

NUEVAS TÉCNICAS DE FLAUTA FLAMENCA. CATÁLOGO DE EFECTOS Y APLICACIÓN EN OBRAS DE COMPOSITORES CLÁSICOS.

VICENTE MARTÍNEZ

Catedrático de Flauta del RCSMM

Resumen

En este trabajo presentamos un estudio sistemático de las técnicas extendidas de flauta travesera que se emplean en el arte Flamenco. Se ofrece una descripción detallada de cada uno de los efectos, se explica cómo ponerlos en práctica y se proponen maneras de escribirlos, además de explicar su procedencia histórica y el uso que se hace de ellos en la actualidad. En una segunda parte, se analizan tres obras correspondientes a distintos periodos de la música contemporánea para flauta relacionada con el Flamenco: *Preludio y canto*, op. 34 de Román Alís, *Debla* para flauta sola, de Cristóbal Halffter, y *Granaina* de Carlos Galán. A través de ellas se puede ver la evolución de la manera de entender el Flamenco a través de la mirada de compositores clásicos.

Palabras clave: Flauta flamenca; técnicas extendidas; efectos flauta; Alís; Halffter; Carlos Galán

Abstract

In this text, you will find a systematic study of the Flamenco way of playing concern flute and extended technics. It describe any of the effects employed in Flamenco flute music performance, offers an explanation to perform them and propose a way to transcribe them in traditional musical notation. This study explain their historic origins and how they are used by the current flutists. In a second part, you will find an analysis of three pieces belonging to different periods of spanish contemporary music composers. All of them in relationship with Flamenco music. These pieces correspond to *Preludio y canto*, op. 36 by Román Alís, *Debla para flauta sola* by Cristóbal Halffter and *Granaina* by Carlos Galán. Thru these pieces we describe the evolution of the way to understand flamenco music by classical composers along a fifty years period

Keywords: Flamenco Flute; extended technics; Alís; Halffter; Carlos Galan

Fecha de recepción: 21/06/2018

Fecha de publicación: 01/07/2018

ÍNDICE

PREAMBULO	4
INTRODUCCIÓN	7
TÉCNICAS EXTENDIDAS DE LA FLAUTA FLAMENCA Y CONTEMPORÁNEA	11
1. Glissando	16
2. Microintervalos	17
3. Sonidos armónicos	20
4. Posiciones alternativas	22
5. Trinos de timbre	24
6. Tocar y cantar a la vez	25
7. Cambios en la cualidad del sonido	27
8. Sonidos eólicos	29
9. Multifónicos	32
10. Golpe de llaves	36
11. Slap	39
12. Tongue Ram	39
13. Frullato	40
14. Whistle tones	42
15. Jet Whistle	42
TRES PROPUESTAS DE ACERCAMIENTO AL FLAMENCO A TRAVÉS DE LA FLAUTA POR PARTE DE TRES GENERACIONES DE COMPOSITORES ESPAÑOLES CONTEMPORÁNEOS: ROMÁN ALÍS, CRISTÓBAL HALFFTER Y CARLOS GALÁN	44
1. Román Alís. Preludio y cante, op. 34 (1963)	44

1.1	Análisis de Preludio y cante, op. 34 (1963).....	46
1.1.1	Preludio.....	49
1.1.2	Cante.....	50
2.	Cristóbal Halffter. Debla para flauta sola (1980)	53
2.1	Análisis de Debla, para flauta sola, de Cristóbal Halffter (1980) ..	55
3.	Carlos Galán. Granaína, op. 88. Música Matérica XXXVIII	60
3.1	Obras de Carlos Galán con base o abstracciones de palos flamencos: 64	
3.2	Análisis de Granaína, op. 38. Música Matérica XXXVIII	65
3.3	Uso de técnicas extendidas de flauta en la <i>Granaína op. 88. Música Materica XXXVIII</i>	69
	Conclusiones.....	72
	BIBLIOGRAFÍA.....	73
	Anexo I	77
	Anexo II	84
	Anexo III	89

PREAMBULO

La música de inspiración flamenca ha jugado un papel importante desde el siglo XIX. Los compositores de zarzuela, si bien provenientes de la tradición clásica, dedicaron serios esfuerzos a sistematizar los usos del flamenco, con el fin de integrarlos en sus obras. Estos esfuerzos sirvieron de acicate a los músicos flamencos, que ampliaron de esta manera su repertorio, generándose sinergias entre los dos colectivos.

A este respecto, cabe destacar que la mayoría de las zarzuelas de ambiente madrileño incluyen cantes flamencos. En *La verbena de la Paloma*, de Tomás Bretón, con libro de Ventura de la Vega, se interpreta una soleá acompañada por piano en su segunda escena. Esta soleá recrea el ambiente de los cafés cantantes de finales del siglo XIX. El flamencólogo José Blas Vega aventura que el café que se recrea en la zarzuela no es otro que el Café de San Millán, y que la cantaora que inspira el número musical es Mercedes "La Chata de Madrid"¹.

También el compositor alicantino Ruperto Chapí nos ofrece un panorama del flamenco de su tiempo en su sainete lírico en un acto *La Revoltosa*, con libro de José López Silva y Carlos Fernández Shaw, en donde podemos encontrar números a flamencados. La obra se inicia con unas seguidillas acompañadas por la orquesta (que imita a la guitarra), un tango cantado por el coro "Olé los niños con esbeltez", y una Guajira cantada por la protagonista femenina y el coro. Sería interesante, si bien no es el objeto de este trabajo, realizar un análisis profundo de esta zarzuela, que contiene tantos elementos flamencos. Quizá a través del análisis de su partitura pudieran descubrirse referencias históricas interesantes acerca de la práctica flamenca de finales del siglo XIX².

El siglo XX ha estado caracterizado por una valoración positiva de la etnomusicología, que ha traído como consecuencia un interés de los músicos clásicos por la música popular, que, a su vez, ha subido de nivel y ofrece un gran interés musical, superadas ya las limitaciones que los pioneros en el arte musical popular tuvieron que afrontar y superar.

Esta nueva situación, y la dedicación de compositores tan señalados como B. Bartok, C. Orff, y en España Manuel de Falla, Enrique Granados, Isaac Albéniz, etc., nos ha propiciado un ambiente de creación en el que todos los lenguajes musicales tienen cabida. La importancia del flamenco en España es y ha sido indiscutible, por lo que los autores clásicos se han visto atraídos, e incluso obligados, a prestar atención a esta expresión artística.

El mundo de la flauta no ha sido una excepción a esta corriente de interés por el flamenco. La disposición de los flautistas a generar y asumir las nuevas técnicas, y la tendencia a la innovación que desde siempre han demostrado los intérpretes de este instrumento, ha hecho que la flauta se

¹ BLAS VEGA, José. 2009. *Los cafés cantantes de Madrid (1846-1936)*. Madrid. Guillermo Blázquez.

² Existen muchos ejemplos de partituras de zarzuela que contienen elementos flamencos. En *La alegría de la huerta*, de Federico Chueca hay unas cartagenas. En *La del manojo de rosas*, de Pablo Sorozábal, un garrotín. Podríamos seguir citando ejemplos. Este es un asunto poco tratado todavía en la investigación del flamenco y merecería dedicarle gran atención, por cuanto la zarzuela puede aportar datos valiosos sobre la manera de entender el flamenco en cada momento histórico.

haya integrado en conjuntos de música étnica con gran facilidad. Baste ver que en los grupos de música folk, celta o flamenca, casi nunca se deja de lado a la flauta, no apareciendo en estas formaciones otros instrumentos que podrían adaptarse a estas músicas. Esto es debido no solo a las características organológicas del instrumento en sí, sino también a un talante personal de los flautistas.

Desde el punto de vista metodológico, investigar acerca de técnicas extendidas conlleva dos actividades complementarias. Por un lado, la búsqueda de materiales escritos acerca de este asunto. Hay que decir que no ha sido fácil encontrar referencias bibliográficas válidas. Si hacemos una simple búsqueda en Google, existen 8.150 resultados³. Sin embargo, muy pocas analizan de manera sistemática las posibilidades, y mucho menos lo hacen en relación al Flamenco. Así, la búsqueda de información relevante se acaba resumiendo en lo que los flautistas conocemos a través de los cursos dictados por especialistas en la materia, entre los cuales destaca Robert Dick⁴. Es por esto que los libros de este autor conforman la base bibliográfica de este trabajo, si bien la pedagogía que utiliza en sus libros está muy orientada a la práctica del flautista clásico y se adecúa mal a nuestro propósito.

La segunda actividad necesaria es la toma de datos sobre qué efectos son relevantes en la interpretación flamenca. Es evidente que no todas las posibilidades del instrumento se utilizan en todas las músicas. Si bien también es cierto que el Nuevo Flamenco ha asumido gran parte de estas técnicas, por lo que se ha debido realizar una labor de criba de aquellos elementos relevantes, o no, para este trabajo.

En el presente escrito compararemos la obra de tres compositores pertenecientes a generaciones sucesivas. Tres compositores que, además, guardan relación académica, dado que todos trabajaron o trabajan en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, centro en el que desarrollo mi actividad profesional.

Muchas veces los compositores clásicos han pecado de adoptar una posición elitista frente a otras músicas. El Flamenco no iba a ser una excepción. Por desgracia, entre los compositores provenientes de la música clásica existe un gran desconocimiento del arte flamenco, que se ve como algo propio de gentes sin cultura que, por decirlo así, tocan de oído y sin ningún rigor. Afortunadamente, en los últimos tiempos se está prestando una mayor atención al flamenco y esta actitud va desapareciendo. La gran cantidad de efectos utilizados que vamos a proponer a continuación son buena muestra de que la técnica de los flautistas flamencos, como ya pasó con los guitarristas, está al nivel de la de los mejores instrumentistas clásicos, y no tiene nada que envidiarles. Al hilo de esto, creo que vienen a colación las palabras de Mauricio Sotelo, compositor que trabaja en Austria, y que ha realizado una gran cantidad de obras que fusionan la música contemporánea con el flamenco. Como dice en una entrevista concedida a Silvia Calado:

³ Este dato corresponde al 1 de octubre de 2017.

⁴ Robert Dick (1950 -) es profesor de la Universidad de Nueva York. Se graduó en la Universidad de Yale con un trabajo sobre técnicas extendidas en la flauta. Desde entonces, su actividad se ha centrado en la investigación de aspectos acústicos y en la elaboración de materiales sobre flauta contemporánea. Dicta una gran cantidad de conferencias y participa en cursillos por todo el mundo. Hemos podido escuchar sus enseñanzas en la ESMUC en el marco de la II Convención de la Asociación de flautistas de España.

Si conoces las músicas populares de Europa, probablemente la más rica técnicamente es la del flamenco. El desarrollo que han tenido la guitarra y los cantes desde el punto de vista técnico fascina a todos los músicos. No hay un guitarrista clásico que tenga el nivel que tiene un guitarrista flamenco. Y no hablemos ya de los monstruos -Gerardo Núñez, Cañizares, Vicente Amigo, Paco de Lucía...-, es que cualquier guitarrista joven tiene una técnica que se come con patatas a cualquier catedrático de cualquier conservatorio alemán.⁵

Para poder hacer un análisis profundo, ha sido necesaria una reflexión acerca de la forma que mejor se adaptaría a las características musicales de las obras, y concretamente de cada movimiento.

En todos los movimientos se ha tratado el análisis desde los aspectos formal, armónico-funcional, rítmico, melódico-motívico, dinámico y se ha incluido un pequeño comentario desde el punto de vista interpretativo.

A pesar de intentar tratar todas estas cuestiones por igual, en cada obra o movimiento ocurre naturalmente que la música adopta su propio carácter. Esto provoca que algunos aspectos cobren mayor importancia que otros, lo que condiciona fuertemente el análisis. Por ejemplo, en el segundo movimiento de la obra de Román Alís, que es bastante rítmico y enérgico, cobra relevancia el ritmo y la articulación sobre la melodía. Sin embargo, en el primero, que es bastante lento y expresivo, la melodía pasa a tener mayor relevancia.

Al tratarse de obras para un instrumento melódico, sin acompañamiento de otro polifónico, es un requisito indispensable trabajar y experimentar con la sensación armónica, puesto que muchas veces no aparecen todas las notas de una misma armonía y esta puede parecer confusa. Para confirmar el análisis armónico, ha sido necesario “intuir” y hacer explícita la armonía, que en muchos casos, se encontraba solamente implícita. A veces, la estructura armónica resulta irrelevante, por lo que se ha obviado su importancia. Esto se pone especialmente de manifiesto en la obra de Cristóbal Halffter.

Otra cuestión interesante sobre este tipo de escritura es que hay momentos en los que la disposición del acorde puede ser interpretable, puesto que muchas veces la armonía se encuentra desplegada horizontalmente. Entonces ya no resulta tan relevante la primera nota que determina el cifrado, sino que éste dependerá del sonido en el se asienta realmente el acorde.

También es importante mencionar que, en cuanto al análisis funcional, podemos encontrar dos niveles de lectura armónica. Por un lado podemos observar que ciertas relaciones, como por ejemplo la llegada a un V grado menor precedido de su propia dominante, dará una sensación resolutive con estabilidad de tónica. Sin embargo, la minorización del V grado es probable que otorgue a este acorde una función subdominante dentro del conjunto. Este tipo de relaciones se verán en la obra de Carlos Galán.

⁵ CALADO, Silvia. 2011. "El flamenco es un arte culto de la memoria". *Flamenco y cultura*. [en línea] <http://flamencoescultura.blogspot.com.es/2011/03/el-flamenco-es-un-arte-culto-de-la.html> [consultado el 30 de septiembre de 2017]

INTRODUCCIÓN

Pese a que existen métodos y estudios que tratan de nuevas técnicas para la flauta, solo se encuentran de forma dispersa. Existe un libro que trata de multifónicos, otro de frullato, de golpes de aire, etc. pero no existe ningún estudio sistemático que permita conocer los efectos básicos en un tiempo razonable. Se exige de los flautistas mucho estudio para poder aprender cuestiones que se pueden resumir en pocas páginas. Este trabajo trata de paliar esta ausencia.

En los pocos libros que existen sobre flauta flamenca no se tienen en cuenta las técnicas extendidas, pese a que todos los intérpretes las usan. Tanto en el libro de referencia de Juan Parrilla⁶, como en el menos conocido de Jorge Pardo⁷, no se nombran ni una sola vez. Todos estos libros se limitan a dar una descripción de las escalas y ritmos propios de flamenco. En este estado de cosas, se hace necesario un trabajo como este, que clarifique y enseñe a los flautistas que se acercan al Flamenco lo que es necesario conocer para tocar adecuadamente.

Existen muy pocos estudios que traten la ligazón de los compositores contemporáneos con el Flamenco. Existen, por contra, gran cantidad de estudios acerca del período anterior a la Guerra Civil⁸. Muchas veces, da la sensación de que el uso de elementos flamencos está circunscrito a la música de Manuel de Falla o los compositores de zarzuela, sin que los compositores posteriores se hayan acercado al Flamenco. En este trabajo se trata, a través de la flauta, de dar una aproximación a la discusión del uso de elementos flamencos por parte de compositores contemporáneos de trayectoria muy dispar.

Por otro lado, la incursión de la música popular en el mercado, propiciada por los medios de comunicación de masas, ha llevado a que se hayan establecido muchas relaciones de fusión de músicas. Si en los años cincuenta y sesenta todavía se escuchaba música lírica, principalmente zarzuela, y la copla se hacía con los gustos del público, el desarrollo de la

⁶ PARRILLA, Juan. *Método flamenco para instrumentos melódicos*. 2010. Barcelona. RGB Arte Visual.

⁷ PARDO, Jorge. *Transcripciones Flamencas para instrumentos melódicos*. 2015. E-Litterae.

⁸ CASTRO BUENDÍA, Guillermo. 2014. *Génesis musical del cante flamenco. De lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconetti* (2 vol.). Sevilla. Libros con duende. DAVILLIER, Charles y DORÉ, Gustav. 1998. *Viaje por España*. Madrid. Miraguano. ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín. 1847. *Escenas andaluzas*. Madrid. Baltazar González. FERNÁNDEZ MARÍN, Lola. 2004. *Teoría Musical del Flamenco: ritmo, melodía, armonía y forma*. Madrid. Acordes Concert. HERNÁNDEZ JARAMILLO, J. M. 2002. *La música preflamenca*. Sevilla. Junta de Andalucía. LEBLOND, Bernard. 1991. *El cante flamenco, entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*. Madrid. Cinterco. LINARES, M^a Teresa y NÚÑEZ, Faustino. 1998. *La música entre Cuba y España*. Madrid. Fundación Autor. NAVARRO GARCÍA, José Luis. 1993. *Cantes y Bailes de Granada*. Aldaba, Málaga. NAVARRO GARCÍA, José Luis. 2002. *De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Sevilla. Portada Editorial. NAVARRO GARCÍA, José Luis. 2003. *El Ballet Flamenco*. Sevilla. Portada Editorial. NAVARRO GARCÍA, José Luis. 1998. *Semillas de Ébano El elemento negro y afroamericano en el baile flamenco*. Sevilla. Portada Editorial. IZA ZAMACOLA, Antonio de (Don Preciso). 1982. *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*. Madrid. 1799. Reeditado en Córdoba: Ediciones Demófilo, 1982. PEDRELL, Felipe. 1922. *Cancionero popular español*. Barcelona. Valls.

etnomusicología y el mayor acceso a estos medios de comunicación de personas provenientes del ámbito de lo popular, han llevado a la generación de un arte musical que ha englobado todas las tradiciones.

Así, hoy encontramos intérpretes como Juan Parrilla, que realiza un trabajo sincrético uniendo la tradición flamenca que le viene de familia con la música clásica y contemporánea. Estos nuevos intérpretes están cambiando rápidamente el panorama de la interpretación musical en lo que respecta a la flauta, desdibujando los límites entre música clásica y popular.

Desde el punto de vista técnico, es necesario que se tengan en cuenta una serie de cuestiones que hagan eficaz la interpretación. Los viejos parámetros que emanaban de la música clásica o popular, basados en armonías tradicionales, aunque basadas en culturas musicales diferentes, y los usos rítmicos estereotipados, definitorios de géneros que provenían en gran medida del origen de muchas músicas compuestas como acompañamiento de danzas, hacen que sea necesario atender a una serie de consideraciones acerca de la interpretación de la música contemporánea, antes de pasar al uso de las técnicas extendidas.

En la obra que analizaremos de Cristóbal Halffter, esto se muestra con una claridad palmaria. Si no atendemos rigurosamente los parámetros dinámicos escritos, es seguro que la interpretación carecerá de interés y, lo que es también muy importante, no se entenderá el origen flamenco de la pieza. Una Debla, como canto fúnebre, debe poder ser entendida por el público en toda su dimensión expresiva. Si tan solo atendemos al texto escrito, esta comunicación no se producirá, y habremos fallado en nuestra labor de transmisión de la idea musical.

Si en la obra de Halffter, las dinámicas tenían una gran importancia, en la obra de Alís, la respiración y el fraseo adquieren una gran relevancia. A lo largo del segundo movimiento se establece una estructura contrapuntística que se basa en la cadencia andaluza. Si alteramos la estructura básica de la cadencia, respirando antes o después de cuando conviene, desnaturalizaremos la estructura general de la obra, haciéndola incomprensible. Por desgracia, en muchas ocasiones, los intérpretes no son conscientes o no toman en cuenta este parámetro, lo que distorsiona el mensaje general de las piezas.

El fraseo es otro elemento esencial de la música actual. En el caso de la *Granaína* de Carlos Galán, se mueve tomando como base las relaciones tonales del acorde base de la taranta. Solo cuando el ciclo armónico está completo, podremos hablar de fraseo. Pero las frases se dilatan mucho en el tiempo y se producen de manera estática. Si no se tiene en cuenta el esquema general de la obra, podría caerse en una interpretación que resultara fallida a este nivel, lo que daría como consecuencia la mala transmisión del mensaje contenido en la pieza.

Trabajando con la música actual suelen surgir problemas derivados de la escritura. A veces, no resulta ser del todo idiomática para nuestro instrumento, y debemos utilizar digitaciones imposibles para ejecutar la partitura tal y como está escrita, provocando problemas de afinación o de sonido. En ese caso, debemos calibrar como intérpretes y, si fuera posible, conjuntamente con el propio compositor, qué es más relevante para el acercamiento a su voluntad, si tocar todas las notas pese a que vaya en

detrimento del resultado final, o arreglar o quitar algunas notas de la partitura para que esto no suceda.

Es muy frecuente también encontrarse en música contemporánea o étnica, pasajes endiabladamente complicados técnica o rítmicamente (por ejemplo, superposición de ritmos de 13 contra 7) cuya única vía de solución es el duro trabajo por parte de los intérpretes. Es de suprema importancia destacar que, en ocasiones, cuando nos empeñamos técnicamente con un pasaje y nos olvidamos de hacer música, el resultado dista mucho de ser positivo, ya que sólo pensamos en ejecutar las notas olvidando el sonido y el significado musical del pasaje. Este es particularmente notorio cuando los intérpretes clásicos se acercan al flamenco. La música clásica no utiliza esquemas rítmicos compatibles con los flamencos, por lo que resulta especialmente complicado para un instrumentista formado en el clásico, entender la complejidad de los ritmos. Tan solo algunos de los palos flamencos, asumidos por la música clásica, como los tangos, resultan sencillos para los intérpretes clásicos. Lo mismo sucede a la inversa. A los flautistas flamencos les cuesta mucho asumir los ritmos complejos de las obras contemporáneas.

Es igualmente frecuente a la hora de interpretar música actual que debamos hacer uso de alguna de las técnicas extendidas de nuestro instrumento, que por lo general vendrán indicadas en un anexo a la partitura, ya que su uso no suele ser conocido por los instrumentistas. Las técnicas extendidas de las que tengamos que hacer uso pueden ser de lo más diversas: desde clusters en el piano hasta dar golpes en las cajas de resonancia de nuestro instrumento, *col' legno*, *frullato*, *slap*...

Los instrumentistas no deberíamos sentir ante las técnicas extendidas un miedo particular (que es lo que suele ocurrir), sino tratar los pasajes en los que aparecen como al resto del texto. Tampoco deberíamos dejar de pensar en la música mientras las ejecutamos. Al fin y al cabo, intentan explorar al límite las posibilidades de los instrumentos y de los instrumentistas para obtener sonidos diferentes⁹. Nuestra tarea como intérpretes es entender por qué ha incluido el compositor una determinada técnica extendida en un momento en particular e interpretarla acorde con nuestra percepción. En otras palabras, el resultado sonoro (y visual) de una técnica extendida está dentro del discurso, no al margen de éste. El uso que Carlos Galán hace de las técnicas extendidas en su *Granaína* es esencial para poder entender la obra. Los multifónicos que cada uno de los intérpretes utilizan, le sirve para desplegar la armonía de la taranta. No creo que exista un caso donde la justificación del uso de multifónicos sea más clara.

El compositor tiene en mente una particular sonoridad. Su objetivo es que esa sonoridad salga a la luz en la interpretación. Si para ello hay que ajustar parámetros técnicos, el compositor no va a dudar en permitirlo. Cambios de articulaciones, de tipos de ataque, modificaciones del sonido usando técnicas extendidas... No faltan compositores que dan licencia para quitarle notas a algunos pasajes, aclarando que determinados pasajes sólo cumplen la función de efectos... Gracias a esto, se puede inferir que, con mucha frecuencia, los intérpretes somos más estrictos con la partitura que los

⁹ Y en ocasiones, efectos visuales innovadores e impactantes para el público, dotando a la actuación de cierto carácter de performance.

propios compositores. Durante el montaje de la obra de Halffter, que tuve la inmensa suerte de hacer con su autor, esta fue una de sus consideraciones. Los pasajes melismáticos, en los que hay una gran acumulación de notas, no debían ser tan rigurosos en cuanto a las notas concretas a interpretar, sino más bien lo que el autor pretendía es que, dentro de la interválica escrita, se lanzaran las notas a la mayor velocidad posible, pese a que hubiese que alterar el orden de las notas o suprimir algunas. En este caso, el efecto estaba por encima de lo escrito. En otros casos puede no ser así. No puede entenderse la obra de Carlos Galán si se altera en lo más mínimo la escritura.

También es de destacar que los compositores actuales asumen sin dudar la subjetividad del intérprete. Particularmente les agrada que un intérprete les describa su visión subjetiva acerca de un determinado pasaje u obra. Expresiones como «Yo esto lo entiendo como un naufragio, como la traición de un buen amigo, como el reencuentro con una persona especial.» La posibilidad de que el compositor se haya inspirado justamente en las mismas vivencias o emociones para escribir esos pasajes es relativamente pequeña, pero esa idea de subjetividad perceptiva se basa en la posibilidad de que un pasaje musical pueda tener diferentes interpretaciones siendo todas ellas válidas e igualmente aceptables.

