

DE LA GUITARRA AL PIANO FLAMENCO. ESTUDIO METODOLÓGICO DE ADAPTACIÓN Y REPERTORIO IDÓNEO

J. LORENZO MOYA MALENO

Profesor de piano

CPM Teresa Berganza de Madrid

Resumen

En este trabajo se investiga el paso de obras originales para guitarra flamenca al piano que han dejado registradas los pianistas flamencos, bien sea como transcripciones en partitura o bien directamente en formato sonoro. Igualmente se estudia en esas obras cómo se han adaptado al piano técnicas tan identificativas como rasgueos, alzapúa, arpeggios, escalas, trémolos, disposición de notas en las armonías flamencas, acordes desplazados, muteados o glissandi, entre otras, que han contribuido a que el piano pueda estar presente en el flamenco con personalidad propia. Propondremos a su vez formas de adaptación de estas técnicas según nuestro criterio interpretativo y técnico, en los casos que consideremos necesario.

Este trabajo pretende contribuir a un mejor conocimiento sobre el piano flamenco, la música original de guitarra flamenca que ha pasado al piano de forma satisfactoria y fiel, así como de las diferentes formas de adaptación de las técnicas instrumentales de la guitarra en el piano.

Palabras clave: piano flamenco, flamenco, piano, guitarra, transcripción.

Abstract

This work investigates the transition of original works for flamenco guitar to the piano that have been recorded by flamenco pianists, either as transcriptions in score or directly in recordings. It is also studied in these musical works how guitar techniques such as *rasgueos*, *alzapúa*, arpeggios, scales, tremolos, flamenco harmony voicings, displaced, muted or glissandi chords, among others, have been adapted to the piano, which have contributed to this instrument can be present in flamenco with its own personality. We will propose ways of adapting these techniques according to our interpretative and technical criteria, in the cases that we consider necessary.

This work aims to contribute to a better knowledge of the flamenco piano, and the original flamenco guitar music that has been adapted to the piano in a satisfactory and faithful manner, as well as the different ways of adapting the instrumental techniques of the guitar on the piano.

Keywords: flamenco piano, flamenco, piano, guitar, transcription.

Fecha de recepción: 22/12/2018

Fecha de publicación: 01/01/2019

ÍNDICE

ÍNDICE	ii
Introducción.....	1
1. Cuestiones previas	5
1.1. Flamenco vs. Música a flamencada	5
1.2. El piano en el flamenco	5
1.3. La transcripción y adaptación.....	6
1.3.1 La transcripción en el piano:.....	7
1.3.2. La transcripción del flamenco:	7
2. Flamenco, guitarra, piano y pianistas	8
2.1. Música original para guitarra flamenca en el piano.....	8
2.2. Pianistas flamencos y músicos que tienen especial relación con la guitarra en su obra.....	14
3. Rasgos técnicos identificativos de la guitarra flamenca y su adaptación al piano según casos e intérpretes:.....	17
3.1. Trémolo.	18
3.1.2. Trémolo flamenco en el piano:.....	18
3.2. Alzapúa	26
3.3. Rasgueos	30
3.4. Arpeggios.....	35
3.5. Golpe en la caja	40
3.6. Notas muteadas.	42
3.7. Picados	42
3.8. Ligados	44
3.9. Bending, Slide, Portamento.	46
3.10. Otras técnicas.....	47
3.10.1. Resonancia de las cuerdas pulsadas:	47
3.10.2. Unísonos y octavados:	48

4. Conclusiones	50
BIBLIOGRAFÍA.....	53
Fuentes privadas sin publicar.....	54
Entrevistas con músicos y pianistas flamencos.....	55
Videos de Youtube	55
Referencias discográficas	56

Introducción

Durante el último tercio del s. XX y hasta la actualidad el flamenco ha experimentado una incesante evolución en múltiples aspectos. Uno de ellos ha sido la incorporación de diferentes instrumentos a un mundo donde la guitarra era prácticamente el único que se utilizaba. El piano, a través de diferentes músicos, se ha revelado en este proceso como un instrumento capaz de tocar flamenco “puro”, diferenciando claramente este concepto de “sonoridad aflamencada”, donde sí se sitúa el piano desde hace mucho más tiempo. En este proceso, aspectos como el estudio profundo, la imitación fiel de la guitarra, de su técnica y recursos, han sido puntos clave para iniciar el desarrollo del piano flamenco que existe en la actualidad. Podemos comprobar que, guiados por esta visión, los pianistas que se han adentrado en el flamenco, en mayor o menor medida, han mirado en un primer momento a los grandes guitarristas del género como material básico para adquirir su lenguaje y comenzar a “sonar flamenco”. Estos trabajos han sido presentados a menudo como un homenaje a los grandes maestros de la guitarra, pero también han sido un paso necesario para la adquisición de unos recursos que han permitido una posterior evolución de un lenguaje propio. Esto nos llevará a indagar sobre los artistas que se han dedicado al piano flamenco y sobre qué parte de su obra proviene directamente de la guitarra. Igualmente nos conducirá a analizar ejemplos representativos de flamenco en el piano, para poder reflejar en formato partitura las diferentes formas con que se expresan en este instrumento los elementos instrumentales más identificativos del flamenco.

Con este trabajo, en su aspecto más general, se pretende contribuir al estudio de la música flamenca en el piano. De una forma más detallada se pretende dejar constancia de la música original de guitarra solista flamenca que ha pasado al piano de forma satisfactoria y fiel, así como un estudio de las diferentes formas de adaptación de las técnicas instrumentales de la guitarra en el piano realizadas por los diferentes pianistas que han aportado algo en este aspecto. En un campo donde todavía se está en constante experimentación, este estudio puede ayudar a los pianistas interesados en la cuestión a conocer y comprender cómo el lenguaje instrumental del flamenco se ha manifestado en el piano.

No se ha encontrado ningún estudio completo sobre este tema, si bien existen casos independientes de diferentes músicos y pianistas que han trabajado para sus propios intereses la transcripción de la guitarra al piano, bien por gusto personal o artístico, o bien como medio de avanzar para conseguir un conocimiento más completo del lenguaje y la sonoridad del flamenco. El resultado de estos trabajos está, en casi todos los casos conocidos, reflejado en formato discográfico (audio) y no en formato partitura. También están presentes algunos de ellos en formato video en diferentes localizaciones de internet, principalmente en Youtube.

No obstante, sí hay estudios relacionados con el piano flamenco, ya sea de tipo histórico y musicológico, como el trabajo de Jaime Trancoso en su tesis *El*

*piano flamenco: génesis, recorrido diacrónico y análisis musicológico*¹, que es de obligada referencia para nuestro tema, pues aparecen desde sus inicios, casi todos los pianistas que han abordado este género de alguna u otra manera. Esta tesis, aunque es una pieza fundamental en este estudio, no se ocupa de forma particular de la temática de nuestro trabajo.

Otros trabajos a tener en cuenta son:

Lola Fernández en *Flamenco al piano*², aporta mucha información acerca de cómo abordar el flamenco desde el piano, con gran riqueza en los apartados rítmico y armónico. Es una obra muy bien realizada sobre esta temática, organizada en 5 volúmenes en los que se van tratando principalmente los diferentes palos flamencos.

Carlos Torijano en *Iniciación al piano flamenco*³, aporta unas herramientas técnicas y teóricas básicas para la iniciación en ésta música. En la primera parte del volumen I expone técnicas básicas utilizadas en la guitarra y aporta una posible adaptación al piano.

Pedro Ojesto en *Las claves del flamenco*⁴ (Ojesto, 2008), expone los conceptos necesarios para que un músico clásico pueda comenzar a entender los conceptos clave de esta música. Se aportan ejemplos interesantes que provienen de la transcripción directa de la guitarra.

M^a Carmen López Castro en *Estudio de métodos para la transcripción y el análisis del piano flamenco*⁵, aparte de las consideraciones referidas al apartado de análisis, propone según su criterio los procedimientos más adecuados rítmica y melódicamente para una adecuada transcripción del flamenco.

Guillermo Castro en su tesis *Formación musical del cante flamenco: En torno a la figura de Silverio Franconetti (1830-1889)*⁶, aporta abundante información sobre los orígenes del flamenco y contiene numerosos ejemplos en partitura de composiciones y transcripciones pianísticas de autores del periodo de gestación del cante flamenco. En el capítulo II expone sus criterios de transcripción de la música flamenca que consideramos los más completos y rigurosos de los que hemos encontrado. Aparecen todos los palos de acentuación ternaria, ternaria-binaria, polirritmia, hemiolia, etc. Cada palo flamenco tiene un apartado donde se

¹TRANCOSO, Jaime: *El piano flamenco: génesis, recorrido diacrónico y análisis musicológico* (Tesis). Universidad de Sevilla, 2011. [En línea] <http://www.jaimetrancoso.com/> [Consulta: 8 de enero de 2018]

²FERNÁNDEZ, Lola: *Flamenco al piano* (Vol. 1-5), Acordes concert, San Lorenzo del Escorial, 2017.

³TORIJANO, Carlos: *Iniciación al piano flamenco* (Vol. 1). Nueva Carisch España, Madrid, 2006.

⁴OJESTO, Pedro: *Las claves del flamenco*. Ediciones Autor, Madrid, 2008.

⁵LÓPEZ CASTRO, María del Carmen: *Estudio de métodos para la transcripción y el análisis del piano flamenco*. En Congreso Las fronteras entre los géneros. Flamenco y otras músicas de tradición oral, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2012. pp. 61-70.

⁶CASTRO BUENDÍA, Guillermo: *Formación musical del cante flamenco: En torno a la figura de Silverio Franconetti (1830-1889)*, Universidad de Murcia, 2014. [En línea] <https://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/38638> [Consulta: 16 de Abril de 2018]

explica el compás y cómo debe transcribirse, además de un capítulo previo en la tesis sobre fundamentación musical flamenca. Igualmente, sus conclusiones nos son útiles como referencia para definir lo que es flamenco y lo que no.

En nuestra investigación, en un primer momento hemos buscado fuentes y planificado el trabajo de campo. Para abordar esta fase partimos de los conocimientos previos personales acumulados durante nuestra trayectoria académica y profesional. Esto incluye una bibliografía y discografía específica sobre la temática de este trabajo y temáticas tangenciales.

A continuación, nos hemos centrado en el trabajo de campo. Se ha contactado con músicos y pianistas con trabajos conocidos en la materia objeto de nuestro estudio. Se han realizado entrevistas en los casos que ha sido posible y se han recopilado fuentes útiles para esta investigación. Igualmente se ha indagado sobre nuevas posibles fuentes y sobre aspectos concretos que puedan aportar información sobre los rasgos técnico identificativos de la guitarra flamenca y su adaptación al piano según casos e intérpretes.

La tercera etapa ha consistido en el estudio, selección y elaboración del material recogido. Se han realizado las transcripciones de la música en los casos necesarios. Para ello, se ha realizado un estudio de la obra discográfica o escrita en partitura - si la hubiere - de los pianistas flamencos incluidos en el rango temporal abarcado por este trabajo. De este estudio se identificarán las obras consideradas transcripciones de guitarra flamenca para piano, para buscar en ellas los pasajes donde se utilizan las técnicas particulares de la guitarra flamenca. Mediante un proceso de transcripción se reflejará de qué manera se han adaptado estas técnicas al piano. El proceso de transcripción es por lo general sumamente dificultoso al tratarse de música polifónica y monotímica, con frecuentes adornos melódicos y de muy veloz ejecución en numerosos pasajes.

Aunque se están produciendo notables avances en el campo de la transcripción musical asistida por ordenador, todos los casos de transcripción que conocemos están realizados manualmente, es decir, de oído y es el método de transcripción que se ha utilizado en los casos que ha sido necesario, ya sean transcripciones de los propios músicos o del autor de este trabajo.

La principal ventaja de los humanos a la hora de transcribir es nuestra capacidad única de identificar patrones y nuestra memoria que nos permite predecir acontecimientos futuros - Dentro de un contexto corto, un músico entrenado no puede identificar ninguna información aislada en un intervalo menor a 50 ms. los ordenadores pueden detectar mejor en intervalos cortos, pero los humanos transcriben mejor en contextos más amplios.⁷

⁷ PERTUSA, Antonio: *Computationally efficient methods for polyphonic music transcription* (Tesis), Universidad de Alicante, Alicante, 2010, pp. 44-45. [En línea] <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/18326> [Consulta: 6 de Mayo de 2018]

Ocasionalmente se han utilizado herramientas informáticas, concretamente reproductores digitales de audio como Jetaudio⁸ que permiten ralentizar la velocidad reproducción sin cambiar el tono, a fin de poder captar algunos pasajes muy rápidos o situaciones más complejas de identificar.

Después de este proceso de recopilación, estudio, transcripción y análisis de las fuentes se continuó analizando los resultados y estableciendo las conclusiones, estructurando nuestro trabajo en cuatro bloques. El primero contiene unas cuestiones previas sobre conceptos clave importantes en nuestra investigación. El segundo bloque aborda qué música y músicos han recorrido el camino de transcripción de la guitarra en el piano. El tercero indaga en las obras y pianistas del apartado anterior, identificando los rasgos técnicos guitarrísticos presentes en ellas, plasmando de qué diferentes formas lo han resuelto cada uno. El cuarto y último bloque, analiza e interpreta los resultados y expone las conclusiones finales.

⁸ Jetaudio. [En línea] <http://www.jetaudio.com/> [Consulta: 6 de Mayo de 2018]

1. Cuestiones previas

1.1. Flamenco vs. Música a flamencada

Estos dos conceptos suelen confundirse por parte del público en general e incluso por parte de músicos aficionados o profesionales no iniciados en el flamenco. Los elementos que componen la música (ritmo, melodía y armonía, textos) pueden ser comunes tanto al flamenco como a otras músicas que pueden perfectamente no ser flamenco.

