figura 23: Bernold, ejercicio nº1	38
Figura 24: Kristof Zgraja, estudio flamenco nº1	39
Figura 25: Bernold, ejercicio nº 28	39
Figura 26: Omar Acosta, Fantasia por Seguiriya.	40
Figura 27: Andersen, op.30. Estudio nº6	41
Figura 28: J.M. Damase, 24 estudios, No. 8	42
Figura 29: Juan Parrilla, Soleá	42
Figura 30: Juan Parrilla, ejercicios de Tangos.	43
Figura 31: Juan Parrilla, Bulería.	43

Figura 32: Juan Parrilla, ejercicios de Bulería	44
Figura 33: Buleria de Pedro Ontiveros	45
Figura 34: S. Karg-Elert 30 Caprices for Flute, el N°. 7	46
Figura 35: Juan Parrilla Tanguillos	46

## **Lista de Tablas**

Tabla 1: Tonos flamencos	11
Tabla 2: Clasificación de los palos flamencos	13
Tabla 3: Efectos contemporáneos	19
Tabla 4: Formación clásica de los entrevistados	50
Tabla 5: Formación no clásica	51
Tabla 6: Dedicación de los entrevistados en la actualidad	51
Tabla 7: Motivos de la inclusión de la flauta en el flamenco y su aportación.	54
Tabla 8: El papel desarrollado con la guitarra.	54
Tabla 9: Características rítmicas.	55
Tabla 10: Relación de los entrevistados con el flamenco	55
Tabla 11: Premisas más importantes nombradas con respecto a la transición y el “cómo” aprender este arte.	56
Tabla 12: Características sobre el timbre	57
Tabla 13: Premisas sobre articulación, fraseo y respiración	58
Tabla 14: Efectos de cambios de afinación	59
Tabla 15: Efectos de timbre, ataque y la corriente del aire y nuevas técnicas de desarrollo del sonido	59
Tabla 16 : Beneficios aportados por los entrevistados	60



## Introducción

La evolución del flamenco desde sus inicios hasta el día de hoy, ha traído consigo nuevos conceptos artísticos. Desde los años 70 del pasado siglo, el flamenco ha vivido un proceso de evolución, entre otras cosas con la incorporación de instrumentos de tradición no flamenca como la flauta travesera.

En esta época, había un grupo en Madrid llamado *Dolores*, que tocaban jazz fusionado con flamenco. Allí conocieron a Paco de Lucía, quien llamó a varios de sus componentes para grabar el disco homenaje a Manuel de Falla en 1978, entre ellos a Jorge Pardo, al que se considera creador de la flauta flamenca. Aunque al principio los flamencos más puristas fueron un poco reacios a que se introdujeran instrumentos de tradición no flamenca, finalmente, instrumentos como el cajón peruano y la flauta consiguieron el beneplácito de la crítica, además, el éxito internacional de Paco de Lucía tienta a los demás a imitar la fórmula. Aunque ya son 40 años los que lleva la flauta en el flamenco, y el interés por aprender es cada vez mayor, a día de hoy todavía hay escasez de publicaciones sobre el tema.

Por ello, para el presente trabajo hemos contado con las entrevistas de 11 importantes flautistas flamencos para poder responder a la pregunta de investigación. Los músicos participantes en esta investigación provienen de ambos contextos, tienen una formación clásica y se han formado en el ámbito del flamenco, y la mayoría de ellos aparte de flautistas, son compositores y pedagogos, lo que ayudará a conocer su historia, su formación musical, sus perspectivas de futuro etc.

El objetivo de esta investigación es determinar que elementos musicales y técnicos son necesarios para un flautista clásico a la hora de interpretar flamenco y como ayudan estos elementos a consolidar la formación musical y la técnica instrumental, es decir, la flauta flamenca como recurso educativo. Cómo es el proceso de tocar clásico a tocar flamenco, que se debe conocer y aprender para poder hacerlo, que aporta la flauta, cómo puede ayudar a la consolidación de la técnica instrumental y a la formación musical del flautista, mediante la siguiente pregunta:

¿que técnica instrumental y conocimiento musical es necesario para pasar del clásico al flamenco y como puede ayudar a la formación del flautista?

Con esta pregunta hemos investigado el papel de la flauta en el flamenco, la bibliografía que existe, la técnica utilizada y todo lo concerniente a la flauta en el flamenco en la actualidad, y así poder conocer de primera mano las características de este arte que figura como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la Unesco desde el 2010.

Tiene un peso importante la técnica y sonoridad usadas en este estilo, en definitiva la interpretación y la manera de improvisar, pretendiendo con esta investigación señalar los beneficios que esto puede tener para los flautistas este nuevo lenguaje y forma de tocar.

Esta búsqueda de nuevas sonoridades y ritmos, pueden ser capaces de contribuir al desarrollo creativo y de sonoridad del flautista.

Precisamente, la finalidad es que esos nuevos conocimientos teóricos y prácticos, se adicione a los estudios diarios. Utilizándose métodos o extractos de composiciones flamencas para que sean aplicadas a la interpretación con la flauta, al igual que en la música clásica.

## **Flamenco**

El flamenco es un género español tanto musical como de danza que se engendró en Andalucía en el siglo XVIII, teniendo como fundamento la música y la danza andaluza y fue creado y desarrollado por los andaluces de etnia gitana. Por la situación geográfica de Andalucía, el flamenco ha bebido de muchas fuentes, nos vamos a encontrar abundantes influencias de culturas muy diversas, como los fenicios, griegos, cartaginenses, romanos, judíos, musulmanes, godos y gitanos.

Es una música popular con creaciones individuales: tanto el ritmo como las estructuras son populares y las melodías de creación personal. El flamenco tiene una gran variedad de palos<sup>1</sup> que varían según el sitio donde se interpreten o la versión melódica que haya compuesto el intérprete o el pueblo donde se realice.

Se trata de una música sostenida en la tradición y el instinto, no tan sujeta al estudio armónico y la aplicación de escalas contra acorde propias de improvisaciones en el jazz. Por otro lado,

---

1 Cada una de las variedades tradicionales del cante flamenco.

el ritmo, está altamente desarrollado, hasta el punto que grandes músicos de jazz u otros estilos más académicos han manifestado su dificultad a la hora de entender o interpretar en contextos estructurales flamencos. “A esto hay que sumar el carácter conservador que ha tenido históricamente la comunidad flamenca, dudando por momentos de la autenticidad de figuras como Paco de Lucía o Camarón.” Zagalaz. <sup>2</sup>

En el campo de la armonía existen melodías tonales en el flamenco, pero la mayor parte de los cantes flamencos están creados sobre escalas modales acompañadas por armonías modales. La cadencia armónica más usada es la conocida con el nombre de cadencia andaluza, construida a partir del segundo tetracordo de la escala descendente del modo frigio gregoriano o dórico griego.



Figura 1: Modo frigio y cadencia andaluza

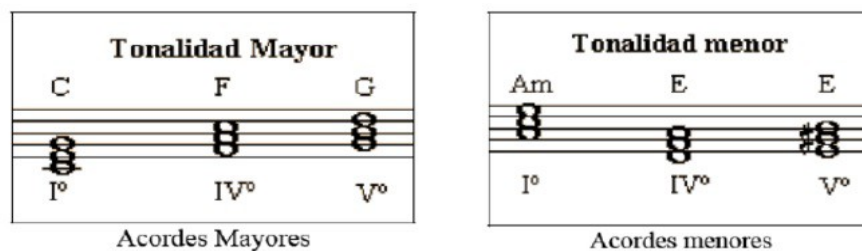


Figura 2: Acordes tonales (mayores y menores)

Es habitual el uso de armonías tonales tanto mayores como menores en algunos pasajes o estilos flamencos siendo los acordes usuales: I, IV, V.

Aunque existen estilos flamencos en ritmos binarios y ternarios, lo que más define al flamenco es cuando la rítmica no es ni binaria ni ternaria, sino una combinación de las dos. El esquema más típico es el siguiente:

<sup>2</sup> Zagalaz, J. (2012): Flamenco - Jazz: una perspectiva analítica de sus orígenes. La obra temprana de Jorge Pardo. 1978 – 1981. Congreso. Sevilla.



Figura 3: Esquema de ritmo de tango

La gran mayoría de los palos flamencos se ejecutan combinando un compás binario, 6/8 con otro ternario, 3/4.

El esquema más habitual es combinar los ritmos por separado, pudiendo interpretarse los dos compases al mismo tiempo.

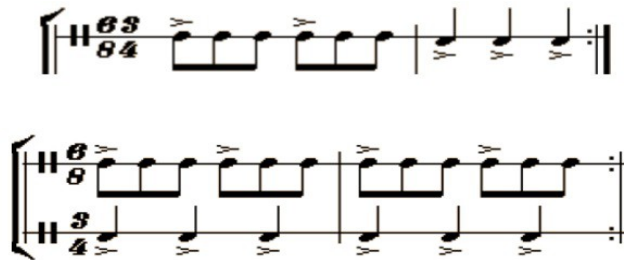


Figura.4: Esquema de ritmo binario y ternario combinados

La guitarra es el instrumento flamenco por excelencia, por lo que cualquier instrumentista que se adentre en el flamenco, debe tener unas nociones básicas, sobre todo en el lenguaje que utilizan los guitarristas flamencos. Una diferencia con respecto al clásico es el nombre de los tonos flamencos.

Al aire (sin cejilla) por arriba	Mi flamenco = V grado de la menor
Al aire (sin cejilla) por medio	La flamenco = V grado de re menor
Al 1 por arriba (cejilla en 1 traste)	Fa flamenco = V grado de si b menor
Al 1 por medio (cejilla en 1 traste)	Si b flamenco = V grado de mi b menor
Al 2 por arriba (cejilla en 2 traste)	Fa # flamenco = V grado de si menor
Al 2 por medio (cejilla en 2 traste)	Si flamenco = V grado de mi menor
Al 3 por arriba (cejilla en 3 traste)	Sol flamenco = V grado de do menor
Al 3 por medio (cejilla en 3 traste)	Do flamenco = V grado de fa menor
Al 4 por arriba (cejilla en 4 traste)	Sol # flamenco = V grado de do # menor
Al 4 por medio (cejilla en 4 traste)	Do # flamenco = V grado de fa # menor
Al 5 por arriba (cejilla en 5 traste)	La flamenco = V grado de re menor
Al 5 por medio (cejilla en 5 traste)	Re flamenco = V grado de sol menor
Al 6 por arriba (cejilla en 6 traste)	Mi b flamenco = V grado de la b menor
Al 6 por medio (cejilla en 6 traste)	Sol # flamenco = V grado de do # menor

Tabla 1: Tonos flamencos

## Escalas flamencas

La escala flamenca es la denominada modal frigia, y surge del quinto grado de la escala menor. Altera el tercer grado de la escala para crear el acorde fundamental, solamente en el acorde de la tónica, pues el acorde de la tónica en la escala flamenca es un acorde mayor, y si nos regimos por la escala flamenca nos saldría un acorde menor. Salvo algunos estilos como alegrías, colombianas o farruca, la escala modal frigia es la más utilizada. Las escalas están escritas en modo descendente pues la música flamenca tiene una cadencia descendente.<sup>3</sup>

Figura 5: Escalas flamencas

## Clasificación de los palos por compás

Palos de 12 tiempos	
Grupo Soleá	Grupo de la siguriya
Bulerías	Seguriya
Soleá	Liviana
Alegrías	Serrana
Peteneras	

Palos binarios	Palos ternarios
Grupo de tangos	Fandangos
Tientos	Malagueñas
Tangos flamencos	Verdiales
Rumba	Sevillanas

<sup>3</sup> Método flamenco para instrumentistas melódicos, Juan Parrilla, pag. 6.

<b>Poli Rítmicos</b>	<b>Compás métrica libre</b>
Tanguillos de cádiz	Minera
Zapateado	Cartagenera
	Tarantas

Tabla 2: Clasificación de los palos flamencos

## **La Flauta Travesera en el Flamenco**

La evolución que ha vivido el flamenco desde sus inicios, ha posibilitado a lo largo de su historia que se desarrollen nuevos conceptos estéticos. Desde sus orígenes, la música flamenca ha vivido una constante adaptación artística a su entorno y de transformación con otras culturas, poniendo de manifiesto una importante tendencia a la transgresión estética.

La renovación acontecida en el flamenco desde finales de 1970, ha sido en parte, fruto de la preparación y del desarrollo de determinados artistas que han asimilado elementos musicales de otros estilos como el jazz, el rock, la salsa, o la bossa nova, abriendo nuevos caminos que proclaman la instrumentación frente al predominio tradicional de la voz. Este proceso evolutivo afecta a la relación entre los estilos tradicionales y los estilos innovadores. Esta renovación ha posibilitado la ampliación de conceptos musicales, permitiendo a la flauta travesera, formar parte de importantes proyectos de música flamenca.

A mediados de los setenta, empieza a sonar la flauta en el flamenco de la mano de grupos y artistas como *Dolores*, *Guadalquivir*, *Manolo Sanlúcar*.... pero quien introduce la flauta y los saxos como instrumento flamenco es Jorge Pardo, de la mano de Paco de Lucía. Hasta ese momento los instrumentos melódicos se utilizaban muy poco en el flamenco, pero a partir de ahí las formaciones flamencas empiezan a contar con instrumentos melódicos.<sup>4</sup>

Precisamente en 1975, en la grabación del disco *La leyenda del tiempo*, de Camarón de la Isla, colaboran músicos de formaciones del rock andaluz, incluyendo timbres y procedimientos totalmente novedosos en el flamenco hasta ese momento. Batería, bajo eléctrico, sintetizadores, percusión latina, guitarra eléctrica y un solo de flauta en la rumba *Volando voy*,

---

4 Entrevista personal a Juan Parrilla, 2015.

interpretado por Jorge Pardo. Desde ese momento, la flauta entra en la casa del flamenco, dónde siempre tendrá la puerta abierta.

Aunque todo esto comenzó siendo experimental, en 1981 se afianza y el sexteto de Paco de Lucía quedaba compuesto por Paco de Lucía y Ramón de Algeciras a la guitarra, Pepe de Lucía al cante, Carles Benavent al bajo eléctrico, Rubem Dantas con el cajón peruano y Jorge Pardo a la flauta travesera. En 1981 el sexteto graba *Sólo quiero caminar*, creando un importante precedente en la historia del flamenco, ya que instrumentos como el cajón peruano, el bajo eléctrico y la flauta travesera quedaron ligados al flamenco, dónde en ese momento predominaba el cante y la guitarra. A día de hoy todavía sigue evolucionando el lenguaje flamenco instrumental, del cual la flauta ha sido, y sigue siendo protagonista.