Quizá lo más apasionante de ser un intérprete es el hecho de desempeñar ese papel de médium entre compositor y público del que hablaba Alessandro Baricco¹⁰. En la música actual este rol hermenéutico se acentúa de manera especial. En música clásica, es al compositor al que se va a escuchar. En música contemporánea o flamenco, tanto el autor como el intérprete comparten protagonismo. Aun así, de los intérpretes pende una buena parte de la responsabilidad del producto final, pues somos nosotros los artesanos de dicha obra. Aunque el compositor haya creado la obra de arte más suprema, si no somos capaces de transmitir correctamente su mensaje al público, éste percibiría la obra estrenada como de una calidad muy inferior a la que realmente posee, y la comunicación no se habría producido en la forma adecuada.

En realidad, todo este proceso de composición-interpretación-audición no es más que un enorme acto de comunicación. El intérprete, siendo el eslabón intermedio que mantiene unida esa cadena, es quizás el que lleva el mayor peso, ya que dota de vida a la creación en el momento del concierto. Es por ello por lo que un encuentro adecuado con el público es necesario para transmitir el mensaje previamente creado por el compositor. Si el compositor y el intérprete han tenido ya un encuentro satisfactorio, pero el público queda fuera de la cadena, el proceso como tal habrá sido completamente inútil, pues el mensaje habrá quedado bloqueado en el eslabón intermedio, el intérprete.

¹⁰ BARICCO, Alessandro. 1999. *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*. Madrid. Siruela: "El intérprete es el medium entre obra y tiempo. Es el acto que une los extremos de dos civilizaciones que se buscan. Es el diccionario en el que esas dos lenguas se encuentran. Por eso, la capacidad del intérprete de descifrar las líneas de actuación objetiva de la música debe cruzarse con un determinado talento suyo para atestiguar el tiempo al que pertenece" (p. 24).

TÉCNICAS EXTENDIDAS DE LA FLAUTA FLAMENCA Y CONTEMPORÁNEA

En realidad, la cuestión estriba en una completa renovación del instrumento y su relación con la partitura, en resumen, en un nuevo concepto del instrumento por parte del intérprete. La gran cantidad de facilidades que han encontrado los instrumentistas actuales, les han elevado de manera compulsiva y progresiva al nivel de investigadores... participando en el acto de creación mismo... Esta estimulante interacción es responsable muy frecuentemente de poderosas y positivas creaciones. Así pues, ¿cómo podríamos permanecer al margen de este imperioso deseo de ir más allá de los límites admisibles, de abandonar el territorio de lo confortable, para zambullirse en piezas que reinventan completamente nuestro instrumento y su lenguaje? En esta conquista, la flauta ha probado ser el instrumento más versátil de este siglo¹¹

Desde la entrada en escena de la flauta de sistema Boehm, la flauta ha sufrido una transformación muy importante. Los instrumentos antiguos adolecían del defecto de no poder tocar con igualdad todas las tonalidades. El color del sonido se alteraba considerablemente según el tono utilizado, y la transposición se convertía en un asunto muy difícil y, a veces, incluso impracticable¹².

La flauta del siglo XIX estaba diseñada para tocar música romántica, y tomaba como base las escalas propias de la música clásica. Era bastante eficiente cuando se trataba de tocar en escalas mayores y menores hasta cuatro sostenidos y bemoles, pero se adaptaba mal cuando las escalas utilizadas no formaban parte de la tradición clásica. De esta manera, la flauta se autoexcluía como instrumento cuando se trataba de tocar músicas populares¹³.

El instrumento flamenco es, indudablemente, la guitarra, que permite tocar en cualquier tonalidad con facilidad si usamos la cejilla, y el flamenco se desarrolló en cierta medida en torno a lo que era posible realizar con este instrumento. La armonía flamenca tiene su origen en los usos que la guitarra permitía¹⁴. La flauta, al igual que el resto de los instrumentos melódicos, poseían una estructura organológica que no les hacía adecuados a la música flamenca, por lo que en un primer momento no formaron parte de los cuadros flamencos.

¹¹ ARTAUD, Pierre-Yves. 1994. Aspects of the flute in the twentieth century. (Traducción propia). *Contemporary Music Review*, 8(2), p. 141. [en línea] <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07494469400640101> [Consultada el 29 de septiembre de 2017]

¹² Las flautas anteriores a Boehm estaban afinadas en Re, siendo muy eficaces cuando se trataba de tonalidades que contuvieran las notas de la escala de Re Mayor. Cuando se trataba de escalas con bemoles, los flautistas se veían obligados a utilizar digitaciones que tapaban el tubo, de manera que la calidad del sonido se veía alterada.

¹³ De hecho, es muy difícil encontrar referencias a la flauta en la música popular hasta el siglo XX, pese a que en las cortes europeas se utilizaba profusamente.

¹⁴ El Director de este trabajo, Guillermo Castro Buendía, es uno de los mayores autores en lo que respecta a la guitarra flamenca. A lo largo de su obra podemos encontrar gran cantidad de materiales que avalan esta tesis.

Si a esto unimos que la flauta como instrumento estaba asociada a unas determinadas categorías sociales, alejadas de la práctica del flamenco, y que su uso se circunscribía a la orquesta de conciertos o las bandas de música, no formando parte de las orquestas de baile, se hace claro que la inclusión de la flauta en esos momentos se hacía muy difícil¹⁵.

Después de la flauta Boehm, el panorama cambia considerablemente; en primer lugar, el nuevo mecanismo desarrollado por Boehm tiene una diferencia sustancial con el antiguo: permite tocar con igualdad y eficacia todas las escalas que se quieran, lo cual conviene de manera decisiva cuando se trata de adaptarse a las escalas flamencas. Si con el instrumento antiguo era casi imposible tocar determinadas escalas, con el nuevo instrumento queda al alcance de cualquier flautista de un nivel medio adaptarse a cualquier tono sin problemas. Así, problemas de la flauta antigua con respecto a los intervalos de segunda aumentada, normalmente no utilizados en la música de tradición clásica, no suponen ningún problema para la flauta Boehm¹⁶.

En segundo lugar, la flauta pasa a formar parte de las orquestas de café, de las orquestinas de los bailes, de las variedades y, posteriormente, de las orquestas que acompañaban las películas de cine mudo. Esto hace que el instrumento se haga mucho más popular, y que la inclusión en cuadros flamencos sea posible. Lo mismo sucedió en el jazz con el clarinete o el saxofón, que se convirtieron durante mucho tiempo en la base de los conjuntos musicales de corte popular. Hasta hoy día, el saxofón es un importante miembro de cualquier grupo de jazz.

La flauta comenzó a incorporarse al flamenco ya a finales del siglo XIX a través de la utilización de palos flamencos en las zarzuelas. Como instrumento agudo, sus características se prestaban perfectamente a realizar las introducciones de los números musicales que cantaban las mujeres, lo que le abrió el camino para que los músicos flamencos genuinos escucharan el sonido de la flauta y se decidieran a darle papel en su música¹⁷.

Además, la eclosión de la copla en los años veinte y treinta del siglo XX, coincidió con una gran generación de flautistas que provenían de la música popular. Durante esos años, las sucesivas crisis económicas habían hecho que muchos músicos militares de formación clásica se hubiesen acercado a la música popular gracias a su incorporación a las orquestas de baile. Normalmente, estos músicos tocaban varios instrumentos y, mientras

¹⁵ BLAS VEGA, José. 2006. *Los cafés cantantes de Madrid (1846-1936)*. Madrid. Guillermo Blázquez. En este magnífico estudio no se nombra ni una vez a la flauta, pese a que se describen los instrumentos que se utilizaban en las orquestas de café, siempre que disponía de datos para ello.

¹⁶ En realidad, la gran revolución de Boehm es cromatizar la flauta. Si en las flautas antiguas se recurría a la escala de Re como base de la estructura tonal de la flauta, Boehm coloca agujeros a distancia de semitono que consiguen igualar todas las notas en lo que respecta a su calidad sonora. De esta manera, las desigualdades de la flauta antigua desaparecen del todo, y hacen irrelevante la tonalidad en la que se toca. Para mayor información, véase: BOEHM, Theobald. *La flauta y la interpretación flautística (Introducción, traducción y notas Vicente Martínez)*. 1989. Madrid. Mundimúsica.

¹⁷ ROMÁN, Manuel. *Los grandes de la copla: Historia de la canción española*. 2010. Madrid. Alianza.

En este libro, cuando se habla de los compositores, en el segundo capítulo, se trata de la proveniencia de los autores de coplas y su relación con las orquestas con las que trabajaban.

normalmente tocaban saxofón o clarinete en las orquesta de baile, en alguno de los números tocaban también la flauta, su instrumento principal en la banda militar en muchos casos. Esto hizo que buenos músicos, fantásticamente formados, incorporasen su buen hacer a la música flamenca, aportando unas sonoridades que dan un enorme encanto a la copla y al flamenco de ese periodo. Su labor podemos rastrearla en las películas costumbristas que se realizaron en la época, y que siguieron siendo de gran éxito hasta principios de los años sesenta¹⁸.

Sin embargo, no es hasta los años ochenta del pasado siglo, cuando podemos encontrar los ejemplos más interesantes de flautistas que tocan flamenco con eficiencia. Esto tiene que ver con varios factores coincidentes. En primer lugar, todo lo anteriormente expuesto crea un clima propicio para que la flauta se integre en cualquier grupo de música popular. En segundo lugar, el éxito de la flauta travesera como instrumento lleva a que comience a enseñarse masivamente entre todas las clases sociales, relevándole de un cierto carácter elitista que le venía acompañando. En tercer lugar, los flautistas de los años ochenta tenían una mentalidad mucho más abierta que sus predecesores, lo que les llevaba a no despreciar ningún estilo musical, viniera de donde viniera. Hasta entonces, el flamenco era un arte, en lo que respecta a la visión de los músicos clásicos, propio de gentes muy alejadas de su sociedad. En cuarto lugar, aunque no menos importante, el uso de la flauta en la música folk y el jazz se generaliza en esta época, y los músicos que tocan música popular, normalmente coinciden en tocar diferentes estilos, de manera que muchos músicos deciden aprender las escalas flamencas y tocar con grupos flamencos.

El gran salto cualitativo que hace que la flauta se incorpore junto a otros instrumentos en los grupos flamencos, viene de la mano de Paco de Lucía. En sus propias palabras:

El primer grupo que tuve nació en la época de “Entre dos aguas” cuando empecé a improvisar y me hacía falta un acompañamiento. Era 1977 y conocí al grupo “Dolores”, que me gustó mucho por su juego de percusiones y ritmos. Así que en la gira de ese año vinieron conmigo Jorge Pardo, “El Bodega”, en los vientos, Pedro Ruy Blas en la batería, Álvaro Yébenes al bajo, Toni Aguilar al bajo, y Rubem Dantas en la batería. Algunas veces también vino con nosotros Jesús Pardo, “Leoncio”, al piano y Pepe “El Borrega”.

Poco a poco se fue reorganizando el grupo, Jorge recomendó a Carlos Benavent, “La Garza Flamenca” quien se convirtió en uno de los pilares del sexteto, que quedó definitivamente compuesto, junto a Jorge y Carlos cuando se unieron mis hermanos Ramón con la guitarra y Pepe al cante. Vino a completar el grupo el austero y rotundo baile de Manolito Soler. Al principio tocamos únicamente rumbas. Tocar por bulerías era demasiado comprometido y sólo nos atrevíamos a hacerlo en los ensayos. Pero aquello iba sonado mejor y por fin un día nos lanzamos al ruedo.

Los discos que salieron de allí, “Sólo quiero caminar” y “One Summer Night” son propiamente hablando la primera fusión real en el flamenco, la primera innovación, la primera vez que se utilizaron nuevos

¹⁸ Cómo olvidar títulos legendarios como *Morena Clara* (1935), *Carmen la de Triana* (1938), *El pescador de coplas* (1953), *Sucedió en Sevilla* (1954), y un larguísimo etcétera.

instrumentos, como el cajón la flauta y el bajo. En “Sólo quiero caminar” introduje por primera vez el cajón que me regaló Caito en Perú.

Este sexteto creó un arquetipo para los grupos flamencos, aunque en casa no fue bien recibido, mi padre me decía que era un chufla. No sé si alguna vez le llegó a gustar, yo creo que no..

Durante los muchos años que estuve con el sexteto hubo nuevas incorporaciones, como Joaquín Grilo al baile, cuando Manolito se tuvo que retirar por motivos de salud, o Juan Manuel Cañizares que me echó la mano cuando Carlos Benavent estuvo de baja un tiempo tras un accidente de coche, o mi sobrino José María Banderas. Pero el espíritu del grupo siempre se conservó y recuerdo esos años como unos de los más felices para mí en un escenario, era una delicia tocar con ellos y los recuerdo con mucha nostalgia.¹⁹

En cualquier caso, Paco de Lucía ya había intentado fusionar otros estilos con el Flamenco. En 1967 graba en Berlín junto al saxofonista Pedro Iturralde un disco con el título *Flamenco-Jazz*²⁰. En este disco, que contiene arreglos y obras originales de Pedro Iturralde, se trata de fusionar estos dos mundos. Paco de Lucía intercaló toques flamencos puros y partes improvisatorias que se aproximan a los dos estilos. Este disco puede considerarse el punto de partida de la integración de otros instrumentos en el flamenco. Cuando Paco de Lucía se decide a formar su sexteto, buscará músicos que hagan jazz.

De esta manera, la generación de músicos que inicia su carrera en los años ochenta, encabezada por Juan Parrilla, Pedro Ontiveros o Jorge Pardo, dan un salto cualitativamente muy importante a la música flamenca para flauta. Principalmente estos tres flautistas, aunque de procedencias muy distintas, comienzan a generar repertorio al intervenir en cuadros flamencos, y comienzan a desarrollar una técnica flautística propia, que utiliza elementos diversos para expresar un nuevo estilo. Últimamente, una nueva generación de flautistas, del que Domingo Patricio es el mayor exponente, se abre paso en en este arte.

Tanto Jorge Pardo como Pedro Ontiveros tienen una formación clásica. Los dos terminaron sus carreras de flauta clásica, y conocen perfectamente los recursos expresivos de la flauta Boehm en lo que respecta a la música de tradición escolástica. Esto les ayudó a sistematizar los usos y costumbres del flamenco en lo que se refiere a escalas, arpeggios, secuencias rítmicas, etc., acercando a los músicos clásicos las características propias del lenguaje flamenco. Gracias al trabajo de ellos y las personas de su entorno, abrieron gran cantidad de posibilidades sonoras al instrumento²¹.

¹⁹ PALMERA, Gladys. Los grupos de Paco de Lucía. *Planeta Jondo*. [en línea] <http://planetajondo.gladyspalmera.com/los-grupos-de-paco-de-lucia/> [consultado el 22 de octubre de 2017]

²⁰ Aunque el disco se graba en 1967, no se comercializó en España hasta 1974. Junto a dos obras de Pedro Iturralde: *Veleta de tu viento* y *El Vito*, incluye dos arreglos de obras de Manuel de Falla: *Canción de las penas de amor* y la *Canción del fuego fatuo*. Es en las obras de Falla donde encontramos al Paco de Lucía más flamenco.

²¹ Es para mí un orgullo que tanto Jorge Pardo como Pedro Ontiveros fueran alumnos de mi padre, Vicente Martínez, gran flautista profesor del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y solista de flauta de la ORTVE.

El caso de Juan Parrilla es distinto, al provenir de una familia de gran tradición flamenca. En su libro de divulgación, enormemente valioso, centra su interés en los ejercicios necesarios para poder tocar correctamente las escalas y palos flamencos. Su enfoque es generalista y está perfectamente adecuado a su propósito²².

Sin embargo, no se encuentra bibliografía en lo que respecta a las nuevas técnicas adaptadas a la práctica específica de la flauta flamenca. Los flautistas que se acercan al flamenco cuentan como libro de referencia el de Juan Parrilla, que es perfecto para entender los principales palos flamencos en cuanto a ritmo, estructura y armonía. Pero no hay trabajos que expliquen los efectos sonoros que se utilizan al tocar flamenco.

A lo largo del siglo XX se han desarrollado nuevas técnicas para extender las posibilidades tímbricas de la flauta. Es un instrumento extraordinario para expresar melodías y posee una gran agilidad, lo que sirvió muy bien a los propósitos de los autores de principios del siglo XX, pero se queda pequeña cuando los autores clásicos empezaron a buscar nuevas sonoridades. En ese momento, que coincide con la incorporación de la flauta a los cuadros flamencos a través de la copla, los flautistas comenzaron a buscar efectos que les permitieran trascender el sonido clásico del instrumento. En este contexto, lo normal es que los músicos flamencos se lanzaran a la búsqueda de aquellas sonoridades que se acercaran más a su idea musical.

La flauta es un instrumento melódico que sustituye perfectamente a la voz, al poseer una tesitura parecida a la voz humana. Los cantos desgarrados y las inflexiones de la voz que exige el cante flamenco, habían de tener un correlato en la manera de tocar la flauta. Así, se vienen a utilizar una serie de nuevos efectos, que es necesario que las personas que se acerquen al flamenco a través de la flauta, conozcan perfectamente.

Hasta el momento, no hay ningún estudio sistemático de estas nuevas técnicas. Este trabajo trata de paliar este déficit, y alentar nuevas investigaciones al respecto.

A continuación, iremos recorriendo las distintas posibilidades que se nos ofrecen. Algunas de ellas son más o menos utilizadas, pero todas ellas nos sirven para explicar qué usos se están dando en la música flamenca y contemporánea. Cada uno de los efectos será tratado desde varios aspectos, indagando en su origen, describiendo en qué consiste, proponiendo una grafía²³, y explicando cómo tocarlo en la flauta.

Todos estos efectos están grabados y pueden descargarse gratuitamente en el siguiente enlace:

https://www.dropbox.com/sh/ew04v4b2iu297xh/AAAm_MdmiNWmKqGBUC2GPGvea?dl=0

²² PARRILLA, Juan. *Método flamenco para instrumentos melódicos*. 2010. Barcelona. RGB Arte Visual.

²³ En la mayor parte de los casos, estas grafías son ya universalmente reconocidas. A este respecto, es necesario aludir a las fuentes en las que nos hemos basado:

- LOCATELLI DE PÉRGAMO, Anna Maria. *La notación de la música contemporánea*. 1972. Buenos Aires. Ricordi Americana.
- VILLA ROJO, Jesús: *Notación y grafía musical en el siglo XX*. 2003. Madrid. Iberautor.

1. Glissando

El *glissando* es un efecto musical que consiste en pasar de una nota a otra tocando todas las notas intermedias en una sucesión no percibible. No se trata, pues, de ejecutar una escala lo más rápido posible, sino en una transición imperceptible entre dos sonidos. Puede realizarse de agudo a grave o de grave a agudo.

En lo que se refiere a la flauta, tiene una gran tradición, que arranca de la *Sinfonía fantástica* de Berlioz (1830)²⁴. Después, se ha utilizado con gran profusión en la música de jazz. Baste tomar como ejemplo el inicio de la *Rhapsody in blue*, de G. Gershwin²⁵, donde el clarinete realiza el que, quizá, sea el más famoso de los glissandos de la historia de la música.

Técnicamente, presenta serias dificultades en la flauta. El instrumento fue diseñado específicamente para tocar perfectamente afinadas todas las notas que componen la escala cromática, minimizando los problemas de afinación que se pudieran presentar. Esto hace que, en la práctica, determinados intervalos no se puedan llevar a efecto. Además, solo se puede utilizar si la flauta que utilizamos es de "platos abiertos"²⁶.

En el flamenco se usa profusamente, e imita las inflexiones de la voz de los cantaores cuando empiezan una falseta o terminan un cierre. En el primer caso, el glissando será ascendente, y en el segundo, descendente. Además, en la mitad de las frases, se utiliza como elemento expresivo que elimina la monotonía del sonido plano que puede tener la flauta, alterando el timbre, y dotando a la flauta de una mayor vida²⁷.

Se escribe de la siguiente manera:



En este caso, la intervállica utilizada corresponde con la mejor posible para la flauta, al corresponder al uso de los agujeros abiertos. En otras alturas, será conveniente recurrir a un truco consistente en utilizar sucesiones de cuartos de tono para dar la impresión de sucesión ininterrumpida de las notas, si bien será necesario respetar las posiciones habituales.

Sin embargo, en el flamenco, utilizaremos más frecuentemente la siguiente posibilidad:

²⁴ BERLIOZ, Héctor. (1830) *Sinfonía fantástica*. V mov. Compases 8-11 y 17-21.

²⁵ Escrita originalmente para piano y banda de jazz, la obra se escribió en 1924. Muchos clarinetistas de aquella época utilizaban el glissando en sus interpretaciones. Su principal impulsor, del que la difusión de este efecto es deudor, es Benny Goodman.

²⁶ Se llama así a las flautas que tienen agujeros para los dedos que se utilizan al tocar. Se distingue de la flauta de "platos cerrados", que no poseen dichos agujeros. En estas flautas es imposible realizar este efecto a una distancia mayor de un semitono.

²⁷ En el siguiente vídeo, Jorge Pardo, con el sexteto de Paco de Lucía, nos ofrece un catálogo extensísimo de técnicas extendidas. Grabado en el Festival Germeringer Jazztage, escuchamos prácticamente todos los efectos que estudiaremos en este trabajo. [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=67FBOJqPiw4&feature=youtu.be> [consultado el 24 de octubre de 2017]



Aquí, lo que tenemos es simplemente una inflexión ascendente de medio tono. Este efecto puede realizarse moviendo la embocadura hacia adelante. En flautas con platos abiertos, escurriendo los dedos y dejando libres los agujeros poco a poco.

Lo mismo puede decirse cuando el glissando se produce descendientemente. En este caso, habrá que doblar hacia dentro la embocadura, lo que provocará un descenso de la afinación de, aproximadamente, medio tono. Si es posible utilizar digitación, deberá cubrirse poco a poco los agujeros.

2. Microintervalos

Hablamos de microintervalos cuando nos referimos a alturas que no corresponden exactamente a ninguna nota. Este efecto tiene una larga tradición, ya que los instrumentos antiguos no tenían una afinación tan perfecta como los que hoy se utilizan. Además, las escalas musicales que usamos han sufrido modificaciones con el tiempo. La escala temperada actual solo se impuso definitivamente a lo largo del siglo XIX, si bien ya se utilizaba bastante antes. En el caso del flamenco, hay que tener en cuenta que el desarrollo y la codificación de los palos y las escalas utilizadas actualmente, se inicia a finales del siglo XVIII, como ha sido establecido por numerosos autores, y solo se fija definitivamente a mediados del siglo XIX²⁸. En España, la utilización de la escala temperada tiene una vigencia algo más tardía. Todavía a principios del siglo XX se usaban instrumentos populares que tocaban con afinación natural. Incluso actualmente, instrumentos tales como la dulzaina, el xistu y la flauta rociera, utilizan una escala anterior a la temperada.

En este contexto, no es de extrañar que la música flamenca utilice una escala que no se corresponde a la temperada exactamente, dado su origen popular. Al igual que la guitarra no se afina de la misma manera según el palo flamenco que se vaya a utilizar²⁹, la flauta flamenca ha de ser capaz de variar su afinación para adaptarse a los usos flamencos.

²⁸ CASTRO BUENDÍA, Guillermo. 2010. *Las mudanzas del cante en tiempos de Silverio* Barcelona. Ed. Carena.

²⁹ En palabras del Director de este trabajo, el Dr. Guillermo Castro Buendía: Salvo en el toque de guitarra solista llamado “Rondeña”, que tiene la 6ª en re y la 3ª en fa#, solo en casos muy puntuales se usan escordaduras. Desde los años 80 en adelante sobre todo, buscando nuevas sonoridades en palos consolidados como alegrías, seguiriyas y bulerías, pero no hay palos con una afinación concreta, salvo la “Rondeña” de guitarra. Aunque sí hay tonalidades o tonos de referencia en la guitarra para algunos estilos flamencos, pero manteniendo la afinación tradicional.

