

TESIS DOCTORAL

# **El lenguaje de Jorge Pardo: metodología y análisis (1975-1997)**

Trinidad Jiménez Piqueras



Programa:

**ESTUDIOS AVANZADOS DE FLAMENCO: UN ANÁLISIS INTERDISCIPLINAR**

Trabajo de investigación dirigido por  
Cristina Cruces Roldán

(UNIVERSIDAD DE SEVILLA, 2017)



## **Resumen**

### **El lenguaje de Jorge Pardo: metodología y análisis (1975-1997)**

Jorge Pardo (Madrid, 1956), flautista, saxofonista y compositor, se ha erigido como uno de los máximos exponentes del jazz y el flamenco en España. Desde sus trabajos junto al guitarrista Paco de Lucía a mediados de los años setenta iniciará una trayectoria interpretativa hasta entonces inédita para la flauta travesera: el flamenco.

Desde sus comienzos en la escena contracultural del jazz madrileño de los setenta hasta finales de los noventa, el músico trazará un lenguaje que, partiendo del jazz e integrando progresivamente elementos propios del flamenco, se convertirá en canónico para instrumentistas de viento posteriores.

La presente tesis doctoral explicará el proceso de abstracción del flamenco en el lenguaje temprano del flautista (1975-1997). Para ello se valdrá del análisis de su discografía como flautista, la transcripción, el trabajo de campo (observación participante, entrevistas, análisis de aprendizajes) y el análisis musical.





*Palabras, cáscaras de un infinito.*

Carlos Violadé



## **Agradecimientos**

Gracias a Carlos Hernández, por su aliento incesante, por el respeto, la paciencia, por el ejemplo tácito y diario de constancia y buen hacer. Eres una brújula que guía mis pasos. Aprendo contigo, aprendo de ti, compañero. Gracias por tanto, gracias por todo.

Gracias a Mario, luz, luz honda que me inunda desde que llegó a este mundo.

Gracias a mi familia, por darme raíz para crecer alto y dejarme ser.

Gracias a mis maestros y mis alumnos, soy fruto directo de ellos.

A Jorge Pardo, Chano Domínguez y Juan Parrilla por su generosidad, su sabiduría y su cercanía con esta investigación, conmigo. Gracias a todos los que han colaborado de un modo u otro en mi entendimiento y amor hacia el flamenco, el jazz y en definitiva, LA MÚSICA.

Gracias a mis compañeros de fatigas, doctorandos e investigadores, profesores e intérpretes, por compartir este camino incierto y apasionante.

Gracias a Cristina Cruces, sus textos, su persona y su dirección han sido y serán pura inspiración siempre.

# ÍNDICE

## EL LENGUAJE DE JORGE PARDO: METODOLOGÍA Y ANÁLISIS (1975-1997)

Resumen/Abstract

Agradecimientos

<b>I. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>1</b>
1.1. Motivación.....	1
1.2. Objeto de estudio.....	2
1.3. Hipótesis.....	3
1.4. Objetivos de la investigación.....	6
<b>II. METODOLOGÍA Y TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN.....</b>	<b>10</b>
2.1. Introducción a la metodología.....	10
2.2. Técnicas de investigación.....	16
2.2.1. <u>Análisis documental</u> .....	16
A) Rastreo discográfico y audiovisual.....	16
B) Partituras.....	19
2.2.2. <u>Trabajo de campo</u> .....	22
A) Performance.....	22
- Conciertos.....	24
- Espectáculos con baile.....	25
- Jam sessions.....	29
B) Didáctica.....	30
- Curso intensivo: “Vientos flamencos”.....	31
- Masterclass.....	34
- Otros aprendizajes.....	37
2.2.3. <u>Entrevistas</u> .....	38
A) Modelo metodológico.....	38
B) Informantes cualificados: Jorge Pardo, Chano Domínguez, Juan Parrilla, otros informantes.....	40
2.2.4. <u>Transcripción y análisis</u> .....	42
A) Perspectivas etnomusicológicas.....	42
B) Objetivos.....	43
C) Procedimientos.....	44
D) Corpus transcrito.....	44
2.2.5. <u>Análisis musical</u> .....	45

### **III. EL ESTILO A PARTIR DE UN RECORRIDO DISCOGRÁFICO.**

- 3.1. La discografía como herramienta de análisis: el caso del flamenco..... 46**
- 3.2. Análisis de las grabaciones con flauta en la discografía de Jorge Pardo entre 1975 y 1997..... 50**
  - 3.2.1 Procedimiento analítico..... 50**
  - 3.2.2. El recorrido discográfico: tablas con notas analíticas. .... 56**

### **IV. EL LENGUAJE DE JORGE PARDO..... 85**

- 4.1. Introducción..... 85**
- 4.2. Apuntes biográficos..... 85**
- 4.3. La herencia del jazz: concepto armónico, articulación y patrones..... 94**
  - 4.3.1. “Spain”, Joe Farrel ..... 96**
- 4.4. Cante, toque y baile: matriz estilística en el flamenco.**
  - 4.4.1. “Almoraima” ..... 110**
  - 4.4.2. “La Tumbona”.....129**
  - 4.4.3. “Sólo quiero caminar”.....131**
- 4.5. La voz como inspiración: la exploración tímbrica en la flauta**
  - 4.5.1. Técnicas extendidas en la flauta..... 132**
  - 4.5.2. “Se me partió la barrena”: análisis comparativo.....137**

### **V. CONCLUSIONES.....145**

#### **vi. Bibliografía y fuentes.....154**

#### **vii. Anexos.....159**

- Anexo 1. Entrevista a Jorge Pardo (I).....159**
- Anexo 2. Entrevista a Jorge Pardo (II).....170**
- Anexo 3. Entrevista a Chano Domínguez (I).....186**
- Anexo 4. Entrevista a Chano Domínguez (II).....195**
- Anexo 5. Entrevista a Juan Parrilla..... 205**
- Anexo 6. Entrevista a Agustín Carrillo.....217**
- Anexo 7. Entrevista a Pedro Esparza..... 220**
- Anexo 8. Método de Flamenco para Instrumentos Melódicos de Juan Parrilla..... 225**
- Anexo 9. Sólo quiero caminar (arr. para flauta sola)..... 238**

# CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

## 1.1. MOTIVACIÓN

El origen de esta investigación nace de la profunda raíz profesional que me une a la flauta travesera, y, más concretamente, al interés que me produce la creación de discursos musicales, como musicóloga, como intérprete. La flauta ha sido la herramienta y el epicentro en torno al que enarbolar mi conocimiento de la música. Me ha permitido transitar por estilos de diferente génesis y procedencia e ir entendiendo, poco a poco, sus mecanismos internos.

Recuerdo el profundo impacto que me produjo escuchar por primera vez la flauta en el Sexteto de Paco de Lucía. Era novedoso y genuino: una flauta en un ensemble flamenco y con un discurso totalmente diferente en relación a lo que había escuchado hasta entonces. Ahí descubrí una nueva vía interpretativa para la flauta: el flamenco.

En la búsqueda inicial de material en torno al tema, me encontré con la escasez de publicaciones: métodos didácticos, documentación, artículos, libros sobre la flauta en el flamenco, e incluso, sobre el contexto histórico y musical donde comenzó a tejerse toda esta línea estética. Por supuesto, la presencia de la flauta flamenca a nivel institucional es prácticamente inexistente (planes de estudios, festivales específicos, etcétera). En contraste, hay múltiples espacios flamencos de los que la flauta participa activamente en nuestros días: agrupaciones híbridas en las que se integran elementos del jazz o el rock, en compañías de baile, en los tablaos, y, en algunas ocasiones excepcionales, como instrumento solista.

En todos ellos, los flautistas son autodidactas. Es decir, partiendo de otros puertos de conocimiento (jazz o música clásica generalmente), han generado material nuevo con el que ser solventes en contextos flamencos. En los planes de estudios de flamenco de los conservatorios no existe la especialidad de flauta como tal, tampoco en la Cátedra de

Flamencología<sup>1</sup>. El aprendizaje desde el flamenco se produce, en esencia, desde la oralidad y el rito en sí mismo: presenciando y participando en reuniones flamencas. Otros cauces son el aprendizaje interprofesional (recibir consejos y aprender desde los modelos interpretativos del resto de músicos: guitarra, cante...) o bien la figura del maestro (clases particulares con artistas en activo). En todos esos casos, se hace necesario un proceso de abstracción musical previo: el dominio del instrumento desde otra tradición interpretativa y de los parámetros melódico, rítmico y armónico.

Desde este contexto, en la configuración del proceso epistemológico de la flauta en el flamenco, nos surgieron cuestiones capitales a las que dar respuesta. ¿Existe un canon interpretativo de la flauta en el flamenco? Si es así, ¿dónde se esconden las claves estilísticas que lo definen?

Tras ahondar en el tema en investigaciones precedentes<sup>2</sup>, comprobamos que la nueva dimensión idiomática que la flauta comenzó a codificar en el flamenco tenía un claro modelo de partida: el discurso de Jorge Pardo (Madrid, 1956).

## **1.2 OBJETO DE ESTUDIO**

Desde sus inicios, la música ha evolucionado de la suma de influencias culturales, tecnológicas, y por ende, organológicas. La investigación que sigue a estas líneas pone su foco en el inicio y consolidación de un nuevo canon estético y discursivo para la flauta travesera.

Analizaremos el lenguaje flautístico de Jorge Pardo Cordero (Madrid, 1956) desde una perspectiva musicológica, tomando como punto de partida el análisis musical y amplificando el entendimiento del hecho musical desde los factores sociológicos e históricos que intervinieron en su concepción.

---

1

Entrevista personal a Alicia González Sánchez, musicóloga y profesora de Flamencología en el Conservatorio Superior de Música "Rafael Orozco" de Córdoba (18/03/16)

<sup>2</sup> Jiménez, T. (2011): La flauta en el jazz flamenco: metodología y análisis de tres interpretaciones. Trabajo de investigación. UCM, Madrid.

----- (2014): "La flauta en el jazz flamenco: la hipertextualidad en "Almoraima" de Jorge Pardo", en Brescia, M. y Marreco Brescia, R. (de.): Actas do II Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos. Porto.

El material objeto de nuestro análisis partirá de grabaciones discográficas, del flautista y del flautista colaborando con otros artistas.

Nuestra delimitación temporal del objeto de estudio se encuadra entre varios hechos clave entre 1975 y 1997. 1975 es el año en que se inicia la Transición democrática en España tras la dictadura de Francisco Franco (1939-1975). Este hecho social hace eclosionar procesos sociológicos y musicales que, desde los inicios de la década de los sesenta, estaban comenzando a gestarse en nuestro país. Empezaban a aparecer sólidos movimientos contraculturales que en el ámbito musical se vincularían con el rock, estando localizados en las principales urbes del país (Barcelona, Madrid o Sevilla). Surgen diversas y numerosas propuestas, unidas todas por el carácter efervescente y experimental<sup>3</sup>. Sujeto activo de la escena madrileña será Jorge Pardo, asiduo a los clubs de jazz e integrante de bandas de jazz fusión que, en el contexto que relatamos, empezaban a aflorar.

Marcamos el seguimiento del flautista y saxofonista madrileño coincidiendo con la grabación de “La Puerta Abierta” (1976, Polydor) con Dolores, grupo que se erigiría años más tarde como la nueva banda que acompañaría a Paco de Lucía o Camarón. Coincidiendo con esa unión, el desarrollo de la música flamenca tomaría un nuevo destino. El flamenco instrumental ganaría nuevos timbres, nuevas armonías y nuevos espacios donde expandirse.

Al año siguiente, 1976, Paco de Lucía publicará “Almoraima” (1976, Philips), considerada por la historiografía<sup>4</sup> como una de las grabaciones que preludivarán el nuevo lenguaje en el que se sumergirá el guitarrista.

1976 es también el año en que Paco de Lucía y Jorge Pardo inician su relación personal y profesional, coincidiendo ambos en los estudios de grabación donde el flautista grababa con Dolores y el guitarrista su disco dedicado a Manuel de Falla.

En el ámbito internacional, este año reúne varios acontecimientos que resultan de interés para nuestro objeto de estudio. Intérpetes de jazz de renombre internacional como Chick Corea, inician una búsqueda de nuevos discursos tomando elementos propios del flamenco. Este interés inicial se plasma en el disco “My Spanish Heart” (1976, Polydor).

<sup>3</sup> En muchos casos, las bandas no duraban más de un año y en otros tantos no llegaron a plasmar su actividad. en grabaciones discográficas

<sup>4</sup> (Norberto Torres: 2012, Félix Grande: 1999)



Desde entonces, el músico americano iniciará una relación profesional con Paco de Lucía y los músicos de su Sexteto, estos últimos, formando parte de su proyecto “Touchstone” años más tarde, grabando y haciendo giras por todo el mundo. Por otro lado, es el año en el que se reedita en España el disco “Light as a feather” (1976, Polydor) del mismo Chick Corea con Return to Forever, donde encontramos a Joe Farrell interpretando uno de los solos antológicos de flauta jazz, precisamente en el tema *Spain*. Es el periodo en el que la flauta se asienta como icono en el rock internacional desde figuras como Ian Anderson<sup>5</sup> (Jethro Tull) o Peter Gabriel (Génesis).

Como adelantábamos, Jorge Pardo entrará en contacto con el flamenco de la mano de Paco de Lucía. Será una relación profesional que se inicie en torno a 1976 y que se extenderá hasta 2001, coincidiendo con la escisión del Sexteto del guitarrista, del que Jorge Pardo formaría parte como flautista y saxofonista más de treinta años.