La separación que la historia ha hecho entre música culta, popular y tradicional no tiene sentido en el caso de la flauta travesera, ya que desde principios del siglo XX está atravesando profundos cambios técnicos e idiomáticos en su lenguaje.

El impresionismo, está personificado en Debussy (1862- 1915), que fue la figura seminal en el desarrollo de la literatura moderna para flauta. Su obra orquestal *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1892-94) y *Syrinx* (1912), para flauta sola presagió el curso de la música francesa y la música de flauta en los años venideros.

Teniendo en cuenta estos objetivos estéticos y técnicas, la flauta, con su rango dinámico estrecho, su limitación a las unidades melódicas relativamente cortas, su enfoque microscópico, su capacidad para crear matices sutiles de color y su afinidad para el conjunto de la línea melódica, la hacían el vehículo perfecto para Debussy.

*Syrinx* fue la primera pieza para flauta sola por un gran compositor del siglo XX <sup>5</sup>

Además, Glenn Watkins añadía que la flauta ha sido el instrumento de viento más explorado en el siglo XX. Empezó con Debussy, *Syrinx* (1912), luego continuó Schönberg con *Pierrot Lunaire* (1912) y más tarde Varèse con *Density 21.5* (1935). Desde el inusual efecto *flutter tonguing* o *frullato* que ya aparecía en las sinfonías de Mahler (número 7 y 9), este efecto luego fue extendido por Varèse a *slaping of keys*, golpe de llaves, para cerrar un eco percusivo

---

5 Toff, Nancy (2012) 3ª edición: *The flute book*, Oxford University Press p. 260.

y después Berio en la *Sequenza I* (1958) logra explorar todo el potencial de la flauta, apareciendo los multifónicos.<sup>6</sup>

Al principio, tanto *La leyenda del tiempo* de Camarón, como el sexteto de Paco de Lucía, fueron duramente criticados por parte de los más puristas del flamenco, que entendían que estas innovaciones podían alejar al flamenco de su esencia. Por lo tanto, fue importante las buenas críticas y la aceptación que tuvo en el extranjero, dando credibilidad al proyecto; y por otro lado el mercado, si había demanda, el producto seguiría. Junto con el del bajo y el cajón peruano, se inició el camino idiomático de la flauta en el flamenco.

Para entender mejor el concepto de la flauta en el flamenco, reproduciremos algunas partes del artículo publicado en la revista *Flauta y Música*, por el flautista flamenco Daniel Portillo.

*“En los últimos años la flauta travesera ha ido ganando importancia y presencia en todo tipo de espectáculos flamencos. Desde que Paco de Lucía fascinara a públicos de todo el mundo con la magia de su Sexteto, con Jorge Pardo alternando flauta y saxo, muchos otros artistas y compañías han incorporado flautistas a sus elencos.*

*En el flamenco cada vez es más habitual encontrar incorporaciones de todo tipo de instrumentos. Tal vez la flauta, el violín o el saxo sean los más habituales, pero hoy es fácil escuchar todo tipo de timbres de diversas culturas y tradiciones. La progresiva apertura del flamenco a otras influencias musicales y estéticas ha facilitado estas colaboraciones, al igual que una paulatina absorción de elementos musicales”.*

Como anteriormente quedó explicado, se puede observar en las palabras de Portillo, la constante evolución que vive el flamenco hasta nuestros días. En cuánto al papel de la flauta, Portillo dice lo siguiente:

*“La flauta travesera ha sido generalmente bien acogida por los músicos flamencos, gracias a las características del instrumento (sonoridad, virtuosismo, etc.). No debe ser casualidad que la combinación de la flauta con la guitarra haya convencido en el flamenco y en la música clásica....Flautistas como Jorge Pardo, Domingo Patricio o Juan Parrilla, vienen marcando el camino a seguir desde hace años, y han logrado adaptar*

---

6 Watkins, Glenn (1995): *Soundings music in the twentieth century*, Schirmer Wadsworth, p. 630.



*su técnica instrumental a la interpretación del flamenco, desarrollando nuevas sonoridades y nuevas formas de articular, de frasear, o de improvisar, que han ido conformando un estilo interpretativo característico”.*

Los comienzos de la flauta en el flamenco no fueron fáciles, ya que no tenía tradición en él. En un principio se limitaban a pequeñas melodías para dar un nuevo color, pero el primer flautista flamenco, Jorge Pardo, explica lo siguiente:

*“Cuando te formas con un maestro, aprendes cómo pone la mano, el gesto, un montón de cosas que percibes, que son las que te ayudan y te empujan a aprender y a evolucionar. En mi caso no fue así. Yo no podía fijarme en el gesto de un artista, en el papel que interpretar, me preguntaba ¿Qué soy, un guitarrista, un cantaor? ¿Me meto con el cante?... todo ese tipo de dilemas me han llevado al final a ir metiéndome por la vía del medio, he ido cogiendo elementos de todas las disciplinas flamencas que se conocían, tanto de la guitarra como del cante como del baile... y gestos y articulaciones en la flauta, sobre todo, del cante. La labor ha sido ir fijándome en diferentes cosas para intentar conseguir un papel”.*

Como bien explica Pardo, la flauta ha ido evolucionando en el flamenco en su sonoridad, tomando como ejemplo los diferentes elementos del flamenco como los guitarristas, cantaores, bailaores y percusión. Poco a poco la flauta se fue amoldando a esta sonoridad, y ha desarrollado su propia técnica. Esta claro que esta técnica de la flauta en el flamenco proviene de otras músicas donde la flauta si tiene ya su historia, como es en la música clásica, en el música tradicional, contemporánea o el jazz. Todas estas influencias crean una sonoridad especial típica del flamenco, además de las articulaciones y los adornos.

Poco a poco gracias a la labor de Pardo y otros flautistas que fueron apareciendo, la flauta llegó al papel que desempeña en la actualidad y es que ya actúa como solista. Tiene mucho que ver el virtuosismo del instrumento, ya que le permite desplegar todo su potencial, desde bellas melodías a pasajes muy rápidos y virtuosos, la gran variedad tímbrica que posee hizo que pudiera interpretarse en cualquier palo evocando tanto tristeza como alegría.

A día de hoy la flauta travesera en el flamenco tiene un papel destacado, acompañando a importantes guitarristas, cantaores y bailaores. A lo largo de la historia las figuras más grandes del flamenco como Paco de Lucía, Camarón de la Isla, Sara Baras, Carmen Linares, Tomatito, Vicente Amigo etc. han incluido la flauta en sus espectáculos y no solo como instrumento de acompañamiento si no que tienen un importante labor de solista.

Se han editado discos de flauta flamenca como solista de la mano de Jorge Pardo, Domingo Patricio, Sergio de Lope, Diego Villegas etc, además de espectáculos flamencos donde la flauta lleva el protagonismo.

### **La Técnica de la Flauta utilizada en el Flamenco**

Como ya hemos mencionado, del flamenco hay que destacar la gran energía rítmica, la intensidad y su carácter percusivo. Todo esto ha sido acogido por la flauta a través de diferentes técnicas.

En la clasificación de los recursos utilizados, hemos distinguido entre los tradicionales, usados en el repertorio para flauta travesera de los siglos XVII, XVIII, XIX y principios del XX, y los contemporáneos, usados desde principios del S. XX hasta la actualidad.

Se puede observar al hacer esta distinción, la importante ampliación de las posibilidades sonoras de la flauta travesera y el nuevo lenguaje desarrollado en los últimos tiempos.

#### **• Recursos tradicionales utilizados**

- Adornos, son de gran importancia en el flamenco ya que contribuyen a imprimir carácter a la interpretación. Destacan el mordente superior y el grupeto.

- Articulación: permite resaltar las notas más importantes, participa en el carácter y es fundamental en el fraseo musical. Destacan el legato, destacado y el staccato.

- Vibrato: es de uso habitual en la flauta travesera.

- Recursos contemporáneos

Aunque a lo largo de la investigación veremos cuales son los recursos técnicos más utilizados en el flamenco, en el siguiente cuadro veremos todos los efectos que pueden utilizarse.

Vibrato de garganta:	Se hace mediante contracciones de la garganta, son rápidos y amplios.
Vibrato de labio o smorzato:	Se hace con los labios y produce variaciones del timbre.
Vibrato de cabeza:	Se consigue moviendo la cabeza para conseguir el efecto de glisando.
Flatterzunge o Frulatto:	Significa temblor de la lengua, Se puede hacer con la laringe, con una sensación parecida a hacer gárgaras, y otro modo es con la lengua, que consiste en pronunciar la “r”.
Glisandos:	Consiste en pasar rápidamente de un sonido a otro haciendo oír los sonidos entre ambos. También se hacen de embocadura.
Sonidos eólicos:	Se ajusta el soplo a la frecuencia del tubo. Se puede hacer con al embocadura normal o cubriéndola.
Bisbigliandi	Consiste en tocar una nota con un timbre distinto es decir, alternando varias digitaciones para obtener la misma nota pero con un timbre distinto.
Los armónicos.	Se utilizan mucho y consiste en que con una misma digitación se consiguen tocar sonidos parciales.
Microintervalos:	Son intervalos muy pequeños, más que el semitono, que se consiguen normalmente variando la digitación o moviendo ligeramente la cabeza.
Whistle tones	Son notas suaves que fluctúan en el registro agudo y están basadas en la serie de armónicos.
Pizzicato	Se puede hacer apretando los labios y pensar en “pa” o con la lengua contra el paladar pensando en “t”.
Percusión de llaves.	Se trata del sonido que hacen las llaves al digitar.

Tongue ram:	Mediante una ráfaga de aire la lengua es lanzada hacia delante y frenada (hut)
Sonido y voz:	Consiste en soplar y emitir sonidos con las cuerdas vocales. Es un recurso muy utilizado ya que permite crear líneas melodías distintas y simultáneas.
Sonido con aire	Que consiste en no tocar de forma limpia sino que suene aire. También se puede tocar solo con aire.
Jet whistle	Ataque de aire fuerte al cubrir la embocadura por completo, una vez cubierta se sopla dentro y se consigue un sonido muy potente.
Multifónicos	Se toca la nota más grave con la digitación del multifónico, se aumenta la presión del aire sin que se pierda la nota más grave hasta que se consiga la sonoridad deseada.

Tabla 3: Efectos contemporáneos

En el caso de la flauta, es difícil, incluso observando vídeos que acompañen una transcripción, tener un aprendizaje visual de toda la técnica tímbrica que desarrollan músicos como el flamenco. Ya que la forma de producir sonido es mediante el aire: el modo en que se coloca la garganta para cantar mientras se emite sonido, las técnicas de picado, la dirección del soplo, la emisión de armónicos, sonidos silbados, etcétera, no son visibles, es necesaria la figura del maestro o el aprendizaje por descubrimiento.

Es evidente que Jorge Pardo sentó las bases para un lenguaje nuevo en la flauta. Utilizando una serie de recursos que se han conservado hasta el día de hoy. Hay que tener en cuenta que el origen del flamenco es el cante, más tarde llegó la guitarra, como acompañante, ganando espacio discursivo propio, y el ritmo, que subyace como factor clave en esta música. Pardo lo que hizo fue abarcar todos estos elementos hacia un lenguaje que se ajustara a las posibilidades técnicas de la flauta. Por eso podemos observar en su modo de tocar, un estilo muy rítmico e incisivo, una fidelidad férrea al compás, giros propios de los cantes, y un marcado sabor guitarrístico con el sello de Paco de Lucía en su fraseo inundado de trémolos, mordentes y arpegios, más cercanos a las cuerdas incluso que al viento.

## Géneros y estilos

Los géneros y estilos flamencos más utilizados dentro del mundo de la flauta son los siguientes:

### Debla

Estaba prácticamente perdida por el año 1880. Su aspecto es doliente y triste. Hay distintas versiones sobre su origen etimológico, unos dicen que puede venir del caló *debla*, que significa diosa. Otros, que pudo formarse de la palabra *de-blá* o *de Blás*, en honor al cantaor gitano al que se le atribuye la creación de una desgarradora copla, que provocó especial interés en la afición flamenca.

Es un canto libre sin acompañamiento y su melodía suele desenvolverse en tono de Mi. Posee ricos ornamentos melismáticos y está considerado como uno de los estilos flamencos más expresivos de creación personal. Se interpreta “ad libitum”. Nombraremos aquí la obra para flauta sola *debla* de Cristobal Halffter.

The image displays a musical score for the piece 'Debla' by Cristobal Halffter. It consists of seven staves of music. The top staff is the flute melody, starting with a tempo marking of '♩ = 52' and dynamic markings of *fff*, *ff*, and *p*. The second staff is the piano accompaniment, marked 'Tempo giusto (♩ = 52)' and featuring dynamic markings of *p*, *fff*, and *(p)*. The remaining five staves continue the piano accompaniment with various dynamic markings including *ff*, *f*, and *fff*, and include some triplet markings (7).

Figura 6: Debla Cristobal Halffter.

Se caracteriza por que no tiene acompañamiento y se interpreta de forma libre. Tiene secciones estáticas seguidas de secciones enérgicas y rápidas. La sección estática jugaría el papel de las palmas mientras que los pasajes rápidos serían la línea vocal. Se hacen uso de los cuartos de tono, de mordentes y de trémolos.

## Seguiriya

Viene de la palabra “seguidilla” o copla de seguida. Se compone de 12 partes, 5 de ellas fuertes. Se suelen interpretar a ritmo lento.

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

Es la expresión más sentimental, triste y profunda del canto flamenco. Se caracteriza por la alternancia rítmica de células binarias y ternarias. También para que fueran más bailables se introdujeron seguiriyas más rápidas.

**G** SEGUIRIYA RÁPIDA / FAST SEGUIRIYA

5 1 2 3 4

3 5 1 2 3 4

5 5 1 2 3 4

7 5 1 2 3 4

9 5 1 2 3 4

11 5 1 2 3 4

13 5 1 2 3 4

15 5 1 2 3 4

Figura 7: Seguiriya rápida Juan Parrilla



Figura 8: Fantasía por seguiriya de Omar Acosta

En ambos ejemplos observamos la alternancia rítmica tan característica de las seguidiyas, en el caso del ejemplo de Parrilla, se trata de una seguidiya rápida, por lo que sería uno de los palos más rápidos del flamenco. En las seguidiyas rápidas es muy común el doble picado y los frulattos, teniendo un especial tratamiento rítmico más que melódico.

## Taranta

Su origen etimológico no está claro. Por un lado, se cree que viene de tarantela, o música de taranto<sup>7</sup>, y por otro, que proviene de taremtum (Tarento- Italia).

