

2019

Conservatorio
Profesional de Danza
"Luis de Río", Córdoba

Departamento de Música



[INICIACIÓN A LA TEORÍA DEL FLAMENCO]

Guía resumida de Iniciación a la Teoría del Flamenco como material pedagógico de apoyo y consulta para el alumnado del C.P.D. "Luis de Río" de Córdoba.

INICIACIÓN A LA TEORÍA DEL FLAMENCO

ÍNDICE

1.	CANTE.....	2
1	ESTILOS DE BAILE Y SUS CANTES.....	2
1.1	ALEGRÍAS (1º curso de las EE.PP. de baile flamenco 2018/19).....	2
1.2	TIENTOS TANGOS (2º curso de las EE.PP. de baile flamenco 2018/19).....	4
1.3	SOLEÁ POR BULERÍAS (3º curso de las EE.PP. de baile flamenco 2018/19).....	6
1.4	SEGUIRIYA (4º curso de las EE.PP. de baile flamenco 2018/19).....	8
1.5	SOLEÁ (5º curso de las EE.PP. de baile flamenco 2018/19).....	10
1.6	TARANTO (6º curso de las EE.PP. de baile flamenco 2018/19).....	13
2.	RECURSOS DEL CANTE PARA EL BAILE.....	15
3.	CONVENCIONALISMOS DEL CANTE PARA CON EL BAILE.....	16
4.	GUITARRA.....	17
2.1	ARMONÍA.....	22
2.2	MELODÍA.....	23
2.3	RITMO.....	24
2.4	RECURSOS DE LA GUITARRA PARA EL BAILE.....	26
2.5	CONVENCIONALISMOS DE LA GUITARRA PARA CON BAILE.....	26
2.6	CONVENCIONALISMOS DE LA GUITARRA PARA CON EL CANTE.....	27
2.7	ELEMENTOS FORMALES DEL BAILE.....	27

INICIACIÓN A LA TEORÍA DEL FLAMENCO

Presentación

La teoría musical del flamenco ocupa un area inabarcable en el campo de la musicología y otros espacios disciplinares, mas en este trabajo centraremos la atención y los límites en aquellos aspectos que sean de especial interés para el alumnado de danza sobre la asignatura o especialidad de *baile flamenco*.

1. CANTE

A continuación revisamos aspectos de los estilos predominantes en las enseñanzas profesionales de baile flamenco destinado a ampliar los conocimientos sobre su origen y forma, así como otros aspectos inherentes que son de sumo interés para quién los interpreta en cualquiera de sus variantes (cante, baile y toque).

1 ESTILOS DE BAILE Y SUS CANTES

1.1 ALEGRÍAS (1º curso de las EE.PP. de baile flamenco 2018/19)

Antecedentes: Desde mediados del XVIII la jota supuso un medio de exaltación popular hasta bien entrado el siglo XX, el flamenco tomó este estilo para disponer en su repertorio de una forma contrastante con el dramatismo de otros cantes vigentes en la época. La alegrías, además de incluir elementos de la jota, también incorpora otros propios de las coplas romanceadas, panaderos, pregones y jaleos.

A mediados del siglo XIX, los flamencos van adaptando estos cantes por jota al ritmo de soleá, aunque con un tiempo mas rápido, lo que le aporta un aire más alegre. La grabación de la jota cantada por el Niño Medina nos ofrece una muestra evidente del proceso evolutivo de este estilo. El baile por alegrías es el más antiguo y completo, el de mayor tradición y el que ha servido de referencia para estructurar las coreografías de estilos de posterior aparición.

Descripción formal, tonalidad, compás: Estilo en tonalidad mayor, que en guitarra se puede interpretar en cualquier tonalidad mayor (Mi, La, Do, Sol, Re) aunque preferentemente se utilizan las tonalidades de Mi, La y Do. Incorpora una sección en tono menor que se suele utilizar en el *silencio*, que puede funcionar con area de compás libre y muy ralentizado para contrastar con el aire alegre propio de estilo.

El compás es idéntico al de la soleá, compás de amalgama de doce tiempos, aunque en un aire más rápido, equiparándose al de la soleá por bulería y un poco por debajo del aire de bulería, estilo este último, que suele servir para finalizar el baile, mediante técnicas de aceleración en la búsqueda de la apoteosis conclusiva.

Estilos de letras usuales en el baile: En la actualidad cualquier letra clásica o de nueva creación puede ser integrada en un baile aunque reseñaremos ejemplos de letras clásicas que pueden servir de referencia.

- ✓ **Salida:** jugueteo o farfuleo como el popular *Tirititra,tran,tran...*

INICIACIÓN A LA TEORÍA DEL FLAMENCO
(Departamento de Música del C.P.D. Luis del Río (Córdoba))

- ✓ **Letra de salida**, estrofa octosilábica de cuatro versos:

*Por pasar el Ebro a verte,
yo le di un duro al barquero;
los amores de Navarra
son caros, pero son buenos.*

- ✓ **Letra valiente**, que eleva la interpretación del cante con un ámbito melódico más agudo y expresivo:

*Que le llaman relicario
A Cai no le llaman Cai
que le llaman relicario
porque tiene por patrona
a la Virgen del Rosario.*

- ✓ **Jugueteo**: Letrilla corta a modo de coda que clausura la sección cantada para dar paso a otras partes de zapateado e instrumentales:

*Que me lo tienes que dar, que me lo tienes que dar,
el tacón de la bota, para poder taconear.*

Particularidades en la guitarra: La guitarra de acompañamiento al baile por alegrías, resulta desde el punto de vista técnico uno de los más completos, ya que su ritmo de velocidad “intermedia” permite la utilización de todo tipo de técnicas.

Rasgueos durante la sección de acompañamiento al cante y a las secciones de zapateado y bulerías.

Arpeggios durante la escobilla, falsetas y silencio.

Trémolo en falsetas

Picados y alzapúas como partes melódicas o de cierre en cualquier área.

Cabe destacar, en la guitarra, dos secciones presentes en el baile por alegrías como son *el silencio*: Parte en tonalidad menor, de ritmo lento e inestable en la que se relaja la tensión rítmica con una falseta *ad hoc* que alterna tónica y dominante para derivar hacia la subdominante tras la que se inicia la cadencia conclusiva.

Y *la escobilla*: Sección clásica que se caracteriza por un inicio lento o lentísimo para ir acelerándolo a veces a un tiempo muy rápido previo a la bulería. Se caracteriza por ese uso de arpeggios que funcionan como relleno de una melodía para la que se emplean los bordones (notas

INICIACIÓN A LA TEORÍA DEL FLAMENCO
(Departamento de Música del C.P.D. Luis del Río (Córdoba))

graves), que durante el proceso de aceleración va requiriendo del empleo de mecanismos cada vez más adaptados a la velocidad, sustituyendo el arpegio a-m-i por el empleo exclusivo del índice de manera progresiva hasta derivar en rasgueo. Su movimiento armónico es distinto al de la variación clásica del toque.

Existe una variante en el cante por alegrías al que alterna tonalidad mayor, menor y flamenca (frigio), las *alegrías de Córdoba*, que por su melodía característica se desenvuelve en las tres tonalidades presentes en el flamenco.

1.2 TIENTOS TANGOS (2º curso de las EE.PP. de baile flamenco 2018/19)

Antecedentes: El compás binario del tango logró, probablemente a través de Enrique El Mellizo, penetrar en el universo musical del flamenco hacia los años ochenta del siglo XIX.

Uno de los primeros tangos flamencos fue el denominado de los tientos, que no eran otra cosa que los tangos de los coros gaditanos -el actual tanguillo- pero en vez de los modos mayor o menor más tradicionales, eran cantados y acompañados sobre el modo flamenco, por medio y con el aire más pausado, para así inyectarle más jondura . Se trataba de alejar el aroma jacarandoso del tango para crear algo más solemne.

Así pudieron nacer para el flamenco los tangos y sus derivados, simplemente metiendo en el modo flamenco el acompañamiento y creando melodías ad hoc.

Descripción formal, tonalidad y compás. Estructura del baile por tientos

1.- Introducción de la guitarra

2.- Salida del cante

- Lere, lere,.....

3.- Salida del Baile:

a) Falseta + b

b) Vivo + subida + remate + cierre

El baile puede salir antes que el cante, acompañando una falseta de guitarra.

4.- Primera letra de Tientos

5.- Subida + remate + cierre

6.- Falseta (opcional)

7.- Segunda letra de Tientos

8.- Subida + remate

9.- Escobilla

10.- Tangos (se puede incorporar una tercera letra de tientos de nexo entre los tientos y los tangos, donde la primera parte de la letra sería interpretada en tientos y la segunda en tangos)

INICIACIÓN A LA TEORÍA DEL FLAMENCO
(Departamento de Música del C.P.D. Luis del Río (Córdoba))

11.- Llamada + patá por tangos

12.- Letra de tangos:

a) Vivo + subida + cierre

b) Salida con coletilla

Tonalidad: Con respecto a la armonía utilizada en los tientos, solo cabe el modo flamenco, bien en la tonalidad de MI o de LA (es la más usual). En el caso de los tangos además del modo flamenco se puede utilizar la tonalidad Mayor y Menor.

Compás: El compás de los tangos y de los tientos es binario pudiendo utilizarse en su transcripción musical el 4/4 (más usual) o bien el 2/4.

(1) 2 3 4 (1) 2 3 4 (1) 2 3 4 (1) 2 3 4

Estilos de letras más usuales en el baile:

Tientos de Jerez

Quien tiene pero no duerme
y yo siempre estoy durmiendo
con eso camelo yo decirte
serranita que yo no te quiero.