Estas tres décadas estarán jalonadas por una intensa actividad discográfica y performativa que se reflejará en la evolución del discurso del flautista. En paralelo, como recordamos, Jorge Pardo enmarca en ese periodo una carrera profesional que abarca la grabación de más de 20 discos (propios y como colaborador) así como innumerables actuaciones en directo.

Desde un rastreo en su discografía como flautista podremos analizar la transformación de su discurso musical y de qué manera tradujo desde su instrumento elementos constitutivos de la música flamenca propios del cante, la guitarra o el baile.

Hitos discográficos como “Las cigarras son quizá sordas” (1991, Nuevos Medios), “Veloz hacia su sino” (1993, Nuevos Medios) o “10 de Paco” (1995, Nuevos Medios), muestran el proceso de abstracción flamenca al que estaba llegando el flautista. En 1997, en su disco “2332” (1997, Nuevos Medios), ya es fácil apreciar que Jorge Pardo cuenta con unos genes tímbricos y melódicos distintivos y que la flauta gana espacio en el repertorio.

---

<sup>5</sup> Del Val, F. (2014): “Rockeros insurgentes, modernos complcientes: juventud, rock y política en España (1975 – 1985)”, Tesis Doctoral dirigida por Laséen A. y Fouce, H.).

“Una fuente de información muy interesante sobre qué grupos tenían aceptación es la encuesta que la revista *Popular 1* realizaba anualmente entre sus lectores para valorar lo mejor del año, las llamadas *Pop polls*. La de 1976 arroja unos resultados esperables: en el plano internacional la mezcla de géneros es curiosa. Por un lado tenemos amplia presencia de lo progresivo (Génesis mejor banda, Rick Wakeman de Yes mejor teclista, Ian Anderson de Jethro Tull mejor multi-instrumentista...) combinada con clásicos del rock (Lou Reed mejor cantante masculino, Rolling Stones mejor banda en vivo) y protopunks (Patti Smith mejor cantante femenina)”. p. 202

Llegados a esta fecha, es posible ubicar hechos, grabaciones y rasgos determinantes en la búsqueda de una nueva voz poética en la flauta de Pardo. Así en el periodo que enmarcamos, se observarán estilemas y herramientas tímbricas que se han reiterado en varios discos y que han cristalizado en un lenguaje propio, canónico para instrumentistas de viento posteriores.

Como adelantábamos al inicio de nuestra investigación, es de suma necesidad realizar un estudio de las innovaciones, influencias y legado que la música de Paco de Lucía y los nuevos instrumentistas del Sexteto crearon en el flamenco y otras músicas.

Jorge Pardo reunía en su experiencia previa al Sexteto una intensa actividad en la escena madrileña del jazz, que, en paralelo a la actividad del grupo, siguió desarrollando. El influjo sería mutuo: el flautista se haría poroso al flamenco de Paco de Lucía y Jorge Pardo aportaría a su vez un discurso inspirado por la tradición del jazz. Lo propio harían Rubén Dantas desde la percusión y Carles Benavent desde el bajo: instrumentos e intérpretes procedentes de otra tradición, vertiendo lenguaje al grupo.

Como resultado de este conglomerado de discursos e influencias, en el Sexteto se macerará un nuevo lenguaje colectivo, que, tras esos treinta años, definirá unas características propias. Nos encontramos, probablemente, ante un hito en la historia del flamenco instrumental, del jazz e incluso para la tradición histórica de la flauta misma.

Este contexto de partida nos empujó a dar respuesta a múltiples preguntas de investigación en torno a la flauta travesera en el flamenco. Se hacía necesario narrar y documentar el proceso en el que la flauta travesera consigue su voz flamenca, encarnada en la búsqueda y evolución de Jorge Pardo.

### 1.3. HIPÓTESIS

La revolución tímbrica que se inicia en torno a los años setenta en el flamenco desde Paco de Lucía (por su repercusión internacional y discográfica), el rock andaluz como nido de experimentación y la industria discográfica como perpetuación de ideas más elaboradas, empujan y consolidan una nueva estética en torno a la creación del flamenco. Así mismo, gracias a este hecho, músicos y músicas exógenas a este género comienzan a ser porosas al mismo.

Jorge Pardo crea para la flauta nuevas sendas discursivas con respecto a la interpretación en otros estilos en los que la flauta ya era un instrumento habitual (clásico, jazz, rock, bossa nova, etcétera...). Desde su aportación, comienza a tocarse la flauta de otro modo, “a la manera de Jorge Pardo”. Sus rasgos son reconocibles, más allá del timbre también por los recursos utilizados. La experiencia junto a Paco de Lucía, Camarón y un profundo estudio de los cantos, forjó el canon estético que identifica al músico. Su bagaje inicial provenía del mundo del jazz: el conocimiento de las leyes de la armonía, las escalas, la improvisación, así como del instrumento en sí mismo, le permitió ser solvente en otros estilos. Su acercamiento al flamenco fue desde la profesión, no desde la intuición o el rito. Él ya sabía cómo tocar la flauta en diferentes contextos, y, después de un proceso de búsqueda, aprendizaje y mimesis, construyó cómo hacerlo en un contexto flamenco.

A diferencia de la voz o la percusión, instrumentos como la flauta travesera conllevan un proceso de abstracción más allá de la intuición o el aprendizaje por imitación como método unívoco. Hay códigos musicales ineludibles que hay que conocer para la creación colectiva. Hay un lenguaje específico en la guitarra que hay que saber traducir a la flauta (por ejemplo, “la cejilla al tres por medio” equivale a la escala de *do flamenco*, y, a su vez, hay que saber qué notas contiene ese *do flamenco* y cuáles son esas digitaciones en la flauta), es necesaria una educación auditiva que te permita reconocer escalas y secuencias armónicas. Es por este hecho, que, para la flauta, la llave de entrada al flamenco es, en un primer momento, la intelectual. Si bien no es una llave maestra, una vez dentro, habrá que pasar otras pruebas y ganar otras aptitudes más cercanas al método intuitivo y al conocimiento performativo de este género.

Jorge Pardo realizó durante años un proceso de recopilación y análisis de cantes. Los transcribió, los trabajó y los adaptó a las características de la flauta, o mejor dicho: adaptó las características de la flauta para parecerse al cante flamenco:

“[...] escucha un cantaor flamenco; te das cuenta que en un *quejío* de un cantaor salen dos o tres armónicos a parte de la fundamental, que son casi tan importantes como la fundamental. Para mí ha sido una fuente de inspiración” [Jorge Pardo. Entrevista personal].

La manera habitual de tocar la flauta en un contexto académico occidental busca un sonido homogéneo, definido, afinado. En otros estilos como el rock o el jazz la flauta usa recursos como cantar y tocar a la vez. Lo mismo pasa con muchas piezas contemporáneas para flauta, el parámetro más explorado es el timbre, seguido del ritmo. Al abrigo de esta experimentación tímbrica en las músicas populares, la flauta se ensalza como uno de los instrumentos más explorados tímbricamente en el siglo XX<sup>6</sup>.

Desde estas perspectivas iniciales, se construye una de nuestras **hipótesis principales**: el contexto, la reiteración, la proyección y la legitimación han constituido factores clave para canonizar el lenguaje flautístico de Pardo como flamenco:

- *Contexto*: Jazz fusión y rock andaluz creando una escena proclive a la experimentación, una sólida industria discográfica perpetuando intérpretes y estilos, sumado al trabajo del flautista junto a Paco de Lucía y Camarón, artistas fruto de la tradición buscando nuevas sendas estéticas y Jorge Pardo siendo uno de los actores sociales de toda este tejido escénico y social.
- *Reiteración*: Fue un lenguaje que se extendió en el tiempo. El Sexteto consolidó un canon estilístico abrigado por la dilatada trayectoria tocando juntos (1976-2001)<sup>7</sup>. Esto permitió una absorción vívida del flamenco, no sólo de la música, también del rito. La experiencia reiterada abordando el repertorio del guitarrista, hizo que Pardo sumara nuevos recursos, propios del flamenco, a su lenguaje de base. Esto, unido a la búsqueda personal de nuevas técnicas, un estudio profundo de los cantes flamencos y el ritmo, erigió al flautista como modelo instrumental.

<sup>6</sup> Watkins, Glenn (1995): *Soundings music in the twentieth century*, Schirmer Wadsworth, p. 630.

<sup>7</sup> En las entrevistas personales con Jorge Pardo nos comentaba que el ocaso del Sexteto fue en torno a 1999, aunque en el Documental de Paco de Lucía “La Búsqueda” (Curro Sánchez, 2014) se fecha en 2001.

- *Proyección*: Desde los trabajos de Pardo con Paco de Lucía y Camarón, empezó a aparecer el formato de grupo en el flamenco. Los guitarristas comenzaban a contar con un cajón, un bajo o una flauta. Los flautistas emulaban rasgos del lenguaje de Pardo y daban continuidad al repertorio de Paco de Lucía. En las compañías de baile se comenzaba a consolidar la aparición de la flauta. El cineasta Carlos Saura incluye en sus escenas de “Flamenco” (1987)<sup>8</sup> unos tangos del Sexteto de Paco de Lucía. Surge el primer método para instrumentos melódicos<sup>9</sup>.
- *Legitimación*: El maestro indiscutido otorga, declara: Paco de Lucía es uno de los máximos exponentes de la “pureza heterodoxa”<sup>10</sup>. Una figura consolidada en la tradición propone un nuevo paradigma instrumental que se asume y perpetúa.

#### 1.4. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

- Proponer una metodología de análisis interdisciplinar para el estudio de la flauta flamenca
- Generar documentos para el estudio analítico del flamenco instrumental
- Descifrar los rasgos estilísticos que han erigido el flautismo de Jorge Pardo en flamenco.
- Desgranar qué elementos externos han influenciado a Jorge Pardo: cantes, Paco de Lucía, jazz, música española, compañeros de profesión, etc.
- Crear vasos comunicantes entre el hecho musical y el contexto histórico-musical.
- Analizar el proceso epistemológico hacia un canon flamenco en la flauta: método de trabajo personal de Jorge Pardo, influencia de música y músicos, discografía, proyección y continuidad de su propuestas discursivas.

<sup>8</sup> Paco de Lucía Sextet en “Flamenco” (Carlos Saura, 1995) <https://www.youtube.com/watch?v=mZJvtumXFo> [Última consulta: 21/06/17]

<sup>9</sup> Parrilla, Juan (2009): *Método flamenco para instrumentos melódicos*. RGB Arte Visual, Madrid.

<sup>10</sup> (Steingress: 2014),



# CAPÍTULO II. METODOLOGÍA Y TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN

## 2.1. INTRODUCCIÓN A LA METODOLOGÍA

Nos encontramos ante fenómenos musicales híbridos, lo que implica partir de herramientas interdisciplinarias: la flauta flamenca no tiene razón de ser sin un análisis musical estricto, pero menos aún sin tener en cuenta los aspectos extramusicales que participan y definen su concepción.

En nuestro objeto de estudio, tanto el análisis de la obra, como los aspectos biográficos de Jorge Pardo, son un espacio académico prácticamente inédito. Esto implica una ingente labor de documentación previa, así como valerse de diferentes ámbitos de conocimiento para circundar el tema. Documentar, describir, por tanto, han supuesto en sí mismos un objetivo de esta tesis.

La comprensión preverbal precede la explicación, como lo hemos experimentado frecuentemente en el trato con músicos de tradición oral que no poseen una teoría musical formalizada<sup>11</sup>. La crisis de la autoridad etnográfica -vinculada a la arriba mencionada crisis de la representación- y el 'epistemocentrismo' que este concepto involucra, han llevado a buscar nuevas estrategias retóricas para la representación cultural que van más allá del estilo objetivista de escritura. Así, el antropólogo Renato Rosaldo cree que una disciplina que opera a nivel global, tiene que admitir estrategias retóricas en respuesta a la diversidad de las culturas con las cuales entra en diálogo.

La arquitectura de discursos de todos los tipos semióticos, y también musicales, muestra una tendencia hacia la *hipertextualidad*. En la música los arquetipos melódicos tradicionales se rompen y se crean las posibilidades de una sonoridad heterogénea y

---

<sup>11</sup> Pelinski, Ramón. 1997. "Etnomusicología y discursos posmodernos" en Codexxi, Barcelona: Anthropos.

estructurada como hipertexto: el “desorden”, la fragmentación, la inserción de los elementos (anteriormente separados y encerrados dentro de sus sistemas específicos) caracterizan los nuevos modelos. En el caso que nos ocupa, el discurso de Jorge Pardo cuenta con infinidad de influencias multiformes y deconstruidas. Sobre todo hasta que consolidó un discurso propio, reconocible.

El concepto de discurso es más abstracto y amplio que el de texto, el último integra el primero. Por otro lado, se puede hablar de discurso sólo en términos de su materialización concreta: texto, diálogo (oral o escrito), presentación teatral o científica, etcétera.<sup>12</sup> Tal cual entiende Sorókina el concepto de discurso, los actuales procesos de hipertextualidad musical validan no sólo la partitura como texto objetivable, sino también un vídeo, una *performance*, una audición, un discurso oral o los tradicionales textos escritos (digitales también). Desde esta premisa, el análisis del flamenco contemporáneo, multiplica su material de estudio, y en el caso del análisis de discursos melódicos en los que interviene la improvisación, la creación colectiva y la fusión, hacen posible una visión holista.