La Taranta es un cante que no se baila, solo tiene el acompañamiento de la guitarra flamenca, cuyo papel es secundario, solo leves apoyos.

Los giros melódicos suelen ser duros, cromáticos y de ritmo libre. Su interpretación es libre, es un cante largo, duro, sobrio. El ritmo es ternario, con un ciclo de 12 tiempos. Mencionaremos aquí la obra “más lejos más cerca”, una taranta para flauta sola del flautista Domingo Patricio, es una obra libre de tiempo, donde el flautista utiliza recursos como acelerandos, numerosos trinos, glisandos, juega con el sonido y el aire y con un fraseo muy articulado. Y por otro lado “En la boca de una mina”, una transcripción de un taranto de Camarón, donde se busca imitar la voz del cantaor con efectos y recursos que la flauta permite.

<sup>7</sup> Adjetivo empleado para designar a los almerienses que trabajan en las dehesas.

## I-Transcripción

### EN LA BOCA DE UNA MINA

Taranto

Camarón de la Isla

Rubato

Flute

I en la bo o ca · de e e e e e e e e e u

na mi i i na a u na a mu je ee ervi

Ilo ra a a a a a a a a a a a a a a i ee en la

bo ca a a de u na mi fi na a a ay condosni ño os chi que tí to

o o o o o o os que so lo deee ci i an pa a pa á

a a a a a a a ay y a ví a muer tooo el pro be ci i i

too o oo oo ay ay i i i i i i i i i i a a a y ay

Figura 9: Transcripción en la boca de una mina

## Minera

Es un cante con copla de cuatro o cinco versos octosílabos. Su origen sería un fandango local y apareció hacia mediados del siglo XIX. Pertenece al grupo de los cantes mineros, siendo una modalidad clara de la taranta. Es un cante también difícil y hondo basado en las penalidades del trabajo en la mina. Desde el año 1961 se celebra en La unión, todos los meses de agosto el Festival internacional del cante de las Minas. En este festival se rememoran los cantes, de los antepasados mineros durante su largo día de trabajo dentro de la mina y se ha convertido en uno de los festivales más importantes del mundo del flamenco en España.



Mencionaremos la minera adaptada para flauta por el flautista Oscar de Manuel en el Festival Internacional del Cante de las Minas, una Minera de Pencho Cros para Flauta, con al que consiguió el segundo premio.

**"Minera"**  
**Pencho Cros**

50 Aniversario Festival Internacional del Cante de las Minas

Dedicado a Pepe Cros  
Arreglos : Oscar de Manuel

Flute

$\text{♩} = 80$   
Lento, libre sin Compás

imitando Guitarra

poco acel

Armonicos tremolo

Golpeando las llaves sin emitir

Cante Libre

imitando soniquete de la guitarra

rit

Cante

Alargando sin compás

expresivo

Con fuerza

*pp* *p* *f* *mf*

The image displays a musical score for the piece 'Minera' by Oscar de Manuel. It consists of five staves of music, each with specific annotations and dynamics:

- Staff 1 (Measures 38-41):** Features triplets and dynamic markings *p* and *mp*.
- Staff 2 (Measures 42-45):** Labeled 'Quejio y salida Final' with a *pp* dynamic marking and a triplet.
- Staff 3 (Measures 46-49):** Labeled 'Con Temple y sentir' with a triplet.
- Staff 4 (Measures 50-51):** Labeled 'Subirlo con Armónicos' and 'acel' (accelerando), with a 'Con Caracter' instruction.
- Staff 5 (Measures 52-53):** Ends with a *f* (forte) dynamic marking.

Figura 10: Minera, arreglo Oscar de Manuel

## Tangos

Su compás es de cuatro tiempos. La parte fuerte del compás está en el primer tiempo y se marcan los tiempos segundo y cuarto como acento. Nace del verbo tangir y del latín tangere. Su significado más antiguo es el de danza para bailar o hacer sonar algún instrumento musical. El tango es uno de los cuatro pilares fundamentales del flamenco. Tiene diferentes variantes según la zona geográfica de donde provengan los tangos flamencos, como El barrio de Triana (Sevilla), Cádiz, Jerez, Málaga y Badajoz. El ritmo es binario y utiliza la cadencia andaluza en Mi. La popularidad del tango flamenco incita a los autores de obras de zarzuelas a incorporarlos a sus composiciones por la gran aceptación que tenían del pueblo.



Figura 11: Solo por tangos de Pedro Ontiveros

En los tangos es donde la flauta es más utilizada, rítmicamente es el más sencillo y se acentúa en binaria. El flautista tiene una total libertad siendo el más fácil de improvisar.

### Tanguillos

El tanguillo es un canto de Cádiz, admite cualquier métrica, se utilizaban en 2/4 pero Paco de Lucía y Camarón de la isla cambiaron sus medidas a 6/8 o 12/8, creando polirritmia. Es el resultado de un proceso de aflamencamiento y aproximación al tango flamenco, tomando la denominación de tanguillo. Su ritmo es muy vivo.

TANGUILLOS MELÓDICOS / MELODICS TANGUILLOS G

18

The musical score is written in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 12/8. The piece consists of 65 measures, with measure numbers 1, 4, 7, 10, 13, 16, 19, 22, 25, 29, and 31 marked at the beginning of their respective lines. Chords are indicated above the staff at various intervals: Gm, Cm, Gm, Cm, F, E<sup>b</sup>, D, D, E<sup>b</sup>, E<sup>b</sup>, E<sup>b</sup>, D, Cm, Cm, E<sup>b</sup>, D, Cm, Gm, F, A, B<sup>b</sup>, Dm, Gm, C, Gm, B<sup>b</sup>, Gm, E<sup>b</sup>, Gm, E<sup>b</sup>, Gm, E<sup>b</sup>, D.

65

Figura 12: Tanguillo Juan Parrilla

En el tanguillo melódico, será muy importante resaltar los acentos y los ritmos a contratiempo.

### Soleá

Es una de los palos más ricos del flamenco. Tienen infinidad de estilos y sus orígenes parten de Sevilla y Cádiz. Se compone de 12 partes y contienen 5 partes fuertes, que se sitúan en los tiempos 3, 6, 8, 10, 2. Su origen viene de soledad, y este del latín solitas, -atis. Al referirnos al canto debemos hacerlo en los términos: por Soleá o por Soleares.

Aunque inicialmente acompañaba el baile, fue consiguiendo identidad hasta llegar a ser considerado uno de los pilares fundamentales del canto flamenco, cargado con gran diversidad de matices.

El ritmo es producto de una combinación de compases binarios.



Figura 13: Solo de soleá de Pedro Ontiveros

En este ejemplo se muestra un solo de soleá, ya que es un palo en el que la flauta se presta a poder hacer melodías. Suelen tener un carácter muy virtuoso.

### Alegrías

Viene de alegre, del latín alicer, alecris. Con el mismo compás de las alegrías hay una gran variedad de cantes. Pueden llevar el nombre de quien los crea, o de la localidad. Se caracteriza por su gran musicalidad y belleza, además de ser muy difícil su interpretación.

Es un cante de fiesta lleno de dinamismo y gracia en el que se entremezclan variaciones melódicas de músicas muy variadas dentro del mismo compás.

Al igual que la soleá, el ritmo es un ciclo de 12 pulsos. Pero generalmente en tono mayor y ritmo ternario más vivo.

**G** ALEGRÍAS MELÓDICAS / MELODIC ALEGRIAS

32 3

1 G G F/G Cma7

4 Cma7 D Eb D

7 D Cma7 Cma7 G<sup>9</sup>

10 G<sup>9</sup> D D G

13 G G F/G Cma7

16 Cma7 D Eb D

19 D Cma7 Cma7 G (a la marca)

22 G D D G

Figura 14: Alegrías de Juan Parrilla

Este es el palo donde más se utiliza el registro agudo, es muy alegre e idóneo para realizar efectos contemporáneos.

## Bulerías

Es el palo más característico del flamenco, derivado de la soleá, pero se toca mucho más rápido. Sus orígenes parten de Sevilla y Cádiz, las partes fuertes y la medida son los mismos que en la soleá y las alegrías. Viene de bullería, que significa bulla, griterío y jaleo.

Normalmente tienen el nombre de la localidad que las vio nacer o el de su intérprete-creador. La Bulería es el vehículo de expresión del alma gitana situado en el lado opuesto de la dramática Seguiriyá.

El ritmo es un ciclo de 12 pulsos, con esta acentuación: 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1.

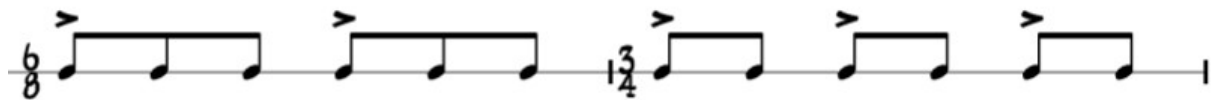


Figura 15: Esquema de la bulería

Combina la subdivisión ternaria con la binaria. La grafía más extendida es la amalgama 6/8 + 3/4.

Suelen presentar sus discursos melódicos en modo dórico, tonalidad menor y mayor.

La bulería, ironía y sátira del gitano hecha gracia, como apunta Manuel Ríos<sup>8</sup> se caracteriza por su rapidez y vivacidad en el movimiento rítmico. Según M García-Matos<sup>9</sup>, la genealogía de este género debe hallarse en “las cancioncillas populares breves en tres tiempos que al aflamencarse, cobraron picante vivacidad, se vistieron de incomparables gracias melismáticas y se incorporaron a los cantes de baile”.

“Por bulerías” se cantan gran cantidad de canciones de tipo festivo y alegre al igual que numerosos villancicos que toman el nombre de bulerías navideñas. Según el destacado flamencólogo Anselmo González Climent, no existe letra que no se pueda cantar por bulerías.

<sup>8</sup> Introducción al canto flamenco, Madrid, 1972, pág.84.

<sup>9</sup> Una historia del canto flamenco pág. 16.



C

## ALMORAIMA ( Bulerias)

Autor Paco de Lucia adaptación de Jorge Pardo.  
Transc. Simón Fernández.

Flute  $\text{♩} = 240.$

Fl.  $\text{TKTKTKTKT}$

Figura 16: Transcripción de la bulería Almoraima por Simón Fernández

En este palo la flauta tiene un registro tanto rítmico como melódico, al ser un palo festero<sup>10</sup> es muy rítmico, muy dado también a los efectos contemporáneos.

En este caso tenemos Almoraima, bulería original de Paco de Lucía que Jorge Pardo interpreta a flauta sola.

### Fandango

Es una de las formas musicales folclóricas más propagadas por el territorio español. El fandango flamenco, es uno de los géneros más ricos ya que posee una gran variedad en

---

10 De fiesta



temática, en la armonía y en la melodía.

El nombre de 'fandango' viene del latín-no fatus, del portugués fado, y, más remotamente, del árabe Zambra o el mozárabe Jarcha.

La principal característica es que la melodía es diatónica. El ritmo es ternario, y también tiene un ciclo de 12 tiempos, empezándose a contar en la segunda parte del primer compás.

The image displays a musical score for a piece titled 'Fandango de Pedro Ontiveros'. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (D major) and a 3/4 time signature. It consists of a single melodic line. The first system contains measures 1 through 12, which form a complete cycle. Measure 1 starts with a half rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 2 begins with a quarter note C5, followed by a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. Measure 3 starts with a quarter note F4, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 4 begins with a quarter note C5, followed by a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. Measure 5 starts with a quarter note F4, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 6 begins with a quarter note C5, followed by a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. Measure 7 starts with a quarter note F4, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 8 begins with a quarter note C5, followed by a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. Measure 9 starts with a quarter note F4, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 10 begins with a quarter note C5, followed by a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. Measure 11 starts with a quarter note F4, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 12 begins with a quarter note C5, followed by a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and accents. There are also some markings above the notes, including '3' and '1' indicating triplets or specific rhythmic patterns. The score is presented in a clean, black-and-white format.

Figura 17: Fandango de Pedro Ontiveros

## **Revisión de literatura**

El flamenco ha sido entendido como música para guitarra, cante o baile, de modo que encontramos pocos referentes históricos con relación a la interpretación melódica de este arte. (Parrilla, 2009).

Debido a que el flamenco es una música de transmisión oral y que la flauta no era instrumento de tradición flamenca, la bibliografía existente es todavía exigua, pero hemos podido encontrar obras y líneas de trabajo interesantes.

Con el objetivo de comprender las raíces de la tradición de la flauta en el flamenco, realizamos una revisión bibliográfica. Cubrimos un periodo que va desde los años 70 a nuestros días.

### **Material Didáctico**

#### **Comparación de métodos de enseñanza**

En cuanto a material didáctico, donde se abordan distintas cuestiones técnicas, como articulación o el fraseo, un acercamiento al lenguaje melódico y rítmico del flamenco, destaca el método flamenco para instrumentos melódicos del flautista Juan Parrilla (2009),<sup>11</sup> donde se estudia cada “palo”, explicando las medidas, las escalas más frecuentes, ejercicios de articulación, de ritmo, y de adornos, además de un cd con acompañamiento de guitarra, palmas y percusión. El cd contiene dos versiones, una tocada por Parrilla y otra sin flauta para que el alumno incorpore su instrumento. Al final de cada lección, Parrilla añade un tema melódico que él mismo compuso para poner en práctica todo lo aprendido.

Se comienza con ejercicios rítmicos de palmas, para comprender el compás, siendo la clave fijarse en el tempo, los acentos y los adornos. Este fue el primer método flamenco para instrumentos melódicos que se ha publicado, escrito gracias a su experiencia como profesor y pedagogo además de compositor e instrumentista flamenco y para buscar respuestas fundamentales a las inquietudes de los músicos, y para que aquellos que no provienen del

---

<sup>11</sup> Con el prólogo de Jorge Pardo, elaboró el método desde su experiencia de primera mano como intérprete. Pertenece a una de las grandes familias del flamenco, ha trabajado con artistas de primer nivel. Sus trabajos como flautista y compositor han sido requeridos por el mundo de la danza, como Antonio Canales, Rafael Amargo o Joaquín Cortés.

flamenco puedan entender cómo se interpreta, cómo se hacen las articulaciones, anticipaciones y contratiempos, cómo se miden los tempos flamencos, cuáles son sus partes fuertes o acentos y como aplicarlos a los diferentes palos.

En este método, Parrilla ha elegido los palos mas representativos del flamenco como son los tangos, soleá, bulerías, seguiriyas, alegrías y tanguillos.