Tientos del Mellizo

Mi cuerpecito lo tengo
moraíto como un lirio,
si Dios me diera la muerte
acababan mis martirios.

Particularidades en la guitarra: Una de las peculiaridades en el baile por tientos-tangos, es que su rítmica en la escobilla se puede utilizar de dos maneras, en tientos o en tangos. Cuando introducimos pequeños zapateados a manera de nexos entre letra y letra es más coherente que el zapateado se ejecute con la misma medida que traemos de acompañar a las letras de tientos, es decir, su duración sería de dos compases flamencos. Cuando la escobilla principal va a desembocar en los tangos debemos de utilizar la rítmica de los tangos, su duración es de un compás flamenco.

RÍTMICA DE TIENTOS

SIb

LA fl

(1) 2 3 4

(1) 2 3 4

(1) 2 3 4

(1) 2 3 4

RÍTMICA DE TANGOS

Sib	LA fl
(1) 2 3 4	(1) 2 3 4

1.3 SOLEÁ POR BULERÍAS (3º curso de las EE.PP. de baile flamenco 2018/19)

Antecedentes: en las primitivas placas de pizarra aparece este estilo con el título de bulerías. También recibe otros nombres alternativos: soleá por bulerías, soleabulerías, bulerías al golpe, y seguramente el más adecuado de "bulería pa escuchar" como dicen en Jerez. El armazón rítmico-armónico de las bulerías por soleá está influenciado por otros estilos como romances, alboreás, bamberas y jaleos.

Su melodía es claramente diferente a la soleá, ya que se trata precisamente de una bulería, que podemos comprobar cuando aceleramos el ritmo.

Las variantes son:

- Bulería corta
- Bulería larga (familia de Antonio Peña y el Gloria)
- María La Moreno 1 y 2
- Tomás Pavón (varía el 1º tercio de la corta)
- Sordo la Luz (de cierre)

2. Descripción formal, tonalidad y compás. Estructura del baile soleá por bulerías.

1.- Introducción de la guitarra

2.- Salida del cante: Ayes

3.- Salida del baile:

- a) Falseta de guitarra + parte b
- b) Vivo o subida + remate o llamada + cierre.

El baile puede salir antes que el cante acompañando una falseta introductoria de guitarra.

4.- Primera Letra:

La letra de la soleá por bulerías se divide en dos partes, y entre la 1ª y la 2ª se suele realizar un remate de pies.

Compases: Primera parte 2 compases

Segunda parte 7 compases

INICIACIÓN A LA TEORÍA DEL FLAMENCO
(Departamento de Música del C.P.D. Luis del Río (Córdoba))

- 5.- Remate para cerrar la letra
- 6.- Unión 1ª y 2ª letra (opción una falseta)
- 7.- Segunda Letra (idem que la 1ª letra)
- 8.- Remate para cerrar letra
- 9.- Escobilla y subida + remate
- 10.- Letras de bulerías

Tonalidad: La armonía más utilizada en la soleá por bulerías es LA fl (p´medio) aunque por la tesitura de algunas voces más graves de hombres también es usado el MI fl (p´arriba). El carácter de este palo flamenco es levemente menos sobrio que el de soleá.

Compás: El compás de la soleá por bulerías es de amalgama 6/8 y 3/4 o bien 3/4 y 2/4 ,consta de 12 tiempos en los que sus acentos son 3,6,8,10,12.

(12) 1 2 (3) 4 5 (6) 7 (8) 9 (10) 11

Estilos de letras más usuales en el baile:

Bulería Larga

Qué bonita era la amapola
no tiene padre ni madre
serranito malino (rípio)
se cría en el campo sola.

La Moreno

Que te quería no lo niego
yo no niego que te he querido
pero me pesa en el alma
por tus acciones malas
el haberte conocio.

Particularidades en la guitarra: Una de las peculiaridades en la soleá por bulerías es que la guitarra lleva el mismo aire que el de las cantiñas, solo cambia la tonalidad flamenca por la tonalidad mayor. Aprovechando esta circunstancia, el guitarrista flamenco aprovecha las diferentes rítmicas que entran en las escobillas(solo cambia el tono), para jugar con ellas en diderentes palos flamencos.

INICIACIÓN A LA TEORÍA DEL FLAMENCO
(Departamento de Música del C.P.D. Luis del Río (Córdoba))

1.4 SEGUIRIYA (4º curso de las EE.PP. de baile flamenco 2018/19)

Antecedentes: se conocieron con el nombre de playeras en la primera mitad del siglo XIX, después como seguidillas gitanas. Algunos estudiosos apuntan que playera no viene de playa sino de plañidera, mujeres que hacían sus cantos de velorio contratadas para tal menester.

Para el musicólogo Manuel García Matos la similitud de esta copla con la endecha, y sabiendo que esta era cantada por las plañideras durante los duelos, se deduce que las primeras seguiriyas eran plañideras y no playeras, con el tema de la muerte como fuente de inspiración, como cante de duelo. Debido a que muchas de las endecheras eran gitanas, de ahí posiblemente el origen de las seguidillas gitanas, denominación que aparece recogida en numerosas tonadillas del XVIII aunque esta no coincide en absoluto con la seguiriya flamenca.

Hoy se conoce como seguiriya/ seguiriyas/ siguriya/ seguirilla/ siguerilla. La seguiriya gitana o seguiriya del sentimiento, nombre que recibió antaño, es la quintaesencia de la jondura; un estilo melismático y de carácter muy dramático. La mejor pauta que nos va a sugerir que estamos ante un cante por seguiriyas es la melodía melismática apoyada en una extensa gama de quejíos, de sucesivos "ayes."

Demófilo recogió 177 coplas para cantar por seguiriyas de las cuales 77 eran atribuidas a Silverio. El modelo arcaico lo conocemos a partir de la llamada siguriya del Planeta, una de las más antiguas que se conocen.

A la luna le pío
la del alto cielo,
como le pío que me saque a mi pare
de onde está metío.

En el blog "El eco de la memoria" el investigador José Gelardo Navarro nos indica una playera de 1830, seguramente la más antigua hasta el momento, que se canta con la siguiente letra:

No soy de esta tierra,
ni en ella nací;
la fortunilla rodando, rodando,
me ha traído aquí.

Descripción formal, tonalidad y compás. Estructura del baile por seguiriyas:

1.- Introducción de guitarra

2.- Salida del cante:

a) Tiri, tiri.....

b) Ayes

3.- Salida del baile:

INICIACIÓN A LA TEORÍA DEL FLAMENCO
(Departamento de Música del C.P.D. Luis del Río (Córdoba))

- a) Falseta de guitarra + parte b
- b) Vivo o subida + remate o llamada + cierre.

El baile puede salir antes que el cante acompañando una falseta introductoria de guitarra.

4.- Primera letra:

Generalmente de siguiரியas.

La letra de siguiriya lleva dos partes, y entre la primera y la segunda parte el bailar/a suele realizar un remate de pies (con 1 o 2 comp).

5.- Remate para cerrar la letra.

6.- Unión de la primera letra y la segunda letra.

- a) Subida (a contratiempo) + remate o llamada + cierre
- b) Falseta + subida + remate o llamada + cierre

7.- Segunda letra

a) Igual que la primera letra si se trata de una letra de siguiரியas. Suele empezar con un Ay; valiente, y generalmente la letra en sí también lo es.

b) Esta segunda letra de siguiரியas puede ser sustituida por cualquier tipología de toná:

- Martinete (más usual)
- Carcelera
- Debla
- Toná

A la hora de introducir la segunda letra por toná, se suele generalizar utilizando la denominación martinete. Se incluye en el baile a gusto de quien lo interpreta; percusión, palmas, guitarra cerrada, yunque, o simplemente con el acompañamiento del cante rematando la caída de los tercios.

8.- Remate para cerrar la letra

9.- Escobilla + subida + remate

10.- Macho (parte fuerte y concluyente del palo)

El baile puede acabar:

- a) Rematando en el escenario
- b) Saliendo del escenario a compás del macho

INICIACIÓN A LA TEORÍA DEL FLAMENCO
(Departamento de Música del C.P.D. Luis del Río (Córdoba))

Tonalidad: La tonalidad utilizada en las siguiriyas es el modo flamenco de LA con la cadencia RE m, DO, Sib, LA (IVm, III, II, I). Hay algunos cantaores que por su tesitura cantan en el modo de MI fl, pero por su sonoridad es más apropiada para el cante por Serranas.

Compás: El compás de la siguiriya es un compás de amalgama compuesto por un $3/4$ y $6/8$. Esta comienza en el segundo tiempo del $3/4$ (anacrusa), por tanto la siguiriya cierra en el primer tiempo del $3/4$.

Estilos de letras más usuales en el baile por siguiriyas:

Siguiriya de Manuel Molina:

Siempre por los rincones
te encuentro llorando
que yo no tenga libertá en mi vía
si te doy mal pago.

Siguiriya de D. Antonio Chacón:

A clavito y a canela
Me hueles tú a mí,
La que no huele a clavito y canela
No sabe distinguí.

Particularidades de la guitarra en el baile por siguiriya:

Una de las particularidades del guitarrista en el acompañamiento de la siguiriya es que su armonía es una de las más rudimentarias que existe en el panorama del flamenco. Prácticamente este palo está constantemente utilizando la cadencia andaluza (Rem, DO, Sib, LA). Tal es así, que las técnicas más utilizadas son el rasgueo y el empleo del dedo pulgar (con o sin intervención del índice), generando un sonido de los más genuinos del flamenco.