En consecuencia, los modos de representación posmoderna tienden a abandonar el registro académico - objetivista y 'científico' de escritura unidimensional para experimentar con retóricas nuevas y los estilos unitarios tienden a disolverse en el proceso de su diseminación global. Las músicas viajan en el espacio y en el tiempo, acortan las distancias tanto espaciales como temporales, abolen la separación entre arte erudito y arte popular, entre tradiciones orales y escritas, entre música erudita, folklórica y masiva. La 'simultaneidad de todo con todo' lleva, a su vez, al pastiche como forma adecuada de la expresión posmoderna.

En el caso del tema que nos ocupa, una de las consecuencias que roba nuestro interés es el caso de la fusión de estilos en el marco de la *posmodernidad* en torno a los años sesenta del pasado siglo. Esta corriente de pensamiento, en música, implica las siguientes cuestiones:

- La música no es un rechazo de la modernidad o su continuación, pero posee aspectos de ruptura y extensión.

---

<sup>12</sup> Sorókina, Tatiana (2005): “La hipertextualidad del espacio musical”. *Música, cultura y política. Versión 16*. Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco. México, pp.151-176.



- En diferentes niveles y manifestaciones, no se respetan las fronteras entre sonoridades y procedimientos del pasado y del presente, entre estilos de diferente relevancia.
- Muestra indiferencia ante la unidad estructural (la forma musical)
- Considera que la música no es tan autónoma, sino la resulta de los contextos culturales, sociales y políticos.
- Incluye citas o referencias de diferentes tradiciones o culturas.
- Considera la tecnología no sólo una forma de preservar y difundir la música, sino con gran implicación en la producción y la esencia de la música.
- Abarca las contradicciones.
- Desconfía de las oposiciones binarias como motor de la evolución musical (por ejemplo: Clasicismo versus Romanticismo, música académica versus música popular)
- Comprende el pluralismo, el eclecticismo.
- Presenta múltiples significados y temporalidades dentro de la misma obra musical.
- Localiza la significación e incluso la estructura musical de la relación intérprete-oyentes, más que en la partitura, la *performance* o el compositor.<sup>13</sup>

El *posflamenco*<sup>14</sup> se corresponde con la corriente cultural de la posmodernidad, en la que, entre sus características principales y en relación con la música, destaca el actual fenómeno de la música de consumo, con la consiguiente nueva valoración de lo sonoro, donde el discurso musical es seccionado en multitud de correlatos que se fundamentan en una visión multidisciplinar con imagen, sonido y diseño, y que los convierten en productos comerciales masivamente difundidos al gran público<sup>15</sup>.

Así, la modernidad del flamenco, con sus categorizaciones en períodos artísticos y un discurso único en el que se representa el ideal de unidad formal como sistema musical, deja paso al posflamenco, que se corresponde con el abandono de los conceptos estilísticos del flamenco, y asimismo se diversifican las manifestaciones musicales en un proceso de

<sup>13</sup> Kramer, Jonathan (2002): “The Nature and Origins of Musical Postmodernism”. En *Postmodern Music/Postmodern Thought*. Editado por Judy Lochhead and Joseph Aunder. New York, p. 16

<sup>14</sup> Lo que la historiografía llama “posflamenco”, la discografía lo llama “nuevo flamenco” o “jóvenes flamencos”. “El fenómeno del llamado nuevo flamenco, o la etiqueta «Jóvenes flamencos» ideada por Mario Pacheco para su sello *Nuevos Medios*, es motivo para otros trabajos” Gamboa (2004): p. 95.

<sup>15</sup> Castro, M. J. (2007): *Op. cit.* p.104

masificación de la música ligera.

En consecuencia, el posflamenco es una música desterritorializada y, como tal, posétnica y desnacionalizada, de manera que el código simbólico al que recurre se distancia del recreado y utilizado habitualmente por el flamenco, desde el período romántico flamenco hasta el neoclasicismo flamenco, lo que lo convierte en una música alejada del concepto más tradicional de este sistema musical.

De este modo, y a causa del desarrollo del flamenco, el *posflamenco* emerge como el proceso final de los estadios anteriores y, por ello, las tendencias que se suceden a partir de los años setenta serán múltiples y diversas, con una característica en común: la incorporación de estructuras musicales de otras culturas mediante la fusión, mestizaje que creará tendencias musicales y sonidos característicos que darán lugar a las transformaciones posteriores.

Así, definimos como *Flamenco Urbano* (2017), a los fenómenos que se enmarcan dentro del denominado *posflamenco*, pero perfilamos el concepto teniendo en cuenta los siguientes factores:

- El flamenco urbano tiene un espacio natural de desarrollo en espacios escénicos formales e informales de grandes ciudades: la escena madrileña, catalana, sevillana y granadina como focos principales.
- El flamenco urbano no depende de su éxito comercial. No es una propuesta *mainstream*. Nació como un fenómeno contracultural en los años setenta de la unión del rock andaluz, el jazz fusión y el empuje estético de figuras del flamenco ortodoxo que se adentraban en una nueva búsqueda estética (Paco de Lucía, Camarón o Enrique Morente como principales exponentes).
- El flamenco urbano convive con otras propuestas estilísticas coetáneas presentes en la escena en la que se desarrolle: el jazz, el rock, el hip hop o la música latina como ejemplos de música popular urbana y otras posibles propuestas de músicas postétnicas y desnacionalizadas como la música india, africana, turca, etcétera, en un claro caso de *glocalización* (Steingress, 2014).

- El flamenco urbano amplía la tímbrica con nuevos instrumentos más allá de los icónicos del estilo. Guitarras eléctricas, sintetizadores, baterías, bajos, percusiones, flauta, violín o chelo pueden ser instrumentos habituales en muchas de las propuestas.
- La ritualidad del flamenco urbano se desarrolla en el ámbito escénico y el público emerge como un nuevo actor del rito.

El desarrollo de la flauta flamenca tiene razón de ser en este nuevo espacio simbólico y social que acamos de definir: en un ámbito escénico y urbanizado. Si bien es una realidad que en nuestros días sigue evolucionando. Realizar un rastreo exhaustivo de una música que está viva y cuya existencia es, en esencia, efímera, por su apego a la improvisación y a la interacción colectiva, nos ha planteado diversas **cuestiones metodológicas**:

- ¿Cuál es el modelo de estudio idóneo para las músicas populares?
- ¿A qué herramientas tenemos acceso?
- ¿Cómo abordar el análisis del flamenco instrumental?
- ¿Cuál es el corpus musical interpretado y compuesto por Jorge Pardo?
- ¿En qué medida su obra se va haciendo porosa al flamenco?
- ¿Cómo detectar la cualidad de “lo flamenco” en su discurso?
- ¿Cómo y por qué se erige en canónico un estilo personal?

Para conseguir una perspectiva holística de un hecho musical complejo como es el lenguaje que un intérprete-creador desarrolla durante varias décadas, se hacen necesarias la adquisición de aptitudes previas al proceso de análisis, como son: 1) vivenciar/participar del fenómeno musical inserto en su espacio de desarrollo; 2) entender las técnicas y mecanismos del instrumento objeto de nuestro análisis, en este caso, la flauta; 3) conocer las tradiciones musicales de las que la flauta ha sido parte esencial; 4) contextualizar al creador en el marco histórico-social al que pertenece.

Una vez abordadas estas tareas, es posible comprender el hecho musical desde diferentes ópticas, y por tanto, proceder a responder a las preguntas de investigación en torno al objeto de estudio.

Haciendo un balance entre lo empírico y lo teórico, y una vez adquirida la experiencia en torno al objeto de estudio, el camino hacia el análisis ulterior se ha apoyado en las siguientes tareas:

- **Recopilación.** En el momento anterior a la investigación, ha habido un proceso de recopilación bibliográfico, discográfico y otros recursos multimedia en torno al tema. También la prensa en la que se trataban cuestiones directas del músico madrileño.

El bloque central de nuestra investigación se centró en compilar toda la discografía que Jorge Pardo realizó como flautista, tanto en proyectos propios como en colaboraciones con artistas de diferentes músicas, no sólo el flamenco.

- **Clasificación.** La bibliografía y referencias la agrupamos por bloques de contenido, los tracks de Pardo los agrupamos siguiendo diversos criterios (fecha, artistas, recursos musicales) e igualmente seleccionamos fragmentos transcripciones propias que ilustraban aspectos del lenguaje de Jorge Pardo.
- **Tratamiento de la información.** Nuestra metodología, por tanto, será descriptiva, comparativa y analítica. Será descriptiva en cuanto que es imprescindible narrar una realidad que hasta ahora, carece de publicaciones académicas. Enumerar las características del discurso flautístico de Jorge Pardo, inserto en los procesos de hibridación, en los que se adscribe la escena del flamenco urbano.

Una vez descrito el objeto de estudio, es absolutamente imprescindible comparar con fenómenos paralelos. La flauta ha alimentado durante siglos un canon estilístico en la música clásica occidental y poco después en las músicas populares que eclosionaron a lo largo de todo el siglo XX. Hoy día es posible advertir en la flauta determinados estilemas uniformes en la música clásica occidental, el jazz, el rock y las músicas latinas (cubana y brasileña); son rasgos musicales que hacen reconocible el estilo. El entendimiento de la flauta flamenca vendrá por confrontación a esos rasgos, por comparación a los parámetros

de la música (timbre, ritmo y melodía principalmente, y por extensión, armonía y textura) y también por la génesis y evolución del discurso musical que se observa en las obras y en los intérpretes.

Del mismo modo, se hace necesaria la comparación con los instrumentos propios del flamenco, canto y guitarra. Ambos suponen modelos interpretativos únicos que reúnen las claves del lenguaje flamenco. La mimesis a muchos de los recursos que despliega la voz, serán inspiración para Jorge Pardo a la flauta, a veces desde la imitación literal y en otras llevándolos más allá combinándolos con herramientas discursivas propias.

Los pilares metodológicos sobre los que hemos construido el conocimiento del objeto de estudio compendian técnicas mixtas. Se pueden agrupar en los siguientes bloques:

1. Análisis Documental
2. Trabajo de Campo
3. Entrevistas
4. Transcripción y análisis musical

## **2.2. TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN**

### **2.2.1 Análisis documental**

#### **A) Rastreo discográfico y audiovisual**

La grabación sonora pudo significar a la música popular lo que la imprenta a la música clásica en su día. Es el formato en el que las músicas populares han encontrado cobijo desde comienzos del siglo XX, perpetuando intérpretes, estilos, alimentando tradición y creación, así como dimensionando la difusión y los espacios posibles de estas músicas.

La oralidad es una forma de transmisión del canon que perdura hasta nuestros días,

no cabe duda, pero la grabación sonora, y más tarde, la de vídeo, además supondrán un documento fiel no sólo de la realidad sonora, sino también de la performativa.

“Lo bueno es que dentro de cien años se podrá oír a los compositores actuales. Me hubiera encantado escuchar al mismo Bach tocar las *Variaciones Goldberg* o ver a Mozart interpretando un concierto de piano. Se hace ineludible sacar conjeturas sobre la interpretación desde una partitura y todas las tecnologías son un testigo fiel, un gran documento” [Chano Domínguez. Entrevista personal].

En nuestro estudio de caso, desde sus inicios profesionales, Jorge Pardo ha alimentado una extensa carrera discográfica, como creador y como colaborador, en paralelo a su también intensa y variada actividad en directo. Qué espacio ocupa la flauta en la música de Jorge Pardo y cómo esta se adentra en ámbitos flamencos sólo es posible desde un estudio de su música grabada, pero también desde otra visualización empírica: la producción audiovisual (vídeos en directo y otro material audiovisual).

En lo que se refiere a nuestro objeto de estudio, nuestras tareas en cuanto a la discografía como herramienta analítica, han sido las siguientes:

## 1. Selección

1. Buscar discos en los que Jorge haya participado como flautista (propios y como colaborador). Con la gran trayectoria de Pardo, ha resultado una tarea compleja: no se disponía de ninguna base de datos donde consultar toda la discografía del artista. Ni si quiera su empresa de management ni él mismo conocen y tienen archivada toda su actividad discográfica.

Desde el conocimiento biográfico de Jorge Pardo fuimos extrayendo y ordenando cronológicamente los discos en los que había participado. Para ello fueron de utilidad las conversaciones de Jorge Pardo con el periodista Carlos Aganzo recogidas en el libro “Improvisaciones” y las entrevistas personales. Después consultamos diferentes bases de datos: portales de venta de discos on-line, páginas web de diferentes artistas con los que había colaborado, y plataformas virtuales como Spotify, YouTube<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Spotify es una plataforma para escuchar música on-line. YouTube es un portal web donde se alojan vídeos, de los cuales, los vídeos de contenido musical se tienen un alto porcentaje. Vídeos de aficionados comparten espacio con

Finalmente logramos ubicar la mayoría de las grabaciones del flautista, salvo algunas ediciones de fuera de España.

2. Un segundo paso, una vez hallados los discos, fue buscar y escuchar los temas en los que la flauta participaba. En ocasiones reproduciendo el disco completo hasta que apareciese y en otras accediendo directamente al track si teníamos datos de la producción.

Esta técnica de investigación a la vez que nos robó mucho tiempo, nos regaló información muy interesante no sólo sobre la música y el estilo, sino sobre aspectos contextuales e históricos (colaboraciones, evolución del estilo, casas discográficas).