Figura 18: Composición final que aúna lo aprendido durante el palo por tangos

Como se puede ver en la imagen anterior, se adjunta la armonía que hace la guitarra, dando idea de las relaciones melodía-armonía en el flamenco, mediante el llamado “cifrado americano”, al igual que el jazz.

Parrilla preludea cada palo con una aclaración de la clave rítmica a través de ejercicios de palmas y pies acompañados de un audio. Sin una base rítmica, nunca existirá una aproximación real al flamenco. “Cada palo tiene sus claves rítmicas que es lo primero que hay que conocer, un músico o cantaor que desconozca las claves, jamás podrá tocarlo. Quizá los cantes libres, pero nada más” Esparza.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Entrevista de Pedro Esparza , Madrid, junio de 2011.



Figura 19: Esquema rítmico del tango

Siguiendo la línea del método de Juan Parrilla (2009), otra publicación muy destacada es la del flautista Oscar de Manuel (2013). Se trata de una serie de estudios flamencos para instrumentos melódicos. El autor hace hincapié en el interés internacional por el flamenco y precisamente por eso cree en la necesidad de tener material pedagógico para que el flamenco no solamente esté en una continua evolución, si no que además perdure y siga evolucionando en el futuro. Estos estudios vienen acompañados de un cd, como en el método anterior y facilitan información técnica y práctica para el conocimiento del compás e interpretación de obras flamencas, dando un paso más e introduciendo nuevos elementos como la improvisación, más teoría sobre el análisis armónico y la posibilidad de crear un solo por tango. Además incluye un palo nuevo, el fandango.

Todos los ejercicios y canciones, al igual que el método de Parrilla, están compuestos por Oscar de Manuel.

Si estos dos métodos anteriores están siendo muy importantes, hay que destacar el trabajo del flautista Pedro Ontiveros, que ha contribuido de manera esencial a la difusión de la flauta en el flamenco con una serie de publicaciones de falsetas<sup>13</sup> de distintos palos, transcritas y con grabación de audio. Además, el flautista flamenco por excelencia, Jorge Pardo, ha publicado sus partituras transcritas por él mismo.

La última publicación realizada sobre la flauta en el flamenco son las *transcripciones flamencas para instrumentos melódicos* de Simón Fernández, un total de ocho temas de Jorge Pardo, que recogen la evolución de la flauta travesera en el flamenco desde los años 90 hasta el día de hoy, más tres temas extra con composiciones de Domingo Patricio, Juan Parrilla y Simón Fernández.

<sup>13</sup> Es una composición que toca el guitarrista u otro instrumentista entre letra y letra del cante.

Con esta panorámica, revisando la bibliografía de los métodos de enseñanza en el clásico y los métodos flamencos, se pueden observar múltiples convergencias y divergencias. Los métodos flamencos se basan también en la repetición, como una estrategia para el desarrollo de habilidades motoras, que heredan de la tradición clásica. También promueven el desarrollo de la audición y las habilidades expresivas, junto con la motricidad, siendo en gran medida su meta educativa, la capacidad de improvisar en diferentes contextos musicales.

Comparando y analizando elementos tales como la articulación, la técnica, el ritmo y la afinación, de obras escogidas del repertorio flamenco y de lecciones cogidas del programa de estudio para flauta del conservatorio, es decir del repertorio clásico, se puede comprobar el modo en el que enfoca cada lección estos elementos, tanto las lecciones usadas en el conservatorio como las piezas que proponemos, para exponer un material alternativo que ayude a trabajar estos aspectos.

Tenemos un extracto de tangos de David Santos Marina y el estudio no.12 de la colección de 26 estudios de Altés<sup>14</sup>.



Figura 20: David Santos Marina, Tangos.



Figura 21: Altés, 26 estudios, estudio nº12.

<sup>14</sup> Los estudios de Altés son muy utilizados en todos los conservatorios además de métodos como Taffanel y Gaubert o los ejercicios de A. Richter.

Observamos similitudes de los extractos mostrados anteriormente, la figuración se repite a lo largo del ejemplo. Aunque no hay indicación previa para efectuar una articulación, por la velocidad de ambas piezas se ejecutarán con doble staccato.

Con el tango propuesto pasa lo mismo, se interpreta a una velocidad considerable, por lo que se puede usar para el estudio de la articulación.

### Ataques

Para trabajar los ataques hemos propuesto un ejercicio perteneciente al método flamenco de Juan Parrilla y el ejercicio no. 1 de la técnica de la embocadura de Bernold<sup>15</sup>.



Figura 22: Juan Parrilla, ejercicio nº 5

15 La technique d'embouchure de Philippe Bernold, es un famoso metodo de 218 ejercicios para trabajar la sonoridad.

### Exercice n° 1



Figura 23: Bernold, ejercicio n°1

En estos ejemplos observamos que la principal diferencia es rítmica, la primera lección nos sirve para familiarizarnos con el contratiempo, nos da una visión distinta a la hora de estudiar los ataques mientras que la segunda lección va a tempo. La primera lección nos propone acentos y una pequeña coletilla final para enlazar con el siguiente modelo, lo que nos permite comprobar si realmente colocamos el ataque en su sitio. Podemos probar subiendo una octava al ejercicio y también sustituyendo los acentos por puntos, para dar más variedad al ejercicio, al igual que en la segunda lección podremos añadir acentos.

### *Técnica*

La técnica engloba varios aspectos como son la digitación, la articulación, la respiración, la emisión, etc. Aquí nos vamos a referir a la técnica como el desarrollo de la digitación y a la forma de abordarlas de una manera eficiente para afrontar los problemas que surjan en el estudio de los diferentes pasajes. Para ello será necesario trabajar a diario escalas, secuencias de diferentes intervalos y los ejercicios de mecanismo que sean convenientes.

Luego se consolidará este trabajo con estudios que incluyan lo que se ha trabajado pero ahora dentro de un contexto musical.



Para el presente caso, se tomó como ejemplo el ejercicio de Bernold No. 28. Esta lección plantea un contexto de transiciones sucesivas de una tonalidad a otra. A su vez, la secuencia del ejercicio se va repitiendo y plantea un mismo esquema variando la primera nota del esquema. En la propuesta alternativa utilizamos el estudio flamenco no. 1 Kristof Zgraja.



Figura 24: Kristof Zgraja, estudio flamenco nº1



Figura 25: Bernold, ejercicio nº 28



En ambos ejemplos se encontraron la misma estructura: en la primera lección se podrá ir cambiando de tonalidad, al igual que en la segunda. Ambos ejercicios tienen la finalidad de desarrollar la destreza a nivel de ejecución de los diferentes intervalos.

A continuación proponemos un fragmento de Fantasia por segiriya de Omar Acosta, la cual se muestra como propuesta alternativa por su utilidad como material pedagógico y el estudio no.6 op. 30 de Andersen.<sup>16</sup>



Figura 26: Omar Acosta, Fantasia por segiriya.

<sup>16</sup> Tiene ocho volúmenes de Estudios para flauta (op. 15, 21, 30, 33, 37, 41, 60 y 63). Estos métodos guardan el privilegio de haber sido una importante referencia pedagógica durante más de 100 años. Pero Andersen además de autor de esos métodos, fue un prestigioso flautista, compositor y director de orquesta



Figura 27: Andersen, op.30. Estudio n°6

### Ritmo

Para los alumnos, es muy útil el estudio del ritmo dentro de la ejecución de la flauta, ya que suelen haber carencias. Dicho esto, podemos observar que el estudio de las sincopas en los estudios y ejercicios de los métodos clásicos, no se abordan en profundidad, y a tal efecto se incluyen ciertas propuestas alternativas relativas al estudio de la misma.

Buscando en los estudios más utilizados en la programación de flauta como los estudios de Kohler, Altés, Andersen, Drouet, no encontramos un ejemplo donde poder mostrar cambios de compás, ritmos a contra tiempo... por lo que recurrimos a los estudios de Damase, que son relativamente modernos para establecer esta comparación, y observar la variedad y riqueza rítmica del flamenco. Dicha comparación la establecimos con una soleá de Juan Parrilla. Aquí podemos incluir todos los ejemplos de Pedro Ontiveros expuestos anteriormente.

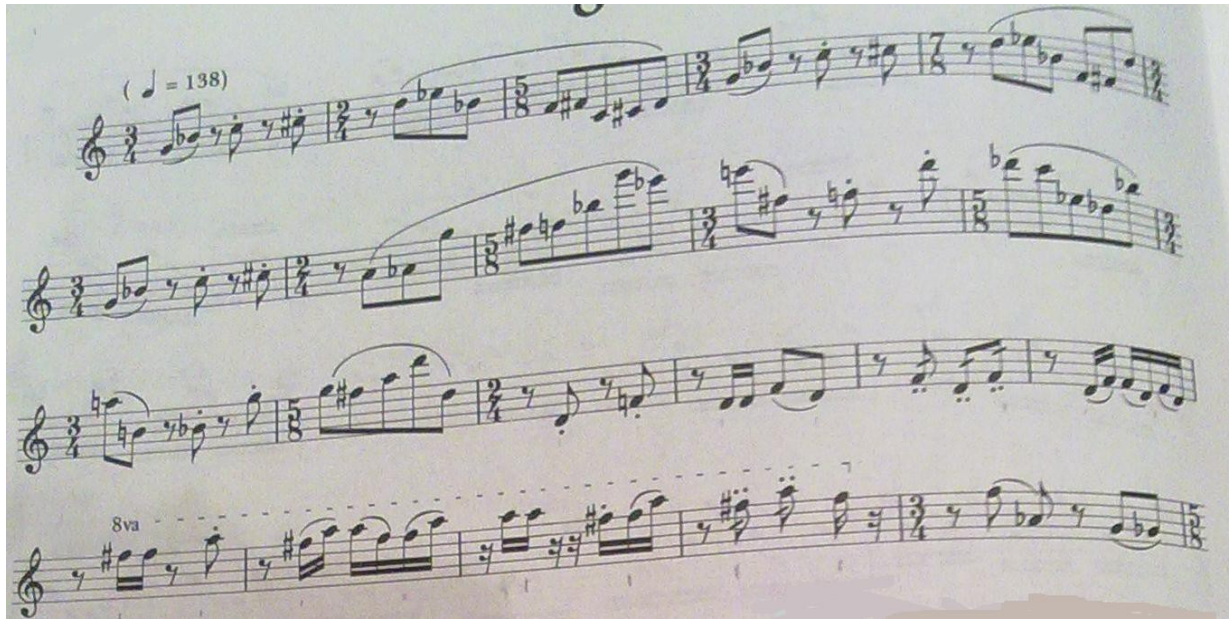


Figura 28: J.M. Damase, 24 estudios, No. 8

Figura 29: Juan Parrilla, Soleá

En cuanto a las síncopas, al realizar la búsqueda en los métodos tradicionales usados para el estudio de la flauta, vimos que no se hace mayor énfasis en el estudio de ritmos sincopados. Como propuesta alternativa, utilizamos como ejemplos un ejercicio sobre tangos, una buleria de Juan Parrilla y otra buleria de Pedro Ontiveros, en donde priman las síncopas en las melodía y se pueden utilizar para el estudio de las mismas.



Figura 30: Juan Parrilla, ejercicios de tangos.



Figura 31: Juan Parrilla, bulería.



Contratiempos

The image displays a musical score for a piece titled "Contratiempos" by Juan Parrilla. The score is written in a single system with seven staves, all in treble clef and 2/4 time. The key signature is one flat (B-flat). The music consists of a series of eighth-note patterns, often grouped in pairs or fours, with various articulations such as accents and slurs. The first six staves (measures 1-24) feature a consistent eighth-note rhythmic motif. The seventh staff (measures 25-28) introduces a triplet of eighth notes. The eighth staff (measures 29-32) features a sequence of eighth notes with accents, followed by a triplet of eighth notes. The piece concludes with a final measure in the eighth staff.

Figura 32: Juan Parrilla, ejercicios de bulería.

The image displays a musical score for a piece titled 'Buleria de Pedro Ontiveros'. The score is written on a single staff in treble clef and consists of 72 measures. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 3/4. The score is divided into measures, with measure numbers 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, and 72 clearly marked. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, such as accents and slurs, throughout the piece. The score concludes with a double bar line at measure 72.

Figura 33: Buleria de Pedro Ontiveros

### *Modulaciones*

Nos podemos encontrar con estudios de métodos de nivel intermedio, con modulaciones dentro de una misma frase. Estas lecciones tienen la peculiaridad de servir de entrenamiento al alumno en el uso de varias tonalidades aprendidas por separado, dentro de un contexto musical.

Como ejemplo nombramos a S. Karg-Elert 30 Caprices for Flute, el N° 7.



Figura 34: S. Karg-Elert 30 Caprices for Flute, el N° 7.

Como propuesta alternativa ponemos como ejemplo el ejercicio de tanguillos de Juan Parrilla.