La flauta actual, de sistema Boehm, está diseñada específicamente para que los intervalos sean lo más perfectos posible según la escala temperada. De ahí que la modificación de los intervalos sea un asunto problemático, que depende en gran medida del oído del intérprete. Existen varios procedimientos para alterar la afinación de un sonido:

- 1 - En el caso de las flautas de platos cerrados, será necesario utilizar digitaciones especiales allí donde sea posible, si bien habrá intervalos que no se puedan practicar, debido a que no hay suficientes dedos abiertos para jugar con la digitación.
- 2 - En las flautas de platos abiertos la situación es más sencilla, al poder utilizar los agujeros para poder escurrir los dedos, tapándolos o abriéndolos según convenga, lo que nos dará muchas más posibilidades. En cualquier caso, siempre existirán posiciones impracticables, e intervalos que no se puedan producir.

En estas dos posibilidades, las alteraciones en las digitaciones producirán inevitablemente un cambio de color en el sonido, que, a veces, no resultará propicio para lo que buscamos. El sonido puede oscurecerse demasiado y convertirse en desigual. Quizá en algún caso pueda ser válido, pero si lo que queremos es sustituir de alguna manera la voz del cantaor, esas desigualdades juegan en nuestra contra.

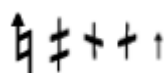
- 3 - Existe una tercera posibilidad mucho más satisfactoria. Consiste en modificar la dirección del aire hacia fuera o hacia dentro. Si modificamos la dirección hacia fuera, subirá la afinación. Si lo hacemos hacia dentro, bajará. Esta técnica requiere de mucho entrenamiento, porque es necesario calcular cuánto queremos abrir o cerrar la embocadura. Si nos pasamos en cualquiera de los dos sentidos, el efecto será la desaparición del sonido, al desfocalizar el soplo. Por lo tanto, es necesaria una gran precisión en los movimientos, y el instrumentista tiene que prestar mucha atención a su oído para no pasarse.

Con esta técnica se puede conseguir modificar la afinación hasta en medio tono. Será más fácil cuanto más grave sea la nota. En el caso de las notas agudas, esta práctica se complica, porque es más fácil alterar las frecuencias bajas que las altas. Una oscilación de 20 Hz se percibe mejor cuando la nota vibra a 220 Hz, como el La₃, que en un La₅, para la que la vibración es de 880 Hz. En este caso, no se notará prácticamente la diferencia, ya que el movimiento de la embocadura seguirá produciendo una oscilación de ± 20 Hz.

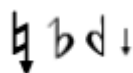
En el caso de la música flamenca, es imprescindible utilizar la tercera técnica, y debe ser practicada desde el principio. Cuando transcribimos las escalas flamencas, aunque lo hagamos en notación tradicional, tendremos que tener en cuenta estas variaciones microtonales.

La manera de escribir estos microtonos es la siguiente:

1/4 de tono alto



1/4 de tono bajo



3/4 de tono alto (un semitono + un cuarto de tono)



1/4 de tono alto sobre una nota con sostenido (debe tocarse 1/4 de tono por debajo del sostenido)



1/4 de tono bajo sobre una nota con bemol (debe tocarse 1/4 de tono por encima del bemol)



3/4 de tono bajo (un semitono + un cuarto de tono)



Para precisar mejor la escritura de estos símbolos, todavía no muy utilizados en la práctica normal de los instrumentistas, transcribimos aquí una escala con la interválica que puede utilizarse comúnmente en una escala flamenca. Es de notar que las posibilidades expresivas de la cadencia andaluza, utilizando estos microtonos, se multiplican.

A continuación se escribe una escala descendente en una notación asumida por la comunidad de flautistas:



Esta sería la escala ascendente complementaria:



Los cuartos de tono son solo una posibilidad, si bien es la única admitida en la notación convencional. Existe también la posibilidad, más adaptada a las escalas flamencas, de utilizar otras interválicas, tales como los 1/5 de tono, los 1/8 de tono, etc. La transcripción de estos microtonos no está codificada de una manera aceptada por todos hasta este momento, con lo que se escribe simplemente con líneas hacia arriba o hacia abajo pegadas a la nota. En el caso de la música flamenca, y como decíamos para los cuartos de tono, será necesario que el flautista utilice su oído para corregir la afinación según

el caso. Simplemente escuchando los acordes de la guitarra, seremos capaces de adaptar nuestra afinación con pequeños movimientos de la embocadura o, incluso, moviendo hacia delante o hacia atrás la mandíbula.

También es posible realizar trinos microtonales, buscando una digitación adecuada según los preceptos expresados anteriormente. Estos trinos microtonales serán muy convenientes cuando estemos tocando palos rápidos como seguirillas, soleás, etc., ya que confieren un gran dinamismo a la interpretación. En algún caso, pueden imitar el rasgueado de la guitarra.

3. Sonidos armónicos

Esta práctica está siendo utilizada modernamente en las escuelas de música por la facilidad que confiere a la producción del sonido, y para aprender a controlar los niveles de presión de aire necesarios para conseguir cualquier nota en la flauta. Este asunto es de gran importancia, porque las técnicas antiguas no contemplaban este aspecto. Todo lo que se hacía era simplemente soplar con más o menos fuerza, sin tener en cuenta que en la fuerza del soplo intervienen dos factores. Por un lado, la cantidad del aire, que produce un sonido más o menos fuerte, y la presión del aire, que hace que salten los armónicos superiores. Cuanta más fuerza lleve el aire, el armónico que suena es más agudo.

Los sonidos armónicos no han sido utilizados en la flauta hasta hace muy poco. Incluso, durante el siglo XIX y el comienzo del XX, se ha huído de ellos, porque producen sonoridades que no interesaban a los autores de estas épocas. Pero a mediados del siglo XX la situación cambió, principalmente porque esas sonoridades despreciadas antiguamente, se correspondían perfectamente con las características desiguales de los instrumentos étnicos. Precisamente, la falta de perfección que se produce con el uso de armónicos, es aprovechada en sentido contrario por los intérpretes que tocan músicas que provienen de lo popular. Para imitar una flauta rociera, la flauta travesera moderna tiene que recurrir a armónicos. De otra forma, sonará demasiado clásica y no cumplirá con su cometido³⁰.

En la música flamenca, es necesario tocar muchas notas con sonidos armónicos. El efecto que se consigue cuando se aumenta la presión del aire progresivamente, es que la nota fundamental pierde protagonismo, y se van sumando notas a ese sonido fundamental. De esta forma, la potencia del instrumento se multiplica, y se crea una cierta sensación de armonía, que se corresponde con el efecto que producen las cuerdas de la guitarra cuando se toca un acorde, y los armónicos resultantes hacen vibrar por simpatía las cuerdas que no tocamos. La flauta se convierte, así, en un instrumento más humano que cuando se toca de la manera tradicional, y, en cierto sentido, se dota de cierto carácter polifónico a la interpretación.

Las posibilidades de tocar armónicos en la flauta son enormes. Cada nota de la escala grave posee su propia gama de armónicos, que son capaces, en conjunto, de llevar hasta el infinito las posibilidades. No es la intención de

³⁰ LÓPEZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier. *Estudio de los sonidos parciales en la flauta travesera*. 1994. Sevilla. Asociación de flautistas de Andalucía.

Este es el primer estudio serio acerca de los sonidos armónicos en la flauta publicado en España. No es casual que haya sido en Sevilla donde se haya publicado.

este escrito llegar a exponer todas las posibilidades, sino ofrecer un muestrario significativo de efectos. Por ello, recurriremos a mostrar las posibilidades de la nota más grave de la flauta: el Do₃.



Como se puede comprobar, se pueden llegar a conseguir hasta siete notas con tan solo una posición de dedos, simplemente cambiando la presión del aire. Además, estas notas están relativamente afinadas por lo menos hasta el quinto armónico, lo que hace que sean muy válidas para cambiar el color del sonido.

El fundamento de la producción de armónicos en la flauta proviene, como se ha dicho, de la presión del aire en la embocadura. Como puede verse en la partitura, la producción de estos armónicos sigue el fenómeno físico-armónico. Para conseguir el siguiente armónico, será necesario doblar la presión del aire con respecto al anterior. Esto hará que la distancia entre armónicos, cuando las velocidades sean altas, comiencen a acercarse entre sí. Es relativamente fácil controlar un cambio de presión cuando la velocidad del aire es baja. Pero cuando ya es muy alta, necesitaremos mucho esfuerzo para pasar al siguiente armónico. Además, la propia velocidad de la vibración jugará en contra, al incorporarse un efecto entrópico, que pone en vibración el aire circundante a una alta velocidad y que se contrapone al cambio. Por esto, no es conveniente centrarse en producir armónicos más allá de la cuarta posibilidad.

En el flamenco, suele utilizarse la producción de armónicos aumentando mucho la cantidad del aire. Este aumento de la cantidad, produce también un cierto aumento de la presión, que se fuerza conscientemente. De esta manera, la sensación que se produce es que están sonando varias voces a la vez con un solo instrumentista. En realidad, lo que se produce es un efecto en el que suenan simultáneamente el sonido fundamental, la octava y una quinta superior. También este efecto ha de producirse con cuidado, porque los armónicos a la quinta chocan con los de la guitarra, produciendo una sensación de desacople del acorde, que los flautistas tratan de evitar. Cuando se toca a palo seco, este efecto es interesante, porque produce un sonido que tiene mucho peso y produce cierto desasosiego, al sonar quintas paralelas constantemente. Sabiamente utilizado, puede ser un recurso que recuerde la voz rasgada del cantaor.

Existe una notación estandarizada para los armónicos:



Se escribe la nota que se pretende conseguir con un círculo encima. En este caso, el instrumentista debe entender que hay que utilizar la posición de los dedos correspondiente al Do₃, con una presión de aire equivalente a la de Mi₆. También existe la posibilidad de que esta nota se pueda producir con la posición de Mi₃. En este caso, la presión de aire a utilizar será la misma.

Para evitar que se emplee un armónico diferente al que se pretende, se suele especificar qué nota es la fundamental sobre la que debe construirse el armónico que deseamos producir. Las diferencias de timbre entre una nota producida sobre una fundamental u otra pueden ser muy significativas, y alterar completamente el discurso musical, además de poder dar lugar a choques con las armonías de los instrumentos acompañantes. Esto se hace particularmente importante en el caso de la guitarra, que posee un sistema de afinación peculiar que genera resonancias por octavas y cuartas. De esta forma, lo ideal cuando se escribe un armónico es escribir paralelamente la nota fundamental que queremos que dé origen al sonido. Esto se escribe de la siguiente manera:



En este caso, estamos diciendo al flautista que debe utilizar obligatoriamente la digitación correspondiente al Do₃, con una presión de aire equivalente a la necesaria para conseguir Mi₆.

Como ejercicio para practicar este efecto, sería recomendable tocar la misma nota con diferentes digitaciones, para así acostumbrarse a las presiones de aire específicas de cada uno, además de para escuchar las diferencias tímbricas de cada uno de los sonidos resultantes, lo que redundará en un empleo consciente de este efecto. Lamentablemente, al no practicarse este efecto lo suficiente, no se conoce el efecto que puede producir, lo que hace que muchas veces se empleen de manera inadecuada. El ejercicio propuesto sería este:



Cambiando la digitación como se indica en las notas huecas más graves, se conseguirá la misma nota, pero alterando el resto de la gama de armónicos. Esto servirá al flautista para acostumbrarse a las diferencias en la producción del sonido en todos los casos.

4. Posiciones alternativas

La flauta es un instrumento diseñado específicamente para que cada una de las alturas se consiga sin necesidad de utilizar más de una digitación. En la práctica habitual de los músicos clásicos, es normal que se utilicen distintas digitaciones para las notas producidas a partir de la segunda octava.

Precisamente el carácter de esas notas de la segunda escala, que son propiamente armónicos, se prestan a no utilizar posiciones alternativas. En el caso de la tercera octava, la manera de producir las notas tiene que ver con la unión de varios armónicos. Por un lado, el sonido fundamental, y la quinta inferior al sonido que se quiere producir.

En los instrumentos antiguos, las digitaciones alternativas eran una necesidad. Según la escala en la que se estuviera tocando, era necesario utilizar diferentes combinaciones de dedos que alteraran las alturas. Este defecto de los instrumentos más antiguos es, paradójicamente, una ventaja si se utiliza bien³¹.

En el caso de la flauta flamenca, utilizar posiciones alternativas nos puede servir para conseguir afinaciones distintas de las estrictamente temperadas, además de propiciar cambios de timbre que pueden convenir a la práctica de algún palo concreto. Además, pueden facilitar la ejecución de pasajes difíciles y dar variedad a las improvisaciones, en el caso de la música de fusión, o para dar riqueza a las falsetas. Es muy habitual también en otras músicas, como el jazz, en las que se utiliza profusamente.

Estas digitaciones alternativas, especialmente en lo que respecta a la tercera octava de la flauta, nos permiten, en algunos casos, conseguir dinámicas que de otra manera serían imposibles, tanto en efectos de pianissimo como de fortissimo. Esto es especialmente interesante cuando queremos hacer una inflexión en el sonido como las que realizan los cantaores, pasando de piano a forte de manera súbita, o al revés.

La manera de escribir estas digitaciones alternativas es como sigue:



Normalmente, se suele escribir la digitación encima de la nota que se pretende conseguir, o debajo, si la maquetación lo exige. Es muy conveniente que sea así, por cuanto las diferencias que se pueden producir al utilizar una digitación u otra pueden ser muy considerables.

Normalmente, las partituras que transcriben piezas flamencas no recogen el tipo de digitaciones alternativas que serían convenientes. Este es un aspecto que debería tenerse en cuenta, por cuanto ya es muy habitual entre los flautistas su uso, y no supone un problema de comprensión excesivo.

En el caso, pues, de la música étnica, ya sea flamenco o jazz, la notación que se emplea es esta:



³¹ CALAFELL BALP, Jordi. *La flauta de ocho llaves y sus posibilidades no convencionales*. 2011. Madrid. Edición propia.

Simplemente, este símbolo nos dará una idea de la altura que queremos conseguir, y nos dejará libertad para utilizar la digitación que estimemos conveniente. En cualquier caso, la imprecisión que da este tipo de notación no conviene especialmente, y, como decíamos antes, sería necesario escribir la digitación que debemos utilizar.

5. Trinos de timbre

Se conoce por este nombre el efecto que se produce cuando existe una oscilación regular en el sonido sin que haya un cambio de altura de más allá de un cuarto de tono. Se distingue de esta manera de los trinos tradicionales, cuya amplitud es de medio tono o un tono completo.

Los trinos de timbre se vienen utilizando desde antiguo, aunque no en esta acepción. Cuando hablábamos del vibrato, nos referíamos a ellos tangencialmente, al haber sido utilizados en el pasado como un tipo de vibrato extendido, que trataba de enfatizar pasajes dándoles unos cambios de timbre particulares.

En el caso que nos ocupa, los trinos de timbre sirven para variar el tono excesivamente plano que, algunas veces, puede producirse en la flauta. El sonido de la flauta, cuando no se utiliza el efecto de vibrato, puede convertirse en algo monótono o, incluso, confundirse con otros timbres, como sucede en el registro grave, en el que es muy posible que la flauta se confunda con el clarinete. Así, desde mediados del siglo XIX se viene utilizando este efecto. En las partituras antiguas no se encuentra, pues no era práctica habitual en las salas de concierto, pero sí se puede rastrear su origen en la imitación de las voces y, como ya se ha dicho, del vibrato.

En el caso de la flauta flamenca, el trino de timbre se usa profusamente. Al igual que el vibrato forma parte consustancial del sonido de la flauta flamenca, el trino de timbre se erige en el efecto estrella del sonido flamenco. La facultad que posee de cambiar el timbre de manera sustancial sin perder la afinación principal, le hace insustituible a la hora de imitar el rasgueo de la guitarra. Además, la vivacidad que ofrecen los trinos de timbre, convienen de manera excepcional a la idiosincrasia de las piezas en ritmos rápidos, por cuanto eliminan por sí solos la monotonía que podría producirse.

En música contemporánea, este trino se ha erigido como el principal. En las obras que se componen desde hace cuarenta años, normalmente hay que entender que, cuando se escribe trino, se trata de este tipo de trino de timbre. Probablemente esto sea debido a que el sistema tonal ha quedado relegado a un segundo plano en la música más vanguardista, por lo que los trinos con distancia de medio tono o de tono entero no convienen al desarrollo de la intervállica que utilizan los autores.

Las posiciones con las que se pueden producir los trinos de timbre son muchas. No existe hasta el momento ningún texto que nos relate todas las opciones disponibles, quizá porque este efecto es muy personal y depende del momento en que se pretenda utilizar. Por ello, es necesario que, al escribir este efecto, recurramos a dibujar las posiciones que queremos emplear. También es conveniente, en este sentido, describir el tipo de efecto que se va a producir pues, aunque se pretenda no alterar la afinación general de la nota, siempre existe un ligero cambio en la altura.

Un ejemplo de la escritura de este efecto podría ser el siguiente:



En este caso, los círculos que figuran a la derecha serían los dedos que deben moverse para producir el trino de timbre. Lo que ocurriría en este caso es una oscilación de la nota La3 hacia abajo conservando más o menos la altura.

6. Tocar y cantar a la vez

Este efecto comenzó a utilizarse como ejercicio para colocar el sonido. Ya los libros de finales del siglo XIX aconsejaban cantar la melodía escrita a la vez que se tocaba. Se trata de combinar a un tiempo el canto y el sonido de la flauta. Mientras se toca una nota, se canta de pecho otra o la misma, de manera que se produce un efecto de polifonía.

Este efecto contribuye de una manera esencial a cambiar el timbre del sonido de la flauta. Tanto el sonido que se produce al tocar como el sonido que produce la garganta generan unos sonidos que no tienen correlato con ningún otro instrumento, y cargan a la interpretación con sonoridades novedosas muy atractivas.

Cuando nos iniciamos en la práctica de la flauta, un defecto muy común es tensar la garganta y cerrar el paso del aire. Lo mismo sucede en el canto. El resultado de este cierre de la garganta es un sonido poco cargado de armónicos y muy tenue, lo que lleva a que parezca excesivamente pobre. Una manera de remediar esa pobreza viene de intentar abrir el paso del aire eliminando los obstáculos que nosotros mismos le ponemos cuando cerramos la garganta. Para ello, cantar a la vez que se toca es muy útil.

Al principio, es conveniente practicar cantando y tocando la misma nota. El efecto que se produce es una especie de acople del sonido que le dota de más potencia. Deberá intentarse que tanto la voz cantada como el sonido sean lo más potentes posible.

Cuando se consiga hacer esto con facilidad, el siguiente paso es intentar cambiar de altura cantando mientras se toca la misma nota, recorriendo un acorde. Cuando se consigue esto, el efecto es polifónico. Comienzan a aparecer los armónicos que generan acordes en su integridad, lo que da mucho juego a la hora de tocar.

Después, el proceso contrario. Manteniendo la misma nota cantada, se mueven las notas que se tocan. Este momento es el más complicado, porque intuitivamente se tiende a cantar la misma nota que se está tocando, seguramente porque cuando nos enseñan las notas y las oímos en la flauta, identificamos la nota que tocamos con lo que se oye.

Cuando se haya conseguido que todo esto se haga de manera fácil, podemos intentar escuchar las resonancias que se producen. De esta forma, podemos conseguir que el sonido de flauta resultante parezca que tiene un acorde completo. El procedimiento sería utilizar los armónicos naturales, de los que hablamos más arriba, junto con la nota tocada y la nota cantada. Así, tenemos al menos tres voces. Si además existe un resultante que se produzca por el propio efecto físico-armónico, podremos dar una impresión de sonido grande y lleno.

En el flamenco se utiliza constantemente. La poca potencia que nos ofrece la flauta si la tocamos de una manera tradicional, se ve compensada por este efecto de manera prodigiosa, dotando al sonido de la flauta de unas características que convienen perfectamente cuando se trata de evocar pasajes desgarrados, o de tratar de conseguir procesos cadenciales mediante el empleo de varias voces simultáneas. En este sentido, uno de los intérpretes que mejor ha sabido aprovechar estos efectos ha sido Jorge Pardo³². Es de notar que este efecto también se usa muchísimo en la música de jazz, si bien con unas connotaciones diferentes, aunque muchos de los pasajes jazzísticos pueden tener aplicación cuando se trata de flamenco.

La escritura de este tipo de efecto admite distintas variantes, por cuanto no es algo que esté establecido por una tradición.

Una de las maneras posibles de escribirlo es esta:



Aunque también puede escribirse de esta manera, siendo las dos igualmente válidas:



La primera de ellas es más moderna, habiendo quedado la segunda en desuso. Por ello, es recomendable que se utilice, ya que escribir los términos *sing* o *cantar* encima de las notas puede confundirse fácilmente con otros efectos como frullato o, simplemente, cambiar de octava. Además, escribir las notas huecas, nos permiten también escribir si queremos que cantar y tocar se haga a la octava directamente, o si lo que pretendemos es generar polifonía. En el segundo caso, lo que se entendería es que lo que queremos es simplemente duplicar la octava.

También es posible escribir las voces polifónicas que queremos conseguir. En este caso, la escritura puede tener dos maneras de expresarse:

³² En este enlace, bajo el título *La Taranta del Camarón por Jorge Pardo*, tenemos un buen ejemplo de la aplicación de esta técnica. [en línea]
https://www.youtube.com/watch?v=R9egWf7R_GM [consultado el 14 de octubre de 2017]



O bien:



Este efecto resulta complicado, porque no siempre es posible conseguir la nota cantada que se pretende desde el primer momento. Hay que tener en cuenta que el flautista no canta normalmente, con lo que, si está mucho tiempo tocando de la manera tradicional, tiene que adaptar la garganta al canto. Esto se consigue con mucho entrenamiento y, aún así, es necesario un cierto tiempo de adaptación. Por ello, es recomendable que la primera nota sea la misma que está tocando, para que así pueda afirmarse en el canto de la nota correcta, y no comience a cantar en otra altura.

Como última consideración, es necesario tener en cuenta los distintos tipos de voces. No es lo mismo la voz de una mujer que la de un hombre, ni todas las voces son iguales. En este sentido, es conveniente que cada flautista mida sus posibilidades mediante la práctica, y haga llegar al compositor sus conclusiones. Si tocamos música popular, depende de nuestro gusto utilizar este efecto. A veces puede resultar contraproducente usarlo, si queremos conseguir un efecto de rasgado y cantamos una nota incorrecta o demasiado aguda. En el primer caso, despistaremos a la audiencia con la introducción de una armonía ajena, y en el segundo, no conseguiremos el efecto deseado.

7. Cambios en la cualidad del sonido

Un efecto utilizado muy frecuentemente en la música flamenca son los cambios en la naturaleza del sonido. Este efecto tiene una larga tradición que se remonta a principios del siglo XIX, al intentar imitar la voz humana con el instrumento. Las diferentes características de las voces hacían que el sonido de la flauta se mantuviera excesivamente plano, dando poco juego a la expresividad. Para paliar este defecto, los flautistas intentaron desarrollar técnicas que permitieran cambiar la naturaleza del sonido, dotándola de mayor amplitud cuando se trataba de imitar voces de hombre, o de gran ligereza y menos peso cuando se trataba de acompañar o realizar introducciones a las piezas cantadas por mujeres. Al principio, de una manera inconsciente, comenzaron a utilizarse estos recursos, pero ya a mediados del siglo XIX eran moneda común.

En el siglo XX, este sistema de cambio en el desarrollo del sonido, comienza a generalizarse y adopta diversas maneras sin perder su esencia. Así, las nuevas músicas populares demandan un sonido de instrumento

distinto, que consigue, gracias a este efecto, desarrollarse de una manera completa y entrar a formar parte de los conjuntos de música popular, entre ellas la flamenca.

Para conseguir los distintos cambios en el desarrollo del sonido, se recurre a diversas técnicas:

En primer lugar, a cambiar la forma de la cavidad de resonancia³³, imitando los huecos que se producen cuando decimos alguna vocal³⁴.

Así, cuando pensamos en una "A", el sonido se convierte en muy abierto, por cuanto estamos dejando un espacio grande en la boca. Es ideal cuando se trata de tocar fuerte y dotar al sonido de gran cantidad de armónicos. Por ejemplo, en la entrada de una pieza.

Cuando ponemos la cavidad de resonancia en la posición que correspondería a la "E", lo que se consigue es un sonido algo más nasal que pierde armónicos con respecto a la "A", y resulta conveniente en pasajes musicales en donde no se requiera una gran potencia, por ejemplo, al acompañar el estribillo de una pieza.

Cuando la boca trata de decir una "I", el sonido que se produce es muy penetrante, y conviene especialmente cuando se trata de dotar al sonido de la flauta de una característica incisiva, muy acorde con lo que se pretende al acompañar o contestar a una voz femenina. El sonido que se produce con la "I" es muy nasal y tiende a subir de afinación, por lo que es necesario tener cuidado.