## 2. Catalogación<sup>17</sup>

1. Definir los estilemas que aparecen en cada una. Después de escuchas exhaustivas, se advertían recursos que reaparecían en su música, esos genes melódicos que han hecho identificable el discurso de Pardo como flautista. Las anotaciones de campo se centraron en cuatro aspectos principales:
  - Estilemas tímbricos (recursos de color y técnicas extendidas)
  - Estilemas melódicos (escalas, adornos, patrones)
  - Articulación (las tres “S”: straight/swing/*soniquete*)
  - Citas (Standards de jazz, Falsetas de flamenco, Música española, Música clásica, Otras músicas, Meta-citas)
  - Detalles relevantes sobre la textura, la dinámica, la agógica y/o la forma musical
2. Especificar año, discográfica, detalles sobre la grabación y/o la plantilla instrumental que sean significativos.
3. Unificar terminología (etiquetar del mismo modo los recursos que aparecieran para hacer coherente el análisis).

---

los de grandes multinacionales en una democratización del contenido y en un sacrificio, en ocasiones, de la calidad -de imagen, sonido, contenido-. Prima la información o el relato sobre la forma: trasciende el contenido sobre el continente o la forma de contarlo.

<sup>17</sup> Véase el Capítulo “Discografía”

### 3. Análisis

1. Desde los estilemas reiterados en todas las grabaciones es posible trazar un mapa de los rasgos de los que se arma el flautista y en qué discos y situaciones performativas aparecen.
2. Desde el análisis diacrónico del lenguaje flautístico de Jorge Pardo es posible ver la trayectoria de su lenguaje. Es decir, cómo va incorporando nuevas técnicas a su discurso a lo largo de más de dos décadas.

Desde el análisis auditivo, y la catalogación de los recursos anteriores, reconocer fragmentos canónicos que sean interesantes de mostrar. Una manera de ilustrarlos es, por un lado, ubicar el minuto exacto de la grabación donde aparece, y, por otro, mostrar gráficamente aspectos que al oído pudieran pasar desapercibidos mediante transcripciones musicales (melodía/ritmo/armonía).

#### B) Partituras

Al comienzo de esta investigación, no había registro de la música de Jorge Pardo en partitura. En el flamenco, las transcripciones suponen una herramienta profesional para entender y atrapar fraseos intrincados, virtuosos. Algo parecido ocurre en el jazz, en muchas ocasiones, los intérpretes transcriben improvisaciones de otros instrumentistas para comprender el discurso y el estilo personal desde un análisis en profundidad.

Así nos lo confirmaba Chano Domínguez:

“A cualquier artista que te guste, intentas entender su lenguaje y una buena manera de hacerlo es transcribiendo su música. Yo he transcrito a Bill Evans, Petrucciani, Bud Powell... he transcrito a muchos que me gustaban para entender cómo lo hacían”

“Escribir el flamenco es muy curioso, porque hay muchas maneras de hacerlo y cada uno tenemos la nuestra”. “[...] También es importante la manera en que lo ponemos en el papel, porque eso te hace tocar de una manera o de otra. No suena igual” [Chano Domínguez, entrevista personal]

El aprendizaje oral es, sin duda, el que perdura hasta nuestros días en la música flamenca. Este tipo de aprendizaje es posible con la voz o la guitarra. El aprendizaje visual en la guitarra es la vía más extendida: por posiciones, observando la trayectoria



de los dedos y emulando es posible comenzar a iniciarse en el aprendizaje de la guitarra. Con el tiempo, se van codificando terminologías aplicadas a acordes y escalas.

El proceso en la flauta dista mucho de esto. Recordemos que la flauta es un instrumento con siglos de tradición en la música clásica occidental. El aprendizaje parte del conocimiento del instrumento y de la lectura de la música. Es necesario poseer ese proceso de abstracción para tocar. A la intelectualización necesaria para tocar la flauta, se le añade el conocimiento ineludible de la armonía, las escalas y el estilo.

Son unos pocos instrumentistas de viento los que han publicado transcripciones flamencas. Podemos encontrar partituras de flauta flamenca en los trabajos de Pedro Ontiveros y Juan Parrilla.

Pedro Ontiveros es un flautista y saxofonista con un marcado afán divulgativo.<sup>18</sup> Ha sido testigo directo del nacimiento del rock andaluz, integrando formaciones que van desde bandas como Guadalquivir, hasta colaboraciones con figuras relevantes del flamenco, incluyendo el Ballet Nacional de España y otros proyectos de danza. Su página web ha sido de gran ayuda por el material audiovisual que incluye. En especial, por su información sobre el rock andaluz y la sección de descargas libres, en la que hay transcripciones de falsetas para flauta con audio, de diferentes palos.

Juan Parrilla es uno de los flautistas flamencos de la generación siguiente a Jorge Pardo. O como se define él mismo, “soy un flamenco que se ha dedicado a la flauta”. Su labor, más allá de la interpretativa, le ha llevado también a componer para baile. Fue el primero en publicar un método de flamenco para instrumentos melódicos. Su trabajo resulta interesante para nuestra investigación por varios motivos:

- La didáctica nos habla de una demanda. Que exista un método para instrumentos melódicos implica un interés, un deseo de incorporación popular de nuevos timbres a ámbitos flamencos.
- Hacer un método de flamenco para instrumentos melódicos conlleva cuestionarse previamente dónde se esconde la cualidad de “lo flamenco” y cómo desarrollarla

---

<sup>18</sup> Página personal de Pedro Ontiveros: [www.flamencoflute.com](http://www.flamencoflute.com). (Última consulta 24/06/2017).

desde diferentes recursos idiomáticos y técnicos.

- Sumada a las grabaciones y la actividad performativa de los diferentes instrumentistas, la existencia de métodos nutre, por una vía más, el canon interpretativo.

El corpus de partituras dedicado en este método a los diferentes palos, aporta una visión clara sobre los estilemas que han perdurado desde el lenguaje de Jorge Pardo. El conocimiento de este método también orientó nuestra escucha de la discografía de Pardo: reconocíamos determinados motivos, escalas y articulaciones. De igual modo, fue una ayuda para ver las posibilidades de transcripción de determinados palos flamencos (qué compás escoger para representar las amalgamas, dónde ubicar los acentos, cómo recrear diferentes intenciones en la articulación, etcétera). En el capítulo de Anexos contamos con un corte de cada uno de los ejercicios desarrollados por Parrilla en cada palo, la propuesta motivica que practicar para desarrollar el estilo desde los instrumentos melódicos.

En nuestra búsqueda de material, encontramos diversas transcripciones en los manuales de teoría musical del flamenco: Lola Fernández (2004) y Pedro Ojesto (2008). De ambos manuales obtuvimos información relevante sobre la génesis de los diferentes palos del flamenco (melodía, ritmo, armonía y ejemplos en partitura de diferentes cantes, falsetas y acompañamiento al cante).

Otras partituras interesantes serán las que procedan del cante o la guitarra. Desde ellas, es posible conseguir una amplia visión del estilo, de la genética melódica que encierran la voz o la guitarra. Del compendio de transcripciones de Paco de Lucía y Camarón de la Isla que consultamos, no había temas seleccionados en los que participara Jorge Pardo con la flauta. David Leiva es uno de los investigadores centrados en estas cuestiones de transcripción. Otra publicación reciente de partituras son las transcripciones personales que publicó el flautista Simón Fernández sobre temas de Jorge Pardo. Están transportados a diversos tonos para diversos instrumentos melódicos.

Si bien, en nuestra investigación interpretamos la partitura como un texto descriptivo, aproximativo, no el texto final. Una de nuestras hipótesis iniciales al iniciar esta investigación fue la dificultad de reflejar en partitura los recursos tímbricos que definen la flauta flamenca, así como determinadas articulaciones e intenciones expresivas, que sin ellas, se diluye la cualidad de “lo flamenco”.

En los años cincuenta, la excesiva leyenda anexa a la partitura convencional hacía muy difícil acercarse al texto musical de un modo directo. Los intérpretes, en el marco del serialismo integral, estudiaban todo tipo de cálculos y signos casi a la par que la ejecución musical de los mismos<sup>19</sup>.

Las variantes para modificar las cualidades del sonido son tantas que sería inabarcable por parte de la notación musical recogerlas, y si son leídas, solo lo son por una élite interpretativa que dista mucho de estar extendida. Así mismo algunos signos caen en desuso al perder su función: si el símbolo no representa el hecho sonoro, se descodifica y se desprende de su finalidad.

En la investigación que nos ocupa, para entender y hacer entender determinados recursos del flautista, hemos creado nuestras propias transcripciones. Han supuesto un medio y un fin en esta tesis, una herramienta gráfica de primer nivel: el proceso para encriptar en partitura el discurso sonoro (el de la flauta o el cante) supone todo un aprendizaje en sí, y una vez realizado, el resultado final ayuda a ilustrar realidades melódicas, rítmicas y armónicas que de otro modo no sería posible apreciar.

En el epígrafe de “Transcripción”, apuntamos algunas de las principales perspectivas etnomusicológicas sobre la codificación en partitura de las músicas populares y concretamente, el flamenco.

El resultado ulterior de ese trabajo de transcripción serán diferentes partituras que arrojarán luz sobre diferentes obras de Jorge Pardo o bien otras que tienen vasos comunicantes con su poética musical. Nuestro interés se focalizará sobre todo en las

---

<sup>19</sup> Palacios, Susana (2009): *Sequenza I de Luciano Berio. Contexto histórico y búsqueda de una interpretación*. Edit. Universidad Pontificia Javeriana, Bogotá. (p. 2)

alturas, la relación melodía-armonía, la ornamentación y/o los aspectos rítmicos.

Por lo tanto, el corpus de partituras que analizaremos se divide en los siguientes bloques:

- Partituras de instrumentistas
- Métodos de teoría del flamenco
- Partituras de cante y guitarra
- Transcripciones propias

## 2.2.2 Trabajo de campo

### A) Performance

“En un espectáculo donde hay 3000 personas sentadas en un teatro, a toda esa gente a lo mejor le puedes dar la esencia, pero no la estás metiendo en *el Candela*, ni la estás metiendo en un club de Nueva York donde suceden las cosas. Se está haciendo una recreación de eso” [Jorge Pardo. Entrevista personal]

Conciertos, espectáculos de baile, jam sessions, han supuesto la escena donde observar cómo la flauta desarrollaba discurso en diferentes contextos. Son espacios de interés para la investigación, espacios de socialización donde se teje la significación de la flauta en el flamenco urbano, contemporáneo.

En la presente investigación nos centraremos en el flamenco entendido como música popular urbana y polarizado esencialmente en las escenas madrileña y sevillana. La brújula que conducirá nuestro interés será todo lo que acontezca en torno al lenguaje de Jorge Pardo, su discografía y su actividad performativa. Pero su lenguaje se dimensiona por la proyección que ejerce en generaciones posteriores y en diferentes espacios en los que la flauta comienza a estar presente.

Participar como flautista activa de estos espacios ha sido crucial para comprender los procesos musicales y sociológicos que han influido en sus dinámicas de cambio. En

este apartado definiremos cada uno de los espacios, cómo la flauta toma parte en ellos y posteriormente se instaura en el flamenco urbano.

### **- Conciertos**

La asistencia a conciertos de Jorge Pardo al frente de diferentes proyectos ha sido una herramienta esencial para conocer la dimensión performativa de su música.

Por ejemplo, uno de los sellos de los directos de Pardo es que en algún momento habrá una improvisación a flauta sola, generalmente como introducción a otro tema. En estas piezas, con entidad en sí mismas, aflora el discurso de Pardo más íntimo, emancipado de cualquier acompañamiento armónico o rítmico que pueda sugestionar el desarrollo del discurso alimentado por la interacción de otros músicos. Eso, en mucha discografía, no está presente, salvo que el disco sea en directo y el la producción estime incluirlo. El intérprete, sólo con su flauta, emprende un viaje melódico que se apoya en citas de otras músicas (Falla, Ravel, Bach, otras referencias a la música 'cultiva' española) y músicos (cantes, falsetas de Paco de Lucía y standards de jazz).

A parte de Paco de Lucía Sextet, Jorge Pardo no ha tocado a lo largo de tanto tiempo con ninguna otra banda. Resultaría casi imposible enumerar los músicos con los que Jorge Pardo ha compartido escenario. Los formatos en los que ha tocado van desde flauta sola, a dúo con guitarra o piano, trío con bajo y batería, a cuarteto, quinteto... y así hasta llegar a una Big Band.

Su música es promiscua: las fronteras entre estilos se hacen líquidas en su propuesta. Conviven influencias de música y músicos heterogéneos. E igual ocurre con los espacios, por circunscribirnos a la ciudad de Madrid, es posible encontrar en el mismo mes un concierto de Jorge Pardo en un tablao (Sala García Lorca -Casa Patas-), un local de jazz (Berlín Café), un teatro (Teatro Lara) o un gran festival de música (Festival Internacional de Jazz de Madrid). Como él mismo afirmara: “para bien o para mal, no pertenezco a ninguna fuerte tradición”.

Desde que trabajó con Paco de Lucía desde 1976, Jorge Pardo fue incorporando a

su lenguaje elementos que tomó del flamenco. En sus conciertos, el flautista suele hacer explícita alguna articulación o recurso tímbrico que nos remite a esta música, aunque en la propuesta estética haya una banda de funk o hip hop. Como el mismo declaró: “hay frases que son flexibles y que puedes emplear lo mismo en una soleá que un blues”

Por otro lado, asistir a conciertos de otros flautistas da perspectiva sobre qué prevalece del estilo de Jorge Pardo en generaciones posteriores de músicos y por tanto si determinados rasgos del flautista madrileño se repiten como modelo interpretativo. Además de los rasgos musicales, el formato de grupo flamenco se ha consolidado como una propuesta posible más allá de la oligarquía cante-guitarra. También la etiqueta “flamenco”, “flamenco jazz” o “jazz flamenco”. Desde la propuesta del disco “10 de Paco” comienzan a aparecer grupos bajo la denominación de flamenco jazz o jazz flamenco.

