



INTEGRACIÓN Y PAPEL DE LA FLAUTA TRAVESERA EN LA MÚSICA FLAMENCA

MIGUEL ÁNGEL MORENO CRUZ
Profesor de flauta del C.P.M de Úbeda

Resumen

El presente trabajo propone profundizar en la integración y función de la flauta travesera en el seno de la formación instrumental de la música flamenca basada en el sexteto, un tipo de agrupación que Paco de Lucía inició a comienzos de los años ochenta y que actualmente continúa como formación hegemónica. El trabajo estará distribuido en dos apartados. El primer bloque tratará de detallar cómo y cuándo aparece la flauta en la música flamenca (antecedentes, contexto histórico, acontecimientos y estado de la cuestión en cuanto a formaciones, grupos y artistas existentes). La segunda parte será didáctica y de ámbito musical, dirigida a explicar cómo se desarrolla y comporta la flauta travesera en el flamenco. Aquí propongo un paradigma de técnicas, músicas y ritmos según mi experiencia, planteando cuestiones e interpretaciones como flautista y guitarrista flamenco, dentro de la función real experimentada en primera persona como intérprete de flauta flamenca en este tipo de formaciones.

Palabras clave: Flauta flamenca, Jorge Pardo, técnicas extendidas, sexteto, fusión.

Abstract

The present work deals with a deepening on the integration and function of the flute within the instrumental formation of flamenco music based on the sextet, a type of musical group that Paco de Lucía began in the early eighties and at present, it continues as a hegemonic formation. The work will be divided into two sections. The first block will try to detail how and when the flute appears in flamenco music (background, historical context, events and state of the art in terms of formations, groups and existing artists). The second part will be didactic and from the musical field, since it will be directed to explain how the flute is developed and behaves in flamenco. Here I propose a paradigm of techniques, music and rhythms according to my experience, raising questions and interpretations as a flautist and flamenco guitarist, within the real function experienced in the first person as a flamenco flute player in this type of formations.

Key words: Flamenco flute, Jorge Pardo, extended techniques, sextet, fusion.

Fecha de recepción: 10/06/2019

Fecha de publicación: 14/08/2019

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN.....	4
II. LA FLAUTA TRAVESERA EN EL FLAMENCO	7
II.1 Contexto histórico.....	7
II.2 Antecedentes, consecuentes y evolución.....	8
II.3 Principales figuras.....	9
II.4 Otros flautistas.....	11
III. TÉCNICAS EXTENDIDAS EN LA FLAUTA FLAMENCA	16
III.1 Técnicas interpretativas referentes al timbre.....	16
III.2 Técnicas interpretativas referentes a la altura.....	17
III.3 Técnicas interpretativas referentes a la creación polifónica.	17
III.4 Técnicas referentes a la articulación.	18
IV. CRITERIOS DE TRANSCRIPCIÓN.....	19
V. INMERSIÓN DE LA FLAUTA EN EL SENO DE LA FORMACIÓN INSTRUMENTAL FLAMENCA: CANTE, TOQUE Y BAILE. 23	
V.1 Introducción.....	23
V.2 Integración y función del flautista en el flamenco	24
V.2.1 Antecedentes	24
V.2.2 Consecuentes y evolución.....	26
V.3 Funciones de la flauta travesera dentro del grupo flamenco.	28
V.4 Transcripción y análisis de repertorio.....	29
V.4.1 A tu mare rosa	29
V.4.2 Vivan los Cayos Reales.....	34
V.4.3 Alegrías para baile	38
VI. CONCLUSIONES	45

VII. BIBLIOGRAFÍA	46
ANEXOS	50
ANEXO 1: A tu mare Rosa.	50
ANEXO 2. Alegrías de Juan Parrilla.....	56

I. INTRODUCCIÓN.

Puede parecer sorprendente que un instrumento que procede del ámbito de la música clásica y orquesta sinfónica se haya introducido en la música flamenca a partir de los años ochenta.

La razón que me ha llevado investigar y desarrollar este tema ha sido mi interés por el flamenco. Como flautista y guitarrista en formaciones flamencas siento una gran curiosidad por estudiar y profundizar en este campo, en el cual la flauta juega un importante papel.

El auge que este instrumento ha tenido desde que Paco de Lucía lo introdujera en su famoso sexteto, acompañando a cantaores, bailaores y guitarristas, demuestra sobradamente la valía del mismo, hasta el punto de que, actualmente se han grabado discos de flauta flamenca solista.

Este trabajo pretende ofrecer al lector una visión general de la flauta flamenca y demostrar la influencia del cante, toque y baile en el resultado final de su interpretación. Para ello se estudiarán distintas obras donde podremos observar claramente las distintas funciones que la flauta travesera ha adquirido en la música flamenca.

A la hora de tratar el tema de la música impresa en el flamenco nos encontramos con una cuestión un poco delicada. La música flamenca al ser fundamentalmente de transmisión oral ha hecho que durante mucho tiempo la flamencología no se ocupara de transcribir o recoger la música en partituras.

Quizá por esta razón hay que agradecer la aparición en los últimos años de los primeros trabajos didácticos referentes a esta materia. Me refiero a los libros didácticos Juan Parrilla¹ y Óscar de Manuel.²

En ambos casos, el trabajo realizado es fruto de la experiencia y bagaje que estos compositores, flautistas flamencos de talla internacional poseen sobre la materia, y del interés en compendiar sus conocimientos de forma perenne para ofrecer una aproximación a la flauta flamenca a cualquier persona que lo desee.

El método de trabajo es básicamente el mismo en los dos libros, presentando estilos flamencos donde la flauta se presta e identifica más con su interpretación. La secuencia para el aprendizaje de cada uno de ellos es igual en ambos libros: primero ofrecen una explicación teórica del correspondiente estilo flamenco y forma de marcarlo con pie y palmas, sigue con una serie de ejercicios rítmicos diferentes con la flauta con un CD de acompañamiento para su aprendizaje, y termina con una composición melódica propia para que el alumno la interprete. En cuanto a las diferencias, Juan Parrilla presenta el contenido de los 6 estilos en un solo libro, con una introducción explicativa de las escalas flamencas y su relación con la cejilla, mientras Óscar de Manuel prefiere un libro para cada uno de ellos, haciendo más hincapié en cuestiones de análisis armónico de las composiciones melódicas propias planteadas, dando lugar al conocimiento

¹ PARRILLA, Juan: *Método flamenco para instrumentos melódicos*. Madrid: flamencolive, 2009.

² DE MANUEL, Óscar: *Estudios flamencos para instrumentos melódicos*. Valencia: Piles, 2014.

y despliegue de otras escalas modales distintas a las flamencas que plantea Juan Parrilla.

Desde mi punto de vista se trata de un material básico como primer acercamiento al conocimiento e interpretación a la flauta de estos estilos flamencos. Sin embargo, no hace referencia a las técnicas específicas que se utilizan en esta música, conceptos sobre elementos formales y estructurales de estos estilos como, por ejemplo: introducción, falseta, remates, llamadas, así como tampoco nos señala ejemplos musicales reales, (y por tanto ajenos a sus composiciones) donde se pueda apreciar todo lo referido en los distintos desempeños que la flauta travesera tiene atribuidos dentro del seno de la formación instrumental de la música flamenca.

Además de estos libros se han encontrado dos artículos en revistas especializadas de flauta travesera de los autores Daniel Portillo³ y Rocío González,⁴ así como entrevistas a grandes flautistas en páginas concretas de internet.⁵

En cuanto a los trabajos de investigación hay que mencionar los siguientes:

- Trinidad Jiménez Piqueras:
 1. La flauta en el jazz flamenco. «Metodología y análisis de tres interpretaciones». Trabajo de investigación. UCM, Madrid, 2011.
 2. La flauta en el jazz flamenco. «La hipertextualidad en Almoraima de Jorge Pardo». Trabajo de investigación. Universidad de Sevilla, 2014.
 3. Su tesis doctoral (Universidad de Sevilla 2017) «El lenguaje de Jorge Pardo: metodología y análisis (1975-1997)», donde se realiza un estudio musicológico del lenguaje de esta figura de la flauta flamenca desde el ángulo del análisis musical, histórico y cultural.
- Juan Zagalaz:
 4. Flamenco-Jazz. «Una perspectiva analítica de sus orígenes. La obra temprana de Jorge Pardo. 1978-1981», donde desde mi punto de vista la forma de abordar el análisis en el flamenco y el jazz es un modelo a seguir. Escuela Técnica Superior de Ingeniería. Universidad de Sevilla, 2012.
- David Martínez Casaño:
 5. La flauta travesera en el flamenco. «Estudio e interpretación de un cante minero». Trabajo fin de máster. Universidad Politécnica de Valencia, 2013.

³ PORTILLO, Daniel «La flauta travesera en el flamenco. Técnicas básicas características», *Flauta y música revista de la Asociación de Flautistas de Andalucía*, nº 24 (enero 2011), p. 5-7.

⁴ GÓNZÁLEZ MACÍAS, Rocío «La flauta travesera en el flamenco», *Flauta y música revista de la Asociación de Flautistas de Andalucía*, nº 24 (enero 2018), p. 7-13.

⁵ VAL, Juan: «Blog de entrevistas», *Blog de Juan Val* [En línea] <https://www.juanvalflauta.com/es/blog> [Consulta: 23 de marzo de 2018].

Referente a las técnicas y nuevas sonoridades que utiliza la flauta flamenca podemos encontrarlas en infinidad de libros de flauta no flamenca, ya que el origen de las mismas lo encontramos fuera del flamenco, y eran conocidas mucho antes de la aparición de la flauta travesera en este estilo de música, en otras músicas como el Jazz, Música Contemporánea o Clásica. En este trabajo serán consultados para tal fin dos libros muy conocidos en el ámbito de los flautistas de la música clásica: *El desarrollo del sonido mediante nuevas técnicas* de Robert Dick⁶ y *La flauta* de Pierre Yves Artaud.⁷ En ambos se presentan este tipo de técnicas nuevas o extendidas: microtonos, sonidos percusivos, glissando, frullato, armónicos etc. que tanta influencia han tenido en el amplio papel que la flauta desempeña en la música improvisada: jazz, música clásica de vanguardia y estilos populares como es el flamenco. Por tanto, serán presentadas como parte integrante de esta música y explicadas con ejemplos reales dentro del contexto y carácter propio del estilo flamenco. Además, debo mencionar el trabajo sobre esta temática de Vicente Martínez⁸ que ofrece amplias descripciones detalladas de cada uno de estos efectos, así como un análisis de obras contemporáneas con influencias de música flamenca.

Debemos destacar, por último, el libro de Simón Fernández Sánchez,⁹ que contiene entre otras piezas obras muy importantes de Jorge Pardo transcritas de manera muy fiel, en concreto *A tu mare Rosa* que será presentada en este trabajo dentro del apartado correspondiente a la influencia del canto en la flauta flamenca.

Por tanto, vista la inexistencia hasta el momento de un estudio sobre la función de la flauta travesera en la música flamenca, la planificación que he seguido para estructurar, verificar y sistematizar un trabajo de estas características según mi experiencia ha pasado por las siguientes etapas:

Primera: búsqueda y localización de fuentes.

Mediante este trabajo de campo la idea ha sido obtener un corpus no muy amplio, pero sí claro y conciso que ofrezca al lector una visión amplia sobre el papel de la flauta travesera en esta especialidad artística. Al no existir ningún referente compilado sobre esta cuestión, esta fase ha consistido en la búsqueda por internet de las distintas fuentes para su posterior estudio.

En cuanto a las fuentes escritas, debido a que son muy escasas he tenido que remitirme a las distintas grabaciones que existen en la actualidad con flauta flamenca, mediante servicios de música digital: Spotify y Youtube, además de discos compactos. Paralelamente he efectuado una búsqueda por internet de

⁶ DICK, Robert: *El desarrollo del sonido mediante nuevas técnicas*. Madrid: Mundimúsica, 1995.

⁷ YVES, Pierre: *La flauta*. Barcelona: Labor, 1991.

⁸ MARTÍNEZ, Vicente: «Nuevas técnicas de flauta flamenca. Catálogo de efectos y aplicación en obras de compositores clásicos», *Sinfonía Virtual. Revista de Música y reflexión musical*. [En línea] http://www.sinfoniavirtual.com/revista/035/flauta_flamenca.pdf [Consulta: 6 de agosto de 2018].

⁹ FERNÁNDEZ, Simón: *Transcripciones flamencas para instrumentos melódicos*. Barcelona: Printed by Publidisa, 2015.

entrevistas a los principales flautistas flamencos de nuestro país para el posterior desarrollo del trabajo. El libro de *Transcripciones flamencas para instrumentos melódicos* de Simón Fernández anteriormente citado ha sido de gran ayuda en este apartado.

Segunda: selección y ordenación de las fuentes.

Ha consistido en la organización de las distintas fuentes, con la realización de sus correspondientes fichas y anotaciones, para seleccionar a continuación las más apropiadas para el desarrollo de esta investigación.

La presentación de muestras de fragmentos de audio de determinadas fuentes, transcritas en algunos casos y remitidas al momento musical en otros para explicar determinadas técnicas y funciones de la flauta travesera en la música flamenca, será una tarea muy enriquecedora, ya que además de entender de forma teórica y visual los contenidos explicados, tendrá la posibilidad de poder interpretar estos fragmentos con su propio instrumento, motivando de este modo a flautistas de otro ámbito que deseen adentrarse en el fascinante mundo de la flauta flamenca. Para ello he creado una cuenta en youtube donde he almacenado el material encontrado, así como los diferentes montajes de las obras que demuestran y amplían los contenidos expuestos en el presente trabajo.

Tercera: redacción del texto.

Una vez seleccionadas las fuentes, se ha procedido al estudio y análisis de las mismas.