En el caso de la "O", el sonido resultante se carga de armónicos, y el sonido principal resulta algo oscuro, con lo que es muy eficaz cuando se trata de dar respuesta a una voz masculina, o cuando se quiere que la pieza adquiera un carácter reservado. Sería el ideal cuando la flauta toca sola y trata de equipararse a los cantes a palo seco.

La "U", sin embargo, es poco utilizada, porque el sonido que sale es muy oscuro, y solo resulta útil en pocos casos. Es de notar, además, que baja la afinación, por lo que resulta poco conveniente en las notas graves, donde ya de por sí, la afinación de la flauta es algo baja.

En segundo lugar, se puede cambiar el desarrollo del sonido cambiando la velocidad. Hemos dedicado varios párrafos a este respecto cuando hablábamos de la producción de sonidos armónicos, por lo que no me extenderé más en ello, si bien precisar que una combinación entre posiciones de la boca y el cambio de presión de aire, darán como resultado una infinidad de colores de sonido, que podremos utilizar para expresar mejor lo que queramos en cada pieza. Como regla general, una mayor presión tenderá a equiparar el sonido a lo que se consigue con la letra "I", y una presión más baja nos llevará hacia "O".

³³ La cavidad de resonancia es el espacio que, dentro de la boca, actúa como resonador, modificando la onda sonora que proviene de la glotis para modificar su forma. De la forma que adopte esta cavidad dependerá el sonido que se produzca, permitiendo que articulemos los fonemas que permiten nuestro lenguaje.

³⁴ En este ejemplo musical, Jorge Pardo utiliza todas las vocales dependiendo de su lugar en la forma de la pieza. [en línea] https://www.youtube.com/watch?v=N1oDPA-YA_I [consultado el 6 d octubre de 2017] Participan: Camarón de la Isla. Canastera - Tomatito, Jorge Pardo, Carles Benavent.

La notación que se utiliza normalmente para escribir este efecto es la que sigue:



Sin embargo, aunque existe esta notación y se utiliza en la escritura de la música, desgraciadamente no está muy extendida, por lo que muchos flautistas encuentran serias dificultades en ejecutarla. En el caso de la música flamenca, se utiliza de una manera intuitiva, siguiendo la lógica que he ido describiendo con respecto a cada una de las posibilidades. Sería deseable que se extendiera más esta forma de tocar, que llevaría a una mayor expresividad a la interpretación, y haría más interesante lo que se toca con la flauta flamenca.

8. Sonidos eólicos

Con este término nos referimos a los sonidos que mezclan aire con el sonido propio de la flauta. Pueden producirse de varias maneras, pero todas con este común denominador. La cantidad de aire o sonido puede variar según el gusto del intérprete, pero es cierto que se tiene a llegar a un equilibrio entre los dos, de manera que el sonido característico de la flauta, si bien matizado por el exceso de aire residual, no se pierda del todo y sea perfectamente reconocible. Los sonidos eólicos serán, de esta manera, una forma de convertir el sonido puro de la flauta, quizá excesivamente perfecto, en algo mucho más humano.

Desde el siglo XIX la manera de entender el sonido de la flauta llevó a buscar un sonido lo más limpio posible, donde no cabe impureza alguna. Esto que, en principio, puede parecer positivo, ha llevado a la generalización de un tipo de sonido deshumanizado. La aparición de nuevos sonidos sintéticos a partir de los años setenta ha contribuido también a generar un paradigma de sonido que está más de acuerdo con el sonido que producen las máquinas que con el sonido antiguo, más apegado a la imitación de la voz humana. De esta manera, nos encontramos que algo que debiera ser moneda común entre los intérpretes (jugar con la cantidad de aire en la interpretación), ha devenido en un efecto moderno que hay que recuperar para dotar de mayor expresividad al sonido de la flauta. También es cierto que no cabe renunciar a producir un sonido puro, ya que en los grupos de música clásica o de otros géneros, lo que se va a demandar del instrumentista es el sonido estandarizado de la flauta, tal como lo conocemos.

En el flamenco, la utilización de sonidos eólicos es muy común. En general, la voz de los cantaores no es muy afilada ni tiende a buscar sonidos puros como ocurre con los cantantes líricos. Mas al contrario, en muchos casos, la expresividad de la voz se da por el carácter vehemente del uso de la voz y por las inflexiones rudas que, en algunos casos, son señas de identidad. Así, la flauta, como instrumento que sustituye o apoya la voz humana, utiliza este efecto para producir una sensación de ruptura y suciedad en el tono de la voz que conviene en muchos casos. Los flautistas flamencos se sirven de este

efecto de manera magistral cuando lo usan en ritmos lentos. Un sonido de flauta cargado de aire suena como un lamento³⁵.

El procedimiento técnico que se emplea para conseguir este efecto consiste en la modificación de la dirección del aire sobre el bisel de la embocadura. En el sonido standard, se busca un equilibrio perfecto entre la dirección, cantidad y presión de aire. De esta combinación, cuando se observa escrupulosamente, surge un sonido que no posee ninguna carga de aire. Cuando alteramos alguno de estos parámetros, comienzan a surgir toda una serie de combinaciones de aire y sonido muy interesantes. La manera de producir, pues, los sonidos eólicos tiene que ver con la alteración de los citados parámetros:

- Si se altera la dirección del aire, abriendo la embocadura, pero sin alterar ninguno de los otros parámetros, lo resultante será un sonido cargado de aire. Esto sucederá solo en la primera octava de la flauta. El inconveniente que surge es una alteración de la afinación, que debe verse compensada con una colocación de la embocadura algo más baja de lo normal.
- En el registro medio de la flauta, esta alteración en la dirección del aire debe ser empleada junto con un aumento de la presión del aire. En la segunda octava estamos empezando a jugar con armónicos naturales. Será necesario para producir esos armónicos que se aumente la velocidad del aire (de otra manera, simplemente, no saldrían). El incremento en la velocidad del aire provocará por sí mismo la aparición de aire en el sonido. Si además de alterar este parámetro abrimos la embocadura, llevando la mandíbula hacia adelante, el resultado será que la dirección del aire seguirá siendo la misma, pero el sonido se cargará de aire. El punto de focalización del sonido se verá alterado y, consiguientemente, también la calidad del sonido cambiará. Si esto lo hacemos bien, podremos tener un sonido controlado que contenga la cantidad de aire residual que nos convenga.
- En la tercera octava tendremos que jugar con todos los factores a la vez. Por un lado, estar tocando en un ámbito que comprende los armónicos más agudos que se pueden hacer con la flauta, nos fuerza a aumentar enormemente la presión del aire. Por su parte, la cantidad de aire debe de ser alta para poder mantener la velocidad que hace falta para que las notas comiencen a sonar. Y, por último, abrir la embocadura moviendo la mandíbula hacia fuera, será imprescindible para desfocalizar el sonido. Así, para que suene sonido eólico en la tercera octava será necesario emplear una gran cantidad de aire a mucha presión y abrir la embocadura.

³⁵ En este video, con el título *Manuel d'Oliveira, Carles Benavent, Jorge Pardo - De Perdido*, Jorge Pardo toca un solo en el que podemos escuchar un ejemplo de sonidos eólicos memorable, además de una gran cantidad de efectos. [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=CA5AHISxoy4> [consultado el 20 de octubre de 2017]

Este efecto es difícil de conseguir y admite muchas matizaciones. Corremos el riesgo de que, buscando un sonido cargado de aire, lo que consigamos sea un sonido feo y desafinado. Hay que tener cuidado con los parámetros comentados y practicar mucho teniendo en cuenta que lo esencial es que el sonido principal, aunque esté cubierto de aire, sigue siendo fundamental. Por lo tanto, no debe descuidarse la afinación, parámetro que se ve muy comprometido.

La escritura de los sonidos eólicos es la que sigue:



En este caso, entenderemos que lo que debe tocarse es exclusivamente aire. Es la forma más extrema de referirse a este efecto, y se emplea pocas veces en el flamenco. Cuando se toca con amplificación, es posible utilizar el efecto, y, de hecho, se emplea en ocasiones, produciendo un efecto de aire afinado. Al cambiar las posiciones siguiendo las notas escritas, se dará la impresión de estar tocando una melodía en la que no hay sonido. Tan solo aire.

También podemos escribirlo de esta manera:



En este caso, el significado será exactamente el mismo que el anterior. A no ser éste un efecto suficientemente admitido por la comunidad de flautistas, no existe una grafía propia universal. Cada vez que se escribe este efecto, es conveniente repasar la leyenda que suele acompañar a las obras, porque podemos encontrarnos con grafías de lo más variopinto.

Si queremos expresar un sonido estandar de flauta acompañado por aire, deberemos recurrir a la grafía anterior, si bien puede escribirse (+sonido). También puede hacerse el proceso inverso. Escribir un pasaje normalmente y escribir encima (+aire).

Una variante de este sonido eólico se produce cuando, además de tocar el sonido cargado de aire como se ha explicado anteriormente, se añaden efectos de staccatto producido con la lengua. Incrementando súbitamente la presión y la cantidad de aire, y acompañando con golpes de lengua, como si fuera una exhalación, se consigue un sonido muy particular que se utiliza en palos flamencos que tienen gran contenido rítmico. El efecto de la percusión sobre un micrófono amplificado y con mucho reverb, da la impresión de que estuviese tocando algún instrumento de percusión. Es un efecto interesante que se puede utilizar en determinadas falsetas cuando los recursos tímbricos convencionales de la flauta dejan de ser interesantes en el contexto³⁶.

³⁶ En este video, con el título *Juan Parrilla. Actuación en Jerez*, puede encontrarse un maravilloso ejemplo de este efecto. [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=XahYw-WNZOU> [consultado el 10 de octubre de 2017]

La manera de escribir este efecto es la siguiente:



La manera de escribir difiere de las anteriormente expuestas en el tipo de cabeza que se usa para las notas. Mientras que en los sonidos eólicos se trata de cabeza circulares, en este caso son cuadradas.

9. Multifónicos

Pese a que la flauta es un instrumento monofónico, es posible realizar sonidos multifónicos. Esta es una técnica que ha venido imponiéndose en los últimos tiempos como válida, si bien sufrió un profundo rechazo en sus inicios.

La flauta Boehm está diseñada específicamente para evitar que suenen varios sonidos a la vez. Con respecto a sistemas más antiguos, el tamaño del agujero de la embocadura se hizo más grande y la distancia entre las llaves se amplió para evitar que los armónicos de cada nota pudieran sobreponerse unos a otros. En los modelos antiguos, las dimensiones más reducidas del tubo y la necesidad de poner los dedos sobre los agujeros directamente, lo que obligaba a reducir la distancia entre ellos, daban como consecuencia cierta inestabilidad en las notas del registro medio con respecto a las del registro grave. De esta forma, era muy frecuente para este tipo de flautas, que sonaran casi a la vez dos octavas sin que el instrumentista quisiera que se produjera ese efecto. Boehm reacciona a este problema, y en su nuevo modelo trata de anular los defectos que producían esta dimensión reducida del tubo. Consecuencia de ello es que la flauta actual posee una gran estabilidad en la nota fundamental. Cuando se toca una nota del registro medio se oye también la estructura de armónicos correspondiente, pero de una manera velada y lejana, lo que dota a los sonidos fundamentales de gran fuerza y capacidad de modulación que favorece la expresividad en el fraseo. Los sonidos armónicos correspondientes, empero, quedan en un segundo plano, lo suficientemente alejados como para hacerse claramente perceptibles y, en suma, pueden controlarse con facilidad.

Pues bien, las modernas técnicas de la flauta exigen que este efecto se produzca igualmente, resultando muy difícil para el instrumentista por lo anteriormente explicado. De manera que sería conveniente considerar para los futuros compositores de música para flauta que consideren este efecto dentro de las posibilidades reales del instrumento, si bien existen libros que explican muchas posiciones que, en la práctica, no resultan viables sonoramente³⁷.

También es necesario considerar que el tipo de embocadura que se utilice va a ser determinante en la consecución de multifónicos. El agujero tallado en el bisel de la embocadura influye de manera decisiva en la

³⁷ Incluso los libros de Robert Dick adolecen de este defecto, al utilizarse un modelo de flauta con pata de si, y una serie de condicionantes acústicos que anulan la universalidad de lo que se escribe.

producción del sonido. Si utilizamos un bisel que haya sido rebajado por dentro y posea una gran inclinación, tenderá a mantener el sonido fundamental eliminando armónicos. Esto puede ser útil si tocamos música clásica, pues es muy difícil que salten los armónicos correspondientes, pero es fatal si pretendemos hacer multifónicos, ya que ese efecto de estabilidad jugará en nuestra contra. Por tanto, es necesario considerar que la utilización de una embocadura que posea un bisel sin ángulo y lo más cortante posible, servirá perfectamente al propósito de ofrecer calidad en los multifónicos.

Existen cuatro maneras principales de conseguir sonidos multifónicos:

En primer lugar, y es esta la manera más extendida, mediante la utilización de posiciones alternativas. Cambiando la disposición de los dedos se pueden alterar los parciales dentro del tubo de la flauta, modelando la estructura de la columna del aire dentro del tubo. De esta manera, se potencian determinados sonidos armónicos que de otra forma quedarían velados. Estas digitaciones son especialmente efectivas en la tercera octava, ya que el número de armónicos implicados es mayor.

Existen varios manuales que dan una visión completa acerca de los posibles multifónicos que se pueden realizar cambiando posiciones. El mayor estudioso en este sentido es Robert Dyck. Sin embargo, hay que tener cuidado con lo que en los libros se dice porque en muchos casos los modelos de flautas no permitirán que salgan algunos multifónicos. No es lo mismo una flauta con pata de si que otra con pata de do, ni tampoco las escalas que utilizan distintos fabricantes. En resumen, la posición que saldrá muy clara en una flauta Muramatsu puede no funcionar en una flauta Heynes, o viceversa³⁸.

También estas digitaciones se verán favorecidas por un bisel cortante, como se expuso anteriormente.

En cualquier caso, es necesario que el flautista pruebe qué posiciones son viables en su flauta y lo transmita al compositor, elaborando su propia lista, o señalando en alguna de las existentes qué multifónicos son viables en su flauta.

En segundo lugar, es posible obtener multifónicos cambiando la dirección del aire. En este caso, habrá que abrir el agujero de la embocadura, de manera que pueda pasar más aire en el tubo. Si paralelamente subimos la presión del aire, comenzarán a sonar los armónicos correspondientes del sonido. Esto resulta particularmente útil cuando tratamos de octavas, ya que en el registro grave y medio se van a producir inmediatamente. Será más complicado cuando intentemos producir el mismo efecto en el registro agudo, porque la velocidad del aire del sonido fundamental será mayor, y la distancia entre armónicos será más reducida.

³⁸ En general, las flautas con pata de do tienen una mayor facilidad para conseguir las notas de la tercera octava de la flauta. Por otro lado, las flautas con pata de si tienen una mejor afinación en las notas más agudas. La elección de un instrumento u otro depende en gran medida de las modas de cada momento. Si bien la flauta con pata de do era la reina hace dos décadas, hoy se utiliza más la flauta con pata de si.

Las diferencias entre los fabricantes dependen del tipo de escala que se use, entendiendo escala en el sentido de distancia entre agujeros, grosor de tubo, medida de las paredes del tubo, etc. En la actualidad, la más utilizada es la creada por el fabricante inglés Rudall&Carte en los años veinte del siglo XX. Pese a que casi todas las flautas que se tocan hoy usan esta escala, es verdad que hay pequeñas diferencias entre fabricantes y modelos.

Muchos flautistas flamencos utilizan este tipo de multifónicos, especialmente a la octava³⁹, y los combinan en ocasiones con efectos de cantar y tocar, lo que crea un efecto característico que identificamos inmediatamente con lo que entendemos por flauta flamenca.

En el flamenco, los multifónicos que se utilizan suelen ser aquellos que se producen duplicando octavas, quintas o cuartas. Es necesario, entonces, hacer pequeños cambios en las digitaciones. Los flautistas flamencos, en general, suelen utilizar este recurso para potenciar el sonido, aprovechando que, aunque los sonidos dobles no son muy potentes, suelen tocar con amplificación, y es posible oír el sonido doble aunque no fuera muy explícito si no se tocara amplificado.

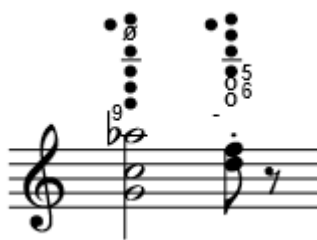
La tercera de las posibilidades nos lleva a un cambio de la presión del aire. Si bien este cambio está implícito en las posibilidades anteriores, éstas conllevan otros cambios en la manera de tocar. En el caso del simple cambio de presión del aire, no debe alterarse ni las digitaciones ni la dirección del aire, lo que permite volver al sonido convencional inmediatamente. Este sistema puede tener utilidad cuando lo que pretendemos es incluir notas añadidas a una melodía tocada linealmente. Mediante este procedimiento obtendremos un efecto parecido al que sucede cuando el violín toca a dos cuerdas alguna nota que sirve para reforzar el bajo.

En la flauta flamenca este efecto se usa para reafirmar determinadas notas en una escala modal. Las polaridades que ejercen las cadencias pueden verse amplificadas mediante este efecto, dotando de más viveza a las que son más interesantes para comprender la línea melódica que estamos intentando expresar. En la *Granaína* de Carlos Galán se explota magistralmente este efecto.

La cuarta, y menos frecuente, consiste en alterar toda la producción del sonido desfocalizando el sonido. Este efecto se obtiene cambiando la posición de la boca con respecto al bisel. De esta manera, el sonido se oscurece y enturbia, lo que da una sensación de polifonía. Si a esta desfocalización le añadimos cambios en las digitaciones, podemos obtener sonidos que pueden parecer irreales para una flauta, y que pueden ser convenientes cuando queremos evocar los sonidos de instrumentos étnicos, como la flauta de Pan o la Quena.

En Flamenco se utilizan rara vez, y siempre en músicas de Fusión por esa característica descrita que recuerda a la música del altiplano sudamericano.

Los multifónicos se escriben de la siguiente manera:



³⁹ En este video, con el título *Juan Parrilla. Actuación en Jerez*, puede encontrarse un catálogo de posibilidades con respecto a este efecto. [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=XahYw-WNZOU> [consultado el 25 de octubre de 2017]

Como podemos ver, en este caso se utilizan digitaciones alternativas, lo que obliga al autor de la partitura a escribir la posición que se pretende conseguir. Esto es obligatorio cuando se trata de música contemporánea, porque los timbres que surgen de estas posiciones pueden ser muy dispares unos de otros, y tienen unas diferencias de potencia muy considerables. Es posible que el sonido fundamental quede muy potenciado en relación a los demás, o al revés, lo que hace imprescindible que el autor conozca previamente qué es lo que se puede esperar a la escucha.

Por otro lado, los flautistas no están, en general, entrenados para conseguir este tipo de sonidos, por lo que es necesario dejarles muy claro qué deben hacer exactamente con la posición de los dedos, y qué notas se pretenden conseguir exactamente. Incluso así, la falta de entrenamiento puede hacer que no lleguen a conseguir el efecto que se persigue. En cualquier caso, los flautistas deben practicar todos los multifónicos posibles, ya que, como ya se refirió anteriorente, no todas las flautas pueden conseguir los mismos efectos.

Para conocer las posiciones de cada uno de los multifónicos posibles, existen libros en los que se recogen tablas exhaustivas, muy útiles para la persona que vaya a componer para la flauta⁴⁰.

El flamenco tiene una parte intuitiva que, quizá, haga poco necesarias estas tablas. El flautista flamenco tiene que ser capaz de utilizar los multifónicos con soltura y entrenar todas las posiciones posibles, para luego poder integrarlas en las improvisaciones. En este sentido, es todavía más conveniente practicar para un flautista flamenco, que para un flautista clásico.

Una variante de este efecto son los trinos con multifónicos. En este caso, la única manera posible de conseguirlos es a través de posiciones especiales. Se obtendrán cuando, una vez centrado un sonido multifónico, se cambia la digitación como en los trinos habituales, normalmente moviendo un solo dedo. De esta forma, se obtiene una oscilación de la altura, que puede conseguir otros sonidos a veces alejados. Este es un efecto complicado, que se usa en Flamenco cuando no se pretende establecer un eje tonal determinado, y equivale a la salida de un cantaor cuando altera completamente la tonalidad al final de una pieza.

Como en el caso de los multifónicos tradicionales, es necesario escribir las posiciones que se pretenden utilizar y las notas que se quiere conseguir. También hemos de contar con que, si ya en los multifónicos "normales" existe poco entrenamiento, en este caso, el desconocimiento de los instrumentistas puede ser casi total, por lo que el uso de estos trinos no es muy recomendable salvo que el flautista sea alguien muy experto.

La escritura de estos trinos multifónicos es la siguiente:

⁴⁰ DICK, Robert. *El desarrollo del sonido mediante nuevas técnicas*. 1995. Madrid. Mundimúsica. En este libro se encuentra la tabla más completa y accesible de posibilidades de multifónicos



10. Golpe de llaves

Desde la innovación en el mecanismo introducida por Boehm, que dotó a la flauta de un sistema de llaves moderno, y comenzó a fabricar la flauta en metal, surgió un problema nuevo. Si bien las flautas antiguas adolecían de poseer un defecto fundamental en la afinación, la nueva flauta tenía también otro defecto. El mecanismo hacía ruido. Boehm se esforzó enormemente en conseguir un sistema de llaves que amortiguara el inevitable ruido de llaves.

Pese a todo, el efecto de ruido de llaves es inevitable. Debido a esa inevitabilidad, y al cierto atractivo que supone el ruido, los compositores de vanguardia comenzaron a fijarse en él como elemento expresivo. El primer ejemplo de utilización de ruido de llaves en una obra musical es *Density 21.5*, de Edgard Varese, quien en 1936 ya incluyó efectos percusivos.

A partir de ahí, y gracias a los compositores de vanguardia, se han desarrollado una gran cantidad de posibilidades, que están siendo utilizadas hoy en Jazz y flamenco fundamentalmente. La posibilidad de convertir la flauta en un instrumento que puede acompañarse a sí mismo con efectos percusivos es tan atractiva que no podía quedar al margen de la práctica de los músicos flamencos, además de que dota a la flauta de una dimensión novedosa completamente ajena al concepto clásico del instrumento. Existen precedentes de este uso rítmico del instrumento en músicas orientales. La flauta china y japonesa utilizan los golpes de aire de forma habitual. También los flautistas árabes usan los efectos de percusión para acompañar los cantos.

Pero el sistema de llaves es lo que diferencia la flauta Boehm de las demás, lo que hace que sea particularmente interesante para nuestro propósito. En los últimos tiempos, este efecto se ha convertido en imprescindible.

La manera de producir este efecto es simple. Al cerrar las llaves con fuerza, sin echar aire dentro del tubo, se produce una nota que tiene una altura que se corresponde con la posición que estamos dando en la octava más baja de la flauta. Es decir: si tapamos los agujeros con la posición de sol, surgirá un sonido percusivo que se corresponderá con Sol3. Cuanto más tapado esté el tubo, más sonoro será el efecto, por lo que suele utilizarse con las notas que van desde Do3 hasta el citado Sol3.

Existen dos posibilidades de obtener sonidos percusivos: con la embocadura abierta o cerrada. La embocadura abierta corresponderá a mantener la posición de la boca como si fuéramos a tocar normalmente. En este caso, el tubo se comporta como hemos explicado antes, produciendo el sonido correspondiente a la octava grave de la flauta. Al contrario, si mantenemos la embocadura cerrada porque ponemos los labios ocluyendo completamente el agujero de la embocadura, el sonido que se produce es subtone, y suena una octava por debajo. Esto es particularmente interesante

cuando queremos imitar con la flauta el sonido de instrumentos de percusión grave. Realmente, es muy difícil reconocer la altura exacta del sonido que estamos produciendo en este caso.

La manera de escribir este efecto es como sigue:

1 - Con la embocadura abierta:



En este caso, debemos poner simplemente la posición de re sin emitir aire y manteniendo la posición normal de los labios. No es necesario mover el dedo anular derecho, que sería el que produce la nota re, sino que es posible mover cualquier dedo de los anteriores hacia la embocadura. El efecto resuena más si la percusión se realiza con el dedo que corresponda a la mitad cerrada del tubo. En este caso, sonará más fuerte si cerramos el dedo anular izquierdo. En realidad, no existen reglas fijas a este respecto, y cada flautista debe encontrar los dedos más sonoros en su flauta.