Nos remitimos a las conclusiones de la tesis de Guillermo Castro para identificar lo que es flamenco:

Podemos hablar de flamenco cuando la música se caracteriza por el uso de ciclos armónico rítmicos, la práctica de ritmos de gran riqueza o libertad, el uso de la hemiolía, la polirritmia, la posibilidad del comienzo acéfalo de las melodías, la aparición de acentos y cambios armónicos en pulsos débiles del compás, así como por sucesiones y enlaces armónicos sin la rigidez de las normas académicas, además de un alejamiento de lo folklórico por medio de una musicalidad de intención artística por parte del intérprete.⁹

La sonoridad de la cadencia frigia, el andalucismo y las influencias del folklore han aparecido ya desde la era preflamenca tanto en compositores y obras clásicas como en populares. Estas manifestaciones han aparecido y se han mantenido de forma paralela al flamenco, y entendemos música andalucista o a flamencada la que contiene alguno o algunos de los elementos identificativos de éste y lo han imitado de una manera superficial. Aquí podemos incluir desde los grandes compositores del Nacionalismo Español (Albéniz, Falla, Turina) a otros más o menos conocidos de diversos ámbitos y géneros musicales. Nuevamente nos remitimos a las tesis de Castro (2014) y Trancoso (2011) donde se reflejan convenientemente estas corrientes y sus protagonistas.

1.2. El piano en el flamenco

La presencia del piano en el flamenco es un fenómeno que se estudia amplia y detenidamente en la tesis de Trancoso (2011) y nos remitimos a su desarrollo y conclusiones como referencia. Para el presente trabajo entenderemos como primeros pianistas flamencos válidos para nuestro trabajo, los que Trancoso considera en el capítulo V de su tesis “*Canónicos* para la generación actual”: Arturo Pavón y José Romero. Estos dos pianistas sevillanos que desarrollaron su actividad principalmente en la segunda mitad del s. XX, “codificarán no solo las formas genéricas del Flamenco sino también patrones armónico-métricos (y melódicos) que serán reconocidos o identificados por los aficionados averiguando

⁹ CASTRO, *Formación musical del cante flamenco...*, Op. Cit., p. 1320.

por qué *palo* están tocando (Donnier, 1987: 26), asentando las bases para la generación postrera.”¹⁰

1.3. La transcripción y adaptación

El término transcripción tiene dos posibles significados que nos interesan en nuestro trabajo. El primero es la acción de reflejar los sonidos de una forma gráfica mediante un conjunto de signos o código conocido por la comunidad a la que se dirige. Se suele emplear tanto en aspectos verbales como musicales, siendo los conocidos “dictados” orales o musicales un ejemplo claro del entrenamiento para esta labor.

Musicalmente hablando tiene además otro significado bien definido: La transferencia de una obra previamente compuesta de un medio musical a otro¹¹. Antes que nada, es importante diferenciar claramente este término del concepto *arreglo*. El arreglo es un proceso que se involucra algo más en el proceso compositivo, donde se pueden ver afectados los aspectos armónico, rítmico, contrapuntístico, las dimensiones y la forma de la obra, incluso antes de pensar en la transcripción.

Puede establecerse una analogía entre la transcripción de una pieza de música y la traducción de una obra literaria de un idioma a otro. En ambos casos hay quien dice que la obra original pierde su esencia en ese proceso, mientras otros sostienen que este proceso la puede hacer más comprensible para quien no lo era.

Está ampliamente demostrado a lo largo de la historia de la música que la transcripción ha sido ampliamente utilizada de forma satisfactoria, dándose el caso de tener más éxito la obra transcrita que la original. Ya en el Barroco era una práctica común y sirva de ejemplo como Bach transcribió conciertos de violín de Vivaldi y una numerosa lista de grandes compositores como Haendel, Beethoven, Liszt, Brahms, Grieg o Dvorak entre otros, también trabajaron esta práctica.

No nos extenderemos más en esta controversia; sólo decir que el arte de la transcripción debe ser considerado como tal y ser cuidadosamente estudiado y aprendido, para lo cual se deben seguir con cuidado ciertas consideraciones¹²:

1. Un completo conocimiento de los instrumentos involucrados, sus capacidades, técnicas y características y su forma de decir y escribir.
2. Un profundo conocimiento de la forma y sus detalles, así como interés por la obra a transcribir
3. Una comprensión profunda del estilo del compositor a transcribir y en su caso del estilo y la época.
4. Propósito por el que queremos transcribir la obra.

¹⁰ TRANCOSO, *El piano flamenco...*, Op. Cit., p. 211.

¹¹ ADLER. Samuel: *The study of orchestration*, W.W. Norton. New York, 1989, p. 511.

¹² *Ibíd.*, p. 512.

Aparte de estas consideraciones, se deben tener presentes ciertas premisas como guía general: buen gusto, respeto hacia la obra y el compositor y la convicción de que el paso permitirá seguir manteniendo la idea musical original.

1.3.1 La transcripción en el piano:

En el caso particular que nos ocupa, el piano ha sido históricamente un instrumento especialmente relacionado con la transcripción. Su amplio registro y la capacidad polifónica han sido elementos clave para que numerosas obras originales para otros instrumentos, o agrupaciones instrumentales se hayan podido presentar en el piano. El piano ha sido el principal transmisor y medio de difusión de la música para orquesta y agrupaciones grandes, sobre todo en épocas que no existía la grabación sonora.

A su vez, el piano como “instrumento rey” durante buena parte del s. XIX y XX, dada la gran cantidad de literatura musical que se le ha destinado por parte de grandes compositores, ha dado pie a numerosas transcripciones para otros instrumentos o grupos instrumentales puesto que ya de por sí, su escritura ya suele contener suficientes elementos armónicos, melódicos, rítmicos, etc. como para que el paso sea más sencillo que si hubiera que involucrarse más en aportar algo en esos aspectos.

Por esta abundancia y calidad de obras, los guitarristas han transcrito e interpretado obras originales para piano en ciertas épocas en que la guitarra estaba evolucionando en su escritura y posibilidades técnicas y sintieron la necesidad de ampliar su repertorio. Sin embargo, el proceso contrario - interpretar música de guitarra en el piano - no ha sido demasiado común.

1.3.2. La transcripción del flamenco:

Aquí nos referimos a la otra acepción de *transcripción*: el hecho de reflejar en una partitura la interpretación de un canto o una música. Ha existido cierta controversia acerca de esta cuestión y se ha llegado a sostener que no era posible la plasmación en una partitura de la música flamenca. En el artículo de Rafael Hoces *La transcripción musical para guitarra flamenca*¹³, se recogen las posturas más significativas en ambos sentidos acerca de esta cuestión.

La tesis doctoral de Guillermo Castro Buendía dedica un apartado del capítulo II a la transcripción de la música flamenca y expone los criterios que ha seguido para realizar las numerosas transcripciones que incluye en su vasto trabajo, lo que demuestra no solo que es posible, sino que es necesario para profundizar en el conocimiento y el estudio de esta música. Gran cantidad de la

¹³ HOCES, Rafael: “La transcripción musical para guitarra flamenca”, *Revista de investigación sobre flamenco “La Madrugá”*, nº 6, Junio 2012. [En línea] <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/151061> [Consulta: 7 de Mayo de 2018]

música original para guitarra solista ha sido ya transcrita en partitura y cifra. Nos remitimos a la información que aporta Norberto Torres en el volumen II de su obra *Guitarra flamenca* para conocer las transcripciones más importantes existentes¹⁴.

Acerca de este tema consideramos que el flamenco puede ser reflejado en una partitura de forma fiable, al igual que cualquier otra música cantada o interpretada en un instrumento acústico dentro del ámbito de la música occidental en que nos encontramos. No obstante, como suele decirse entre músicos “en la partitura está todo escrito menos lo esencial”¹⁵. La partitura no deja de ser un conjunto de signos codificados, donde se utilizan muchos valores relativos que dan cierto margen para diferentes interpretaciones. Evidentemente pueden aparecer elementos que no sean de uso común en la notación tradicional, pero al igual que en otros casos que se requieren símbolos especiales para técnicas o simbología que no son comunes, éstas se pueden explicar convenientemente antes del inicio de la partitura.

2. Flamenco, guitarra, piano y pianistas

2.1. Música original para guitarra flamenca en el piano

Nos remitimos al trabajo de Eusebio Rioja *La guitarra flamenca. Sus técnicas interpretativas. Orígenes, Historia y Evolución*¹⁶, a fin de conocer la historia y evolución de la guitarra flamenca de concierto. Nos limitaremos a decir que en el s. XIX convivió la escuela “eclectica”¹⁷ con Julián Arcas como figura principal con otra tendencia compuesta por *tocaes* con formación no académica, cuya principal función era acompañar cante y baile¹⁸. Nuevos estudios revelan que también hubo una importante labor concertística de guitarra flamenca, tal y como reflejan los trabajos de Guillermo Castro: *Cartageneras arregladas por Francisco Tárrega. Entre el plagio y la autoría*¹⁹; y *La Rondeña de Granada del célebre guitarrista Francisco Rodríguez Murciano*²⁰.

¹⁴ TORRES, Norberto: *Guitarra flamenca. Lo contemporáneo y otros escritos*. (Vol. II), Signatura Ediciones de Andalucía, Sevilla, 2008, p. 41.

¹⁵ Frase atribuida a Gustav Mahler, según Sergiu Celebidache. LINDT, Lawrence: *Historias curiosas de la música (vol. 2) Así como suena*. Ediciones Robinbook, Barcelona, 2004. p. 102.

¹⁶ RIOJA, Eusebio: “La guitarra flamenca. Sus técnicas interpretativas. Orígenes, Historia y Evolución”, *Sinfonía Virtual. Revista De Música Y Reflexión Musical*, N° 32, (2017). [En línea] http://www.sinfoniavirtual.com/revista/032/tecnicas_flamenca.pdf [Consulta: 11 de Mayo de 2018]

¹⁷ Guitarristas de formación académica que compusieron y tocaron obras flamencas de concierto.

¹⁸ RIOJA, “La guitarra flamenca...”, Art. Cit., p. 2.

¹⁹ CASTRO Guillermo: “Cartageneras arregladas por Francisco Tárrega. Entre el plagio y la autoría”. *Sinfonía Virtual. Revista De Música Y Reflexión Musical*, N° 34, (2018). [En línea] <http://www.sinfoniavirtual.com/revista/034/cartageneras.pdf> [Consulta: 24 de Junio de 2018]

²⁰ CASTRO, Guillermo: “La Rondeña de Granada del célebre guitarrista Francisco Rodríguez Murciano”, *Sinfonía Virtual. Revista De Música Y Reflexión Musical*, N° 30, (2016) [En línea] <http://www.sinfoniavirtual.com/revista/030/murciano.pdf> [Consulta: 24 de Junio de 2018]

A principios del s. XX los guitarristas académicos comienzan a especializarse en otro tipo de obras creadas expresamente para la guitarra por compositores académicos y los *tocaors* comienzan a desarrollar por su cuenta técnicas interpretativas que les puedan permitir presentarse ante un público como concertistas solistas. Así pues, surgen dos caminos diferentes en el mundo de la guitarra.

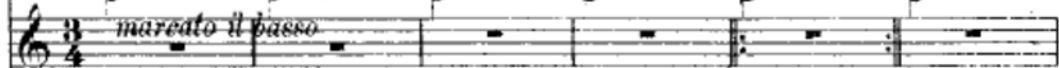
La guitarra clásica tendrá entre otros la figura de Andrés Segovia como principal referente, mientras que Rafael Marín, Miguel Borrull y Ramón Montoya entre otros, son los nombres que construyen la nueva personalidad de la guitarra flamenca.

El doctor Castro en su tesis recoge numerosa documentación y partituras de autores de finales del siglo XIX donde se aprecia la intención de imitar la guitarra con el piano en su forma de escritura. Las composiciones, además, llevan ya en el título el nombre de palos flamencos en muchos de los casos. Aquí podemos mencionar entre otros a Eduardo Ocón, Isidoro Hernández, Juan Cansino, José Cabas Quiles, Enriqueta Ventura de Domenech, o José Verdú.

En esta “Malagueña” de E. Ocón (*Cantos españoles para canto y piano*, 1874) se escribe un acompañamiento totalmente guitarrístico, pues de hecho la partitura también incluye un pentagrama para guitarra con la misma música.

MALAGUEÑA (PUNTEADA.)
 Forma melódica antigua. | *Ältere Form der Melodie.*
 Allegretto. (♩ = 132.)

Guitarra. 

Canto. *marcato il basso* 

Piano. 



En esta pieza de la misma colección de E. Ocón, “Soledad”, también aparece un pentagrama para la guitarra y la misma música adaptada para el piano más abajo. Evidentemente, la escritura es guitarrística.

il basso 



Igualmente puede apreciarse en el siguiente ejemplo “Polo gitano o flamenco” de E. Ocón.

Allegro. (♩ = 184.)

Guitarra. *ff*

Canto. *p marcato il basso*

Piano. *ff*

En los ejemplos anteriores, además de la escritura guitarrística se aprecia el juego armónico característico sobre el acorde de Mi flamenco.

En la obra de Enriqueta Ventura de Domenech se aprecia especialmente gran influencia de la escritura típica de guitarra flamenca.

Trozos Flamencos.

Nº 2. JALEO.

Propiedad

ENRIQUETA V. de DOMENECH

Pr. 6 Ptas.

Allegretto (152-♩)

Isidoro Hernández fue autor de colecciones de piezas donde se vislumbra un claro componente guitarrístico y flamenco. Sirva como ejemplo la colección *Ecos de Andalucía* de 1880. En su colección *Flores de España* de 1883, publica una serie de piezas con el subtítulo “transcritas para piano”, panaderos, caña o zorongo²¹ entre otros.

En estos “Panaderos”²² se aprecia la intención de imitar la guitarra pero la escritura no es demasiado pianística, imitando el rasgueado con una sucesiva repetición de acordes iguales.

FLORES DE ESPAÑA.

PANADEROS

Propiedad. Pr. 1 Ptas. Fija.

TRANSCRITOS PARA PIANO

por

Isidoro HERNANDEZ.

BAILE.

Moderato. (♩ = 108.)

PIANO.

Trancoso en el cap. II de su tesis (*Una lectura del Flamenco: historiografía y canon. La conjugación del canon tradicional y propuestas alternativas. La segunda mitad del siglo XIX y el Nacionalismo musical español*) también aporta información acerca de esta etapa.

²¹ CASTRO, *Formación Musical del Cante Flamenco...*, Op. Cit., p. 1911.