II. LA FLAUTA TRAVESERA EN EL FLAMENCO

II.1 Contexto histórico.

En la década de los años setenta tras la dictadura vivida en nuestro país, comienza un periodo de transición democrática donde aparecen cambios sociales y políticos que permiten a la sociedad española recibir influencias musicales procedentes de Europa y América con mayor libertad que anteriormente. Este hecho impulsa que los artistas de la época comenzaran a fusionar estas músicas con las conocidas y escuchadas hasta el momento, provocando movimientos contraculturales influidos y representados por estilos musicales de gran fuerza como el rock.

El flamenco no quedaría al margen de estos movimientos, introduciendo a finales de esta década ingredientes musicales de otras músicas como el jazz, la bossa nova, el rock y la salsa, estimulando de este modo otra visión distinta al conservadurismo anterior que practicaban cantaores flamencos como Antonio Mairena y dando paso a una nueva etapa flamenca. Viendo los antecedentes podemos considerar a Paco de Lucía y a Camarón de la Isla los dos grandes exponentes que permitieron este cambio creativo en nuestra materia.

II.2 Antecedentes, consecuentes y evolución.

Fue por tanto en este contexto y a mediados de la década de los años setenta cuando empezamos a escuchar la flauta travesera en grupos de jazz-rock y rock-andaluz como Dolores¹⁰ y Guadalquivir.¹¹

Un poco más tarde con Felipe Campuzano y Manolo Sanlúcar¹² se aprecian las primeras intervenciones musicales flamencas de nuestro instrumento con un papel bastante protagonista y donde podemos apreciar la raíz del posterior sexteto que constituirá Paco de Lucía unos años más tarde. Los intérpretes son: Manolo Sanlúcar, Pepe Oliver¹³ con la flauta baja, Jaime Muela¹⁴ a la flauta en do, e Isidro Sanlúcar¹⁵ a la segunda guitarra flamenca.

Anteriormente a esta generación podemos observar también la inclusión en el flamenco de otros instrumentos como el saxofón cuyo mayor representante fue Pedro Iturralde.¹⁶ Este respetado maestro lanzó su famoso álbum *Flamenco-Jazz* *Pedro Iturralde Quintet* donde encontramos a Paco de Lucía a la guitarra flamenca como integrante de este quinteto. Este trabajo fue grabado en 1967 en Berlín (Alemania), pero por problemas legales no fue conocido en España hasta 1974. En este LP podemos disfrutar de temas andaluces recogidos por García Lorca y donde Pedro los arregla armónicamente desprendiendo un sabor puro andaluz.¹⁷

Puede ser iluminador tener en cuenta las palabras de Iturralde:

Debo reiterar que a pesar de la denominación Jazz Flamenco, yo nunca intenté hacer «cante jondo» por el que tengo gran respeto y admiración, sino hacer jazz interpretando temas andaluces (o temas de compositores clásicos españoles que a su vez expresan Andalucía) y así producir un Jazz moderno con espíritu de Andalucía.¹⁸

En lo que a nuestro objeto de estudio se refiere debemos destacar a Paco de Lucía, el primero que introduce la flauta travesera en una formación instrumental flamenca creada por él mismo y que aún día permanece estable. Fue Jorge Pardo

¹⁰ Período: 1976-1981 y estilo Jazz-rock

¹¹ Período: 1977-1983 y estilo Rock-andaluz.

¹² SANLÚCAR, Manolo (1980) *Alba Rociera* [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=Rb-s7udNoq0> [Consulta: 20 de junio de 2018].

¹³ Flautín solista de la Orquesta y Coro Nacionales de España, considerado uno de los grandes flautistas de nuestro país y fallecido el pasado 7 de mayo de 2017.

¹⁴ Flautista que después de estar con Manolo se desvinculó del flamenco y se acercó al mundo del jazz.

¹⁵ Hermano de Manolo Sanlúcar.

¹⁶ Músico saxofonista de jazz español nacido en Falces (Navarra) el 13 de julio de 1929 y catedrático de saxofón del Conservatorio Superior de Música de Madrid desde 1978 hasta 1994.

¹⁷ El vito, la canción del fuego fatuo, canción de las penas de amor, y la Veleta de tu viento son los títulos del mencionado trabajo.

¹⁸ ITURRALDE, Pedro: «Artículos-Pedro Iturralde- Jazz Flamenco», *Adolphesax.com*, [En línea] <https://www.adolphesax.com/index.php/es/actualidad/articulos/saxofon/238-articulos-pedro-iturralde-jazz-flamenco> [consulta: 23 de julio de 2018].

la persona que eligió para introducir este instrumento en su famoso conjunto, al escucharlo por primera vez en el grupo de fusión jazz-rock Dolores.¹⁹ Paco de Lucía observó al escuchar esta formación que los elementos musicales del flamenco encajarían perfectamente con la flauta, aunque al principio comentaba textualmente en una charla con Pedro Ruy Blas.

¿Por qué no metes en la gira al chico ese que toca la flauta? Me van a matar, meter una flauta en el flamenco. Tú le das la falseta y él la va hacer de inmediato. Me van a matar, decía Paco. Era muy temeroso del purismo que hay en el flamenco. Tuve que convencer a Ramón, pero al final se incorporó Jorge Pardo a esa gira.²⁰

Era la época de *Entre dos Aguas* y cuando Jorge Pardo empezó a formar parte del famoso sexteto.²¹

Hasta este momento los instrumentos melódicos se utilizaban muy poco en el flamenco, y fue a partir de aquí cuando las formaciones flamencas empiezan a contar con instrumentos como: la flauta, saxofón, violín,²² saxos, contrabajos, violonchelos y cajón flamenco.

A partir de entonces se grabaron obras de Paco de Lucía donde apareció la flauta flamenca que fueron: *Solo quiero caminar* (1981), *Live One Summer Night* (1984) y *Live in América* (1993) y un largo etc. En ellas se observa la gran riqueza del flamenco como fuente de inspiración para este instrumento, dando lugar a un referente del nuevo sonido de la flauta que será continuado hasta nuestros días.

II.3 Principales figuras

Aunque hemos visto la intervención de otros flautistas en la música flamenca anteriores a Jorge Pardo y por tanto a la formación del sexteto de Paco de Lucía, hay que destacar que sus vidas profesionales han venido de otros ámbitos en algunos casos, y dirigidos hacia otra dirección en otros, no habiendo sido perpetuados en este estilo musical de manera oficial y reconocida por diversas circunstancias. Podemos considerar a Jorge Pardo²³ y Juan Parrilla las principales referencias a seguir que han creado escuela en nuestro país. El primer caso ha sido fuente de inspiración y principal referente de todos los flautistas que hoy día conocemos. En cuanto a Juan Parrilla, podemos hablar de un flautista académico

¹⁹ En este grupo Jorge no interpretaba flamenco ya que se trataba de una formación de Jazz-Rock.

²⁰ TÉLLEZ, Juan José: «Yo solo quiero caminar» en *Paco de Lucía. El hijo de la portuguesa*. Barcelona: planeta, 2015, p. 344.

²¹ DE LUCÍA, Paco: «El sexteto», *Paco de Lucía* [En línea] <http://www.pacodelucia.org/galeria/el-sexteto> [Consulta: 4 de abril de 2018].

²² Introducido por el violinista pionero por excelencia en el flamenco Bernardo Parrilla (hermano de Juan Parrilla flautista muy mencionado en el presente trabajo).

²³ De formación autodidacta, creció en el mundo de la música en el Madrid de los años 70, muy ligado al Jazz como expresión de libertad.

y, además, proveniente de una de las familias más importantes del flamenco de nuestro país «los Parrilla de Jerez». Según comenta a Juan Val «Soy un flamenco que toca la flauta. El flamenco no lo he tenido que aprender, ya lo sabía desde pequeño. Siempre he escuchado flamenco. Es mi forma de vida y a lo que aprendí fue a tocar la flauta».²⁴

Como hemos podido observar, estaríamos hablando de un flamenco que toca la flauta y no de un flautista que toca flamenco que ha sabido marcar el camino a seguir desde hace años adaptando su técnica instrumental a la interpretación del flamenco que ha asimilado desde pequeño en su familia,²⁵ conformando un estilo interpretativo propio a seguir por la mayoría de los flautistas posteriores.

Jorge Pardo

La principal innovación que Jorge aporta a la flauta flamenca en busca de este nuevo modelo de sonido, consiste en llevar el *quejío*²⁶ de la voz flamenca a la flauta, desarrollando una nueva técnica de interpretación para la construcción del sonido de este instrumento. Además, al ser un músico de Jazz, combina ambos lenguajes, consiguiendo una fusión de estilos incomparable en su época.

El recorrido profesional de Jorge Pardo lo desarrolla desde el principio con figuras como Paco de Lucía y Camarón. Junto a ellos realiza las primeras grabaciones clave en el desarrollo del flamenco tal como las conocemos y entendemos hoy. Podemos disfrutar de su arte en *Paco de Lucía interpreta a Manuel de Falla*²⁷ (1978) y *La leyenda del tiempo* (1979) con Camarón de la Isla, entre otras colaboraciones.²⁸

El sonido de su flauta se nutre de estas experiencias, con una gran habilidad para utilizar el timbre y el estilo del cante de Camarón y transportarlo a su instrumento. De este modo establece una estética y sonoridad propia que le convierte en referente de los flautistas flamencos posteriores.

Entre sus trabajos personales más conocidos podemos destacar: *Las cigarras son quizás sordas* (1991), *Veloz hacia su sino* (1993), *Diez de Paco* (1995), *Jorge Pardo* (1982) son algunos de los títulos de su discografía grabados en los 90 y producidos por su hermano Jesús para Nuevos Medios.

²⁴ VAL, Juan: «Entrevista a Juan Parrilla», *Blog de Juan Val*, 4 de marzo de 2018. [En línea] <https://www.juanvalflauta.com/es/entrevista-juan-parrilla> [Consulta: 21 de junio de 2018].

²⁵ Corresponde a la quinta generación de la mencionada familia

²⁶ Término que se refiere a la emulación al cante mediante el sonido de la flauta, imitando los famosos “ayeos” o los ¡Ay! que se introducen a lo largo del desarrollo de un estilo musical flamenco.

²⁷ Primer disco grabado por el sexteto donde aparece la flauta travesera interpretando música española de Manuel de Falla.

²⁸ NÚÑEZ, Faustino: «Jorge Pardo, hijo de Rafael y Vitorina», *Jorge Pardo*, [En línea] <http://jorgepardo.com/biografia/> [Consulta: 5 de abril de 2018].

Mencionamos en el presente siglo algunas de sus grabaciones más famosas con las que ha recorrido últimamente los cinco continentes: *Vientos Flamencos* (2005), *Huellas* (2012) de estilo fusión-flamenco, así como su trabajo *Huellas XL* (2013) con arreglos de Diego Guerrero, Vicen Mendoza, Gil Goldstein y Vicens Martin interpretado por la original Jazz Orquesta bajo la dirección de David Pastor.

Juan Parrilla

Juan Fernández Gálvez, Nace en Jerez de la Frontera (Cádiz) en 1968. Cursa estudios de flauta en el conservatorio de Jerez y posteriormente se traslada a Madrid donde estudia y finaliza los mismos. Procede de una de las más grandes familias del flamenco y es uno de los máximos representantes del nuevo flamenco. Además, es uno de los compositores más requeridos por las grandes figuras de la danza como son: Joaquín Cortés, Antonio Canales, Rafael Amargo y Juan Manuel Fernández Montoya «Farruquito».

En el año 2009 lanza su *Método para instrumentos melódicos*, primera obra de carácter didáctico-musical específica para estos instrumentos. Por tanto, se puede considerar a Juan Parrilla como el pionero en publicar una obra sobre la pedagogía de la flauta flamenca, ya que nos sitúa y ofrece por escrito un conocimiento que hasta ahora estaba fuera del alcance de cualquier flautista o persona interesada en este tema.

Gracias a la experiencia de este artista como compositor e instrumentista flamenco, podemos encontrar en su obra didáctica soluciones sobre cómo afrontar articulaciones, contratiempos, así como a la métrica y acentuación de los estilos más representativos del flamenco.

Entre otros, ha formado parte en la discografía de los siguientes artistas.²⁹ Diego el Cigala *Entre vareta y canasta*, El Negri *El último beso*, Vicente Soto *Pesso a flamenco*, Carmen Linares *Canciones populares antiguas* y *La Luna en el río*, Ketama *La pipa de Kiff*, José Mercé *Hondas*, y *Desnudando el alma*, y Manolo Sanlúcar *Ocho monumentos Andaluces*.

El pasado año (2017) Juan Parrilla publicó su primer disco solitario denominado *Taxdirt*, en honor a su famoso barrio jerezano conocido popularmente como calle de la Sangre, en el que le acompañan artistas de la talla de Pitingo y José Mercé.

II.4 Otros flautistas

A partir de las influencias y de la personalidad instrumental de Jorge Pardo y Juan Parrilla, actualmente cada vez son más los flautistas procedentes de otros ámbitos

²⁹ PARRILLA, Juan: «Juan Parrilla», *Página web de Juan Parrilla*. [En línea] <http://www.juanparrilla.com/> [Consulta: 13 de abril de 2018].

que se han especializado en flauta flamenca, abriendo de este modo paso a un número mayor de colaboraciones y participaciones de nuestro instrumento con grandes figuras del flamenco a nivel mundial, y configurándose de esta forma una estética propia de interpretar la flauta flamenca cada vez más robusta dentro de esta especialidad artística. La lista es bastante extensa, presentando en este párrafo los artistas que he considerado más conocidos en este momento.