1.5 SOLEÁ (5º curso de las EE.PP. de baile flamenco 2018/19)

Antecedentes: El estilo surge de la evolución de un género musical de enorme implantación en el XIX andaluz, un estilo que conjuga ritmo y compás, con cadencias melódicas sentimentales y con un soporte literario conforme a la expresión popular: El Jaleo, producto de la sabia alquimia que en Andalucía la baja supieron hacer con la jota, el fandango y la seguirilla.

El proceso de agitarlo todo, que vivió Andalucía en el siglo XIX, propició el nacimiento de los cantos de soledad. El jaleo lo encontramos desde principios del XIX bajo el nombre de "Bolerías del Jaleo", surgiendo pronto infinidad de variantes, todas jaleadas o del jaleo, presentes

INICIACIÓN A LA TEORÍA DEL FLAMENCO
(Departamento de Música del C.P.D. Luis del Río (Córdoba))

casi un siglo en los teatros andaluces , españoles y de todo el mundo. También hemos encontrado la referencia a una canción de 1800 titulada "La soledad del Gitano." Otro género emparentado con los orígenes de la soleá pudiera ser el Olé (tipo de jaleo que se cantaba para cerrar la caña), y el cante por soleares sería entonces el correspondiente a una serie de olés sin la caña. Polos y Cañas hicieron el resto. La soleá cristalizó en los años cincuenta y no paró su constante recreación para el cante.

De todos los jaleos existentes, hay uno que nos sugiere podría tratarse de una de las más antiguas soleares. Nos referimos al jaleo de la Gariana que cantó un jovencísimo Paquirri el *Guanté* en el Cádiz de 1847 acompañándose él mismo a la guitarra. La tradición flamenca apunta a La Andonda como la más antigua solearera. La memoria flamenca nos ha legado cuatro cantes por soleá de Paquirri y tres de La Andonda.

• DESCRIPCIÓN FORMAL, TONALIDAD Y COMPÁS ESTRUCTURA DEL BAILE POR SOLEÁ

1.- Introducción de la guitarra

2.- Salida del cante: Ayes

3.- Salida del baile:

a) Falseta de guitarra + parte b

b) Vivo o subida + remate o llamada + cierre.

El baile puede salir antes que el cante acompañando una falseta introductoria de guitarra.

4.- Primera letra: generalmente Soleá de Alcalá

La letra de la soleá se divide en dos partes, y entre la 1ª y la 2ª se suele realizar un remate de pies.

Compases: primera parte 2 compases

segunda parte 7 compases

5.- Remate para cerrar letra.

6.- Unión de 1ª y 2ª letra

7.- Segunda letra: generalmente Soleá de Triana o una soleá de Alcalá alta. También es usual hacer una soleá de Alcalá baja, añadiéndole una soleá corta de tres versos de carácter valiente.

8.- Remate para cerrar letra.

9.- Escobilla y subida + remate

10.- Bulerías de Utrera y/o de Jerez.

INICIACIÓN A LA TEORÍA DEL FLAMENCO
(Departamento de Música del C.P.D. Luis del Río (Córdoba))

TONALIDAD

La tonalidad más apropiada para el acompañamiento de las soleares es MI fl (p´arriba), pero hay cantaores/as que por su registro agudo utilizan la tonalidad de LA fl (p´medio). En el caso de MI fl la cadencia es (LA m, SOL, FA ,MI) ; en el caso de LA fl es (RE m, DO, Sib, LA) correspondientes a los grados IV, III, II y I.

COMPÁS

El compás de la soleá es un compás de amalgama de 12 tiempos que puede transcribirse al pentagrama de varias formas; con solo un 3/4 colocando los acentos donde corresponden, también podemos usar el 3/4 y 2/4, en este caso son dos compases de 3/4 y tres compases de 2/4, o por último el 6/8 y 3/4 en el que impera la subdivisión en corcheas. Todas estas diferentes formas de escribir el compás de la soleá coinciden en unos acentos fuertes que caracterizan a este palo flamenco.

(12) 1 2 (3) 4 5 (6) 7 (8) 9 (10) 11

El inicio de la soleá comienza en el tiempo 1, es decir, en el segundo tiempo del primer compás de 3/4 (anacrusa). El cierre de la soleá se ejecuta en el tiempo 10, que recae en el primer tiempo del último compás de 2/4.

3. ESTILOS DE LETRAS MÁS USUALES EN EL BAILE POR SOLEÁ

Soleá de Alcalá

Los pasitos que yo daba,
que yo no los daba por nadie,
que los daba por mis niños
que están pendientes del aire.

Soleá de Triana

Las barandillas del puente
se menean cuando yo paso,
yo te quiero a tí solita
y a nadie le hago caso.

4. PECULIARIDADES DE LA GUITARRA

INICIACIÓN A LA TEORÍA DEL FLAMENCO
(Departamento de Música del C.P.D. Luis del Río (Córdoba))

Una de las peculiaridades de la guitarra en este palo (la soleá), es que se puede aprovechar la tonalidad flamenca de MI o LA, para utilizarla en otros palos derivados de ésta, por ejemplo la soleá por bulerías, bulerías por soleá y la bulería. En este caso, el guitarrista flamenco solo debe adaptar la velocidad de ejecución de cada palo e imprimirle su carácter, ya que la acentuación es común para todos ellos.

1.6 TARANTO (6º curso de las EE.PP. de baile flamenco 2018/19)

Antecedentes: Afirma Pepe el de la Matrona: *“Estos llamados tarantos eran mineros cuando empezó el auge de las minas, que eran de la provincia de Granada y Almería, de la Alpujarra. Los tarantos comenzaron a salir de las Alpujarras cuando se empezaron a descubrir las minas; ellos iban allí, a las minas, a buscar trabajo y les decían tarantos. Al salir después las minas de La Unión, se fueron introduciendo en Cartagena. Y luego se pasaron a Linares, provincia de Jaén, donde también se descubrieron minas. Y llevaban ellos sus canciones, que eran fandangos.”*

Lo que queda fuera de duda es que, empezando por Jaén, el nombre de tarantos se aplicaba en las tierras mineras de la Andalucía Oriental y Levante, desde el siglo XIX, a las cuadrillas fuertemente cohesionadas de alpujareños; que taranto acabará siendo un gentilicio que se aplica a los naturales de la provincia de Almería.

Más tarde los bailaores al interpretar el taranto extendieron su popularidad. Posiblemente fuera creación de Carman Amaya el nacimiento de el taranto para el baile, hacia los años cuarenta del siglo XX. Después lo divulgaron Rosario, Antonio, Fernanda Romero... Actualmente se incluye en casi todos los repertorios de las más destacadas figuras del baile flamenco.

2. DESCRIPCIÓN FORMAL, TONALIDAD Y COMPÁS

ESTRUCTURA DEL BAILE POR TARANTOS

1.- Introducción de la guitarra

2.- Salida del cante

- Ayes

3.- Salida del baile:

a) Falseta + b

b) Vivo o subida + remate + cierre

El baile puede salir antes que el cante, acompañando una falseta de guitarra.

4.- Primera letra de tarantos: la letra se puede rematar en la pausa que hace el cante, donde el guitarrista realiza una melodía característica en este palo.

5.- Subida + remate + cierre

INICIACIÓN A LA TEORÍA DEL FLAMENCO
(Departamento de Música del C.P.D. Luis del Río (Córdoba))

- 6.- Falseta (opcional)
- 7.- Segunda letra de tarantos: generalmente más valiente que la primera.
- 8.- Subida + remate
- 9.- Escobilla
- 10.- Tangos
- 11.- Llamada + patá por tangos
- 12.- Letra de tangos:
 - a) Vivo + subida + cierre
 - b) Salida con coletilla

TONALIDAD

Con respecto a la armonía de los tarantos, la tonalidad que se utiliza es la modalidad flamenca de FA# con su correspondiente cadencia (SIm, LA, SOL y FA#). Esta sonoridad tan peculiar de profundidad que le aporta la modalidad de FA# se le atribuye al gran maestro Ramón Montoya. Aunque cabe citar que ocasiones se utiliza el tono de minera SOL# flamenco respetuoso con el estilo de levante si bien se considera más moderno y aumenta las posibilidades del instrumento.

Hay que reseñar que el ayeo está en tonalidad flamenca pero la copla se desarrolla en re mayor como tónica, lo que hace del taranto un estilo enmarcado en la bimodalidad como la mayoría de fandangos y sus derivados.

COMPÁS

El compás que se utiliza en el taranto es $2/4$ o $4/4$, es decir, un compás binario de subdivisión binaria que le proporciona un aire (de tientos - zambra) que ya se escuchaba en las grabaciones del mítico cantaor jerezano Manuel Torre.

(1) 2 3 4 (1) 2 3 4

3. ESTILOS DE LETRAS MÁS USUALES POR TARANTOS

Manuel Torres

Que ¿ dónde andará mi muchacho?

hace tres días que yo no lo veo

dime ¿dónde andará mi muchacho ?

si estará bebiendo vino

INICIACIÓN A LA TEORÍA DEL FLAMENCO
(Departamento de Música del C.P.D. Luis del Río (Córdoba))

o andará por ahí borracho

o una mujer me lo habrá comprometido

Fosforito

Porque ya no puedo más

las fuerzas me están fallando

y es que ya no puedo más;

ni siquiera este taranto

voy a poder terminar;

por eso canto llorando.

PARTICULARIDADES EN LA GUITARRA

Una de las particularidades de la guitarra en el taranto, es sin duda la modalidad flamenca de FA# en la que se ejecuta este palo. Esto es debido a que las mayoría de las cuerdas se tocan al aire, dando una sonoridad de profundidad ,acorde con este tipo de cante.