De esta forma, esta digitación:



sonará más grave que esta otra:



2 - Con la embocadura cerrada:

Si cerramos la embocadura con la lengua, se produce un sonido percusivo más grave que las notas que es capaz de producir la flauta cuando se toca normalmente. Cuando hacemos esto, las notas que surgen están una séptima menor más graves de lo que saldría con la posición que ponemos. Este es un efecto no bien explicado todavía por la ciencia acústica, ya que la longitud total del tubo debería determinar el sonido más grave. Sin embargo, en este caso no es así.

La manera de escribir este efecto es la que sigue:



O también:



En los dos casos, es necesario escribir la digitación que queremos, porque el efecto cambiará enormemente si utilizamos una combinación de dedos diferente. En los dos casos, la digitación viene precedida por una línea negra que indica que debemos cerrar la embocadura. No debe confundirse este símbolo con el que utilizaremos para el Tongue Ram ().

Existe también la posibilidad de tocar una nota normalmente y producir a la vez sonido de llaves. Esta es la manera más utilizada en el flamenco junto con la variante abierta de la embocadura. En este caso, el efecto producido será casi polifónico, y parecerá que estamos siendo acompañados por un cajón.

Se escribe de esta manera:



o también:



Es preferible utilizar la primera posibilidad, porque la segunda puede confundirse con la notación de los trinos barrocos, que todavía se utiliza en partituras francesas, no solo de música antigua.

11. Slap

Este efecto se comenzó a utilizar con el fin de imitar el pizzicato de la cuerda. Podemos rastrear su uso en obras de los años treinta. El primer ejemplo de esta forma de tocar lo encontramos en la ya citada *Density 21.5*, de Edgard Varese, en el que aparece en las dos modalidades que recogemos en este trabajo. A partir de ese momento, se ha utilizado profusamente por autores contemporáneos, y es uno de los efectos de técnicas extendidas más utilizados hoy.

En Flamenco se utiliza con los mismos fines que hemos descrito para otros efectos oclusivos, la generación de un ritmo. Este efecto tiene la ventaja sobre los ruidos de llaves y otros, de que se produce un sonido fuerte, al acompañar con aire el movimiento de las llaves, lo que produce un doble efecto; permite dar la sensación rítmica, y, a la vez, consigue mostrar una altura de las notas, que conviene cuando queremos hacer una melodía poco definida. Si unimos a este hecho que la mayor parte de las veces los flautistas flamencos tocan con amplificación, y pueden aprovechar el efecto de reverb, se puede llegar a tocar una melodía con slaps, y tratar de completar sonidos de palmas o cajón⁴¹.

El slap se produce empujando una pequeña cantidad de aire con la lengua, sin llegar a producir un sonido. El aire debe tener mucha presión para que se pongan en vibración todos los armónicos a la vez, pero la duración de este soplo debe ser tan corta que no llegue a producir un sonido claro.

El slap puede escribirse de dos maneras, dependiendo de si viene acompañado de ruido de llaves, o es simplemente el sonido producido por la lengua lo que buscamos.

Si se trata simplemente de empujar aire con la lengua sin ruido de llaves, la escritura será ésta:



Si añadimos también golpe de llaves, se escribirá de la siguiente manera:



12. Tongue Ram

Este efecto proviene de la música Rock. A mediados de los años setenta, las bandas de Heavy Metal comenzaron a introducir la flauta entre los instrumentos que se utilizaban. Flautistas como Ian Anderson, líder del grupo Jethro Tull, contribuyeron decisivamente a esta incorporación, lo que hizo que en España surgieran flautistas como José Carlos Molina, del grupo Ñu. Después, instrumentistas que hacían Rock, comenzaron a interesarse por el

⁴¹ En este vídeo, el flautista Pedro Ontiveros toca una bulería utilizando este efecto: [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=VWeNvaIRYmc> [consultado el 25 de octubre de 2017]

Flamenco, poniendo en práctica todos los efectos, y generando una sinergia que sigue hoy en día. En este sentido, una figura clave es Jorge Pardo, que ha realizado una gran cantidad de trabajos fusionando los dos estilos.

El uso del Tongue Ram, que se conoce por su nombre en inglés, está extendido tanto en música contemporánea como en flamenco, donde se utiliza como efecto de comienzo o de cierre de los palos, especialmente si son rápidos.

Este efecto se produce cerrando completamente la embocadura con los labios, realizando un rápido movimiento de la lengua colocada entre los dientes. La manera más sencilla de producirlo es pronunciando la sílaba inglesa "Hot" o, simplemente "HT". Se debe utilizar la posición de dedos que produzca el sonido más grave que nuestra flauta pueda conseguir, do o si dependiendo del instrumento. El sonido que saldrá del instrumento tendrá la altura de una séptima por debajo de la posición que pongamos.

También es posible realizar este efecto con cualquier posición de dedos, pero cuanto menor cantidad de tubo tapado, menor potencia podremos conseguir, lo que hará que descienda la efectividad del efecto.

La manera de escribir este efecto es la que sigue:



o bien:



En estos casos, las letras escritas, denotarían que queremos, o no, que se use una u otra sílaba. El sonido resultante cambiará considerablemente según usemos una u otra combinación de consonantes oclusivas.

13. Frullato

Quizá uno de los efectos más extendidos entre la comunidad de flautistas sea el frullato. Puede denominarse de diferentes maneras según el idioma. Flatterzunge es su denominación alemana, redoblillo en castellano, si bien el término frullato, italiano, es el más reconocido y universalmente entendido. Corresponde al efecto de tremolo de los instrumentos de cuerda.

Su historia se remonta a los ejercicios propuestos por los profesores del conservatorio de París de los primeros años del siglo XX. Con el fin de mejorar la emisión del sonido y encontrar una buena relajación de la garganta, se les proponía a los alumnos que emitieran sonido pronunciando a

la vez una "r" francesa. Con ello, conseguían que los estudiantes sintieran el paso del aire por la garganta y aprendieran a reconocer la sensación de apertura o cierre de la glotis.

Esta práctica llevó a utilizar el efecto muy pronto. Richard Strauss lo utiliza en su *Salomé* tan pronto como en 1905, y Ravel lo usa en la versión orquestal de *La Alborada del gracioso*, firmada en 1906. Desde entonces, es recurrente su uso en la música francesa y alemana.

En España, comenzó a ser conocido y utilizado habitualmente por los compositores contemporáneos a lo largo de los años setenta, con la irrupción de compositores como Cristóbal Halffter, Luis de Pablo o Tomás Marco, influenciados por las nuevas técnicas que venían de Europa.

Como no podía ser de otra forma, los flautistas que tocaban música popular conocieron este efecto. Por eso, desde los años ochenta, gracias a los flautistas rockeros, se utiliza este efecto para potenciar el volumen del sonido y darle un color diferente, algo agresivo. Al flamenco llegó también en los años ochenta y noventa de la mano de Jorge Pardo, siendo uno de los efectos más utilizados hoy.

El frullato se produce al pronunciar la letra "R" mientras se toca. Debido a su origen francés, hemos de tener en cuenta que la letra "R" debe pronunciarse "a la francesa", siendo un sonido gutural que no se corresponde con la pronunciación castellana. Esto da lugar a ciertos conflictos, pues para los castellano-hablantes, resulta muy difícil pronunciar la "R" francesa, como sucede al revés a los franceses. Por ello, suele especificarse en las partituras si el frullato que se pretende es "frullato di gola", si se pretende que se haga con la pronunciación francesa, o "frullato di lingua", si lo que se prefiere es la pronunciación castellana.

Al ser un efecto de larga tradición, existen varias maneras de escribirlo, que podemos seguir encontrando en manuales de orquestación y partituras escritas hoy en día.

La escritura más habitual es ésta:



También es posible encontrarlo escrito de esta manera:



o ésta otra, más antigua:



14. Whistle tones

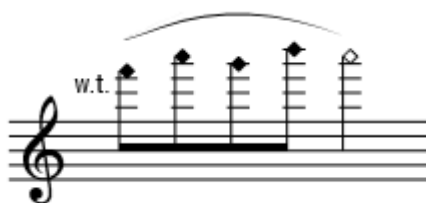
Este efecto es uno de los más sutiles que pueden utilizarse en la flauta travesera. Resulta muy adecuado cuando queremos darle un carácter fantasmal al sonido, por la indefinición que se produce y por la mezcla de sonidos extraños, que produce cierta sensación de inquietud. Comenzó a utilizarse en los años noventa, normalmente ligado a la música electroacústica. Al tener los whistle tones una potencia tan baja, es necesario que se amplifique. Cuando se toca en salas de concierto, es posible oírlo, pero de una manera muy velada.

Los whistle tones, conocidos universalmente por su nombre en inglés, son utilizados en la música flamenca como sonidos residuales que generan una sensación de inestabilidad tonal. Siempre se utilizan aprovechando la amplificación, y sirven como elemento expresivo en palos lentos.

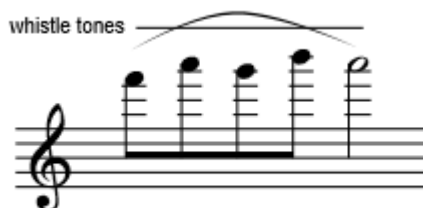
Se producen abriendo la embocadura más allá de lo normal, dirigiendo el aire justo sobre el bisel con una presión y cantidad de aire muy bajas. Es muy difícil controlar la altura resultante, por lo que normalmente no se escriben notas largas, sino que se juega con las diversas notas que se producen con cada posición de los dedos. En general, debe utilizarse la posición convencional y emitir de la forma explicada. En la mayoría de los casos, se producirá una mezcla de sonidos, que será más acusada cuanto más cerrado esté el tubo.

Suele utilizarse fundamentalmente en la tercera octava.

Esta es la manera más frecuente de escribirlo:



o bien, aunque menos frecuente:



15. Jet Whistle

El último de los efectos de los que trataremos es el Jet Whistle. Conocido también con su nombre inglés, es un efecto que se utilizó por primera vez en una obra del mismo título firmada por Heitor Villa-Lobos. Su uso actual proviene también del mundo del Rock de los años setenta del pasado siglo. Con el fin de empezar una canción con mucha fuerza, se comenzó a utilizar primero los golpes de llaves con sonido y, finalmente, este efecto, mucho más potente que los anteriores y sin altura definida.

La manera de tocar es cubrir con la boca todo el agujero de la embocadura y soplar con toda la fuerza posible dentro del tubo, sin intentar producir sonido. El efecto que se produce se parece al de los sonidos eólicos que ya hemos tratado, si bien suena mucho más fuerte y se percibe mejor la cantidad de aire utilizado.

La manera de escribirlo es la siguiente:



TRES PROPUESTAS DE ACERCAMIENTO AL FLAMENCO A TRAVÉS DE LA FLAUTA POR PARTE DE TRES GENERACIONES DE COMPOSITORES ESPAÑOLES CONTEMPORÁNEOS: ROMÁN ALÍS, CRISTÓBAL HALFFTER Y CARLOS GALÁN

1. Román Alís. Preludio y cante, op. 34 (1963)

Hombre de mediana estatura, pelo abundante, levemente cano. Las gafas cabalgan sobre una nariz fina y bien afinada en el rostro menudo⁴²

Román Alís nace en Palma de Mallorca el 24 de agosto de 1931. Muy pronto su familia se traslada a Barcelona, donde comienza sus estudios musicales en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona, con los maestros Millet, Zamacois y Toldrá, obteniendo los diplomas de Piano, Dirección de orquesta y Composición. Especialmente destacada fue la influencia de Joaquín Zamacois en su formación. Su apoyo y dedicación le enseñaron, además de una solidez técnica admirable, un sentido de la disciplina y el buen hacer que es importantísimo en la vida de un compositor. Sus inicios en el difícil campo de la composición musical le llevaron a componer y arreglar todo tipo de música, desde piezas clásicas neoimpresionistas a música popular catalana. Es de destacar el amplio catálogo de música para Coblá, así como la gran cantidad de versiones de coplas y música popular andaluza, que firmaba con el pseudónimo de Alisio.

En 1960, Román fija su residencia en Sevilla, donde llega obligado por las circunstancias. Su padre regía una fábrica de vidrio en la capital hispalense. La quiebra de la sociedad hizo que Román se trasladara a Sevilla para ayudar a su padre en la empresa familiar. Una vez allí, entró a formar parte del claustro del Conservatorio de Sevilla, y trabó contacto con lo más destacado de la música andaluza de aquél momento. De este periodo datan obras que son relevantes para este trabajo, puesto que denotan que Román Alís se sintió verdaderamente atraído por la música de Andalucía. De 1961 es la obra *Poemas de la Seguiriya gitana*, para voz y piano, sobre textos de García Lorca, *Sonata en un solo movimiento para guitarra*, op. 32, *Nocturnos de la luna gitana*, op. 36, y la obra que nos ocupa: *Preludio y cante*, op. 34, para flauta sola. A lo largo de los siguientes años se suceden obras basadas en temas andaluces *Poemas de la baja Andalucía*, para piano, y un largo etc.

En 1961 gana el Primer Premio en el IV Concurso de Composición Musical de Divonne-les Bains (Francia). Este inesperado éxito le lleva a adentrarse en el terreno de la composición musical profesional. Gracias a este premio conoce a los compositores de música actual más importantes de aquél momento a nivel mundial. El premio incluía la estancia en Francia para la composición de una Sinfonía para cuerdas que completó al año siguiente, y que fue estrenada en Suiza en 1962.

⁴² Entrevista a Román Alís en *El Faro de Vigo*. 30 de marzo de 1972

En una primera etapa, que podríamos hacer coincidir con su opus 100, su música se desenvuelve por los caminos de las nuevas estéticas de su tiempo, con un tratamiento colorista y de gran libertad, utilizando cromatismos, bitonalidad, pantonalismos e, incluso, series, sin llegar a caer en el serialismo integral que por entonces estaba en auge. De este período data la obra que nos ocupa, que posee un carácter modernista, hasta cierto punto neoromántico (de ahí el subtítulo sonata, que no obedece a la forma clásica), con contrastes coloristas que recuerdan al neoimpresionismo.

Con respecto a su etapa sevillana, que corresponde a los años de composición de *Preludio y canto*, el propio Alís dice:

El acercamiento hacia el sur, a la casa de Al Andalus, al acento de ese sabor musical tan inconfundible, considero que ha sido porque mis raíces estaban arraigadas y sensibilizadas hacia esa tierra. De vez en cuando, me siento atraído por ese "color", por esa "luminosidad", pero (salvo algún encargo, o deleite de sutiles armonizaciones), jamás he parafraseado rasgos, ritmos o melodías populares". (...) Como breve ejemplo imaginativo: se pueden trazar "andalucismos", con puras series dodecafónicas. (...) ⁴³

En 1968, Román Alís abandona Sevilla para instalarse en Madrid. Aquí es donde desplegará una actividad frenética. Colabora en música de cine, realiza arreglos y composiciones para cantantes populares y clásicos. Entre las muchas anécdotas de ese período de su vida, cabría anotar su colaboración con Antón García Abril, para el que orquestó y compuso música para cine, televisión y teatro durante diez años. Entre las composiciones más relevantes, está la famosa serie de *El hombre y la tierra*, dirigida por el Dr. Félix Rodríguez de la Fuente. La instrumentación de la serie, quizá lo más destacado y lo que todos recordamos, por encima de las melodías, corresponde íntegramente a la maestría creadora de Román Alís.

En 1971 gana una plaza de profesor de composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Allí ejerció la docencia hasta su traslado forzoso al Conservatorio Profesional "Arturo Soria", también de Madrid.

En su época de madurez, su música se torna más inteligible, más consonante, con el descarado fin de acercarse al gusto de los oyentes, y también de los intérpretes. En este periodo, su estado anímico cobra una gran importancia. El autor trata de expresar sus sentimientos ante la vida a través de su música. Basta citar sus palabras con respecto a su poema sinfónico *Cántico de las soledades*, op. 130:

...es una subjetivación sinfónica, plasmada ante la existencia de la soledad del hombre. Mis íntimas vivencias han servido de línea esquemática. La soledad es el preciado costo de la libertad. Ésta nos puede llevar a altos vuelos o hacernos sucumbir. Todo depende de la actitud que tomemos espiritualmente de la misma ⁴⁴.

⁴³ ALÍS, Román. *Reflexiones sobre mi composición musical*. Lección magistral impartida por el profesor Román Alís en el acto de inauguración del curso académico 1996-97, en el Conservatorio profesional de Música "Arturo Soria", de Madrid. No publicada.

⁴⁴ *Cántico de las soledades*. Programa de mano del concierto celebrado el 20 de febrero de 1984 por la Orquesta del Principado de Asturias.

Sus últimos años, que pasó en Boadilla del Monte junto con su familia, fueron años de gran fecundidad creativa. De este período datan casi una veintena de obras de diversa factura, la mayoría encargos, que recogen la gran sabiduría creadora de Román. Admirado por sus discípulos, siempre recibió el mayor calor por parte de ellos. Entre sus alumnos se cuenta Carlos Galán, autor de la tercera de las obras que analizaremos en este trabajo. Desgraciadamente, uno de sus proyectos más ambiciosos, la creación de una ópera, quedó sin hacer.

Román pertenece a una generación de creadores que comenzaron a acercarse al Flamenco movidos por el mismo interés que tuvo en su momento Manuel de Falla. Las circunstancias sociales adversas que siguieron a la Guerra Civil, llevaron a que durante los primeros años del franquismo el arte flamenco quedara relegado a un ámbito exclusivamente étnico, alejado del concepto de música culta que intentaban profesar los conservatorios y los compositores clásicos. Román Alís, como hombre de su tiempo, comienza en los años sesenta a valorar el arte popular y trata de descubrir y acercar al público de música clásica, los enormes valores que tiene la música flamenca. Entroncando directamente en García Lorca y Manuel de Falla, adapta al gusto musical de su tiempo, utilizando los procedimientos propios de la música de ese momento histórico, lo que considera más valioso del arte musical flamenco andaluz.

1.1 Análisis de Preludio y cante, op. 34 (1963)

Román Alís fue profesor del Conservatorio de Sevilla a principios de los años sesenta. En este periodo de su biografía se concentra la mayor parte de las obras que utilizan elementos folclóricos flamencos. Una buena muestra es *Preludio y cante*, que contiene dos piezas con ciertos ecos que recuerdan los *Preludios y fugas* de J. S. Bach, o los *preludios* de Chopin y Debussy, aunque sin una forma musical determinada y bordeando la atonalidad.

Dedicada al flautista Salvador Gratacós⁴⁵, que por entonces participaba activamente en la organización del Festival de Música Contemporánea de Barcelona, y que fue un destacado flautista contemporáneo de Román Alís. Posteriormente llegó a ser solista de la Orquesta Sinfónica Ciudad de Barcelona y del Conservatorio del Liceo de Barcelona. No consta que el estreno fuera efectuado por Gratacós. Sí sabemos que fue obra obligada en el concurso de fin de carrera del Conservatorio de Sevilla en 1963, por lo que podemos situar su estreno, si bien no oficial, en esa fecha. Esta obra tiene cierto éxito entre los flautistas, y es interpretada asiduamente en conciertos públicos. Fue interpretada en el Concierto Homenaje que, con motivo de la jubilación de Alís, se ofreció en el Centro Cultural de la Villa de Madrid el 18 de junio de 1996, a cargo del flautista Manuel Rodríguez Arribas⁴⁶.

⁴⁵ Datos extraídos de: *L'Enciclopedia catalana*. 2013. Barcelona. Grup Enciclopèdia Catalana.

⁴⁶ Según el propio Román Alís contó a Manuel Rodríguez, nunca se efectuó un estreno oficial, y consideraba que la primera ejecución pública con unas condiciones mínimas de calidad, habría sido ésta de 1996.



PROGRAMA

Primera Parte

Preludio y Cante, Op. 34 <i>Sonata para flauta sola</i>	ROMÁN ALÍS
Flauta: Manuel Rodríguez	
Melodía para violín y piano, Op. 140	ROMÁN ALÍS
Violín: Lorenzo Peris Piano: Juan Carlos Cornelles	
Balada de las cuatro cuerdas, Op. 116	ROMÁN ALÍS
Viola: Inmaculada del Castillo Piano: Juan Carlos Cornelles	
Sonata para clarinete en La y piano, Op. 54	ROMÁN ALÍS
<i>I-Allegro assai tranquillo</i> <i>II-Andante molto moderato</i> <i>III-Allegro un poco moderato e giusto</i>	
Clarinete: Vicente López Piano: Sebastián Maríné	

Segunda Parte

Sonata para saxo alto y piano, Op. 167	ROMÁN ALÍS
<i>I-Suddividendo ma con leggerezza</i> <i>II-Moderato e con sonoritate quasi tenue e velata</i> <i>III-Allegro molto agitato e risoluto</i>	
Saxo: Francisco Martínez Piano: Kayoko Morimoto	
Tema con variaciones, Op. 42	ROMÁN ALÍS
Rondó de danzas breves, Op. 115	ROMÁN ALÍS
Piano: Alberto Gómez	

Programa del Concierto-homenaje a Román Alís celebrado en el Centro Cultural de la Villa de Madrid el 18 de junio de 1996

Está publicada en 1972 por la Editorial Alpuerto.

Las notas al programa de aquél Homenaje recogen un comentario firmado por Enrique Igoa⁴⁷, entonces compañero de Román Alís en el Conservatorio Profesional "Arturo Soria":

⁴⁷ IGOA, E. Compositor y profesor (Madrid, 1958) Realiza sus estudios musicales en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, de que ha sido profesor hasta el pasado curso 2016-17. Es licenciado en Geografía e Historia y Doctor en Música por la Universidad Complutense de Madrid. Como compositor ha estrenado una gran cantidad de obras, sobre todo para grupos camerísticos.

Preludio y cante, op. 34 (1963). Subtitulada Sonata para flauta sola, la obra presenta en sus dos movimientos una evocación muy personal del estilo popular andaluz, conseguida mediante la utilización de figuraciones rítmicas y de giros melódicos característicos de dicha música, sin renunciar por ello a un lenguaje altamente cromático enraizado en un atonalismo que se podría adjetivar como "melódico", debido al uso de frecuentes fragmentos de escala que suavizan los saltos, así como a la evitación de los intervalos más duros del estilo atonal de la Escuela de Viena. La existencia de breves pero frecuentes motivos garantiza la continuidad estructural de la obra, tanto por la concatenación de unos y otros como por las sutiles variaciones del mismo motivo que introducen un constante carácter de improvisación y desarrollo en el curso de la música.⁴⁸

En este párrafo introductorio de la obra, sin duda aprobado por el autor, que participó en la organización de su propio homenaje, tal y como he podido comprobar de primera mano entrevistando a personas que participaron en él, vemos una serie de elementos que resultan esenciales para entender el estilo compositivo del autor. En primer lugar, el atonalismo que le aleja de la simple utilización de elementos melódicos procedentes del flamenco en su forma más explícita. Alís utiliza escalas flamencas que rompe en pedazos para que nos recuerden su origen, pero intenta que no resulten totalmente reconocibles. Esto es propio de la manera de componer de los años sesenta del pasado siglo, en la que los compositores de vanguardia se basan en las teorías de la Segunda Escuela de Viena⁴⁹. Román Alís es un compositor que rehuye el folclorismo. Uno de los problemas fundamentales de la música atonal, consiste en la escasa posibilidad que ofrece para que una obra tenga continuidad. Prescindir de conceptos como escala, armonía, contrapunto, etc., aboca a la música a una cierta sensación de caos que impide el desarrollo de una estructura coherente de la obra. Esto lo resuelve Román Alís en esta pieza a través de la repetición de esos pequeños motivos basados en la cadencia andaluza que, al aparecer cada cierto tiempo, hacen que la estructura general se asemeje a la de un rondó, sin que sea reconocible de forma inequívoca esta forma musical.

A continuación, procederemos a realizar un análisis exhaustivo de la pieza:

⁴⁸ Comentarios al programa de mano del concierto celebrado el 18 de junio de 1996 en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

⁴⁹ El sistema atonal que propugna la Escuela de Viena, cuyo máximo exponente es Anton Webern, propugna la composición en un sistema musical que carece de toda relación tonal de una obra con su tonalidad fundamental, en los aspectos armónicos y funcionales. Surge como reacción al sistema tonal imperante en la música occidental desde el siglo XIV hasta el comienzo del siglo XX. El principio básico sobre el que se asienta el atonalismo pretende anular la atracción entre sonidos característica del sistema tonal, por lo que convierte a la música en impredecible. El oyente, en un sistema atonal, no será capaz de prever qué nota seguirá a otra en el discurso sonoro. (Para más información, véase: ORDOÑANA, José Antonio y ALMOGUERA, Arantza. *Música y educación. Revista trimestral de pedagogía musical*, 0214-4786, Año n^o 19, N^o 66, 2006, págs. 51-74.)