### **- Espectáculos con baile**

Si bien este epígrafe es merecedor de una tesis en sí mismo, en las siguientes líneas esbozaremos cuál es el rol y el lenguaje que aún hoy la flauta continúa desarrollando en los espectáculos de baile flamenco. La finalidad será conocer una de las escenas de las que la flauta flamenca toma parte y adquiere una nueva trayectoria discursiva. Si bien la participación de Jorge Pardo no ha sido muy extendida en espectáculos de baile, en nuestras entrevistas personales subrayaba la importancia de conocer el baile flamenco y tomar el ritmo inherente que el baile regala. En el epígrafe “Masterclass” comprobamos cómo Pardo lo remarcaba como un recurso que dota al instrumentista de ideas rítmicas.

“Percusivamente hablando, como músico, lo que a mí me provoca un bailaor enfrente taconeando a compás es mucho [...] me encanta contar con el baile, porque a parte de que percusivamente, el bailaor es como un músico más impresionante, la gente está recibiendo algo visual que es lo que supone la estampa del baile flamenco”

**Orígenes.** La presencia de la flauta en la música de Paco de Lucía ubicó en el oído popular un nuevo timbre. La proyección nacional e internacional que su música tuvo a lo largo de treinta años terminó de asociar la flauta a la sonoridad flamenca.

La presencia en orquestaciones de Clásico Español, es para algunos flautistas, una de las razones de que el timbre de la flauta resulte empático a la música flamenca, y, en especial al baile:

“Las compañías de clásico español meten orquesta, y ya la flauta queda más cercana, quizá esa sea la razón en danza de su incorporación. Pero el baile flamenco miró a lo que hizo Paco (de Lucía) en los años ochenta en su sexteto” [Pedro Esparza. Entrevista personal].

En el baile la presencia de la flauta viene legitimada por las grandes figuras. Si figuras mediáticas como Paco de Lucía o Joaquín Cortés incluyen flauta en su música, generan un modelo, una referencia absorbida por aficionados, público y compañeros de profesión:

“A ver... Paco al seleccionar a Jorge Pardo, Carles Benavent y Rubén Dantas, creó una escuela. Entonces todo el mundo ha querido tener ese referente. Era igual que con la danza: cuando se empezaron a meter violines o cuartetos, todo el mundo empezó a pedir eso. Y no porque lo hiciera yo, sino porque era Joaquín Cortés, que como Paco, eran muy mediáticos. Si eso lo hace un tío de Holanda que no conoce nadie, por bien que estuviese, quizá no lo conocería ni dios. Si Paco hace eso, es ley, entonces directamente se quedan el cajón, la flauta y el bajo asociados al flamenco” [Juan Parrilla. Entrevista personal].

**Espacios.** Hay dos situaciones en las que la flauta forma parte de espectáculos con baile: el tablao y producciones de baile.

“Fue la popularización del flamenco, es decir, su progresiva pero definitiva instalación en la industria del espectáculo, la que rubricaría el tránsito entre esa estética plural popular, y una *norma codificada*. El proceso cristalizó en el café cantante, entre 1850 y 1920, y el nacimiento mismo de la palabra ‘flamenco’ en torno a la década de 1860 refiere a la imagen de marca que permitía distinguir una *nueva estética*”<sup>20</sup>.

“Con el café cantante no desapareció el cante popular, pero desde entonces caminaron por separado el “flamenco de uso” y el “flamenco de cambio”, manteniéndose una cierta permeabilidad ritual de las urdimbres privada y pública del flamenco”<sup>21</sup>

El tablao es un espacio heredero de los cafés cantantes. Es un espacio donde se recrea el flamenco de uso. Los tablaos empezaron a tener vigencia a partir de los años cincuenta, un tanto promovidos por el auge del turismo. En principio proliferaron en

---

<sup>20</sup> Cruces Roldán, Cristina (2002): Más allá de la música. Antropología y Flamenco (I). Signatura de flamenco. Sevilla. p. 95

<sup>21</sup> Op. cit. p. 98

Madrid, donde llegaron a alcanzar la docena. Desde un principio de su aparición, se han provisto principalmente, salvo contadas excepciones, de un público compuesto de turistas extranjeros y de personas adineradas, que acuden a sus locales para una velada típica española, puesto que los auténticos aficionados concurren a ellos en contadas ocasiones, por lo elevado de sus precios y por lo rutinario de sus programas.

Manuel Ríos recoge las palabras de Blas Vega en su artículo sobre la función del tablao y la relación con el público: “Yo creo que el tablao cumplió una función importante en una época en que el flamenco que se producía en teatro estaba momificado, muy mezclado, no estaba definido. En teatro, en la forma que se montaba hace treinta años, no daba lugar a un calor en el público ni a que un artista se emocionara y entrara en situación. El tablao, y ese es su éxito, consigue un acercamiento a un público nuevo, a un público aficionado. Es el intermedio entre el teatro y la fiesta privada. La reunión siempre fue una cosa de privilegio, de señoritos que tenía dinero o de los íntimos del flamenco”<sup>22</sup>.

Los tablaos se han extendido a partir de los años setenta por toda la geografía mundial. Se trata de un fenómeno musical verdaderamente sorprendente. Entre ellos, existen un buen número que mantienen la calidad artística, si bien recordando a Ríos Ruiz, en los años setenta, con el auge de los Festivales, los artistas de renombre abandonaron el pequeño formato”.

El popularidad que está viviendo actualmente el flamenco, repartido en diversas clases de escenarios, desde los grandes teatros a las peñas flamencas, pasando por los festivales en recintos al aire libre, se refleja también en los tablaos españoles y extranjeros. Se da la singularidad de que muchos de ellos cambian de elenco hasta cada dos días, como es el ejemplo del tablao “Casa Patas” madrileño, que, además contrata para los fines de semana figuras de relieve. Lo cual demuestra que los empresarios de los tablaos intentan estar a la altura de las demás actividades del género. De continuar con el mismo proceder de programación, el futuro de los tablaos puede considerarse

---

<sup>22</sup> Para más información tablaos relevantes consultar: Ríos Ruiz, M. (2009): “Los tablaos, escenarios permanentes del arte flamenco”, en: Música oral del sur. Los espacios de la música. Nº 8. pp. 19-26.



esperanzador”<sup>23</sup>

Desde nuestro trabajo de campo, la observación participante nos ha permitido estar presente en la escena de los tablaos madrileña<sup>24</sup>.

El flamenco, en definitiva, no estructura las piezas musicales de modo lineal; cada cante se realiza en un momento concreto trayendo de la memoria, en función de la voluntad del intérprete, los fragmentos escogidos con los que se construirá esa estructura efímera. También sucederá así con el baile –que obviamente responde a una secuencia de partes, pero faculta una infinidad de combinaciones y con el toque de la guitarra (actualmente de otros instrumentos también).

Hay diferentes jerarquías y roles de los integrantes del grupo. La flauta en el tablao no es un elemento primordial. Suele estar presente en grandes producciones, sujeta en muchas ocasiones más a lo económico que al gusto estético de contar con ella.

Como elementos indisolubles del flamenco encontramos la voz en primer lugar y la guitarra después. Con ambos, ya es posible acompañar al baile. A veces, antes que la aportación de la flauta, prima el elemento rítmico: un palmero o un cajón refuerzan el baile a la par que recrean el palo.

La forma musical en el tablao es improvisada, el cante o el baile articulan la forma. El conocimiento de repertorio, en este caso, falsetas en todos los tonos, y palos, definirán el éxito del flautista. A la vez, cobra un valor inmenso la capacidad de reacción y la disposición: aún hoy no hay un rol cerrado de la función de la flauta en el baile.

“La flauta puede contestar a los pies “takataka tan, tan tan tan” o bien, puede ayudar a dar presencia a la melodía. Si la guitarra está con el acompañamiento rítmico hay detalles que se pierden. Una flauta melódicamente es mucho más potente que la guitarra. Y es buenísima para apoyar muchos detalles del baile” [Juan Parrilla. Entrevista personal]

---

<sup>23</sup> Op. cit. p. 23

<sup>24</sup> Nuestra actividad en los tablaos madrileños se inició en 2010. Los datos empíricos a los que nos referimos se fechan desde entonces.

En cambio, las producciones de baile, bien en teatros o en el marco de un festival, suelen tener otras dinámicas musicales internas.

“Se improvisa mucho menos de lo que parece desde fuera, sobre todo donde interviene el baile o hay un espectáculo cerrado. El nivel de improvisación es mínimo: la falseta (el solo) está hecha, y transportada a todos los tonos, lo único que haces es “elegir” cuál vas a usar en ese espacio” [Pedro Esparza. Entrevista personal]

Desde nuestra observación y participación en espectáculos de baile, las diferentes funciones de la música que realiza la flauta se podrían aglutinar en las siguientes:

1) apoyo a la guitarra: doblar falsetas, doblar el remate; 2) contramelodías. 3) subrayar algún aspecto rítmico del baile (escobilla, remate); 4) acompañar desplazamientos del bailar o bailaora en el espacio y otro tipo de movimientos; 5) flauta sola (como introducción generalmente pero también como acompañamiento de alguna pequeña sección en la que se quiera dar contraste o variedad).

### **- Jam sessions**

Las jam sessions se definen como reuniones de improvisación musical. Es un concepto ligado históricamente a la música de jazz pero que en nuestros días se ha extendido a otras músicas populares urbanas, entre las que se inscribe el flamenco. Su origen era informal: después de un concierto, los artistas confrontaban musicalmente ideas, técnicas, estéticas. Tal fue el virtuosismo que se generaba en los encuentros, que comenzaron a escenificarse para el público.

Las jam sessions han supuesto nuevos espacios de habitabilidad para el ritual flamenco. Aunque escenificado, es un lugar de encuentro e intercambio entre profesionales y aficionados donde subyace un aprendizaje de los códigos del estilo.

Prevalece la improvisación, como en el flamenco de uso: se van enlazando intervenciones improvisadas sin idea previa de cómo quedará la forma final ni cómo esta se desarrollará. En otras ocasiones, la forma está establecida y lo que se van sucediendo son intervenciones melódicas sobre la estructura. En otras hay una idea melódica sencilla de guía (riff) y desde ella se varía o se improvisa un desarrollo. La

textura de acompañamiento tampoco está predeterminada, en la mayoría de las ocasiones es algo orgánico que se crea en el momento, que se retroalimenta entre las aportaciones de los integrantes. Un motivo de un improvisador puede sugestionar una reacción inmediata en la base rítmica, por ejemplo, y que eso lleve el desarrollo motivico y textural del tema hacia otra dirección impredecible. La personalidad del artista y las intenciones comunicativas se dejan ver en estos encuentros improvisados.

Una parte importante de estos es el lenguaje no verbal. Hay códigos gestuales y corporales que pueden dar idea de la intención del improvisador: cerrar un solo y retomar el tema, hacer pregunta-respuesta con otro improvisador (en jazz se denomina “cuatros” - intervenciones cada cuatro compases- aunque pueden ser de más o menos extensión), repetir el tema o realizar una *coda*.

Este tejido de relaciones comunicativas es plenamente aplicable al flamenco colectivo. Parte de estos procedimientos estaban asumidos por el grupo flamenco de Paco de Lucía. En las rumbas y los tangos había espacio para la improvisación, e incluso el guitarrista de Algeciras realizaba los denominados “cuatros” alternando discurso improvisado con Jorge Pardo<sup>25</sup>.

En Madrid la jam session de flamenco del Berlín Café ha reunido desde hace años a figuras de primer nivel haciendo música informalmente y mezclándose con artistas de diversa procedencia estilística: desde la música latina al jazz, en un proceso claro de glocalización.

Este es el aprendizaje interprofesional, músicas mezcladas por la escena, por los clubs, los festivales, espacios de consumo, pero no por ello ajenos a lo ritual, a lo comunicativo.

## **B) Didáctica**

“El mundo de la música es un mundo de probabilidades y no de certezas, y eso hay que explicarlo”.  
Jorge Pardo

“Para mí, mi trabajo de base ha sido el escenario y por suerte, recalé con músicos que me han enseñado mucho”. “Hoy día, pese a haber más volumen, más calidad y mejor acceso a la

---

<sup>25</sup> Esto, sobre todo, sobre compás de tangos o rumba.

información, hay mucho menos calor [...] Antes la información no era tan precisa, pero había un ser humano detrás y te das cuenta de que esa información se te graba a fuego”.

“Pureza y creación se articulan sobre modos de aprendizaje y transmisión que, obedecidos y transgredidos, permiten hablar hoy del flamenco como un género rico y vivo como pocos” (Cruces, 2002: 99)

Vivir la faceta pedagógica de Jorge Pardo nos ha permitido acercarnos a las que él consideraba las claves del lenguaje flamenco a los vientos, y más concretamente, a la flauta. Hemos presenciado numerosas *masterclass* (clases intensivas y colectivas de entre dos y cinco horas), un curso intensivo de una semana en el que se instrumentalizaron diferentes tradiciones: la clásica, la tradición del jazz y la flamenca en sí misma. Oralidad mezclada con partituras, importancia al conocimiento de la armonía y la improvisación, grabaciones de cantes antiguos superpuestas a bases de percusión virtuales, sesiones improvisadas en *tablaos*... En este apartado detallaremos los contenidos y el planteamiento pedagógico que propone Pardo para acercarse al flamenco. En este acto quedan implícitos los pilares de su lenguaje, sobre qué aspectos músico-sociales pone el foco en el proceso de aprendizaje del flamenco.