2. RECURSOS DEL CANTE PARA EL BAILE

El cante manipula unas subestructuras que deben ser conocidas por las personas que interpretan el baile, del mismo modo que un pintor ha de conocer las propiedades de cada color que tiene en su paleta. En este capítulo se tratarán estos elementos, su diversidad y particularidades.

2.2.1 Las letras

El texto de la letra tiene un papel muy importante en el baile, ya que dota de significación semántica al conjunto, proporcionando una historia que contar que en virtud del texto elegido reforzará la expresión de la obra confiréndole un sentido u otro. También existen letras más cortas que otras, incluso algunas especialmente largas, por lo que es conveniente a la hora de armar una coreografía o espectáculo tenerlas muy en cuenta.

INICIACIÓN A LA TEORÍA DEL FLAMENCO
(Departamento de Música del C.P.D. Luis del Río (Córdoba))

2.2.2 Los tercios

Los tercios son las distintas frases en que se divide una letra, entre los tercios, como recurso, se puede dejar un compás sin texto, para adaptarlo a la danza por razones de forma, incluso tercios que se resuelven en dos compases se pueden solucionar en uno solo. Esta plasticidad de los tercios también es necesario conocerla para trabajar con soltura estos elementos.

2.2.3 Los ayeos

Los ayeos, como los tercios, son secciones que forman parte de las letras y que por su plasticidad se pueden configurar de manera que mejor se adapten a la idea coreográfica de la danza.

2.2.4 Los jaleos

Los jaleos, son palabras o sonidos vocales diversos que se producen en el ejercicio musical, se suelen producir en partes sensibles del compás, en el compás de amalgama de 12 tiempos suelen aparecer en los tiempos 6-10-12, puntos de máxima tensión o de relajación. Confieren a la sección musical mayor fuerza pues rellenan, alegran y destacan secciones. Por su naturaleza rítmica podrían considerarse parte de la percusión y como tal habría que tratarlos.

2.2.5 Las palmas

Las palmas pueden considerarse el recurso tradicional más importante y presente en el plano rítmico y de la persuasión, es necesario que todos los integrantes del cuadro dominen esta práctica pues es la base por la que se referencian los intérpretes durante la ejecución de la música y el baile.

3. CONVENCIONALISMOS DEL CANTE PARA CON EL BAILE

Existen unas técnicas y procedimientos derivados de la tradición, que a través de la oralidad se han ido conformando a través del tiempo, estableciendo la relación entre cante, guitarra y baile en la que las funciones interpretativas y técnicas se subordinan unas a otras formando una jerarquía funcional que permite la coordinación entre los distintos intérpretes y que posibilita incluso el espacio necesario para la creatividad improvisadora.

3.2 Logitud de los tercios

Tradicionalmente *los tercios* descritos anteriormente, suelen tener una longitud establecida, aunque se pueden alargar o separarse mediante compases de espera a voluntad del cantaor/a o por requerimiento de la coreografía. En condiciones normales donde no exista concierto previo, el intérprete vocal tiene la libertad de administrar su forma y/o extensión, siendo la forma resultante prevalente en la formación, y estando obligada la guitarra a acompañarle y el baile a respetar su desarrollo hasta finalizar, siempre y cuando baile una sola persona y que las convenciones que administran la improvisación en este caso no están orientadas a la práctica de la danza en grupo.

3.3 Instrucciones de cambio (llamadas, cierres, escobillas...)

Estas instrucciones son las que utiliza el bailar/a para advertir a la guitarra y al cante sobre los distintos cambios que se van a producir en las secciones del baile, así el bailar/a dispone de la libertad de administrar en todo momento el desarrollo del baile a tiempo real, pudiendo extender o recortar a voluntad secciones bailables, omitir otras, pedir aceleración o deceleración del ritmo, así como cerrar y detener la interpretación.

3.4 Flexibilidad en el pulso (subordinación del baile al cante)

La práctica de la danza es eminentemente rítmica, excepto secciones puntuales que puedan acontecer desprovistas de éste, el rigor rítmico de pulso unido a la complejidad de algunos de sus compases o subdivisiones forma un estrecho túnel por el que ha de desenvolverse el cante y la guitarra para poder acompañar adecuadamente al baile.

Esta cualidad formal del baile flamenco opuesta a la que se establece entre cante y guitarra en ausencia del baile en virtud de la cual, el pulso puede desplazarse a voluntad del cante y ejecución de la guitarra en una suerte de movimiento elástico que obedece a la libertad expresiva del cante. Este fenómeno interpretativo queda rescindido cuando guitarra y cante obedecen al acompañamiento al baile, aunque es señal de excelencia el respeto y la convergencia de ambas convenciones, por la que el bailar/a adaptará su pulso al determinado por el cante (bailar el cante) mientras dure esta sección, permitiendo que el cante pueda brillar en todo su esplendor, liberándole de esta rigidez en determinados estilos o letras (soleares, seguirillas, etc) que por su naturaleza musical necesitan de esta licencia.

4. GUITARRA

La guitarra flamenca vivió en las primeras décadas del siglo 20 una auténtica revolución que vendría a cambiar de forma radical el mundo en torno al instrumento que, hasta entonces, venía siendo usado casi exclusivamente en su faceta de acompañante del cante y el baile. Primero con el magisterio de Ramón Montoya y después con dos revolucionarios, la creatividad de Niño Ricardo y el virtuosismo y calidad interpretativa de Sabicas. Allanaron el terreno a las generaciones que vinieron después, ya nada fue igual después del paso de estos tres gigantes de la sonanta.

Las aportaciones que cada uno realizó en la guitarra flamenca, tanto en la técnica como en el ámbito de la creación, como guitarristas de acompañamiento y de concierto marcaron una época. La generación posterior a los grandes maestros del XIX, José Patiño, Paco de Lucena, Javier Molina, Miguel Borrull, dieron el impulso definitivo para que el instrumento evolucionara hacia donde se encuentra hoy en día. Sin estos tres artistas, la guitarra flamenca nunca podría haber sido lo que es hoy. Ramón Montoya, Manuel Serrapí y Agustín Castellón tienen sus nombres escritos en letras de oro en el panteón de los grandes de la guitarra. Montoya (Johann Sebastian Montoya), personificación máxima del guitarrista completo, Niño Ricardo, el gran creador en quien confluyeron todas las escuelas de la guitarra hasta entonces, y Sabicas, el virtuoso que dio pasos de gigante para engrandecer el instrumento y proyectarlo a la generación siguiente, la de Serranito, Paco de Lucía y Manolo Sanlúcar.

Pero no podemos obviar a otros muchos maestros de la sonanta que también contribuyeron a forjar la guitarra flamenca contemporánea. Por eso hemos querido incluir una breve reseña biográfica de los más representativos.

INICIACIÓN A LA TEORÍA DEL FLAMENCO
(Departamento de Música del C.P.D. Luis del Río (Córdoba))

La escuela clásica de Ramón Montoya

Ramón Montoya nació el 3 de Noviembre de 1880 en la madrileña Ronda de Toledo, y se crio en el castizo barrio de Lavapiés, falleciendo casi siete décadas después, el 21 de junio de 1949, en la calle de La Cabeza 100. Su familia, gitana, se dedicaba a la trata de ganado, aunque desde muy joven Ramón se sintió atraído por el flamenco y particularmente por la guitarra.

Norberto Torres está de acuerdo con las afirmaciones que hacen a Ramón Montoya el padre fundador de la guitarra flamenca moderna, que señalan un antes y un después de Montoya.

La influencia de Montoya es evidente en la mayoría de sus contemporáneos: Luis Maravilla, Luis Yance, los hermanos Pepe y Ernesto de Badajoz, Pepe Martínez, Paquito Simón, etc. Nadie escapará a esta influencia aunque Sabicas haga avanzar el virtuosismo y consolide desde su residencia norteamericana una afición mundial con su dedicación exclusiva al toque de concierto, Niño Ricardo plasme con sus falsetas la desbordante imaginativa andaluza, Esteban de Sanlúcar y Manuel Cano elaboren un estilo clásico-flamenco propiamente andaluz acercándose a Angel Barrios. Frente a ese afán de lirismo, virtuosismo y refinamiento en esta primera mitad del siglo 20, una serie de tocaores como Manolo de Huelva, Perico del Lunar, Melchor de Marchena o Diego del Gastor se mantendrán fieles al sentido rítmico de acompañamiento de la austera escuela andaluza.

Ya en la primera mitad del siglo 20 se definen dos escuelas geográficas: Una clásico-flamenca madrileña, con mayor virtuosismo e influencias recibidas de la guitarra clásica, con Montoya como referente y la tradicional andaluza, con técnica más limitada y mayor precisión rítmica.

La llegada de Antonio Chacón a Madrid supuso el encuentro entre dos gigantes del arte flamenco. Formaron pareja durante casi quince años¹⁰⁴. Su dominio del instrumento le valió sin embargo el rechazo de algunos cantaores que no querían que adornase los cantes con, en su opinión, excesivos recursos técnicos, eclipsando el protagonismo del cante. Es famosa la anécdota de que el mismísimo Chacón le reprochó a Montoya su forma exquisita de tocar: ‘Haga usted el favor de tocarme bien. Usted está aquí para acompañarme a mí, y la gente viene a escucharme a mí’. En otra ocasión Cayetano Muriel el de Cabra le dejó solo en el escenario en el madrileño Café de la Marina, y Pepe de la Matrona hizo lo propio en el Café del Gato.