²² Ibíd. p. 2533.

En esta obra también se aprecia la escritura guitarrística²³.

FLORES DE ESPAÑA.
SOLEÁ GITANA
TRASCRIPTA PARA PIANO
con letra por
Isidoro HERNANDEZ.

Propiedad. Pr. 3 Ptas.

Moderato. (♩. = 66)

PIANO. *f*

Otros autores también han utilizado el mismo término:

En este marco contextual, sobresale especialmente José Cabas Quiles (...), quien recreará artísticamente las obras de una forma más decidida. En *Malagueñas clásicas, transcripción para piano conservando el estilo propio de la guitarra* (ca. 1900)²⁴

No está claro que estas indicaciones “transcritas para piano” signifiquen que son obras de originales de guitarra. Entendemos más bien, que son composiciones originales o basadas en melodías populares, pero se quiere indicar que están escritas con un estilo guitarrístico.

²³ Ibíd. p. 2404.

²⁴ TRANCOSO, *El piano flamenco...*, Op. Cit., p. 106.

A partir de la gran evolución no solo técnica, sino también musical experimentada por la guitarra a partir de la figura de Sabicas y sobre todo de Paco de Lucía, el interés por la música de estos maestros se acrecienta y mueve a otros instrumentistas a conocer mejor esa música que se estaba haciendo. También es importante la labor de la generación de Paco de Lucía ampliando los horizontes del flamenco, armónicamente, técnicamente o tímbricamente.²⁵

A partir de aquí numerosos pianistas han trabajado de una u otra manera desentrañando la música de la guitarra para poder interpretarla en el piano, aunque no todos han llegado a publicar sus trabajos en este campo.

2.2. Pianistas flamencos y músicos que tienen especial relación con la guitarra en su obra.

Dentro de lo que se considera la época preflamenca²⁶, el doctor Castro aporta en su tesis numerosa documentación y partituras de los compositores de esta etapa, donde existen reminiscencias guitarrísticas, cuando no la intención de imitarla directamente, titulando incluso algunas obras con la coletilla de "transcritas para piano". Nos remitimos a este trabajo para un completo conocimiento de esta cuestión.

No vamos a detallar en este apartado una lista completa de músicos o pianistas flamencos que tienen trabajos conocidos hasta la fecha. Nos remitimos nuevamente a la tesis de Trancoso para los interesados en todos los nombres concretos. Sólo nos detendremos en los casos que o no aparecen, o bien podemos aportar más información de la que aparece en la citada tesis. Igualmente mencionaremos los que han tenido una importancia capital en la historia del piano flamenco según nuestro criterio.

Dos pianistas aparecen con fuerza como figuras principales en la historia del piano flamenco: José Romero y Arturo Pavón.

Así, los canónicos codificarán no sólo las formas genéricas del Flamenco sino también patrones armónico-métricos (y melódicos) que serán reconocidos o identificados por los aficionados averiguando por qué palo²⁷ están tocando (Donnier, 1987: 26), asentando las bases para la generación postrera.²⁸

Estas dos figuras, reconocidas y respetadas como referencia de muchos pianistas flamencos poseen perfiles bien diferentes. Mientras que Arturo Pavón (1933-2005) investigó más en la línea del cante²⁹, José Romero (1936-2000)

²⁵ Lo que en su momento originó no poca controversia entre los puristas.

²⁶ Aproximadamente desde el último cuarto del siglo XVIII hasta la primera mitad del XIX.

²⁷ Palo: Después de un periodo de evolución, cada toque posee unas características propias, que lo diferencian de otros, debido a un esquema rítmico-armónico base que es reconocido por los aficionados como característico del estilo considerado.

²⁸ TRANCOSO, *El piano flamenco...*, Op. Cit., p. 211.

²⁹ Acompañó al piano a Manolo Caracol durante una larga etapa de su carrera.

desarrolló un toque más instrumental creando falsetas guitarrísticas, utilizando técnicas de la guitarra, arpeggios, trémolo, etc.

Gracias a estos dos pianistas sevillanos, el piano flamenco se presenta a la generación actual como un instrumento capaz de tocar flamenco según el canon y con los rasgos propios identificativos de cada palo.

La aparición en la escena de Chano Domínguez (1960-), con su primer disco como líder³⁰, supuso una auténtica revelación para muchos músicos y pianistas que vieron en el piano a un instrumento capaz de sonar flamenco, moderno y fusionado con elementos jazzísticos. La posterior trayectoria de Chano no ha hecho sino corroborar y aumentar las impresiones que dejó su primer trabajo, estando considerado como el pianista español de flamenco/jazz más internacional.

El pianista madrileño Pedro Ojesto³¹ (1953-), con tres obras discográficas como líder, ha mantenido una especial relación con el piano flamenco. Además de colaborar con numerosos músicos del panorama jazzístico y flamenco. Es importante su faceta pedagógica y difusora del flamenco. Ha trabajado la transcripción de la guitarra flamenca y muestra parte de estos trabajos en los seminarios y cursos sobre flamenco que ha impartido y dirigido.³²

Diego Gallego, pianista, compositor, arreglista y productor musical nacido en 1975 en San Fernando (Cádiz). cursó estudios en el Real Conservatorio Profesional de Música Manuel de Falla de Cádiz. Comenzaría muy joven como solista y acompañando a otros artistas de la talla de Rancapino o Maíta vende ca, Chato de la Isla, Salmarina, Antonio Alemania, etc. Su primer trabajo discográfico no recoge transcripciones, aunque sí deja entrever un gran trabajo previo en este aspecto³³. Hay disponibles en la web algunas grabaciones en video donde aparece interpretando transcripciones de su autoría de obras originales de guitarra flamenca como *Fuente y cauda*³⁴ o *Buleriando*³⁵.

Javier Coble, pianista compositor y productor, es uno de los músicos que más han trabajado la transcripción del flamenco. En un único trabajo discográfico especialmente dedicado a esta cuestión aparecen junto a composiciones propias, obras de Paco de Lucía, Vicente Amigo, Manolo Sanlúcar, Tomatito o Mario Cortés.³⁶ Nos ha aportado abundante información acerca de su experiencia en este campo, así como algunos materiales útiles para nuestro trabajo. Nos expresa

³⁰ DOMINGUEZ, Chano: *Chano* [CD], Nuba Records, Madrid, 1993.

³¹ Pedro Ojesto: [En línea] <http://pedroojesto.com/> [Consulta: 9 de Mayo de 2018]

³² Especialmente exitoso el realizado en Febrero del 2000 en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, siendo el primero de este tipo que se realizaba en dicha institución.

³³ GALLEGO, Diego: *Piano flamenco*, Antar [CD], Madrid, (2002).

³⁴ Paco de Lucía. [En línea] https://www.youtube.com/watch?v=WE_Lqosmnl4 [Consulta: 25 de Mayo de 2018]

³⁵ Moraíto Chico. [En línea] https://www.youtube.com/watch?v=XJct_KqebIs [Consulta: 25 de Mayo de 2018]

³⁶ COBLE, Javier: *De azabache y plata* [CD], Flamenco en el foro, Madrid, 2001.

que tuvo contacto directo con los autores y principales guitarristas del momento (con excepción de Paco de Lucía) en el proceso de elaboración de su disco.

Realiza un trabajo de transcripción y adaptación concienzudo, riguroso y con resultado en partitura académica tradicional. Como planteamiento general se guía por su oído para discriminar las soluciones técnicas más satisfactorias según su criterio, sin rehuir de dificultades técnicas si éstas son necesarias para una buena expresión en el piano. Considera que la guitarra tiene posibilidades técnicas que nunca podrá tener el piano, por lo que éste debería expresarse con sus propias virtudes, es decir, en su propio idioma instrumental. En los apartados correspondientes del tercer punto de este trabajo aparecerán muestras de sus aportaciones.

Antonio Serrano, armonicista y multinstrumentista, comienza a transcribir flamenco cuando Paco de Lucía le reclama para formar parte de su banda con la que ha girado por todo el mundo entre 2004 y 2014. Este prolongado contacto directo con el maestro de Algeciras es un punto importante para considerar el resultado de sus trabajos en este aspecto como referencias a tener en cuenta. Serrano comienza a transcribir para intentar entender lo que hace la guitarra y poco a poco se va interesando cada vez más. Considera que transcribir de la guitarra es un paso necesario para entender el estilo, el género, el lenguaje, aunque luego uno debe intentar dar un paso más y adaptar esa música al instrumento y sus posibilidades.

Expone que el piano es un instrumento con gran capacidad rítmica y se puede adaptar muy bien al flamenco. Como planteamiento general no descarta usar soluciones mejores compositivamente hablando, lo que puede implicar modificaciones armónicas, contrapuntísticas, de disposición y de textura, porque el piano tiene más posibilidades en esos aspectos que la guitarra.

Diego Amador, también conocido como “El Churri”, se erige como un caso particular dentro de los pianistas flamencos. Multinstrumentista y autodidacta, su conocimiento previo de la guitarra de forma práctica ha supuesto que toda su forma de tocar provenga del intento de trasladar al piano lo que la guitarra hace. Así pues, desde su forma de armonizar, frecuentemente solo con dos notas hasta la manera de ejecutar rasgueos o remates, está tan íntimamente ligado a la guitarra que merece una mención especial, aunque no le conozcamos publicadas transcripciones literales.³⁷

Nosotros tenemos una considerable experiencia en el campo de la transcripción y adaptación de la guitarra flamenca al piano. Los trabajos realizados básicamente son obras de los maestros Sabicas y Paco de Lucía. Igualmente hemos colaborado en la edición de alguna de las transcripciones de Antonio Serrano.³⁸ Estas transcripciones han sido interpretadas por nosotros mismos en

³⁷ Antonio Serrano nos recuerda que a Paco de Lucía no terminaba de convencerle el piano en el flamenco al no aprovechar sus posibilidades. La música de Albéniz le sonaba flamenca y en entre los pianistas más “guitarrísticos” le convenía especialmente Diego Amador.

³⁸ *Barrio la viña* (Alegías), de Paco de Lucía.

numerosos conciertos con un resultado satisfactorio. Una muestra de este trabajo está disponible online³⁹.

Tras efectuar diferentes búsquedas en la web, se encuentra alguna muestra de pianistas que interpretan algunas obras originales para guitarra.

Un caso especialmente satisfactorio es el del pianista clásico Juan Pérez Floristán, ganador - entre otros - del Concurso Internacional de Piano de Santander 2015 interpretando como bis de un concierto clásico una transcripción propia de las bulerías *Los caños de Meca* del guitarrista Gerardo Núñez.⁴⁰

Otro caso menos satisfactorio en su resultado musical es el de Matthias Hafner (también conocido como Mateo Reyes), del que desconocemos casi todo en cuanto su origen y trayectoria, es autor de algunos videos con grabaciones.⁴¹

A modo de mención citaremos una serie de nombres importantes en el piano flamenco aunque no a todos se le conocen transcripciones de guitarra: Ariadna Castellanos, Dorantes, Sergio Monroy, Miriam Méndez, Laura de los Ángeles, Pablo Rubén Maldonado, Rosario Montoya (La Reina gitana), Miguel Ángel Remiro, Pedro Ricardo Miño, Juan Cortés, Abdón Alcaraz, Alfonso Aroca, etc.

3. Rasgos técnicos identificativos de la guitarra flamenca y su adaptación al piano según casos e intérpretes:

El piano no ha estado siempre presente en el ámbito del flamenco canónico. Su incorporación ha sido relativamente reciente y por lo tanto carece de una enseñanza especializada y de una escuela propia como tiene la guitarra flamenca. Mientras que los guitarristas flamencos han aprendido a través de una transmisión oral y visual, los pianistas no han tenido referentes en su propio instrumento con los que formarse de manera directa. Exceptuando pocos casos, los pianistas flamencos han podido adquirir la técnica a través de los conservatorios y se han encontrado un vacío (o un campo abierto, según se mire) a la hora de abordar el flamenco desde su instrumento, por lo cual nos encontraremos casi tantas diferentes maneras de decir como pianistas.

Aunque posteriormente cada pianista experimenta una evolución personal en su lenguaje y su estilo, la imitación de la guitarra ha rondado desde el comienzo a los pianistas flamencos, adoptando éstos diferentes posiciones y soluciones técnicas acerca de esta cuestión. En este punto se muestran esas diferentes soluciones técnicas adoptadas cuando se ha imitado la guitarra.

³⁹ MOYA, Lorenzo/ Sabicas: *Punta y Tacón*, 2018. [En línea]

<https://www.youtube.com/watch?v=CocrwX6nQ9c> [Consulta: 23 de Diciembre de 2018]

⁴⁰ PÉREZ FLORISTÁN, Juan/ NUÑEZ, Gerardo: *Los caños de Meca*. [En línea]

<https://www.youtube.com/watch?v=wr68M0gHG-w> [Consulta: 14 de Mayo de 2018]

⁴¹ HAFNER, Matthias/ Sabicas: *Punta y tacón (Farruca)*. [En línea]

<https://www.youtube.com/watch?v=GDY-Sp2q9ZA> [Consulta: 14 de Mayo de 2018]

⁴² RIOJA, “La guitarra flamenca...”, Art. Cit., p. 79-84.

3.1. Trémolo.

El trémolo consiste en la repetición rápida de una misma nota con el propósito de mantenerla sonando al igual que un cantante mantiene una nota. Se usa, por lo tanto, en momentos especialmente melódicos, donde se quiere cantar una melodía con el instrumento. Esta técnica tan característica de la guitarra es por tanto, un recurso que viene a suplir la rapidez con que se apaga el sonido de una cuerda al pulsarla.

La técnica del trémolo no ha sido siempre igual, sino que es objeto de una evolución desde sus inicios. Se comienza a utilizar en la guitarra clásica y es adoptada por los guitarristas flamencos⁴².

Existen diversas técnicas para la realización del trémolo y cada guitarrista las escoge según su conveniencia. Rafael Marín ya en 1902 explica los diversos trémolos en su “Método de guitarra flamenca”⁴³. Actualmente es de uso común la ejecución del trémolo en el ámbito clásico con bordón y 3 notas (con dedos p-a-m-i) y en el ámbito flamenco con bordón y 4 notas (con dedos p-i-a-m-i)⁴⁴.