Oscar de Manuel

Este flautista valenciano ha llegado a ser muy conocido por haber sido el primer instrumentista de viento que consiguió el Festival Cante de las Minas de La Unión «trofeo Filón 2012». El músico Oscar de Manuel, el primer flautista premiado como mejor instrumentista melódico en los 52 años del festival flamenco del Cante de Las Minas de La Unión (Murcia), reconoció que este galardón supone un «gran honor, y ensalza a la flauta en el mundo flamenco como hasta ahora no había sido reconocida aunque para él supuso también una enorme responsabilidad».³⁰

No debió ser fácil alcanzar este reconocimiento y ponerse al nivel de instrumentos polifónicos como el piano, que hasta ahora habían sido los ganadores de este certamen. Este intérprete y compositor de 36 años, gaditano de nacimiento y vecino desde niño de la localidad valenciana de Alaquàs comenta que este premio (uno de los más prestigiosos en el ámbito del flamenco), le va a permitir conseguir nuevos proyectos y elevar la flauta flamenca a una posición aún mayor.

En su tercera actuación en el festival de La Unión (en las dos anteriores había obtenido segundos premios), Óscar de Manuel logró este triunfo con un premio de seis mil euros acompañado de César Giner al bajo, Juan de Pilar a la guitarra y David Gadea en la percusión.

Podríamos decir que Oscar de Manuel ha situado a la flauta flamenca, en un destacado lugar siendo un referente a nivel mundial el galardón conseguido por este flautista.

Como compositor podemos destacar la creación de la primera obra Sinfónico-flamenca titula *Lágrimas de Sal* estrenada en el Palau de la Música en el IX Festival de Flamenco de Valencia. En esta obra podemos disfrutar de la fusión de los instrumentos flamencos: guitarra, percusión, y flauta flamenca adaptados al tratamiento de la banda sinfónica. Entre otras obras cabe mencionar *Flamenco en la tierra*, el espectáculo *Fuerza* y la obra Lírico-Sinfónico titulada *En un recuerdo*.

³⁰ Las provincias, «El valenciano Óscar de Manuel hace historia al ser el primer flautista que gana el Festival Cante de las Minas de La Unión», *Radio Banda*, (8 de julio de 2013). [En línea] <http://www.radiobanda.com/el-valenciano-oscar-de-manuel-hace-historia-al-ser-el-primero-flautista-que-gana-el-festival-cante-de-las-minas-de-la-union/> [Consulta: 15 de abril de 2018].

Destacar recientemente su nuevo trabajo experimental *Con Cierta Duende TOUR 2018*,³¹ donde la mezcla del flamenco con la música sinfónica nos transporta a terrenos donde la flauta flamenca adquiere una nueva manera de presentación dentro de esta actividad musical, abriendo paso a una insólita relación junto a instrumentos sinfónicos y demostrando de nuevo un alto nivel como uno de los instrumentos melódicos más preciados por lo grandes artistas flamencos.

Sergio de Lope

Este joven flautista nacido en Priego de Córdoba en 1985 y titulado en Flamencología por el Conservatorio Superior de Música de Córdoba, ya es un referente en el mundo de la flauta flamenca. Seleccionado en 2016 como músico emergente del Mediterráneo por el proyecto Medinea organizado por Berklee School of Music y Festival de Aix en Provence, ha sido galardonado después de Óscar de Manuel como el segundo ganador del premio Filón 2017. A su corta edad ya ha participado con las más grandes figuras del flamenco: Farruquito, Antonio Reyes, Javier Conde, Juan Pinilla y Daniel Navarro.³²

En diciembre de 2015 publica su primer y único disco *A night in Utrera*³³ (2015) donde vemos cómo su sonido adopta la influencia tanto del jazz como de la música popular americana, gracias a sus grandes dotes como flautista de Jazz-flamenco. Un trabajo excepcional donde podemos disfrutar de la mezcla de estos dos estilos musicales distintos pero cuya raíz común a ambos es el pueblo.

Domingo de Patricio

Flautista catalán nacido en Mataró en 1966 dedicado exclusivamente al flamenco y al jazz. Su comienzos como estudiante de música clásica en el Conservatorio del Liceo de Barcelona, le llevaron incluso a interpretar en 1982 el concierto *Il Cardelino de Vivaldi* junto a la Orquesta de Cámara del Liceo de esta ciudad. Más tarde, influido por su hermano que era guitarrista flamenco, se orienta a este arte, así como al mundo del jazz, habiendo colaborado a lo largo de su trayectoria profesional con artistas como Paco de Lucía, Juan Manuel Cañizares, Manolo García, Vicente Amigo y componiendo e interpretando a la vez dentro del grupo de Sara Baras.

Mencionar la producción e interpretación del disco *Domingo de Patricio* junto a Rafael Cortés en el año 2007 y coproducción e interpretación del bajista

³¹ DE MANUEL, Óscar: «Con Cierta Duende», *Aula de música*. [En línea] <https://auladeflauta.wordpress.com/2018/04/07/con-cierto-duende/> [Consulta: 23 de julio de 2018].

³² DE LOPE, Sergio: «Sergio de Lope», *Girando por Salas*. [En línea] <http://www.girandoporsalas.com/banda/8606/sergio-de-lope/> [Consulta: 16 de abril de 2018].

³³ DE LOPE, Sergio: *A night in Utrera*. [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=GrQdFdEQzU0> [Consulta: 23 de junio de 2018].

Benavent así como del percusionista David Huertas. Un disco referente para cualquier flautista flamenco donde la fusión de flamenco-jazz se convierte en un modelo a seguir. Este trabajo contiene diez temas, siendo los más conocidos los tangos *Mareando la perdiç* la seguiriya *Amigo eterno*, la bulería *Tío Buñol* así como su tema *Más lejos más cerca* donde podemos observar el contraste rítmico y tímbrico de los estilos taranta-tanguillos.

Simón Fernández

Licenciado en música en la especialidad de flauta travesera por el Conservatorio Superior de Música de Zaragoza, es actualmente profesor de este instrumento en la Escuela de Música y Centro de Grado Medio L-interpret en Lleida impartiendo además clases de jazz y flamenco.

Como flautista ha formado parte del espectáculo *Savia Nueva* con Carmen París y Miguel Ángel Berna, así como en diferentes grupos flamencos de la comunidad aragonesa. Además ha compartido escenario con artistas como José Mercé, Juan Manuel Cañizares, Miguel Poveda y Capullo de Jerez entre otros.

Merece la pena destacar su trabajo de representaciones escritas en partituras para un mejor entendimiento del lenguaje de la flauta flamenca. Me refiero a su libro *Transcripciones flamencas para instrumentos melódicos* (2015) donde se encuentran transcritos los siguientes temas:

- Jorge Pardo: *Mi sueño eterno*, *Veloz hacia su sino*, *Paso por el doblao*, *Maid Marian* y *Chulo miguel*
- Paco de Lucía: *Almoraima*,
- M. Ravel: *Bolero* en versión de Jorge Pardo
- Camarón de la Isla: *A tu mare Rosa*, versión Jorge Pardo
- Domingo de Patricio: *Mareando la perdiç*,
- Juan Parrilla: *Seguiriya flamenca*.
- Ernesto Lecuona: *La comparsita*

Diego Villegas

Natural de Sanlúcar de Barrameda (1987), este multi instrumentista (flauta, saxo y armónica) creció bajo un ambiente flamenco y fue iniciado por su hermana la bailaora Raquel Villegas. Estudió en varios centros y conservatorios de su provincia distintos instrumentos: guitarra clásica (grado medio) así como clarinete y percusión sinfónica, siendo su paso por la Escuela de Música Moderna y Jazz de la Universidad de Cádiz la que le hizo dirigirse de lleno hacia el flamenco, iniciando e incorporando de forma autodidacta la flauta travesera y la armónica dentro del grupo instrumental flamenco.

Ha compartido escenario con los siguientes artistas: Remedios Amaya, Estrella Morente, y Jorge Pardo entre otros. Actualmente está inmerso en el proyecto musical «Flamenco-Jazz Project» *Bajo de guía*³⁴ (El jazz y su relación con otras músicas).

En este proyecto³⁵ se mezcla los dos estilos musicales que más han influido en su trayectoria musical: el flamenco vivido desde su infancia, así como el jazz, que ha sido su gran compañero a lo largo de su trayectoria musical. Lo acompañan en este proyecto músicos como David Caro a la guitarra flamenca y Roberto Jaén a la percusión.

Como hemos podido comprobar, la flauta travesera en el flamenco en sus aproximadamente 40 años de vida se ha situado en un alto lugar del estandarte nacional flamenco. La codificación de su lenguaje ha avanzado mucho más rápido en relación a la guitarra flamenca (principal instrumento del flamenco). Hemos podido observar la influencia de aspectos extramusicales (sociales y políticos) así como la de otras músicas y culturas, como por ejemplo el jazz y la música popular americana, como principales causas de una renovación del flamenco hacia finales de 1970 que permitió el comienzo de una estética propia de la flauta travesera en la música flamenca y que actualmente podemos considerar definida. Los libros didácticos de Juan Parrilla y Oscar de Manuel han cambiado y transformado la escena de la flauta flamenca actualmente, siendo cada vez más los flautistas tanto del ámbito clásico como del jazz los que están interesados en este arte. Del mismo modo estos jóvenes flautistas aparecen con otras nuevas ideas y conceptos, que amplían y dan una continua renovación (con inclusión de músicas de otras culturas), dando nuevos colores y conceptos rítmicos que enriquecen esta singularidad musical.

Pedro Ontiveros

Flautista y saxofonista flamenco nacido en Madrid en 1952, donde realiza su formación musical en el Real Conservatorio Superior de Música de esta ciudad. Sus primeros años los dedicó al flamenco, abandonando este arte después de recorrer medio mundo durante más de diez años con Manolo Sanlúcar.

Destacar en este apartado su gran aportación a través de su página web,³⁶ donde podemos encontrar falsetas melódicas de distintos estilos flamencos con su grabación de audio correspondiente. Dicho material puede descargarse de forma gratuita siendo una gran herramienta para el flautista flamenco.

³⁴ Barrio marinero de Sanlúcar de Barrameda, constituido a finales del siglo XIX en una pedanía del municipio sanluqueño.

³⁵ VILLEGAS, Diego: *Bajo de guía*. [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=ZvpzFIM4tEA> [consulta: 20 de junio de 2018].

³⁶ ONTIVEROS, Pedro: «Scores of flamenco music for flute and wind instruments», *Personal web site of Pedro Ontiveros*. [En línea] <http://www.flamencoflute.com/> [Consulta: 1 de agosto de 2018].

III. TÉCNICAS EXTENDIDAS EN LA FLAUTA FLAMENCA

La flauta flamenca ha recurrido a técnicas extendidas procedentes de la flauta travesera clásica para poder conseguir la expresividad propia del estilo flamenco y llegar a tomar la posición que actualmente ocupa. En palabras de Dick:

En cuanto a las técnicas utilizadas cada vez hay más interés por el descubrimiento y desarrollo de sonoridades nuevas y todo parece indicar que esta tendencia está creciendo hasta convertirse en una rama principal de la composición y de la interpretación.³⁷

Por tanto, podríamos hablar de técnicas contemporáneas de la interpretación de la flauta flamenca, a las que hoy día se van añadiendo y creando más, a medida que este instrumento evoluciona dentro del flamenco y al que tiene que adaptarse mediante sus recursos tímbricos y expresivos.

Una posible clasificación de estas técnicas interpretativas atendiendo a los diversos parámetros musicales podría ser la siguiente.

III.1 Técnicas interpretativas referentes al timbre.

Vibrato

Esta técnica consiste es una oscilación del sonido que puede ser utilizada como un recurso expresivo dentro del fraseo, permitiendo enfatizar ciertas notas para cargar o suavizar tensión en un determinado pasaje.

Sonidos metálicos

Esta es una de las técnicas más utilizadas en el flamenco y que mejor se adaptan a la fuerza, intensidad tímbrica y percusiva que el flamenco necesita en determinados momentos.

Los sonidos metálicos se consiguen mediante el soplo potenciando los armónicos y haciéndolo de forma incisiva para remarcar el carácter rítmico propio de esta especialidad artística.

³⁷ DICK, Robert: *El desarrollo del sonido mediante nuevas técnicas*. Madrid: Mundimúsica, 1995, p.7.

Sonidos eólicos

Consiste en la obtención del sonido de flauta con distintos porcentajes de aire consiguiendo un efecto muy particular que se adapta muy bien a la estética flamenca, ya que estos sonidos dan menos sensación de limpieza sonora.

III.2 Técnicas interpretativas referentes a la altura.

Glissando

Son los cambios de afinación que se producen sin cambiar la posición o digitación de la nota que emite un flautista. Se produce principalmente girando la flauta hacia dentro para bajar la afinación y hacia fuera para subirla. Son utilizados debido a que el flamenco emplea intervalos menores del semitono tradicional clásico. Con esta técnica el flautista puede realizar micro-intervalos como el cuarto de tono, imitando a la voz del cantante.

III.3 Técnicas interpretativas referentes a la creación polifónica.

Sonidos multifónicos o simultáneos

Esta técnica revolucionaria en el mundo de la flauta permite que este instrumento pueda comportarse como un instrumento polifónico cuando su naturaleza es sumamente monódica o melódica. De esta forma la flauta puede realizar varias notas a la vez constituyendo acordes y reforzando la armonía de la composición.

Tocar y cantar simultáneamente

Si uno mira bajo las barras de un vibráfono encontrará un tubo resonador debajo de cada una de ellas. Cada uno de estos tubos es de la longitud precisa para amplificar su nota; la garganta puede funcionar de una forma similar, aunque mucho más sofisticada. Para que esto suceda, las cuerdas vocales han de ser mantenidas en la misma posición en la que estarían si uno fuera a cantar la misma nota que va a tocar en la flauta.³⁸

Esta técnica es normal encontrarla en la música flamenca y consiste en que el flautista canta a la vez que toca, resultando un sonido muy característicos en este tipo de música.

