



CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA

“RAFAEL OROZCO” DE CÓRDOBA

Departamento: Cuerda pulsada

Especialidad e Itinerario: Flamenco (Itinerario de Guitarra Flamenca)

Curso: 2017-2018

Trabajo Fin de Estudios

Memoria

“BENAMARGOSA”

COMO RONDEÑA O COMO FANTASÍA.

(EN RELACIÓN A ALGUNOS PALOS FLAMENCOS)

MODALIDAD:



TEÓRICO-PRÁCTICO



TEÓRICO

Autor: Pedro Alfonso Martínez Novella

Tutor: Francisco Serrano Cantero

Córdoba

Septiembre 2018

RESUMEN

El presente trabajo consiste en una indagación, principalmente de carácter analítico y epistemológico, donde se pretende formular a través de los conocimientos adquiridos durante la formación académica, una serie de datos objetivos ajustados a la realidad en torno a la composición del guitarrista Rafael Riqueni, “Benamargosa”, obra que se encuentra bajo el subtítulo de *Fantasia*. Con la realización de este proyecto se pretende sacar a la luz y poner en valor los pasos a seguir a la hora del análisis de esta obra flamenca en concreto, comparando y describiendo cada uno de los estilos flamencos que aparecen en dicha composición. Puesto que he realizado los estudios reglados de música, este trabajo pretende ser productivo en mi desarrollo como guitarrista y hacerme progresar como músico e intérprete. Este proceso está enfocado a la interiorización y a la autonomía a la hora de solucionar problemas metódicos, también está enfocado a revelar la relación que existe entre la “fantasía flamenca” y la libertad que tiene el compositor a la hora de jugar dentro de ella con distintos estilos y tonalidades flamencas, siendo el fin principal una correcta inteligibilidad e interpretación de la obra en cuestión.

ÍNDICE

1.	JUSTIFICACIÓN.....	3
2.	OBJETIVOS.....	4
3.	DESARROLLO.....	5
4.	METODOLOGÍA.....	6
4.1.	Elección de la obra	7
4.2.	Comienzo de la investigación	7
4.3.	Análisis.....	9
4.3.1.	MODO FLAMENCO	9
4.3.2.	COMPASES FLAMENCOS.....	11
4.3.3.	CIFRADO AMERICANO	13
4.4.	Transcripción.....	16
5.	FUENTES CONSULTADAS	17
6.	ESTIMACIÓN DE MEDIOS MATERIALES NECESARIOS.....	17
7.	VALORACIÓN CRÍTICA.....	17
8.	CONCLUSIONES.....	20
9.	BIBLIOGRAFÍA	22

1. JUSTIFICACIÓN

La labor de este trabajo consiste en el análisis y el estudio de la fantasía “Benamargosa” del guitarrista flamenco Rafael Riqueni grabada en su trabajo discográfico “Alcázar de Cristal” así como observar y valorar la relación que existe entre la obra y algunos de los palos flamencos por los que el autor dice detenerse. Para la defensa del análisis y comprensión de esta obra es oportuno decir que se encuentra dentro de la programación de 3º Curso de la especialidad de Guitarra Flamenca en el Conservatorio Superior de Música de Córdoba. Se pretende crear una experiencia de comprensión puesta al servicio de mi enriquecimiento como músico e intérprete.

El estudio de la música se puede abordar desde muchas perspectivas. Personalmente, creo que un análisis en el ejercicio teórico - práctico es un buen enfoque desde el que poder lograr un aprendizaje que nos ayude a mejorar nuestros conocimientos de la música flamenca, y como no, a desarrollar nuestra interpretación, que nos haga en definitiva mejores músicos. Este sería el último fin, el objetivo del presente trabajo, una serie de análisis y relaciones que me han permitido ver una cadena de unidades que pasaré a desarrollar.

Con la elaboración de este compromiso y analizando el transcurso académico, he pretendido reflejara mis conocimientos adquiridos a lo largo del sistema curricular. Utilizando los conocimientos de forma precisa y comprometida. He pretendido fijar todas mis expectativas en mi forma de trabajar el análisis de una partitura, y observando todos los elementos posiblemente relacionables con varios estilos flamencos que debemos dominar y que constan de diferentes compases, tonalidades y formas. En otro orden de cosas, dado que he volcado gran parte de mi tiempo en la realización de este trabajo, veía profundamente necesario un disfrute en el propio proceso de creación, éste, tiene que situarse en la base de la pirámide, a partir de ahí todo lo demás llegará de manera mucho más natural y más fácil. Es profundamente necesario que nos nutramos de momentos totalmente placenteros para que repercuta de forma beneficiosa en nuestro aprendizaje. Pienso que es precisa la búsqueda de mecanismos y de planificaciones que nos sean agradables. Dicho esto, y hablando del disfrute, las composiciones de Rafael Riqueni, a título subjetivo, me parecen aparte de dotadas de gran hermosura, dignas de análisis, siendo Rafael, un compositor y guitarrista flamenco con un sello y una estampa tan personal que emociona. De Rafael Riqueni siempre se intenta interpretar muchas de sus composiciones, con más o menos éxito, por ese motivo también he visto oportuno analizar lo que me parece una auténtica obra de arte, para quizá una mejor interpretación. Este trabajo hará comprobar si el análisis y la comparativa entre los demás géneros flamencos nos pueden ofrecer beneficios en el proceso a corto y a largo plazo. Vamos a intentar demostrar si el interés en las Sevillanas, las

Seguiriyas, “el Abandolao”, la transcripción y digitación (a veces subjetiva de la obra), nos puede proporcionar conocimientos; obteniendo mecanismos de estudio, desarrollando mecanismos de análisis, desarrollando mecanismos de interpretación, y como no, de docencia. Este trabajo está enfocado a enriquecer mis capacidades interpretativas pero también, está orientado hacia el futuro, hacia mi futuro como docente. Pretendo salvar las barreras lo antes posible, y observar como poder manipular mecanismos que a mi futuro alumnado les facilite lo más rápido posible la solución de problemas mediante el análisis y el estudio.

2. OBJETIVOS

El objetivo general y principal de este trabajo es trazar una línea de análisis y una comparativa de la composición, bajo el “género” de Fantasía, de Benamargosa del guitarrista Rafael Riqueni, así como una práctica de nuestro conocimiento que pretenda potenciar y enriquecer mis capacidades como músico, intérprete y docente. Se pretende realizar una exploración sobre el concepto de análisis musical flamenco, pensando si en un sentido, puede ser fructífero para mi condición de músico y futuro docente. El concepto de estudio y análisis es inherente a cualquier arte y a cualquier ámbito del conocimiento, pues bien, como decía Stravinsky en su libro *Poética Musical*: “*Cuanto más vigilado se halla el arte, más limitado y trabajado, más libre es*”.¹ Se pretende formular una evolución personal intentando conseguir los objetivos que a continuación paso a desarrollar.

- Realizar un análisis tanto formal como armónico de la fantasía “Benamargosa”, del guitarrista flamenco Rafael Riqueni, enmarcada en el disco *Alcázar de Cristal*. (2006).
- Realizar una copia de la transcripción de dicha obra observando los posibles cambios en la digitación con el fin de mejorar en nuestra interpretación.
- Explicar las técnicas guitarrísticas empleadas en el desarrollo de la composición.
- Analizar rítmicamente las partes en las que el compositor nos divide la obra.
- Observar y valorar si esa división es correcta rítmica y armónicamente con respecto a la nomenclatura que el compositor ha decidido realizar.
- Relacionar las distintas partes de la composición con los diferentes palos del flamenco que puedan aparecer.
- Observar y describir el posible género Fantasía en el flamenco.
- Valorar alguna relación entre las obras compuestas por algunos autores flamencos bajo el título o subtítulo de Fantasía.

¹ STRAVINSKY, I, *Poética musical*. Barcelona: Acantilado, 2007. Pp. 64.

- Comprender armónicamente a través de la obra “Benamargosa”, el palo flamenco de la Rondeña.
- Realizar una aproximación a la historia de la tonalidad en la que se enmarcan la Rondeña.
- Exponer la diferencia entre la Rondeña como obra solista y como obra cantable.

3. DESARROLLO

El presente trabajo consiste en una indagación, principalmente de carácter analítico y epistemológico, donde se pretende formular a través de los conocimientos adquiridos durante la formación académica una serie de datos objetivos ajustados a la realidad en torno a la composición de Rafael Riqueni “Benamargosa”, obra que se encuentra bajo el subtítulo de *fantasía*. Con la realización de este proyecto se pretende sacar a la luz y poner en valor los pasos a seguir a la hora del análisis de ésta obra flamenca en concreto, comparando y describiendo cada uno de los estilos flamencos que aparecen en dicha composición. Este trabajo habla sobre hechos completamente objetivos, es un trabajo metódico, razonado y ordenado en cuanto a lo que nosotros percibimos y el autor nos quiere transmitir. Se pretende describir de la forma más objetiva posible. Puesto que he realizado los estudios reglados de música, este trabajo pretende ser productivo en mi desarrollo como músico, intérprete y docente. Este compromiso se desarrolla en torno a la idea de saber analizar y comparar esta obra con respecto a los estilos flamencos que en ella aparecen, para ello, es necesario tener muy claro en un primer lugar la tonalidad en la que está compuesta, y la serie de ritmos que utiliza en sus diferente partes para darnos una idea de en qué estilo flamenco nos movemos. También tenemos que tener por otra parte muy claro cada uno de los palos flamencos que puedan llegar a aparecer; tenemos que saber dominar por ejemplo el compás de Seguiriyas o el de “abandolao”, para poder unir los puntos en cuestión que compartan o que no compartan, ya sean puntos formales, rítmicos o cadenciales propios de esa tonalidad flamenca. Todo este proceso tendrá un fin principal, tendrá como objetivo la correcta inteligibilidad e interpretación de la obra en cuestión pero también desarrollar la idea de autosuficiencia de cara un posible futuro docente, ayudando en esa labor que está por venir.

Esta investigación está centrada en el cuerpo artístico. Está centrada en el propio sujeto de creación, considerándolo con una perspectiva “sobre el arte”. Este análisis es el encargado de sacar a la luz y desgranar un estudio, colocando este toque en una posición más cercana al

guitarrista y por consiguiente todos los relacionados con la obra, haciendo una observación clara de la partitura, sin necesidad de digitaciones o transcripciones que en ocasiones parecen inútiles y que dificultan el aprendizaje, estableciendo claramente los tonos importantes en los que se mueve y también los ritmos camuflados que Rafael Riqueni decidió formar.

Los guitarristas flamencos por norma general, tenemos una disputa continua con la lectura e interpretación de la partitura, por tanto un hecho analítico y observable de ésta y haciendo una posible relación con los puntos en común de los palos flamencos que ya se tienen dominados, hace que el hecho de aprender sea un camino más tranquilo y agradable. En muchas ocasiones aprender puede llegar a ser un deseo que si se enfoca de una manera errónea, nos puede hacer olvidarnos del motivo por el que estamos aquí, que no es otro que el amor por la música. Como suelen decir aquellos que se encargan de la comprensión musical desde una perspectiva “desde el arte”, hay que tener en mente desde primera hora una frase; aprender a aprender. Tenemos la obligación de saber y estar abiertos a lo que ocurre a nuestro alrededor cuando analizamos, estudiamos, interpretamos o enseñamos una composición musical. La comprensión de la interpretación musical como un hecho analítico, nos lleva a pensar sobre la planificación en el desarrollo y en la metodología, la solución a posibles problemas que nos puedan llegar en cuanto a análisis tonal o rítmico, se pueden subsanar partiendo desde las distintas bases flamencas correspondientes y que dominemos en cuanto a tonalidad, a ritmos o a formas; también habría que mencionar que la lectura y estudio de la historia de algunos de los palos flamencos en cuestión, nos van a dar luz y nos van a aportar conocimientos acerca del desarrollo que pretendemos crear. Por tanto y a fin de cuentas lo que se pretende es conseguir cierta autonomía a la hora de solucionar posibles problemas, llegando al punto de la correcta comprensión e interpretación de esta composición.

4. METODOLOGÍA

La obra compositiva de Rafael Riqueni, desde mis comienzos con la guitarra, siempre ha despertado en mí una gran curiosidad, cuando descubrí la obra objeto de estudio de este trabajo, sentí la necesidad de enfocar una planificación y una metodología que me sirvieran para conocer más a fondo la composición. Con este apartado pretendemos poner en valor los pasos conseguidos hasta la realización del análisis armónico y formal, y la realización interpretativa de la misma; le pretendemos dar validez a lo expuesto en el proyecto del presente trabajo. También es necesaria la reflexión de la labor realizada tanto en el proyecto como en este documento.