La participación de Chacón y Montoya en el Concurso de Cante Jondo de Granada de junio de 1922, determinó el prestigio de aquel certamen, además de la categoría de sus organizadores.

Fallecido Antonio Chacón en 1929 Montoya vio en el joven Niño de Marchena el sustituto más privilegiado para ocupar el trono del maestro jerezano. Grabó con el controvertido cantaor varios discos y junto al prometedor cantaor supo desarrollar aún más si cabe su talento como acompañante.

Comenzando la Guerra Civil española Montoya inicia su carrera internacional impulsada por un alumno suyo, el artista gráfico Marius de Zayas. Durante las giras realizadas entre 1936 y 1938, la guitarra flamenca entraría por la puerta grande en los circuitos de música clásica, por ejemplo, el recital que ofreció junto a Encarnación López La Argentinita en febrero de 1938 ante la reina Isabel de Inglaterra. Pero sobre todos aquellos recitales destacan los ofrecidos en la parisina Sala Pleyel en 1936. Los conciertos se extienden de Francia a Bruselas, Londres y Suiza. Su carrera, como la de tantos otros, se vio truncada por la Segunda Guerra Mundial.

INICIACIÓN A LA TEORÍA DEL FLAMENCO
(Departamento de Música del C.P.D. Luis del Río (Córdoba))

Aunque logró salir de España en 1936 la guerra europea de 1939 no le dejó proyectar una carrera más que prometedora.

Montoya dejó una extensa discografía que es la mejor muestra de su talento tocaor. Acompañó a los mejores cantaores de la época, primero de todos Antonio Chacón con quien Montoya logró las más altas cotas de expresión flamenca debido a la perfecta compenetración entre ambos genios del flamenco. En esa nómina encontramos nombres como La Niña de los Peines, Niño de Cabra, Niño de Marchena, José Rebollo, Angelillo, Juan Breva, Juan Varea, Jacinto Almadén.

Junto a Carmen Amaya, Ramón Montoya representa uno de los mejores ejemplos en la contradicción de tópicos geográficos y por ende antropológicos como fundamento de esta especialidad musical.

Aportaciones. Se le atribuye a Montoya entre otras novedades, el uso del trémolo, sobre todo en malagueñas, granaínas y cantes mineros, así como otros recursos de la mano derecha tomados de la guitarra clásica. Otros atribuyen ese nuevo trémolo de cuatro pulsos a Luis Yance, un guitarrista no suficientemente reconocido pero que jugó un importante papel en la guitarra flamenca de principios del siglo XX.

Si la memoria de los tocaores “antiguos” nos hablan de dos formas de marcar la cadencia andaluza, con el toque “por arriba” (Mi modal) y el toque “por medio” (La modal), con el dúo Ramón Montoya/ Antonio Chacón vemos la consolidación de otras formas hoy clásicas con el llamado toque “por granaína” (Si modal), toque “por levante” (Fa# modal). Ramón Montoya amplió incluso esta última forma a un toque solista “por minera” (Sol modal) un tono más alto que el anterior, pero manteniendo las mismas disonancias que dan el color levantino. También explotó la afinación del laúd renacentista para proponer otra scordatura y ampliar la cadencia andaluza con el toque “por rondeña” (Do# modal, con sexta en Re y tercera en Fa#).

La utilización sistemática de determinados toques para determinados cantes ha educado el público de los aficionados en la asociación del color de cada cadencia con cantes correspondientes: el toque “por medio” para la seguiriya, bulería por soleá, algunas soleares, algunos fandangos, gran parte de las bulerías, el toque “por arriba” para las soleares, las malagueñas, las serranas, algunas bulerías, el toque “por granaína” para las granaínas y medias granaínas, el toque “por Levante” para los estilos mineros, etc., hasta configurar unas reglas estéticas de referencia para artistas y público. Así, para el oído de la mayoría de los aficionados no cabe una seguiriya acompañada con el toque “por Levante”, o una malagueña acompañada “por medio”, por ejemplo. Estas reglas han marcado todo el siglo 20 y están muy interiorizadas en la educación y percepción de “lo flamenco”.

El trabajo de Chacón con Montoya, además de perfección musical, constituye el establecimiento y ordenamiento de reglas estéticas que andaban dispersas, hoy material clásico de ese joven género.

Manuel Serrapí “Nino Ricardo”.

Manuel Serrapí Sánchez, para el arte Niño Ricardo, nació en Sevilla, en la plaza de San Pedro, el 1 de Julio de 1904, y murió en la capital hispalense en 1972. En su toque supo reunir las escuelas de Javier Molina, Ramón Montoya y Manolo de Huelva, imprimiendo a todo un sello muy personal. Dotado de gran creatividad compuso un buen número de falsetas por todos los estilos que son marca de la casa. Su originalidad pasó a las generaciones posteriores que, antes

INICIACIÓN A LA TEORÍA DEL FLAMENCO
(Departamento de Música del C.P.D. Luis del Río (Córdoba))

de conocer a Sabicas, eran Ricardistas acérrimos, nos referimos a Paco de Lucía o a Manolo Sanlúcar.

Según H. J. Wilkes podemos resumir así sus influencias: de Javier Molina aprende el acompañamiento y el dominio del ritmo flamenco. De Ramón Montoya la armonía y la técnica. De Manolo de Huelva el aire que le imprimía a todo lo que tocaba. Su figura se sitúa pues a medio camino entre la escuela clásica que culmina Montoya y la moderna que se inicia con él y con Sabicas.

Como ocurrió con Montoya su labor acompañando el cante y su intensa actividad como ‘guitarrista de estudio’ le llevó a tener que componer multitud de falsetas para los discos y en todos los estilos. Sin embargo, su obra solista es escasa en relación a la de Sabicas o incluso a Montoya. La época y el país en que le tocó vivir no eran muy propicios para la guitarra de concierto, en caso contrario tendríamos seguramente una obra solista grabada más extensa, que se ciñe a unas pocas piezas entre las que destacan ‘Recuerdo a Sevilla’ o ‘Almoradí’.

La guitarra actual sería muy diferente sin las aportaciones de Niño Ricardo. Contrariamente a Sabicas la obra de Ricardo no es un derroche de técnica y virtuosismo, sino más bien de jondura e intensidad comunicativa

Algunos autores han acuñado el término de Ricardismo para definir la escuela de Manuel Serrapí. Esta escuela la podemos concretar en una forma de rasguear muy personal que asombró a propios y extraños. Sus rasgueos marcaron para siempre este recurso técnico tan propio de la guitarra flamenca. Especialmente presente en sus toques por siguiriya o por bulerías.

Ricardo también intervino en la configuración actual de algunos estilos, sobre todo por soleá, fandangos, seguiriya. Sus aportaciones cambiaron el acompañamiento de estos estilos para siempre. El saber llevar en volandas al cantaor sin someterlo a la rítmica de la soleá, impregnar de aroma de soleá a los fandangos naturales, a fin de impregnarlos de una mayor flamencura. La ralentización del aire original de la seguiriya, aunque no fue el primero sí supo dotar al estilo de la jondura apropiada a su carácter.

Ricardo desarrolló el toque por arriba, la función melódica de la guitarra, percepción polifónica en lo melódico con superposición de voces, ambigüedad formal, con la incorporación de falsetas de determinados toques en otros.

Ricardo marcó una época, su huella es muy profunda, y la guitarra flamenca de acompañamiento le debe mucho. Aunque no dejara una obra para guitarra solista de la envergadura de otros grandes como Montoya o Sabicas, en sus falsetas encontramos un repertorio sólido de música para guitarra flamenca que ha marcado el género para siempre.

Paco de Lucía dijo: “Ricardo fue el maestro de nuestra generación, de Sanlúcar, de Serranito, de todos nosotros. Era el guitarrista que en esa época representaba el no va más, el Papa (...) Entonces todos los jóvenes nos mirábamos en él y tratábamos de aprender y de copiarlo.”

Agustín Castellón ‘Sabicas’

Otra de las figuras más notables en la historia de la guitarra flamenca es, sin duda alguna, el pamplonico Agustín Castellón, de nombre artístico Sabicas, al parecer debido a su afición desde niño a comerse las habas con funda y tó. Nació en Pamplona en 1912 y falleció en Nueva York en 1990. Se trasladó desde muy niño a Madrid por lo que debemos considerarlo un guitarrista

INICIACIÓN A LA TEORÍA DEL FLAMENCO
(Departamento de Música del C.P.D. Luis del Río (Córdoba))

madrileño, habiendo vivido el ambiente flamenco de las primeras décadas del siglo 20 en el entorno de la Plaza de Santa Ana, donde pudo alternar nada menos, entre otros muchos, con Ramón Montoya o Chacón, en la época dorada del flamenco.

A la llegada de la Guerra Civil, Sabicas hacía las américas con Carmen Amaya y en Nueva York fijó su residencia por sus temores de ser represaliado si volvía.

Se considera el primer guitarrista que tras una leve andadura como tocaor dedica su vida profesional al concertismo. Inaugura una carrera internacional de impacto multitudinario mientras la misera de la posguerra sumía a los flamencos de la “madre patria” en la picaresca de la supervivencia.

Su condición de exiliado mantiene su herencia musical intacta, conservando un toque residual en la España franquista. Su escuela clásico-flamenca devenida principalmente de Montoya es apreciada por E. Morente para un trabajo discográfico histórico de los dos maestro intemporáneos que se gestó en la Casa de Carmen Amaya en 1989 en un encuentro de homenaje a la gitana de Barcelona en el que tuvo el privilegio de estar, participando del curso que como parte de las actividades programadas, impartió Manolo Sanlúcar.