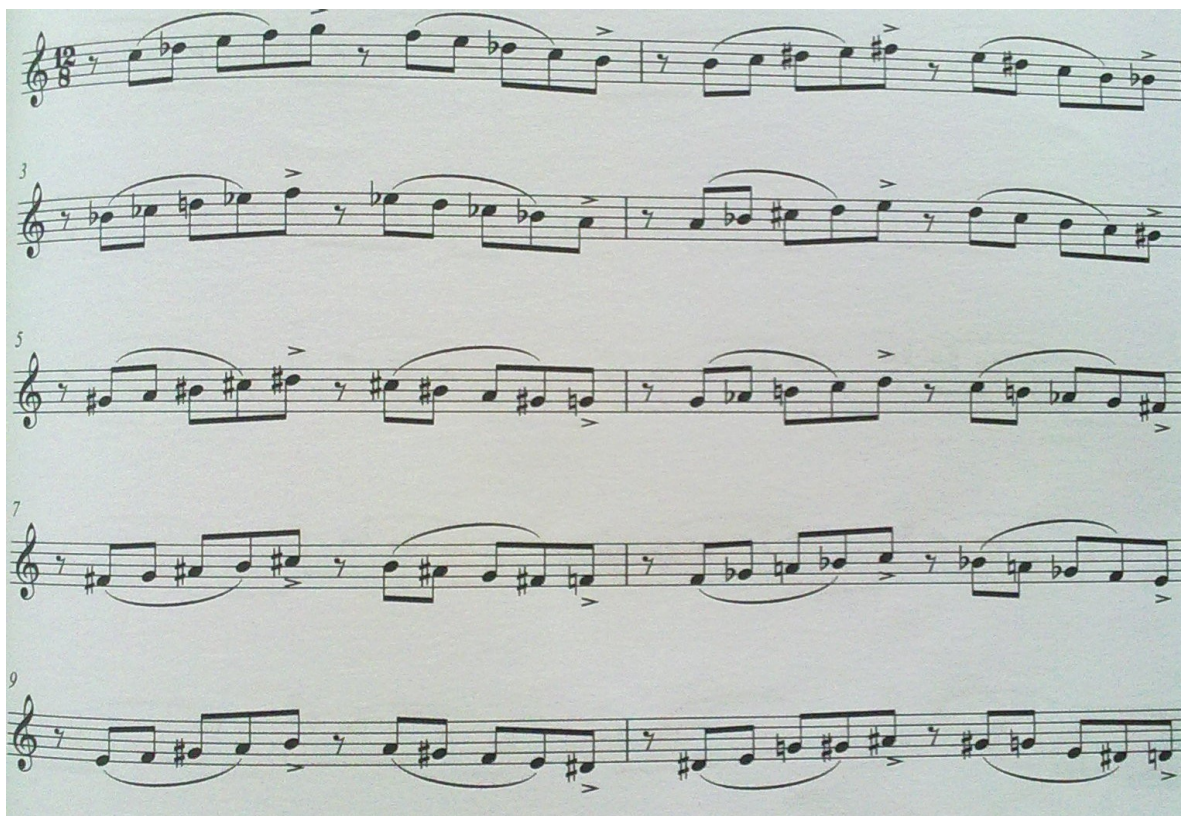


Figura 35: Juan Parrilla Tanguillos

## **Trabajos de Investigación**

En cuanto a trabajos de investigación sobre el origen, la historia y transcripciones de la flauta en el flamenco, destaca la publicación sobre la flauta en el jazz-flamenco de Jiménez (2011), donde explica la necesidad que había de buscar modelos en la voz o la guitarra, oligárquicos en el estilo flamenco, y además destaca el papel de Jorge Pardo como introductor de la flauta en el flamenco y creador de una gama de recursos innovadores aplicada al estilo. Sin duda es un hecho que rasgos de su lenguaje se hayan mantenido hasta nuestros días, lo que muestra la gran valía del mismo. “Todo se resume en reinterpretar la tradición: el estudio de los cantes y la traducción de falsetas de guitarra al instrumento” (Jiménez, 2011, p.101).

Por su parte, el flautista Daniel Portillo, en su artículo para la revista Flauta y música, también ensalza la figura de Jorge Pardo, además de la de Domingo Patricio y Juan Parrilla, dos de los grandes exponentes de la flauta flamenca actual, recalcando el logro de adaptar su técnica instrumental a la interpretación del flamenco, contribuyendo a nuevas sonoridades y nuevas formas de articular, de frasear, o de improvisar, conformando un estilo interpretativo característico, coincidiendo con la idea anterior de Jiménez (2011).

En esta línea se sitúa el trabajo del investigador Zagalaz (2012), centrado en la obra temprana de Jorge Pardo, donde analiza los solos de Pardo entre 1978 y 1981, época en la que colaboraba con Paco de Lucía y Camarón. En ambos trabajos se destaca la idea de la importancia de regular académicamente el flamenco, lo que proporciona un mayor número de músicos con una formación más completa e investigadores especializados, que hará crecer las representaciones artísticas y los estudios sobre este tema.

David Martínez, publica un trabajo de un estudio e interpretación de un cante minero con la flauta travesera, donde transcribe “En la boca de una mina” de Paco de Lucía. Un interesante trabajo por el hecho de que ayuda a desarrollar capacidades como intérprete creativo, en definitiva es una nueva propuesta musical a partir recursos como la escucha activa, la memorización, la adaptación a la flauta travesera, transcripción gráfica, estudio interpretativo y arreglos. “Una propuesta metodológica de trabajo para la flauta travesera en la música flamenca actual”. (Martínez, 2013, p.32).



## **Técnica**

La técnica contemporánea es imprescindible a la hora de interpretar flamenco, son destacables las publicaciones de Robert Dick, por el enfoque pedagógico e interpretativo de la flauta; la flauta travesera ha expandido considerablemente su inventario de recursos sonoros en las últimas décadas. Dichos recursos, que también tienen presencia en otros estilos musicales, constituyen lo que se denomina técnica contemporánea, extendida, o ampliada. (Dick, 1986; Yves Artaud, 1991).

También destaca en este campo de las posibilidades técnicas de la flauta el libro de (Levine, 2005), que describe y estudia los diferentes recursos sonoros de la flauta.

La lista de técnicas específicas es amplia: posibilidades microtonales, glissandi, cambios tímbricos de diversos tipos, multifónicos, uso de la voz del flautista, recursos percusivos y nuevas maneras de producir el sonido, como los whistle tones, los sonidos de aire o la embocadura de trompeta (Howell, 1974; Dick, 1975; Arizpe, 1989; Fabbriani, 1989; Möller, 2003).

## **El flamenco con otras músicas**

### **Transcripción**

Parilla (2009), menciona que el flamenco como la bossa-nova, el tango o el jazz, es una música popular, creada por el pueblo, y por eso se ha transmitido de forma oral, su transmisión por partituras es una referencia. Por esta razón su lenguaje musical y la capacidad interpretativa se han conseguido escuchando a los distintos maestros del flamenco.

Esta transmisión de forma oral del flamenco hacen que cobre especial relevancia las transcripciones, aunque en el flamenco se tome como meras referencias, como un guión.

Precisamente el tema de la transcripción en el flamenco es objeto de debate entre diferentes investigadores, sobre todo si lo comparamos con la música clásica. Blasco, (2012) explica que la diferencia entre “interpretación” y “re-creación” separa la música clásica de la música flamenca, argumenta que en el clásico la notación como base para su desarrollo y pervivencia es básica, en el flamenco prevalece la transmisión oral. Para él, el objetivo de la partitura clásica va en contra de la esencia de los cantes flamencos, ya que precisamente, se caracterizan, entre otras muchas cosas, por “ser expresiones que intentan huir de la repetición

fijada, iterativa y constantemente igual a si misma". (Blasco, 2012, p.14), coincidiendo con la idea de (M. Cera, 2006).

A este respecto (Hurtado, D. 2005) afirma que no deberíamos nunca separar el aspecto científico del artístico. El hecho de dotar a una transcripción de una dimensión artística no desmerece en absoluto ni su solvencia ni su rigor técnico, y al revés pasa absolutamente lo mismo, ya que la solidez matemática nunca tiene por qué encorsetar la libertad y espontaneidad del arte. Hurtado, A. (2005) y Hurtado, D. (2005) piensan que la transcripción tendría su significación plena cuando sea la expresión gráfica vibrante de algo vivo, estando, no obstante respaldada por una base científica de primer orden.

Por lo tanto, conocer a través del análisis de los diferentes aspectos técnicos de este estilo musical posibilita que otros músicos con otra formación musical puedan acercarse a él, y así desarrollar una pedagogía válida aplicable a su enseñanza dentro del ámbito de las músicas populares modernas. (Román, n.d.).

### **Improvisación y Ritmo**

Debido al carácter improvisador del flamenco, es muy útil para el instrumentista clásico, desarrollar estas prácticas de la improvisación y poder adaptarlos a otros contextos musicales. "No concibo una educación musical y mucho menos una iniciación musical sin libre expresión. Improvisar en música es lo más próximo a hablar en el lenguaje común" (Gainza, 2007, p.1). Gainza, (1983) además añade que a través de la improvisación, el músico en formación desarrolla habilidades que constituyen una plataforma de gran importancia para el desarrollo de sus capacidades expresivas. Es mediante la exploración e investigación de los materiales sonoros como se llega a experimentar, o interpretar creativamente y a conceptualizar, o componer la música. La improvisación puede tener un lugar fundamental en este proceso, pues es explorativa por naturaleza.

Alcántara, (2001), afirma que la clave para dominar el lenguaje de la música es ritmo. Berlanga, (2014) dice que el artista flamenco tiene que tener bien asimilados, interiorizados, unos arquetipos, unas estructuras rítmicas y musicales ya que en el flamenco siempre se da esa tensión entre el seguimiento de las formas tradicionales rítmicas, melódicas, de toque, de movimientos o pasos de baile, de pronunciación, y las exigencias de libertad expresiva.

## Metodología

La presente investigación es de carácter exploratoria. Ya que el objetivo es examinar un tema poco estudiado, del cual se tienen muchas dudas o no se ha abordado antes. (Hernández, Fernández y Baptista, 2010).

Se ha procedido a la investigación de diferentes publicaciones referentes a la flauta en el contexto clásico y flamenco, a través de libros, artículos, métodos y grabaciones.

Además se han realizado una serie de entrevistas semi-estructuradas a un grupo de flautistas flamencos que provienen de un contexto clásico, alguno de ellos se dedican al flamenco exclusivamente y otros compaginan ambos contextos, pero todos tienen una formación clásica, cuyo perfil además de intérpretes es de pedagogos y compositores, con el objetivo de reunir todo el material posible, ya que tienen una reconocida experiencia en este campo.

	Estudios Básicos	Grado Medio	Grado Superior
E1		x	
E2			x
E3			x
E4	x		
E5		x	
E6			x
E7			x
E8			x
E9		x	
E10		x	
E11		x	

Tabla 4: Formación clásica de los entrevistados

Como podemos ver, todos tienen el grado medio en flauta y cinco de ellos además, la licenciatura, a excepción de uno de ellos que aunque no finalizó el grado medio, realizó cinco cursos de clásico, por lo que se puede observar que todos tienen una buena base clásica.

Por otro lado en el siguiente cuadro veremos la formación no clásica.

E3	Máster Degree de jazz y música popular
E4	Armonía moderna, flauta moderna y flauta flamenca
E5	Grado Superior en flamencología
E6	Composición, armonía contrapunto, formas musicales
E7	Flauta flamenca y jazz
E10	Armonía e improvisación en el jazz
E11	Flauta moderna, ensemble de flautas, armonía, composición, combo flamenco-jazz y combo latin-jazz.

Tabla 5: Formación no clásica

Como observamos, algunos de ellos tienen en común la formación en jazz; normalmente hemos podido ver, que los flautistas flamencos suelen ser músicos con formación y experiencia en otras músicas (jazz, música clásica, músicas tradicionales, etc.) que se acercan al flamenco, como es el caso de la mayoría de los entrevistados, o músicos con formación y experiencia en el flamenco que aprenden a tocar la flauta, como el caso de E1 y E5.

La evolución de la flauta en el flamenco, ha traído consigo la evolución de los ejecutantes a nivel de relación musical, unos han pasado a dedicarse exclusivamente al flamenco y otros compaginan ambos estilos.

Flamenco	Flamenco y clásico
E1	
	E2
	E3
E4	
E5	
	E6
	E7
	E8
	E9
	E10
	E11

Tabla 6: Dedicación de los entrevistados en la actualidad

E1, E4, y E5, siempre han tenido claro que se dedicarían al flamenco, no barajaron la posibilidad de dedicarse al clásico.

El resto de participantes compaginan ambos estilos, aunque actualmente estén más centrados en el flamenco, no han dejado el clásico.

Hemos utilizado la técnica de entrevistas semi-estructuradas, “por su carácter conversacional que desde el interaccionismo simbólico se recomienda a fin de no oprimir a las personas participantes, generando un ámbito coloquial que facilita la comunicación entre quienes interactúan, sabiendo que no hay nada en contra de investigar asuntos en los que se esté involucrado emocionalmente” (Diaz Martinez, 2004, p.4).

Por este hecho la investigación puede tener cierto cariz etnomusical, además de fenomenológico. La Fenomenología es la investigación sistemática de la subjetividad, (Barlito y Karlson, 1984). Busca conocer los significados que los individuos dan a su experiencia.

Después de las entrevistas, hemos realizado un análisis de los datos obtenidos y se ha hecho de forma cualitativa. La entrevista cualitativa permite la recopilación de información detallada en vista de que la persona que informa comparte oralmente con el investigador aquello concerniente a un tema específico o evento. (Fontana y Frey, 2005).

Es un modelo que propicia la integración dialéctica sujeto-objeto considerando las diversas interacciones entre la persona que investiga y lo investigado. Se busca comprender, mediante el análisis exhaustivo y profundo, el objeto de investigación dentro de un contexto único sin pretender generalizar los resultados. (Fernández, 2001).

El número de participantes es de 11 flautistas y las transcripciones de las entrevistas son transcripciones regulares, incluyendo la información principal. El protocolo de transcripción seguido consiste en no transcribir ideas repetidas ni confusas, ni tampoco muletillas ni información irrelevante; se ha transcrito información adicional relevante que ayude a entender las respuestas.

El tratamiento de los datos obtenidos de las transcripciones se ha realizado mediante un análisis de contenido, agrupando la información en diferentes categorías.

Una vez que se tiene claro cuál será la unidad de análisis, se procede a disponer el material separando el contenido en virtud de dicha unidad, para de tal modo agrupar todo aquel que parezca guardar relación suficiente como para ser considerado similar, mientras que otros conjuntos de datos conforman otros grupos (Morris, 1994). De todos modos, son los supuestos o las cuestiones de investigación, por muy generales que sean, las que dirigen veladamente la clasificación del texto (McQueen, McLellan, Kay y Milstein, 1998). Por lo mismo, se espera que los conjuntos determinados sean relevantes y significativos para el analista (Rodríguez, 1996).

Podemos definir a las categorías como los cajones o “casillas” en donde el contenido previamente codificado se ordena y clasifica de modo definitivo (Hernández, 1994).

Después se han realizado una serie de cuadros comparativos para poder comparar las visiones sobre los distintos temas de los entrevistados, de esta manera, se han podido encontrar más fácilmente los puntos convergentes y divergentes en cada uno de los temas tratados.

El objetivo es determinar elementos del flamenco que pueden ser usados para ayudar al flautista a mejorar musicalmente y en lo referido a la técnica instrumental, y ver la viabilidad de su utilización para estudiar la técnica de la flauta, centrándonos en algunos aspectos fundamentales como la técnica, la articulación, el ritmo, la afinación, el timbre, la improvisación y la performance.

Comprobar de primera mano la dualidad de pasar del contexto clásico al flamenco.

El flamenco ha despertado el interés de músicos de todo el mundo, un arte popular desarrollado en tierras ibéricas, que se ha aprendido y transmitido de forma oral a lo largo de su historia, y en el siglo XXI trata de hacerse universal como cualquier otro género musical (jazz, folk, clásico,...) a través de la transcripción a un pentagrama. Precisamente por haberse transmitido de una forma oral, es de vital importancia estas entrevistas a estos músicos flamencos con el fin de conocer de primera mano sus testimonios acerca del tema que nos ocupa en esta investigación.