3.1.2. Trémolo flamenco en el piano:

El piano, aunque de forma menos acusada, adolece en parte del mismo problema que la guitarra a la hora de poder efectuar un tenuto verdadero. Ambos son instrumentos de cuerda - pulsada y percutida respectivamente- y aunque poseen un ataque bien definido, el sonido no se mantiene, sino que se atenúa y se pierde de forma rápida. En ambos instrumentos es una técnica difícil, si bien en el piano resulta quizás algo más complicada porque la velocidad de repetición de la tecla depende en una gran medida de la calidad y el ajuste de la maquinaria del piano, mientras que en la guitarra el dedo tiene un contacto directo y más inmediato con la cuerda. De hecho, en la historia de la literatura pianística no es usual ejecutar el trémolo sobre una misma nota, sino que se busca la fórmula de tremolar con la octava al ser un movimiento de muñeca más natural a la mano del pianista.

A la hora de interpretar el trémolo flamenco en el piano encontramos diferentes corrientes o formas de adaptarlo, dependiendo del pianista generalmente.

Torrijano (Vol. I) propone en su método una traslación exacta de la forma de ejecutar en la guitarra: Un bajo en la mano izquierda y 4 notas en la derecha con dedos 4-3-2-1:

⁴² RIOJA, “La guitarra flamenca...”, Art. Cit., p. 79-84.

⁴³ MARÍN, Rafael. (1902): *Método de Guitarra. Flamenco. Por música y cifra. Compuesto por Rafael Marín. Único publicado de aires andaluces.* (Edición y Estudio introductorio de Eusebio Rioja ed.), Facsímil de Ediciones de La Posada, Ayto. de Córdoba, Córdoba, 1995.

⁴⁴ RODRÍGUEZ, Ramonet: “Técnicas de ejecución de la guitarra flamenca: Historia, desarrollo, aporte y mecanismos”, *Kañina, Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, 39 (2), 2015, p. 226. [En línea] <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/download/21266/23092> [Consulta: 14 de enero de 2018]

Ejercicio (p. 6)



Tremolo por soleá extracto de P. de Lucía (p. 33)



Con la misma intención de imitación pura lo ejecuta el pianista flamenco José Romero en su adaptación al piano de la conocida obra (no flamenca) *Recuerdos de la Alhambra* de Francisco Tárrega.

Partitura original de guitarra



Versión de José Romero (cc. 1-2)



En la misma línea lo plantea Lola Fernández en un pasaje de soleá⁴⁵.



A Antonio Serrano no termina de convencerle el trémolo imitativo de la guitarra en el piano. El recurso técnico en la guitarra para cantar una melodía no lo considera demasiado necesario en el piano porque este instrumento tiene un mayor tiempo de sustain⁴⁶, lo que le permite mantener viva una línea melódica. Aboga por la posibilidad de cantar la melodía de forma simple (una línea melódica) porque lo considera más pianístico que el trémolo sobre una nota. Las veces que lo ha realizado, ejecuta en octavas de forma muy rápida, nerviosa y casi intuitiva, sin una métrica exacta, aunque tiende a acercarse a los seisillos.

⁴⁵ FERNANDEZ, Lola: *Flamenco al piano* (Vol. 1), Acordes concert, San Lorenzo de El Escorial, 2008, p. 48.

⁴⁶ Sostener, mantener sonando un sonido.

Transcripción para guitarra de Jorge Berges. *Barrio la Viña* (Alegrías) Paco de Lucía⁴⁷.

Transcripción de Antonio Serrano para piano (cc. 8-14)⁴⁸. Es de notar la diferencia de criterio en la elección del compás, en un caso 3/4 y en otro caso 3/2.

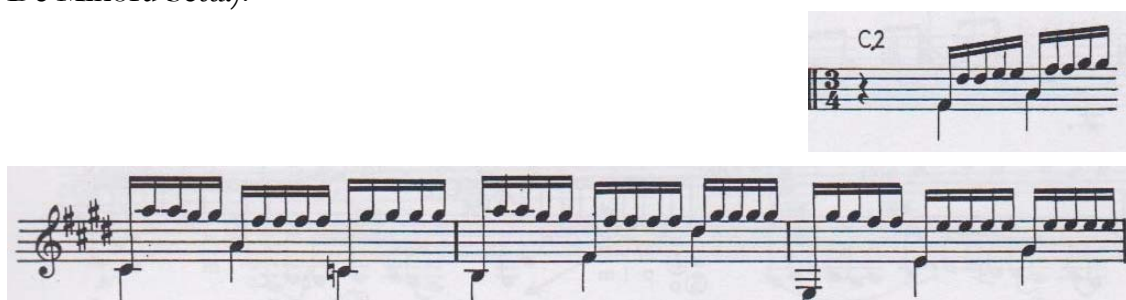
⁴⁷ DE LUCÍA, Paco: *El duende flamenco de Paco de Lucía* [Vinilo], Philips Records, 1972.

⁴⁸ SERRANO, Antonio: *Harmonious* [CD], Harmonious Records, 2013.



Javier Coble utiliza a menudo la combinación de dedos 4-3-2-1, aunque dependiendo del diseño de la melodía nos expresa que le pueden ser útiles otras combinaciones.

Transcripción para guitarra de *Llanos del real* (Minera), Paco de Lucía⁴⁹ (dig. De Minoru Setta).



Transcripción para piano de Javier Coble⁵⁰ (0'43'').



⁴⁹ DE LUCÍA, Paco: *Almoraima* [Vinilo], Philips Records, 1976.

⁵⁰ COBLE, Javier: *De azabache y plata* [CD], Flamenco en el foro, Madrid, 2001.

Nosotros utilizamos varias posibilidades, dependiendo del pasaje en cuestión. En este caso, trémolo de 4 notas con y sin silencios (salvando la transposición por la cejilla).

Transcripción original para guitarra de Joseph Trotter (con cejilla al 3).



A continuación, nuestra adaptación (tono de concierto).



Para este mismo caso Pedro Ojesto⁵¹ lo realiza de la misma manera. Diego Gallego⁵² en su versión de *Fuente y caudal*⁵³ lo realiza de similar forma también.



0'37''

⁵¹ OJESTO, Pedro: *Quiero* [CD], Nuba Records, 2004.

⁵² GALLEGO, Diego: *Fuente y caudal* (Paco de Lucía). [En línea] https://www.youtube.com/watch?v=WE_Lqosmnl4 [Consulta: 14 de Mayo de 2018]

⁵³ DE LUCÍA, Paco: *Fuente y caudal* [Vinilo], Philips Records, Madrid, 1973.

Aunque la obra original está en compás de 3/4, incomprensiblemente lo ha transcrito en 4/4, aunque no es relevante para el análisis de la ejecución técnica del trémolo.

Para este caso disponemos de partituras de guitarra en sendas transcripciones de reconocida solvencia. Salvado los distintos tonos de las partituras (por el uso de la cejilla), podemos apreciar que ciertos adornos que realiza la guitarra, no son recogidos por Gallego en el piano de igual manera.

Transcripción para guitarra de Moriyasu Ligaya



Nosotros mismos, en nuestras interpretaciones, hemos utilizado también un trémolo mixto que incluye un salto de 8ª, que resulta muy natural a la mano y de buen efecto melódico⁵⁴. No conocemos otros casos en que se haya adaptado de esta manera.

Punta y tacón (Farruca)⁵⁵. Sabicas/Moya 2'48''.



En este caso utilizamos la fórmula más común, dedos 4-3-2-1 a tiempo.

⁵⁴ Este tipo de movimiento ya aparece en estudios y obras de la literatura pianística, por ejemplo C. Czerny estudio op. 299 n° 22 y op. 740 n° 7.

⁵⁵ SABICAS: *Flamenco puro* [Vinilo], Hispavox, Madrid, 1961.

Punta y tacón (Farruca). Sabicas/Moya 0' 32".

Como muestra de adaptación poco satisfactoria podemos exponer el siguiente caso en la misma obra anterior, con la salvedad de la tonalidad diferente, donde no apreciamos una buena continuidad melódica.

Mateo Reyes - tresillos en octavas⁵⁶

Tampoco consideramos satisfactoria esta ejecución: Tresillos (silencio de corchea-corchea-corchea) en 8vas.⁵⁷

⁵⁶ REYES, Mateo, alias Matthias Haffner/ Sabicas: *Punta y tacón* (farruca). [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=GDY-Sp2q9ZA> [Consulta: 12 de Mayo de 2018]

⁵⁷ REYES, Mateo, alias Matthias Haffner/ Sabicas: *Alegrías de Cádiz*. [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=SU0tQhqNcPc> [Consulta: 12 de Mayo de 2018]



Nosotros consideramos el trémolo en la guitarra como una técnica para mantener vivo el sonido a la hora de cantar una melodía, y ese debe ser el objetivo a conseguir al pasarlo al piano. La gran belleza que se consigue en la guitarra, induce a ejecutarlo exactamente igual en el piano, lo que según nuestro criterio no funciona tan bien simplemente por la diferencia en la idiosincrasia y el mecanismo de ambos instrumentos. De entre las varias posibilidades expuestas, dependerá del pasaje en cuestión la conveniencia de utilizar unas u otras, prefiriendo la repetición de las 4 notas (dedos 4-3-2-1) o el trémolo mixto con salto de 8ª. Aunque no hemos encontrado ejemplos, también consideramos la posibilidad que apunta Antonio Serrano de cantar la melodía de manera simple, sin tremolar. En este caso, la presencia de algún elemento que aportara movimiento, por ejemplo en la mano izquierda, sería necesario para no perder parte de ese efecto de movimiento que consigue el trémolo⁵⁸.

3.2. Alzapúa

Citamos a continuación dos definiciones sobre el alzapúa.

[...] Se trata de pulsar hacia abajo un bordón con la yema del pulgar e inmediatamente volver a pulsarlo hacia arriba también con el pulgar, pero con la uña, regresando la yema a la cuerda inmediata superior. Se produce un efecto de repetición en el sonido con potencia y con doble matiz, dulce, hacia abajo y brillante hacia arriba, riqueza y variedad en suma. Esta técnica recuerda el uso de la púa en los instrumentos de plectro, de dónde le viene el nombre.⁵⁹

Es una técnica propia del dedo pulgar de la mano derecha en donde éste funciona como una púa o plectro, pulsando una, dos o más cuerdas para conseguir motivos rítmicos de cierta velocidad, pulsando hacia abajo y hacia arriba, especialmente en bordones, logrando de esta manera un efecto sonoro muy particular.⁶⁰



⁵⁸ Véanse ejemplos de diferentes números de la Suite Iberia (I. Albéniz). En los pasajes centrales (comúnmente llamados “Copla”) la mano derecha canta en 8vas, a veces armonizadas, mientras que la mano izquierda ejecuta arpeggios que aportan movimiento. *El Albaicín* (c. 165)

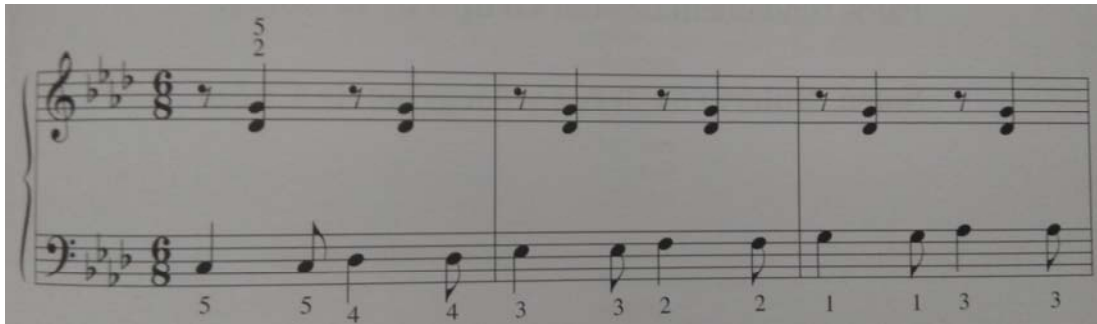
⁵⁹ RIOJA, “La guitarra flamenca...”, Art. Cit., p. 87.

⁶⁰ RODRÍGUEZ, “Técnicas de ejecución de la guitarra flamenca...”, Art. Cit., p. 225.

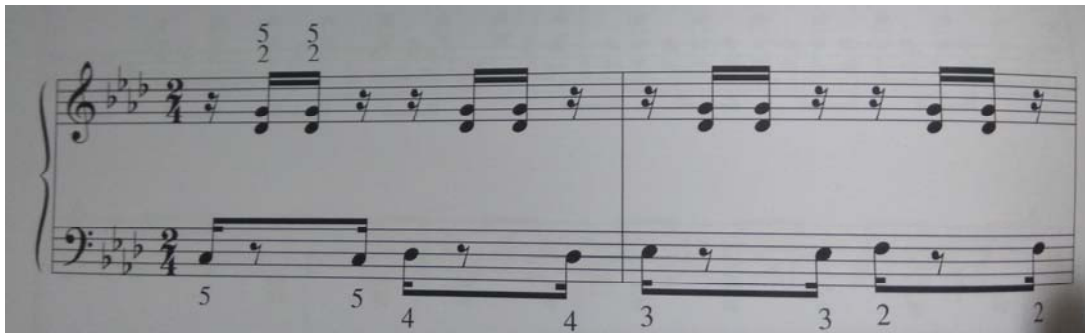
Se trata de una técnica de gran vistosidad y espectacularidad, y muy efectiva para conducir la música con fuerza a momentos de desenlace o resolución.

Carlos Torijano⁶¹ propone los siguientes modelos para el alzapúa en el piano.

Alzapúa simple



Alzapúa doble



Lola Fernández lo ejemplifica para la guitarra de la siguiente manera.⁶²



En el piano propone las siguientes fórmulas para un compás de alegrías:

⁶¹ TORIJANO, *Iniciación al piano flamenco*, Op. Cit.

⁶² FERNÁNDEZ, *Flamenco al piano*, Op. Cit. vol.4., p. 55.



El siguiente ejemplo pertenece a los fandangos *Aires choqueros*. Transcripción de Juan Manuel Cañizares (Cañizares, 2009).