4.1. Elección de la obra

Rafael Riqueni ha contribuido de forma magistral a edificar de una manera u otra el lenguaje instrumental del flamenco, es un autor que juega entre las armonías clásicas, flamencas y propias del jazz. Gracias a otros grandes maestros y a mis conocimientos musicales del flamenco desarrollados estos años atrás, he intentado explorar y desarrollar cuestiones referentes a la obra titulada “Benamargosa”, en su disco Alcázar de Cristal, publicado en 1996.

Por varios motivos hemos elegido esta obra, en orden de prioridad podríamos decir que se debe a que se puede situar dentro de los estudios reglados en el Conservatorio Superior de Música de Córdoba; en el 3º curso la podríamos estudiar. También podríamos pensar que la hemos elegido porque Rafael Riqueni sea a título subjetivo un gran maestro del que poder aprender desde armonía, hasta técnica, compás y un largo etc. Pero sin ningún género de dudas la razón más sólida sea la de observar y analizar una obra titulada como “Fantasía” y que tanto interés despierta a toda la comunidad guitarrística.

A la hora de interpretar esta obra, se puede oler el aroma de cada uno de los estilos flamencos que el autor ha decidido tocar. Rafael Riqueni se encarga de manera majestuosa de camuflar entre armonías y ritmos lo que claramente son diferentes estilos, y con más o menos interés y rigor armónico el autor se encomienda a asentar las bases de cada uno de ellos.

En la composición de esta obra se ha desarrollado un sistema armónico alrededor de la cadencia andaluza o el “modo flamenco” de Do# Flamenco, pero sin aislarlo de la realidad, ya que el flamenco siempre ha sido un género popular y en contacto con otras músicas, y Rafael Riqueni reúne esos dos conceptos de forma magistral en esta obra.

4.2. Comienzo de la investigación

Para desentrañar, descubrir y extraer los procedimientos armónicos y formales propios de esta obra (Fantasía) y del tono de Rondeña, no podemos partir solo de convenciones de la armonía tonal; desde el principio se pretenden proporcionar claves analíticas en torno al desempeño de esta función en el modo flamenco, dado que tiene una naturaleza armónica y modal muy particular. Partimos de la base de que somos conscientes del desarrollo que se ha sucedido en el género flamenco, somos conscientes y partiremos del análisis modal de melodías, formas, secciones y palos flamencos tradicionales. Con la guitarra en la mano hemos sabido gracias a nuestros conocimientos adquiridos a lo largo de estos años, diferenciar las partes en las que consta la obra y las estructuras formales que han podido aparecer. Sabiendo

diferenciar y dando carácter interpretativo a las partes de Seguiriya, “abandolao” o Verdial, copla, etc.

Separar la conexión entre los sistemas melódicos y las armonías “occidentales” será un buen punto de partida para la comprensión del sistema tonal flamenco. Siendo éste un sistema tonal y funcional por sí mismo y con una identidad más que propia.

Se debe realizar el análisis armónico desde la perspectiva flamenca, se pretende obviar de algún modo la relación o cadencias entre acordes aprendidos de la música occidental, es decir, el análisis parte de la base y del concepto de un modo flamenco independiente a cualquier otro desarrollo tonal y armónico. Siendo la tónica en la que se entrelaza todo la tercera nota de la escala de La Mayor, es decir poniendo como centro tonal Do# flamenco.

Así pues hemos conseguido trazar y desarrollar unos elementos modales y armónicos propios del género, siendo su cadencia más representativa la que se realiza desde el II-I (Re séptima-Do# flamenco). El comienzo y desarrollo del análisis de esta obra nos ha servido como configuración y relación en el modo flamenco en tono de Rondeña. Hemos tenido que desplegar, estudiar y familiarizarnos con los acordes propios de este género para guitarra (No debemos confundirlo con el género cantable, que se acompaña en modo de Mi flamenco)

Si de alguna forma comparamos los planteamientos teóricos del análisis en la música occidental (digo occidental haciendo referencia a la música clásica), sí que es cierto que se puede definir un concepto de análisis para armonía modal aplicada al flamenco, a pesar de eso, examinando la función tonal de los acordes que aparecen y en los que gira en torno la obra, hemos pretendido introducirnos en la armonía propia del flamenco y de este género.

Hemos querido estudiar el conjunto de relaciones que se establecen en torno al acorde de fundamental o tónica en la tonalidad del flamenco. En palabras de Faustino Núñez existen una serie de antecedentes que propiciaron la creación del género armónico en cuestión y que se puede pensar de forma autónoma como un modo particular, el modo flamenco:

«Si rastreamos en el tiempo el origen de esta tonalidad, característica y genuina del género flamenco, encontramos un buen número de pistas que nos indican el camino por el que circuló la música andaluza al menos desde el siglo XVI hasta hoy. Bailes como canarios, zarabandas, chaconas, pasacalles, folías, jácaras, fandangos bailables, diluyeron sus elementos armónicos para cristalizar finalmente, principiando el siglo XIX, en un sistema tonal que los primeros

flamencos supieron utilizar para acompañar sus tonadas, éstas generalmente en el modo frigio de mi.”

Los denominados “bajos de danza” que surgieron durante los siglos XVI, XVII y XVIII, mantenían el acompañamiento, a través de series de acordes, junto con las melodías de cada uno de ellos. Estas melodías, eran de muy diferente tipo pero los bajos se modificaban poco. Es algo que ocurre en el flamenco, todas las soleares se realizan sobre un sistema armónico más o menos definido, las diferencias se hallan en la melodía». Núñez (2011).

Estos conocimientos en torno al desarrollo del modo flamenco estos años atrás, nos han hecho dotarnos de herramientas analíticas y metodológicas que nos permiten desarrollar la idea de armonía modal en el flamenco dependiendo del repertorio y la tonalidad a la que nos enfrentemos.

En la realización del trabajo también hemos tenido que tener en cuenta las teorías actuales en torno a la investigación armónica de este género y las pautas referentes a la armonía modal en la música popular española, para así poder adentrarnos en los elementos armónicos propios de un compositor flamenco como es Rafael Riqueni. Los conceptos de armonía han debido ser contrastados con el concepto del tono flamenco, en texto de Faustino Nuñez:

La tonalidad modal andaluza, también llamada modo frigio, cadencia andaluza, frigio-flamenco o, lo que es peor, frigio mayorizado, se basa en principio en la armonización de los cuatro tonos del modo de Mi (coincidente con el modo frigio medieval), que se caracteriza por el intervalo de medio tono el primero y segundo grado. Los cuatro acordes que resultan de armonizar el modo frigio, forman la famosa cadencia: La menor – Sol mayor – Fa mayor – Mi mayor.

La cadencia andaluza es en origen un modo menor, por a fin de se transformó en una nueva tonalidad para adaptarse al cante modal de los primeros flamencos. La fórmula fue sencilla, transformar el quinto grado o dominante en el primer grado o nueva tónica, y el sexto, en segundo grado o nueva dominante. Esta cadencia se caracteriza porque entre el primer grado Mi (tónica modal), y el segundo grado Fa (dominante modal) hay medio tono, tal y como ocurre en las melodías frías del cante flamenco.

4.3. Análisis

4.3.1. MODO FLAMENCO

Desde el estudio analítico del flamenco señalaremos a algunos autores que han entrado en cuestiones teóricas acerca de la base armónica de esta música. Las teorías de Lola Fernández Marín² son ampliamente conocidas en el ámbito del flamenco siendo su libro *Teoría musical del flamenco* un referente en este aspecto. También hemos podido trabajar y estudiar las teorías de Manolo Sanlúcar defendiendo la autonomía armónica del flamenco o a los hermanos

² Catedrática de teoría y transcripción del flamenco en el conservatorio superior de Música de Murcia.

Hurtado y sus trabajos sobre los aspectos modales y armónicos. Otra cosa distinta a lo anteriormente citado, son los criterios de análisis de esta música, es decir, debemos seleccionar los elementos adecuados para dar luminosidad y claridad a esta función, es lo que verdaderamente tiene valor e interés en este trabajo analítico, poder aclarar las armonías importantes de esta obra en tono de Rondeña y poder separarla en secciones relacionadas con algún género flamenco.

Debemos observar y reflexionar que a nuestro juicio, más que una posible relación entre los tonos de la obra en cuestión, tenemos que mirarla desde la perspectiva de unas ideas musicales autónomas y que en su conjunto forman la imagen de la obra.

En mi opinión pienso que no se puede aplicar una perspectiva conceptual al análisis de esta obra, puesto que no pertenece en su conjunto a ningún estilo flamenco definido, siendo ésta una mezcla de varios elementos con aroma a algunos palos. El análisis de un género flamenco si se puede tratar desde la configuración de un sistema tonal definido y en el que giran todos los elementos alrededor de la tónica.

La aplicación de funciones tonales suelen dirigirse hacia la denominada cadencia andaluza pero en esta obra podemos comprobar como la composición en este tono flamenco se nutre de numerosas variantes armónicas utilizadas de una forma u otra, sin irnos más lejos, en la parte de “abandolao”, no realiza la cadencia típica de este palo, simplemente observamos que juega entre el segundo grado y la tónica para que al oído nos sugiera este estilo, pero con una libertad creadora que obviamente se potencia realizando una composición bajo el género Fantasía.

A la hora del análisis armónico de la obra en cuestión, hemos tomado prestadas algunas herramientas actuales propias del análisis, elegidas especialmente para el desempeño de esta función en esta composición concreta, hemos intentado desarrollar un vocabulario más claro y que se encuentre más a la mano de todo tipo de guitarristas, como pueda ser el cifrado americano. También nos hemos nutrido de algunos otros símbolos, hemos detectado las cadencias en el tono flamenco como II-I o en el caso de los compases al inicio de la seguiriya como IV-III-II-I. El acorde de tónica en la Fantasía lo hemos cifrado como C# Flamenco o C# novena bemol.

Las inversiones de los acordes han sido grafiadas al estilo del cifrado americano, por ejemplo, C#Flamenco/E# para hacer referencia a que la tercera nota del acorde se encuentra en el bajo. En mi opinión creo que el despliegue analítico de los acordes cifrados de esta manera

facilita su comprensión y desarrollo, siendo una forma universal la de cifrar y señalar así los acordes.

4.3.2. COMPASES FLAMENCOS

Realizando los estudios de guitarra flamenca, desde el comienzo se observa una peculiaridad armónica que se ve desarrollada y comprendida a medida que se avanza con el instrumento, pues de manera de muy similar observamos y analizamos el compás. La música flamenca se caracteriza por una serie de compases para los cuales la comprensión de ellos se realiza de una manera muy autónoma una vez que el guitarrista se encuentra cómodo dentro de este tipo de música. Los avances en la transcripción musical flamenca nos han ayudado a crear una universalidad del cómo se debe escribir este género.

Cuando el guitarrista flamenco comienza a estudiar el instrumento se suele reparar poco en la realización visual en papel, matemática y ordenada del aire y el compás de cada palo. Pero es incansable a la hora de realizar variaciones de los estilos, y con mayor o menor dificultad encajarlos en el compás característico.

Esa es una virtud propia del músico flamenco, se desarrolla una intuición a la otra de tratar métricamente la música, y ésta se ve muy potenciada cuando se adquieren los conocimientos propios del lenguaje musical en la partitura. Se produce un proceso de abertura de mente al descubrir cómo se puede representar el compás de la seguiriya, de la soleá o del abandonao, lo que antes era mera intuición, con la realización de estudios musicales se transforma en algo tan lógico y ordenado como cualquier estilo de música.

La métrica sobre la que se realizan los diferentes estilos flamencos es uno de los obstáculos más difícil de superar por los guitarristas flamencos, en palabras del flamencólogo Faustino Núñez: “El flamenco cubre con creces el sistema métrico de la música tradicional hispana poniéndola a su servicio para construir una música de carácter universal. Los flamencos miden su música en compás ternario, binario y el característico de amalgama (binario+ternario).

Algunos estilos, muchos diríamos, han optado por una rítmica que no adopta un compás determinado, son los llamados estilos libres, como por ejemplo las malagueñas, tarantas o granaínas, tonás.” Los estilos que se han conseguido integrar en el sistema musical flamenco son en su mayoría de naturaleza ternaria como así es en la gran parte de música tradicional

española. El compás de 3/4 es de subdivisión binaria y el compás de 6/8 es de subdivisión ternaria, estos dos compases cubren gran parte del sistema métrico flamenco.