³⁸ *Ibíd.* P.9.

Percusión de llaves

Se obtienen a partir de poner una digitación y golpeando a continuación la misma llave provocando de este modo una resonancia que quedará afinada según la frecuencia en ese momento.

III.4 Técnicas referentes a la articulación.

Doble y triple picado

Para interpretar los sonidos el flautista se ayuda con el golpe de la lengua. El más básico es el simple picado que se obtiene pronunciando la sílaba «tu». Cuando se trata de pasajes muy rápidos esta sílaba se queda atrasada debido a este motivo, por lo que en este caso se utiliza el doble picado «tu-ku» o el triple picado «tu-ku-tu»³⁹ que nos permiten poder realizar dichos pasajes a una velocidad mucho mayor.

Frullato

Consiste en provocar un ligero temblor de lengua provocando un redoble en la emisión del sonido, consiguiendo un efecto parecido al trémolo. Esta técnica se puede realizar de dos formas: mediante la lengua o a través de la garganta.

Alzapúa

Esta técnica muy utilizada en la guitarra flamenca que se hace mediante pulsaciones hacia arriba y abajo, normalmente en tresillos o semicorcheas. Con la flauta se puede imitar esta técnica para realizarla de forma individual o reforzar y apoyar a la guitarra mientras la realiza. La forma sería utilizando el doble picado o frullato según el caso y velocidad a la que se desarrolle dicha técnica, ya que si se trata de una velocidad muy rápida el frullato será la mejor opción.

Además, debemos saber que existe una amplia gama de colores y articulaciones que exploran continuamente los flautistas flamencos hoy día para adaptarse a la expresividad del flamenco, permitiendo un cambio radical en el color del sonido de una nota. El flautista flamenco maneja por tanto un repertorio de digitaciones, articulaciones y colores alternativos que enriquecen la interpretación en el momento en que se utilizan, dependiendo de la imaginación y

³⁹ Dependiendo de si el grupo de notas es binario o ternario.

cualidades del instrumentista. Los colores más importantes suelen ser: vacíos, difusos, brillantes, bambú, ricos y tímbricos.⁴⁰

Para finalizar este apartado, expongo un ejemplo práctico de creación propia⁴¹ donde aparezco yo mismo interpretando la mayor parte de las técnicas extendidas explicadas en este trabajo (01:00 – 1:06).⁴²

A continuación detallo el momento musical de las mencionadas técnicas contemporáneas para que puedan ser comprendidas:

- Frullato.....(0:06 - 0:08)
- Tocar cantar simultáneamente.....(0:13 - 0:20)
- Sonidos metálicos.....(0:21 - 0:30)
- Triple picado.....(0:47 - 0:49)
- Glissando.....(0:51 - 0:53)
- Vibrato.....(0:56 – 0:59)
- Sonidos eólicos..... (1:00 – 1:06)

Del mismo modo, podemos escuchar el resto de las técnicas de este apartado, como el alzapúa que aparece en esta interpretación⁴³ (3:06 – 3:09) de Paco de Lucía, percusión de llaves que podemos verlo en el siguiente enlace⁴⁴ (0,29 – 0,42) de Jorge Pardo, sonidos multifónicos que están prácticamente en la totalidad de la obra de Julián Elvira,⁴⁵ así como el doble picado que podemos escucharlo con gran claridad en este enlace⁴⁶ (4:14 – 4:20) correspondiente a las cantiñas *A tu mare Rosa* que serán presentadas posteriormente de manera más densa en el presente trabajo.

IV. CRITERIOS DE TRANSCRIPCIÓN

Juan Parrilla, en su método para instrumentos melódicos, refiriéndose a los orígenes del flamenco nos comenta sus evidentes raíces folclóricas y propias del pueblo, dando a entender que al ser transmitidas oralmente la representación en

⁴⁰ Ibíd. P. 30.

⁴¹ Concierto celebrado en el Teatro Montemar de Baeza (Jaén) el día 3 de Febrero de 2018. Interpretes: Miguel Ángel Moreno Cruz (flauta), Amparo Navarro (baile), Mariana Toral Sánchez (piano), Julio Romero (guitarra) y Francisco Ávalos (percusión).

⁴² MORENO CRUZ, Miguel Ángel: *El Vito* (grabación propia) [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=2gFNOx90szw> [Consulta: 4 de agosto de 2018].

⁴³ DE LUCÍA, Paco: *Solo quiero caminar*. [En línea] https://www.youtube.com/watch?v=QMdiI_el34o [Consulta: 4 de agosto de 2018].

⁴⁴ PARDO, Jorge: *Danza del fuego* [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=ZAfAb8k7EEA> [Consulta: 4 de agosto de 2018].

⁴⁵ ELVIRA, Julián: *Syrinx* [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=MIEBtsBWHL0> [Consulta 4 de agosto de 2018].

⁴⁶ PARDO, Jorge: *A tu mare rosa* [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=FJHLYGfRuFw> [Consulta: 25 de mayo de 2018].

partitura es muy relativa siendo susceptible de este modo a poder ser escrita de diferentes maneras a la hora de querer expresar el sentimiento que nos transmite dicha música.

El flamenco es una música popular creada por el pueblo, al igual que la bossa-nova, el tango o el jazz. Por ello, al ser una música no mensurada, su transmisión mediante partituras no es más que una simple referencia. Esto ha hecho que su lenguaje musical y la capacidad interpretativa se hayan conseguido escuchando a los distintos maestros del flamenco. Esta carencia es aún mayor en los instrumentos melódicos, porque el flamenco ha sido entendido como música para guitarra, cante o baile, de modo que encontramos pocos referentes históricos con relación a la interpretación melódica de este arte.⁴⁷

No obstante, tenemos la suerte de que cada vez se transcribe más música flamenca, avanzando sobre estos aspectos a una gran velocidad y contribuyendo de este modo a la conservación de esta materia. En cuanto a los criterios de transcripción utilizados en el presente trabajo siguen las líneas generales marcadas por Guillermo Castro Buendía⁴⁸ sobre la transcripción de la música del flamenco y música de tradición oral que establece la sencillez y la claridad como criterio prioritario a la hora de transcribir, así como los criterios de los autores de las obras presentadas.

El material transcrito presentado procede en su mayor parte de los trabajos realizados por grandes flautistas flamencos como Juan Parrilla y Simón Fernández. El criterio utilizado para la escritura del compás utilizado en las alegrías de Juan Parrilla ha sido: 3/8+ 3/8+ 3/4 desarrollado en su obra didáctica.⁴⁹

⁴⁷ PARRILLA, Juan: *Método flamenco para instrumentos melódicos*. Madrid: flamencolive, 2009, p.2.

⁴⁸ CASTRO BUENDÍA, Guillermo: «Formación Musical del Cante Flamenco. En torno a la figura de Silverio Franconetti 1830-1889». Tesis doctoral. Departamento de Historia del Arte. Facultad de Murcia, 2014. P.103.

⁴⁹ *Ibíd.* P. 102.

EJERCICIO RÍTMICO ALEGRÍAS / ALEGRÍAS RHYTHMICAL EXERCISE

Practicar pie y palmas por separado. Cuando se tenga claro el ritmo, deberán practicarse juntos.
 It is necessary practicing separately the foot part and the palmas part while doing the exercises. Once familiarized with the rhythm we will be able to do the exercises with palmas and foot at the same time.



Referente a las alegrías de Simón Fernández, el compás utilizado ha sido la secuencia: 3/4+3/4+2/4+2/4+2/4 criterio desarrollado en su citado trabajo.⁵⁰

Por mi parte, han sido transcritas las siguientes muestras:

- Una pequeña falseta de las «bulerías de Jerez al golpe» *Vivan los Cayos Reales* del disco de Juan Parrilla titulado «Taxdir». El compás utilizado ha sido el 3/4 precisamente por este motivo, ya que las palmas en la grabación van marcando este compás.⁵¹

⁵⁰ FERNÁNDEZ, Simón: *Transcripciones flamencas para instrumentos melódicos*. Barcelona: E-Litterae, S.L., 2015, p. 94.

⁵¹ Aunque realmente son doce tiempos (como cualquier otro tipo de bulería), esta modalidad de Jerez tiene la particularidad de marcarse el golpe siempre abajo, por lo que no pronuncian tanto los otros acentos propios de este estilo musical. Criterio marcado por Juan Parrilla mediante cierta duda planteada por mi parte.

- El pasaje de la obra *Las Salinas* de Felipe Campuzano, donde he mantenido este mismo compás porque es como realmente marca el baile este tipo de estructura.
- Un pequeño pasaje de los tangos *Solo quiero caminar* de Paco de Lucía, donde he respetado el criterio y el compás 4/4 mencionado en el trabajo de Guillermo Castro Buendía.⁵²

En todos estos casos el material presentado en este trabajo ha mantenido la partitura clásica a simple pentagrama para la transcripción de las obras tratadas, mostrando fundamentalmente la voz melódica debajo del nombre del acorde en cifrado americano⁵³ utilizado en ese momento, en relación directa a la altura de las grabaciones expuestas.

En cuanto a la nomenclatura que empleo al referirme a los estilos basados en el modo frigio, la he llamado modo flamenco. Veamos las indicaciones de Juan Parrilla:

La escala flamenca es la denominada modal o frigia, y surge del quinto grado de la escala menor. Altera el tercer grado de la escala para crear el acorde fundamental, solamente en el acorde de tónica, pues el acorde de tónica en la escala flamenca es un acorde mayor. Salvo algunos estilos como Alegrías, Colombianas, Guajiras o Farruca, entre otros, la escala modal frigia es una de las más utilizadas. Las escalas están escritas en modo descendente, pues la música flamenca tiene una cadencia descendente.⁵⁴



No se han utilizado en ningún momento programas ni medios informáticos que faciliten la transcripción, sino que han sido realizadas al dictado a partir de escuchar la voz varias veces y después comenzando a escribir partiendo

⁵² *Ibíd.* P. 1114.

⁵³ Según me comenta Juan Parrilla, la utilización del cifrado americano ha sido porque se ha dirigido a personas que conocen al menos un poco del lenguaje flamenco, sobre todo los acentos de los estilos, ya que en caso contrario el uso de este criterio no sería tan efectivo y podría crear incluso confusiones. Por tanto se han puesto los acordes en relación a este criterio y a los cambios de armonía correspondientes, ya que el nivel de escritura del flamenco todavía no ha alcanzado tales metas, prefiriendo por tal motivo trabajar de esta manera con los músicos directamente.

⁵⁴ PARRILLA, Juan: *Método flamenco para instrumentos melódicos*. Madrid: flamencolive, 2009, p. 6 y 7.

⁵⁵ Esta cadencia es denominada cadencia andaluza. Sus orígenes datan de la época del Barroco, y se produce sobre una progresión armónica en modo menor comprendida por cuatro acordes, (I-VII-VI-V) que corresponde a los grados (IV-III-II-I) en la música flamenca. Dicha conversión podemos entenderla fácilmente al transformar la dominante del menor (mi) en primer grado o fundamental de lo que denominamos tonalidad frigia o flamenca. Estudiado por Guillermo Castro Buendía en su tesis (2014), pp. 637-638.

de cómo funciona el ritmo correspondiente de cada estilo. Por tanto, una vez conocido el compás y el tono flamenco, se ha tratado de imitar lo escuchado haciéndolo lo más parecido posible.

Se ha evitado también incluir en la transcripción intervalos inferiores al semitono⁵⁶ cuando se ha tratado sobre todo de transcripciones que tratan de imitar la voz del cante.

Por último, mencionar que en los trabajos transcritos por Juan Parrilla y Simón Fernández⁵⁷ he especificado con letras todos los elementos formales propios de estos estilos flamencos, facilitando de este modo al lector un claro recorrido de su estructura musical.

V. INMERSIÓN DE LA FLAUTA EN EL SENO DE LA FORMACIÓN INSTRUMENTAL FLAMENCA: CANTE, TOQUE Y BAILE.

V.1 Introducción

En los últimos años la flauta travesera ha ido ganando cada vez más terreno en la música flamenca, tomando como referencia al cante, toque y baile.

La adaptación e imitación de estos tres pilares ha sido la principal referencia y uno de los objetivos perseguidos desde sus comienzos, habiendo demostrado en la actualidad gracias a sus grandes posibilidades su independencia en la grabación de discos solistas.

Para ello la flauta travesera ha tenido que recurrir a medios técnicos y expresivos empleados en otras músicas y adaptarlos a estos nuevos conceptos flamencos, llegando a tener una imagen propia dentro de la familia flamenca.

De este modo se ha observado que en los últimos años nuestro instrumento ha sido reconocido en la música flamenca llegando a tener un espacio y un papel protagonista tradicionalmente reservado al cante y a la guitarra.

Las técnicas contemporáneas han sido una herramienta crucial y decisiva en la conformación de un estilo flamenco para la flauta, que aunque todavía joven, hemos percibido que gozan actualmente de un estilo interpretativo propio cada vez más consolidado.

⁵⁶ Giros melódicos y melismas.

⁵⁷ Me refiero a las alegrías para baile y a las cantiñas *A tu mare Rosa* versionadas por Jorge Pardo.

V.2 Integración y función del flautista en el flamenco

V.2.1 Antecedentes

Una de las primeras apariciones encontradas en esta investigación donde podemos apreciar la incorporación de la flauta travesera en la música flamenca la podemos ver en un tema llamado *Las Salinas* perteneciente al disco Andalucía Espiritual Vol. 1 – Cádiz (1977) del pianista y compositor español Felipe Campuzano⁵⁸ nacido en Cádiz en 1945.