Nosotros lo hemos adaptado de esta manera, (salvando la transposición de la cejilla)⁶³.

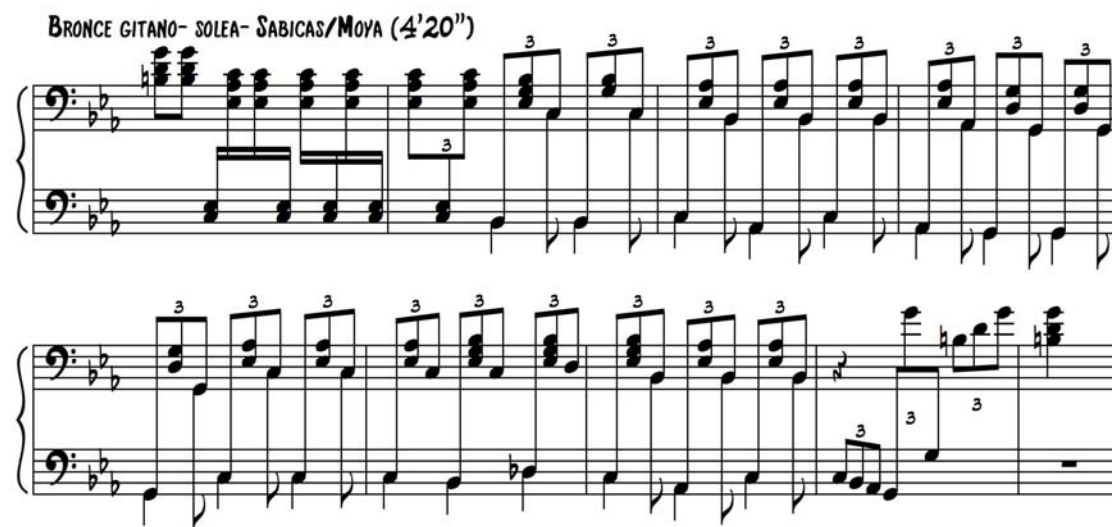
⁶³ MOYA, Lorenzo: *Aires Choqueros (Paco de Lucía)*. [En línea]

<https://www.youtube.com/watch?v=6-PuttVrUcw&feature=youtu.be> [Consulta: 30 de Junio de 2018]

Alzapúa en *Bronce gitano* (Sabicas)⁶⁴. Partitura de guitarra. Transcripción de Joseph Trotter⁶⁵. Cejilla al III.



Nosotros lo hemos adaptado de la siguiente manera. Se mantienen las figuraciones y la armonía en posiciones asequibles para el piano.



Pedro Ojesto en su grabación de esta obra omite todo el pasaje final de alzapúa e introduce unas falsetas propias y totalmente diferentes de la original de guitarra.

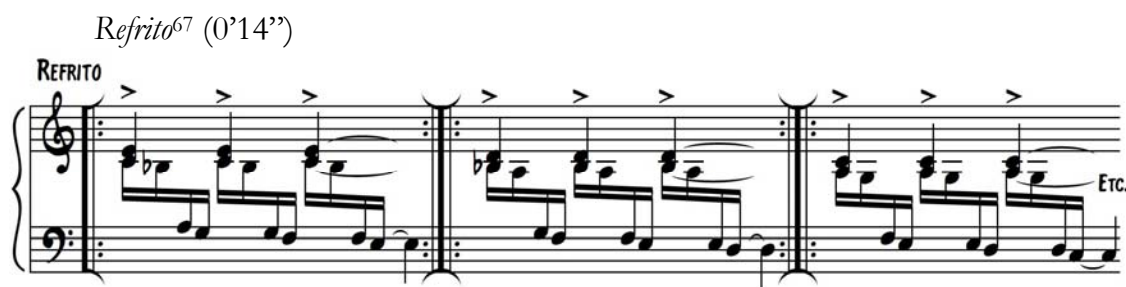
⁶⁴ SABICAS: *Flamenco puro* [Vinilo], Hispavox, Madrid, 1961.

⁶⁵ Esta transcripción se ha realizado en compás de 3/4 pero con la acentuación incorrecta según nuestro criterio.

En otros casos se han tomado soluciones menos literales. Comparemos la partitura de guitarra con la adaptación a piano *Barrio la Viña* (Paco de Lucía/Serrano, 3'14")



Aunque no esté reflejado en transcripciones concretas de guitarra, algunos pianistas como Chano Domínguez⁶⁶, utilizan diseños o patrones que recuerdan el alzapúa de la guitarra:



3.3. Rasgueos

Nos encontramos ante el elemento técnico más característico de la guitarra flamenca. Con las siguientes citas queda claro el concepto.

Es uno de los elementos técnicos más importantes y variados. Consiste en rozar las cuerdas de manera rápida con los dedos de la mano derecha (con movimientos en algunas ocasiones en forma de abanico) produciendo un sonido continuo en las cuerdas, subiendo de primas a bordones o viceversa, con muchas posibilidades de combinación de dedos que le van a dar a cada rasgueo una característica sonora. El rasgueo abarcará un determinado número de cuerdas dependiendo de la armonía.⁶⁸

Siendo precisos, no deberíamos hablar del rasgueo sino de los rasgueos, es tal su riqueza, que podríamos decir que cada guitarrista lo desarrolla de diversas formas singulares y sustantivas, aplicándolas bajo diversas

⁶⁶ DE LUCÍA, Paco: *Barrio la Viña*. [En línea]

<https://www.youtube.com/watch?v=gktu3THVcWQ> [Consulta: 14 de Mayo de 2018]

⁶⁷ DOMÍNGUEZ, Chano: *Chano* [CD], Nuba Records, Madrid, 1993.

⁶⁸ RODRÍGUEZ, "Técnicas de ejecución de la guitarra flamenca", Art. Cit., p. 221.

interpretaciones y denominaciones, cargadas de personalidad. Podría identificarse a cada guitarrista por su forma de rasguear.⁶⁹

Desde hace tiempo ha sido un sello característico de la guitarra flamenca, aunque abierto a nuevas posibilidades, variantes e innovaciones por parte de los guitarristas.

No vale la pena insistir, concluimos que a principios del XX existía un repertorio de rasgueos de altísima riqueza y depuración, hasta el punto de haberse erigido en el recurso o elemento técnico más llamativo y *vendible* de la guitarra flamenca”.⁷⁰

A la hora de plantear una adaptación al piano, estamos ante una de las mayores problemáticas que nos podemos encontrar en esta tarea, que surge desde el primer momento por la simple, pero importante diferencia organológica de los dos instrumentos. La forma en que se producen los sonidos en la guitarra con respecto a la mano es muy diferente al piano. En el caso de la guitarra, el contacto con las cuerdas es directo e inmediato y las variables que pueden influir en el sonido, son numerosas. Se dispone de 5 dedos, más la mano entera, diferentes superficies de contacto con la cuerda (uña, yemas, etc.), posibilidad de sonar con el movimiento de ida y de venida, etc. Todo esto, multiplicado por las combinaciones posibles de estos elementos, da como resultado una gran variedad de posibilidades.

El caso del piano es diferente: el contacto con la cuerda no es directo, sino a través de un mecanismo, cuya calidad y respuesta puede variar enormemente de un instrumento a otro dependiendo de su calidad. Por otro lado, el sonido en el piano solo se produce en una dirección al “atacar” (al bajar las teclas). Por esto es una técnica difícil de traducir en el piano.

Cuando el rasgueo es muy regular y simple con movimiento arriba/abajo en la guitarra se ha adaptado de las siguientes maneras:

Transcripción de Antonio Serrano de *Antonia* (Soleá por bulería) de Paco de Lucía.⁷¹ (1’08”)



Siguiendo su planteamiento general de adaptación, Antonio Serrano no es especialmente partidario de la ejecución en el piano como una simple alternancia izquierda-derecha (1-1). Expone que la mano del guitarrista y muchos de los

⁶⁹ RIOJA, “La guitarra flamenca...”, Art. Cit., p. 100.

⁷⁰ RIOJA, “La guitarra flamenca...”, Art. Cit., p. 101.

⁷¹ DE LUCÍA, Paco: *Cositas buenas*, Universal Music Spain, Madrid, 2004.

rasgueos que ejecuta tienen numerosas variantes e implican más de dos elementos. 4 dedos, hacia abajo, hacia arriba, el pulgar, etc., y todos estos sin uña y con uña. El resultado sonoro en la guitarra no es tan simple como un abajo-arriba. Por eso prefiere en ocasiones el uso del *paraddiddle*⁷². Reconoce que no se ha metido a fondo a investigar lo que hace la guitarra exactamente, pero intenta imitar el efecto que produce, que considera más circular o cíclico.

*Barrio la viña (Alegías)*⁷³ de Paco de Lucía. Transcripción de Juan Manuel Cañizares. (3'00'')

Transcripción y adaptación de Antonio Serrano⁷⁴

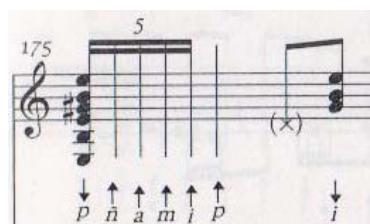
Podemos comprobar cómo los cinquillos de la guitarra se traducen en 4 notas en el piano, lo que junto al *paradiddle*, produce en el momento de la audición un resultado convincente y un efecto similar al original.

⁷² Un *paradiddle* es un rudimento de percusión. Consiste en dos golpes sencillos seguidos de un golpe doble, (DIDD o IDII). Cuando se tocan varios *paradiddles* sucesivamente, la primera nota siempre se alterna entre la mano derecha y la izquierda.

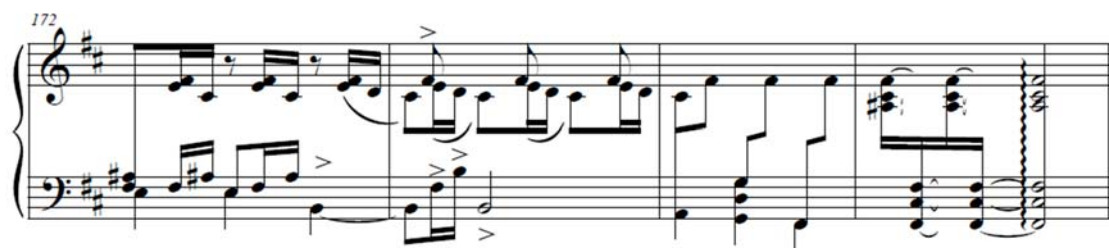
⁷³ DE LUCÍA, Paco: *El duende flamenco de Paco de Lucía* [Vinilo], Philips Records, 1972.

⁷⁴ Grabado por él mismo en SERRANO, Antonio: *Harmonious* [CD], Harmonious Records, 2013.

Este remate⁷⁵ de *Aires choqueros* (c. 175) en transcripción para guitarra de J.M. Cañizares:



Nosotros hemos adaptado este remate de la siguiente manera⁷⁶:

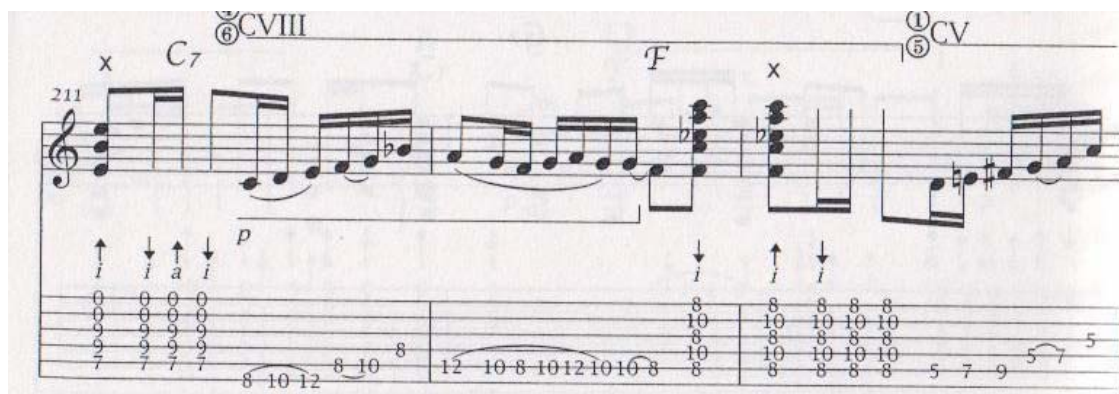


El siguiente ejemplo pertenece a los fandangos *Aires choqueros*. Transcripción de Juan Manuel Cañizares. Al final de cada frase melódica aparece un rasgueo rítmico que le sirve de cierre.



⁷⁵ Rasgueo utilizado para finalizar una frase, falseta, sección u obra.

⁷⁶ Esta adaptación es previa a conocer la transcripción original de guitarra. De haberla conocido, probablemente se habría adaptado de otra manera.



A continuación, nuestra transcripción para piano.



Se puede observar cómo los rasgueos en la guitarra inciden sobre 5 cuerdas, con cada dedo. Esta adaptación al piano intenta mantener la figuración rítmica, pero reparte el espectro del acorde entre las dos manos

Final de *Llanos del real* (Minera) de Paco de Lucía. Transc. de Javier Coble.



En este caso se opta por un diseño natural a la mano del pianista, con un ritmo y armonía similar al acorde de guitarra.

Los casos de rasgueo simple con un solo dedo son fácilmente adaptables, pues no deja de ser un solo acorde con un arpegiado muy rápido o incluso sin arpegiar.

Reflejo de luna (Granaína) de Paco de Lucía. Transcripción para guitarra de Juan Manuel Cañizares. (2'43'')



Nuestra adaptación es muy similar, salvando la transposición de la cejilla y la diferente apreciación rítmica. Se ha añadido alguna nota al acorde que aporta mayor densidad en el piano.



Tal y como se comprueba en los casos anteriores, el rasgueo simple es natural al piano y ejecutable literalmente desde la guitarra. Los casos que conllevan tres o más ataques combinando diferentes dedos en la guitarra, ya son difícilmente imitables de manera literal y requieren una adaptación. Consideramos válidos los casos que hemos mostrado y utilizaremos uno u otros en función de las cuestiones musicales que se planteen en cada caso concreto.