El compás de amalgama de uno binario y uno ternario, la alternancia de un compás de 6/8 con otro de 3/4 (o viceversa), da lugar a una métrica musical de 12 tiempos, con la que se construye la clave rítmica de los más importantes estilos flamencos, la soleá, la seguiriya, las bulerías o las alegrías (Núñez) (2011).

Gracias a estos conocimientos, al enfrentarnos en la partitura a la Fantasía hemos podido encajar cada parte en alguno de los estilos del flamenco. El compás predominante en el estilo de música flamenca es el de 3/4. Fandangos de Málaga, de Granada, Rondeñas o Sevillanas entre otros.

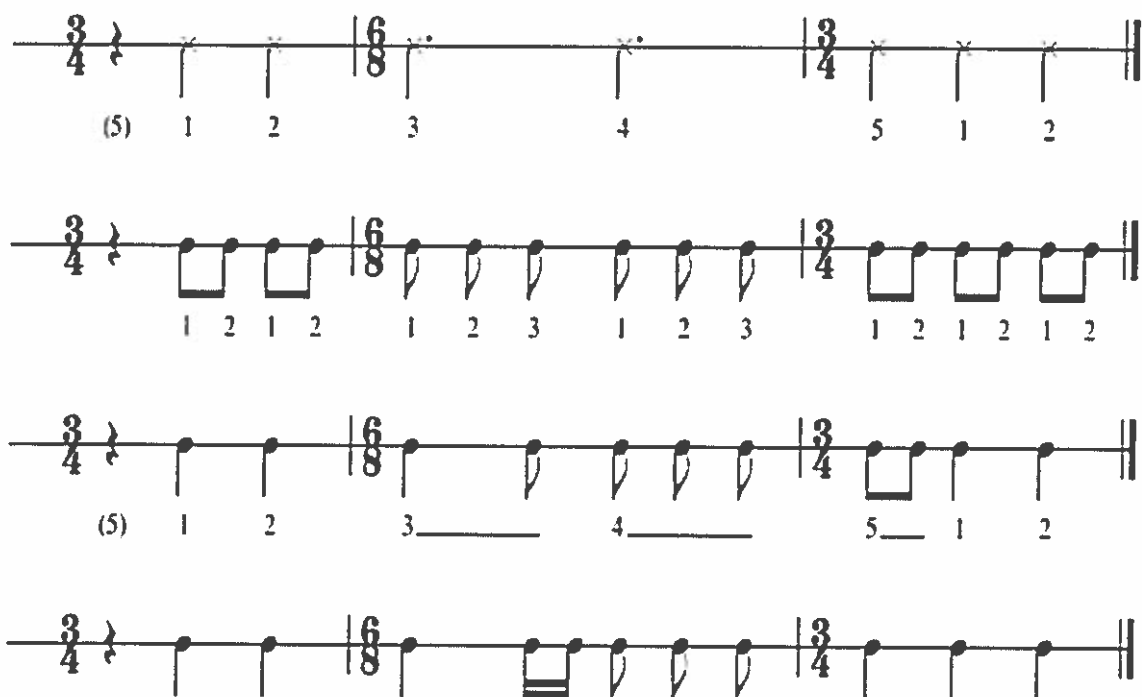
En lo que al análisis de la Rondeña se refiere, hemos encontrado el patrón de Bolero o Abandolao.



O el de Sevillanas que se realiza en la introducción y en la coda final:



Según Faustino Núñez, cuando nos encontramos ante el compás de Seguiriya, suele parecer el más complicado de asimilar e interiorizar. La clave de la métrica de la seguiriya se localiza en la inversión de ritmos de la soleá. Si invertimos la amalgama de la soleá: 6/8 y 3/4, y ahora empezamos en el 3/4 y terminamos en el 6/8, ese aspecto rítmico es el de la Seguiriya.



En resumen éstas han sido las claves para poder desarrollar en el aspecto rítmico una posible relación en alguna de las partes de la obra a la que nos hemos decidido enfrentar. Teniendo estos conocimientos sobre la métrica flamenca adquiridos hemos podido hacer una correcta interpretación en cada una de las partes de la Fantasía.

En relación a la Seguiriya cabe destacar que no es un estilo rígido, es decir, a la hora de interpretar esta parte debemos darle cierta elasticidad al compás algo que es característico de este estilo para una mejor interpretación.

4.3.3. CIFRADO AMERICANO

El desarrollo del modo flamenco una vez comprendida su autonomía con respecto a la armonía occidental, se observa que es un sistema tonal bastante humilde, basado en la cadencia andaluza, siendo en su origen un modo menor se transformó en una nueva tonalidad independiente haciendo del quinto grado de la escala menor, la tónica; y el sexto grado de la escala como la nueva “dominante” de este nuevo sistema tonal.

A esa facilidad explicativa me refiero cuando decimos que el modo flamenco es un modo humilde, es decir, no requiere de grandes alardes de comprensión para su desarrollo, por tal motivo, pienso que el modo flamenco debe cifrarse de cierta manera más sencilla e intuitiva que el cifrado utilizado en la música clásica.

Para ese desarrollo pensamos que una de las mejores maneras de hacer visibles los acordes utilizados en esta obra, y siendo éste un cifrado muy recurrido por los guitarristas, valoramos que el cifrado americano o anglosajón³ era el más adecuado para la explicación de los motivos melódicos desde un acorde utilizados por Riqueni. Es decir, no hemos analizado cada una de las posiciones de mano izquierda que el autor utiliza en un sentido de bloque, en la mayoría de las ocasiones y centrándonos en las partes más importantes, hemos intentado englobar la idea musical y desarrollarla visualmente en el cifrado del acorde. En esta obra, Rafael Riqueni partiendo de una misma posición, realiza distintos juegos melódicos ya sea bien con ligados en la mano izquierda o alternancia de dedos en la mano derecha con algún arpeggio, o la creación de una melodía, etc. Dándonos una sonoridad propia del acorde en cuestión que hemos cifrado. En la mayoría de las ocasiones en esta Fantasía el autor trabaja de un modo muy particular los acordes y la melodía que quiere conseguir. Para ese análisis musical y armónico, hemos tenido que darnos cuenta de varias cosas: si el autor coloca una posición en la mano izquierda, en ese análisis “acórdico” en ocasiones podemos observar que faltan notas para cifrarlo de manera escolástica, pero sin embargo en el momento en el que el autor desarrolla la melodía, a partir de ese acorde se encuentran esas notas desplegadas, entonces englobamos en un mismo cifrado no un acorde, sino una posición (la que sea) con una melodía, en la que ahora sí, en la mayoría de los casos se encuentran las notas desplegadas de esa tonalidad en cuestión. Me gustaría ver un ejemplo ya observado en el proyecto pero que aclarará esta cuestión:

C6 (3 6)

m

p

D7sus4

En la parte denominada como Sevillanas el juego melódico que utiliza el autor siempre es el mismo independientemente del acorde, y en el caso en la que esa melodía se desarrolla en el

³ Es un tipo de notación musical con base alfabética. La escritura de los acordes con este sistema utiliza las siguientes reglas que aunque están bastante universalizadas, hay variaciones en algunas convenciones, pero hay algunas normas que se aplican en casi todos los casos. Se utilizan en general, números y símbolos para señalar la composición del acorde.

tono de la dominante decidimos nombrarla y cifrarla como Re con séptima menor y cuarta suspendida, en un primer momento y partiendo de la primera posición no aparece la séptima por ningún lado pero seguidamente y en la segunda parte del compás sí que aparece la nota Do becuadro, por eso decidimos englobarlo en un cifrado como Re con séptima menor. Este caso es un pequeño ejemplo del desarrollo analítico al que nos hemos enfrentado en esta obra.

Pienso sinceramente que el flamenco y sobre todo una obra como Benamargosa, se presta mucho a este cifrado tan intuitivo que, aunque no represente la altura real de las notas y en ocasiones no es demasiado específico y es un poco ambiguo, es bastante claro y satisfactorio, y eso siempre es bien recibido en cualquier ámbito y más en el de la música flamenca.

En la realización del proyecto hemos realizado la nomenclatura del cifrado americano que ya está tan asentada, y universalizada. Si el acorde es mayor se pondrá en mayúscula la letra del alfabeto que le corresponda, si es menor será igual pero añadiendo la letra “m”. Si tenemos una triada disminuida pondremos “dim” o utilizando su símbolo (°) y si es aumentada pondremos “Aug” o el símbolo “+”. A esas triadas se les puede añadir notas, si tenemos un acorde con séptima menor pondremos el acorde más su símbolo que será 7 o si tenemos una triada con una séptima mayor pondremos “maj7”.

Para el acorde disminuido con séptima menor o semidisminuido pondremos su simbología característica (Ø). Si en el acorde en cuestión aparece omitida la tercera nota y en su lugar aparece la cuarta, estamos ante un acorde de cuarta suspendida lo que nombraremos como “sus4”. Estos son solo algunos de los ejemplos más característicos que pueden aparecer, pero en el cifrado americano nos encontramos ante muchas formas más de nombrar una serie de acordes, por ejemplo en el acorde de tónica lo hemos nombrado como “novena bemol”.

En otro orden de cosas y reafirmando la claridad de la que goza este lenguaje musical, observamos que resulta mucho más claro a la hora de trabajar las inversiones, por ejemplo, C#Flamenco/E# para hacer referencia a que la tercera nota del acorde se encuentra en el bajo siendo el cifrado de “I” con un “6”. En ese ejemplo si el acorde se encuentra en segunda inversión, es decir tónica con (6-4) lo cifraremos como “C#Flamenco/G#”.

La elección de este sistema ha sido por causas relacionadas con la facilidad y la intuición guitarrística en la interpretación de esta obra.

4.4. Transcripción

No podemos decir que hayamos hecho un trabajo de transcripción, ya que tenemos una buena referencia de la partitura, pero sí hemos podido en la medida de lo posible observar lo que a nuestro juicio era mejorable por cuestiones técnicas e interpretativas. También han sido transformados alguna serie de acordes los cuales a nuestro juicio no estaban bien formulados, en el proyecto observamos el caso del acorde de tónica con un “Fa becuadro” que debería ser inexistente.

La música de carácter flamenco no se trata de una música especialmente compleja, puede llegar a ser una música con una perfecta transcripción musical, aun sabiendo las características de este arte que tanto se presta a la interpretación del artista. Hemos intentado conseguir desde una perspectiva técnica una posibilidad de escritura que ayude mejor al guitarrista flamenco. Existe desde hace mucho tiempo una ley universal que habla sobre las pocas posibilidades de escribir la música flamenca, si es cierto que esta música no se puede encajar de manera tan automática, hay muchas formas de interpretar esta música. Ha sido necesario entender el concepto de estilos de tradición oral para poder ser representados en la partitura. Según Manuel Cera, catedrático de Guitarra Flamenca del Conservatorio Superior de Música de Córdoba: “Cualquier lenguaje utilizado por el hombre es susceptible de ser transmitido mediante un conjunto de signos ordenados y dotados de significado de una forma consensuada”. En este caso simplemente hemos tratado desde toda nuestra humildad mejorar las referencias de notación musical que teníamos de esta obra.

Según Rafael Hocce⁴: “Bien es cierto que todavía ha de evolucionar el lenguaje musical occidental para ofrecer un vocabulario más amplio y que refleje mejor ciertas idiosincrasias del flamenco.” (2011)

Este trabajo también ha pretendido aportar a la partitura de Rafael Riqueni, otro tipo de resultados que manifiesten la buena interpretación y la claridad a la hora de leer esta obra.

El análisis de los aspectos reflejados en Benamargosa ha propiciado un punto de partida para realizar otra propuesta de transcripción musical que pueda dar claridad y una mejora interpretativa, siendo la lectura más fácil y obviando la mucha y a veces innecesaria información que nos pudiese dar o reforzando aquella que no estaba reflejada en la partitura original.

⁴ Doctor en Flamenco por la Universidad de Sevilla.

En la transcripción se ha tenido como preferencia la idea de quitar digitaciones de mano izquierda o derecha que contamine o ensucie de algún modo la partitura. Las indicaciones de compás, el reflejar la digitación de la mano izquierda o de la mano derecha solamente ha servido para que fuera visualmente más sencilla e intuitiva mostrando claridad para facilitar el aprendizaje.