### **- Curso intensivo: “Vientos flamencos”**

“No creo en los libros, de entrada me dan un poco de repelús, casi veo más el “mira y ven cómo lo hago”, si te interesa, ven. Si luego hay que escribir algo para que quede, estupendo, pero lo primero es interesarse e ir a por lo que uno quiere”. [Jorge Pardo. Entrevista personal]

Estas palabras de Jorge Pardo resumen parte de la esencia del curso intensivo sobre “vientos flamencos” que impartió en julio de 2014 en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Es un curso de una semana que organizan Gerardo Núñez y Carmen Cortés anualmente. Cuenta con clases intensivas de cante, baile y guitarra y en algunas ediciones, también de vientos flamencos. Durante una semana, se reciben de dos a tres horas de clases colectivas diarias. Se puede asistir de oyente a otras disciplinas (guitarra, baile, cante, cajón).

Lo interesante es que el aprendizaje traspasa las aulas. Después de las clases regulares se proponen actividades que evocan las situaciones del flamenco de uso: reuniones,

visitas a bodegas, ruedas de improvisación de bulerías... Incluso, las ediciones que hay vientos, se organizan jam sessions, a sabiendas de la tradición improvisadora y jazzística que muchos de los intérpretes llevan en su bagaje. El objetivo es compartir espacios donde “vivir” y poner en práctica lo aprendido.

Jorge Pardo, en la edición de 2014, abordó elementos mixtos/híbridos de aprendizaje:

- **Oral.** El maestro declara, toca, valida, orienta, propone imitación por eco y al unísono de ejercicios rítmicos, de detalles de bulerías y de efectos y recursos flautísticos.

Durante varios días, estudiamos falsetas basadas en letras de cantes antiguos. Tras interpretarlas él mismo varias veces, seleccionaba un fragmento y los alumnos lo repetían sobre compás de bulería. Escucha y repetición hasta interiorizar. Muchos de los ejercicios no estaban escritos. Combinaba terminología mixta: “quejío” entendido como el golpe de armónicos flautístico o igual con el “pellizco”, entendido como mordente. En ocasiones, pudimos comprobar que le nuevo término resultaba más sugestivo para conseguir una expresión diferente en los alumnos.

- **Jazz.** En el curso se cedió una gran parcela a la improvisación. Aunque eran clases colectivas, había hueco para el trabajo individual. La sistematización de escalas y el reconocimiento de cuál es el acorde sobre el que las improvisaciones se construyen, vertebraron parte del trabajo docente de Jorge Pardo. Concretamente improvisamos sobre acompañamiento con la escala frigia y sobre una secuencia armónica perteneciente a “Sólo quiero caminar” (tangos de Paco de Lucía)<sup>26</sup>
- **Tradicional.** Las falsetas estaban escritas en partitura tradicional. Si bien las transcripciones eran un guión sobre el que él iba añadiendo indicaciones expresivas y técnicas: articulación, aclaraciones rítmicas y de adornos.

---

<sup>26</sup> Contamos con una revisión de la transcripción hecha por el flautista Simón Fernández (Véase “Anexos”). Con ella se trabajó en el curso.

- **Nuevas tecnologías.**

“Yo empecé a ver esa herramienta que tiene el audio para el estudio del músico en un momento determinado [...] Y ahí es donde voy a lo de los cantes y el ordenador. Y ya sabes tú los flamencos cómo son, un día te la canto así y otro día a saber. Y si tú no tienes un gran bagaje de frases flamencas pues ya te despistas. Un cante que tampoco va muy a compás... pues imagínate, lo pillé, sí, pero después de mucho esfuerzo... Pero cuando tuve un ordenador y pude escuchar a Camarón y escucharlo con nitidez una y otra vez las inflexiones, el quejío, pues piensas “así sí”. Y en el 97 o el 98 encontré una herramienta y pensé “madre mía, si hubiera tenido esto hace 20 años, no habría tenido a Camarón ahí en el sofá tres días” (risas)”. [Jorge Pardo. Entrevista personal]

Las nuevas tecnologías han supuesto para Pardo una herramienta esencial de trabajo. Aunque su aprendizaje en el flamenco comenzara desde la oralidad, incorporó las nuevas tecnologías como aliadas en el estudio profundo de los cantes, de la voz flamenca. Como él mismo afirmara: “No sólo aprenderte el cante, que casi es lo de menos, sino destriparlo y sacar los giros, los matices. Lo escuchas 200 veces (Jorge Pardo canta un fragmento de soleá repetidas veces), hasta que es tuyo y descubres los mil detalles que tiene”.

En este curso pudimos observar su modo de trabajo. Sus herramientas, cómo él construyó su lenguaje flamenco e indagó en las nuevas posibilidades que la voz flamenca escondía.

Su inquietud le llevó a buscar grabaciones antiguas, las cuáles transcribió. Una vez que las aprendió, adhirió a esa misma grabación una pista de audio con los sonidos esenciales de su transcripción. Con un sonido similar al de la marimba, suena la melodía del cante al unísono. Está la estructura melódica esencial del cante y muchos de los adornos. La marimba, al ser un instrumento percusivo, no se pierde la agilidad, la velocidad de los adornos del cante y da alturas determinadas, mientras que la voz resulta más ambigua en la afinación. Luego, Pardo propone interpretarla otorgándole la

expresividad que las dinámicas, las técnicas extendidas de la flauta y el carácter personal brindan a la interpretación.

En los días del curso se tocó sobre bases grabadas: palmas, percusiones y otras secuencias MIDI a compás de tangos y bulerías que Pardo disparaba a diferentes velocidades.

A diferencia de otras clases a las que hemos asistido, en este curso no se trabajaron específicamente las palmas y el compás. Se orientó desde el instrumento. Por ejemplo, se propusieron ejercicios de contratiempos que los alumnos hacían directamente con su instrumento.

Profundizamos sobre las falsetas de bulerías y sobre un arreglo de *Sólo quiero caminar*, el contratiempo (con las palmas optativamente y el instrumento), los recursos vocales e intenciones sobre el ritmo y la intención expresiva de cara al flamenco. En definitiva, adentrarse en el corpus musical, y en parte, ritual del flamenco.



Fig.1: Ejemplo de materiales del curso: Arreglo para flauta de “Solo quiero caminar”

## **- Masterclass**

“Soy consciente de que en mis masterclass la gente se va motivada, pero nada más. Me gusta ese contacto, esa forma de acercarme, aún sabiendo que es difícil dejar un poso de conocimiento grande en esos encuentros” [Jorge Pardo. Entrevista personal].

Aunque hemos asistido a más, consideramos estas dos significativas.

- Escuela Popular de Música de Madrid (2015): *Maid Marian*, bulería perteneciente al disco “Huellas” (2012, Cabra Road) y recursos rítmicos con

palmas, pies e instrumento.

- Escuela de Música Creativa (2013): Charla sobre su biografía y experiencia, sobre su búsqueda de lenguaje.

**Conceptos y temas a desarrollar:**

- Las melodías
- El ritmo
- Las claves: patrones subdivisiones
- El flamenco música oriental con sistema armónico occidental
- El modo frigio, cadencia española como el blues en acorde dominante
- Cómo en el jazz el lenguaje del intérprete se impone a la composición
- A su vez sus grandes intérpretes van aumentando su repertorio
- El purismo... y los complejos
- Palos flamencos
- Las escuelas y la calle
- La copia en el aprendizaje
- Tu personalidad y tu valoración de errores y aciertos
- El alma que el intérprete pone en la música

**Materias:**

- La pasión... si no te apasionas es más difícil
- ¿Harto de sonar como un gringo?
- Trabaja transcribiendo pequeñas falsetillas de los discos
- Salte del carril y bebe de esta fuente
- A estudiar siempre con los patrones de la bulería: Las contras, El 1-2 y el 1-2-3 como desplantes, el remate al 10 y al 6
- Los tresillos
- Practicar con cualquier escala más familiar para facilitar la expresión mayor- menor- flamenco-blues-etc
- Solos con soniquete
- Patrones del baile
- Fijarse en el baile y en el estudio del baile
- Las contras
- Los tresillos con "toas" las acentuaciones
- Las frases flamencas fuera de la subdivisión del compás
- Los cierres al 10
- La armonía y escalas
- Las alteraciones y los bluenotes salen de la aproximación semitonal
- La armonía tiene también ritmo

Fig.2: Programa de masterclass de Pardo, Granada, 2011.

En esta hoja donde Jorge Pardo plantea los contenidos de su masterclass. Muchas de sus frases anuncian dónde residen para él los conceptos básicos a trabajar para



construir lenguaje flamenco:

- Melodías:
  - Transcripción de pequeñas falsetas
  - Las alteraciones y las *blue notes* salen de la aproximación cromática
  - Practicar con escalas familiares para trabajar mayor/menor/flamenco/blues
- Ritmo
  - Palos flamencos
  - Contratiempos
  - Diferentes subdivisiones
  - Tresillos y otros grupos irregulares
  - Acentos en diferentes lugares
- El flamenco, música oriental con sistema armónico occidental
- El modo frigio y la cadencia española como el blues en acorde de dominante
- Sobre el patrón de bulería:
  - 1-2, 1-2-3 (usarlos como desplantes)
  - Remate al 10 y al 6.

En su poética musical, Jorge Pardo cede mucho espacio al aspecto expresivo y filosófico de la música: prima el “cómo” sobre el “qué”. Lo que en uno de sus epígrafes de la *masterclass* él mismo denominaba “el alma que pone el intérprete en la música”. Así, para Pardo, el timbre viene dado por el carácter y la expresión:

“A mí me enseñan que cuando emito un sol en la segunda línea del pentagrama tiene que ser ese sonido. Pues para mí ese sol es mentira, es pura expresión, no existe la nota, lo que quiero es dar ese

“grito”, y si para dar ese grito con la flauta se refuerza más la quinta o la octava, pues eso tiene que estar ahí, antes que nada” [Jorge Pardo. Entrevista personal]

El timbre en el ámbito popular habla de expresión, de matices, que al igual que la voz humana, es el rasgo distintivo entre instrumentistas. A diferencia de la música clásica occidental, que tradicionalmente ha perseguido un sonido homogéneo hasta la evolución del parámetro tímbrico que muchos compositores desarrollaron a lo largo del siglo XX.

### **- Otros aprendizajes**

**Consejos de Juan Parrilla** y su visión del aprendizaje del flamenco a la flauta: el método de flamenco para instrumentos melódicos. En diversas charlas con el flautista hemos aprendido sobre sus perspectivas sobre el flamenco a la flauta, así como directa e indirectamente, hemos asimilado su forma de entender el aprendizaje del flamenco, desde nuestras charlas, desde el análisis de su método.

El método, publicado en 2009, es un manual que compendia diferentes palos, “los más representativos”, según Juan Parrilla. Es un manual que se asemeja en la propuesta a los de la enseñanza tradicional: estudios en todos los tonos pasando por los diferentes palos.

En el anexo dedicado al método de Juan Parrilla se desglosan los motivos esenciales que han articulado cada uno de los ejercicios por palos. Como adelantábamos al principio de esta investigación, resulta nutritivo conocer la perspectiva de la didáctica: en ella hay una selección expresa de los estilemas, patrones, recursos, que identifican el canon estilístico. De igual modo, en el anexo “Entrevistas” respondió sobre el origen y desarrollo del método.



Fig. 3: Ejemplo de ejercicio sobre tangos del método de Juan Parrilla.

## 2.3 Entrevistas

### A) Modelo metodológico

**Modelo de entrevista etnográfica** (Agar, 1980; Spradley, 1979), antropológica (Kemp, 1984; Ellen, 1984) o no directiva. Se puede llamar de diversos modos, pero los procedimientos y los objetivos de la misma, son prácticamente idénticos.

La etnografía es un método que emplea una técnica abierta de investigación en la búsqueda de comprender los fenómenos sociales y la acción de las personas desde la perspectiva de los “actores” o “sujetos”. La descripción etnográfica es una interpretación, una descripción densa, el “cómo fue para ellos”. La entrevista etnográfica replantea la centralidad del investigador en el dispositivo de la investigación, siendo los “actores” privilegiados.

La cercanía al tema de investigación y sus actores plantea ciertas ventajas y otros inconvenientes. A un extraño le es más difícil conocer cuáles son las cuestiones importantes para el entrevistado, tampoco qué o cómo lo debe preguntar. Alguien extraño no genera confianza inmediatamente, en cambio, con un conocido los vínculos son más fáciles de establecer. Un extraño suele hablar con portavoces o intermediarios, quedándose con la versión “oficial”. Por otro lado, cuando el entrevistador es cercano, se da por hecho que este ya conoce muchos hechos y mecanismos sociales y no se hacen explícitos en el discurso del entrevistado. La distancia del entrevistador a veces tiene la ventaja de que puede pedir que se expliciten ciertos datos, llegar a explicaciones.

En definitiva, suscribiendo a Guber, “desde una perspectiva constructivista, la entrevista es una relación social de manera que los datos que provee el entrevistado son la realidad que éste construye con el entrevistador en el encuentro”<sup>27</sup>

Nuestra metodología se inserta de la observación participante para extraer datos y elaborar conclusiones.