## Resultados

### Motivos y aportación de la flauta en el flamenco

Para comenzar a presentar los resultados, empezaremos nombrando los motivos aportados por todos los entrevistados del porqué ha tenido tan buena aceptación la flauta en el flamenco, en definitiva, que aporta este instrumento al flamenco para que haya podido tener el lugar que hoy tiene en este estilo.

Variedad tímbrica	Articulaciones rápidas y legatos
Agilidad	El ataque
Empasta muy bien con el timbre de la guitarra, dándole más volumen y nitidez a las falsetas	Virtuosismo
Mayor espectacularidad a las melodías de las guitarras	Expresividad
Imitación al cante	Proyección orquestal
Aporta una cualidad melódica que no posee la guitarra, ya que puede mantener más las notas	Diferentes roles dentro de un ensemble flamenco
Capacidad rítmica y efectos sonoros que aportan mucha riqueza	

Tabla 7: Motivos de la inclusión de la flauta en el flamenco y su aportación.

Papel con la guitarra. Se destaca esta cualidad siendo común en todas las respuestas de los entrevistados las siguientes premisas:

Todos los participantes	<ul style="list-style-type: none"><li>- Adaptación con la guitarra, el instrumento rey del flamenco. Empastan muy bien, tienen una tesitura similar y la ayudaba mucho, ya que el volumen de ésta no es muy alto, y la flauta lo que hacía era realzar el volumen, además de apoyar la articulación, precisa y rápida.</li><li>- Podía imitar el picado de la guitarra con total exactitud y darle énfasis, pudiendo cambiar de registro y pasar de falsetas muy rápidas a melodías muy legato, teniendo una gran expresividad y capacidad de hacer matices.</li><li>- La forma de atacar de la flauta se puede hacer de muchas maneras, por lo que podía parecerse a los pasajes de alzapúas<sup>17</sup> de la guitarra.</li></ul>
-------------------------	--

Tabla 8: El papel desarrollado con la guitarra.

<sup>17</sup> Técnica de la guitarra que se ejecuta íntegramente con el pulgar

## Ritmo

Todos los participantes	Destacable la capacidad rítmica, ya que a veces podía hacer el papel de instrumento de percusión, para reforzar partes rítmicas.
-------------------------	--

Tabla 9: Características rítmicas.

Por lo tanto podía desempeñar diferentes roles dentro de un ensemble flamenco: melodías instrumentales, imitar el cante, apoyar secciones rítmicas y subrayar el baile.

Imitación de la flauta al cante. Debido a todas las características nombradas anteriormente, a la flauta se la considera un “cantaor” más, se asemeja a la voz del “cantaor”, un sonido sucio y natural, te puedes aproximar a los melismas, a lo microtonal ayudándote de la embocadura y los dedos, lo que le hizo conseguir el papel que tiene la flauta hoy en día en el flamenco.

Muchas de estas características de la flauta no se pueden poner en práctica en el clásico por cuestiones estilísticas, y sin embargo son idóneas para el flamenco.

### Relación que poseen con el flamenco

Es especialmente relevante la relación que poseen con el flamenco para poder entender como fue la transición de un estilo a otro:

Sí tenían relación con el flamenco		No tenían relación con el flamenco	
E1	- Procede de una familia de reconocidos artistas flamencos. Por esa época Jorge Pardo ya tocaba con Paco de Lucía y se decidió por la flauta.	E2 E5 E6 E7	- A través de algún amigo músico conocido, en la mayoría de los casos a través de guitarristas.
		E3	- A través de compañías de flamenco fuera de España.
E8	- En su entorno más cercano había afición por el flamenco, en el conservatorio ya tenía profesores que se dedicaban al flamenco.	E4 E10	- A través de la discografía de Paco de Lucía, Camarón, y Jorge Pardo, figuras muy importantes en la historia del flamenco.
E9	- Le viene el flamenco por ambiente familiar, empezó por una promesa a su padre.	E11	- A través de jams espontáneas de flamenco.

Tabla 10: Relación de los entrevistados con el flamenco



Podemos observar que la mayoría de los entrevistados no poseían conocimientos previos sobre flamenco, ni tenían ninguna relación con él.

### Aprendizaje y tiempo de transición

Aprender una técnica nueva, un lenguaje nuevo, requiere de un tiempo que puede variar según diversos factores. Todos los participantes coinciden en que se requieren varios meses para llegar a interiorizar los ritmos, en el caso de los participantes que no conocían el flamenco, pudieron pasar incluso algunos años hasta llegar a conseguir entender cada palo del flamenco. Otra cuestión es adaptar la técnica instrumental al lenguaje flamenco. Por lo tanto, en cuanto a la transición y al “cómo” aprender flamenco nos encontramos las siguientes premisas:

E2, E3 Y E6	- A raíz de conseguir determinados trabajos en un “tablao” <sup>18</sup> , o en una compañía de flamenco, fue dónde realmente aprendieron.
Todos los participantes	- Para “pillarle el truco” al flamenco, tienes que estar metido en el ambiente, escucharlo mucho.
	- Por muy buenos profesores que tengas y tocándolo de vez en cuando, no llegas a conocerlo del todo.
	- A diferencia del clásico, no se aprende a través de partituras, tienes que meterte en el ambiente para poder entender el lenguaje, los palos, los cierres... y entender cual es el papel de la flauta en cada momento
	- Los códigos del flamenco se descubren poco a poco, adentrándote en el rito, escuchando y viviendo la música que vas a interpretar.

Tabla 11: Premisas más importantes nombradas por los participantes con respecto a la transición y el “cómo” aprender este arte.

Con lo cual, el tiempo de transición también lo va a determinar no solo que técnicamente domines el instrumento y conozcas los palos, que ya es muy importante, sino estar metido en el ambiente flamenco.

<sup>18</sup> Pequeños locales heredados de los antiguos cafés-cantantes, el espacio ideal para captar un arte que es especialmente íntimo, el escenario idóneo para saborear y vivir el flamenco en su estado profesional más natural

## Cuestiones técnicas

### *Timbre*

En cuanto a las cuestiones técnicas, la cuestión más importante resaltada por todos los participantes es el timbre, ya que es la principal diferencia con respecto al clásico.

La cualidad tímbrica de la flauta es la más valorada por todos los entrevistados; consideran que fue importante para su incursión en el flamenco. Su timbre es claro y nítido, y permite un gran abanico de colores.

Todos los participantes	- A diferencia de otros instrumentos de viento, la flauta, al estar el labio fuera de la embocadura, se puede conseguir mucha variedad tímbrica. - Jugar con la cantidad de aire y la variedad de efectos sonoros que produce, buscando sonidos con aire, romper el sonido, efectos de glisandos, percusivos etc.
E8 y E9	- Cada vez es más común que los flautistas utilicen la flauta en sol, o la flauta baja, algo que enriquece todavía más la sonoridad.

Tabla 12: Características sobre el timbre

Después de las opiniones de los entrevistados las premisas que podemos sacar con respecto al timbre son las siguientes:

1 – La primera gran diferencia con respecto al clásico, donde se busca un timbre lo más limpio y sin aire posible, es que cada flautista tiene que buscar su timbre y sonido, teniendo libertad de elegir un timbre más limpio o sucio, esto dependerá siempre del intérprete, no hay reglas establecidas.

2 – El timbre es casi tan importante como el discurso en sí mismo, es un rasgo caracterizador y diferenciador. No es una obligación tener que tocar con aire en todos los momentos, pero sí que algunas veces es necesario y prácticamente todos los flautistas flamencos tocan rajando el sonido en algún momento. A este respecto, piensan que escuchar un flautista con sonido clásico tocando flamenco es muy estridente y está fuera de contexto, al igual que pasaría al contrario, si un flautista toca con sonido flamenco música clásica.

3 – Otra cuestión importante es la idea de que la forma de tocar la flauta en el flamenco es más pasional que técnica, no buscar tanto la perfección del sonido ni el tener una técnica

perfecta, sino lo que se transmite, el “duende”<sup>19</sup>, ya que teniendo un color muy limpio no puedes evocar todas las intenciones que el flamenco exige.

Por estas razones, podemos escuchar una gran variedad de timbre entre los flautistas flamencos, lo que da una gran riqueza a la sonoridad flamenca y una gran versatilidad al flautista, al que puede servirle de gran ayuda a la hora de explorar timbres y experimentar sonoridades que con el clásico no puede poner en práctica.

### ***Articulación, fraseo y respiración***

Premisas básicas:

Articulación	Respiración
<ul style="list-style-type: none"> <li>– La articulación se utiliza de una forma rítmica, más dura, más brusca que en el clásico y donde se busca más el efecto sonoro que la perfección en la técnica.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– La respiración está supeditada al discurso, es decir, el fraseo elegido por el intérprete la condicionará. Suele primar la expresividad sobre la “corrección”.</li> </ul>
Fraseo	Articulación y respiración
<ul style="list-style-type: none"> <li>– Fijarse en el resto de instrumentistas, en la mayoría de los casos en el guitarrista y en menor medida en el “cantaor”.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Sacar de oído las falsetas y aplicar de forma creativa la articulación y la respiración para imitar el fraseo lo más posible y conseguir que suene flamenco. Hay que conseguir “cantar con el instrumento”.</li> </ul>

Tabla 13: Premisas sobre articulación, fraseo y respiración

### ***Técnicas contemporáneas***

Un aspecto técnico muy importante que destacan todos los participantes por ser imprescindible es el uso de técnicas contemporáneas. Nombraremos las más utilizadas por los entrevistados en sus interpretaciones.

<sup>19</sup> Similitud a tener alma. Es el sentimiento del artista convertido en puro arte. Su talento roza la perfección, es algo mágico y auténtico. Dónde está el duende? En aquella gitana de la que nos habla Garcia Lorca: «Hace años, en un concurso de baile en Jerez de la Frontera se llevó el premio una vieja de ochenta años contra hermosas mujeres y muchachas con la cintura de agua, por el sólo hecho de levantar los brazos, erguir la cabeza, y dar un golpe con el pie sobre el tabladillo; pero en la reunión de musas y de ángeles que había allí, bellezas de forma y bellezas de sonrisas, tenía que ganar y ganó aquel duende moribundo que arrastraba por el suelo sus alas de cuchillos oxidados». Federico García Lorca en Teoría y juego del duende.

<b>Cambios de Afinación</b>	
Glissando	Mediante una escala cromática, o a través del movimiento de la flauta hacia fuera y hacia dentro, o a través de las llaves siempre que la flauta tenga los platos abiertos.
Cuartos de tono y microintervalos	Mediante la cabeza o con los platos abiertos.
Bisbigliandi	Mediante la digitación.

Tabla 14: Efectos de cambios de afinación

<b>Cambios de timbre</b>	<b>Ataque e influencia en la corriente de aire</b>	<b>Nuevas técnicas de desarrollo del sonido</b>
Armónicos	Percusión de las llaves	Sonidos silbados
Digitaciones alternativas	Golpe de lengua	Sonidos trompeta
Combinar digitación real y otra alternativa	Golpe de lengua con percusión de llaves	Multifónicos
Mediante cambios de embocadura y cavidad vocal		
Combinar digitación alternativa y añadir voz	Sonidos guturales	Multifónicos con voz
Cambios de color	Tonge-ram	El uso de notas de adornos, mordentes, trinos, trémolos etc. es algo indispensable, para imitar los “queiebros” de la voz.
Mediante vocalizaciones		
Mediante velocidad del aire		
Sonido y voz		
Uso de sonidos residuales o eólicos	Frulatto	

Tabla 15: Efectos de timbre, ataque y la corriente del aire y nuevas técnicas de desarrollo del sonido

### ***Improvisación***

En cuanto a la improvisación, es un aspecto que no se da en el clásico y aquí es fundamental. Según los entrevistados se pueden sacar estas premisas sobre los tipos de improvisación:

1 – Las improvisaciones de temperamento, según se encuentre el cantao alarga o acorta los tercios, al igual que los bailaores hacen lo mismo con el tempo, o los tocaores que pueden empalmar falsetas.

2 - La improvisación tal y como se da en el jazz no se daba en el flamenco hasta los últimos 40 años.

3 - Se trata de una improvisación melódica, modal, dentro de las escalas utilizadas.

La dificultad principal que han tenido los entrevistados fue encajar las improvisaciones con el tiempo, ya que cada palo del flamenco tiene una métrica distinta y los ritmos son complejos.

## Beneficios

Una vez expuestas todas las cuestiones anteriores, y dado que todos los entrevistados se dedican a la enseñanza, han podido comprobar en primera persona los beneficios que el flamenco ha aportado a sus alumnos y por supuesto a ellos mismos a lo largo de sus carreras musicales.

Ritmo	Comunicación en escena
Pulso	Nuevas posibilidades técnicas (articulaciones, efectos)
Psicomotricidad	Mejora del miedo escénico
Autonomía	Heterogeneidad
Tocar de oído – Entrenamiento auditivo	Disciplina
Tocar de memoria	Flexibilidad y agilidad mental
Aprender escalas y patrones	Expresividad – Libertad de expresión
Frescura, rapidez, soltura	Potencia la gama de sonidos
La acentuación	Sentido musical
Sensibilidad	Terminología diferente
Agudiza el ingenio	Amplia nuevos horizontes
Creatividad	Improvisación
Versatilidad	

Tabla 16 : Beneficios aportados por los entrevistados

El principal beneficio que destacan todos los entrevistados es el ritmo, señalan que los alumnos están acostumbrados a tocar con partituras en el clásico, y cuando se las quitan e intentan tocar de oído les cuesta mucho trabajo, por esta razón es un beneficio muy importante el aporte rítmico y la soltura que te da aprender flamenco.

También la psicomotricidad rítmica, ya que el propio flautista se va acompañando con el pie y marcando los acentos del compás.

La puesta en escena en el clásico es estática, mientras que en el flamenco se tiene libertad para moverse por el escenario y marcar los acentos. Esto enlaza con la idea de autonomía, de poder en un momento dado decidir qué hacer. Hay otros códigos diferentes con respecto al clásico, sin duda. Se interactúa intérprete-grupo, hay más contacto visual entre los músicos, la postura corporal y el movimiento en escena son más libres, aporta una escucha colectiva.

Todos los entrevistados coinciden en que agudiza mucho el ingenio, el oído y la memoria mejoran muchísimo y aprendes mucha armonía y patrones que no aparecen en el clásico.

Otro pilar fundamental que destacan es la creatividad, ya que es el propio flautista el que se pone sus límites, el que crea su propia técnica, su discurso, sus solos etc. y a la vez está ligada a la expresividad, ya que algunas veces es muy brusca, pasando de lo más tenue al fortísimo de golpe, tienes que pasar de un grave suave y aterciopelado a uno ancho y metálico. En definitiva, puedes disfrutar de una total libertad de expresión.