5. FUENTES CONSULTADAS

- EGE M., JUNDT B. y MAUERHOFER M. (1996) *La guitarra flamenca de Rafael Riqueni*. Suiza: Encuentro Production.
- JIMENEZ MORENO, J.L. (2013) *Un modelo teórico en torno a la interpretación musical: hacia la contrucción de una metodología integral para la guitarra en la línea del pensamiento complejo*. Tesis. Valencia: Ediciones de la universidad Politécnica de Valencia.
- NUÑEZ NUÑEZ F. (2011) Flamencopolis. Compás. *Flamencópolis*.
<http://www.flamencopolis.com/archives/4539>
- NUÑEZ NUÑEZ F. (2011) Flamencópolis. Historia. *Flamencópolis*.
<http://www.flamencopolis.com/archives/476>
- NUÑEZ NUÑEZ F. (2011) Flamencópolis. Tonalidad. *Flamencópolis*.
<http://www.flamencopolis.com/archives/476>

6. ESTIMACIÓN DE MEDIOS MATERIALES NECESARIOS

Ha sido relativamente poca la estimación de medios materiales necesarios para la realización del presente trabajo sobre el análisis y la relación entre Benamargosa y el flamenco. Solo hemos necesitado una serie de programas de ofimática, un editor de partituras y un soporte de audiovisual.

7. VALORACIÓN CRÍTICA

El primer propósito que teníamos cuando planteamos la realización de este trabajo sobre el análisis y la relación rítmica, armónica y “motívica” que realiza el autor en la obra en relación

a los palos flamencos, pretendíamos mostrar los pasos a seguir a la hora de deducir y conseguir los objetivos citados con anterioridad desde la perspectiva de un estudiante de guitarra flamenca. En esa situación sólo aparecía una perspectiva del concepto de trabajo y era que pudiese ser aplicada a una mejora en el proceso analítico e interpretativo. Personalmente, creo que un análisis en el ejercicio práctico es un buen enfoque desde el que poder lograr un aprendizaje que nos ayude a mejorar en nuestra interpretación y que nos haga en definitiva, mejores músicos. Pensé que organizando el tema en torno a un análisis armónico y rítmico; y centrando todas mis expectativas en mi forma de trabajar nos podríamos sentir mejor con los resultados interpretativos y comprensivos de la obra. Todo este trabajo además de enriquecer mis capacidades interpretativas, está orientado hacia el futuro, hacia mi futuro como docente. Con este análisis se pretenden salvar las barreras lo antes posible, tenemos que poder ver como poder manipular mecanismos de análisis que a mi futuro alumnado les facilite lo más rápido posible la comprensión y solución de problemas mediante el estudio programado. Observé totalmente necesario la idea de sobrepasar y explorar las limitaciones, en un continuo afán de ir más allá, con los mínimos obstáculos. Solventando los posibles límites cognitivos o de entendimiento en cuanto a armonía o a ritmo, sin duda puede dar lugar a mostrar una máxima expresión musical.

En muchas ocasiones suelen aparecer unos problemas con relaciones negativas en cuestión de análisis, sobre todo armónico, y unas complicaciones relacionadas con el miedo cuando el guitarrista flamenco se enfrente a la partitura. Poco a poco y con unas pautas y unos conceptos definidos, las barreras de los límites se puede llegar a desplazar mucho más lejos, solucionando esos posibles problemas que pueden llegar a surgir, esas barreras se pueden llegar a abordar mediante el tratamiento del estudio y el tratamiento de un trabajo relacionado con la armonía flamenca. A partir de esa superación de barreras se puede llegar a un total enriquecimiento personal y expresivo en cuanto a la música.

Siempre debemos ir más allá y poder superar los límites iniciales, debemos perderle el miedo al enfrentamiento con una partitura, abordarla desde una posición de superioridad y seguridad; y poder trabajarla desde los conocimientos que hemos adquirido en los estudios musicales y los propios del género flamenco. Los límites siempre son objetivos que deben ser sobrepasados, así pues, los problemas son un espacio en el poder movernos, poder explorar, para posteriormente sentirlos atrás y que éstos hayan sido sobrepasados. Por norma general, una persona quiere ir más allá de sus limitaciones, y debemos pensar que somos capaces de conseguirlo, debemos pensar que somos capaces de alcanzar cierta evolución cognitiva con

respecto a la armonía o al sistema musical, por eso los problemas o límites no debemos tratarlos como finales, sino como barreras que pueden ser superadas. A esta conclusión se ha llegado tras varios años de trabajo y proceso, ha sido necesario abrir la mente y observar que ocurre en la música para conseguir nuevas metas y nuevos objetivos. A día de hoy existe un continuo deseo constante de progreso y de poder ampliar nuestras capacidades, nuevos horizontes se abrirán poco a poco dejando paso a una mejor expresión musical.

La superación se origina desde un principio en el ser humano, es algo inherente a él, en cualquier ámbito de la vida o del conocimiento, por noma general las personas necesitamos llevar al límite nuestros problemas para poder solucionarlos y así poder conseguir nuestro propio progreso como seres.

Miraremos los problemas observándolos desde el punto de vista de alguien que en vez de ver una barrera ve una serie de posibilidades para superarles. El concepto de “abanico de opción de soluciones” que nos suelen dar los problemas mirándolos desde un punto de vista positivo, debe ser una conexión y una idea trascendental en el arte y en la superación del artista. Mirándolos desde ese punto de vista, hemos creado un vínculo entre los problemas y las soluciones que primeramente parecía difíciles de conseguir. Ahora me siento más cómodo analizando diferentes armonías y sabiendo en cada momento las infinitas posibilidades musicales que existen en el mástil de la guitarra.

En esa unión entre los problemas y las soluciones aparecen una serie de requisitos que necesitamos cumplir haciéndonos crecer como personas, artistas, músicos o intérpretes. Continuamente hablamos del afán de superación de los seres humanos, aunque nos centremos en la música o en el flamenco va intrínseco a la naturaleza de las personas.

El escultor Joseph Beuys⁵, en el prólogo de una de sus recopilaciones de Ensayos, el editor Bernd Klüser nos muestra una imagen de la concepción que tenía con respecto al arte y al artista: *“El arte como liberador de procesos espirituales llevó a Beuys a la consecuente ampliación de los estrechos límites del concepto tradicional del arte y a la obtención de nuevas perspectivas para la consecución de una sociedad más humana. Con esas palabras podemos observar como los problemas para el ser humano más que una frontera que no puede ser sobrepasada son un motivo de superación para conseguir nuevas metas.*

⁵ Artista y escultor alemán nacido en 1921. Se centró en los problemas concretos del arte de vanguardia.

Durante la realización de este compromiso hemos observados diferentes límites o problemas a la hora de intentar abordar un análisis armónico de una obra con tanta enjundia como es la de Rafael Riqueni, siempre se habla de manera admirable y con mucho respeto de la mano izquierda en la guitarra de Riqueni. Tras la realización de este trabajo nuestra línea progresiva ha intentado ser en todo momento ascendente, hemos conseguido llegar a ciertas zonas a las que era impensable o nos daba respeto llegar, mostrando un límite franqueable.

Es recomendable recordar que esta serie de trabajos se enfocan a crear una riqueza musical e intelectual dirigida a una mejora interpretativa, también incluso se enfocan a obtener unas infinitas posibilidades a la hora de la propia composición. Es decir, necesitamos conocer las posibles capacidades armónicas y melódicas del instrumento para poder llegar a crear unas composiciones propias que resuelvan de manera la música que pretendemos sacar de nuestro interior. El saber no ocupa lugar, y sin duda si conocemos las riquezas musicales de artistas y compositores como pueda ser Rafael Riqueni, nosotros nos sentiremos más capacitados para una óptima creación musical, seremos más ricos armónica y rítmicamente. Esto se consigue mediante la valoración y a análisis de las obras de los grandes guitarristas de éste género.

La observación, la escucha y el análisis de la música flamenca de Rafael Riqueni, por poner un ejemplo ya que hay un sinfín de guitarristas y maestros de los que poder aprender, nos enriquecerá como músicos, podremos reconocer que la idea creación musical con los conocimientos adecuados puede llegar a ser alcanzable.

8. CONCLUSIONES

El desarrollo de este trabajo se ha formado en torno a dos palabras, análisis y confianza. La búsqueda por todos los medios de la esperanza en que algo suceda o funcione de una forma determinada. He desarrollado una capacidad de seguridad al emprender una acción difícil o supuestamente comprometida. A grandes rasgos podemos asegurar que se han cumplido los objetivos marcados en el comienzo del desarrollo de este trabajo de fin de estudios.

Hemos desarrollado unas capacidades analíticas con respecto a la armonía también nos hemos refrescado la memoria en conceptos armónicos y rítmicos, y en conceptos de escritura y transcripción musical también hemos conseguido un estudio programado a la hora de enfrentarnos a una partitura y por qué no decirlo una mejora interpretativa de esta obra. Por otra

parte hemos ahondado mucho más a fondo en conceptos de ritmo y armonía en el estilo flamenco relacionando cada parte con un palo diferentes, estos estilos deberíamos conocerlos, y así era, pero que la realización de este trabajo nos ha hecho asentar de manera mucho más estable estos conocimientos.

Sin ningún género de dudas, trabajar una obra de esta manera, me ha proporcionado una gran seguridad pudiendo demostrar una serie de conocimientos adquiridos a lo largo de todos estos años de formación musical. La palabra continuidad sigue estando presente, teniendo claro cuál es el camino a seguir. Mientras haya amor y confianza en aquello que se realiza siempre dará un resultado digno y sobre todo agradable.

Se ha pretendido sacar a la luz y poner en valor los pasos a seguir en el análisis de una obra muy particular del repertorio flamenco, y hemos pretendido salvar las posibles barreras o posible límites. En este trabajo se han expuesto y analizado distintas formas de interpretar los aspectos musicales de la obra de Benamargosa, también ha servido para elaborar nuestra propia propuesta de análisis musical de unas armonías tan particulares como las flamencas. En lo referente al compás se ha observado un análisis jugando con unos criterios ya establecidos.

Se ha pretendido desarrollar y potenciar un aspecto por encima de todo, y es el de la simplicidad, observando y analizando una obra con los conocimientos adquiridos y dotándola de un carácter muy escueto.

Hemos podido constatar que el análisis de esta obra, siguiendo criterios de configuración armónica en base a los conocimientos adquiridos a lo largo de estos años y gracias al trabajo de Faustino Núñez, ayudan mejor a entender y comprender la naturaleza del género flamenco. Comprender la naturaleza de esta obra, bien concebida como una Rondeña o como una Fantasía, ha servido como una herramienta de mucha utilidad para individualizar las variantes y los comportamientos de los distintos géneros flamencos que en ella aparecen. Hemos comprendido que son géneros flamencos que tienen su propia autonomía y fisionomía dentro de una obra total bien estructurada. Hemos argumentado el modo flamenco de Do# adentrándonos en su sistema tonal tan característico en este estilo. Relacionándolo con el modo de mi, eje tonal de todo el sistema musical flamenco.

Los elementos melódicos y armónicos y de praxis instrumental que nos hemos encontrado a lo largo de la realización del presente trabajo, se han podido argumentar en torno a la base armónica del modo flamenco y en torno a los elementos rítmicos de los estilos derivados de este género. En este sentido se han superado con creces tanto las barreras cognitivas como las

barreras interpretativas que pretendíamos salvar. Hemos observado que esta obra en cuestión se puede considerar como una Rondeña en tanto que comparte la tonalidad característica y la escordatura de las cuerdas, pero porque no, también se puede mirar desde otro punto de vista, desde el punto de vista de una serie de ideas musicales independientes que comparten cualidades con otros géneros flamenco. Y poder llegar a titularla Fantasía.

Hemos sabido gracias a este encargo hasta donde somos capaces de llegar. Nos hemos dado cuenta que la capacidad, al menos a mi parecer, más importante que tiene que tener alguien que se dedique a la música es la capacidad de poder desarrollar aptitudes oportunas para su persona y desarrollar competencias que nos hagan evolucionar en nuestra música. La solución de problemas de forma autónoma debe ser desarrollada desde el primer momento; tenemos que ser los encargados de descubrir y analizar una serie de tácticas analíticas. Un buen músico tiene que ser consciente de todo lo que ocurre a su alrededor, tiene que abrir la mente y darse cuenta de quién es y hasta dónde puede llegar. Es necesario esa capacidad mental que te ayude a evolucionar librándote de los posibles lastres poco beneficiosos que pueda haber

Uno de los talentos más importantes y definitivos en la interpretación musical que tienen las personas es la capacidad para el aprendizaje y con este trabajo hemos aprendido a valorar armonías, y géneros flamencos. Hemos entendido que una comprensión en el análisis te hace en definitiva mejor músico.

9. BIBLIOGRAFÍA

- EGE M., JUNDT B. y MAUERHOFER M. (1996) *La guitarra flamenca de Rafael Riqueni*. Suiza: Encuentro Production.
- GORDILLO HERNÁNDEZ J. (2015) *La armonía musical. Planteamientos metodológicos y didácticos*. Tesis. Universidad de Extremadura.