---

<sup>27</sup> Rosana Guber (2001): “La etnografía, método, campo y reflexividad”. Grupo Editorial Norma, Bogotá. Cap. 4,

Como afirmara Guber, la no directividad se basa en el supuesto de que “aquello que pertenece al orden afectivo es más profundo, más significativo y más determinante de los comportamientos, que el comportamiento intelectualizado”. Para esto la entrevista antropológica se vale de tres procedimientos: la atención flotante del investigador (permanecer a la escucha sin privilegia

r ningún punto del discurso); la asociación libre del informante; la categorización diferida, nuevamente, del investigador”.

Conviene que las interrupciones del investigador en el discurso del informante sean cuidadas y en lo posible no accidentales, para evitar interrumpir la libre asociación de ideas. Pero también es necesario intercalar preguntas aclaratorias o de “respiro” a riesgo de perder el hilo de la exposición o agotar al informante. Otros aspectos que condicionan la entrevista son el contexto donde se desarrolle, el ritmo y la recogida de datos. En esta última, al tomar notas la desventaja es que se pierde el contacto visual pero quizás broten cuestiones que ante una grabadora no lo harían.

En este sentido, nuestro modelo de entrevista responde plenamente a las características de la entrevista etnográfica y la observación participante. Previamente al encuentro con cada uno de los entrevistados hubo un proceso de documentación y un guión con bloques de contenido preparados. Había cuestiones ineludibles que abordar con cada uno de los entrevistados y aunque el modelo de entrevista abierta nos llevara por trayectorias alejadas conseguimos pasar por los temas que han sido clave para esta tesis. Y, a la vez, por el modelo de la entrevista abierta, pudimos conocer nuevos detalles, que aportaron información valiosa a otros aspectos secundarios de la investigación.

Las entrevistas fueron grabadas en audio y luego transcritas. Se pueden ver completas en el capítulo Anexos.

## **B) Informantes cualificados**

Contar con fuentes primarias para el desarrollo de esta investigación ha otorgado un valor añadido a la misma. El propio Jorge Pardo ha sido entrevistado en diferentes fechas (2011, 2016) además de numerosas charlas informales.

Ante la ausencia de bibliografía y trabajos de corte analítico en torno a la figura de **Jorge Pardo** (Madrid, 1956), su perspectiva sobre música, sobre el proceso hacia la abstracción del flamenco con los instrumentos de viento, así como diferentes aspectos sociológicos en torno al flamenco a lo largo de treinta años, ha sido un documento de incalculable valor para esta investigación. Su perfil es de creador e improvisador. Es intérprete híbrido y compositor de sus trabajos, y además, un colaborador nato. Premio al Mejor Músico de Jazz Europeo por la Academia del Jazz Francesa (2013) y Premio Nacional de Músicas actuales (2015). Su personalidad artística se forjó trabajando junto a grandes figuras del flamenco (Paco de Lucía y Camarón de la Isla como claros exponentes), que partiendo de la ortodoxia, contaron con músicos como él para evolucionar su lenguaje. A la vez, su carrera en el jazz es longeva y heterodoxa: fue parte activa de la escena contracultural madrileña de los setenta y comenzó una trayectoria internacional que le llevó a compartir escenario con artistas como Chick Corea, Hermeto Pascoal o Wayne Shorter entre otros muchos. La llave de la internacionalización de su jazz fue, precisamente, el flamenco y la difusión conseguida con el Sexteto de Paco de Lucía. Sobre estas cuestiones y su poética musical, Jorge Pardo fue entrevistado para la presente investigación.

También contamos con las entrevistas de 2011 y 2017 de **Chano Domínguez** (Cádiz, 1960), sujeto activo del rock andaluz, el nuevo flamenco y el jazz nacional e internacional. Ha vertido información relevante sobre la escena musical del rock andaluz, su participación en el antológico disco “10 de Paco” (1995, Nuevos Medios) junto a Jorge Pardo, así como su aprendizaje del flamenco desde un instrumento de arraigada tradición clásica y jazzística como es el piano, entre otros aspectos interesantes.

**Juan Parrilla** (Jerez, 1968) también ha brindado su testimonio para esta

investigación. Juan Parrilla es un flautista y compositor perteneciente a la generación siguiente a Jorge Pardo. Ha tocado con Manolo Sanlúcar, Enrique de Melchor, Joaquín Cortés, entre otros muchos artistas. Ha sido el primero en crear un método de flamenco para instrumentos melódicos. Su visión sobre el canon flamenco, el rol de la flauta en esta música en diferentes espacios, la didáctica, la influencia de Jorge Pardo en los instrumentistas de viento posteriores (entre los que él se incluye), ha sido una fuente esencial para reafirmar las hipótesis trazadas al comienzo de esta investigación.

Otros informantes han sido Agustín Carrillo y Pedro Esparza.

**Agustín Carrillo** (Málaga, 1959): Con una dilatada experiencia como flautista ligado al mundo del baile flamenco durante los ochenta, cuenta, igualmente, con formación clásica y numerosas colaboraciones con grupos de la más diversa índole, nacionales e internacionales. Su aportación a esta investigación ha sido la explicación de todas las técnicas flautísticas que emplea en el disco *Calle La Yedra* (1995, Autoproducido), concretamente en la versión que hace de un standard icónico dentro del mundo del jazz, *My funny Valentine (Richard Rogers)*, grabado en directo, flauta y guitarra. Interesante la aportación de Carrillo, ya que, en esta interpretación, aparecen elementos de improvisación, creación colectiva, recursos percusivos y tímbricos como perpetuación del canon tímbrico que se inició años atrás. A la vez, nos aportó su visión sobre el tablao, la creación de discursos y el rol de la flauta flamenca.

**Pedro Esparza** (Madrid, 1964): Flautista y saxofonista con dilata experiencia desde los años ochenta, habiendo colaborado, entre otros muchos, con Carmen Linares, Enrique de Melchor, Manolo Sanlúcar, Joaquín Cortés o Eva Yerbabuena. Además de integrar formaciones con fusiones árabes y jazzísticas, cuenta con gran experiencia en el mundo de la docencia de la flauta en el flamenco. Se refirió al aprendizaje de la flauta en el flamenco y a los recursos para elaborar el discurso.

## 2.2.4 Transcripción y análisis musical

Como adelantábamos anteriormente, la partitura no es el formato originario de estas músicas, en cambio, la transcripción es una herramienta de primer nivel para analizar y observar cuestiones que al oído pudieran pasar desapercibidas. ¿Pero a qué tipo de partitura nos referimos? No hay una forma unívoca de codificar gráficamente el sonido.

La grafía musical cuenta con una vasta tradición en la música clásica occidental que, ante la evolución tímbrica que muchos compositores desplegaron desde principios del siglo XX, amplió sus códigos para intentar dar respuesta a las nuevas sendas discursivas por las que la música contemporánea se expandía.

En cambio, en la tradición del jazz, la partitura supone un guión, un boceto melódico-armónico del que partir e incluso que poder transmutar. Con respecto al rol de la partitura en el flamenco, existe otra línea de pensamiento que aduce, mediante la comparación, cómo la codificación y enseñanza metodizada del jazz ha cambiado positiva y sustancialmente ese estilo, sin menoscabo de que se conserven sus expresiones tradicionales (Gil Ruiz: 2014).

En el presente epígrafe valoraremos las diferentes perspectivas que las historiografías flamenca y etnomusicológica proponen, seleccionando, haciendo media con la grafía musical culta occidental, las herramientas que más se ajustan a los objetivos de nuestra investigación.

### A) Perspectivas etnomusicológicas

"The Westener's conception of rhythm is so imprecise that as a rule he imagines that the rhythm he uses is the only one conceivable and that any unusual combinations he may chance to meet outside Western learned music must necessarily be susceptible of integration into it in one way or another."<sup>28</sup> (p. 134)

"[...] En este sentido cabe preguntarse si la transcripción debe hacerse lo más detallada que sea posible, si debe reseñar todos los detalles acústicos de ejecución o bien limitarse sólo a los

---

<sup>28</sup> Brailoü, Constantin (2009), "Aksak Rhythm", en Problems of Ethnomusicology. Cambridge University Press, 133-167. Translator: A.L. Lloyd. (p. 134)

elementos significativos. En otros términos, si debe ser una fotografía lo más fiel posible de la realidad sonora o sólo un croquis que no detalle sino los trazos pertinentes...” (Berlanga 2002:150)

Para Ch. Seeger, notación prescriptiva es aquella que recoge de modo fiel el fenómeno sonoro, mientras que la notación descriptiva cumple una función orientada al análisis.

Para Gil Ruiz (2014), la partitura de hoy ya no responde necesariamente a un escueto pentagrama sobre el que se colocan valores estáticos de alturas, duraciones y silencios. A lo largo de la segunda mitad del siglo XX se produjo una revolución notacional, una expansión del procedimiento tradicional de simbolizar, que aportó gran flexibilidad ante nuevos conceptos que surgían. Aparecen enfoques que abarcan, entre otros aspectos, la indeterminación temporal, de alturas, duraciones, timbres o dinámicas, entremezcladas con la notación tradicional. La partitura actual puede incluir, al fin y al cabo, todo elemento representable sobre un trozo de papel o una pantalla. Es un código que ni siquiera necesita de pautas, siendo susceptible de contener texto, dibujos, gráficos, fotografías, números, colores.

Hay varias cuestiones que pensar previas a la escritura y diseño de la transcripción: sobre todo, ¿cuál es el objetivo principal de la transcripción? En nuestro caso, suscribimos la visión de Blasco (2008): la transcripción nos será útil como intérprete “siempre que nos ayude a recordar las melodías y armonías que nos ofrecen los diferentes cantes flamencos”, en tal caso, cobra importancia el concepto de pertinencia de S. Arom: se basa en conocer, previo a la escritura, los elementos significativos (pertinentes) para la comunidad musical que es objeto de estudio<sup>29</sup>. En nuestro estudio de caso, en el discurso de Pardo conviven dos tradiciones esenciales: la del jazz y la del flamenco.

## **B) Objetivos**

- Describir diferentes parámetros musicales del lenguaje flautístico de Jorge Pardo
- Hallar paralelismos con los instrumentos “matriz” del flamenco: cante, guitarra.

<sup>29</sup> En Berlanga, M.A. (2002): "Métodos de transcripción y análisis en etnomusicología. El concepto de pertinencia constructiva". *Patrimonio musical, artículos de patrimonio etnológico musical*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía: Granada, pp. 148-160.



- Reconocer auditiva y visualmente los diferentes estilemas del flautista flamenco
- Crear fuentes para el estudio analítico de la música instrumental en el flamenco.
- Experimentar el proceso de codificación en partitura: ventajas e inconvenientes, elecciones gráficas, pertinencia del documento creado.

### **C) Procedimientos**

- Escucha a tiempo real y toma de notas, símbolos
- Reescuchar y tocar sobre la grabación
- Anotar posibles cambios
- Tocar de nuevo
- Digitalización: búsqueda y elección de grafía y símbolos
- Revisión
- Maquetación

### **D) Corpus transcrito**

- Almoraima (Paco de Lucía/versión de Jorge Pardo) (1976/1995)
- Se me partió la barrena (Camarón/versión de Jorge Pardo) (1992/1995)
- Buana Buana King Kong (Paco de Lucía Sextet, 1993)
- Sólo quiero caminar (Paco de Lucía y Paco de Lucía Sextet, 1981/1995)
- El Espejismo (Jorge Pardo, 1997)
- Mi Sueño (Jorge Pardo, 1991)

- Eterno (Jorge Pardo, 1991)
- Spain (Chick Corea, improvisación de Joe Farrell, 1972)
- Letras de bulerías antiguas -anónimas- transcritas por Jorge Pardo
- Compilación de falsetas clave de Paco de Lucía: La Tumbona (1995).

### **2.2.5. Análisis musical**

El análisis ha supuesto el método y el fin de nuestra investigación. Nuestro análisis musical se ha armado de la **audición** (reconocimiento de estilemas clave del lenguaje de Pardo en su discografía como flautista y en numerosas grabaciones en directo), la **transcripción** (relaciones melodía-armonía, patrones rítmicos y melódicos), el **contexto** (grabaciones vinculadas al lenguaje de Jorge Pardo: música y músicos que hayan podido ejercer influencia sobre su discurso), otros **instrumentistas coetáneos relevantes** para la investigación, y, por otro lado, hechos y **espacios significativos** donde la flauta flamenca tomó forma. Ejemplos y conclusiones en el capítulo VI, “El Lenguaje de Jorge Pardo”.

# CAPÍTULO III. EL ESTILO A PARTIR DE UN RECORRIDO DISCOGRÁFICO

## 3.1. LA DISCOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA DE ANÁLISIS: EL CASO DEL FLAMENCO

En la investigación que nos ocupa, como es la evolución del lenguaje de un instrumentista a lo largo de más de veinte años, se torna una tarea titánica establecer un canon estilístico. Más si cabe, cuando el intérprete procede del mundo del jazz: el valor cuantitativo y cualitativo de esta música, reside, desde sus inicios, en la improvisación. El intérprete es creador y la obra supone un guión por desarrollar cada vez que se interpreta; hay una versión, hay muchas versiones. De igual forma pasa en el flamenco: es el arte de la individualidad, del solista, cada interpretación es única. Condicionantes como el espacio, el guitarrista acompañante, el estado anímico o el *feedback* del público pueden variar el resultado de la interpretación. Desde estas premisas performativas, ¿cómo hallar en el intérprete rasgos que se reiteran?, ¿cómo analizar con profundidad los detalles del discurso? Una muestra inmutable, una foto del instante, es la grabación sonora.