Sabicas tiene una obra colosal, 53 discos, en los que recogió su obra magnífica y que dan fe de su calidad artística. José Manuel Gamboa ha preparado la primera biografía de Sabicas donde da buena cuenta sobre la vida y obra del genial guitarrista navarro. En palabras del flamencólogo de Arahal Sabicas nos enseñó por correspondencia, en referencia a cómo la obra de Sabicas fue conocida en España por los discos que fueron llegando a partir de los años sesenta, descubriendo el flamenco a un genio de la guitarra que había sido completamente olvidado.

Destaca el dúo que formó con Mario Escudero, llenos de belleza musical, destreza técnica y extraordinaria interpretación. Así como las grabaciones junto a Carmen Amaya a quien acompañó durante los años de las giras americanas en los últimos años treinta y cuarenta. También destaca como arreglista en obras para dos y tres guitarras entre las que encontramos el Capricho Español, Las Bodas de Luís Alonso, La gran Jota de Concierto, o las Czardas de Monti, hasta Los sitios de Zaragoza, la Fantasía Inca, los Aires del Norte, e incluso su poco afortunado Encuentro con el Rock junto a Joe Beck.

Su disco Flamenco puro para el sello discográfico Hispavox, marcó una época. Llegó en 1959 España y mostraba una técnica sorprendente que maravilló a todos en un momento en el que Niño Ricardo era el referente. Complementó al gran maestro sevillano y cubrió las necesidades de una generación de los nacidos tras la guerra que vendría a revolucionar definitivamente la guitarra flamenca, hablamos de Paco y Manolo. Las formas compositivas iban más allá que las falsetas engarzadas una a otro por medio de variaciones, forma musical básica de la guitarra de concierto hasta que llegó Sabicas.

Aportaciones. Era un auténtico virtuoso, sus arpegios de una riqueza desconocida hasta él, como ocurre con los trémolos, los picados. El toque ‘pa arriba’ se consolidó como nunca antes con el toque de Sabicas. La limpieza de sonido sin restar un ápice a la flamencura, una expresividad flamenca sorprendente sin precedentes.

Por ejemplo, el uso del pulgar que sorprendió al mismísimo Andrés Segovia, la técnica endiablada de alzapúa. O los picados en los bordones de la guitarra, los arpegios en todas las cuerdas. Sabicas abrió una puerta en términos de inventiva, puesto que descubrió a los jóvenes

INICIACIÓN A LA TEORÍA DEL FLAMENCO
(Departamento de Música del C.P.D. Luis del Río (Córdoba))

guitarristas de los 50 y 60 que se podían introducir novedades técnicas sin desvirtuar el carácter flamenco del toque. Revolucionó el toque con su velocidad y limpieza de ejecución y con su técnica de la mano derecha, inconfundible e irreplicable.

Paco de Lucía: en NY, allí descubrí a Sabicas y a Mario Escudero, porque en España en esa época nosotros mamábamos del Niño Ricardo, que fue el guitarrista que enseñó a toda nuestra generación, era un poco como el maestro de todos. A Sabicas y Escudero casi no le conocían aquí, hasta que más tarde comenzaron a llegar los discos que ellos grababan en América. Vi en Sabicas una nueva forma de tocar, algo nuevo... Yo hasta que descubrí a Sabicas, pensaba que Dios era el Niño Ricardo, y de alguna manera yo aprendí de su escuela y de su estilo, pero cuando conocí a Sabicas me di cuenta que en la guitarra había algo más.

Con Sabicas descubrí una limpieza de sonido que yo nunca había oído, una velocidad que igualmente desconocía hasta ese momento y, en definitiva, una manera diferente de tocar. A partir de aquí, no es que me olvidara de Ricardo, pero sí pude añadir a mi aprendizaje la manera de tocar de Sabicas y la transformé para hacerla mía.

Las escuelas de Montoya, Ricardo y Sabicas, con raíces que se hunden en el tiempo, algunas de ellas compartidas, funcionaron como un colector de la epistemología flamenca para proveer de herramientas y de tradición al gigante De Lucía.

2.1 ARMONÍA

Descripción de armonía

En música, la presencia simultánea de varios sonidos diferentes pero acordes.

Función de la armonía en la guitarra flamenca de acompañamiento

Los acordes en la guitarra flamenca son un conjunto de “posturas” (posiciones) de la mano izquierda que al tañirlas con la derecha de manera rasgueada o arpegiada produce un conjunto de sonidos acordes que obedecen tanto a la tonalidad como al momento melódico del cante para acompañarle y proporcionarle apoyo y relleno.

Relación del cante con la armonía de la guitarra de acompañamiento

Los distintos estilos se interpretan en sus respectivas tonalidades, cada estilo tiene su tonalidad y por consiguiente su conjunto de acordes para acompañar al cante. Tres son los modos más utilizados para armonizar el cante flamenco, primero la tonalidad modal andaluza, también conocida como modo frigio, cadencia andaluza o modo flamenco, la más característica del género. Y como complemento los dos modos tonales, el mayor y el menor. Los estilos del flamenco clasificados por el modo armónico que usan se describen en el siguiente esquema:

Tonalidad mayor: Alegrías (cantiñas, caracoles, mirabrás...etc), Guajira, Colombiana, seguiriya cabal, martinete, toná, debla, garrotín, bulerías.

Tonalidad menor: Farruca, bambera, milonga, vidalita, tangos, bulerías.

INICIACIÓN A LA TEORÍA DEL FLAMENCO
(Departamento de Música del C.P.D. Luis del Río (Córdoba))

Tonalidad flamenca: Soleá, seguiriya, liviana, caña, polo, tientos, tangos, bulería por soleá, carcelera, bulerías.

Bimodalismo (flamenco+mayor) Fandango y derivados (malagueña, granaina, cantes de levante)

Partiendo de este esquema basado en la tradición, se pueden encontrar algunas excepciones como los fandangos en tono mayor, alegrías en tono menor o las bulerías en cualquier tonalidad.

De la armonía se ocupa la guitarra en exclusiva, proporcionando el movimiento armónico necesario para acompañar al cante y a la vez la música de acompañamiento a las estructuras del baile (salidas, llamadas, cierres, escobillas...) conjugándola en su caso con distintas melodías.

Mecanismos técnicos asociados

En el contexto del baile la armonía suele emplear el rasgueo como mecanismo más destacable y serán estos acordes rasgueados los que proporcionarán acompañamiento tanto al cante como al baile de manera fundamental, junto con otros mecanismos como la alzapúa, los picados, arpegios y trémolos en los que se mezcla melodía y armonía.

2.2 MELODÍA

Descripción de melodía

Secuencia de notas de una en una que forman un canto monódico, forma musical del canto, secuencia musical en la que siempre suena una sola nota.

Función de la melodía en la guitarra flamenca de acompañamiento.

La guitarra flamenca, como instrumento polifónico puede producir sonidos acordes (armonía) así como sonidos monocordes (melodía). Las melodías de la guitarra, en el contexto del baile, pueden funcionar como respuestas al cante o como secciones musicales de acompañamiento al baile. Esto significa que una misma *sección de piés* puede ser acompañada bien mediante una secuencia de acordes rasgueados o con una melodía, siendo el resultado de estas dos fórmulas tan válido como distinto, de aquí la importancia de la atención a este aspecto que de manera tan notable altera el resultado estético del conjunto.

Relación del cante con la melodía de la guitarra de acompañamiento

El cante es melódico *per se*, por lo que la guitarra le proporciona la armonía, aunque sin perjuicio de que la guitarra pueda hacer melodías de respuesta a los distintos tercios con la finalidad de enriquecer musicalmente la interpretación.

Mecanismos técnicos asociados

Las pequeñas melodías o variaciones de respuesta al cante, así como melodías más complejas que pueda elaborarse con la finalidad de sincronizarse con los pies del bailar/a puede utilizar cualquier mecanismo de la guitarra (picado, alzapúa, arpegio, trémolo, rasgueo)

2.3 RITMO

En el contexto del baile flamenco entenderemos ritmo como la suma del pulso y el compás, donde el pulso establece el tiempo básico y su velocidad mientras el compás determina las partes y los acentos en que se divide u organizan los pulsos.

Clasificación rítmica de los estilos más representativos.

La soleá y las cantiñas. El *compás* de la soleá se basa en la amalgama de los metros de 6/8 y el 3/4, y su modelo es extensible a numerosos estilos flamencos. El compás de amalgama es el más característico de la música flamenca. Su estructura rítmica y sus acentos marcan la pauta para estilos tan variados como las soleares, las cantiñas o las bulerías.

Existe una fórmula para contar los doce tiempos de este compás que se conoce como compás de soleá, recuento que ha quedado en la memoria de los flamencos para medir las coreografías, las falsetas de la guitarra o los tiempos de un cante determinado. Este recuento se realiza de la siguiente forma (en cursiva los acentos):

1 – 2 – **3** – 4 – 5 – **6** – 7 – **8** – 9 – **10** – *1* – *2* – ...

A diferencia de otros estilos, el tempo en el que se ejecuta la soleá implica tanto al cante como al acompañamiento. Siendo más independiente en estilos como las seguiriyas o las guajiras que estructuran el acompañamiento de forma más independiente entre cante y guitarra.