1.1.1 Preludio

Esta primera parte de la obra se estructura en las siguientes secciones:

Sección	Número de compás
Primera (Motivo A)	1-8
Segunda (Motivo B)	9-13
Tercera (Motivo A)	14-20
Cuarta (Motivo C)	21-29
Quinta (Motivo D)	30-39
Sexta (Motivo D)	40-54
Séptima (Motivo B)	55-64
Octava (Motivo B)	65-74
Novena (Coda)	75-82

Una de las características de la música de Román Alís es el uso de determinadas interválicas, que se entroncan en la tradición de la Escuela de Viena. En este sentido, las interválicas utilizadas se mueven por grados conjuntos, empleando segundas mayores o menores, terceras mayores y menores y cuartas justas, aumentadas y quintas aumentadas, haciendo de estas últimas interválicas lo más característico de su estilo compositivo.

Con el fin de obtener variedad rítmica, el autor emplea una gran cantidad de tipos de compases. Esta variedad rítmica pretende, en mi opinión, alejarnos del contexto rítmico de la música clásica, y darnos una visión más cercana a la complejidad rítmica de la música flamenca. Los compases que utiliza el autor son: 9/16, 3/4, 2/4, 5/4 y 4/4. Las figuraciones rítmicas se suceden en grupos muy variados, con ritmos a tres, cuatro y cinco notas, con periodos de reposo marcados por calderones o notas largas.

Marcado con el tempo Andante semplice, se basa en la sucesión de secuencias motívicas que no llegan a definir un tema. La primera sección, que abarca los primeros ocho compases, se compone de un diseño melódico que se repite tres veces, con una variación rítmica en los dos últimos. Cada dos compases, la música se detiene en un calderón.



La segunda sección, que comprende los compases 9 a 13, cambia el carácter de la música, por lo que lo consideramos un nuevo motivo, que llamamos B.



La tercera sección comprende los compases 14 a 20, en donde escuchamos de nuevo la sección A con una variación. En esta sección se introduce un elemento rítmico característico de la música flamenca. En lugar de grupos de cuatro notas, más propios del estilo clásico, el autor utiliza grupos de cinco notas, además de precipitar el tempo reduciendo a la mitad la figuración.

La cuarta sección, entre el compás 21 a 29, introduce un material completamente nuevo, por lo que he preferido llamarle motivo C, y entronca con la tradición barroca que utilizaba el concepto de "divertimento" en los Preludios y Fugas⁵⁰. Creo que esta sección, que no tiene mayor continuidad, podría considerarse de esta forma.

La quinta sección, del compás 30 al 39, aporta nuevo material y podría ser la introducción de un nuevo material temático, al que llamamos D, que se reexpone en la sección sexta, desarrollada entre el compás 40 a 54, si bien introduciendo algunas variaciones.

La sección séptima, entre el compás 55 y 64, emplea elementos temáticos ya aparecidos en la sección quinta, con elementos que recuerdan al motivo B de la segunda sección.

La octava sección, del compás 65 al 74, emplea elementos ya utilizados anteriormente en la sección séptima, de la misma manera que ya vimos entre la sección quinta y sexta.

La sección novena es una coda marcada en tempo "piu moderato" que reexpone la primera sección añadiendo pequeñas variaciones en progresión ascendente.

1.1.2 Cante

La segunda parte de la obra, más extensa que la primera, podría resumirse en este esquema:

Sección	Número de compás
Primera (Motivo A)	1-6
Tema A repetido	7-12
Divertimento sobre el motivo A	13-18
Tema A repetido	19-29
Segunda (Motivo B)	30-49

⁵⁰ En los Preludios y Fugas barrocos, se encuentran secciones libres que reciben el nombre de episodios o divertimentos, y que sirven de desahogo formal, por cuanto rompen con la repetición del sujeto, motivo que se varía de diversas formas y que puede causar una sensación de monotonía en el oyente. (Para más información, véase: FORNER, Johannes y WILBRANDT, Jürgen. *Contrapunto creativo* (Título original: Schopferischer Kontrapunkt). Ed. Labor. Barcelona. 1993)

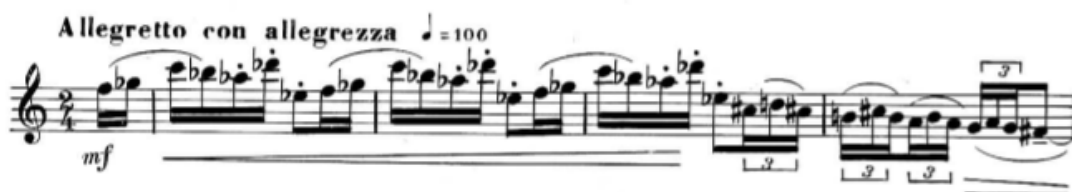
Desarrollo libre	50-80
Motivo B repetido	81-93
Tercera	94-99
Desarrollo sobre motivo A	100-131
Desarrollo sobre motivo B	132-144
Puente	145-148
Coda	149-158

Marcado con el tempo Allegretto con allegrezza, podría tener como referente el toque por alegrías, al que haría referencia el término italiano "allegrezza", literalmente la traducción de nuestro término "alegría". Este movimiento se estructura como un rondó en el que se van a intercalar dos temas principales, lo que le aleja de la forma clásica, que solo tiene uno. En este sentido, y abundando en la teoría ya expuesta de que el origen profundo de la obra está en los preludios y fugas de J. S. Bach, cabría pensar que este segundo movimiento es un fugado en el que el sujeto y el contrasujeto de las fugas barrocas se ven suplantados por el tema A y B. Esto vendría obligado por ser la flauta un instrumento monofónico, que impide que varios temas estén sonando a la vez. En síntesis, se trataría de una fuga organizada horizontalmente, y no verticalmente como permitiría un instrumento polifónico.

La variedad rítmica que observábamos en el primer movimiento, continúa aquí. Los compases que se utilizan son: 2/4, 3/4, 5/8, 8/8, 4/8, 6/8, 3/8 y 10/16. En el caso del segundo movimiento, las figuraciones rápidas se suceden vertiginosamente, utilizando profusamente grupetos, mordentes, etc. Este tipo de figuraciones nos adentran en un contexto melismático, muy adecuado para recrear el canto flamenco que toma como base. Las melodías empleadas se basan fundamentalmente en los grados conjuntos que caracterizan la música flamenca. Siguiendo los procedimientos habituales de composición de Román Alís, encontramos su toque personal en el uso significativo de intervalos de cuartas aumentadas, terceras mayores y menores, séptimas y, alguna vez, sextas. Tan solo hacia el final del movimiento aparecen saltos de más de dos octavas, que podrían recordarnos los cierres de los bailes flamencos, cuando la bailaora despliega todo su movimiento.

Escuchamos el motivo A en los seis primeros compases. Funciona a manera de sujeto de fuga⁵¹. Entre el compás 7 y el 12 asistimos a una repetición del motivo A.

⁵¹ En las fugas barrocas, los temas se conocen por los nombres de sujeto (primer tema, base de la obra), y contrasujeto (tema complementario que se utiliza con el fin de dar variedad a la obra).



Entre el compás 13 y el 18 asistimos a un divertimento sobre el motivo A, que no cabe calificar como desarrollo, sino como simple variación.

Del compás 19 al 29 encontramos una nueva repetición del motivo A, variado y con un pequeño puente entre las variaciones.

En el compás 30 se inicia un nuevo motivo (B), que podríamos considerar el equivalente al contrasujeto de la fuga barroca. Con este tema, que se escucha entre el compás 30 y el 49, termina la primera gran sección del movimiento, en la que se ha expuesto todo el material temático.



Entre el compás 50 y el 80 encontramos el primero de los desarrollos temáticos, simétricos entre los dos temas. En este caso escuchamos el motivo B con variaciones. Entre el compás 94 y 99, vemos una sección marcada como *piu lento*, que funciona como un puente para lo que se podría considerar la segunda parte de este gran desarrollo, que tiene una longitud equivalente al desarrollo del motivo B, y que escuchamos entre el compás 100 a 131.

Entre el compás 132 y el 144, volvemos a escuchar el motivo B abstraído. Después sucederá lo mismo con el tema A, también abstraído, entre los compases 145 y 148.

La coda se extiende entre los compases 149 y 158, terminando en una nota larga a la que precede un grupo de nueve notas que recuerda por su interválica, los acordes conclusivos flamencos.

2. Cristóbal Halffter. *Debla para flauta sola* (1980)

Cristóbal Halffter es uno de los más influyentes compositores de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI, tanto en España como en el mundo. Es un compositor asociado a las vanguardias, que ha sabido pasar del nacionalismo de Falla, que influencia sus primeras obras, a un estilo ecléctico que asume la tradición de la segunda Escuela de Viena y amplía sus horizontes. En su obra pueden rastrearse ecos neoclasicistas, que evolucionan hacia un lenguaje que integra elementos aleatorios y técnicas de la música electrónica. En algunas de sus obras, como *Debla*, trata de integrar también elementos procedentes del folklore o de tendencias musicales del pasado. Una de sus obras más interpretadas, *Batalla de quinto tono y imperial*, está basada en temas medievales, tratados de manera contemporánea, utilizando procedimientos compositivos que integran en un todo tradiciones muy alejadas.

Su obra *Microformas* (1959-1960) supuso un punto de inflexión en la implantación de los nuevos lenguajes de la música española. Criticadísima por los estamentos más conservadores del ambiente musical del momento, supuso el pistoletazo de salida de una nueva generación de compositores que dejaron atrás las maneras tradicionales de hacer música en España, integrando las nuevas corrientes compositivas que se estaban desarrollando en Europa.

Su catálogo engloba todo tipo de géneros musicales. Podemos encontrar música de cámara a solo, como la *Debla* que analizaremos más adelante, como piezas de cámara para todo tipo de agrupaciones, obras para gran orquesta, conciertos para instrumentos solistas y orquesta, piezas vocales, e incluso óperas, como *Don Quijote*, estrenada en el teatro real de Madrid, y *Lázar* (2004).

Cristóbal Halffter nació el 24 de marzo de 1930 en Madrid. De familia de músicos, sus tíos Ernesto y Rodolfo Halffter fueron personajes muy significativos del panorama de la música durante la Segunda República. Después de la Guerra Civil, se vieron obligados a partir para el exilio mejicano, lo que significó para el joven Cristóbal la posibilidad de tratar con los músicos que habían quedado en España, y con los que emigraron tras la Guerra.

Estudió en El Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, recibiendo la influencia destacada de su maestro de composición, Conrado del Campo, compositor nacionalista español, gran conocedor y admirador de la música alemana, de la que extrae numerosos elementos. Esta integración de la cultura musical alemana y española van a ser muy importantes en la labor creativa del joven Cristóbal, de ascendencia alemana, y van a ser determinantes en su futuro desempeño como compositor. Conrado del Campo se caracterizaba por ser un profesor que permitía a los alumnos desarrollar su arte con libertad, sin cortapisas de escuela que lastrarán el desarrollo de la música de cada uno.

Termina sus estudios en el año 1951 y consigue el Premio Nacional de Música con su *Concierto para Piano y Orquesta* en 1954.

Comenzó su relación con Andalucía al ser el Director fundador de la Orquesta Manuel de Falla, radicada en Cádiz, donde estuvo residiendo entre 1955 y 1963. Es en este momento cuando traba conocimiento de la música flamenca, si bien su formación clásica hace que esta relación no se traduzca en su manera de entender la interpretación o la composición. Los prejuicios hacia el flamenquismo de aquél periodo histórico le llevaron a tener un contacto tangencial con la música popular que pudo escuchar en Cádiz. En cualquier caso, es innegable su conocimiento directo de los grandes guitarristas del momento y de los cantaores más significativos, a los que tiene ocasión de conocer en aquellos años. La Orquesta Manuel de Falla, de hecho, fue la encargada de tocar con grandes guitarristas, como el propio Sabicas en una de sus visitas a Cádiz.

De su vinculación con Andalucía y el flamenco en concreto, encontramos obras que contienen evidentes influencias. Se trata de *Antifonismoí, Debla* y su *Concierto para Violín* (1979).

Durante los años 60 comparte su tiempo como profesor del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, en el que ingresa en 1961, con estancias prolongadas en Alemania, donde realiza una gran carrera como compositor. Estando en Darmstadt como profesor en sus famosos cursos de composición, recibió la invitación para hacerse cargo del puesto de Director del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Son años en los que el régimen franquista quiere hacer una política aperturista que coloque a España como una nación europea más. Fue Director del conservatorio tan solo dos años, entre 1964 y 1966.

Cristóbal Halffter es un hombre comprometido con los movimientos sociales de nuestro tiempo. Ha trabajado con la ONU en una gran cantidad de proyectos. Entre sus obras se encuentra la cantata *Yes, speak out*, de 1968, obra muy representativa y que se hizo muy popular por su reivindicación de los Derechos Humanos en todo el mundo. Durante los años 70, entre las obras de Halffter se encuentra un interés por integrar elementos folklóricos no solo europeos, sino de tradiciones tan distantes como la sudamericana o la asiática. Enmarcado en este interés puede entrar la obra que nos ocupará. La *Debla para flauta sola* es, en cierto sentido, un homenaje a la cultura ancestral andaluza, y una reivindicación de la cultura flamenca.

Como ya hemos citado, Cristóbal Halffter no solo es un compositor imprescindible para entender la música del siglo XX en España, sino también un director de orquesta muy reconocido. Siguiendo la estela de Pierre Boulez, Halffter es un director centrado en el repertorio contemporáneo, que ha llegado a dirigir orquestas tales como la Filarmónica de Berlín, Nacional de Francia, Sinfónica de Londres, Filarmónica Checa o la Orquesta Nacional de España, de la que fue Principal Director Invitado entre los años 1989 y 1992.

En la actualidad, continúa con su labor compositiva desde su retiro en Villafranca del Bierzo.

2.1 Análisis de Debla, para flauta sola, de Cristóbal Halffter (1980)

La Debla es un tipo de cante a palo seco, emparentada con las Tonás, los martinets, saetas y carceleras. Se trata de un cante a palo seco. Su origen es incierto, aunque habría que remitirse a la etimología de la palabra en caló, que significa diosa. Demófilo ampara la teoría de que se trata del apellido de un cantaor, concretamente Blas Barea. De ahí, por corrupción del lenguaje, que conservemos el vocablo "*Debla*" como lo que queda de toná "*de Blá*". Molina y Mairena, en su libro *Mundos y formas del flamenco*, le atribuyen un origen religioso, lo que corroboraría la teoría que emparenta la palabra debla con la diosa gitana. Sobre las teorías de Mairena y Molina existe cierta controversia, con lo que no deberíamos darle excesiva credibilidad. El diccionario de la RAE, en su edición de 2016, define la Debla como:

Palo flamenco en desuso, de carácter melancólico y con copla de cuatro versos, cantada sin acompañamiento de guitarra.

Pues bien, parece que la Debla tiene un nuevo momento de gloria en mano de los flautistas clásicos, ya que esta pieza de Cristóbal Halffter es una de las más interpretadas a nivel internacional, y ha llegado a ser repertorio obligado para pruebas de flauta de orquestas tan importantes como la Filarmónica de Viena.

Sea como sea, el recorrido moderno de la Debla y su reconocimiento hoy día, se produce gracias al cantaor Tomás Pavón, que popularizó este cante en la década de los cincuenta del siglo pasado. La letra en que se basaba dice:

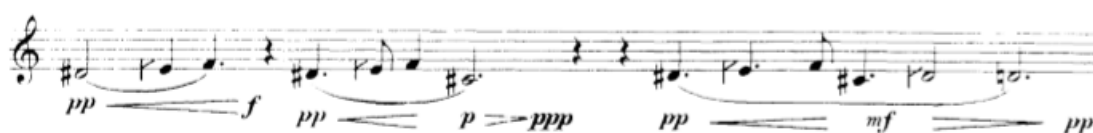
*En el barrio de Triana
Ya no hay pluma ni tintero
Pá yo escribirle a mi mare
Que hace tres años que no la veo*

En la *Debla* de Cristóbal Halffter nos encontramos con elementos que recuerdan al flamenco en tres niveles distintos de composición: la reiteración en el tiempo de una sola nota, el uso de intervalos que recuerdan la escala andaluza, el uso de melismas y los recursos rítmicos.

1. Reiteración de notas

En la pieza se recurre constantemente a mantener una nota durante mucho tiempo. Este recurso recuerda al concepto de *salida* flamenco, donde el cantaor templea la voz y llama la atención de los oyentes sobre su presencia. Ya la primera nota de la obra contiene un salto de dos octavas que correspondería al arranque del cantaor, lo que nos sitúa inmediatamente en un contexto flamenco.

organológicas, permite hacer microtonos en casi todo su registro, como veíamos en la primera parte de este trabajo. En esta obra, Halffter recurre al registro grave de la flauta para escribir un pasaje microtonal que recuerda vagamente al momento en que el cantaor trata de encontrar el tono adecuado para el canto. Si bien no explota este recurso en muchas ocasiones, constituye un elemento de sorpresa perfectamente adecuado, que sirve de punto de reposo entre los pasajes virtuosos y explosivos que aparecen después.



3. Uso de melismas

Justo después de enfatizar las notas largas, surge un segundo elemento de capital importancia en la obra. Los melismas vienen enunciados ya en el segundo sistema. Como surgiendo de la nota, Halffter nos introduce un pasaje en el que existen notas clave que pertenecen a la escala andaluza, que aparecen por saltos, y notas intermedias cromáticas. La intención nos da una clave que ya nombramos. Van a estar coexistiendo dos escalas. Una de doce sonidos, y otra andaluza. Así, los melismas nos servirán como puentes entre las notas principales, casi siempre largas y dispuestas en intervalos de segunda menor, aunque en diferentes octavas.



Al preguntar directamente al compositor si era necesario tocar exactamente las notas que estaban escritas, dado que en las mayor parte de los casos los melismas están marcados como "lo más rápido posible", su respuesta fue significativa. Se trata de recrear lo que un cantaor hace cuando detiene el ritmo en un melisma. Las notas no son exactas, sino que hay una serie de notas importantes, y otras de paso, muchas veces microtonales. La intención explícita del compositor es que no se toquen las notas escritas con la claridad que normalmente se utiliza en la música clásica de concierto, sino que se toque algo indefinido, respetando la mayor parte de las notas escritas.

4. Recursos rítmicos

La obra presenta diversos momentos rítmicos. Comienza por el estatismo ya comentado, con melismas sorprendentes y de gran energía. Ya en el primer sistema encontramos una clave de cómo se va a gestionar el tiempo en la obra.

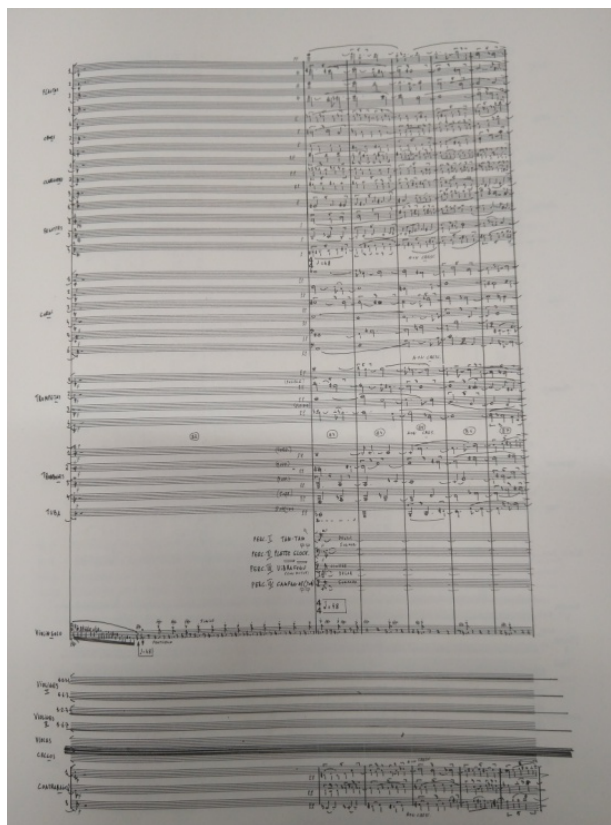
Los silencios entre las notas son cada vez más largos, así como la duración de las notas va siendo más larga. Esta declaración de intenciones del primer sistema va a ser un elemento motor en la construcción de la obra, que se va a constituir como un desarrollo cada vez más amplio de cada uno de los recursos. Por decirlo de una manera gráfica, cada elemento se desarrollará como una mancha de agua que se extiende por un tejido, ampliándose.

De especial significación es el pasaje donde existen notas del registro grave que se repiten de manera obsesiva, trufadas de melismas cada vez más complicados, hasta que termina la sección con el punto culminante de la obra, un Re sobreagudo desgarrador, que recuerda a los momentos en los que el cantaor llega a perder el control de la voz.



Así pues, la obra se articula en pasajes contrastantes también a través del ritmo. En una audición de la obra es difícil olvidar el momento de repetición obsesiva. Este mismo recurso fue utilizado por Halffter en otra obra de los mismos años de composición. Su concierto para violín también contiene elementos "flamencos", y utiliza el mismo recurso.

Partitura del *Concierto para violín* de Cristóbal Halffter, en la que se emplea el mismo efecto reiterativo que empleara en *Debla*.



Tuve ocasión de preguntar al autor qué significaba esta reiteración de ritmos. Él me explicó que lo que pretendía transmitir es el momento en que el cantaor se golpea el muslo para llevarse el ritmo cuando canta sin acompañamiento.



Fotografía tomada el 9 de diciembre de 2012 en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, con ocasión del concierto-homenaje que ofrecimos al Maestro Cristóbal Halffter junto con su esposa y los compositores Pilar Jurado y Sebastián Mariné. En esta ocasión tuve la fortuna de interpretar *Debla* para él y recibir sus indicaciones.

5. Dinámicas

Como resumen de toda la obra, el primer sistema nos da la clave también del desarrollo dinámico. Comenzando con un fortísimo, poco a poco va bajando la intensidad de las notas. Esto va a ser una constante en toda la obra. Aunque los ritmos cambien, los contrastes súbitos de dinámica y los reguladores van a ser también un recurso que recuerde el uso que los cantaores hacen de la dinámica para reforzar la expresividad. En muchos casos, la dinámica acaba siendo más importante que las propias notas, sobre todo en los pasajes reiterativos. Cuando una nota es larga, el interés por la altura decae lógicamente, siendo sustituido por el interés en la dinámica. Lo mismo sucede cuando se produce la reiteración rítmica, donde el autor juega con los mismos cambios dinámicos que impiden el aburrimiento. La pieza termina como empezó, con ese recurso muy propio de las obras del siglo XX de desaparecer progresivamente, en un efecto de espejo, que nos retrotrae al principio de la obra.

3. Carlos Galán. Granaína, op. 88. Música Matérica XXXVIII

"Vive para nacer a cada instante"

Así gusta Carlos Galán presentarse en su currículum. Y realmente, es cierto. Carlos Galán es uno de los creadores más originales que ha dado la música en los últimos años. Creador de la música matérica, trata de descubrir en cada una de sus obras nuevas características del sonido.

Nacido en 1963, es el compositor más joven de los tres en los que basamos este trabajo. Reconocido intérprete de piano, ha sido premiado en numerosos concursos. Estudió en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y tuvo como profesores a los dos autores que hemos tratado anteriormente, lo que le entronca en una tradición compositiva muy interesante. Posee una formación académica muy robusta como compositor, pianista y director de orquesta. Desde el ejercicio de su Cátedra de Improvisación en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, ha sido impulsor de una enorme cantidad de iniciativas destinadas a la difusión de la nueva música. Entre esa nueva música se encuentra el Flamenco. Carlos Galán es el profesor de una asignatura optativa en el conservatorio, que se dedica a introducir en el mundo del flamenco a los alumnos que estudian instrumentos clásicos, con el nombre: "La improvisación en la música popular: el flamenco y el jazz".

Es autor de más de cien obras, entre las que destacan *Magma* (2002), *Ryoan* (2000), *Inti Wata* (1997), *La leyenda de Gösta Berling* (2007), o la ópera *a.Babel* (2010)⁵². En ellas desarrolla un nuevo estilo compositivo que ha bautizado con el nombre de Música Matérica.