Se trata de unas alegrías donde podemos apreciar cómo la flauta interviene ya en esta época, estableciendo un primer plano acompañada en forma de contrapunto por el piano dentro de una estructura musical específica para baile denominada «escobilla».⁵⁹

El intérprete de esta obra es Pablo Becerra,⁶⁰ un flautista de Cádiz que sorprendentemente desvincula y nos aleja de la idea de reconocer a Jorge Pardo como el pionero en la introducción de la flauta travesera en el flamenco. En la entrevista realizada a Juan Parrilla,⁶¹ afirma que se trata del primer flautista que interpretó la flauta en el flamenco.

En la siguiente transcripción muestro esta obra donde podemos ver un lenguaje simple y poco evolucionado⁶² en el toque de la flauta travesera, no por este motivo de poca calidad, ya que se trata de un pasaje totalmente estructurado armónica, rítmica y melódicamente.⁶³

⁵⁸ CAMPUZANO, Felipe: *Las salinas*. [En línea]

<https://www.youtube.com/watch?v=xtsGZHEH4tQ> [Consulta: 20 de mayo de 2018].

⁵⁹ Parte fundamental del baile que corresponde al zapateado y taconeo de pies sobre el suelo o tarima que corresponde a la máxima concentración y fuerza rítmica de un baile.

⁶⁰ Según grabación realizada a Juan Parrilla, este flautista tuvo que emigrar a Holanda en aquellos momentos por problemas personales no siendo conocido ni reconocido actualmente en el mundo de la música.

⁶¹ LOBATON, Fermín: «Entrevista a Juan Fernández Gálvez “Juan Parrilla”», *El País Archivo Hemeroteca*, (2007). [En línea]

https://elpais.com/diario/2007/05/04/andalucia/1178230949_850215.html [Consulta: 20 de agosto de 2018].

⁶² No se observan efectos sonoros, por lo que se demuestra la no aplicación de técnicas extendidas en esta época.

⁶³ CAMPUZANO, Felipe: *Escobilla las salinas*. Montaje propio [En línea]

https://www.youtube.com/watch?v=4_otAntJuPo [Consulta 1 de junio de 2018].

Escobilla Las Salinas

F.Campuzano
Trans. Miguel Ángel Moreno Cruz

♩=140

G G G D⁷

Flauta

5

D⁷ D⁷ D⁷ G

Fl.

9

G G G⁷ C

Fl.

13

C G D⁷ E

Fl.

En el montaje propio de este fragmento⁶⁴ he seleccionado y cortado este pasaje concreto donde podemos escuchar además a la flauta travesera participar dentro de una armonía clásica insertada en un contexto flamenco. No presenta modalidad ya que se trata de una tonalidad mayor, en este caso Sol Mayor. Su intervención es sencilla y no presenta grandes saltos melódicos.⁶⁵ Esta escobilla está estructurada en dos frases presentando cuadratura en la construcción de las mismas.⁶⁶ La primera estaría limitada entre los compases 1- 8 siendo la segunda determinada por los compases 9-16.

La primera frase está dividida en dos semifrases. La primera de ellas delimitada hacia un reposo de la dominante sobre la semicadencia I-V⁷.⁶⁷

G D⁷

Y la segunda por una cadencia perfecta (V-I) ⁶⁸

⁶⁴ Enlace perteneciente a la nota al pie anterior número 58.

⁶⁵ A lo sumo intervalos de tercera y cuarta en pocas ocasiones.

⁶⁶ Construcción simétrica que consiste en dividir la frase musical en fragmentos de igual duración, en grupos de dos, cuatro, ocho compases... limitadas por un reposo o cadencia.

⁶⁷ Compases 3 y 4.



En cuanto a la división de la segunda frase estaría marcada por una semicadencia sobre el cuarto grado I⁷-IV.⁶⁹



Y una conclusión mediante una inflexión armónica hacia su cierre en Mi Mayor⁷⁰.



V.2.2 Consecuentes y evolución.

Entre este antecedente y Paco de Lucía - Manolo Sanlúcar, la flauta travesera se incluía como hemos comentado en el Capítulo I en grupos de Jazz-Rock y Rock-andaluz, donde su intervención permanece entre los dos lenguajes y por tanto no definido de forma completa.

Aunque el primer disco grabado con el sexteto de Paco de Lucía fue *Paco de Lucía interpreta a Manuel de Falla* (1978), podemos decir que no estamos hablando todavía de un trabajo flamenco, sino clásico con influencias flamencas. Fue a partir del disco *Solo quiero caminar*⁷¹ (1981) cuando la flauta aparece de manera formal dentro del conjunto instrumental flamenco, configurándose progresivamente los distintos cometidos dentro del lenguaje estructural y musical flamenco: de refuerzo o apoyo al grupo, acompañamiento y solistas, pudiéndose darse el caso donde la flauta tomara el desempeño de todas o varias de estas funciones dentro del mismo discurso musical.

A continuación, expongo una pequeña muestra de esta obra donde la flauta participa en la introducción que comienza Paco de Lucía y donde podemos observar cómo toca al unísono junto a la guitarra haciendo uso de la técnica del doble picado (c.8-9), glissando (c-5) y mordentes⁷² como ayuda a la imitación de pequeñas inflexiones melódicas arabescas, además de establecer un pequeño

⁶⁸ Compases 7 y 8.

⁶⁹ Compases 11 y 12.

⁷⁰ Compases 15 y 16

⁷¹ Paco de Lucía, *Solo quiero caminar* [En línea]

<https://www.youtube.com/watch?v=cwhlZ4KMbHA> [Consulta: 30 de mayo de 2018].

⁷² Adornos o Florituras que aunque no son necesarios en la línea melódica, ayudan a decorar la misma, imprimiéndole, expresión gracia y vivacidad.

diálogo de pregunta-respuesta⁷³ justo antes de la entrada del cantaor Pepe de Lucía.

Sólo quiero caminar

Transcr: Miguel Ángel Moreno Cruz

Paco de Lucía

♩ = 160

Nos encontramos frente a unos tangos en Mi flamenco y compás de 4/4 donde podemos observar la escala flamenca de Mi. La forma de marcar este estilo es el siguiente.⁷⁴

EJERCICIOS RÍTMICOS DE TANGOS / TANGOS RHYTHMICAL EXERCISES

Practicar pie y palmas por separado. Cuando se tenga claro el ritmo, deberán practicarse juntos.
It is necessary practicing separately the foot part and the palmas part while doing the exercises. Once familiarized with the rhythm we will be able to do the exercises with palmas and foot at the same time.



⁷³ Momento del enlace anterior correspondiente al minuto (0:54-1:07).

⁷⁴ PARRILLA, Juan: *Método flamenco para instrumentos melódicos*. Madrid: flamencolive, 2009, p.11.

V.3 Funciones de la flauta travesera dentro del grupo flamenco.

Hasta ahora hemos intentado describir la integración de la flauta travesera en la música flamenca así como alguna de sus funciones. Según el tipo de protagonismo que adquiriera en el momento, podríamos hacer la siguiente clasificación.

- Función de refuerzo

Dar color y variedad a la interpretación, reforzando la armonía, planos sonoros, y partes rítmicas, haciendo funciones de instrumento de percusión en ciertos pasajes, así como participando en apoyos o arreglos.

- Funciones de acompañamiento

La flauta participa de una forma más destacable:

- Aparición en partes instrumentales:
 - Compartiendo e interpretando junto a la guitarra: melodías al unísono, terceras, y de forma contrapuntística
 - Participación en falsetas, remates, introducciones.
- Aparición en partes vocales y de baile:
 - En el cante la flauta se somete a las mismas convenciones que atañen a la guitarra: llamadas, respuestas al cante en cantes libres. Podríamos decir que adquiere la función de una séptima cuerda de la guitarra. Por último, podríamos destacar en este apartado el papel de adorno a la melodía principal del cante, acompañándola o bien al unísono o en forma de contrapunto.
 - En el baile participaría de la misma forma que en el cante y toque, realizando además un diálogo con las partes rítmicas de los pies del bailar/a.

- Funciones solistas.

La flauta pasaría a desempeñar funciones de un cantaor o una guitarra o ambas cosas, adoptando la función de la melodía solista de las mismas. La flauta se convierte en un cantaor, y la guitarra la acompaña. Destacar en este apartado su participación como instrumento solista en desarrollos de pasajes improvisados, silencios y escobillas.⁷⁵

⁷⁵ Secciones específicas para baile y que serán tratadas en su momento en el presente trabajo.

V.4 Transcripción y análisis de repertorio.

Como síntesis práctica para la comprensión de las funciones principales anteriormente referidas, analizaremos tres obras que he considerado importantes para poder ver con claridad las mismas, así como la influencia del cante toque y baile en la consolidación final del papel solista de la flauta travesera dentro del grupo instrumental flamenco que hoy día ha adquirido.

V.4.1 A tu mare rosa

Se trata de unas cantiñas⁷⁶ (ver anexo I) interpretadas en su momento por Camarón de la Isla⁷⁷ y versionadas en este caso por Jorge Pardo en su disco *Vientos flamencos vol. I* (2005).⁷⁸

En esta versión, Jorge Pardo eleva la flauta a la posición de un cantaor solista, adquiriendo también la posición de instrumento solista en la sección que realiza a modo de improvisación.

GUÍA DE LA AUDCIÓN.

Estructura formal: (A-B-C-C²-B-D-D²-E-F-F²-G-H-I)

A- salida del cantaor.....	c: 1-7
B- compás de guitarra.....	c: 8-12
C- letra 1.....	c: 13-41
C ² -estribillo letra 1(modos de Mi flamenco).....	c: 42-82
B- compás de guitarra.....	c: 83-8
D- letra 2.....	c:88-122
D ² - estribillo letra 2 (modo de Mi flamenco).....	c: 123-162
E- falseta de guitarra.....	c: 163-167
F- letra 3.....	c: 168-202
F ² - estribillo letra 3 primera parte	c: 203-216
G-Improvisación segunda parte estribillo letra 3.....	c: 217-244
H-Solo de flauta.....	c: 245-322
I-Remate o coda en tonalidad mayor inicial (Mi Mayor).....	c: 323-327.

⁷⁶ Genérico de estilos flamencos formados por las alegrías, las romeras, mirabrás y los caracoles.

⁷⁷ DE LA ISLA, Camarón: *a tu mare rosa* [En línea]

<https://www.youtube.com/watch?v=EAsgZSHYmgU> [Consulta: 25 de mayo de 2018].

⁷⁸ PARDO, Jorge: *a tu mare rosa* [En línea]

<https://www.youtube.com/watch?v=FJHLYGfRuFw> [Consulta: 25 de mayo de 2018].

Como hemos podido comprobar la flauta en esta obra ya ha adquirido el papel de solista a dos niveles: imitativo al cante e instrumento con carácter improvisatorio.

En la introducción (A) en Mi Mayor la flauta emula de una manera muy fiel la salida del cantaor que realiza una entonación o temple mediante una serie de ayeos con determinadas sílabas para prepararse y ubicarse en el tono antes de comenzar a cantar las letras correspondientes a este estilo musical. Podemos comprobar claramente cómo la flauta adquiere un cometido solista al convertirse en un cantaor que imita la melodía del mismo, utilizando la técnica del vibrato y el glissando para realizar las fluctuaciones de afinación propias de la música flamenca, y que en la presente transcripción no han sido reflejadas debido a la complejidad que requiere su plasmación gráfica en la partitura. Este fenómeno es característico del repertorio músico-vocal árabe andaluz y también de buena parte de otras culturas musicales. En palabras de Fernández:

En los poemas cantados del repertorio árabe-andaluz se deslizan ciertas sílabas que prolongan el discurso musical; son sílabas desprovistas de sentido, pero cuya introducción obedece a ciertas reglas, puesto que se ubican en momentos particulares y nunca aparecen de improviso. Dichas sílabas han recibido el nombre de taratin, término probablemente derivado de ta-ra-tan, vocablo árabe-andaluz de Marruecos.⁷⁹

Podemos destacar también su actuación después de la aparición de las secciones de compás de guitarra (B)⁸⁰ y de la falseta de la misma (E)⁸¹, es decir, las letras 2 y 3 (D y F).

The image shows two musical staves. The first staff, labeled 'B', consists of five measures of music in 3/4 time, each measure containing a single note. Above the staff, a box contains the letter 'B' and a 'C' is positioned above the final measure. The second staff, labeled 'E', also consists of five measures of music in 3/4 time, each measure containing a single note. Below the staff, a box contains the letter 'E' and the text 'Falseta Guitarra x 5' is written below it.

Aquí la flauta continúa imitando a la voz pero esta vez desde un plano más profundo ya que en este caso señala y enfatiza con sus grandes cualidades, el significado de las sílabas de dichas letras que están estructuradas en dos partes:

⁷⁹ FERNÁNDEZ, Lola: *Teoría Musical del flamenco* Madrid: Acordes Concert, 2004, p. 24.

⁸⁰ La guitarra realiza dos compases de doce tiempos propios de este estilo antes de la entrada de la primera letra.

⁸¹ Interludio instrumental que se alterna con las estrofas vocales, y que a diferencia del jazz es compuesta anteriormente por el instrumentista y retenida en su memoria para su posterior ejecución.

una en tonalidad mayor y otra en modalidad flamenca⁸² donde utiliza la escala y modo flamenco de Mi.

Señalar el papel improvisador que cobra la flauta como instrumento solista dentro del discurso musical, demostrando además la capacidad de poder cambiar de función inesperadamente⁸³ como hemos podido apreciar a partir del compás 245 (H). Dicha improvisación la realiza sobre la base armónica de las escalas flamencas de Mi y Sol# a partir de la segunda parte del estribillo 3 empezando la flauta a comportarse como un instrumento y no como un cantaor, y manteniendo el fraseo y la rítmica flamenca, pero con la estructura, uso armónico, arreglos y resonancias típicas de jazz. Esta sección continuará hasta el remate de la obra⁸⁴ donde la flauta utilizará la técnica del doble picado en las semicorcheas para pasar a tener una función de acompañamiento en dicha conclusión (Letra I).