3.4. Arpeggios

El arpeggio es para la teoría musical la forma de tocar un acorde de tal manera que los sonidos que lo componen no suenan a la vez sino de forma consecutiva.

Nos remitimos a un par de voces autorizadas para una descripción más completa, referida ya a técnica guitarrística de forma particular.

Otro mecanismo técnico que requiere gran virtuosismo para su correcta ejecución, es el arpeggio o *arpeado*. En líneas generales, consiste en tocar un bordón con el pulgar y sucesivamente la prima, segunda y tercera con el anular, corazón e índice, repitiéndose el mecanismo *ad libitum*.⁷⁷ Por lo común, el peso de la melodía lo lleva el pulgar, funcionando las tiplees como armonizaciones, aunque este esquema puede alterarse con toda libertad. Es un mecanismo de gran efecto, al sucederse una compleja cascada de notas armonizadas muy grata al oído, suele manejarse con particularidad en pasajes de carácter melancólico, donde su efecto se luce singularmente. El arpeggio es como un acorde descompuesto en notas individuales y sucesivas, un acorde tocado *a cámara lenta*.⁷⁷

Es la sucesión más o menos acelerada de los sonidos de un acorde o grupo de notas. En la guitarra se produce al pulsar con los dedos de la mano derecha diferentes cuerdas en forma alternada y sucesiva, existiendo para ello innumerables posibilidades de combinación. En el flamenco se realizan fórmulas de arpeggio no usuales dentro de la guitarra clásica, como por ejemplo, determinada combinación de arpeggios con ligados o arpeggios con arrastres de algún dedo sobre las cuerdas (como rasgueando). Esto permite un mayor entrenamiento de los dedos para lograr un dominio más eficaz en el arpeggio.⁷⁸

Existen multitud de posibilidades para ejecutar el arpeggio, originadas por la gran cantidad de combinaciones posibles alterando el orden, alturas o ritmo de los componentes del acorde.

El siguiente ejemplo es una transcripción para guitarra del inicio de *Llanos del Real*⁷⁹ (Minera) de Paco de Lucía⁸⁰. No nos parece correcta la figuración rítmica que se ha transcrito en este caso.



Comienzo de la transcripción de Javier Coble.⁸¹ Como se puede apreciar el diseño rítmico está desplazado en uno respecto a otro.



⁷⁷ RIOJA, "La guitarra flamenca", Art. Cit., p. 77.

⁷⁸ RODRÍGUEZ, "Técnicas de ejecución de la guitarra flamenca", Art. Cit., p. 228.

⁷⁹ DE LUCÍA, Paco: *Almoraima* [Vinilo], Philips Records, 1976.

⁸⁰ SETTA, Minoru: *Entre dos aguas*. Paco de Lucía, SEEMSA, Madrid, 1998.

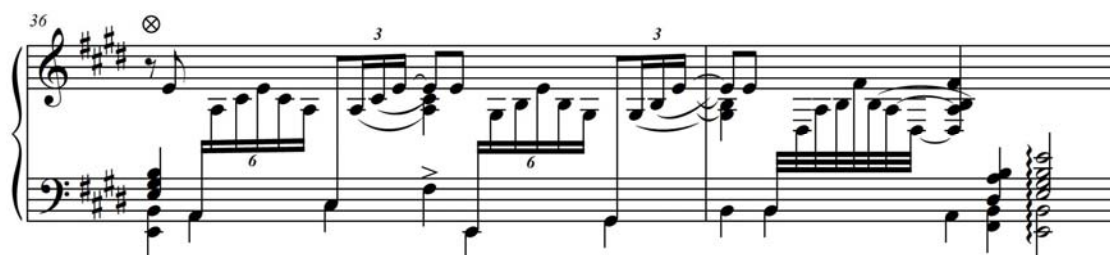
Como podemos comprobar la siguiente transcripción para guitarra de Alain Faucher⁸² está más acorde con figuración rítmica que transcribe Coble.



El siguiente ejemplo es una típica secuencia de alegrías. Transcripción de Juan Manuel Cañizares. *Barrio la viña*⁸³ de Paco de Lucía (1'51'')



Como se puede apreciar en la siguiente transcripción de Antonio Serrano⁸⁴ del mismo pasaje las notas son exactamente las mismas casi en su totalidad, estando distribuidas entre las dos manos del pianista.



La siguiente transcripción de David Leiva de *Guajiras de Lucía* (Guajiras) de Paco de Lucía⁸⁵, la interpreta casi literalmente Javier Coble en su versión de esta obra.



⁸¹ COBLE, *De Azabache y plata*, Op. Cit.

⁸² Adaptada por nosotros a notación solfística desde la tablatura original.

⁸³ DE LUCÍA, Paco: *El duende flamenco de Paco de Lucía* [Vinilo], Philips Records, 1972.

⁸⁴ Grabado por él mismo en SERRANO, Antonio: *Harmonious* [CD], Harmonious Records, 2013.

⁸⁵ LEIVA, David: *Paco de Lucía Guitart Tab Antology*, Carisch, Madrid, 2012.

El siguiente ejemplo, transcripción para guitarra de Juan Manuel Cañizares de *Aires choqueros*, se identifica de forma casi literal (salvando la transposición de la cejilla al 2) con nuestra transcripción para piano.



El siguiente ejemplo es una conocida falseta⁸⁶ de soleá perteneciente a *Bronce gitano* de Sabicas. Observamos cómo el arpeggio forma parte de la melodía en el bajo.



Pedro Ojesto lo ha transcrito así, un poco simplificado con fines pedagógicos.



⁸⁶ Falseta: Pequeños interludios instrumentales muy reconocibles que interpretan los guitarristas entre una intervención y otra del cantaor. Los guitarristas generalmente aprendían falsetas de sus maestros para posteriormente componer las suyas propias.

Nosotros lo hemos transcrito de la siguiente manera.



El siguiente ejemplo pertenece a *Punta y tacón* (Farruca) de Sabicas⁸⁷ Transcripción anónima.⁸⁸ El arpeggio complementa a la melodía del bajo.



Aunque hemos notado en este caso y en otros que la transcripción para guitarra anterior está poco cuidada en líneas generales, podemos comprobar la gran similitud que existe con nuestra transcripción para piano (salvando la transposición de la cejilla).



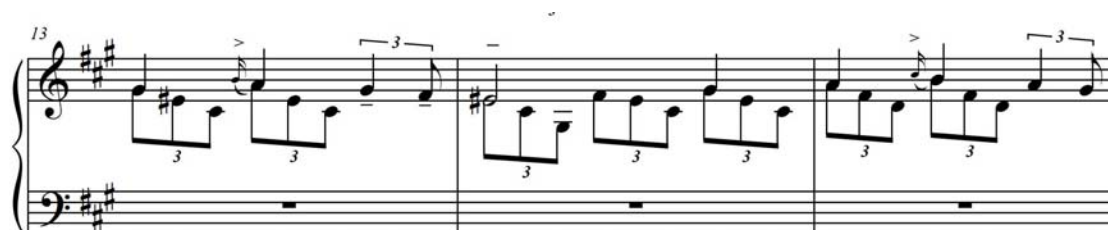
⁸⁷ SABICAS: *Flamenco puro* [Vinilo], Hispavox, Madrid, 1961.

⁸⁸ [En línea] <http://www.classclef.com/pdf/Punta%20Y%20Tacon%20by%20Sabicas.pdf> [Consulta: 20 de Mayo de 2018].

El ejemplo siguiente pertenece a *Reflejo de luna*⁸⁹ (Granaína) de Paco de Lucía. Transcripción para guitarra de Juan Manuel Cañizares.



Podemos comprobar que salvando la transposición de la cejilla al 2 y la diferencia de criterios en la notación rítmica, lo que toca la guitarra es perfectamente ejecutable en el piano. A continuación, nuestra transcripción del mismo pasaje.



Concluimos este punto exponiendo que esta técnica es fácilmente adaptable al piano, pues de hecho, es posible en la mayoría de los casos ejecutar de forma literal un pasaje de arpeggios de guitarra en el piano.

3.5. Golpe en la caja

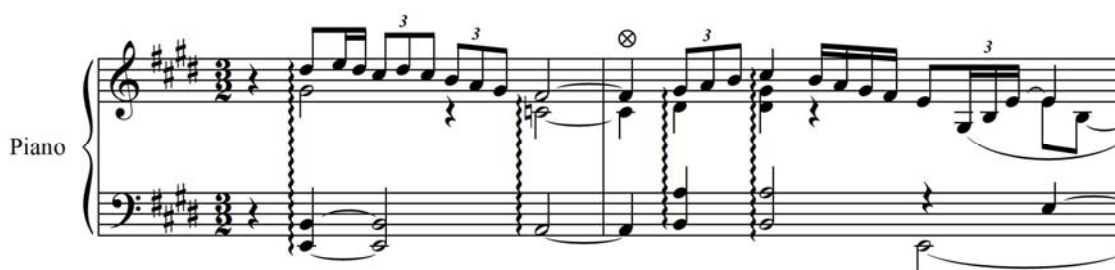
Consiste en la acción y efecto de golpear la tapa armónica de la guitarra con la uña o la yema de los dedos de la mano derecha. El golpe en la tapa es un recurso ampliamente utilizado por los guitarristas como elemento rítmico y percusivo. Se emplea tanto solo, como a la vez que se tocan las cuerdas, produciendo una particular sonoridad. Es frecuente su uso como elemento que percute en los pulsos acentuados de cada palo y sirve tanto como relleno, como de guía para seguir el compás.

En el caso de la guitarra, el intérprete tiene perfectamente al alcance de la mano la tapa en la parte inferior a las cuerdas con los dedos largos de la mano y en la parte superior a las cuerdas con el dedo pulgar por lo que es sencillo ejecutar esos golpes (de forma independiente o a la vez que ejecuta notas o rasgueos en las cuerdas) sin descolocar la mano de su posición principal.

⁸⁹ DE LUCÍA, Paco: *Fuente y caudal* [Vinilo], Philips Records, Madrid, 1973.

Por el contrario, la posición de las manos en el piano dificulta la posibilidad de ejecutar un golpe en algún punto del instrumento sin tener que quitar las manos del teclado, y mucho menos ejecutar un golpe con las manos a la vez que se toca el teclado. Los pianistas han propuesto diferentes maneras de conseguir este efecto.

Serrano los ha ejecutado con el pie izquierdo en el suelo. Sugiere la posibilidad de colocar algún elemento de madera para conseguir un sonido parecido al golpe en la caja. Estos golpes los indica en la partitura con una cruz dentro de un círculo, de la siguiente manera:



Ariadna Castellanos lo realiza golpeando con la palma de la mano en la madera de la parte frontal del piano, justo debajo de las teclas.⁹⁰ Esta realización requiere una gran flexibilidad de la muñeca, colocándola con un pronunciado ángulo a fin de no llegar a tocar las teclas de forma involuntaria a la vez que se golpea.

Nosotros optamos por un golpe con el pie (izquierdo o derecho, dependiendo de si se utiliza o no el pedal de resonancia). El golpe se realiza sobre el suelo, si este es de un material con buena sonoridad y resonancia (madera, por ejemplo), o en su defecto en uno de los pedales del piano, lo que aporta un interesante efecto percusivo realzado con una pequeña resonancia que aporta presionar los pedales del piano, aunque sea de forma brusca y rápida.

En esta adaptación nuestra de *Aires choqueros* lo indicamos de igual manera que Serrano y lo ejecutamos con un golpe con el pie en el pedal derecho del piano. En partituras de guitarra lo suelen indicar con una cruz.



⁹⁰ CASTELLANOS, Ariadna: *Volar por volar*. [En línea]

<https://www.youtube.com/watch?v=SuhDQI8hubQ> (2'42") [Consulta: 18 de Mayo de 2018]

Algunos pianistas optan por obviar este recurso. Pedro Ojesto en su grabación de *Bronce gitano* (Soleá) de Sabicas no realiza los golpes que sí aparecen en la grabación original de guitarra.

3.6. Notas muteadas.

Muteado proviene de la palabra inglesa *Mute* (enmudecer). En la guitarra existen varias técnicas para conseguir este efecto. Uno muy común es mantener la mano izquierda en contacto con las cuerdas en el mástil, mientras que la derecha ejecuta rasgueos rítmicos. La mayor o menor presión de la mano izquierda a la vez que la derecha ejecuta, consigue variaciones tímbricas, que producen interesantes patrones rítmicos. Esto consigue un efecto percusivo y convierte la guitarra en un instrumento más de percusión en un momento dado.

Otra variante menos común en el flamenco se realiza con la propia mano derecha. A la vez que se pulsa una cuerda, se mantiene parte del lateral de la mano derecha en contacto con la cuerda, lo que hace que ésta suene con un timbre y sonido diferente.

En el piano no ofrece tantas posibilidades rítmicas, pero si se han intentado soluciones con un buen resultado tímbrico.

Aunque no es una transcripción de guitarra, sino una composición original, Chano Domínguez en la bulería *Retaila*⁹¹ utiliza la mano izquierda para enmudecer ligeramente las cuerdas dentro del arpa del piano, lo que junto a mantener el pedal pisado produce un timbre muy característico.⁹² La mayor o menor presión que se ejerce sobre las cuerdas con la mano izquierda produce interesantes variaciones en el timbre que se consigue. Igualmente, esto da pie a jugar con inmediatos contrastes de timbres muteados y sin mutear.

3.7. Picados

También denominado punteado, es una de las técnicas más espectaculares de la guitarra flamenca. Consiste en el uso alternado del índice y el medio para realizar melodías y especialmente escalas a gran velocidad. Pueden darse también otras combinaciones de dedos. Esta técnica conceptualmente no difiere mucho en un instrumento u otro., teniendo en cuenta que la rapidísima sucesión de notas en la guitarra consigue un sonido claro, nítido y potente.

Para conseguir este efecto en el piano se debe procurar evitar el legato, lo que es especialmente dificultoso según aumenta la velocidad.⁹³

⁹¹ DOMÍNGUEZ, Chano: *Hecho a mano* [CD], Nuba Records, Madrid, 1996.

⁹² A veces comparable con mandolinas o instrumentos orientales de cuerda: Sitar, laúdes, etc.