Carlos Galán une su faceta de compositor con la de Director de Orquesta. Ha fundado el Grupo Cosmos 21, que se dedica a dar a conocer nuevas músicas, la mayoría de las cuales han sido escritas expresamente para este conjunto. Ya que la Música Matérica implica una nueva manera de entender los sonidos de los instrumentos, el grupo Cosmos 21 es el encargado de estrenar y difundir la Música Matérica, y es el instrumento ideal para transmitir con exactitud el mensaje de su autor.

Para poder entender el significado de la música de Carlos Galán es necesario acudir a su expresión iniciática, el Manifiesto matérico, que Galán redactó en 1994. En él, se establecen las bases de lo que iba a ser su trayectoria como compositor futuro.

Tras una justificación que entronca con los compositores del pasado, y que le lleva a vincularse con autores como Anton Webern, Morton Feldman, Lachenmann, Kurtág o Scelsi, Carlos Galán se postula como autor de una música que pretende:

AISLAR EL SONIDO para que pueda adquirir toda su POTENCIALIDAD DE SER, vamos a destacar su ASPECTO MATÉRICO. (...) Nuestro trabajo comienza, por lo tanto, por desvincular al sonido de toda rítmica, agógica, o aspectos fenomenológicos que enturbien su audición. Incluso renunciaremos a la repetición, que si bien potenciaba virtudes o aspectos

⁵² MARCO, Tomás. 2017. *Escuchar la música del siglo XX y XXI*. Madrid. Fundación BBVA. pag. 127

inherentes al objeto, difíciles de apreciar en una sola escucha, también crea otros "falsos", como son los producidos por la interrelación del sonido repetido consigo mismo. (...) De este modo, el sonido se desnuda, se presenta sin apoyos que lo enmascaren. (...) En resumidas cuentas, el objeto sonoro matérico siempre ha existido, pero sólo se ha podido empezar a apreciar en su más completo e íntimo sentido cuando lo hemos comenzado a aislar. Cuanto más espacio introduzcamos entre los sonidos más se podrá valorar la materidad del objeto. Con ello también se dificulta la labor del intérprete y del creador. El tiempo, sutil hilo conductor podría quebrarse definitivamente de llegar al caso extremo en que la partitura se convierta en una GALERÍA DE SONIDOS. (...) En un primer estadio se sitúa la materia tal cual la encontramos en la naturaleza de los instrumentos. Sería el MATERIAL SONORO o SUBSTANCIA SONORA. (...) Aquí aparece el OBJETO SONORO MATÉRICO. (...) sólo cuando dicho objeto se inscribe dentro de un complejo sonoro, una creación musical, estaremos ante el OBJETO MUSICAL MATÉRICO, último estadio básico de la creación MATÉRICA. En el proceso de aislar el sonido, éste se potencia y eleva a un primer plano. (...) Aunque en una primera impresión el sonido se aísla, pronto comprobamos que al modificar sus límites, lo que hace es expandirse en el espacio del silencio. Al mismo tiempo descubre cualidades que habían pasado desapercibidas entre el convencionalismo de sus usos retóricas constructivas, interrelaciones y superposiciones de sucesos. Con el citado acercamiento llegamos a lograr Ver su estructura "atómica". Se alcanza tal profundidad que el objeto se hace IRRECONOCIBLE, debido al hondo análisis desarrollado y al aislamiento alcanzado. Se produce así la feliz paradoja que partiendo de la materia hemos llegado a desintegrarla haciéndola perder sus contornos habituales, para así, por medio de un proceso de abstracción, sintetizar la nueva materia. Se ha producido el tránsito bidireccional de lo concreto a lo abstracto. Con la citada paradoja hemos tocado uno de los fascinantes aspectos de la MÚSICA MATÉRICA: su énfasis en el CARÁCTER ACUSMÁTICO. (...) Por extensión acusmático es el sonido que se escucha sin poder descifrar su origen. Precisamente ante la imposibilidad de asociar el sonido a tal instrumento o fuente, nos enfrentamos al mismo objeto, a su misma esencia. Estamos ante la atracción de la materia, ante la cautividad de su hechizo. Estamos, en último término, ante el milagro del sonido (y de la propia música). (...) La música matérica invita a una ruptura radical. La sorpresa constante de su carácter marcadamente acusmático y el acentuado distanciamiento entre cada sonido, obligará a una reflexión profunda sobre el lenguaje, con lo que podremos descubrir la nueva -aunque secular- semántica individual de cada objeto sonoro y, consecuentemente, su singular sintáctica.⁵³

Este Manifiesto desemboca en otro de los pilares básicos sobre los que se construye la música matérica. Son las que Galán llama trece cualidades del sonido:

⁵³ GALÁN, Carlos. Manifiesto matérico. 2005. Libreto del CD *Integral de la música matérica de Carlos Galán*. Madrid. Iberautor.

1. **Duración.** Define la longitud de un sonido
2. **Definición de altura.** Determina si el sonido presenta una altura definida o si, por el contrario, son varias (un multifónico) o es de altura imprecisa (un sonido roto)
3. **Aislamiento o conformación.** Plantea la diferencia entre escuchar un sonido aislado y uno compuesto por dos o más (p. e., una doble cuerda en el violín)
4. **Complejidad.** Estudia si el sonido está compuesto de varios timbres o de un sonido aislado.
5. **Evolución.** Plantea las variaciones de altura que sufre un sonido sea por la presencia de un vibrato, oscillato, glissando, trino o, incluso, tremolo.
6. **Registro.** Establece la tesitura del sonido dentro del instrumento en cuestión.
7. **Ataque.** Nos informa acerca del modo de atacar y finalizar el sonido (compárese la emisión de una consonante oclusiva y una fricativa)
8. **Reiteración.** Estudia la posibilidad de que un sonido sufra acentos estando mantenido.
9. **Presencia.** Indica si el sonido es continuo o presenta intermitencias, sonidos mínimos intercalados, al ser atacado continuamente.
10. **Densidad.** Nos informa acerca de la "textura" del sonido, en cuanto a si tiene ataques repetidos. Muy cercana de la presencia, aquí el sonido tiene una mayor condensación.
11. **Relieve.** Comunica si el sonido es "liso" o presenta alguna forma de relieve por presentar "ruiditos" asociados (por ejemplo, con el roce que se escucha al pasar el arco por la cuerda o el aire que se escucha al soplar en la embocadura de la flauta).
12. **Intensidad.** Es la "clásica" cualidad, que nos informa acerca de si el sonido se presenta con una gran fuerza o de forma muy suave, pues ya comprobamos que ello tiene incidencia en el timbre.
13. **Uso histórico.** Cualidad paramusical, que indica si el sonido es convencional en el instrumento o si, por el contrario, presenta una mayor matericidad al no ser un timbre habitual.⁵⁴

A través de estas dos clasificaciones, se inscribe un universo sonoro de gran complejidad y novedad absoluta. Pero Carlos Galán necesita una estructuración para que estos nuevos sonidos no caigan en el caos temporal. Pese a que él mismo nos dice, parafraseando a Umberto Eco: "busca que la obra se convierta en un hecho natural, un acontecimiento físico, con una aparente renuncia a la forma, a toda organización"⁵⁵, "La **música matérica**, al sustentarse en un **discurso** en el que se desnuda al sonido hasta su mínima expresión, corría el riesgo de poder provocar la pérdida de la atención del oyente. Si bien mantiene su estructura en pie gracias, en primer lugar, a la sorprendente tímbrica propuesta, tuve que pergeñar un sistema arbitrario que estructurara internamente la música y, al mismo tiempo, no nos distrajera de apreciar las cualidades matéricas del sonido (conflicto en el que ya me vi

⁵⁴ GALÁN, Carlos. Manifiesto matérico. 2005. Libreto del CD *Integral de la música matérica de Carlos Galán*. Madrid. Iberautor.

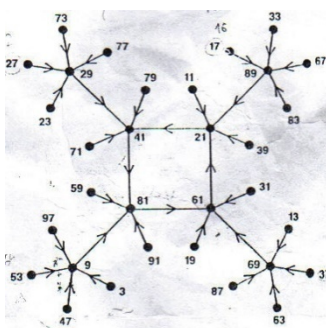
⁵⁵ ECO, Umberto. *La definición del arte*. Barcelona, Ed. Martínez Roca, 1970, pg.206.

inmerso desde el principio del planteamiento de mi nueva estética, como se puede comprobar con la lectura del manifiesto)."56

Como muy bien nos dice Tomás Marco:

Para la estructura, Galán echa mano de algunos aspectos de la matemática fractal y los conjuntos arbóreos, algo muy eficaz para su concepción musical, ya que aseguran la continuidad y la autorreplicación de formas en un proceso largo y complejo. Así la estructura tiene la función que Galán quiere que tenga: un soporte que jamás se debe hacer evidente por sí mismo, sino ser un vehículo creativo y expresivo.

En la geología como en la matemática, Galán encuentra un formidable apoyo para el pensamiento matérico. Un apoyo cuya última base no es otra que la filosofía, pues si algo es la música matérica y algo es la música de este autor, es una reflexión. Una reflexión profunda e integral sobre el hecho sonoro57.



Conjunto semifractal: Uno de los seis diagramas de la iteración al cuadrado de los 100 primeros números enteros, recurrentemente utilizados en la Música Matérica de Carlos Galán.

Dentro del catálogo de Carlos Galán, podemos encontrar obras que no responden a esta estructuración fractal. Se trata de aquellas que están basadas directamente en recursos que utilizan el tiempo como valor. Existe un ciclo de obras basadas en el I-Ching, método adivinatorio chino, que establece en las tiradas de los dados una magnitud temporal que hace innecesaria el uso de fractales. Muestra de este tipo de trabajos es Cage-Ching, estrenada en 2012.

Sin embargo, es relevante para este trabajo recoger las obras de inspiración flamenca de Carlos Galán. A continuación se reflejan las obras en las que existe alguna referencia al flamenco, desde el punto de vista matérico y, a veces, sobre palos flamencos específicos, debidamente abstraídos para que puedan adaptarse a la estética que el autor pretende transmitir.

56 GALÁN, Carlos, *Música Matérica: 10 años de radical compromiso é(sté)tico*. 2005. Libreto al triple cedé "Integral de la Música Matérica de Carlos Galán", Madrid, Iberautor.

57 MARCO, Tomás, *Carlos Galán. La materia y lo matérico*, Notas al CD monográfico "La música orquestal de Carlos Galán", Madrid, Madrid, Iberautor, 2001.

3.1 Obras de Carlos Galán con base o abstracciones de palos flamencos:

- 1997 Verdial. Divertimento (octeto más cantaora flamenca). Sobre el verdial.
- 2002 Divertimento sobre la farruca op 64 (piano solo). Sobre la farruca.
- 2007 La leyenda de Gösta Berling (Música para el film del mismo nombre para Piano solista, coro mixto y orquesta). Escena para saxo solista con orquesta. Sobre el verdial
- 2009 Doble aliento, op. 77, Música Matérica XXX (flauta y ney). Sobre la taranta.
- 2007-2010 a·Babel, op 70. Historias de un manicomio (Ópera para 9 cantantes y actores, cantaor flamenco, coro, grupo solista y orquesta). Incluye los números aB2 (sobre la taranta), aB17 (sobre la siguiiya del cambio de Maria borrico) y aB66 (sobre tangos)
- 2009 Doble aliento, op 77, Música Matérica XXX (para ney y flauta). Sobre la taranta
- 2010 Ecos de Taranta, op. 78, Música Matérica XXXI (cl. bajo y saxo tenor). Sobre la taranta.
- 2010 Égloga I, op 79, Música Matérica XXXII (oboe). Sobre la taranta.
- 2010 Égloga II, op 80, Ecos de taranta II (saxo soprano). Sobre la taranta.
- 2012 Granaína, op 88, Música Matérica XXXVIII (cuarteto). Sobre la granaína.
- 2013 Réquiem op.89 (quinteto). Sobre la granaína.
- 2014 Síntesis de una lágrima, op 93, Música Matérica XLI (sexteto). Sobre la siguiiya.
- 2014 Planto y Allegro por un ángel op.92 (Concerto Grosso II para quinteto solista y orquesta). Sobre la siguiiya.

En estos últimos tiempos, Carlos Galán ha compuesto una serie de obras "flamencas", Se trata de cinco obras, cada una de la cuales toma como referencia un palo del flamenco "Ecos de taranta", "Doble aliento", "Granaína" y "Síntesis de una lágrima". Todas estas obras han sido escritas en un período relativamente corto. Tan solo cuatro años separan la primera de la última.

El acercamiento de Carlos Galán al flamenco, aunque su afición sea antigua, se ha visto ampliada por su amistad con Guillermo Castro Buendía, uno de nuestros mejores investigadores del arte flamenco y colaborador del Grupo Cosmos 21 en su faceta de guitarrista. Carlos Galán ha alimentado una curiosidad por todo lo relacionado con el flamenco que le ha llevado a conocer y apreciar el cante y el toque y, como es lógico en una persona de su formación, a tratar de encontrar soluciones a los intrincados problemas que supone la inserción del flamenco en la cultura musical "clásica". Es también

autor de artículos sobre este asunto⁵⁸, lo que hace que, de alguna forma, el Flamenco forme parte de su música.

3.2 Análisis de Granaína, op. 38. Música Matérica XXXVIII

Dentro de las obras flamencas de Carlos Galán, hemos escogido *Granaína* por diversos motivos. En primer lugar, porque se trata de una obra de duración reducida, que, sin embargo, recoge gran parte de los elementos esenciales de la obra flamenca de Carlos Galán. En segundo lugar, porque se trata de una obra que contiene efectos como los tratados en la primera parte de este trabajo, y puede considerarse una obra en la que las técnicas extendidas de los instrumentos (no solo de la flauta), tienen un papel preminente. Y en tercer lugar, porque esta *Granaína* contiene una de las novedosas tesis a las que Galán viene dedicando mucho tiempo de investigación: la conformación interválica de la dominante flamenca y sus trece posibles resoluciones, que se encuentran reunidas en esta obra.

La obra está escrita para flauta, clarinete, saxofón y piano. En esta obra, la tensión que cada acorde de dominante va creando, encuentra "una resolución luminosa, tímbrica e interválicamente hablando, en el siguiente sonido. Ahora es el trio de viento, con la ayuda del piano, el responsable de crear una atmósfera cargada de matericidad que enmascare la percepción de una situación acordal tradicional.⁵⁹"

Puede parecer que acudir al recurso de utilizar una cadencia flamenca en una obra matérica sería un contrasentido. Si atendemos a los preceptos que hemos estado enumerando en las páginas anteriores, uno de ellos cuadra con las intenciones del autor a este respecto. Se trata del concepto de acusmasis o enmascaramiento⁶⁰ del origen del sonido. Pese a esto, plantear una obra basada en una serie de acordes, que suponen inevitablemente una sucesión de sonidos basada en interválica, requiere de una justificación que valide su filiación dentro del ámbito de la música matérica.

La composición de la *Granaína* coincidió con la composición de *Requiem*⁶¹. Esta obra estaba destinada al fatal desenlace de la enfermedad que aquejaba a la madre de nuestro autor. "En aquellos momentos de incertidumbre andaba pergeñando "*Granaína, op 88, Música Matérica XXXVIII*". El carácter de lamento, quejido, de la *granaína* flamenca, intenté abstraerlo en la obra de creación contemporánea del mismo nombre. La plantilla (flauta en sol, clarinete bajo y saxo tenor, más piano) era la escogida

⁵⁸ GALÁN, Carlos, *El enigma del compás de la siguiiriya*, Actas del Congreso de la SIBE, Madrid.

GALÁN, Carlos. *La taranta, un ejemplo que desmonta los conceptos armónicos de consonancia*, Madrid, *Música n° 24*, Ed. RCSMM, 2017.

⁵⁹ Comentario de Carlos Galán.

⁶⁰ La escuela pitagórica de los acusmáticos planteaba una enseñanza de cinco años en la que el maestro-Pitágoras- hablaba detrás de una cortina, sin ser visible por los alumnos. La acusmática, recuperada en el XX por el poeta francés Jérôme Peignot alumbró al músico Pierre Schaeffer para comenzar a hablar de la acusmasis como el proceso sonoro en el que no se conoce el origen del sonido y el oyente se ve "obligado" a pensar sobre su esencia.

⁶¹ Grabación disponible en el Triple cedé del grupo Cosmos 21 "*25x25. 25 obras por el 25º Aniversario*", Several Records, Madrid.

para un programa⁶² que movimos con el grupo Cosmos 21 en una media docena de ocasiones. "

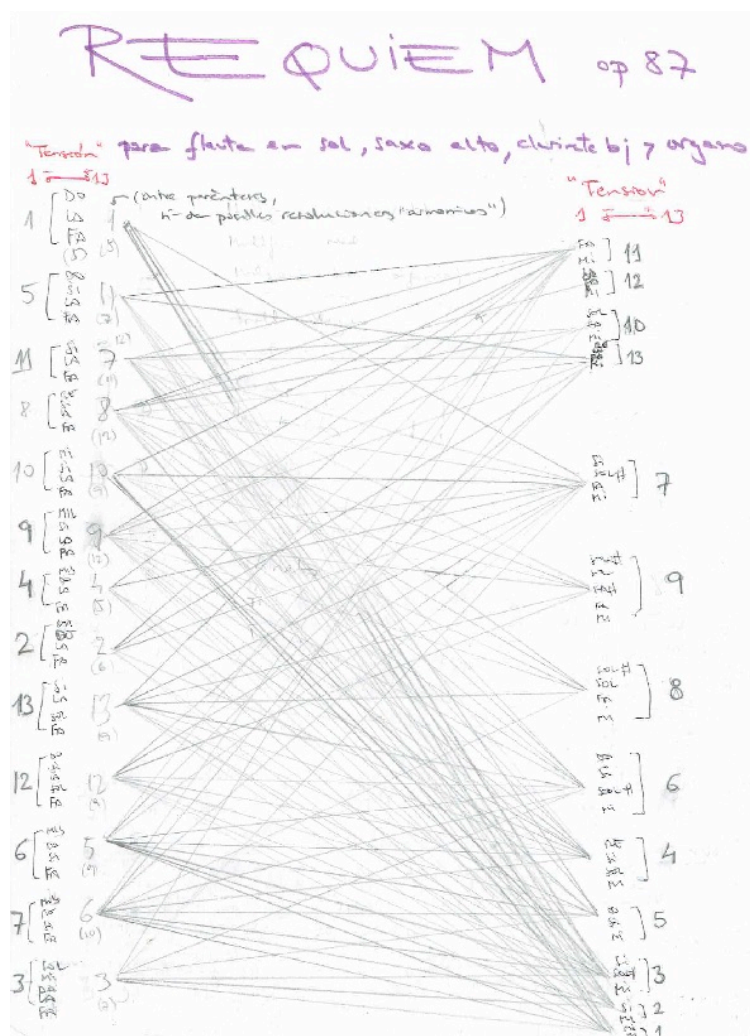


Fotografía tomada con ocasión de la interpretación de *Granaína*, el día 26 de julio de 2013 en el Ateneo de Madrid, en el marco de los Festivales de verano de la Comunidad de Madrid

Esta *Granaína* se encuentra insertada dentro del catálogo de la Música Matérica utilizando los procedimientos habituales de la composición de Carlos Galán: se expone una sucesión de cadencias organizadas de manera "matérica", utilizando conjuntos semifractales. La sucesión de cadencias se producirá encadenando resoluciones más o menos conclusivas, hasta alcanzar una final, del que surge un acorde completo que engloba todos sus armónicos, y que cierra la obra de forma luminosa.

Esta obra recoge el enfrentamiento entre acordes de gran tensión, como son las dominantes flamencas, y su eco, que genera sensación de lejanía, y que representan los acordes de tónica.

⁶² "El flamenco y la clásica", donde precisamente se presentaba la obra en contraposición a la transcripción que realizó el autor de este mismo trabajo de la "*Media Granaína de Chacón*" del saxofonista F. Vílchez, que la interpretaba junto al guitarrista Ramón Montoya en los años treinta del siglo pasado.



En este croquis de trabajo, encontramos las posibles resoluciones del acorde de dominante flamenca y sus correspondencias con las posibilidades del acorde de tónica. La obra *Requiem*, compuesta utilizando los mismos preceptos que Granaína, nos sirve como ejemplo ideal de la manera de componer de Carlos Galán, y del sustrato armónico de la *Granaína*.

Plenamente “envenenados” con la composición *bicéfala*, el estudio y práctica de la cadencia resolutive flamenca y de su mundo interválico nos abrió unas puertas que, compositivamente hablando, podían ofrecernos un material muy interesante, aunque obvio es que nunca para ser traladado a los pentagramas de nuestra estética tal cual lo recogíamos. Inicialmente se realizó un primer estudio selectivo de los acordes flamencos de dominante y tónica (II y I), del que obtuvimos 13 posiciones para cada uno, clasificando los de dominante por el carácter tensivo y los de tónica por el carácter distensivo. El siguiente proceso, previo a la composición, consistió en crear una combinatoria satisfactoria en la que en trece enlaces estuvieran presentes la totalidad de los acordes escogidos de dominante y tónica⁶³.

Las sonoridades que se plantean en la *Granaína* provienen de las técnicas extendidas de los instrumentos. En este caso, se utilizan con un fin acusmático, o de enmascaramiento del sonido, que hace irreconocible el

⁶³ GALÁN, Carlos. *La taranta, un ejemplo que desmonta los conceptos armónicos de consonancia*. 2017. Madrid, *Música* n° 24, Ed. RCSMM.

instrumento que lo produce, que pasa, de esta forma, a transformarse en un elemento sonoro novedoso.

Las alturas se enmascaran también al utilizar estas técnicas, pues los sonidos reales de los instrumentos se transmutan al entrar en relación unos con otros, reforzando la carga matérica de cada sonido. De esta manera, los acordes de dominante se esconden en texturas complejas, desdibujando su configuración clásica.

En el primer compás de la *Granaína*, cada instrumento de viento toca un sonido multifónico, que multiplica la tímbrica de cada uno de los instrumentos en particular, y dota al acorde de un sonido completamente nuevo, imposible de reproducir de otra forma. Este acorde se ve reforzado por el piano, que no toca de la manera habitual, sino que rasga las cuerdas con una varilla metálica.

El segundo compás es exactamente lo contrario. Un acorde de reposo, sobre la tónica perfectamente reconocible, que funciona a la manera de un eco, en el que se escucha un acorde arpegiado que da una enorme sensación de quietud.

Así, sigue una sucesión de acordes que se alternan, siendo los impares correspondientes a las dominantes, y los pares a los de tónica, adoptando cada uno una disposición distinta. A ser los acordes de dominante más fuertes y disonantes, dejan una saturación auditiva que hace que los acordes de tónica que les siguen, surjan de una manera espectral, como reflejo de la gran sonoridad anterior, lo que confiere un cierto halo misterioso a esta pieza. La ordenación temporal de estos acordes viene determinada por los conjuntos fractales de los que hablábamos anteriormente

La obra concluye con una cadencia del saxofón, basada plenamente en una falseta convencional flamenca, a la que sigue un acorde final consonante conseguido mediante el uso de las técnicas extendidas de los instrumentos empleados. Esta falseta está inspirada en la grabación de la Media Granaína de Chacón rerealizada por F. Vílchez, saxofonista, acompañado a la guitarra por Ramón Montoya. Esta es la falseta original:



y esta la recreación de Carlos Galán:



3.3 Uso de técnicas extendidas de flauta en la *Granaína op. 88*.

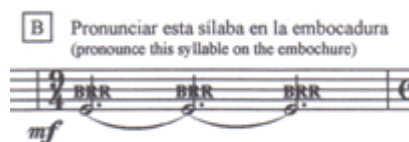
Música Matérica XXXVIII.

La Granaína de Carlos Galán es, de todos los ejemplos propuestos, la obra que incluye una mayor cantidad de efectos que corresponden a las técnicas extendidas. Para que pueda apreciarse más en profundidad los efectos utilizados, he incluido la particella de flauta de la obra.

Está escrita para flauta en sol, un instrumento poco utilizado en flauta flamenca, si bien está muy extendido en jazz. Pedro Ontiveros ha utilizado este instrumento en muchas ocasiones en flamenco, si bien no ha tenido mucho éxito en este arte, por lo que puede considerarse que es un instrumento todavía por descubrir.

Como se puede comprobar en la particella, Carlos Galán es muy preciso en las indicaciones, ofreciendo una descripción detallada del efecto que propone. En cualquier caso, la escritura corresponde a la propuesta en la primera parte de este trabajo.