- HERNANDEZ. P (1984) “La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación.” *Educatio X.XXI*. nº26 · 2008, pp. 85-118.
- HOCES R. (2011) *La transcripción musical para guitarra flamenca. Análisis e implementación metodológica*. Tesis. Sevilla Universidad de Sevilla.
- JIMENEZ MORENO, J.L. (2013) *Un modelo teórico en torno a la interpretación musical: hacia la construcción de una metodología integral para la guitarra en la línea del pensamiento complejo*. Tesis. Valencia: Ediciones de la universidad Politécnica de Valencia.
- MAS DEVEZA M. (2013) *Didáctica de la armonía: Una propuesta de enseñanza basada en el aprendizaje significativo*. Tesis. Alicante. Universidad de Alicante.
- NUÑEZ NUÑEZ F. (2011) Flamencopolis. Compás. *Flamencópolis*.
<http://www.flamencopolis.com/archives/4539>
- NUÑEZ NUÑEZ F. (2011) Flamencópolis. Tonalidad. *Flamencópolis*
<http://www.flamencopolis.com/archives/476>
- VALENZUELA S. (2016) *Armonía modal Modo de mi y Flamenco. Aproximación al modo de mi armónico como sistema musical de la tradición hispana*. Tesis. Granada. Universidad de Granada.





CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA

“RAFAEL OROZCO” DE CÓRDOBA

Departamento: Cuerda pulsada

Especialidad e Itinerario: Flamenco (Itinerario de Guitarra Flamenca)

Curso: 2017-2018

Trabajo Fin de Estudios

Proyecto

“BENAMARGOSA”

COMO RONDEÑA O COMO FANTASÍA.

(EN RELACIÓN A ALGUNOS PALOS FLAMENCOS)

MODALIDAD:



TEÓRICO-PRÁCTICO



TEÓRICO

Tutor: Francisco Serrano Cantero

Autor: Pedro Alfonso Martínez Novella

Córdoba

Septiembre 2018



ÍNDICE

1.	LA FANTASÍA	2
1.1.	La fantasía en el Flamenco.....	3
2.	BENAMARGOSA	4
2.1.	Rafael Riqueni.....	5
2.2.	Benamargosa y los palos flamencos.....	6
2.3.1	Sevillanas.....	7
2.3.2	Seguriya.....	9
2.3.3	Abandolao/Verdiales	11
2.3.4	Copla.....	13
2.3.	Técnicas empleadas.....	14
2.4.	Transcripción y digitación.....	16
3.	RONDEÑA.....	16
3.1.	Rondeña “cantabale”	16
3.2.	Rondeña como obra solista	17
3.2.1	Tonalidad	17
4.	OTRAS FANTASÍAS	18
5.	ANEXOS	19

1. LA FANTASÍA

Si intentamos definir lo que ha sido para la música clásica el género Fantasía, podríamos decir que nos encontramos ante piezas que por definición, utilizan de una forma original la innovación, improvisación e imaginación. Son piezas que se anteponen por su creación a formas y estilos convencionales.

En los siglos XVI y XVII, se citaba el género fantasía en piezas de carácter instrumental donde un tema se desarrollaba de manera imitativa y contrapuntística. La fantasía jugaba entonces con elementos de la Toccata y del Ricercare; el ejemplo más conocido es el de J.S.Bach (Fantasía Cromática y Fuga en Re menor BWV 903), la fantasía que se estructuraba en torno a un estilo libre contrastaba con formas más elaboradas, complejas y estructuradas como la fuga.

En el Romanticismo, buscando y encontrando las ansias de libertad, éste género facilitaba los caminos de expansión armónica y formal, y autores como Beethoven, Chopin o Schumann, se alejaban evitando las restricciones que proporcionaba la forma sonata. Pero ello no supone que no esté sujeta a unas leyes y que sea una negación a la “Forma Musical”, sino que con ella puede crearse una nueva forma¹. Así pues, los autores que trabajaban la forma Fantasía, se agarraban a una serie de patrones los cuales luego les permitían la libertad que buscaban; esos elementos, se basaban en la exposición de un tema y la reexposición de estos en el orden en el que el compositor viese conveniente; aparte el compositor también tenía que tener en cuenta que hubiese cierto equilibrio entre las secciones.

Schumann a sus diecisiete años definió así lo que era casi un estado de ánimo: *“Lo que realmente soy, no lo sé ni yo mismo: fantasía creo que tengo: y nadie me la niega: un pensador profundo no soy: no soy capaz de seguir un hilo lógico aunque yo mismo lo haya hilado bien. Si soy un poeta –puesto que uno puede ser, pero no hacerse poeta-, que lo decida la posteridad”*. Los días de la vida del muchacho²

Como he dicho unos párrafos más arriba, al hablar de Fantasía no quiere decir que tenga un carácter completamente de improvisación, no quiere decir que carezca de estructura, de hecho una de las razones de la realización de este compromiso es la de buscar una estructura relacionada en el género flamenco, en un obra concreta que el autor la ha subtitulado como

¹ BRENDDEL, Alfred, De la A a la Z de un pianista, un libro para amantes del piano, Barcelona: acantilado, 2013, pp 51-52

² 3 BILLROTH, Theodor, Wer ist musicalisch? Berlin, 2 edición 1986 I, p.30

Fantasia. El objetivo general y principal de este trabajo es trazar una línea de análisis y una comparativa de la composición, bajo el “género” de Fantasía, de Benamargosa del guitarrista flamenco Rafael Riqueni. Con la realización de este proyecto se pretende sacar a la luz y poner en valor los pasos a seguir a la hora del análisis de esta obra flamenca en concreto, comparando y describiendo cada uno de los estilos flamencos que aparecen en dicha composición, al fin y al cabo este trabajo consiste en observar las autonomías y libertades que el autor haya podido reflejar en la realización de esta composición.

1.1. La fantasía en el Flamenco

Sería muy pretencioso decir que este trabajo está encaminado a la búsqueda de unas características comunes y totales de las composiciones flamencas bajo el subtítulo de Fantasía, ya que no existen, por esa razón, este trabajo es simplemente el análisis de una de ellas, es el análisis de la que a nuestro juicio es la que más muestras nos puede dejar o sugerir acerca de lo que es una composición flamenca de este “género”, si es que podemos decir que es un género flamenco. Observando algunas otras composiciones para guitarra flamenca bajo este título, podemos llegar a pensar que en un caso pueden ser meras bulerías ya que lo que predomine sea ese compás tan característico, o algún tipo de soleá distinta, porque observemos que haya un patrón rítmico cómodo de encajar en este compás y/o porque observemos una tonalidad flamenca que nos intuya a pensar que pudiera ser soleá. Tal deducción no será suficiente a la hora de buscar unas características comunes, eso posiblemente puede que sea una libertad de nomenclatura y una libertad compositiva que haya pretendido tener el autor. Si observamos una composición para guitarra flamenca donde no haya un compás, donde no haya una tonalidad definida ni definitiva, en este caso, se podría llegar a pensar que es una simple composición para guitarra sin ninguna mayor intención, ni flamenca ni clásica, simplemente puede ser una libertad del autor a la hora de definirla, “A esto lo titularé fantasía”.

Probablemente el repertorio para guitarra flamenca con este título sea escaso, no tenemos posibles comparaciones, ni bases ni asientos de lo que podríamos llamar un género. Sí que es cierto que a lo largo de la realización de este compromiso nos hemos topado y encontrado con algunas obras para guitarra flamenca con esta nomenclatura, pero no ha sido de nuestro interés buscar pautas comunes, frecuentes o habituales, por eso el desarrollo de este trabajo se ha tenido que encaminar por otro lado, desde el punto de la comparación entre esta Fantasía, concretamente “Benamargosa” y los palos flamencos por lo que puede pasar la composición.

2. BENAMARGOSA

La obra elegida para el análisis y el desarrollo de este trabajo de fin de estudios, ha sido “Benamargosa”, una obra que se encuentra dentro del disco Alcázar de Cristal, del guitarrista flamenco sevillano Rafael Riqueni. Por varios motivos hemos elegido esta obra, en primer lugar podríamos decir que se debe a que se encuentra dentro de los estudios reglados en el Conservatorio Superior de Música de Córdoba; en el 3º curso la podríamos estudiar. También podríamos pensar que la hemos elegido porque Rafael Riqueni sea a título subjetivo un gran maestro del que poder aprender desde armonía, hasta técnica, compás y un largo etc. Pero quizá la razón más fuerte sea la de observar y analizar esta obra que tanto interés despierta a toda la comunidad guitarrística. Rafael Riqueni, como veremos más adelante, separa la obra mediante una serie de palos flamencos que curiosamente le dan una gran coherencia y cohesión a la misma. A la hora de interpretarla se puede oler el aroma de cada uno de los estilos por los que va pasando. Rafael Riqueni se encarga de manera majestuosa de camuflar entre armonías lo que claramente son diferentes estilos, y con más o menos interés y rigor armónico y rítmico, el autor se encomienda a asentar las bases de cada uno de ellos.

Riqueni, R. (1996) Benamargosa. En Alcázar de Cristal (Disco compacto). RGB Arte Visual.

Benamargosa es una composición en tono de rondeña, es decir, en Do# Flamenco, más adelante desarrollaremos este tono. Para conseguir una mayor sonoridad y ampliar las posibilidades armónicas que ofrece este tono, se decir realiza una escordatura en la guitarra, la sexta cuerda en vez de ser un Mi, pasará a ser un Re y en la tercera, en lugar de tener un Sol tendremos un Fa#. De tal forma y como desarrollaremos más adelante se gana profundidad sobre todo en el acorde dominante de la tónica flamenca, en el segundo grado, es decir, en el acorde de Re.

Se podría llegar a pensar que el hecho de realizar esta composición en tono de Do# Flamenco, nos transporte directamente al aroma o al aire de ese palo flamenco ya tan asentado como es la Rondeña. Nos daremos cuenta de que esta obra es distinta, podremos llegar a pensar y a observar que pueda incluso haber sido compuesta con cierto aroma extraño o extravagante. Intentado desmarcar esta obra de lo que puede ser una “simple” Rondeña, podemos llegar a

decir y a asentar que la Rondeña tiene ciertas características comunes, ciertos motivos, ciertas armonías, o incluso ciertas técnicas que directamente te hagan pensar en ese palo, pues bien, en Benamargosa no encontraremos nada de esto, aun siendo conscientes y sabiendo que Rafael Riqueni se sabe desmarcar muy bien de lo que pueden ser unas características comunes guitarrísticamente hablando.

2.1. Rafael Riqueni

Rafael Riqueni del Canto, guitarrista flamenco y compositor que nace en la ciudad de Sevilla en el año 1962. Con la edad de catorce años se alza con los dos principales concursos de guitarra flamenca, el Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba y El Bordón Minero en el Festival Internacional del Cante de las Minas, además de cosechar numerosos premios más como el Premio Andalucía de Cultura, el Premio Nacional de la Crítica, el Giralillo a la Maestría de la XVIII Bienal del Flamenco y el Premio AIE o el premio del XXXI Compas del Cante, en 2017.

Publicó su primer disco en 1986, *Juego de Niños*, de la mano del productor Ricardo Pachón, conocido por su trabajo con Camarón de la Isla entre otros. Un trabajo que según diría Norberto Torres, "sugiere otro orden posible en la materia musical del flamenco", así como establece las bases del estilo de Rafael Riqueni. En este trabajo encontramos unos Fandangos de Huelva dedicados al Niño Miguel donde Rafael realiza una serie de modulaciones en tonos menores antes de resolver en la cadencia flamenca del Fandango. Más tarde publicaría un disco sobrio, austero y justo, consta de una sola guitarra, este disco es titulado *Flamenco*, en el año 1987. Encontramos una minera dedicada a Ramón Montoya, Rafael realiza un perfecto equilibrio entre sus sentimientos de guitarrista flamenco y de guitarrista clásico, a la vez que la melodía que caracteriza su toque alcanza su mayor apogeo. En el año 1990 publicará su disco *Mi tiempo* considerado uno de los más importantes en su carrera como guitarrista flamenco. En este trabajo Rafael Riqueni desarrolla aún más si cabe, las armonías de su característico y personal toque, abre paso a armonías más clásicas o jazzísticas, desarrollando y creando una virtuosa mano izquierda.