⁹³ En esta misma línea relata Antonio Serrano las apreciaciones de Paco de Lucía sobre ciertos pasajes que había oído en el piano ejecutando picados, donde echaba en falta un ataque más preciso y la mayor nitidez posible.

Llanos del Real (Minera) Paco de Lucía /J. Coble



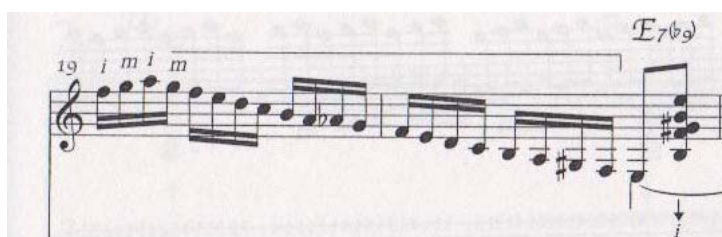
Picado final en *Barrio la viña* (Alegrijas). Paco de Lucía/Serrano.



Picado en *Aires choqueros* (Fandangos de Huelva). Paco de Lucía/Moya.



La transcripción original para guitarra es totalmente igual.

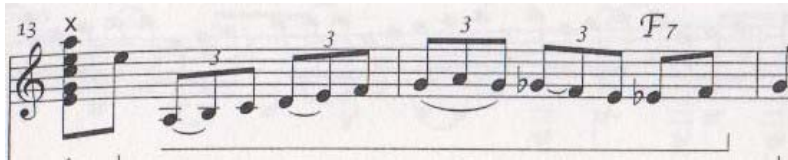


Esta técnica no tiene problemas de adaptación pues se puede escribir y ejecutar de la misma forma en los dos instrumentos. Más bien consiste en una cuestión de la manera de ejecutarlo en el piano, para lo cual sugerimos una articulación muy clara, con poco legato, fuerza y precisión.

3.8. Ligados

Este efecto en la guitarra se consigue pulsando con energía la primera nota y con la energía de mantiene la cuerda de esa primera pulsación van cambiando las notas solo con la mano izquierda.

Se utiliza tanto en células cortas



como en notas no consecutivas



o en otras más largas.



A continuación se muestra nuestra adaptación de una típica frase de granaína extraída de *Reflejo de luna*⁹⁴ (Paco de Lucía). La manera de ejecutarlo es acentuar claramente la primera nota, y tocar las siguientes con un buen legato, incluso con la ayuda del pedal izquierdo (una corda) para conseguir la suavidad y sutileza que se consigue en la guitarra.



⁹⁴ MOYA, Lorenzo: *Reflejo de luna* (P. de Lucía). [En línea]
https://www.youtube.com/watch?v=tdz8C_4XEkw&pbjreload=10 [Consulta: 20 de Mayo de 2018]

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system contains measures 34 through 36, and the second system contains measures 37 through 39. The melody is written on a treble clef staff, and the bass line is on a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The melody features various ornaments, including grace notes and triplets, and is marked with dynamics such as *p* (piano) and *f* (forte). The bass line consists of simple chords and single notes, often marked with fingerings like 1, 2, 3, 4.

Esta técnica en sí, no requiere una gran adaptación en su escritura, pues su naturaleza es una línea melódica que, aunque suele ser de rápida ejecución, puede interpretarse en el piano con las mismas notas. Lo que sí será necesario para conservar la sonoridad guitarrística es ejecutarlo en el piano de manera que se consiga un efecto parecido, con un ataque claro en la primera nota y menos sonido para las siguientes.

3.9. Bending, Slide, Portamento.

El bending es una técnica que consiste en tocar una cuerda y después del inicio de la nota, estirar la cuerda hacia arriba o hacia abajo de tal manera que la nota que suena se desliza a una nota más aguda. También existe la posibilidad de atacar la nota ya estirada (con el tono subido) y dejar de estirar, lo que hace que vuelva a su afinación normal.

El slide consiste en deslizar un dedo a lo largo del mástil hacia arriba o hacia abajo mientras una nota está sonando. Es la expresión en inglés para denominar el glissando. También puede aplicarse a varias cuerdas a la vez o posiciones de acordes.

El portamento une dos notas arrastrando el dedo de la mano izquierda de forma más rápida que en el glissando, sin que se perciban claramente las notas intermedias.

Aquí se muestra un ejemplo de portamento. Guajiras de Lucía⁹⁵ (0'41"). (Se toca con cejilla al 2).



Esta posibilidad no la puede ofrecer el piano de ninguna manera, al disponer de una afinación cromática y temperada.

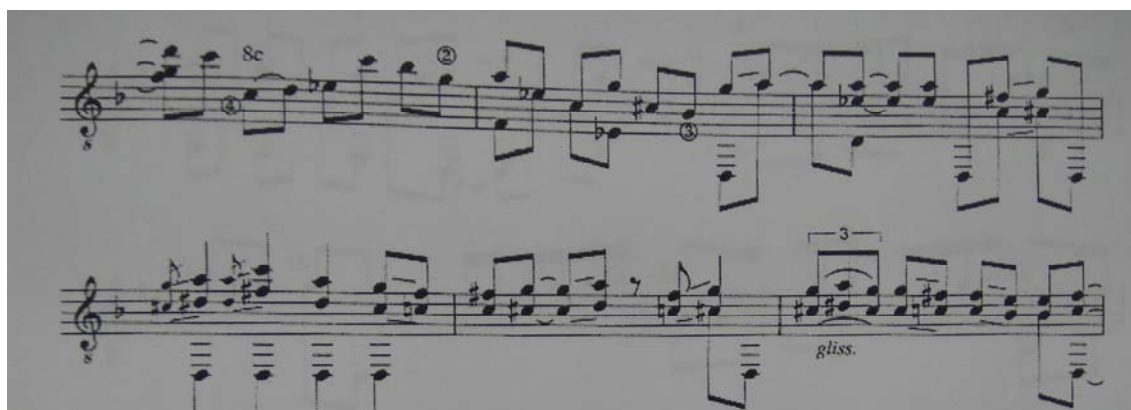
En el ejemplo anterior se puede ejecutar un sutil deslizamiento cromático en el piano entre el fa# y el sol#. Se puede escuchar este ejemplo en el piano (4'10").⁹⁶ Por el contrario si la distancia es de semitono no es posible adaptar esta técnica al piano.

⁹⁵ DE LUCÍA, Paco: *El mundo del flamenco* [Vinilo], Polygram Ibérica, Madrid, 1971.

⁹⁶ MOYA, Lorenzo: *Piano flamenco parte 2*, [En línea]

<https://www.youtube.com/watch?v=4yO8wSCV4pw> [Consulta: 20 de Mayo de 2018]

Monasterio de sal (Paco de Lucía). Transcripción para guitarra⁹⁷. (4'07'')



La versión de esta obra⁹⁸ de Chano Domínguez⁹⁹ (4'07'') omite estos efectos, por su imposibilidad de realizar en un piano.

3.10. Otras técnicas

3.10.1. Resonancia de las cuerdas pulsadas

La guitarra genera armonía y sonoridades con el sonido que va quedando al pulsar cuerdas, o bien al aire, o bien manteniendo las notas que necesitan pisar en traste. En el piano a menudo se usa el pedal derecho para mantener los sonidos. Este recurso, que a veces es útil y consigue un buen efecto, en otras ocasiones la sonoridad resultante resulta excesiva y aporta cierta confusión sonora. Por eso Antonio Serrano opta por un efecto de “pedal digital”¹⁰⁰ (con los dedos), que consiste en mantener sonando las notas con la pulsación de los dedos y no con el pedal. En las ediciones en partitura más cuidadas lo expresa mediante esas ligaduras que se lanzan, sin destino concreto, en la línea de las notaciones ya empleadas ampliamente por Debussy o Ravel.

⁹⁷ SETTA, *Entre dos aguas*, Op. Cit.

⁹⁸ PARDO, Jorge y DOMÍNGUEZ, Chano: *10 de Paco* [CD], Nuevos Medios, Madrid, 1995.

⁹⁹ DOMÍNGUEZ, Chano/DE LUCÍA, Paco: *Monasterio de Sal*. [En línea]

<https://www.youtube.com/watch?v=xoNRk3JPYIE> [Consulta: 20 de Mayo de 2018]

¹⁰⁰ Recurso también empleado en música clásica, por ejemplo en la ejecución de un bajo Alberti, cuando se quiere mantener cierta resonancia sin comprometer la limpieza de la línea melódica de la mano derecha.

Transcripción de Antonio Serrano de *Antonia* (Soleá por bulería) de Paco de Lucía (c.5).



Barrio la viña. Transcripción de guitarra. (0'10'')



Y a continuación la adaptación a piano de Antonio Serrano



3.10.2. Unísonos y octavados.

La guitarra puede ejecutar la misma nota en diferentes cuerdas y en diferentes partes del diapasón. Esto produce un bonito efecto y engrosamiento del sonido. Se puede apreciar en el inicio del c. 61 y segunda parte de c. 62, (sobre todo en la tablatura) que los diferentes mi, se ejecutan en cuerdas diferentes.

Aires choqueros de Paco de Lucía. Transcripción para guitarra, seguida de nuestra adaptación al piano.



La repetición de la misma nota en la guitarra en diferentes cuerdas, en el piano se consigue un mejor resultado utilizando diferentes manos para repetir la misma tecla (ver el mismo fa# del segundo compás en ambas manos) y en conjunción con el pedal para que mantenga sonando la nota que se repite con la otra mano.

A menudo una de las notas del unísono puede incorporar un bending, consiguiendo un efecto muy interesante.¹⁰¹ Cuando se incorpora el bending, no es posible realizar algo similar en el piano como ya se ha expuesto anteriormente.

En el caso de unísonos sin bending, ese referido engrosamiento del sonido que se consigue en la guitarra, se podría adaptar en el piano con un octavado de la nota en cuestión para reforzar su sonoridad. En pasajes lentos, el uso del pedal derecho aportaría también mayor riqueza a una nota, al dejar resonar por simpatía el resto de cuerdas coincidentes con los armónicos de la nota ejecutada.

En cualquier caso, es un efecto de que los pianistas suelen obviar y no conocemos casos concretos de adaptación.

¹⁰¹ DE LUCÍA, Paco: *El pañuelo*. [En línea]

<https://www.youtube.com/watch?v=FfCn3WUZYvs&feature=youtu.be&t=7m58s> [Consulta: 29 de Junio de 2018]

4. Conclusiones

A lo largo de este estudio se ha comprobado que el proceso de transcripción y adaptación de obras de guitarra flamenca al piano ha sido un paso importante y a menudo necesario para numerosos pianistas que se han introducido en el campo del flamenco.

Tras numerosas aproximaciones, que se pueden considerar superficiales, ya presentes desde la época preflamenca, el piano se hace presente ya con cierto peso en el flamenco con las figuras de Arturo Pavón y José Romero en el último cuarto del siglo XX. Esta relativa juventud del piano dentro del flamenco canónico, implica una ausencia de escuela o tradición escolástica donde los pianistas hayan podido acudir a aprender o documentarse. Esta ausencia ha provocado que los pianistas se encontraran ante un vacío o un campo abierto (según se mire) a la hora de tener unas herramientas técnicas, musicales o estilísticas con las que expresarse. La omnipresente presencia de la guitarra y la gran evolución técnica y musical que ésta experimenta en el último cuarto del siglo XX (sobre todo a partir de la influencia de guitarristas como Sabicas y Paco de Lucía que llevan la guitarra flamenca al formato de concierto solista), ha provocado que los pianistas, huérfanos de esta tradición en su instrumento, hayan buscado en la guitarra las bases del lenguaje flamenco, a menudo como paso previo a la adquisición de un lenguaje propio o más personal.

Las obras de Paco de Lucía han sido sin ninguna duda las más transcritas e interpretadas por los pianistas. A continuación, Sabicas también ha sido objeto de estudio. Otros guitarristas como Vicente Amigo, Tomatito, Manolo Sanlúcar o Gerardo Núñez, éstos ya en menor medida, también han sido transcritos para piano en alguna obra por lo menos. La ausencia de partituras de guitarra, por parte de los propios autores ha hecho necesario este proceso de transcripción, tanto para guitarristas como para pianistas que provienen de ámbitos musicales clásicos o académicos.

La influencia de los maestros de la guitarra y sus técnicas propias es notoria en los pianistas flamencos, como se puede comprobar en el cuerpo de este trabajo. Incluso en los pianistas que han publicado pocas o ninguna transcripción se vislumbra la gran influencia de la guitarra y su lenguaje en muchas de las composiciones propias ya en el piano.

El debate que existía en los últimos años del siglo XX que preguntaba si el piano debía imitar la guitarra para sonar flamenco está superado. Los pianistas que han realizado este trabajo de transcripción lo han abordado en su mayoría como proceso de aprendizaje y en otros casos como homenaje a los maestros de la guitarra y cómo no, por la belleza de sus composiciones. No obstante, todos están de acuerdo, como así manifiestan, en que el piano es un instrumento con personalidad propia que debe expresarse con sus propias virtudes y características, que son diferentes a la guitarra (en ocasiones con más posibilidades y en otros casos con menos).

A lo largo de este trabajo hemos comprobado que hay dos tipos de transcripciones para piano. Por un lado las que se han realizado directamente de

oído, partiendo de un material sonoro. En estos casos, el pianista que realiza la transcripción, por muy detallista que ha intentado ser, no ha escrito exactamente todas las notas y su disposición exacta que sí aparece en las transcripciones hechas por guitarristas.

Se ha comprobado que han existido evidentes diferencias de criterio a la hora de transcribir, tanto para guitarra como piano, apreciándose diferentes decisiones a la hora de reflejar el compás, la distribución de los pulsos y otros elementos rítmicos, melódicos o armónicos.

Podemos decir que el pianista transcribe lo que oye, lo traspasa al piano si es ejecutable y lo adapta a las posibilidades pianísticas si es necesario. Las transcripciones para guitarra efectuadas por guitarristas, son por lo general más exactas con respecto al original, debido al mayor conocimiento del guitarrista de las posibilidades de su instrumento, su forma de ejecutar, sus técnicas, las posiciones y la experiencia previa acumulada. Esto no quiere decir necesariamente que el resultado no sea satisfactorio. De hecho, la mayoría de estas transcripciones guardan y mantienen la esencia musical del original de guitarra.