Como hemos comentado al principio, una de las técnicas utilizadas fundamentalmente es el glissando como recurso expresivo para imitar el *quejío* del cantaor,⁸⁵ además del uso de los trinos que le ayudan a conseguir este objetivo. En la parte de improvisación el doble picado que utiliza a partir del compás 264 imita la técnica del alzapúa de la guitarra, combinando de esta forma técnicas de ambos instrumentos.

⁸² Esta es una peculiaridad de las cantiñas en contraposición a las alegrías que presentan una tonalidad mayor en toda su extensión musical.

⁸³ Es verdaderamente sorprendente la facilidad y versatilidad que demuestra este instrumento en el paso de una función a otra. La flauta posee una naturaleza y unos recursos para la ejecución de pasajes rápidos que la voz no tiene, y lo demuestra realizando estas escalas y pasajes complejos de ejecutar por la voz humana.

⁸⁴ Elemento musical procedente de la interpretación guitarrística y que consiste en la conclusión opcional de obra musical. Normalmente se realiza en los últimos compases mediante un acelerando o efecto de precipitación sobre una figuración regular de figuras que nos conduce al cierre final de la composición.

⁸⁵ Se puede observar claramente en la salida de la obra (compases 1-7).

A continuación, muestro un montaje aproximado⁸⁶ donde han sido incluidas las dos partes para poder ser comparadas por el oyente. Esta muestra solo ha sido realizada desde el comienzo o salida del cantaor hasta el final del estribillo de la primera letra, (C) siendo suficientemente clara para mostrar la similitud interpretativa entre la voz y la flauta, demostrando a su vez el papel emulador de la voz del cante dentro de la música flamenca gracias a sus recursos y posibilidades técnicas, tímbricas y expresivas.

⁸⁶ VARIOS AUTORES: *Camarón y Jorge*. Montaje propio [En línea]
<https://www.youtube.com/watch?v=1vEOxM40ffo> [consulta: 31 de mayo de 2018].

A TU MARE ROSA (Cantiñas)

Camarón de la Isla arreglo de Jorge Pardo.
Transc. Simón Fernández

♩ = 150. **A**

5 **B** **C** B7

14 B7 B7 B7 tr EMaj EMaj EMaj EMaj

21 EMaj B7 B7 B7 B7 B7

27 EMaj EMaj EMaj EMaj EMaj B7 B7

34 B7 B7 tr tr B7 tr EMaj EMaj7 B7 B7

41 **C'** B7 E7b9 E7b9 E7b9 E7b9

46 E7b9 F F F F

51 F E7b9 E7b9 E7b9 E7b9 E7b9

Detailed description: This is a musical score for guitar, titled 'A TU MARE ROSA (Cantiñas)'. It is an arrangement by Jorge Pardo of the original by Simón Fernández. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a tempo of 150 beats per minute. The piece is divided into sections A, B, C, and C'. Section A (measures 1-4) is a single melodic line. Section B (measures 5-13) features a melodic line with a 5-measure rest and a 2-measure rest, followed by a 2-measure rest. Section C (measures 14-20) and Section C' (measures 41-51) consist of melodic lines with various chords and trills. The chords listed are B7, EMaj, EMaj7, and E7b9. The piece ends with a final chord of E7b9.

V.4.2 Vivan los Cayos Reales.

Este título corresponde a las conocidas como «bulerías de Jerez al golpe»⁸⁷ pertenecientes al disco de Juan Parrilla *Taxdir*⁸⁸ (2017). La interpretación corresponde a Juan Parrilla y podremos escuchar en esta ocasión una flauta solista teniendo además la influencia de la guitarra flamenca en el desarrollo de las falsetas. Una pieza muy completa donde las funciones solistas y de acompañamiento se alternan de una forma concreta y fácil de comprender.

Antes de presentar la guía de audición de esta obra, mostraré una transcripción de una parte de la misma para demostrar la influencia y similitud en este caso con la guitarra. Se trata de una falseta fiel y exacta para flauta de la bulería *A mi aire* del guitarrista Parrilla de Jerez perteneciente a su disco *Jondura*.

⁸⁷ Las bulerías de Jerez son conocidas genéricamente por la denominación de «bulerías al golpe».
⁸⁸ Nombre del barrio de Jerez de la Frontera donde Juan Parrilla nació.

VIVAN LOS CAYOS REALES

Transc. Miguel Ángel Moreno Cruz

The musical score is written in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. It consists of five staves of music. The first staff begins with a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a half note D5. The second staff continues with eighth notes E5, F5, G5, and A5, followed by a triplet of eighth notes B5, C6, and D6. The third staff features eighth notes E5, F5, G5, and A5, followed by a triplet of eighth notes B5, C6, and D6. The fourth staff contains sixteenth notes E5, F5, G5, and A5, followed by a triplet of sixteenth notes B5, C6, and D6. The fifth staff concludes with sixteenth notes E5, F5, G5, and A5, followed by a triplet of sixteenth notes B5, C6, and D6, and ends with a double bar line.

En ella Juan Parrilla ha exprimido y desarrollado al máximo las posibilidades de la flauta para la emulación e imitación del instrumento rey del flamenco. La obra se encuentra en modo flamenco de Do, con su escala correspondiente.⁸⁹

The musical score shows three measures of music. The first measure contains a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a half note D5. The second measure contains eighth notes E5, F5, G5, and A5, followed by a triplet of eighth notes B5, C6, and D6. The third measure contains eighth notes E5, F5, G5, and A5, followed by a triplet of eighth notes B5, C6, and D6, and ends with a double bar line.

Podemos observar la utilización de esta escala, así como la cadencia de la misma en el remate de la falseta transcrita que se desarrolla en los compases 15, 16 y 17. Mencionar también el uso de los acentos en parte fuerte que nos refuerza

⁸⁹ PARRILLA, Juan: *Método flamenco para instrumentos melódicos*. Madrid: flamencolive, 2009, p.7.

el carácter rítmico de la bulería al golpe antes referida. En cuanto a las técnicas utilizadas, señalar el uso del glissando en el último compás de una forma cromática en sentido descendente y por tanto diferente a la ejecutada en la obra de Jorge Pardo *A tu mare Rosa* donde este efecto era realizado mediante la apertura de las llaves y embocadura para producir microintervalos y así poder imitar el quejío del cantaor.



Otra técnica que utiliza es la referida a la ornamentación que, aunque en este caso aparece transcrita en tresillos hace el efecto de mordente imitativo de la guitarra flamenca.

En los compases 4, 5, y 6 podemos ver de forma clara estos efectos en el registro medio de la extensión general de la flauta.



El juego y la variación de los compases anteriores se deja ver también en el siguiente fragmento donde los acentos muestran la gracia y carácter de este tipo de estilo musical flamenco (c.7-10).



En el siguiente enlace⁹⁰ he insertado las dos partes instrumentales alternativamente para poder escuchar ambos instrumentos en el que puede sorprender la capacidad de imitación y adaptación de la flauta a la guitarra flamenca, y por tanto de la influencia de la misma en nuestro instrumento.

Para una mayor comprensión a nivel global de esta obra expongo a continuación una guía de audición completa⁹¹ de esta bulería de Juan Parrilla, de donde ha sido extraída dicha falseta.⁹²

⁹⁰ VARIOS AUTORES, *Juan Parrilla y Parrilla de Jerez*. Montaje propio [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=o-zERmC9MIU> [Consulta: 3 de julio de 2018].

⁹¹ PARRILLA, Juan: *Vivan los cayos reales* [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=DNDjqYUiol8> [consulta: 31 de mayo de 2018].

⁹² Letra C de la guía de audición y momento musical correspondiente al minuto (1:00 – 1:25).

GUIA DE AUDICIÓN

Estructura formal (A-B-C-D-E-F-G-H-I)

A-Salida del cantaor.....	(01:00-0:24)
B-Falseta de Moraito el chic.....	(0:24 -0:59)
C-Falseta de Parrilla de Jerez.....	(1:00 -1:25)
D-Letra de cante de Jerez.....	(1:26 – 1:42)
E-Blues Choral de Charlie Parker.....	(1:43 - 2:08)
F-Letra cante (bolero de Antonio Machín).....	(2:09 – 2:32)
G-Falseta de Parrilla de Jerez	(2:33 – 2:54)
H-Letra bulería de Cádiz	(2:55 – 3:37)
I-Remate.....	(3:37 – 3:40)

Esta bulería todavía es más completa que la obra *A tu mare Rosa* estudiada anteriormente, ya que aquí la flauta hace de todo. Podemos observar de este modo cómo la flauta desarrolla las funciones solistas del cante, guitarra⁹³ e instrumento solista de una manera elegante, breve y condensada, paralelamente al desarrollo de otras funciones que van implícitas en el progreso melódico cómo la participación en la introducción (A),⁹⁴ falsetas, cierres y remates.

Sorprendente la participación de la flauta en la adaptación por bulería de Jerez sobre un tema de Charlie Parker llamado *blues for Alice* donde la fusión de flamenco-jazz eleva a la flauta al tener que adaptar momentáneamente su sonido flamenco a la manera y carácter particular del jazz americano, cambiando de forma espectacular de nuevo al pasar a la siguiente sección donde adopta el papel de cantaor en la interpretación, en este caso de un bolero de Antonio Machín⁹⁵ (F).

A continuación, nos vamos acercando al final mediante el cambio a tonalidad mayor de una falseta (G) y otra letra por «bulería de Cádiz»,⁹⁶ que nos conduce al remate final de esta bulería.

Se trata de una obra donde la flauta nos sorprende y demuestra de nuevo mediante sus cambios de función inesperados la versatilidad de este instrumento, capaz de realizar una estructura completa de bulería con tan sólo la ayuda de un acompañamiento rítmico de palmas y jaleo de voz.

⁹³ En las cantinas anteriores la falseta era realizada por la guitarra. En este caso la flauta también realiza la ejecución de la misma.

⁹⁴ Versión de la famosa letra «Pepito tócame el bar tócame el bar Pepito».

⁹⁵ En esta sección (F) la flauta canta la famosa letra de este bolero cuya letra comienza: «que yo no tengo padre yo no tengo madre que lllore mis penas huérfano...»

⁹⁶ El comienzo de esta famosa letra comienza: «que machaca machaca machaca el mechero que tú eres de la Habana que yo soy habanero».

V.4.3 Alegrías para baile

La estructura de baile por alegrías es uno de los estilos que engloba gran parte de las funciones de la flauta travesera en el flamenco, así como de los elementos formales de esta materia. Con casi total seguridad existen pocas partituras completas escritas para baile y mucho menos editadas donde intervenga este instrumento. En el desarrollo de mi investigación he podido conseguir una maqueta⁹⁷ y su partitura compuesta por Juan Parrilla⁹⁸ sobre este estilo donde podremos observar el desenvolvimiento de nuestra protagonista dentro del baile. La estructura que sigue esta composición, corresponde a la forma tradicional⁹⁹ pero camuflada y enriquecida con algunos arreglos, nuevas armonías y melodías, no perdiendo en ningún momento la raíz original muy respetada por su compositor. Digamos que nos encontramos ante una estructura formal básica y tradicional pero adaptada a un estilo musical moderno.

En la siguiente guía de audición podremos observar y comprobar el comportamiento de la flauta frente a uno de los tres pilares fundamentales del flamenco como es el baile (Anexo II).

GUÍA DE AUDICIÓN.

(A-B-C-D-E-A-B-F-E-G-H-I-J-K-J-L-M)

A- Salida del canto.....	c:1-15
B- Llamada al canto.....	c:16-21
C- Letra y coletilla 1.....	c: 22-33
D- Falseta 1.....	c: 34- 45
E- Estribillo.....	c: 46-57
A -Salida del canto.....	c:58- 72
B-Llamada al canto.....	c:73-78
F-Letra y coletilla 2.....	c: 79-90
E-Estribillo.....	c: 91–105
G- Silencio	c:106-130
H- Escobilla.....	c:131-171
I- Letra 1 bulería.....	c: 172–190
J-Falseta 2 por bulería	c:191- 205
K-Letras 2 y 3 bulerías de Cádiz y estribillo «arrincónamela».	

⁹⁷ PARRILLA, Juan: *Alegrías para baile*. Montaje propio [En línea]

<https://www.youtube.com/watch?v=IBcty8K6a0E> [Consulta 31 de mayo de 2018].

⁹⁸ Pionero en esta materia, desde sus comienzos en las giras mundiales acompañando a Joaquín Cortés, siendo además el compositor de sus obras y el encargado de montar sus bailes.

⁹⁹ En esta estructura básica se establecerán como mínimo las siguientes secciones: salida del canto, letras, silencio, escobilla y bulerías de Cádiz, que permitirán a los tres ejes fundamentales del flamenco: canto, toque y baile integrarse de una manera equilibrada a lo largo del desarrollo musical.

J-Falseta por bulería anterior

L- Letra 4 bulería sobre estribillo «arrincónamela».

M- Remate final.

En la primera sección de esta obra (A) podemos observar cómo después del primer compás (salida libre de la voz), aparece un arreglo sobre la voz donde la flauta adquiere un papel de adorno sobre la misma (compases 2-15) realizando un acompañamiento contrapuntístico que podríamos denominar «contracanto» a la voz principal.

En el siguiente ejemplo muestro la referida función de acompañamiento donde la flauta interviene después de esta introducción del cante dentro del ámbito de su registro medio.

ALEGRÍAS
(M.Juncal) Juan Parrilla

Flute ♩=170 A

INTRO LIBRE VOZ E^b/F F B^b

4 B^b C A⁷ D^m

7 D^m C B^b B^b Am

10 Am Am B^b

13 B^b C F B c llamada

Siguiendo la estructura convencional de baile de este estilo musical y después de esta introducción, le tocaría el turno a las letras, en este caso a la primera. En esta obra podemos observar cómo Juan Parrilla introduce una llamada¹⁰⁰ a esta letra sin introducirla de modo directo.