Posteriormente encontramos el disco *Suite Sevilla* el cual se publicó en 1992, es sin duda alguna otro de los títulos más significativos en la carrera de Rafael Riqueni y uno de los pocos acercamientos realizados entre el flamenco y la música clásica, *Suite Sevilla* es una obra de raíces flamencas pero creada con formas y al estilo de la guitarra clásica. Una guitarra cercana al llamado Nacionalismo. *Suite Sevilla* es una obra compuesta y dirigida por Rafael Riqueni

para dos guitarras. Fue grabada por él y el guitarrista clásico José María Gallardo. Con el disco de *Maestros* publicado en el 1994 y de la mano como productor de Enrique Morente, Rafael como guitarrista flamenco que es rinde homenaje a los grandes tocaores de este género. Realiza interpretaciones de Sabicas, Niño Ricardo o Esteban de Sanlúcar. Para en 1996 dejarnos una joya de la composición flamenca como es el disco de Alcázar de Cristal. Veintiún años más tarde, Riqueni grabará con Universal Music *Parque María Luisa* el que será hasta la fecha su último trabajo discográfico.

No nos podemos ni nos vamos a cansar de recordar las características en el toque personal de Rafael Riqueni, siendo el flamenco la base y el asiento en el que se sustenta su toque guitarrístico, es un autor que evoluciona junto con la música clásica y contemporánea, y junto con el jazz. En palabras del estudioso Norberto Torres: “la música de Riqueni tiene características que mantienen semejanza con la estética romántica como son: el contraste con las normas que musicalmente le preceden, la complicación y ampliación de los procesos modulantes, el sentimentalismo, y el concepto nuevo de la armonía, ritmo, melodía”. Por otra parte cabe destacar que es uno de esos guitarristas y compositores que utilizan la notación musical para la transcripción de sus obras. Rafael también hace un uso extenso de este lenguaje.

La notación musical no se ha encontrado presente de forma importante en el avance y proceso histórico de la guitarra flamenca, si bien el instrumento, por su naturaleza e historia ha sido un instrumento de transmisión oral.

2.2. Benamargosa y los palos flamencos

Lo que a nuestro juicio es destacable de esta obra elegida para su análisis e interpretación es intentar examinar y averiguar dónde están las características en la división interna de la obra en relación a la serie de palos flamencos que nos hemos encontrado en su interpretación. El compositor alterna partes libres, que por un lado son muy típicas en el flamenco, con otras sujetas a un metro, a un compás y a una serie de progresiones armónicas que nos proporcionan el aroma de esos palos. En primer lugar nos encontramos una parte de treinta y dos compases en un ritmo ternario, podemos hacer una división de dieciséis más dieciséis donde realiza una melodía cada cuatro de ellos, en un tono distinto pero empleando una técnica de mano derecha y un acompañamiento contrapuntístico común.

En segundo lugar nos encontramos una parte de Seguiriyas, donde el ritmo armónico aumenta considerablemente siendo una gran parte de la obra. Posteriormente tenemos una

pequeña sección donde el autor ha camuflado perfectamente y para no desentonar en el devenir de la obra el ritmo de “abandolao” para seguir con una copla de fandango donde veremos que la melodía disimula las cadencias típicas de ese cante flamenco. Al final Riqueni nos revela una sección en compás ternario a modo de coda donde recoge todas las características armónicas de esta tonalidad. Sin más demora vamos a intentar desarrollar cada una de ellas.

2.3.1 Sevillanas

En textos de Faustino Núñez: “Principal estilo del folclore bailable de Sevilla, descendiente directo de la *seguidilla* que se practicó en la capital andaluza desde el siglo XVIII, inscrita dentro de los bailes de la escuela española de palillos, de la escuela bolera.”

La Seguidilla junto con la Jota y el Fandango, crean una gran parte de los ritmos y armonías del flamenco. Sientan la base de numerosos estilos que vendrás más tarde. El estilo de la Sevillanas es sin duda un estilo bailable, este patrón flamenco surgirá en la práctica en numerosos teatros y cafés. La melodía por norma general es silábica, prescindiendo de grandes melismas. Las Sevillanas se realizan en un compás ternario de 3 / 4 como es propio de la Seguidilla y en cuanto a la tonalidad pueden adoptar cualquiera de las utilizadas en los géneros flamencos, es decir en modo menor, en Modo Mayor o en Modo flamenco.

La parte que podemos definir en esta obra como Sevillanas es el comienzo y el final. Es decir, desde el principio hasta el compás número treinta y dos y desde el compás ciento diez hasta la cadencia final. En la introducción el compositor utiliza un compás ternario en 3 / 4 y un acompañamiento mediante una técnica en la mano derecha en cada parte, que resulta del todo contrapuntístico. Podemos observar que este juego se realiza mediante una melodía silábica en varios tonos independientes entre sí, pero que guardan relación con la tonalidad de la obra en conjunto. Veamos algún ejemplo en tono de Dominante y en tono de Tónica:

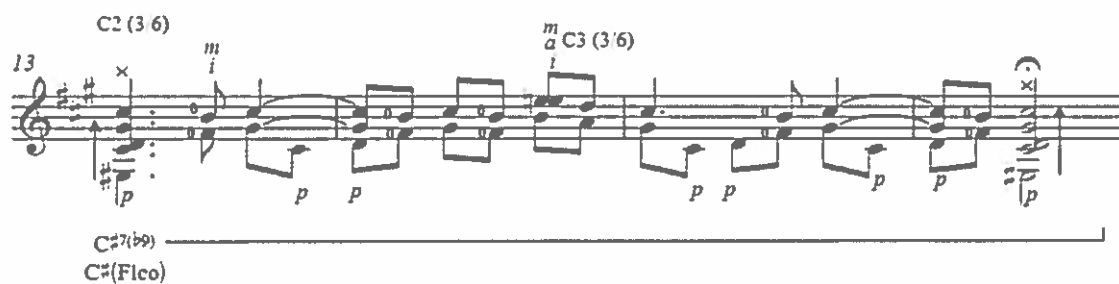
C6 (3/6)

m

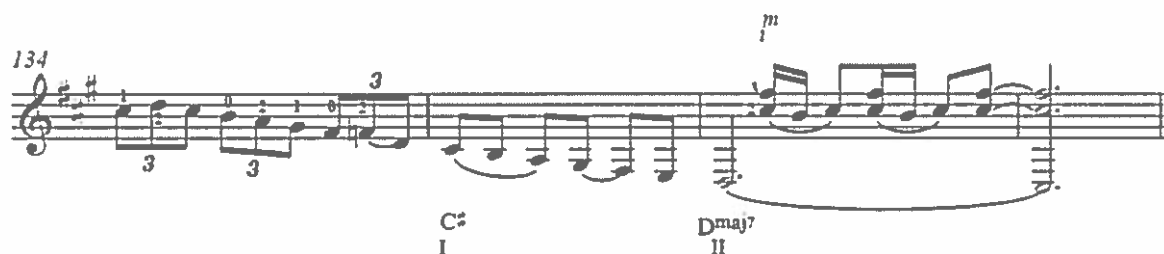
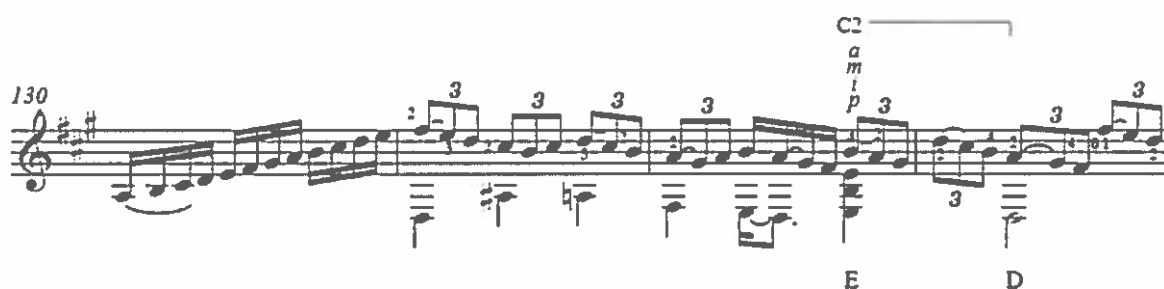
i

p

D⁷sus⁴



A continuación observaremos una parte de la sección final que recopila toda la obra, escrita también en un compás ternario, se realiza de un modo totalmente diferente, tanto técnico como armónicamente. Si bien en la parte introductoria Rafael Riqueni nos envuelve en una atmósfera armónica, mediante acordes que tienen por ejemplo la cuarta suspendida, creando una incertidumbre y una sensación muy bien resuelta con el tono de tónica tanto en el compás trece como en el treinta y uno. En la parte final, armónicamente, le agradecemos al autor que nos alivie de esta manera:



2.3.2 Seguiriya

Las Seguiriyas se conocieron con el nombre de “playeras” para después llamarse seguidillas gitanas. Algunos estudiosos apuntan que playera no viene de playa sino de plañidera, mujeres que hacían sus cantos de velorio y reunión, contratadas para tal menester.

Según el musicólogo Manuel García Matos la similitud de esta copla con la lamentación, y sabiendo que esta era cantada por las *plañideras* durante los entierros, 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.

La seguiriya gitana o seguiriya del sentimiento, nombre que recibió en un tiempo pasado, es lo que Faustino Núñez denomina la quinta esencia del cante jondo; un estilo totalmente melismático y de carácter muy dramático y trágico. El comienzo de este cante flamenco, con su característica aliteración de “ayes”, ha traído de cabeza a todos los estudiosos que han intentado poner en práctica en este cante la notación musical. Es muy característico en la estructura formal del estilo un comienzo con un rasgueo contundente de guitarra en el tono de tónica rematado con ataques cortos en los bordones. La guitarra aparte de este rasgueo tiene como característica las diferentes variaciones entre el tono de dominante y tónica propias del estilo de Seguiriya, junto una serie también de variaciones que van desde el cuarto grado, pasando por el tercero, el segundo y resolviendo en la tónica. La métrica de la seguiriya consiste en invertir el orden de la amalgama de compases de la *soleá*. Esto nos muestra un compás de 3 / 4 alternando con uno de 6 / 8. Desde una perspectiva musical, a pesar de que por muchos años cantaor y guitarrista lo han interpretado un tanto libre y sin metro, basados en impulsos de sentimiento, la amalgama de compases se efectúa hacia un plano sonoro más notable. La tonalidad propia de la Seguiriya es el tono flamenco, La flamenco, aunque en la referencia que encontramos en esta obra, la tónica es el acorde de Do# Flamenco.

La parte definida como Seguiriya, la encontramos a partir del segundo tiempo del compás treinta y cinco después de que se realizan dos escalas bajo la técnica de pulgar las cuales resuelven una en tono de Dominante, en el segundo grado, y otra en tono de Tónica, realizadas ambas de forma libre. En esta parte, Riqueni realiza un juego melódico basado en arpeggios donde claramente, aun con notas extrañas en el acorde buscando cierta sonoridad, pasa y realiza la cadencia andaluza propia de la tonalidad de Rondeña, fa#m–MiM–ReM–Do#Flamenco. Después del desarrollo de esta cadencia, el ritmo armónico crece notablemente pasando por diferentes acordes buscando la resolución tonal.

A continuación vamos a observar el juego rítmico, melódico y armónico propio de la Seguiriya pero adaptado y dentro del contexto de esta Fantasía:

35 *a m i m a m i m a m i a m a m i m i m i m* C2 (3 6)

p F#m6 E7(6) D7 C#(Flco) F#m6 E7(6)

IV III II I IV III

38 C2 (3 6) *p i p*

D7 C#7(b9) F#m6 E7(6) D7

II C#(Flco) I IV III II

41

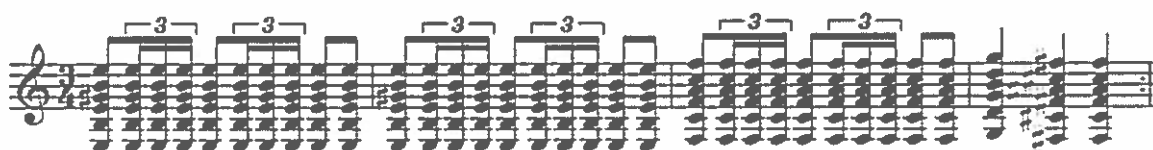
C#(Flco) F#m6 E7(6) D7 C#7(b9)

I IV III II I

En esos tres pentagramas podemos observar el juego realizado alrededor de la nota de tónica, jugando con la candencia andaluza que tanto estamos acostumbrados a hacer los guitarristas cuando nos encontramos tocando por Seguiriya, eso sí, nosotros lo solemos realizar entre los acordes de Rem – DoM – Sib- La flamenco. A continuación observaremos a partir de la segunda parte del compás cincuenta y nueve un remate típico del género de Seguiriya, adornado y arropado de manera increíble aparte de por la tonalidad por la intuición de Rafael:

El verdial es un compás ternario, es un ejemplo claro del compás español, también llamado bolero. En relación a los que nos corresponde, ese patrón en la guitarra es característico hacerlo mediante la bajada del pulgar arrastrando todas las cuerdas y un rasgueo con los dedos meñique, anular, medio e índice.