La métrica de las bulerías, aunque con muchos elementos en común con las soleares, tienen una naturaleza rítmica tan particular que no siempre se ciñen al compás de doce tiempos, pudiéndose plegar a compases de seis o incluso de tres tiempos

Seguiriyas, cabales, serranas, livianas y martinete. La clave de la métrica de la seguiriya y estilos afines se halla en la inversión rítmica de la soleá. Si invertimos la amalgama de la soleá: 6/8 y 3/4 obtenemos una nueva métrica que se basa en la amalgama de 3/4 y 6/8. El espejo de la soleá, en lo rítmico, es la seguiriya. El recuento se suele hacer en cinco tiempos, correspondientes a los acentos que se corresponden con los pulsos por compás. Esta clave rítmica tiene su origen de uso en el recuento rítmico del baile. La seguiriya permite por su tempo lento una elasticidad que el guitarrista deberá dominar para ajustar los tempos que transmite el cantaor en la medida que el desarrollo del baile lo permita.

Guajiras. La métrica de las guajiras alterna, al igual que las soleares y cantiñas, un compás de 6/8 con uno de 3/4, aunque prescinde del *compás acéfalo*, sin el silencio en la primera parte característico de las soleares. Curiosamente en el punto cubano se realiza el acompañamiento de forma que el compás de 6/8 se realiza sobre la tónica y el 3/4 sobre dominante y subdominante, al contrario que la guajira flamenca que dedica el 6/8 a la dominante y el 3/4 a

INICIACIÓN A LA TEORÍA DEL FLAMENCO
(Departamento de Música del C.P.D. Luis del Río (Córdoba))

la tónica, efecto que podemos denominar 'de espejo' entre Andalucía y Cuba, a un lado y otro del Atlántico.

Peteneras. El compás es el mismo que en las guajiras, aunque en la versión flamenca se hace más lento y consecuentemente más libre. La métrica es entonces la de $6/8 + 3/4$ (*amalgama* conocida antiguamente como compás de peteneras) y al igual que el punto cubano se pueden cantar, como las guajiras, con un ritmo fijo o con ritmo más libre.

Derivados del tango. Con los tangos se abre un nuevo camino a la expresión rítmica del flamenco. Un género que preferentemente se expresa en compás ternario comenzará a caminar en la senda de los ritmos binarios antillanos sazónándolos con acentos de carácter moruno.

De la estructura rítmica del tango americano se desprenden elementos que cristalizaron hacia 1900 en los tangos flamencos, en los tientos, en el garrotín o la farruca, en la mariana o el zapateado. Otros estilos como la rumba, las colombianas o la milonga, también se encuentran bajo el área de influencia del tango. Todos estos estilos supieron adoptar el ritmo y metro binario del tango para convertirse en géneros flamencos con identidad propia.

En el aspecto armónico, la mayoría de los tangos flamencos, y por ende los tientos (tanguillos lentos), siguen el modo flamenco, aunque hay variantes, sobre todo en Málaga, Triana o en Granada, que pasan por los modos mayor o menor. La variante menor de los tientos la conocemos como farruca, y su correspondiente mayor sería entonces el garrotín.

El patrón rítmico es el de habanera o también llamado de tango, que se originó al binarizar el $6/8$ lo escuchamos claro en los tangos, rítmica está basada en un compás de 2×4 que, al igual que ocurre con la soleá y la seguriya, el primer tiempo de cada compás se deja en silencio marcando con las palmas las 3 siguientes (el tercer compás a continuación). Las variantes del patrón son muy numerosas.

The image shows four staves of musical notation. The first staff is labeled 'TANGOS' and has a 2/4 time signature. It contains a rhythmic pattern: a quarter rest, followed by a quarter note, a half note, and another quarter note. The second staff is labeled 'VARIACIÓN 1' and has a 2/4 time signature. It contains a rhythmic pattern: a quarter note, a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. The third staff is labeled 'VARIACIÓN 2' and has a 2/4 time signature. It contains a rhythmic pattern: a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The fourth staff is labeled 'VARIACIÓN 3' and has a 2/4 time signature. It contains a rhythmic pattern: a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Each staff ends with a double bar line.

Derivados del fandango. En el aspecto métrico y rítmico los fandangos los podemos clasificar en dos grandes grupos, los locales y los personales (o naturales de ritmo libre). Entre los locales destacan por una parte los de Huelva, y por otra aquellos acompañados con el ritmo llamado abandolao, propio de los fandangos malagueños o cordobeses, que se corresponde con el bolero español del siglo XIX.

The image shows a single staff of musical notation with a 3/4 time signature. It contains a rhythmic pattern: a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The staff ends with a double bar line.

2.4 RECURSOS DE LA GUITARRA PARA EL BAILE

En este apartado y una vez obviado el conocimiento armónico de los estilos que es idéntico al que se emplea acompañando al cante, observamos que es la mano derecha la que cobra especial importancia por su encomiendo de ocuparse de la parte rítmica. Así las cosas una subida por alegrías será idéntica a una por soleá, siendo estilos armónica y melódicamente distintos, igualmente una escobilla necesita de arpegios dobles al principio para enriquecer su tempo lento de inicio que deberán ser sustituidos por otros menos complejos e incluso una sola nota a modo de contrapunto con el pulgar debido a la aceleración progresiva de la velocidad y este fenómeno, desde el punto de vista de la ejecución es indiferente al estilo, pues la única diferencia existe en la mano izquierda que cambia la armonía y las posibles melodías.

Los rasgueos tendrán igual función en unas alegrías que en una soleá por bulerías, los picados en un garrotín que en una farruca, se impone pues una clasificación de recursos polivalente específicos para el baile en determinados por el ritmo.

Abordar el acompañamiento al baile sin dominar previamente el acompañamiento al cante es tarea poco menos que imposible.

Estructuras de los bailes. En la tradición existen estructuras que en la actualidad se utilizan como referencia pues las coreografías actuales pueden resultar imprevisibles debido a la evolución escénica e instrumentística de los cuerpos de baile actuales. Estas estructuras combinaban una introducción de guitarra, introducción de cante, salida de baile, alternancia de secciones bailadas, otras cantadas con marcaje, falsetas, secciones contrastantes como el silencio de las alegrías, y la finalización por estilos más rápidos a modo de coda como el final por tangos en los tientos o por bulerías en la soleá.

2.5 CONVENCIONALISMOS DE LA GUITARRA PARA CON BAILE

La guitarra flamenca es, sobre todo, un instrumento de acompañamiento, al cante y al baile. Muchos de los recursos que los guitarristas usan para acompañar al cantaor los utilizarán también para el baile, ya que el baile flamenco se suele acompañar del cante, sin embargo, tocar para bailar precisa además de unas condiciones especiales, sobre todo un dominio del compás y la métrica flamenca.

Muchos son de la opinión que primero fue el baile, es una de esas frases hechas que encontramos en los estudios flamencos, aunque es obligado decir que, si bien los bailes flamencos provienen (los pasos) de la escuela anterior, la bolera agitanada, el flamenco nace en realidad cuando el cante pasa de ser una herramienta para acompañar el baile, para cantarse 'alante'. Es a partir de entonces cuando guitarristas y bailaores se deciden a poner todo su arte al servicio del nuevo género, allá por 1850.

El Sistema del baile flamenco difiere bastante del de cante. Son muchos menos los estilos bailables que los cantables en el flamenco, y algunos de ellos además son de reciente creación,

INICIACIÓN A LA TEORÍA DEL FLAMENCO
(Departamento de Música del C.P.D. Luis del Río (Córdoba))

como es el caso de las seguriyas o los martinetes, los tarantos o la caña, creados todos por grandes maestros del siglo 20.

Si bien los bailes flamencos tienen una estructura que podemos denominar clásica, hoy las jóvenes generaciones personalizan de tal forma las coreografías que esos elementos 'clásicos' quedan diluidos en nuevas formas de expresión. Las diferencias se pueden ver en los zapateos, más musicales antes y más a modo de improvisación percusiva hoy; en los desplantes, hoy más violentos y rítmicos que antes; construir melodías en la guitarra que acompañen los pies nota a nota; La sucesión de llamadas que hacen imprevisible el desplante final; los cortes en el ritmo a modo de alarde en el dominio del compás. Además, la puesta en valor de la improvisación en el baile es hoy algo imprescindible.

2.6 CONVENCIONALISMOS DE LA GUITARRA PARA CON EL CANTE

Durante el proceso de eclosión y escisión del baile flamenco con respecto a la escuela bolera se van estableciendo una serie de protocolos de comunicación entre baile y guitarra para articular la práctica escénica. Refiriéndose a esta época comenta Miguel Ángel Berlanga <... Parece sugerirse ya la importancia de quiebros, desplantes, marcajes y remates. Puesto que tenía mucho de diálogo con el cante y la música (guitarra y percusión), estaría gestando ya el concepto de llamada, diálogo de la bailaora o bailaor con los músicos...> en su artículo *LOS BAILES DE JALEO, PRECEDENTES DIRECTOS DE LOS BAILES FLAMENCOS* (Berlanga, 2016)

Patrones de acompañamiento. Si existe un parámetro de la música que el guitarrista acompañante debe conocer a la perfección es el formal. En las formas musicales del flamenco está el secreto. En el conocimiento de los códigos de estructuración de los cantes y bailes flamencos desde el punto de vista del acompañamiento. En cuanto a los estilos que usan para concluir otros diferentes podemos destacar los siguientes: las Alegrías rematan por Bulerías; la Seguriya con un cante de cambio o una cabal; los Tientos rematan por Tangos, así como la Farruca o el Taranto utilizan el tango para tal fin.

2.7 ELEMENTOS FORMALES DEL BAILE.

Descritos anteriormente algunos de los principales bailes flamencos desde el punto de vista de su estructura vamos a repasar los principales conceptos que describen los elementos formales del baile flamenco.