En la llamada (B) podemos observar de nuevo el desempeño de acompañamiento de nuestro instrumento demostrando gran agilidad y rapidez en este pasaje, ejecutado con la técnica del doble picado debido precisamente a la gran velocidad que presenta. Si escuchamos y observamos detenidamente la

¹⁰⁰ La llamada cuando es para baile puede emplazar a una falseta o al cante para que le haga una letra. Esta sección puede aparecer o no, en este caso sí aparece llamando a la letra.

mencionada sección, nos daremos cuenta enseguida cómo comparte e interpreta al unísono junto a la guitarra, unos ritmos complejos de una forma sincronizada sobre este pasaje que podríamos entenderlo como un momento de transición. Señalar también la aplicación de nuevo de la técnica del glissando¹⁰¹ en la última nota de este ejemplo.¹⁰²

A continuación, finalizando la primera letra 1 (C) también aparece la flauta con una nueva función, en este caso realizando una función de refuerzo dando color y apoyo a la armonía en la coletilla¹⁰³ de la citada letra.¹⁰⁴ Esta función la podremos ver también cuando aparece la segunda letra de las alegrías (F).

¹⁰¹ En este caso este efecto también es producido de forma cromática como apoyo al cierre y conclusión del pasaje.

¹⁰² En la partitura no viene reflejada aunque sí podemos escucharlo en el audio que se presenta en este trabajo (0.56).

¹⁰³ La coletilla suele ser dos o tres pequeños versos que se añaden a la letra complementando el mismo en las Alegrías. En otros estilos de las cantiñas como es el caso por ejemplo del mirabrás y los caracoles, este término es conocido con el nombre de jugueteo.

¹⁰⁴ La flauta realiza esta función sobre la famosa frase de las alegrías de Cádiz “que me lo tienes que dar. Que me lo tienes que dar. Ay el tacón de tu bota ay que para taconear”.

La inclusión de falsetas es opcional y está sujeta al criterio del compositor que las utiliza como interludios para el enlace de secciones y la duración es determinada según el estilo y momento en el que se utilicen.

La participación de la flauta desarrollando esta función de acompañamiento y solista a la vez, la podemos encontrar en las secciones (D y J)¹⁰⁵ donde la flauta interviene en estos pasajes musicales que se alternan y nos conducen a partes vocales.

No obstante, considero importante mostrar gráficamente el remate de la falseta 1 (D) donde la flauta nos conduce mediante un ritmo sincopado a la cadencia V-I de Fa M para concluir dicha sección (c: 43-45).

La siguiente sección (E) corresponde a un estribillo,¹⁰⁶ que no tiene nada que ver con las alegrías pero que Juan Parrilla lo introduce sobre una letra de creación propia sobre las palabras tran- tran. En este bloque la flauta también representa un papel importante, ya que en este corto pasaje podemos escucharla realizando funciones de refuerzo y acompañamiento alternativamente. Los efectos percusivos que realiza mediante los ataques y sonidos metálicos reforzando la voz (c: 46 y 48), ayuda a crear una fuerza rítmica para realizar de nuevo un papel de acompañamiento en el adorno de esta línea melódica.

¹⁰⁵ Debido a que este término y concepto ya ha sido tratado en apartados anteriores, no considero oportuno presentar dicho ejemplo gráfico. Para tal motivo consultar anexo II y grabación de esta obra.

¹⁰⁶ En esta obra aparece también repetido después de la letra y coletilla 2 (c: 91-105).

A continuación, podemos escuchar otra vez la sección inicial, (A) en este caso sin la introducción libre de voz de esta primera vez que aparece. De nuevo el compositor introduce este arreglo que no forma parte de la estructura convencional de las alegrías pero que lo utiliza para conducirnos a la llamada (B), que a su vez esta nos situará en la letra y coletilla 2 recordándonos al característico temple de salida de este estilo musical¹⁰⁷ pero de una manera disimulada.¹⁰⁸

Las siguientes secciones corresponden a la letra y coletilla 2 (F) y al estribillo (E) escuchado anteriormente, donde la flauta interactúa y mantiene las mismas funciones y convenciones interpretativas que en estos pasajes anteriormente citados (C y E).

Llega ahora el momento del silencio¹⁰⁹ (G) que en este audio mostrado no aparece debido a que los bailarines normalmente no interpretan esta sección.¹¹⁰

¹⁰⁷ Este concepto ya fue visto anteriormente en las alegrías «A tu mare Rosa».

¹⁰⁸ Me refiero a las palabras «Tirititrán tran, tran. Tiritirán» que podemos sentir las interiormente en el desarrollo de esta sección.

¹⁰⁹ Parte del baile algo más lenta y que se caracteriza por una mayor interpretación y movimientos de brazos por parte del bailar/a. No todos los bailes llevan silencio.

¹¹⁰ Esta obra fue montada para un bailar siendo este el motivo de que no aparezca en la maqueta, aunque sí lo tenemos en la partitura.

4 G

106 $\text{♩} = 70$ SILENCIO Flute

110 $B^{\flat}m$ $B^{\flat}m/A^{\flat}$ $B^{\flat}m/G$ C

114 C Fm C $B^{\flat}m$

118 C $B^{\flat}m$ $B^{\flat}m/A^{\flat}$ $B^{\flat}m/G$

122 C C D^{\flat} D^{\flat}

126 $B^{\flat}m$ $B^{\flat}m$ rit. . . F F F

Si observamos la referida sección, podremos ver cómo nos vamos al homónimo menor de la tonalidad principal de este estilo.¹¹¹ La flauta adquiere en esta sección un papel solista mediante la interpretación de esta melodía en modo menor que aparece con menos fuerza para el descanso momentáneo del artista principal¹¹² y que concluye con el acorde de primer grado de Fa mayor para volver a la tonalidad inicial.

Acercándonos al final podemos observar la parte dedicada al zapateado denominada escobilla.¹¹³ Normalmente comienza lentamente para ir progresivamente subiendo el tiempo hacia la bulería de Cádiz que representa la última sección y conclusión de este estilo.¹¹⁴

¹¹¹ Esta es una de las características principales del silencio. En este caso las alegrías están en Fa Mayor y pasamos de este modo a fa menor.

¹¹² Quizá por este motivo y acorde a la tradición, los bailaros al no estar sujetos a la incomodidad de la bata de cola no interpretan el silencio, ya que no llegan tan cansados y no necesitan dicho descanso pasando directamente a la siguiente sección denominada escobilla.

¹¹³ En esta sección el bailaror realiza una parte rítmica completa de zapateado que representa el punto máximo del baile. En un baile puede aparecer una escobilla breve después de la primera letra y otra más completa después de la segunda. En esta obra aparece solamente el segundo caso.

¹¹⁴ Por los mismos motivos expuestos en el silencio. Esta obra comienza con la escobilla directamente rápido para un mayor lucimiento y muestra de las capacidades del bailaror.

A continuación muestro el comienzo de esta sección (H) donde pasamos al modo flamenco de La y donde la flauta participa de modo solista frente a un ritmo complicado por su insistencia sincopada que mantiene con ataques frenéticos hasta el comienzo de la primera letra de la bulería de Cádiz (I).



Hacia el final de esta escobilla el bailar aumenta la fuerza rítmica hasta culminar con un remate que representa la transición rítmica al final del baile (c: 169 y 170).



En el ejemplo anterior podemos ver cómo la flauta remata con una gran lucidez en la articulación este pasaje a través de la escala correspondiente al modo flamenco de La anteriormente citado.¹¹⁵



A partir de este momento podremos observar el cambio de estilo a bulerías de Cádiz.¹¹⁶ Aparecen de este modo la letra y coro 1 «O Mare» (I) que nos conduce a un pasaje de lucimiento técnico de la flauta mediante el desarrollo de esta falseta¹¹⁷ (J) que remata en la tonalidad de Fa Mayor (c: 203 -205).



Esta misma falseta podrá ser escuchada otra vez después de la siguiente sección (K) realizando la función de nexo de unión hacia la cuarta y última letra de la bulería (L), que es tratada de nuevo en forma de arreglo sobre el estribillo anterior «arrincónamela» y que será repetido cuatro veces junto a una línea

¹¹⁵ PARRILLA, Juan: *Método flamenco para instrumentos melódicos*. Madrid: flamencolive, 2009, p. 7.

¹¹⁶ Podemos observar el anuncio de este estilo a partir del cambio rítmico que se produce en la citada escobilla.

¹¹⁷ En este caso tampoco presento gráficamente la falseta por los motivos expuestos anteriormente.

melódica opuesta de la flauta que otra vez adquiere el papel de adorno en esta sección rematando de forma contundente la cuarta vez, mediante un remate en cadencia perfecta V-I sobre la tonalidad inicial de Fa Mayor (M).



En este apartado hemos podido comprobar de nuevo las cualidades de nuestro instrumento dentro de la música flamenca. La participación en llamadas, silencios y escobillas es muy habitual en el baile. Además, hemos podido sentir su adaptabilidad al cambio en el desarrollo de las distintas funciones, aportando un color nuevo al sostén musical de esta antigua modalidad flamenca.¹¹⁸

VI. CONCLUSIONES

El estilo y forma de tocar que se ha ido creando a partir de la introducción de la flauta travesera en el seno de la formación instrumental de la música flamenca ha sido determinante para afianzar con sus características distintivas, recursos y técnicas heredadas de otras músicas, una manera propia de interpretar, considerándose en los últimos tiempos un instrumento más en el flamenco.

Los antecedentes presentados desde Felipe Campuzano y Manolo Sanlúcar nos anuncian un instrumento capaz de marcar un camino, siendo a partir de su introducción en el sexteto de Paco de Lucía, así como a su proyección internacional con el mismo, el motivo que impulsó a un mayor conocimiento y a establecer un modelo flamenco a seguir con la inclusión de la flauta.

Queda por tanto manifiesto en este trabajo el papel que la flauta travesera ha alcanzado en esta disciplina artística ayudando a confirmar su integración y valía, así como el conjunto de funciones y técnicas extendidas que este instrumento ha establecido a lo largo de su desarrollo, hasta erigirse como instrumento solista en esta singularidad musical.

La flauta flamenca seguirá evolucionando y probablemente en unos años utilizará otras técnicas de la música contemporánea, adquiriendo quizá alguna función nueva dentro de la instrumentación. La influencia de otros tipos de música como la electrónica podría también repercutir en la aparición y desarrollo de nuevas sonoridades.

¹¹⁸ Cuanto más fiel a la estructura corresponda un baile, más tradicional será su resultado. En el baile se ofrece mucha flexibilidad y posibilidades, ya que cada bailaor/a interpreta y organiza el espectáculo libremente mediante la elección de los distintos recursos explicados, pero intentando mantener lo máximo posible su origen estructural.

VII. BIBLIOGRAFÍA

- CAMPUZANO, Felipe: *Escobilla las salinas*. Montaje propio [En línea]
https://www.youtube.com/watch?v=4_otAntJuPo [Consulta: 1 de junio de 2018].
- CAMPUZANO, Felipe: *Las salinas*. [En línea]
<https://www.youtube.com/watch?v=xtsGZHEH4tQ> [Consulta: 20 de mayo de 2018].
- CASTRO BUENDÍA, Guillermo: «Formación musical del cante flamenco. En torno a la figura de Silverio Franconetti (1830-1889)». Tesis doctoral. Departamento de Historia del Arte. Facultad de Murcia, 2014. [En línea]
<https://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/38638> [Consulta: 27 de marzo de 2018].
- DE LA ISLA, Camarón: *A Tu Mare Rosa*. [En línea]
<https://www.youtube.com/watch?v=EAsgZSHYmgU> [Consulta: 25 de mayo de 2018].
- DE LOPE, Sergio: «Sergio de Lope». *Girando por salas*. [En línea]
<http://www.girandoporsalas.com/banda/8606/sergio-de-lope/> [Consulta: 16 de abril de 2018].
- DE LOPE, Sergio: *A night in Utrera*. [En línea]
<https://www.youtube.com/watch?v=GrQdFdEQzU0> [consulta: 23 de junio de 2018].
- DE LUCÍA, Paco: «El sexteto». *Paco de Lucía*. [En línea]
<http://www.pacodelucia.org/galeria/el-sexteto> [Consulta: 4 de abril de 2018].
- DE LUCÍA, Paco: *Solo quiero caminar* [En línea]
https://www.youtube.com/watch?v=QMdiI_el34o [Consulta: 4 de agosto de 2018].
- DE LUCÍA, Paco: *Solo quiero caminar*. [En línea]
<https://www.youtube.com/watch?v=cwhlZ4KMbHA> [Consulta: 30 de mayo de 2018].
- DE MANUEL, Oscar: «Con Cierta Duende». *Aula de música*. [En línea]
<https://auladeflauta.wordpress.com/2018/04/07/con-cierto-duende/>
[consulta: 23 de julio de 2018].
- DE MANUEL, Oscar: *Estudios flamencos para instrumentos melódicos*. Valencia: Piles, 2014.
- DICK, Robert: *El desarrollo del sonido mediante nuevas técnicas*. Madrid: Mundimúsica, 1995.
- ELVIRA, Julián: *Syrinx* [En línea]
<https://www.youtube.com/watch?v=MIEBtsBWHL0> [Consulta 4 de agosto de 2018].
- FERNÁNDEZ, Lola: *Teoría Musical del flamenco*. Madrid: Acordes Concert, 2004.