Se desarrollan 2 compases en tono de tónica (normalmente Mi Flamenco), un tercer compás en el tono de la Dominante (Fa M) y seguidamente desde el Sol Mayor en forma de Mi, es decir en Cejilla 3 descendemos hasta el Fa#M y FaM, para resolver en Mi flamenco, y volver a encadenar la rueda rítmica y acórdica tan característica de este estilo.



A continuación vamos a observar la manera que tiene el autor de incorporar estas características a la obra de Benamargosa, la variación es la siguiente: el bordón atacado con el pulgar, recuerda el movimiento de pulgar hacia abajo en las cuerdas, mientras que con una serie de ligados en la mano izquierda y tirando con los dedos índice y medio en la mano derecha realiza y sugiere este rasgueo tan característico:

Por Verdiales

68

p *p* *p* *p*

D^{ma} II

C⁴ (5 6)

C⁷ (Flco) I

72

p *p* *p*

D⁷ II

C⁴ (5 6)

C⁷ (Flco)

The image shows two musical staves for guitar. The first staff starts at measure 68 and the second at measure 72. Both staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various fingerings (e.g., 'i', 'm', 'a', 'l', 'a', 'm', 'i') and dynamics (e.g., 'p' for piano). Chord symbols are provided below the staves: D^{ma} II, C⁴ (5 6), C⁷ (Flco) I, D⁷ II, and C⁷ (Flco). The piece concludes with a double bar line.

2.3.4 Copla

Seguido de la parte introductoria de lo que podríamos denominar de rasgueo “abandolao” el autor intenta realizar de una forma más que satisfactoria una copla cantable donde la guitarra lleva la voz a la manera de un cante personal. La estrofa sobre la que se realizan los fandangos “abandolao” es de cuatro o cinco versos de ocho sílabas, de ellos se repiten uno o dos versos para formar los seis de los que consta su cuerpo melódico. La letra se canta en la tonalidad mayor relativa, normalmente, el primer verso reposa sobre la tónica, el segundo reposa sobre el cuarto grado, el tercero puesto que es igual que el primero, también en la tónica, el cuarto lo hará en el quinto grado y el quinto verso lo hará en la tónica, para resolver en el sexto verso en la tónica flamenca. En el caso de la parte de Copla de la Fantasía, se realizará en el relativo mayor del tono flamenco de la obra, si es Do# Flamenco, la copla se realiza en el tono de La Mayor. Vamos a ver el ejemplo del cantable que nos realiza Rafael Riqueni en la composición y si de alguna forma cumple el esquema antes desarrollado:

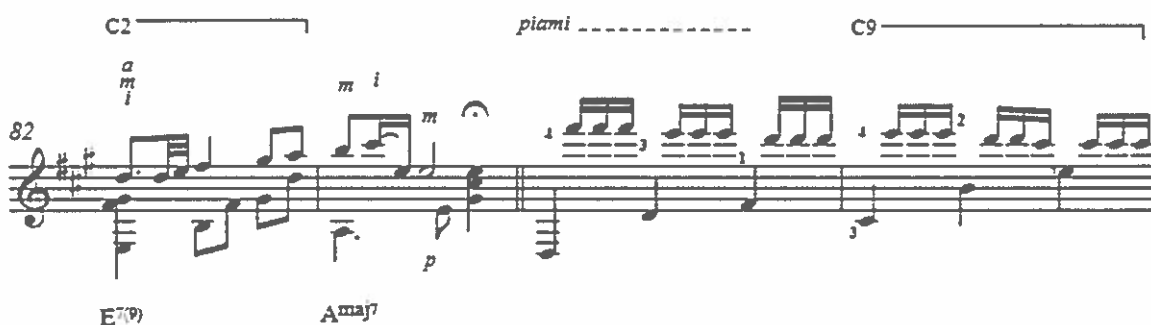
Copla

74

78

E7(9) Amaj7 p Dmaj7 p

E7(9) Amaj7 E



Podemos observar que sí cumple el patrón propio del Fandango. Al final de esta sección de copla cantable, la obra enlaza con una gran sección muy melódica realizada con la técnica de trémolo. Pasando por diferentes tonalidades, el autor resuelve en el tono de tónica flamenca dejando bien cerrada toda esta gran estructura, desde la introducción del abandonao hasta el final del trémolo, para poder dar paso a la coda o parte final de la que antes hemos observado algún ejemplo. En la sección de trémolo, Rafael la realiza a la manera clásica, es decir, tenemos un bajo atacado con el pulgar y luego una sucesión en la primera cuerda con los dedos anular, medio e índice. A la hora de interpretar esta obra yo personalmente realizo esta parte con la técnica de trémolo flamenco, por cuestiones obvias de estudio y de facilidad de ejecución, intuitivamente con la mano izquierda realizamos la melodía que el autor pretende reflejar. El trémolo flamenco se refleja en notación musical con una figura de cinquillo de corcheas, la sucesión de notas será, bajo con pulgar y posteriormente índice, anular, medio e índice. A continuación desarrollaremos las técnicas empleadas en la obra.

2.3. Técnicas empleadas

El desarrollo de la guitarra flamenca ha conllevado un sinfín de mecanismos técnicos e instrumentales que el autor los explota de manera magistral y virtuosa en pos de la óptima creación e interpretación. La técnica de la guitarra flamenca la podemos considerar como exótica y muy particular. En la composición contamos con numerosos recursos técnicos muy interesantes, surgidos por la necesidad de expresión y creación de Rafael Riqueni. Esta sección consiste en recopilar una serie de mecanismos técnicos tanto propios de la guitarra flamenca como propios de la composición que estamos tratando. Para la correcta interpretación de esta obra, aparte de cierta sensibilidad, debemos dominar y tener muy en cuenta la correcta ejecución de arpeggios, en su abundancia de posibilidades, tenemos pequeñas partes de picado, ligados en la mano izquierda, trémolo clásico o flamenco, etc.

Al arpeggio lo podemos definir como la continuación más o menos rápida de las notas de un acorde. En nuestro instrumento se consigue al atacar con los dedos de la mano derecha

diferentes cuerdas en forma alternada y sucesiva, existiendo innumerables combinaciones. En el flamenco y en la obra que estamos tratando, se ejecutan diferentes fórmulas de arpeggio poco usuales, como por ejemplo, una combinación de arpeggios con ligados. Esto permite un mayor adiestramiento de los dedos para lograr un dominio más eficaz y expresivo en esta técnica. En algunas ocasiones se utiliza un arpeggio muy particular donde el pulgar ataca la misma nota que luego atacará el índice, aunque este caso no lo encontremos en la obra.

Podemos observar ligados en la mano izquierda, una técnica muy usual en el instrumento, ya sea clásico o flamenco, Riqueni busca mediante estos ligados la sonoridad propia de lo que sería por ejemplo el rasgueo “abandolao” en la parte de Verdial.

En otro orden de cosas, en la obra encontramos tanto partes de pulgar como de picado; la técnica de pulgar se desarrolla con un ataque de este dedo a la cuerda en dirección a la tapa, el pulgar suele quedarse apoyado en la cuerda inmediatamente inferior. Es muy usual en el flamenco y en esta obra intercalar el ataque del pulgar con el dedo índice tirando en la primera cuerda. En la sección de coda o final se desarrolla la primera parte con un pulgar apoyado mientras se liga con la mano izquierda para ir resolviendo en los diferentes acordes, y en la segunda parte de esta sección se alterna picado con pulgar, apoyando ambas técnicas sobre las cuerdas, tanto el picado como éste último. La técnica de picado debe conllevar una sutil mano derecha, de alternancia entre dedos índice y medio, sin tensión en la mano, intentado demostrar rapidez con movimientos percusivos, obteniendo una correcta colocación de la mano derecha. Esta técnica es utilizada para la realización de diferentes escalas o para llevar la melodía cantable en las cuerdas agudas de la guitarra. Curiosamente en estas ideas musicales Riqueni no abusa de escalas vertiginosas ni grandes picados.

El autor si realiza una gran sección sustentándola con la técnica de trémolo. El trémolo consiste en la reiteración y repetición de las notas superiores mientras son separadas entre ellas por un bajo en el pulgar. La forma en la que Riqueni realiza esta técnica es a la manera del trémolo clásico, es decir, un pulgar y la reiteración de tres notas, en notación musical se podría escribir como cuatro corcheas, sin embargo en la guitarra flamenca se desarrolla otro mecanismo de trémolo, consistente en cinco notas, es decir, un pulgar y la reiteración de cuatro notas (índice, anular, medio e índice) en las cuerdas superiores, en notación lo podemos escribir como un cinquillo de corcheas.

Rafael utiliza en esta obra, curiosamente compuesta por un guitarrista flamenco, técnicas que no nos relacionan ni nos hacen pensar en ningún momento con el mundo del arte flamenco,

sí la armonía y las formas, pero no la técnica; esta obra se basa en técnicas sutiles, dejando a un lado, obviando o incluso camuflando por ejemplo las técnicas más características del flamenco como son el “álzapúa” y el rasgueo, Rafael Riqueni lo sustituye por sutiles ligados de mano izquierda, pequeños picados, también es común observar que suele tirar de las primeras cuerdas con los dedos índice y medio en bloque, es decir, por lo general abundan técnicas propias de la guitarra clásica, o no tan propias del flamenco.

2.4. Transcripción y digitación

Desarrollando el análisis de esta obra nos hemos encontrado con algunos problemas de digitación tanto de mano izquierda como de mano derecha, hemos tenido que subsanar algunos problemas en la partitura para una correcta ejecución, ya que el autor tiene un toque muy personal si no conseguimos desarrollar una buena digitación, nos podemos llegar a volver totalmente locos. Tanto en la mano izquierda como en los mecanismos utilizados en la mano derecha, estos problemas técnicos han quedado más que subsanados en la partitura. Por otro lado en la referencia de notación que teníamos de esta obra hemos observado diferentes problemas o elementos que nosotros hemos considerados erróneos, sin duda el más representativo y que debemos nombrar es que en el acorde de tónica flamenca, es decir, en Do# Flamenco, encontrábamos con el dedo dos en la sexta cuerda la nota de “Fa becuadro”, cuando no cabe de ninguna manera en la tonalidad, esa nota hemos tenido que sustituirla y enarmonizarla por Mi# siendo ahora sí, ésta, la tercera del acorde de tónica.

3. RONDEÑA

Veo profundamente necesario la exposición del género flamenco de la Rondeña en este trabajo, principalmente porque es un tono armónico y tiene una afinación tan característica que cualquier obra para guitarra en este tono podría llevar a discusión el debate de por qué no puede ser una Rondeña.

Habría que destacar que en el flamenco existen dos tipos de este género, el cantable y las obras compuesta para guitarra solista, siendo Ramón Montoya el primero en asentar este género entre los guitarristas.

3.1. Rondeña “cantable”

La Rondeña cantable es sin duda un fandango con la estructura métrica de éste, dicen que debe su nombre a los cantes de rondar, no de la ciudad de Ronda. Las rondeñas de cante flamencas se acompañan con el aroma del “abandolao”, ya explicado anteriormente, y en el

tono de la malagueña o de la soleá (Mi flamenco), siendo distinta la versión de guitarra de concierto.

3.2. Rondeña como obra solista

Quién convertirá a este estilo en un clásico en las composiciones para guitarra flamenca será en el siglo XX Don Ramón Montoya. Puesto que la rondeña cantable se realiza en el tono mayor aunque luego resuelva en el tono flamenco, para la realización de la variación de guitarra, en la rondeña de concierto, normalmente se emplea más el modo flamenco.

La rondeña de concierto se realiza en una tonalidad muy particular, Do# flamenco, siendo propio y característico de este toque y dando mucho recreo también en el acompañamiento en general. Para extraer todas las posibilidades de esta tonalidad la sexta cuerda se baja un tono, es decir, del Mi al Re, teniendo así el guitarrista la dominante flamenca en los graves, se completa al bajar medio tono también la tercera, del Sol a Fa#, ampliando así la sonoridad del Re mayor, como decimos dominante flamenca del tono de rondeña: Do # flamenco. La cadencia andaluza de esta tonalidad y propia y exclusiva de este estilo es la que se realiza desde el fa# menor, pasando el Mi Mayor, Re Mayor y resolviendo en Do sostenido flamenco. A continuación vamos a desarrollar un poco más a fondo esta tonalidad, de la Rondeña y de “Benamargosa” y vamos a ver las algunas de las posibilidades guitarrísticas que podemos emplear.