Según los entrevistados, lo más difícil de conseguir para los instrumentistas que se adentran en el flamenco es cambiar el chip mental, algo difícil de entender para ellos es que el repertorio flamenco no existe como tal, existen claves, palos, tonalidades, acentos, falsetas, etc. Tienes que hacerte con ello y buscarte la vida para cuando te encuentres con un guitarrista, cantaor o/y bailaor, puedas seguir las secuencias que se interpretan siguiendo únicamente una serie de pautas musicales, agudizando el ingenio y la comprensión de la comunicación en escena.

Hay un cambio en el proceso mental en relación con la música, ya que la aportación que recibimos los flautistas del arte flamenco, tanto sean músicos clásicos o no, está relacionado de una manera directa con la experiencia que se adquiere en la improvisación, llevada a un umbral más alto con la interpretación flamenca.

Consigue, que se interioricen cientos de ritmos y silencios, que es la base pura para poder interpretar y sentir el flamenco con la flauta junto a la guitarra, cante, percusión, baile etc.

El enriquecimiento siempre es mutuo, convirtiéndose en una creación personal, pues el interprete flamenco nunca rechaza, más bien recoge su conocimiento popular, folclórico y experimentado para “recrear” con los valores musicales ya existentes, dando paso a una música nueva manteniendo el compás y el “sentío” a los diversos palos musicales.

No hay nada escrito y las limitaciones se las pone uno mismo, mientras que en el clásico la función del flautista es interpretar una obra ya dada.

Un punto común que hemos encontrado en todos los participantes es que todos en mayor o menor medida han desarrollado su faceta de composición. Ya que al contrario del clásico, ellos mismos tenían que crear sus propias falsetas.

Todo ello a traído consigo la figura del compositor-intérprete, grandes solistas que a día de hoy siguen explorando las cualidades del instrumento y adaptando su técnica a los nuevos tiempos.

La evolución ha sido de tal magnitud, que la flauta fue de los primeros instrumentos no usuales en el flamenco en tener discografía propia, de hecho E1, E5 y E10 se encuentran grabando sus próximos trabajos discográficos. Por lo tanto, han pasado de tocar con compañías, como solistas, y aprender este estilo, a componer y publicar discos, todo ello compaginado también con la labor pedagógica, ya que todos los participantes, realizan una importante labor de enseñanza y de difusión.

## **Panorama actual y futuro**

En cuanto al panorama actual, todos destacan la idea del buen momento por el que pasa el flamenco y de que la flauta a día de hoy esta completamente integrada en él, por lo que abre un camino y una salida profesional más para los flautistas, que apuestan cada vez más por este género y forma de vivir.

Otra idea a destacar es que fuera de España está muy valorado, hoy en día los músicos de cierto renombre están actuando mucho más por el extranjero que en España, con giras internacionales, lo que es muy bueno para el crecimiento y la difusión del flamenco.

En cuanto al futuro, la idea predominante es la de un futuro prometedor, ya que gracias a la labor de difusión y pedagógica que entre otros, los propios entrevistados están haciendo, muchos jóvenes vienen con muchas ganas de adentrarse en este mundo, y sobre todo como menciona E2, porque ya tienen referentes y espejos donde mirarse.

En cuanto a las propuestas que proponen los participantes, la idea que impera es su inclusión en escuelas y conservatorios, como una asignatura más y darle mayor proyección. El jazz lo mencionan en numerosas ocasiones, como referencia a la forma en la que se ha integrado en los conservatorios. Ya existe la especialidad de flamencología y guitarra flamenca, por lo que verían idóneo que hubieran masterclasses, clases percusivas, clases colectivas, combos, cantes

y palos del flamenco, historia, técnica flamenca, e incluso que se pudiera estudiar la rama de la flauta flamenca.

## **Conclusión**

El flamenco era una música para guitarra, cante o baile, por lo que hay pocos referentes con relación a la interpretación melódica de este arte. (Parrilla, 2009). Esto dificultó la entrada de instrumentos melódicos, ya que los flamencos más puristas fueron un poco reacios a que se introdujeran instrumentos de tradición no flamenca, aunque como hemos podido comprobar finalmente la flauta ha conseguido hacerse un hueco en este arte.

Hemos podido observar su exitosa inclusión debido a las características de la flauta, que permite a diferencia de otros instrumentos de viento conseguir mucha variedad tímbrica, como sonidos con aire, romper el sonido, efectos de glisandos, percusivos y muchos efectos más. Además, la flauta tiene la ventaja de la expresividad, lo que la acerca más a la voz, a sus melismas, a la microtonalidad, por lo que hemos podido comprobar, esta característica fue muy importante para que la flauta se introdujera en el flamenco y tuviera una gran aceptación.

No es una novedad la gran variedad tímbrica que posee la flauta, pero si que lo es el hecho de su utilización tan diferente a la sonoridad habitual, con el flamenco tenemos la oportunidad de “transgredir” el instrumento, de ampliar el catálogo de recursos sonoros que no están permitidas en el clásico tradicional.

Desde el punto de vista de la aportación de la flauta, merece especial mención el hecho de que es el instrumento clásico que más ha evolucionado y más ha aportado al flamenco en los últimos tiempos, dándole un color y una ejecución que antes no tenía. Y que por sus características puede desempeñar tanto el papel solista como el de acompañante. Que por su gran gama de efectos contemporáneos es el instrumento perfecto para acompañar al baile flamenco.

Hemos podido observar que la mayoría de los entrevistados no poseían conocimientos previos sobre flamenco, ni tenían ninguna relación con él, además dos de los entrevistados no son



españoles, algo llamativo, ya que sobre el flamenco se tiene la falsa creencia, de que para llegar a ser una figura debes pertenecer a una saga de artistas flamencos.

En cuanto a las respuestas al “cómo” debe estudiarse el flamenco, demuestran otra idea errónea que se tiene de él, y es motivo por el que instrumentistas clásicos no se atreven a adentrarse en flamenco, y es la idea de que “para el flamenco se nace, para eso no se estudia”.

Como bien comentan los participantes, se estudia de otra manera distinta a la del clásico pero se estudia. Los métodos flamencos se centran en cómo se hacen las articulaciones, anticipaciones y contratiempos, cómo se miden los tempos flamencos, cuáles son sus partes fuertes o acentos, y la armonía, entre otros aspectos. (Parrilla, 2009; De Manuel 2013).

Todos los entrevistados tienen en común que se introdujeron en el flamenco a través de algún amigo músico conocido, en la mayoría de los casos a través de guitarristas, curiosamente el instrumento rey en el flamenco, y a través de Paco de Lucía, Camarón, y Jorge Pardo, figuras muy importantes en la historia del flamenco, además de revolucionarlo cada uno en su ámbito.

Hemos llegado a una interesante reflexión, sobre la dualidad de saber estar en dos mundos tan diferentes y semejantes a la vez como el flamenco y la música clásica, algo que consideran que todo el mundo debería experimentar, poniendo como ejemplo las obras de Falla, Albéniz, o Granados; argumentan que el flamenco te hace comprender e incluso ver más allá la forma de interpretar esas mismas obras, que de alguna manera, quieren representar el sentimiento y añoranza de un pueblo y su cultura.

Al igual que un actor puede interpretar diferentes tipos de teatro como comedia o clásico, el músico también debería hacerlo, ya que meterte en un mundo musical nuevo incorporándolo a tu experiencia proporciona ventajas en todos los sentidos tanto técnicos como artísticos.

Un flautista clásico, está acostumbrado a hacer las escalas y arpeggios del idioma clásico, así como el repertorio europeo, por lo que le viene bien aprender de la fuente donde se inspiraron todos los compositores de la historia, para así interpretar de la mejor manera lo que el compositor quiso decir, y una de estas fuentes sin duda, es el flamenco.

El desarrollo del flamenco a lo largo de los años, fue diferente al de la música clásica, por lo tanto aporta muchas cosas que no se encuentran en el clásico, en definitiva, es otro lenguaje, hay que tener en cuenta que el compás, los acentos y especialmente el concepto del tempo, es muy diferente al resto de músicas que se hacen el mundo.

El principal beneficio que destacan todos los entrevistados es el ritmo, en el clásico estamos acostumbrados a encerrarnos en una partitura y muchas veces no vemos mas allá, y el flamenco persigue todo lo contrario, por lo que sería un complemento muy bueno del clásico.

Otra conclusión importante es la relativa a la comunicación en escena, es constante, ya que lo establecido puede cambiar según el estado de los intérpretes, se pueden alargar falsetas, cambiar la velocidad, “recrearse” en algunos momentos, por lo que hay que estar atento en todo momento. Se desarrolla el reflejo para poder apoyar o contestar y desarrollar intenciones inmediatas de los demás artistas, ya que se tocan actuaciones completas sin partitura, lo que puede ocasionar cambios sobre la marcha, por lo que hay que mantener el contacto visual y auditivo constantemente.

También la improvisación va a depender del tipo de espectáculo flamenco, hay veces que se da, otras que no. Cuando un espectáculo de flamenco va con baile hay estructuras más cerradas. Pero normalmente se improvisa y mucho, sobre todo la forma musical, se intercalan falsetas, llamadas, letras de forma natural etc. Debido al carácter improvisador del flamenco, sería muy útil para el instrumentista clásico, desarrollar estas prácticas de la improvisación y poder adaptarlos a otros contextos musicales.

Otra característica a observar es la referida a la terminología, es diferente la que se utiliza en el flamenco, como explican los participantes, por ejemplo, en un tema no se dice: “vamos al compás numero ..., vamos a la “B” o a la “coda”, como en el clásico, ni se habla de anacrusas ni sincopas, etc. Se entienden diciendo: “vamos a la "1ª llamada" o a la "escobilla" o al "silencio", en el flamenco se mide de forma muy elástica dependiendo de por dónde vayan el cantaor o bailaor, pudiendo acelerar o desacelerar bruscamente el tempo según interpreten la letra o el baile. Además las variaciones de velocidad son irregulares. No marcas un movimiento del bailaor contando cuatro compases o con un metrónomo, marcas cuando lo hace.

La heterogeneidad es el resultado de asimilar todos los aspectos anteriores, hace al flautista más completo, ya que como hemos comprobado, aprender flamenco te ayuda a tocar y tener recursos para tocar casi en cualquier estilo musical. Sobre todo, todos destacan que es una experiencia enriquecedora que mejora la mentalidad del artista y su filosofía sobre la música, amplía horizontes, te hace más completo.

Después de todo lo comentado anteriormente, vemos que en el flamenco, como puede darse el caso en otras músicas, la preparación del músico no se centra en el dominio instrumental, que por supuesto tiene que haberlo, sino que son muy importantes otras características como la formación auditiva, la precisión rítmica, la improvisación, la creatividad, el conocimiento del flamenco y sus diferentes estilos y formas de interpretarlos, la capacidad para trabajar en equipo, o la apertura y versatilidad en las diferentes situaciones.

Al ser el flamenco una música más flexible, el intérprete tiene total libertad de expresión, por lo que cada intérprete tiene su propia técnica y puede aportar sus propios elementos. Esto se lo debemos a músicos autodidactas que se han atrevido y sumergido en este campo y han sabido crear este estilo único.

A pesar del auge de esta música, que ha ofrecido propuestas musicales, adaptaciones, arreglos y composiciones con la flauta como protagonista y de la riqueza que aporta, aún no ha surgido una propuesta materializada en algún tipo de método salvo algunas excepciones, como son los métodos, de Parilla (2009), De Manuel (2013) o Simón Fernández (2015). Aunque han abierto un importante camino, no hay un libro total, que recoja cómo aprender flamenco con la flauta, de ahí, la importancia de poder contar con el testimonio y la experiencia de cada uno de los entrevistados.

Precisamente por eso, otra razón por la cual he llevado a cabo esta investigación es que habiendo una escuela de flauta a nivel académico con formación clásica hay un interés cada vez mayor por su ejecución en el flamenco y no se ha afianzado ningún método que abarque ambas tendencias.

Debido a la no transmisión mediante partituras, durante muchos años no ha habido nada tangible que se pudiera seguir, -al contrario que pasa en el contexto clásico-, con lo que los flautistas se aventuraban a imitar con la flauta la sonoridad de la instrumentación ya existente. Zagalaz, (2012), da importancia de regular académicamente el flamenco, para que haya músicos con una formación más completa e investigadores especializados. Por lo tanto, como hemos observado a lo largo de la investigación si que resulta útil, como primer acercamiento a tocar flamenco, el uso de transcripciones como referencia.

Por la experiencia profesional de los flautistas que han sido entrevistado hemos podido entender el proceso de pasar de un contexto a otro. Un posible camino a seguir para los flautistas que quieran iniciarse en este campo.

*“El flamenco es mucho más que un estilo musical. Tiene su propio lenguaje, sus tradiciones y normas sociales. Es un arte vivo, una forma de vivir, una forma de percibir e interpretar la existencia diaria”. (Emma Martínez, 2012).*

## **Bibliografía**

Alcantara, P. (2011). Improvisation. in Integrated Practice: Coordination, Rhythm and Sound-The Integrated Musician. New York: Oxford University Press.

Arizpe, M. (1989). “Las voces de la flauta“, en Nuevas técnicas instrumentales, 2da. ed. México: CENIDIM (Col. Cuadernos de Pauta, núm.1), pp.7-29.

Berlanga, M.A. (2014). La originalidad musical del flamenco: el compás. Obtenido de [https://www.academia.edu/7476193/La\\_originalidad\\_musical\\_del\\_flamenco\\_el\\_comp%C3%A1s](https://www.academia.edu/7476193/La_originalidad_musical_del_flamenco_el_comp%C3%A1s)

Berlanga, M.A. (2014). La originalidad musical del flamenco: libertad creativa y sometimiento a cánones. Obtenido de [https://www.academia.edu/2316258/La\\_originalidad\\_musical\\_del\\_flamenco\\_libertad\\_creativa\\_y\\_sometimiento\\_a\\_c%C3%A1nones](https://www.academia.edu/2316258/La_originalidad_musical_del_flamenco_libertad_creativa_y_sometimiento_a_c%C3%A1nones)

Borges, E. (2008). Erigiendo el sentido en el flamenco-jazz: los imaginarios musicales como sistema de interacción simbólica. En Comunicación y música Vol. II. Tecnologías y audiencias. Barcelona: UOC press, Comunicación, p. 212-234.

Blasco, Julio Andrés. (2012). Por qué y cómo escribir los cantes flamencos en partitura. Algunas reflexiones. Revista de Educação e Humanidades. núm. 3 p. 303-320 Universidad de Granada. Obtenida de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3825395>

Bruno, N. (2005). The Study of Ethnomusicology. Urbana, Chicago, and London: University of Illinois Press.