- FERNÁNDEZ, Simón: *Transcripciones flamencas para instrumentos melódicos*. Barcelona: E-Litterae, S.L., 2015.
- GONZÁLEZ MACÍAS, Rocío: «La flauta travesera en el flamenco». *Flauta y música revista de la Asociación de Flautistas de Andalucía*, nº 24 (enero 2018), p.7-13.
- ITURRALDE, Pedro: «Artículos-Pedro Iturralde- Jazz-flamenco». *Adolphesax.com*. [En línea] <https://www.adolphesax.com/index.php/es/actualidad/articulos/saxofon/238-articulos-pedro-iturralde-jazz-flamenco> [Consulta: 23 de julio de 2018].
- JIMÉNEZ PIQUERAS, Trinidad: «El lenguaje de Jorge Pardo: metodología y análisis (1975-1997)». Tesis doctoral. Departamento de Antropología Social. Universidad de Sevilla, 2017. [En línea] <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/70677> [Consulta: 2 de agosto de 2018].
- JIMÉNEZ PIQUERAS, Trinidad: «La hipertextualidad en Almoraima de Jorge Pardo». Trabajo de investigación. Universidad de Sevilla (2014).
- JIMÉNEZ PIQUERAS, Trinidad: «Metodología y análisis de tres interpretaciones». Trabajo de investigación. UCM, Madrid (2011).
- LAS PROVINCIAS: «El valenciano Óscar de Manuel hace historia al ser el primer flautista que gana el Festival Cante de las Minas de La Unión». *Radio Banda*, (8 de julio de 2013). [En línea] <http://www.radiobanda.com/el-valenciano-oscar-de-manuel-hace-historia-al-ser-el-primer-flautista-que-gana-el-festival-cante-de-las-minas-de-la-union/> [Consulta: 15 de abril de 2018].
- LOBATÓN, Fermín: «Entrevista a Juan Fernández Gálvez “Juan Parrilla”». *El País Archivo Hemeroteca*, (2007). [En línea] https://elpais.com/diario/2007/05/04/andalucia/1178230949_850215.html [Consulta: 20 de agosto de 2018].
- MARTÍNEZ CASAN, David: «La flauta travesera en el flamenco. Estudio e interpretación de un cante minero». Trabajo fin de máster. Universidad Politécnica de Valencia, 2013.
- MARTÍNEZ, Vicente: «Nuevas técnicas de flauta flamenca. Catálogo de efectos y aplicación en obras de compositores clásicos». *Sinfonía Virtual. Revista de Música y reflexión musical*. [En línea] http://www.sinfoniavirtual.com/revista/035/flauta_flamenca.pdf [consulta: 6 de agosto de 2018].
- MORENO CRUZ, Miguel Ángel: *El Vito* (grabación propia). [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=2gFNOx90szw> [consulta: 4 de agosto de 2018].
- NÚÑEZ, Faustino: «Jorge Pardo, hijo de Rafael y Vitorina». *Jorge Pardo*. [En línea] <http://jorgepardo.com/biografia/> [Consulta: 5 de abril de 2018].

- ONTIEROS, Pedro: «Scores of flamenco music for flute and wind instruments». *Personal web site of Pedro Ontiveros*. [En línea] <http://www.flamencoflute.com/> [Consulta: 1 de agosto de 2018].
- PARDO, Jorge: *A tu mare rosa*. [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=FJHLYGfRuFw> [Consulta: 25 de mayo de 2018].
- PARDO, Jorge: *Danza del fuego* [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=ZAfAb8k7EEA> [Consulta: 4 de agosto de 2018].
- PARRILLA, Juan: «Juan Parrilla». *Página web de Juan Parrilla*. [En línea] <http://www.juanparrilla.com/> [Consulta: 13 de abril de 2018].
- PARRILLA, Juan: *Alegrías para baile*. Montaje propio [En línea]. <https://www.youtube.com/watch?v=lBcty8K6a0E> [Consulta 31 de mayo de 2018].
- PARRILLA, Juan: *Método flamenco para instrumentos melódicos*. Madrid: flamencolive, 2009.
- PARRILLA, Juan: *Vivan los cayos reales*. [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=DNDjqYUiOL8> [Consulta: 31 de mayo de 2018].
- PORTILLO, Daniel: «La flauta travesera en el flamenco. Técnicas básicas características». *Flauta y música revista de la Asociación de Flautistas de Andalucía*, nº 24 (enero 2011), p. 5-7.
- SANLÚCAR, Manolo (1980): *Alba Rociera*. [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=Rb-s7udNoq0> [Consulta: 20 de junio de 2018].
- TÉLLEZ, Juan José: «Yo solo quiero caminar». En *Paco de Lucía. El hijo de la portuguesa*, p. 341-432. Barcelona: planeta, 2015.
- TORRES CORTÉS, Norberto: «Biografía de Paco de Lucía». *Real Academia de la Historia*. [En línea] <http://www.rah.es/paco-de-lucia-2/> [Consulta: 12 de marzo de 2018].
- VAL, Juan: «Blog de entrevistas». *Blog de Juan Val*. [En línea] <https://www.juanvalflauta.com/es/blog> [Consulta: 23 de marzo de 2018].
- VAL, Juan: «Entrevista a Juan Parrilla». *Blog de Juan Val*, 4 de marzo de 2018. [En línea] <https://www.juanvalflauta.com/es/entrevista-juan-parrilla> [Consulta: 21 de junio de 2018].
- VARIOS AUTORES: *Camarón y Jorge*. Montaje propio [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=1vEOxM40ffo> [Consulta: 31 de mayo de 2018].
- VARIOS AUTORES: *Juan Parrilla y Parrilla de Jerez*. Montaje propio [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=o-zERmC9MIU> [Consulta: 3 de julio de 2018].

- VILLEGAS, Diego: *Bajo de guía*. [En línea]
<https://www.youtube.com/watch?v=ZvpzFIM4tEA> [Consulta: 20 de junio de 2018].
- YVES, Pierre: *La flauta*. Barcelona: Labor, 1991.
- ZAGALAZ, Juan: «Una perspectiva analítica de sus orígenes. La obra temprana de Jorge Pardo. 1978-1981». Trabajo de investigación. Escuela Técnica Superior de Ingeniería. Universidad de Sevilla (2012), pp. 39-50. [En línea]
http://congreso.us.es/infla/infla2012/documents/Book-INFLA_FMA.pdf [Consulta: 17 de agosto de 2018].

ANEXOS

ANEXO 1: A tu mare Rosa.

A TU MARE ROSA (Cantiñas)

Camarón de la Isla arreglo de Jorge Pardo.
Transc. Simón Fernández

♩ = 150. **A**

The musical score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. It consists of 51 measures. The score is divided into sections labeled A, B, C, and C'. Section A (measures 1-4) is a melodic line. Section B (measures 5-13) includes a key signature change to two sharps (F#, C#) and a 3/4 time signature. Section C (measures 14-26) continues in 3/4 time. Section C' (measures 41-51) returns to 2/4 time. Chord symbols are placed above the notes: B7, EMaj, E7b9, and F. Trills are marked with 'tr'. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A box labeled 'A' is placed above the first measure, and boxes labeled 'B', 'C', and 'C'' are placed above their respective sections.

57 F F B7 B7 B7 EMaj

63 G#7b9 G#7b9 G#7b9 G#7b9 A A

69 A A G#7b9 G#7b9

74 G#7b9 G#7b9 G#7b9 A B7 B7 B7 EMaj

80 B7 B7 EMaj **B** EMaj B7 B7 B7 EMaj

88 **D** EMaj B7 B7 B7 EMaj EMaj

94 EMaj EMaj B7 B7 B7

100 B7 B7 EMaj EMaj EMaj EMaj

106 EMaj B7 B7 B7 B7

111 B7 EMaj EMaj EMaj EMaj

Detailed description: This is a musical score for guitar, consisting of ten staves of music. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The score includes various chords such as F, B7, EMaj, G#7b9, and A. It features several measures with fret numbers (3, 5, 6) and a section with a boxed letter 'B' above measure 80 and a boxed letter 'D' above measure 88. The music includes eighth and sixteenth notes, some with slurs and accents, and a final measure with a five-fret slide.

116 EMaj B7 B7 B7 B7

121 B7 E **D'** E7b9 E7b9 E7b9 E7b9 F

127 F F F F E7b9

133 E7b9 E7b9 E7b9 E7b9 F B7

139 B7 B7 B7 EMaj G#7b9

144 G#7b9 G#7b9 G#7b9 A A

149 A A A G#7b9 G#7b9

154 G#7b9 G#7b9 G#7b9 A B7 B7 *tr-tr-tr-tr*

160 B7 B7 EMaj **E** Falseta Guitarra x 5

168 **F** EMaj B7 B7 B7 B7 EMaj EMaj

EMaj EMaj EMaj B7 B7 B7

174

B7 B7 EMaj EMaj EMaj EMaj

180

EMaj B7 B7 B7 B7

186

B7 EMaj EMaj EMaj EMaj EMaj B7

191

B7 B7 B7 B7 EMaj

197

F' E7b9 E7b9 EMaj EMaj F

203

F F F F E7b9

208

E7b9 E7b9 E7b9 E7b9 F **G** B7

213

B7 B7 B7 EMaj G#7b9 G#7b9

219

G#7b9 G#7b9 A A A A

225

Detailed description: This is a musical score for guitar, consisting of ten staves of music. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score includes various chords such as E major (EMaj), B7, E7b9, F, G, and A. Fret numbers are indicated below the notes, and some notes are marked with a 'w' for a vibrato. The score is divided into measures, with measure numbers 174, 180, 186, 191, 197, 203, 208, 213, 219, and 225 marked at the beginning of their respective staves. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some rests.

231 A G#7b9 G#7b9 G#7b9 G#7b9 A

237 A B7 B7 B7 EMaj EMaj

244 EMaj **H** EMaj * Solo EMaj F F F

250 F F E7b9 E7b9 E7b9

255 E7b9 E7b9 E7b9 F B7

260 B7 B7 B7 EMaj EMaj G#7b9

265 G#7b9 G#7b9 G#7b9

268 A A A

271 A A G#7b9 G#7b9 G#7b9

276 G#7b9 A A A B7 B7

Detailed description of the musical score: The score is written for guitar in the key of A major (three sharps). It consists of ten staves of music. The first staff (measures 231-236) features a sequence of chords: A, G#7b9, G#7b9, G#7b9, G#7b9, and A. The second staff (measures 237-243) includes chords A, B7, B7, B7, EMaj, and EMaj, with a trill (tr) and a five-measure slur. The third staff (measures 244-249) starts with a solo section marked 'H' and '* Solo', followed by chords EMaj, EMaj, F, F, and F. The fourth staff (measures 250-254) contains chords F, F, E7b9, E7b9, and E7b9, with a five-measure slur. The fifth staff (measures 255-259) includes E7b9, E7b9, E7b9, F, and B7, with a triplet and a three-measure slur. The sixth staff (measures 260-264) features B7, B7, B7, EMaj, EMaj, and G#7b9, with a triplet and a five-measure slur. The seventh staff (measures 265-267) consists of three measures of G#7b9. The eighth staff (measures 268-270) has three measures of A. The ninth staff (measures 271-275) includes A, A, G#7b9, G#7b9, and G#7b9, with asterisks indicating specific techniques. The tenth staff (measures 276-280) contains G#7b9, A, A, A, B7, and B7, with a five-measure slur.

ANEXO 2. Alegrías de Juan Parrilla

ALEGRÍAS
(M. Juncal) Juan Parrilla

Flute ♩=170

A INTRO LIBRE VOZ E^b/F F B^b

4 B^b C A⁷ Dm

7 Dm C B^b B^b Am

10 Am Am B^b

13 B^b C F **B** c llamada

18 C F Gm Am B^b

20 C F

22 **C** G^b LETRA Y COLETILLA F G^b A^b

25 A^b C C F

28 F G^b A^b

31 A^b C C F

2

34 **D** F **falseta 1** Flute F C

37 C F C

40 D^b E^b E C F

43 C⁷ C F

46 **E** **TRAN TRAN** C B^b C B^b Am

49 Am Am B^b C B^b D^b C

52 B^b B^b B^b Gm

55 C⁷ C⁷ F

58 **A** B^b/F F B^b

61 B^b C A⁷ Dm

64 Dm C B^b B^b Am

Flute 3

67 Am Am B^b

70 B^b C F

73 **B** C llamada C F Gm

76 Am B^b C C F

79 **F** LETRA Y COLETILLA G^b A^b A^b C C F

85 F G^b A^b A^b C C F

91 **E** TRANTRAN C B^b C B^b Am

94 Am Am B^b C B^b D^b C

97 B^b B^b B^b Gm

100 C⁷ C⁷ F

103 2

4 **G** SILENCIO Flute C

106 $\text{♩} = 70$ Fm C B \flat m C

110 B \flat m B \flat m/A \flat B \flat m/G C

114 C Fm C B \flat m

118 C B \flat m B \flat m/A \flat B \flat m/G

122 C C D \flat D \flat

126 B \flat m B \flat m *rit.* F F F

H $\text{♩} = 90$ ESCOBILLA

137 A $(\text{b}9)$ A $(\text{b}9)$ A $(\text{b}9)$ A $(\text{b}9)$ G G G

138 G A \flat A \flat A \flat A \flat B \flat B \flat

145 B D C D C B \flat

151 A $(\text{b}9)$ A $(\text{b}9)$ A $(\text{b}9)$ A $(\text{b}9)$ G G G

158 G A \flat A \flat A \flat A \flat B \flat B \flat

165 B 5

169 D C B^b A(b⁹) **I** LETRA Y CORO O MARE...
3

175 A B^b C B^b A B^b C B^b
OMARE...

179 A B^b C B^b A A

183 C C C C B^b B^b A(b⁹) A(b⁹)

191 **J** falseta 2 por bulería A A A

195 **I** A 2. D^b D^b Cm

199 Cm B^bm B^b C

203 1. F G^m A A 2. C F **K** 2 LETRAS

J ARRINCONAMELA **J** falseta 2 por bulería **L** ARRINCONAMELA X 4 F

M C C F