Se da también el caso en el que el pianista se ha basado ya en una transcripción previa para guitarra, por lo que el trabajo de transcripción ya está hecho, por lo general, con precisión y rigor. Esto facilita enormemente el trabajo, pues solo queda en este caso el proceso de adaptación.

Técnicas como el arpeggio, el picado y el ligado son fácilmente traducibles al piano, pues es posible ejecutarlas casi literalmente en un instrumento u otro. Los golpes en la caja se pueden adaptar de las diferentes maneras mostradas. Los muteados son adaptables en algún caso con la técnica de tapar las cuerdas del piano con una mano. Algunos casos de slide son adaptables, mientras que otros casos, junto con el bending son directamente imposibles en el piano.

El trémolo es adaptable y como hemos comprobado con diferentes criterios. Aquí nos decantamos por 4 notas coincidiendo la primera a la vez que el bajo. También consideramos satisfactorio el trémolo mixto con salto de 8ª y no descartamos la posibilidad de suprimirlo dejando una simple melodía que el piano puede cantar.

El alzapúa, aunque dificultoso técnicamente, es adaptable al piano existiendo varias posibilidades para ello como se ha expuesto.

Mientras que el acorde arpegiado es muy natural al piano, el rasgueo, o los rasgueos, mejor dicho, son los elementos que más incertidumbres ofrecen. Existen multitud de variantes en la guitarra y algunos de ellos son directamente irrealizables en el piano. Es en esta técnica donde se aprecia la mayor diferencia entre una guitarra y un piano y donde mayor cuidado hay que tener para conseguir el efecto deseado de una manera pianística. Esto lleva a apreciar que las obras donde aparece abundantemente el rasgueo, han sido menos transcritas, y consiguen por lo general, un resultado menos satisfactorio en la adaptación.

Este estudio aporta una información global y comparativa sobre las diferentes soluciones técnicas que los pianistas flamencos han adoptado, ya sea para poder ejecutar en el piano música original para guitarra flamenca o para

trasladar al piano el lenguaje de la guitarra. Será útil a todo aquel pianista que quiera conocer estos aspectos para su aplicación instrumental o para cualquier otro uso de carácter analítico.

En la medida en que los pianistas flamencos trasladen y difundan en formato partitura sus trabajos actuales y futuros podría realizarse una ampliación de nuestro estudio. Una posible línea de investigación consecuente después de este trabajo apunta a investigar la presencia y evolución de estas técnicas en obras ya originales para piano y en qué medida han influido en el lenguaje de los pianistas flamencos que han trabajado previamente la transcripción para piano de obras de guitarra.

BIBLIOGRAFÍA

- ADLER, Samuel: *The study of orchestration*, W.W. Norton, New York, 1989.
- ARBELAS, Carlos: *El flamenco contado con sencillez*, Maeva, Madrid, 2003.
- BLAS VEGA, José y RÍOS RUIZ, Manuel: *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, Cinterco, Madrid, 1990.
- CANIZARES, Juan Manuel: *Fuente y caudal de Paco de Lucía*, De Lucía Gestión, Getafe, 2009.
- CASTRO, Guillermo: “Cartageneras arregladas por Francisco Tárrega. Entre el plagio y la autoría”, *Sinfonía Virtual. Revista De Música Y Reflexión Musical*, ed. 34. 2018. [En línea]
<http://www.sinfoniavirtual.com/revista/034/cartageneras.pdf>
[Consultado: 24 de Junio de 2018]
- CASTRO, Guillermo: “La Rondeña de Granada del célebre guitarrista Francisco Rodríguez Murciano”, *Sinfonía Virtual. Revista De Música Y Reflexión Musical*, ed. 30, 2016. [En línea]
<http://www.sinfoniavirtual.com/revista/030/murciano.pdf> [Consultado: 24 de Junio de 2018]
- CASTRO, Guillermo: *Formación musical del cante flamenco: En torno a la figura de Silverio Franconetti (1830-1889)*. Tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2014. [En línea]
<https://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/38638> [Consultado: 16 de Abril de 2018]
- DONNIER, Philippe: *El duende tiene que ser matemático: (reflexiones sobre el estudio analítico de las Bulerías)*, Virgilio Márquez editor, Córdoba, 1987.
- FERNÁNDEZ, Lola: *Flamenco al piano* (Vol. 1), Acordes concert, San Lorenzo del Escorial 2008.
- FERNÁNDEZ, Lola: *Flamenco al piano. Alegrías* (Vol. 4), Acordes concert, San Lorenzo del Escorial, 2012
- FERNÁNDEZ, Lola: *Flamenco al piano* (Vol. 1-5). Acordes concert, San Lorenzo del Escorial, 2017.
- GAMBOA, José Manuel: *La correspondencia de Sabicas, nuestro tío en América. Su obra toque por toque*, El flamenco vive, Madrid, 2013.
- HERRERA, Enric: *Técnicas de arreglos para la orquesta moderna*. Antoni Bosch, Barcelona, 1993.
- HERRERO, Óscar: *La guitarra flamenca paso a paso* (Vol. 1), Oscar Herrero Ediciones San Lorenzo del Escorial, 1996.
- HERRERO, Óscar. y Worms, Claude: *Traité de guitare flamenca* Vol. 4. Editions Combre, París, 2000.
- HOCES, Rafael: “La transcripción musical para guitarra flamenca”. *Revista de investigación sobre flamenco “La Madrugá”*, nº 6. 2012. [En línea]
<http://revistas.um.es/flamenco/article/view/151061> [Consultado: 7 de Mayo de 2018]
- LEIVA, David: *Método de Guitarra flamenca desde el compás* (Vol. 1), Nueva Carisch España, Madrid, 2009.
- LEIVA, David: *Paco de Lucía Guitart Tab Antology*, Carisch, Madrid, 2012.

- LÓPEZ CASTRO, Mari Carmen: “Estudio de métodos para la transcripción y el análisis del piano flamenco”, *Congreso Las fronteras entre los géneros. Flamenco y otras músicas de tradición oral* (61-70), Universidad de Sevilla, 2012.
- MARÍN, Rafael: *Método de Guitarra. Flamenco. Por música y cifra. Compuesto por Rafael Marín. Único publicado de aires andaluces*. 1902. (Edición y Estudio introductorio de Eusebio Rioja ed.). Madrid: Facsímil de Ediciones de La Posada, Ayto. de Córdoba, Córdoba, 1995.
- OJESTO, Pedro: *Las claves del flamenco*, Ediciones Autor, Madrid, 2008.
- PERTUSA, Antonio: *Computationally efficient methods for polyphonic music transcription*, Tesis, Universidad de Alicante, 2010. [En línea]
<http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/18326>
- RIOJA, Eusebio: “La guitarra flamenca. Sus técnicas interpretativas. Orígenes, Historia y Evolución”, *Sinfonía Virtual. Revista De Música Y Reflexión Musical*, ed. 32, 2017. [En línea]
http://www.sinfoniavirtual.com/revista/032/tecnicas_flamenca.pdf
 [Consultado: 11 de Mayo de 2018]
- RODRÍGUEZ, Ramonet: “Técnicas de ejecución de la guitarra flamenca: Historia, desarrollo, aporte y mecanismos”, *Káñina, Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, 39 (2), 2015. [En línea]
<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/download/21266/23092>
 [Consulta: 14 de enero de 2018]
- SETTA, Minoru: *Entre dos aguas. Paco de Lucía*, SEEMSA, Madrid, 1998.
- TORIJANO, Carlos: *Iniciación al piano flamenco* (Vol. 1), Nueva Carisch España, Madrid, 2006.
- TORRES, Norberto: *Guitarra flamenca. Lo clásico*. (Vol. I), Signatura Ediciones de Andalucía, Sevilla, 2008.
- TORRES, Norberto: *Guitarra flamenca. Lo contemporáneo y otros escritos*. (Vol. II), Signatura Ediciones de Andalucía, Sevilla, 2008.
- TRANCOSO, Jaime: *El piano flamenco: génesis, recorrido diacrónico y análisis musicológico*, Universidad de Sevilla, 2011. [En línea] <http://www.jaimetrancoso.com/>
 [Consulta: 8 de enero de 2018]
- VILLANUEVA, Marcos: “El trémolo. Una metodología para el estudio”, *Guitarra Artepulsado*, 2006. [En línea]
<http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/tremolovillanueva.htm>
 [Consulta: 20 de Mayo de 2018]

Fuentes privadas sin publicar

No disponemos de autorización por parte de los autores de transcripciones reflejadas en este trabajo para reflejar más que los ejemplos presentes en este trabajo.

COBLE, Javier: *Llanos del Real*. (*Soleá de Paco de Lucía*), transcripción privada, Madrid.

- MOYA, Lorenzo: *Aires choqueros (Fandangos de Huelva de Paco de Lucía)*, transcripción privada, Madrid, 2015.
- MOYA, Lorenzo: *Reflejo de luna. (Granaina de Paco de Lucía)*, transcripción privada. Madrid. 2010.
- MOYA, Lorenzo: *Bronce gitano. (Soleá de Sabicas)*, transcripción privada, Madrid, 2008.
- MOYA, Lorenzo: *Punta y tacón (Farruca de Sabicas)*, transcripción privada, Madrid, 2007.
- SERRANO, Antonio: *Zyryab. (Paco de Lucía)*, transcripción privada, Madrid.
- SERRANO, Antonio: *Canción de Amor (Paco de Lucía)*, transcripción privada, Madrid.
- SERRANO, Antonio: *Plaza Alta (Soleá de Paco de Lucía)*, transcripción parcial privada, Madrid.
- SERRANO, Antonio: *Rio de la miel (Bulerías de Paco de Lucía)*, transcripción privada (c. 1-38), Madrid.
- SERRANO, Antonio: *Antonia (Soleá por bulería de Paco de Lucía)*, transcripción privada, Madrid.
- SERRANO, Antonio: *Barrio la viña. (Alegías de Paco de Lucía)*, transcripción privada, Madrid.

Entrevistas con músicos y pianistas flamencos.

Además del nombre completo del entrevistado, se ha especificado la fecha de la entrevista, así como su instrumento principal.

- COBLE, Javier (21/5/2018). Pianista, compositor y productor. Autor de numerosas transcripciones de guitarra flamenco al piano.
- SERRANO, Antonio (12/3/2018). Armonicista, multinstrumentista y compositor. Miembro del último grupo de Paco de Lucía durante 11 años.

Videos de Youtube

- Ariadna Castellanos. *Volar por volar*. [En línea]
<https://www.youtube.com/watch?v=SuhDQI8hubQ> [Consulta: 18 de Mayo de 2018]
- Chano Domínguez/Paco de Lucía. *Monasterio de Sal*. [En línea]
<https://www.youtube.com/watch?v=xoNRk3JPYIE> [Consulta: 20 de Mayo de 2018]
- Diego Gallego. *Buleriando (de Moraíto Chico)*. [En línea]
https://www.youtube.com/watch?v=XJct_KqebIs [Consulta: 28 de Mayo de 2018]
- Juan Pérez Floristán/Gerardo Núñez. *Los caños de Meca*. [En línea]
<https://www.youtube.com/watch?v=wr68M0gHG-w> [Consulta: 14 de Mayo de 2018]

- Diego Gallego. *Fuente y caudal (Paco de Lucía)*. [En línea] https://www.youtube.com/watch?v=WE_LqosmnI4 [Consulta: 14 de Mayo de 2018]
- Paco de Lucía. *Barrio la Viña*. [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=gktu3THVcWQ> [Consulta: 14 de Mayo de 2018]
- Lorenzo Moya. *Aires choqueros*. [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=6-PuttVrUcw&feature=youtu.be> [Consulta: 30 de Junio de 2018]
- Lorenzo Moya. *Piano flamenco parte 1*. [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=jv10FvOKDxU> [Consulta: 20 de Mayo de 2018]
- Lorenzo Moya. *Piano flamenco parte 2*. [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=4yO8wSCV4pw> [Consulta: 20 de Mayo de 2018]
- Lorenzo Moya. *Piano flamenco parte 3*. [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=CADOrHWd-Ms&t=23s> [Consulta: 20 de Mayo de 2018]
- Lorenzo Moya. *Reflejo de luna (P. de Lucía)*. [En línea] https://www.youtube.com/watch?v=tdz8C_4XEkw&pbjreload=10 [Consulta: 20 de Mayo de 2018]
- Matthias Haffner/Sabicas. *Punta y tacón (farruca)*. [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=GDY-Sp2q9ZA> [Consulta: 14 de Mayo de 2018]
- Matthias Haffner/ Sabicas. *Alegrías de Cádiz*. [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=SU0tQhqNcPc> [Consulta: 12 de Mayo de 2018]
- Paco de Lucía. *El pañuelo*. [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=FfCn3WUZYvs&feature=youtu.be&t=7m58s> [Consulta: 29 de junio de 2018]

Referencias discográficas

- Antonio Serrano: *Harmonious* [CD], Harmonious Records, 2013
- Chano Domínguez: *Hecho a mano* [CD], Nuba Records, Madrid, 1996.
- Chano Domínguez: *Chano* [CD], Nuba Records, Madrid, 1993.
- Diego Gallego: *Piano flamenco* [CD], Antar, Madrid, 2002.
- Javier Coble: *De azabache y plata* [CD], Flamenco en el foro, Madrid, 2001.
- Jorge Pardo y Chano Domínguez: *10 de Paco* [CD], Nuevos Medios, Madrid, 1995.
- Paco de Lucía: *Cositas buenas*, Universal Music Spain, Madrid, 2014.
- Paco de Lucía: *Almoraima* [Vinilo], Philips Records, Madrid, 1976.
- Paco de Lucía: *Fuente y caudal* [Vinilo], Philips Records, Madrid, 1973.
- Paco de Lucía: *El duende flamenco de Paco de Lucía* [Vinilo], Philips Records, 1972.
- Paco de Lucía: *El mundo del flamenco* [Vinilo], Polygram Ibérica, Madrid, 1971.
- Pedro Ojesto: *Quiero* [CD], Nuba Records, Madrid, 2004.
- Sabicas: *Flamenco puro* [Vinilo], Hispavox, Madrid, 1961.