Carrillo, A. (1993). Chorinhos Didaticos para flauta. Rio de Janeiro: Bruno Quaino Material Cultural Ltda.

Casas, A., Pozo J.A., & Montero, I. (2014). The influence of music learning cultures on the construction of teaching-learning conceptions. *British Journal of Music Education*, 31, pp 319-342

Castro, M.J. (2007). *Historia musical del flamenco*. Colección Pedagogía del Flamenco. Beethoven 2000, Barcelona.

Cera, M. (2006). En torno a la guitarra flamenca y la notación musical. *Musicalia*, 4/207. Obtenido de <http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-4/207-en-torno-a-la-guitarra-flamenca-y-la-notacion-musical>.

Criville y Barballó, J. (2004). *El folclore musical*. España: Alianza Musica.

Cruces, C. (2012). Hacia una revisión del concepto “nuevo flamenco”. La intelectualización del arte”. *Las fronteras entre los géneros: flamenco y otras músicas de tradición oral*. Sevilla, 19 y 20 de Abril de 2012. Universidad de Sevilla. p. 13.- 25. Obtenida de [http://congreso.us.es/infla/infla2012/documents/Book-INFLA\\_FMA.pdf](http://congreso.us.es/infla/infla2012/documents/Book-INFLA_FMA.pdf)

Cruces, C. (2014). El flamenco como constructo patrimonial. Representaciones sociales y aproximaciones metodológicas. *Revista de turismo y patrimonio cultural*, pp 819-835.

De manuel, O. (2014). *Estudios flamencos para instrumentos melódicos I Bulerias*. Valencia: Piles

De manuel, O. (2014). *Estudios flamencos para instrumentos melódicos I Tangos*. Valencia: Piles

De manuel, O. (2014) *Estudios flamencos para instrumentos melódicos I Tanguillos*. Valencia: Piles

De manuel, O. (2014) *Estudios flamencos para instrumentos melódicos I Fandangos*. Valencia: Piles

De Manuel, O. (2014) Estudios flamencos para instrumentos melódicos I Alegrías. Valencia: Piles

Díaz Martínez, C. (2004) Teoría y metodología de los estudios. Neuquén.

Dick, R. (1975). *The Other Flute. A Performance Manual of Contemporary Techniques*. Nueva York: Oxford University Press.

Dunbar-Hall, P. & Wemyss, K. (2000). The effects of the study of popular music on music education. *International Journal of Music Education*, 36, 23–34.

España. Ministerio de educación y ciencia. (2008) Folclore y flamenco.

España. Junta de Andalucía. Experiencias en la enseñanza del flamenco en los centros educativos andaluces. Obtenido de [https://www.academia.edu/4754334/Experiencias\\_en\\_la\\_ense%C3%B1anza\\_del\\_flamenco\\_varios\\_autores](https://www.academia.edu/4754334/Experiencias_en_la_ense%C3%B1anza_del_flamenco_varios_autores)

Fabbriciani, R. (1989). “En torno al origen y evolución de la flauta”, en *Nuevas técnicas instrumentales*, 2da. ed. México: CENIDIM (Col. Cuadernos de Pauta, núm.1), pp.30-51.

Fernández, M. (2013). *La fusión del Jazz y del Flamenco*. Obtenido de [https://www.academia.edu/7582362/La\\_fusion\\_del\\_Jazz\\_y\\_del\\_Flamenco\\_by\\_Mar\\_Fern%C3%A1ndez](https://www.academia.edu/7582362/La_fusion_del_Jazz_y_del_Flamenco_by_Mar_Fern%C3%A1ndez)

Fernández, R. (2001). La entrevista en la Investigación cualitativa. *Revista Pensamiento Actual*, 2(3), 14-21.

Fernández, L. (2004). *Teoría musical del flamenco*. Madrid. Acordes Concert.

Gérico, J. & López, F.J. (2001). *La flauta en España en el siglo XIX*. España: Real Musical.

Green, L. (2001). *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education*. Ashgate Publishing.

Gutiérrez Cordero, R.; Perea Díaz, B. (2015). La didáctica del flamenco y su multidisciplinariedad: el Proyecto COFLA (Análisis Computacional de la Música Flamenca). p. 163-174 <http://hdl.handle.net/10481/34859>

Hallam, S. (2007). *Music Psychology in Education*. London: Institute of Education, University of London.

Hemsey de Gainza, V. (2007). *La improvisación musical*. Argentina: Ricordi Americana.

Hernández, Fernández y Baptista (2004), *Metodología de la Investigación*. México: McGraw Hill.

Hernández, R. (1994) *Metodología de la investigación*. México: McGraw-Hill.

Hurtado, A. (2005). La transcripción musical como un imprescindible enfoque en el estudio de la música flamenca. *Revista música oral del sur*.

Hurtado, D. (2005). La transcripción musical flamenca: entre la ciencia y el arte. *Revista música oral del sur*.

Jaramillo, J. (2010). *Etnomusicología y Flamenco. Adecuación de la disciplina etnomusicológica a los proyectos de investigación sobre música del flamenco*. Obtenido de [https://www.academia.edu/5125004/Etnomusicologia\\_y\\_Flamenco.\\_Adecuacion\\_de\\_la\\_disciplina\\_etnomusicologica\\_a\\_los\\_proyectos\\_de\\_investigacion\\_sobre\\_musica\\_del\\_flamenco\\_Jose\\_Miguel\\_Hernandez\\_Jaramillo\\_2010\\_](https://www.academia.edu/5125004/Etnomusicologia_y_Flamenco._Adecuacion_de_la_disciplina_etnomusicologica_a_los_proyectos_de_investigacion_sobre_musica_del_flamenco_Jose_Miguel_Hernandez_Jaramillo_2010_)

Jiménez, T. (2011). *La flauta en el jazz flamenco: metodología y análisis de tres interpretaciones*. Universidad Complutense de Madrid.



Levine, C.; Mitropoulos, C. (2005). La flauta. Posibilidades técnicas. Cornellà de Llobregat. Idea Books.

MacQueen, K., McLellan, E., Kay, K. & Milstein, B. (1998) Codebook development for team-based qualitative analysis. *Cultural anthropology methods*, 10 (2), pp. 31-36

Martí, J. (2000). Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales. Deriva Editorial, Sant Cugat del Vallés.

Martín Moreno, A. (1985). Historia de la música andaluza. Sevilla: Editoriales andaluzas unidas.

Martínez, D. (2013). La flauta travesera en le flamenco. Estudio e interpretación de un cante minero. Trabajo de investigación: Universidad politécnica de Valencia.

Molina Fajardo, E. (2014). Manuel de Falla y el cante jondo. Granda: Universidad de Granada.

Möller, M. (2003). “New Sounds for Flute. On Flute Techniques from the 20th Century”. [Documento electrónico en formato PDF], versión 3.0e, junio 2003, disponible en [www.sforzando.se/flutetech](http://www.sforzando.se/flutetech) .

Morris, R. (1994) Computerized content analysis in management research: a demonstration of advantages & limitations. *Journal of management*, 20 (4), pp. 903-931.

Ojesto, P. (2008). Las claves del flamenco. Ediciones y Publicaciones Autor SRL, Madrid.

O'Neill, J. (1994). The Jazz Method for Flute. London: Schott Music.

Parrilla, J. (2009). Método flamenco para instrumentos melódicos. Madrid: Flamenco live.

Piazzolla, A. (1987) Tango estudios para flauta o violín solo. Paris: Editions HenryLemoine

Portillo, D. (2007). La flauta flamenca: Flauta y Música.

Robledo Barros, R. (2003). Creatividad y cognición musical, procedimientos involucrados para el desempeño musical improvisativo. Cuadernos Interamericanos de Investigación en Educación Musical, vol.II, núm.5, pp.65-81.

Rodríguez, G. (1996) Metodología de la investigación cualitativa. Málaga: Ediciones Aljibe.

Rodríguez-Quiles, J. (2006). Flamenco, pedagogía de la diferencia y formación inicial del profesorado de música. Revista electrónica leéme. Obtenido de <http://musica.rediris.es/leeme/revista/rodriguezja06.pdf>

Román, A. (n.d.) La armonía del flamenco en el contexto de la música popular moderna y del jazz. [https://www.academia.edu/9841013/La\\_armon%C3%ADa\\_del\\_flamenco\\_en\\_el\\_contexto\\_de\\_la\\_m%C3%BAsica\\_popular\\_moderna\\_y\\_del\\_jazz](https://www.academia.edu/9841013/La_armon%C3%ADa_del_flamenco_en_el_contexto_de_la_m%C3%BAsica_popular_moderna_y_del_jazz)

Román, A. (n.d.) La incorporación de las enseñanzas de Música Popular Moderna al currículo de los Conservatorios Superiores. [https://www.academia.edu/9840956/La\\_incorporaci%C3%B3n\\_de\\_las\\_ense%C3%B1anzas\\_de\\_M%C3%BAsica\\_Popular\\_Moderna\\_al\\_curr%C3%ADculo\\_de\\_los\\_Conservatorios\\_Superiores](https://www.academia.edu/9840956/La_incorporaci%C3%B3n_de_las_ense%C3%B1anzas_de_M%C3%BAsica_Popular_Moderna_al_curr%C3%ADculo_de_los_Conservatorios_Superiores)

Steingress, G. (2004). La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos históricosociológicos, analíticos y comparativos). Revista Transcultural de Música. Obtenida de <http://www.redalyc.org/pdf/822/82200812.pdf>

Taffanel & Gaubert (1997). Grands Exercices Journalier de Mécanisme. Paris: Alphonse Leduc.

Terrazas, W. (2006) La improvisación y la enseñanza de la técnica contemporánea en la flauta transversa. Revista Redes: música y musicología desde Baja California.

Valverde J.(1997). La flauta, su historia, su estudio. Sevilla: Conservatorio superior de música de Sevilla.

Toff, N. (2012) The flute book: Third edition. Oxford University Press.

Yves Artaud, P. (1991). La flauta. España: Editorial labor.

Zagalaz, J. (2012). Flamenco - Jazz: una perspectiva analítica de sus orígenes. La obra temprana de Jorge Pardo. 1978 – 1981: Escuela Técnica Superior de Ingeniería de Sevilla.

Zaldívar, A. (2006). El reto de la investigación creativa y performativa. Eufonía. Didáctica de la música, no 38. Obtenida de [https://www5.uva.es/guia\\_docente/uploads/2011/40815/51760/1/Documento1 .pdf](https://www5.uva.es/guia_docente/uploads/2011/40815/51760/1/Documento1.pdf)

Zgraja, K. (1996). Tres Estudios flamencos virtuosos. Mainz: Schott Musik Internation.

## Anexos

Entrevista realizada a las participantes.

- Camino que le ha llevado al flamenco.
- Formación artística.
- Relación con el flamenco antes de estudiar música clásica.
- Por qué la flauta en el flamenco.
- Que aporta la flauta al flamenco que otros instrumentos no, ¿es una cuestión tímbrica?

—

- ¿Cómo comenzó a tocar flamenco?
- En cuanto a cuestiones técnicas, timbres, respiración, performance, articulación, improvisación...
- ¿Que aspectos técnicos potencia?
- ¿Que fue más difícil cambiar al nuevo estilo?
- ¿Cuánto tiempo pasó en la transición?

—

- Después del flamenco, sigues tocando clásico? Si es que sí, ¿cambió algo en la forma de tocar?
- ¿Que aportó el flamenco para interpretar clásico? ¿Tocas de forma diferente?
  
- ¿Que beneficios aporta al flautista interpretar flamenco y cuales te han aportado a ti.
- ¿Cómo puede ayudar al desarrollo del flautista?
- ¿Te aporta algo que no te aporte el clásico?
- Este repertorio es ¿más fácil, más difícil o igual que el clásico?
- ¿Que cualidades crees que son necesarias para abordar este repertorio?
- Al ser el flamenco una música de tradición oral, ¿qué papel juegan las transcripciones?

—

- Discografía.
- Labor en espectáculos flamencos.
- Labor pedagógico
- Labor en composición.

—

- ¿Como ves el panorama actual?

-¿Crees que debería potenciarse en escuelas y conservatorios?

- ¿Crees que deberían existir mas actividades? ¿Cuáles?

¿Crees que en el mundo del clásico el flamenco está esta valorado?

¿Como ves el futuro?

Fragmento de falsetas de Pedro Ontiveros, Buleria.

*Buleria-Falseta-1ª-©*

*Autor: Pedro Ontiveros*

①

9  $\text{♩} = 128$   
4 13 14 15  
4 E♭ 9 E♭ add

16 17 18  
E♭<sup>7</sup> E♭<sup>7/9</sup>

19 20  
E♭<sup>7</sup>

21 22  
E♭<sup>7</sup>

23 24  
E♭<sup>9</sup>add

# Bulería de Oscar de Manuel

ESTUDIOS FLAMENCOS PARA INSTRUMENTOS MELÓDICOS

## Bulería Melódica *Melodyc Bulería* "Vientos por Levante"

track 13/14

Premio "Filón" Mejor instrumentista Flamenco LII Festival Internacional Cante de las Minas.  
"Filón" award at the 52nd Cante de las Minas International Festival  
for the best flamenco instrumentalist of 2012.

**A**  
Bulería ♩ = 75  
*p*

Dm Gm7 A7

7 Bbmaj7 Edism A7

**B** Bulería ♩ = 100  
3<sup>va</sup> Opc. *mf*

Dm Gm7

21 C#dism7 Fmaj7 Bb5 Bbmaj7 Edism

28 A Dm7 Fmaj7

34 Gm7 C#dism Fmaj7 Bb5

*f*

40 Edism A loco Dsus2  
*p*

46 *espress.* Fmaj7/C Dmadd9 Fmaj7/C Bmaj7

Oscardemanuel Copyright

- 32 -

Fragmento, Seguiriya para flauta en sol de Pedro Ontiveros

Alto Flute

Seguiriya (Falseta-1ª)

1  
Autor: Pedro Ontiveros

The musical score is presented in three systems, each consisting of a flute part and a piano accompaniment. The tempo is indicated as quarter note = 65. The key signature consists of two sharps (F# and C#). The first system (measures 10-16) shows the flute playing a melodic line with some rests, while the piano provides a harmonic accompaniment with arpeggiated chords. The second system (measures 17-22) features a triplet of eighth notes in the flute part at measures 17 and 21. The piano accompaniment continues with similar textures. The third system (measures 23-28) shows the flute playing a more active melodic line, with the piano accompaniment providing a steady harmonic support.