En la obra de Carlos Galán se incluye un efecto que no hemos tratado en este trabajo. Concretamente, se trata de este:



Con esta escritura, el autor propone cerrar completamente la embocadura y pronunciar la sílaba "BRR" sin emitir un sonido definido, mientras se colocan los dedos como para tocar la nota Mi. En la práctica, se percibe la altura de la nota Mi sin que tenga una definición clara, y suena una gran cantidad de aire. No lo hemos incluido en nuestro catálogo de efectos por ser más propio de la escritura de la música contemporánea que del flamenco.

Granaína op 88 Música Matérica XXXVIII

carlos galán

Tranquillo (♩ = c. 60)

Multifónico (multiphonic sound)

Multifónico (multiphonic sound)

Flautā
en sol-

Multifónico (multiphonic sound)

Multifónico (multiphonic sound)

9 **A** frull di lingua

11 frull di nola (de garganta)

13 Cantar y tocar (playing and singing)

Cantar y tocar (playing and singing)

B Pronunciar esta sílaba en la embocadura
(pronounce this syllable on the embouchure)

Mover llaves ad libitum velozmente y de manera mecánica
(mouvere chiavi ad libitum, veloce e di maniera meccanica)

21 Mover velozmente sólo llaves
de fa y sol (moving only F & G keys)

2

26 Golpe de lengua más golpe de llaves
(percussing keys and slap)

30 ordn. $\flat$

Vibrato molto

f fff

34 E

ff f

38 E

whisper sounds, posición de fa -f position-

p pp

45 F

Aire solo (air only)

mf fff

Golpe de lengua más golpe de llaves
(percussing keys and slap)

pp

Notas para la interpretación de Granafna, Música Matérica XXXVIII, de carlos galán

Cada nota tiene su alteración (Accidentals are valid only for the following notes):

$\flat$ 3/4 tono bajo (3/4 tone flat); $\flat$ 1/4 tono bajo (1/4 tone flat); $\sharp$ 1/4 tono alto (1/4 tone sharp); $\sharp$ 3/4 tono alto (3/4 tone sharp)

Cambios de compases con equivalencia de corcheas ($\text{♩}=\text{♩}$) (Same value of the eighths in the measure changes)

Trémolos: Siempre lo más rápido posible. En el viento flaterz (Always "tremolo" as fast as possible. In wind instruments, always frull)

El pianista necesitará una plancha pequeña de Madera, un libro pequeño y pesado, una baqueta de madera y una de vibráfono, una varilla de metal y una caja de CD (The pianist needs a little wod piece, a little and heavy book, a wood stick, a vibraphone, stich, a metallic mallet and a CD's plastic box)

[♩] → Repetir este grupo hasta donde se indica (Repeat this figure until the place where it is indicated)

[tr] Trino de timbre, bisbigliandi. Cambiar de posición pero no de altura (Timbr. Trill.: change the position no the pitch)

[~] Aire solo (Air only)

[C] Cluster de teclas blancas y negras. Tendrá una extensión de una sexta teniendo como nota más grave la altura indicada (Cluster of black and white keys -it has an extension of a 6th, beginning with the pitch indicated)

[M] Multifónico. siempre la nota principal es la más grave (Multiphonic sound. Always, the bass pitch it is the main)

[B] Sonido roto (Break sound)

[P] Pronunciar esta sílaba en la embocadura (Pronounce this syllable on the embochure)

[C] Cantar y tocar (Playing and singing)

[X] Altura libre (Free pitch)

[+] Sobre las cuerdas (On the strings)

[~] Arrastrar lenta y longitudinalmente la varilla sobre las cuerdas (Tear up the strings with the metallic mallet, slowly, up and down)

Conclusiones

A lo largo de la elaboración de este trabajo, han surgido toda una serie de propósitos que han quedado, al menos en parte, cumplidos.

En primer lugar, se han descrito toda una serie de efectos de técnicas extendidas en la flauta que, utilizados en la práctica de los flautistas flamencos, no habían sido sistemáticamente descritos y enumerados. El hecho de que hasta ahora no existiese ningún escrito a este respecto, hace que la práctica instrumental de la flauta flamenca adolezca de cierta improvisación que, en último término, ralentiza el desarrollo del instrumento, y hace que los flautistas flamencos deban perder mucho tiempo intentando descubrir de oído lo que hacen los instrumentistas de referencia.

Por otro lado, proponer una escritura de estos efectos, si bien proviene de la tradición clásica, hace que sea posible transmitir de forma precisa la intención del transcriptor de música flamenca. Muchas veces vemos partituras que poseen un defecto de base en este sentido. No se puede transmitir aquello que no se puede escribir. Creo que el objetivo de anotar aquello que realmente es necesario tocar, queda cumplido en este trabajo.

También queda manifiesto en este trabajo que compositores contemporáneos que provienen del mundo clásico, han accedido al flamenco desde distintas perspectivas dependiendo del momento y la situación en que han compuesto sus obras. Así, cada uno de los autores ha sido descrito desde un punto de vista biográfico, y el análisis de cada obra se convierte en la demostración palmaria de que existe una aproximación al flamenco desde puntos de vista distintos según el momento histórico, y el desarrollo del arte musical de compositores provenientes del clásico.

Así, el objetivo principal de este trabajo, que no era otro que el de dar a conocer las técnicas extendidas de la flauta aplicadas al flamenco, y dar una visión de conjunto de la composición musical para flauta de compositores provenientes del clásico, ha quedado cumplido.

BIBLIOGRAFÍA

ALÍS, Román. *Reflexiones sobre mi composición musical*. Lección magistral impartida por el profesor Román Alís en el acto de inauguración del curso académico 1996-97, en el Conservatorio profesional de Música "Arturo Soria", de Madrid. No publicada.

ARTAUD, Pierre-Yves. 1994. Aspects of the flute in the twentieth century. (Traducción propia). *Contemporary Music Review*, 8(2), pág. 141. [en línea] <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07494469400640101> [Consultada el 29 de septiembre de 2017]

BARICCO, Alessandro. 1999. *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*. Madrid. Siruela.

BLAS VEGA, José. 2009. *Los cafés cantantes de Madrid (1846-1936)*. Madrid. Guillermo Blázquez

BOEHM, Theobald. 1989. *La flauta y la interpretación flautística (Introducción, traducción y notas Vicente Martínez)*. Madrid. Mundimúsica.

CALADO, Silvia. 2011. "El flamenco es un arte culto de la memoria". *Flamenco y cultura*. [en línea] <http://flamencoescultura.blogspot.com.es/2011/03/el-flamenco-es-un-arte-culto-de-la.html> [consultado el 30 de septiembre de 2017]

CALAFELL BALP, Jordi. 2011. *La flauta de ocho llaves y sus posibilidades no convencionales*. Madrid. Edición propia..

CASTRO BUENDÍA, Guillermo. 2014. *Génesis musical del cante flamenco. De lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconetti* (2 vol.). Sevilla. Libros con duende

CASTRO BUENDÍA, Guillermo. 2010. *Las mudanzas del cante en tiempos de Silverio* Barcelona. Ed. Carena.

CASTRO BUENDÍA, Guillermo., *Los "otros" fandangos, el cante de la madrugada y la taranta. Orígenes musicales del cante de las minas*, *Revista de Investigación de Flamenco, La Madrugá* nº 4, 2011, ISSN 1989 6042. [en línea] http://www.guillermocastrobuendia.es/articulo_fandangos_minas.html [consultado el 10 de octubre de 2017]

CASTRO BUENDÍA, Guillermo. *Origen del 'toque' y 'Tono de la taranta' en la guitarra*, *Revista de Investigación de Flamenco, "La Madrugá"* nº 5, 2011, ISSN 1989 6042, [en línea] http://www.guillermocastrobuendia.es/articulo_tono_toque_taranta.html [consultado el 10 de octubre de 2017]

DAVILLIER, Charles y DORÉ, Gustav. 1998. *Viaje por España*. Madrid. Miraguano.

DE MANUEL, Óscar. *Estudios Flamencos para instrumentos melódicos (5 vol. + CD)*. 2015. Gadgad Music.

DIBELIUS, Ulrich. 2005. *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid. Akal.

DICK, Robert. *The other flute Manual*. 2008. Hal Leonard.

DICK, Robert. *El desarrollo del sonido mediante nuevas técnicas*. 1995. Madrid. Mundimúsica.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín. 1847. *Escenas andaluzas*. Madrid. Baltazar González.

FERNÁNDEZ MARÍN, Lola. 2004. *Teoría Musical del Flamenco: ritmo, melodía, armonía y forma*. Madrid. Acordes Concert.

FORNER, Johannes y WILBRANDT, Jürgen. *Contrapunto creativo* (Título original: Schöpferischer Kontrapunkt). Ed. Labor. Barcelona. 1993

GALÁN, Carlos. *El Enigma del compás de la siguiriya* en el libro “Actas del VII Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología”, Madrid, 2004.

GALÁN, Carlos. Prólogo a CASTRO, Guillermo. *Las mudanzas del cante en Silverio*, Ed. Carena, Barcelona, 2010.

GALÁN, Carlos. *La taranta, un ejemplo que desmonta los conceptos armónicos de consonancia*. 2017. Madrid, *Música nº 24*, Ed. RCSMM.

GALÁN, Carlos. Manifiesto matérico. 2005. Libreto del CD *Integral de la música matérica de Carlos Galán*. Madrid. Iberautor.

GALÁN, Carlos. 2017. *Segunda integral de la música matérica de Carlos Galán*. (3 CD) Several Records.

GONZÁLEZ PORTELA, Carlos Mario. 2016. *La inspiración que no cesa: Román Alís: caminos de un compositor*. Universidad Complutense de Madrid. Tesis doctoral. No publicada

HERNÁNDEZ JARAMILLO, J. M. 2002. *La música preflamenca*. Sevilla. Junta de Andalucía.

LEBLOND, Bernard. 1991. *El cante flamenco, entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*. Madrid. Cinterco.

LINARES, M^a Teresa y NÚÑEZ, Faustino. 1998. *La música entre Cuba y España*. Madrid. Fundación Autor.

LOCATELLI DE PÉRGAMO, Anna María. 1972. *La notación de la música contemporánea*. Buenos Aires. Ricordi Americana.

LÓPEZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier. 1994. *Estudio de los sonidos parciales en la flauta travesera*. Sevilla. Asociación de flautistas de Andalucía.

LÓPEZ SÁNCHEZ, Raúl. 2017. Procesos de transformación de materiales de origen popular en la obra Debla de Cristóbal Halffter. *Sinfonía virtual*. Edición 32. ISSN 1886-9505 [en línea] <http://www.sinfoniavirtual.com/revista/032/debla.pdf> [consulta: 21 de octubre de 2017]

MARCO, Tomás. 2017. *Escuchar la música del siglo XX y XXI*. Madrid. Fundación BBVA.

NAVARRO GARCÍA, José Luis. 1993. *Cantes y Bailes de Granada*. Aldaba, Málaga.

ORDOÑANA, Jose Antonio y ALMOGUERA, Arantza. *Música y educación. Revista trimestral de pedagogía musical*, 0214-4786, Año nº 19, Nº 66, 2006, págs. 51-74.)

PALMERA, Gladys. Los grupos de Paco de Lucía. *Planeta Jondo*. [en línea] <http://planetajondo.gladyspalmera.com/los-grupos-de-paco-de-lucia/> [consultado el 22 de octubre de 2017]

PARDO, Jorge. *Transcripciones Flamencas para instrumentos melódicos*. 2015. E-Litterae.

PARRILLA, Juan. *Método flamenco para instrumentos melódicos*. 2010. Barcelona. RGB Arte Visual.

PEDRELL, Felipe. 1922. *Cancionero popular español*. Barcelona. Valls.

ROMÁN, Manuel. *Los grandes de la copla: Historia de la canción española*. 2010. Madrid. Alianza.

VVAA. *L'Enciclopedia catalana*. 2013. Grup Enciclopèdia Catalana. Barcelona.

VILLA ROJO, Jesús: *Notación y grafía musical en el siglo XX*. 2003. Madrid. Iberautor.

Partituras

ALÍS, Román. *Preludio y cante, op. 34*. 1972. Madrid. Ed. Alpuerto.

GALÁN, Carlos. *Granaína, op. 88. Música Matérica XXXVIII.* 2012. No publicada.

HALFFTER, Cristóbal. *Debla para flauta sola.* 1980. Universal.

PRELUDIO Y CANTE

Op. 34

SONATA PARA FLAUTA SOLA

ROMAN ALIS

I. PRELUDIO

Andantino semplice $\text{♩} = 72$

The musical score for the first movement, 'Preludio', is written for a single flute. It begins with a tempo marking of 'Andantino semplice' and a quarter note equal to 72 beats per minute. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into seven staves. The first staff starts with a mezzo-piano (mp) dynamic and features a series of eighth and sixteenth notes. The second staff continues with a mezzo-forte (mf) dynamic and includes a crescendo leading to a forte (f) dynamic. The third staff shows a dynamic range from forte (f) to mezzo-piano (mp). The fourth staff begins with a mezzo-piano (mp) dynamic and features a series of eighth and sixteenth notes. The fifth staff continues with a mezzo-forte (mf) dynamic and includes a crescendo leading to a forte (f) dynamic. The sixth staff starts with a mezzo-piano (mp) dynamic and features a series of eighth and sixteenth notes. The seventh staff concludes with a mezzo-piano (mp) dynamic and includes a series of eighth and sixteenth notes.

f *mp*

f *mp*

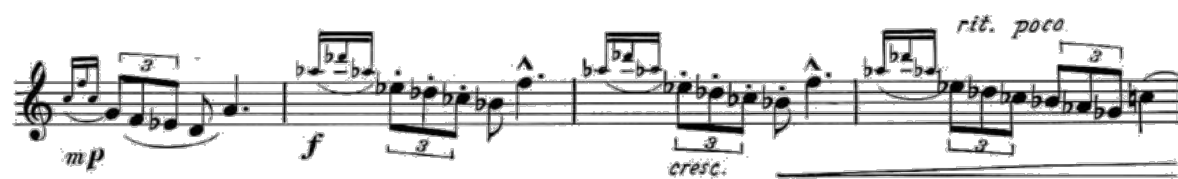
f *pp*

cresc. molto

p *mp*

mf *f*

f *mp* *f*



II. CANTE

Allegretto con allegrezza ♩ = 100

mf

p

f

dim.

p

mf

f

sfz

dim.

f

p

f

mf

p

f

p

f

p

f *sfz* *p*
f *p* *f* *p* *f* *p*
f *p* *rit. poco*
a tempo *f* *f*
f
mf
ff
f

bien marcado

cresc.

Moderato Conclusivo

dr#

SEVILLA JULIO DE 1963

Anexo II

2

Debla (1980) für Flöte solo



Cristóbal Halffter
(1930)

$\text{♩} = 42$

$\text{♩} = 56$

The musical score consists of ten staves of music, primarily in treble clef. The notation includes various dynamics such as *pp* (pianissimo), *f* (forte), *ppp* (pianissimissimo), *mf* (mezzo-forte), *sf* (sforzando), *ff* (fortissimo), and *fff* (fortissimissimo). Articulations like accents and slurs are used throughout. Performance instructions include *accel.* (accelerando), *poco a poco* (little by little), *tan deprisa como posible* (as fast as possible), and *rit.* (ritardando). Tempo markings are given as $\text{♩} = 100$ and $\text{♩} = 56$. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and a variety of rests.

f *ff* *p* *p* *ff*

Rubato accel.

p *ff* *ff* *fff*

$\text{♩} = 112$

5:4 5 *ff* possibile

(*ff* sempre)

Rubato ($\text{♩} = 112$)

accel.

Musical score for "L'Espresso" by Franz Liszt, Op. 28, No. 15. The score is in G major, 2/4 time, and consists of 10 staves. It features various musical notations including treble clef, key signature of one sharp (F#), time signature of 2/4, and dynamic markings such as *fff*, *ff*, *f*, and *p*. The tempo is marked "Tempo giusto" with a quarter note equal to 52. The score includes numerous slurs, ties, and accents, indicating a complex and expressive piece.

This page of musical notation is a complex score for a piano piece, likely a sonata or concerto movement. It consists of eight staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in groups. Dynamic markings are prominent throughout, including *ff* (fortissimo), *fff* (fortississimo), *pp* (pianissimo), and *ppp* (pianississimo). Performance instructions such as *Rubato*, *accel. molto* (accelerando molto), and *rit.* (ritardando) are used to guide the performer's tempo and phrasing. A specific instruction *ad lib., maximal 3x* appears between staves 5 and 6. The notation includes various articulations, such as slurs, ties, and accents, and is punctuated by repeat signs and fermatas. The overall style is characteristic of late Romantic or early 20th-century piano music, emphasizing technical virtuosity and expressive dynamics.

Anexo III

Notas para la interpretación de Granaina, Música Matérica XXXVIII, de carlos galán
Cada nota tiene su alteración (Accidentals are valid only for the following notes):
 $\flat$ 3/4 tono bajo (3/4 tone flat); $\flat$ 1/4 tono bajo (1/4 tone flat); $\sharp$ 1/4 tono alto (1/4 tone sharp); $\sharp$ 3/4 tono alto (3/4 tone sharp)

Cambios de compases con equivalencia de corcheas (Same value of the eighths in the measure changes)

Trémolos: Siempre lo más rápido posible. En el viento flaterz (Always "tremolo" as fast as possible. In wind instruments, always frull)

El pianista necesitará una plancha pequeña de Madera, un libro pequeño y pesado, una baqueta de madera y una de vibráfono, una varilla de metal y una caja de CD (The pianist needs a little wood piece, a little and heavy book, a wood stick, a vibraphone, stich, a metallic mallet and a CD's plastic box)

[L] → Repetir este grupo hasta donde se indica (Repeat this figure until the place where it is indicated)

[Tr] Trino de timbre, bisbigliandi. Cambiar de posición pero no de altura (Timbr. Trill.: change the position no the pitch)

[A] Aire solo (Air only)

[C] Cluster de teclas blancas y negras. Tendrá una extensión de una sexta teniendo como nota más grave la altura indicada (Cluster of black and white keys -it has an extension of a 6th, beginning with the pitch indicated)

[M] Multifónico. siempre la nota principal es la más grave (Multiphonic sound. Always, the bass pitch it is the main)

[R] Sonido roto (Break sound)

[P] Pronunciar esta sílaba en la embocadura (Pronounce this syllable on the embouchure)

[C] Cantar y tocar (Playing and singing)

[A] Altura libre (Free pitch)

[S] Sobre las cuerdas (On the strings)

[L] Arrastrar lenta y longitudinalmente la varilla sobre las cuerdas (Tear up the strings with the metallic mallet, slowly, up and down)

[P] Percutir con la yema de dos dedos en la madera de la caja de resonancia de forma rítmica, regular (Percussing with the fingertip of two fingers on the wood of the resonance box)

Granaina op 88 Música Matérica XXXVIII carlos galán

Tranquillo ($\text{♩} = c. 60$)

Flauta en sol Multifónico (multiphonic sound)

Saxo alto Mib Multifónico (multiphonic sound)

Clarinete bajo Sonido roto (break sound)

Piano Recorriendo lentamente las cuerdas longitudinalmente con el canto de una caja de cassette (tear up the strings with the edge of a cassette's plastic box) *Sulle corde* (on the strings) En el teclado, sin sonido (on the keyboard, without sound)

Fl Multifónico (multiphonic sound)

Sx Multifónico (multiphonic sound)

Cl Multifónico (multiphonic sound) poco press

Pn Recorriendo lentamente las cuerdas longitudinalmente con el canto de una caja de cassette (tear up the strings with the edge of a cassette's plastic box) *Sulle corde* (on the strings) Colocar un libro sobre las cuerdas de la última octava (put on a book on the lowest strings) (ossia: es posible cambiar la octava del instrumento o fa-abajo, it is possible also mis-fas or mis-fas) En el teclado, sin sonido (on the keyboard, without sound) Recorriendo lentamente las cuerdas longitudinalmente con el canto de una caja de cassette (tear up the strings with the edge of a cassette's plastic box) En el teclado, sin sonido (on the keyboard, without sound) Retirar la varilla (Put the metallic mallet off) *Sulle corde* (on the strings)

3 9 **A** frull di lingua frull di nola (de garganta)

Fl *frull di lingua* *frull di nola (de garganta)*

Sx *frull di lingua* *frull di nola (de garganta)*

Cl *frull di lingua* *frull di nola (de garganta)*

Pn *sulle corde (on the strings)* *Percutir con las palmas de las manos (percussing on the strings with the open hands)* *En el teclado, sin sonido (on the keyboard, without sound)* *Sulle corde (on the strings)*

(libro en las cuerdas)

13 **B** Cantar y tocar (playing and singing) Cantar y tocar (playing and singing) Pronunciar esta sílaba en la embocadura (pronounce this syllable on the embouchure) Mover llaves ad libitum velozmente y de manera mecánica (mouvere chiavi ad libitum, veloce e di maniera meccanica)

Fl *Cantar y tocar (playing and singing)* *Pronunciar esta sílaba en la embocadura (pronounce this syllable on the embouchure)* *Mover llaves ad libitum velozmente y de manera mecánica (mouvere chiavi ad libitum, veloce e di maniera meccanica)*

Sx *Cantar y tocar (playing and singing)* *Pronunciar esta sílaba en la embocadura (pronounce this syllable on the embouchure)* *Mover llaves ad libitum velozmente y de manera mecánica (mouvere chiavi ad libitum, veloce e di maniera meccanica)*

Cl *Cantar y tocar (playing and singing)* *Pronunciar esta sílaba en la embocadura (pronounce this syllable on the embouchure)* *Mover llaves ad libitum velozmente y de manera mecánica (mouvere chiavi ad libitum, veloce e di maniera meccanica)*

Pn *Con varilla metálica sobre el puente-cejilla (with metallic mallet on the bridge)* *Retirar el libro (Put the book off)* *ordn.* *En el teclado, sin sonido (on the keyboard, without sound)* *Percutir con la yema de dos dedos sobre la madera de la caja de resonancia (percussing with the fingertips of two finger on the wood of the resonance)* *Sulle corde (on the strings)*

Gliss sulle corde con la yema de los dedos 2, 3, 4 y 5 (with the fingertips of the finger 2, 3, 4th and 5th.) *Rall il movimento (atascando el codo)* *Raspando entrecortadamente estas cuerdas con el canto de una caja de CD (tear up irregularly these strings with the plastic edge of a cd's box)* *senza pedal*

19 **C** Mover velozmente sólo llaves de fa y sol (moving only F & G keys) Mover velozmente sólo llaves de mi y re (moving only E & D keys) Mover velozmente sólo llaves de sol y la (moving only G & A keys) Golpe de llaves (percussing keys)

Fl *Mover velozmente sólo llaves de fa y sol (moving only F & G keys)* *Mover velozmente sólo llaves de mi y re (moving only E & D keys)* *Mover velozmente sólo llaves de sol y la (moving only G & A keys)* *Golpe de llaves (percussing keys)*

Sx *Mover velozmente sólo llaves de fa y sol (moving only F & G keys)* *Mover velozmente sólo llaves de mi y re (moving only E & D keys)* *Mover velozmente sólo llaves de sol y la (moving only G & A keys)* *Golpe de llaves (percussing keys)*

Cl *Mover velozmente sólo llaves de fa y sol (moving only F & G keys)* *Mover velozmente sólo llaves de mi y re (moving only E & D keys)* *Mover velozmente sólo llaves de sol y la (moving only G & A keys)* *Golpe de llaves (percussing keys)*

Pn *Sulle corde (on the strings)* *Percutir con la yema de dos dedos sobre estas dos cuerdas (percussing with the fingertips of two finger on this strings)* *Con la yema de los dedos (with the fingertips) gliss. veloce* *1/2 pedal*

26 **D** Golpe de lengua más golpe de llaves (percussing keys and slap) Vibrato molto ordn. slap Vibrato molto ordn. Vibrato molto ordn.

Fl *Golpe de lengua más golpe de llaves (percussing keys and slap)* *Vibrato molto* *ordn.*

Sx *slap* *Vibrato molto* *ordn.*

Cl *Vibrato molto* *ordn.*

Pn *Con la yema de los dedos (with the fingertips) gliss. veloce* *Con baqueta de madera (wood stick) en la mano derecha (right hand) gliss. veloce* *Sulle corde (on the strings)* *En el teclado (on the keyboard)* *En el teclado, sin sonido (on the keyboard, without sound)* *Dejar la baqueta (to leave the stick)* *En el teclado, sin sonido (on the keyboard, without sound)*