3.2.1 Tonalidad

Como hemos visto y desarrollado con anterioridad la Rondeña de concierto y como obra solista se estructura en torno a la armonía de Do# Flamenco con la escordatura antes mencionada, en la sexta cuerda sonará un Re y en la tercera sonará un Fa#.

En palabras del flamencólogo y musicólogo Faustino Núñez:

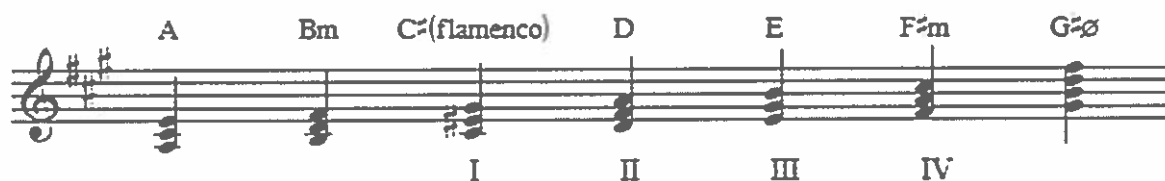
“La tonalidad modal andaluza, también llamada modo frigio, cadencia andaluza, frigio-flamenco o, lo que es peor, frigio mayorizado, se basa en principio en la armonización de los cuatro tonos del modo de Mi (coincidente con el modo frigio medieval), que se caracteriza por el intervalo de medio tono el primero y segundo grado. Los cuatro acordes que resultan de armonizar el modo frigio, forman la famosa cadencia: La menor – Sol mayor – Fa mayor – Mi mayor.

La cadencia andaluza es en origen un modo menor, por a fin de se transformó en una nueva tonalidad para adaptarse al cante modal de los primeros flamencos. La fórmula fue sencilla, transformar el quinto grado o dominante en el primer grado o nueva tónica, y el sexto, en segundo grado o nueva dominante. Esta cadencia se caracteriza porque entre el primer grado Mi (tónica modal), y el segundo grado Fa (dominante modal) hay medio tono, tal y como ocurre en las melodías frigias del cante flamenco.

La armonización de los grados de ese nuevo modo flamenco de Mi (por arriba para los flamencos), surgió para adecuarse precisamente a esas melodías frigias genuinas del cante flamenco.



Pues observando esta generalización del modo flamenco y poniendo nuestro foco en el tono de rondeña podemos decir que para ejecutar el toque de este estilo de concierto (no debemos confundirlo con la rondeña cantable) se instituyó una tonalidad distinta al toque del tono por medio. Si la granaína se realiza al dos por medio (sin cejilla) la rondeña es al cuatro por medio, Do # flamenco. La cadencia flamenca se hace entonces sobre el Fa# menor, Mi Mayor, Re Mayor y Do # Mayor. Como hemos dicho, en este estilo se realiza una escordatura en el instrumento: bajando la sexta al Re y la tercera al fa sostenido, para obtener la sonoridad en el acorde de Re mayor, el segundo grado, la dominante. Veamos el despliegue acórdico de esta tonalidad:



También podemos desarrollar y exponer algunos de los acordes que nos pueden introducir en el sonido del toque por Rondeña, recordando la escordatura, vamos a observarlos:



4. OTRAS FANTASÍAS

Después de realizar todo este desarrollo y análisis, tanto de la obra en cuestión, como de su relación con los estilos flamencos y el tono y toque por Rondeña, podemos también observar algunas fantasías escritas y compuestas por algunos guitarristas flamencos, sin duda alguna,

cabe decir que no guardan relación, ni con Benamargosa, la Fantasía objeto de nuestro estudio, ni con ninguna fantasía entre ellas. Si hay algo en común, y es que cada una, aun teniendo en su subtítulo la palabra Fantasía se puede llegar a relacionar con algún palo flamenco.

Veamos algunos ejemplos, el guitarrista y compositor flamenco Juan Carlos Romero en su disco Azulejo, tiene un obra compuesta titulada *De mi casa a tu puerta*, la cual el compositor se ha permitido la licencia de subtitular y nombrar como Fantasía, si escuchamos esta obra nos podemos dar cuenta que si nos basamos en el compás, tendríamos una especie de toque por bulerías, algo distinto, sí, pero eso al fin y al cabo. Por otro lado por ejemplo Víctor Monge “Serranito” compone una obra titulada *Agua, fuego, tierra, aire* que aunque el autor no nos indique que puede llegar a ser una composición poco convencional podríamos llegar a pensar que la podríamos enmarcar dentro de este “género” a fin de cuentas y a modo de conclusión en esta parte, obviamente el estilo fantasía si consolidado en el mundo de la música clásica, no es ningún género flamenco, ni mucho menos, se trata de composiciones dignas de alabar por la dificultad compositiva y la gran carga de creación que tienen, pero sin ningún patrón ni elementos comunes. El flamenco es una música muy delimitada por sus elementos compositivos y por sus estilos, y éste quizá no sea uno de ellos.

5. ANEXOS

Transcripción de la partitura de Benamargosa.

Riqueni, R. (1996) Benamargosa. En Alcázar de Cristal (Disco compacto). RGB Arte Visual.



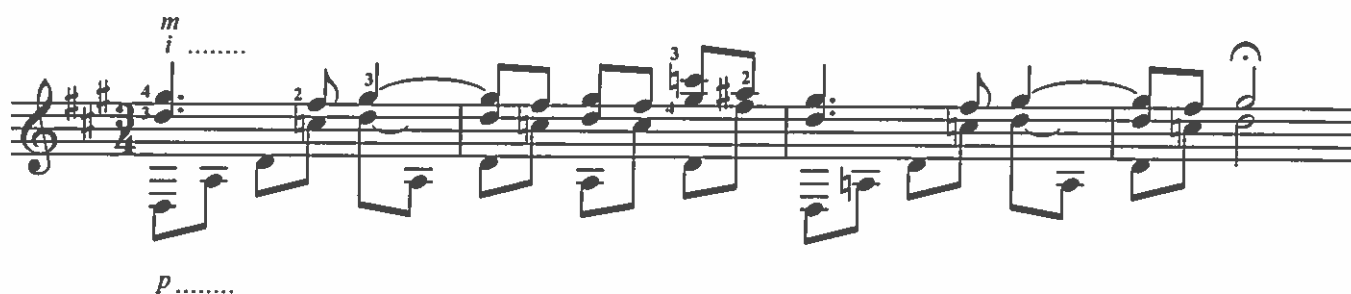
3ª = F#
6ª = D

Benamargosa (Fantasía)

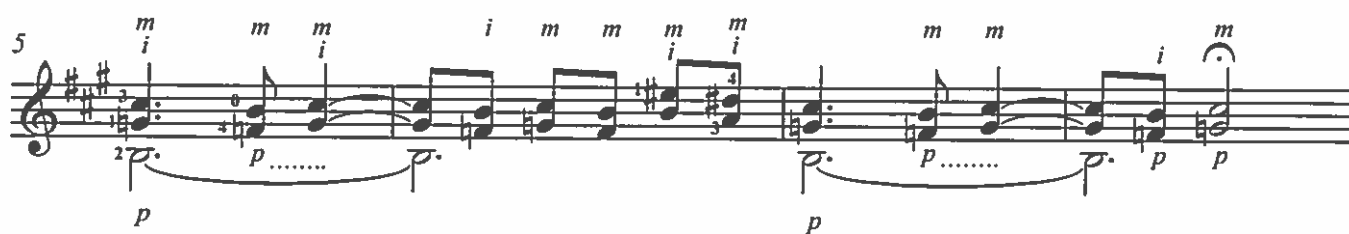
Rafael Riqueni

Por Sevillanas

C6 (3/6)



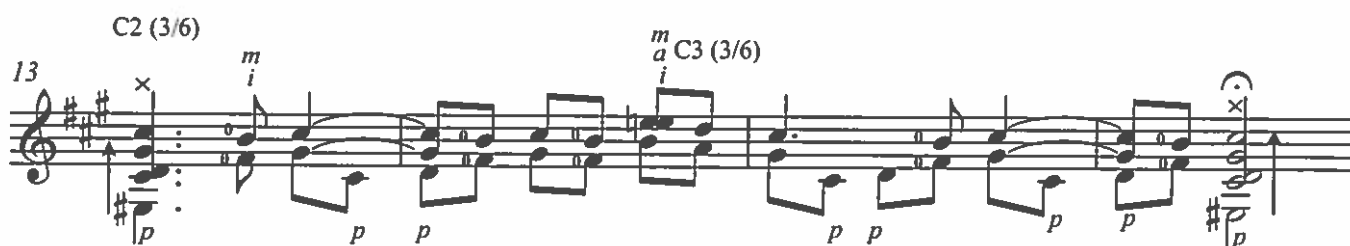
D7sus4



C#øsus4/B



G#øsus4/D



C2 (3/6)

m
C3 (3/6)

C#7(b9)
C#(Flco)

17 *m i* *C2 (4/6)*

p *p p p p p*

Dmaj7sus4(6) *Ama7sus4(6)*

21 *m i* *i a m i a m i a m i a m i a i m a a* *C2 (3/6)*

p *p p p p*

D7(9) *C#7(b9)*
C#(Flco)

II *I*

25 *m i* *C2 (4/6)*

p *p p p*

Dmaj7sus4(6) *Ama7sus4(6)*

29 *m i* *a m i a m i a m i a m i m i a i m i a* *C2 (3/6)*

p *p p p*

C#7(b9)
C#(Flco)

Por Seguiriyas

Ad libitum

33

34

C2 (3/6)

C#7(b9)/E#
C#(F)co
I

35 *a m i m a m i m a m i a m a m i m i* $C^2(3/6)$

p $F\#m^6$ $E7(6)$ D^7 $C\#(Flco)$ $F\#m^6$ $E7(6)$
 IV III II I IV III

38 *p i p*..... *C2 (3/6)*

D7 II C#7(b9) C#(Flco) I F#m6 IV E7(6) III D7 II

44 *i m i a m p* *a m i a i m i a* *a m i m i m p*

Bm⁹ E⁷ A maj⁷ sus⁴/E A maj⁷

a m i m a m i m a m i m m i p p i m a m a m i a a m i m

47 ... *a m i m a m i m a m i m m i p p i m a m a m i a a m i m*

D7 D#dim⁷(b₉)/C Bm D/A

im i mip pipipi

52

$C\#(b9)/E\#$
 $C\#(Flco)$

$Bm7(b9)/D$ $D7$

I

55

$C\#(b9)/E\#$
 $C\#(Flco)$

$C\#b9/G$ G^9 G^7

$Gmaj7$ $D/F\#$

I

58

$D\emptyset/Ab$
 $C\#(b9)$
 $C\#(Flco)$

II I

61

E^7
 $D7(4)$
 $C\#(b9)/E\#$
 $C\#(Flco)$

II I

Ad libitum

64

a 3 3 *i m i m* 3 3

p
D7

65

C3 C2(4/6) C2(4/6)

p 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Bøb9
Mi#=Fa4
Amaj7

II

66

p 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

B B/F# B7 B/F#

67

a m i p 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Cm9 *p* *p* *p* Emaj7

Por Verdiales

C4 (5/6)

68

m

p *p* *p* *p*

Dmaj7
IIC#(Flco)
I

C4 (5/6)

72

i m a *i* *i a m*

p *p* *p* *p*

D7
IIC#(Flco)
I

Copla

C2

74

a m i *m m m i m* *a m i* *i m i* *m i* *m i*

p *p* *p* *p*

E7(9)

A maj7

Dmaj7

C2

78

a m i *a m i* *a m i* ②

p *p* *p* *p*

E7(9)

A maj7

E

Amaj7

C7 _____

C6 _____

C2 _____

C7

98

C6

C4

102

C2 (3/6)

1.

2.

105

C#

p

108

p 3 *a* *m i p* *i m a* *m i P* *i m a* *m*

D7

109 *picado*

$C\#(b9)/E\#$ D^7
I II

Final

110

p
D Bm

114

C2 C2 (4/6)
E Amaj7

118

C2 121
Dmaj7 D7 C#m/E

122 *020* *picado* *i m*

p *p*

D⁷ II C[♯](b9)/E[♯] I

126 *a m i a m a i m a*

Bm A

130 C2 *a m i p*

E D

134 *m*

C[♯] I Dmaj7 II