Marcaje. Paso de baile en el que el intérprete se limita a marcar los tiempos del compás con movimientos corporales y diversos taconeos, pero sin emplearse, dejando al cantaor expresarse, sin taptarle. Es un modo de espera, de tributo al cante.

Llamada. Sección de los números de baile que sirve para llamar la atención de la guitarra o del cante, y que se ejecuta antes de un desplante, a fin de realizar un 'cambio de tercio', o para concluir o comenzar una parte de la coreografía.

Desplante. Paso de baile. Uno de tantos términos que compartimos con la tauromaquia. Si en tal disciplina el desplante, ese gesto altivo, lo hace el torero frente a la cara del toro, en el flamenco lo hace el bailaor o bailaora ante el público al rematar algún momento de su actuación.

Falseta. Sección de la música flamenca en la que el guitarrista interpreta una composición corta con un sentido musical autónomo, para diferenciarla de las variaciones. El repertorio de falsetas

INICIACIÓN A LA TEORÍA DEL FLAMENCO
(Departamento de Música del C.P.D. Luis del Río (Córdoba))

es muy amplio, y con ellas los guitarristas suelen añadir al cante una pieza de inspiración propia si es compuesta por ellos, o bien tomada del repertorio de algún maestro clásico.

Variación. Dícese de los interludios que realiza la guitarra flamenca entre las diferentes letras de un cante, a diferencia de las falsetas, con una entidad musical más concreta. Las variaciones, como indica su nombre, responden a una serie de patrones armónicos y rítmicos que se adecúan a cada estilo, lo que significa que según el estilo que se esté interpretando se realizan un modelo y otro de variación. Las distintas variantes de los estilos flamencos no son otra cosa que diferentes variaciones sobre modelos melódicos establecidos.

Silencio. Sección del baile por alegrías que se realiza antes de la escobilla. Se conoció también con el nombre de campanas, ya que el guitarrista realiza una secuencia de armónicos, de ahí el nombre. En las alegrías sucede tras un desplante. Con aire lentísimo y tonalidad menor como sección de contrastante al tono mayor y aire alegre de las alegrías.

Castellana. Sección del baile por alegrías que se interpreta entre el silencio y la escobilla. Es fácilmente identificable ya que siempre se realiza mientras el cante interpreta un jugueteo de tres versos característico del cante por alegrías. Tiene un acompañamiento de guitarra característico y sirve como preludeo a una de las más representativas secciones del baile por alegrías, la escobilla.

Escobilla. Sección de un baile flamenco en el que domina el zapateo. En las alegrías se interpreta después del silencio y es uno de los momentos más brillantes en la coreografía. También es propia del baile por soleá y por extensión se hace en buena parte de los bailes flamencos. En la soleá, alegrías y seguiriya se utiliza una variación en la primera y una falseta clásica en las siguientes, o en su defecto una variación equivalente que se repite al principio lento para ir progresivamente creciendo en velocidad hasta terminar con un cierre que da paso a otra sección.

Remate. Cadencia rítmica, melódica o armónica en la música flamenca. En el cante dícese de la letra con la que concluye una tanda de cantes. En la guitarra se refiere a los acentos que marca el instrumentista en el último compás de una pieza o de una sección. En el baile son las diferentes cadencias que se realizan al concluir un desplante o un baile entero.

Cierre. Tanto en el cante, como en el toque o el baile, el cierre, como su nombre indica, se refiere a un tipo de cadencia rítmica o melódica que tiene la función específica de concluir un número o la sección del número, sirviendo bien de punto de reposo o como final de una pieza.

Salida. Dícese de la introducción que se realiza en el cante y en el baile. Curiosamente, y como suele ser común en el flamenco, tiene el mismo significado que entrada, según se entienda de entrada en el escenario o en la música, o salida a escena por parte de un bailar. En la guitarra, como decimos, la salida tiene una acepción de introducción, así se dice: 'salió tocando por soleá'.

Ida. Como indica su nombre se refiere al final del baile, suele acompañarse con un jugueteo o una letra a modo de estribillo.

Subida. Se repite en muchos bailes flamencos, cuando el bailar aumenta el tempo hasta alcanzar una velocidad máxima para cerrar con un desplante. La subida la hace el bailar y nunca el guitarrista que debe seguir la intención del baile.

INICIACIÓN A LA TEORÍA DEL FLAMENCO
(Departamento de Música del C.P.D. Luis del Río (Córdoba))

Final. La última sección de una obra de cante, toque o baile. Cada estilo suele tener una forma particular de concluir un número que suele ser exclusivo del estilo o compartido con otros estilos con él emparentados.

Paseillo. Sección de la caña y el polo en la que se entonan los ayes característicos.

Paseo. Acción de caminar en un baile flamenco, sirviendo de enlace entre dos secciones, como los desplantes. Andar por el escenario es tan difícil como el mismo bailar y un buen paseo es signo de calidad interpretativa, más allá de virtuosismos u otros adornos propios del baile flamenco.

Marcar. Dícese de los pasos y braceos que realiza un bailar durante la ejecución de un baile determinado. Cada estilo tiene su marcaje particular y se suele realizar en el sitio y después de un paseillo o un desplante, siendo una de las secciones más distendidas de un baile flamenco, aunque también donde se puede ver la calidad del intérprete.

Patada. Dícese de la acción de realizar un breve baile preferentemente en una fiesta flamenca: ‘darse un patada’ o ‘pegarse una pataíta’. Son las bulerías el estilo más apropiado para las pataítas y, aunque breve pero intensas, son muy apreciadas por la afición flamenca y no están reservadas a los bailaores, ya que en todo fin de fiesta que se precie todos los participantes, cantaores y tocaores incluidos, se suelen pegarse su pataíta correspondiente. Deben tener un carácter desenfadado, aunque algunos las monten con tiempo para sorprender al auditorio, no obstante, una de las características más destacables de la pataíta es la espontaneidad con la que se realizan.

Recorte. Los diferentes silencios que deja el guitarrista en el compás de algunos estilos (p.ej. bulerías), a fin de aumentar la tensión rítmica del discurso. Dejando de tocar en los finales de compás para iniciar de nuevo, bien avanzado el siguiente, logrando suspender el tiempo momentáneamente y logrando aumentar dicha tensión.

Los distintos estilos de baile, unos antiguos y otros adaptaciones de cantes de reciente creación, requieren del guitarrista una formación total en el instrumento, pues el toque al baile encierra y necesita de todas las técnicas y recursos de la guitarra en cuanto a armonía, ritmo, dominio del acompañamiento al cante simultaneado con el acompañamiento al baile y dominio de los recursos técnicos del instrumento. Es por tanto el acompañamiento al baile, donde se exhibe en toda su dimensión el conocimiento del instrumento y de la música flamenca en general.

INICIACIÓN A LA TEORÍA DEL FLAMENCO
(Departamento de Música del C.P.D. Luis del Río (Córdoba))

“Es curioso ver que, al equivocarse el cantador o bailador, han de volver la cara y mirar al tocador indicando el error que ha padecido, y el público no inteligente en estos espectáculos opina casi del mismo modo que los primeros, siendo así que, si se analiza detenidamente, el tocador es el peor retribuido, peor mirado, etc., etc.; pero que suele ser por lo general la parte más saliente y principal de todo un tablado.”

RAFAEL MARÍN, 1902

Prólogo del libro “Historia de la Guitarra Flamenca” de Norberto Torres. (2005) pagina 7

Esta cita de Rafael Marín que principia la obra de Torres, evidencia que hasta una época relativamente reciente el conocimiento de la teoría del flamenco ha venido estando principalmente en manos de los guitarristas que habían de conocer todos los entresijos formales de las distintas disciplinas del flamenco (cante, baile, ritmo, percusión, armonía, melodía, estilos y formas) pues la guitarra es el núcleo del hecho musical flamenco, vertebrada la práctica escénica y se ocupa de las funciones musicales.

En la actualidad el flamenco se estudia de manera reglada en algunos de los conservatorios andaluces y españoles, siendo la guitarra por su naturaleza instrumentística la primera en sumergirse en el ámbito teórico y musicológico, seguida recientemente del cante que ya se está implantando como especialidad en contados centros andaluces y es por tanto que este trabajo de *Iniciación a la Teoría del Flamenco* aporta al alumnado de danza principalmente y a cualquier otro músico que pretenda acercarse al flamenco una serie de conocimientos teóricos, necesarios y reveladores, que permitirán comprender con precisión las cuestiones fundamentales inherentes a la práctica escénica que nos ocupa, para conseguir una formación de calidad y que la cita de Marín quede para siempre en el anecdotario.

Participantes:

- Encarna Muñoz Torres. (Profesora cantaora acompañante)
- Ramón Rodríguez Zarza. (Profesor guitarrista acompañante)
- Manuel Flores Camacho. (Profesor guitarrista acompañante)
- Juan Carlos Pérez López. (Profesor guitarrista acompañante y coordinador)

BIBLIOGRAFÍA

Miguel Ángel Berlanga ANUARIO MUSICAL, N.º 71

enero-diciembre 2016, 179-196 ISSN: 0211-3538 doi:10.3989/anuariomusical.2016.71.10

Temario Oposiciones Guitarra Flamenca / © Faustino Núñez (2016)

Núñez, F. Edic. Carena, 2008 GUIA COMENTADA DE MUSICA Y BAILE PREFLAMENCOS (1750-1808)

Gamboa, J.M. Espasa Calpe (2005) Una Historia del Flamenco.

WEBGRAFÍA

<http://www.flamencopolis.com/>

<http://elecodelamemoria.blogspot.com/>

<https://www.horizonteflamenco.com/>