La relación entre grabación sonora y música popular no es algo exclusivamente ubicado en la modernidad. El siglo XX traería consigo múltiples innovaciones, algunas introducirían cambios sustanciales en la música: la revolución industrial y la de los medios de transporte en un primer momento, así como las constantes innovaciones que la tecnología ha desarrollado a lo largo del siglo, dispondrán nuevos espacios y usos de la música.

La música clásica y la popular siempre se han retroalimentado. Desde finales del siglo XIX los compositores “cultos” han encontrado inspiración en la lírica y la música popular, la búsqueda del ideal “nacional” empujó a la búsqueda en las raíces populares de la música.

Del mismo modo, los compositores observarían en músicas ajenas una fuente de inspiración. Los medios de transporte, las Exposiciones Universales (París, Sevilla), conectarían a nuevas realidades estéticas y culturales.

“Es cierto que la cultura popular se retroalimenta de la representación de sus valores, conductas, por parte de la intelectualidad. Su poesía y sus cantos y bailes formaron parte de la inspiración artística de los profesionales “cultos”-, como ocurrió en la dialéctica entre el baile folclórico andaluz y la escuela bolera, entre la guitarra popular y la guitarra clásica española del XIX, y como ocurrió también con la lírica semiculta y la lírica folclórica semipopular” (Sánchez, 2013)

En el flamenco, el fenómeno de la canonización de ciertos estilos comienza antes de la aparición del registro sonoro, en las Academias de Baile del siglo XIX y en los Cafés Cantantes, donde el flamenco puede ya considerarse como un “producto de consumo cultural y de ocio” (Aix, 2004).

El puerto gaditano es el primero en España en captar aparatos fonográficos. Procedente de Nueva York, el fonógrafo Edison se presenta, según nos informa Blas Vega, en la Academia de Santa Cecilia tan sólo un año después de su invención en 1878, aunque la prensa documenta que no será hasta 1896 cuando se realicen audiciones públicas con cilindros comerciales que contienen registros flamencos: malagueñas, serranas y martinets, interpretadas por María Montes, Joaquina Payans y Jitana de Jerez, respectivamente (Sánchez, 2014). Estas primeras grabaciones fueron realizadas, a tenor de las investigaciones de Hita Maldonado, bien de manera particular bien por establecimientos comerciales.

Sobre los Cafés Cantantes: es imposible obviar la importancia de estos espacios escénicos en la codificación del género puesto que el virtuosismo y la complejidad técnica se desarrollan rápida e intensamente por la competencia, por la influencia y especialización de los artistas que en ellos concurrieron.

Así, recordando a Pepa Sánchez, es innegable que la grabación sonora es un documento objetivo para la historiografía que dota de información inmutable y abierta a múltiples significaciones por parte del receptor, en el momento, y a lo largo de la historia:

“Los primeros balbuceos historiográficos y musicológicos tuvieron lugar desde una óptica romántica y subjetiva que pocas veces cuadra con la información que nos proporcionan los primeros registros del flamenco. Éstos nos permiten hoy conocer formas y maneras de un valor inestimable y nos llevan de la mano hacia los orígenes de “lo flamenco”; es decir, al momento de codificación de los estilos como géneros artísticos que trascienden lo folclórico”.

Del mismo modo, resulta un impacto en las formas de recepción de la música, y por ende, del aprendizaje del estilo:

“Aprender una malagueña de Chacón no será ya un proceso que dependa de la presencia del maestro; podremos reproducir el cante en cuestión tantas veces como sea necesario para su memorización y los cambios que se efectúen en la línea melódica bien se realizarán de forma más creativa y consciente, bien responderán a las limitaciones o virtudes vocales y musicales del discípulo. El aprendizaje queda pues desubicado de su ambiente tradicional, tanto espacial como temporalmente, y ya no es necesario inscribirse como “receptor” del cante en uno de los contextos socio-laborales, rituales o comerciales, donde en principio se crea o re-crea el flamenco. (Aix, 2004)

En este apartado debemos tener en cuenta que la mayoría de los efectos de la aventura fonográfica flamenca ya latieron tímidamente en los escenarios de los Salones y Cafés. Partiendo de las reflexiones del antropólogo José Antonio González Alcantud al respecto, nos dice Francisco Aix que el registro sonoro encarna un “proceso de individuación, universalización y estandarización de la música flamenca sin precedentes” (Aix, 122). Las circunstancias que contribuyen a la “universalización” del género a través de la distribución de los discos son:

1. La crisis de las formas tradicionales de transmisión.
2. La multitud de referentes para el aprendizaje.

En relación al primer aspecto, el de la transmisión de cantes no se trata tanto de una “crisis” de la forma de transmisión tradicional, como de la aparición de una nueva alternativa de transmisión que convive con la oral.

Durante el siglo XIX la transmisión de los estilos es exclusivamente oral. De sobra es sabido que los factores de este tipo de transmisión efectúan cambios sobre el cante, dando lugar a infinidad de estilos y subestilos relacionados entre sí en grado variable.

Dichos factores, mencionados en orden de importancia, son: la memoria, las facultades vocales y musicales del intérprete, los gustos musicales personales, las circunstancias de la *performance*, y aunque no siempre, la copla elegida por el intérprete (la letra).

Esta forma de transmisión pervive hasta principios del XX, coexistiendo con el tipo de transmisión que facilitan las nuevas tecnologías a principios del XX.

“Ricardo Pachón se empeñó en que tenía que tocar un Taranto con Camarón con el saxo. Yo no tenía ni idea de lo que era un taranto. Pues nada, se vino Camarón con Tomate a mi apartamento de la Dehesa de la Villa, de veinteañeros, todo destartado, ese piso era un “sálvese quien pueda” y nada, empezamos a sacar eso. A mí no me sonaba ni para atrás. Camarón se quedó en el sofá a dormir y Tomate se fue. ¡Al final estuvo tres días en mi casa hasta que me salió! Un día pillaba una frase, otro día otro detalle, en medio unos huevos fritos y así.

Y ahí es donde voy a lo de los cantes y el ordenador. Y ya sabes tú los flamencos cómo son, un día te la canto así y otro día a saber. Y si tú no tienes un gran bagaje de frases flamencas pues ya te despistas. Y el taranto que es un cante que tampoco va muy a compás... pues imagínate, lo pillé, sí, pero después de mucho esfuerzo... Pero cuando tuve un ordenador y pude escuchar a Camarón y escucharlo con nitidez una y otra vez las inflexiones, el quejío, pues piensas “así sí”. Y en el 97 o el 98 encontré una herramienta y pensé “madre mía, si hubiera tenido esto hace 20 años, no habría tenido a Camarón ahí en el sofá tres días” (risas)” [Entrevista personal a Jorge Pardo]

Al objetivarse el corpus musical flamenco en soporte sonoro, algunos de los factores más cruciales de la transmisión oral desaparecen: la memoria y las circunstancias de la performance.

En cuanto al segundo aspecto, es relevante recordar que el disco libera al intérprete de su anclaje a una tradición cantaora local única, la que normalmente le rodea en su fase de aprendizaje. Sin grabaciones, su repertorio de estilos, sus formas cantaoras, e incluso las letras, le son transmitidas por el entorno inmediato, que es su único referente.

Así, al integrarse el flamenco en la industria fonográfica, ya no hablaremos tan frecuentemente de dinastías cantaoras porque el aprendizaje se vuelve más autodidacta e incorpora la posibilidad de comparar diferentes versiones del mismo cante. La tradición flamenca se deslocaliza con la comercialización del registro sonoro.

Anteriormente citamos que la inclusión del flamenco en los medios de comunicación de masas contribuye a la “individuación”/”estandarización” del género. Es esta una dialéctica compleja y contradictoria que trataremos de sintetizar brevemente. Siempre han denunciado los primitivistas el efecto estandarizador y corruptor del mercado de consumo, pero al mismo tiempo, como bien afirma Francisco Aix, “la reproducción sonora trae consigo un impulso hacia la creación” (Aix:2004), convirtiéndose en una exigencia ineludible.

En aras de la competitividad del mercado, el lanzamiento de cada producto debe

responder a los criterios de novedad y personalización como clave de atracción comercial. Así pues, esta tendencia individualista y creativa tiene una contrapartida; convive con otra que la contradice y que es la estandarización de la música en función de su comercialidad, de manera que el éxito comercial, en nuestro caso, de un cantaor flamenco impone y generaliza sus “novedades” y su personalización del cante; impone y generaliza sus formas cantoras (técnica vocal y expresiva y estilística). Algo paralelo le pasó a Jorge Pardo, si bien no por el éxito comercial de sus discos, sí por el hecho de haber grabado su propia música e iniciar un camino profesional de desarrollo de los “vientos flamencos”.

Subraya por último Francisco Aix la tendencia a la hibridación de géneros presentes en la industria discográfica. Consideramos que esta circunstancia no es exclusiva de la modernidad, es no obstante prominente la relación intensa entre flamenco y copla de los primeros tiempos (como lo será la del flamenco y el pop, rock, jazz, etc., de los más modernos). Este aspecto por cierto muy criticado desde siempre por puristas.

Lo que sin lugar a dudas ofrece este corpus discográfico es su valor como instrumento de análisis; como vehículo motor que tira hacia atrás cronológicamente de las líneas melódicas básicas (a veces, también rítmicas y armónicas) de ciertos subestilos o variantes.

## **3.2. ANÁLISIS DE LAS GRABACIONES CON FLAUTA EN LA DISCOGRAFÍA DE PARDO ENTRE 1975 Y 1997**

### **3.2.1 Procedimiento analítico**

Como adelantábamos en el capítulo de técnicas de investigación, el rastreo discográfico de los trabajos de Pardo como flautista fue una minuciosa tarea de búsqueda, escucha y análisis. Ese análisis diacrónico de los estilemas que el músico fue incorporando a su lenguaje a lo largo de dos décadas, ha sido la llave para conocer la evolución y dimensión de su lenguaje. En el periodo que marcamos para esta investigación, se produce un proceso de búsqueda que culmina en la abstracción de diferentes lenguajes, donde el flamenco es uno de los pilares esenciales.

En los siguientes apartados, seleccionaremos los temas en los que el músico madrileño interviene como flautista, reconociendo recursos que se proyectarán como canónicos. El procedimiento de trabajo se ilustra a continuación:

1. Seleccionar los tracks en los que aparece como flautista.

Como exponíamos en capítulos anteriores, el objetivo principal de nuestra investigación es hallar los rasgos que definen su lenguaje flautístico y cómo este ha ido integrando diversos recursos hasta llegar a canonizar su modelo flautístico como flamenco.

En el marco temporal de nuestro objeto de estudio (1975-1997), se puede observar cómo evoluciona de forma cualitativa y cuantitativa el uso de la flauta. Tanto en las producciones propias, como en los temas en los que interviene como colaborador.

2. Describir los estilemas más significativos.

Desde una escucha exhaustiva, se han podido trazar recursos que reaparecen en el discurso de Jorge Pardo, y que devienen en canónicos.

1. Timbre:

1.1 Flexión de la afinación (ascendente o descendente)

1.2 Sonidos de bambú (se consiguen con digitaciones alternativas y/o cambiando la emisión del aire)

1.3 Sonidos eólicos (aparecen cambiando el enfoque del aire)

1.4 Armónicos

1.5 Golpear las llaves

1.6 Cantar y tocar

1.7 Golpe de lengua



### 1.8 Glissando

### 1.9 Otros

## 2. Melodía

### 2.1 Registro (grave, medio, agudo, sobreagudo)

### 2.2 Interválica (grados conjuntos, otros saltos)

### 2.3 Diseño melódico (motivos característicos, trazado de las frases)

### 2.4 Escalas

- Frigia
- Frigia mayor
- Disminuida
- Pentatónica
- Blues
- Dórica
- Tonos enteros
- Lidia b7
- Otras

### 2.5 Adornos

- Mordentes
- Trinos
- Trémolos

- Arabescos
- Aproximaciones cromáticas

### 3. Ritmo:

3.1 Contratiempo

3.2 Síncopas

3.3 Grupos irregulares y cambios de subdivisión

3.4 Desplazamientos del *beat*

3.5 Recreación de palos flamencos y otros ciclos rítmicos.

### 4. Articulación:

4.1 Picado

4.2 Doble Picado

4.3 Picado-ligado

4.4 Vocalizaciones

4.5 Swing/Straight/*Soniquete*

### 5. Citas

5.1 Standards de jazz

5.2 Falsetas de flamenco

5.3 Música española

5.4 Música clásica

5.5 Otras músicas

5.6 “Meta-citas”

## 6. Forma musical y textura (recreación de palos, detalles del acompañamiento significativos, cuestiones de estilo y forma)

Esta tabla que hemos desarrollado, es el resultado de la observación de su discografía como flautista, de su análisis diacrónico y después de anotaciones de campo y transcripciones de elementos relevantes.

En ocasiones, en nuestras anotaciones, se señala el minuto exacto en el que aparecen muchos de estos rasgos. En otras, como decíamos, nos hemos valido de diferentes tipos de transcripción para ilustrar con más claridad ciertos recursos que al oído puedan pasar desapercibidos.

No sólo la suma de rasgos deviene en la creación de lenguaje, también qué rol toma la flauta dentro de las diferentes formaciones de las que ha participado Jorge Pardo.

Analizando su aportación en el Sexteto de Paco de Lucía, fue el ensemble que alzó la música flamenca instrumental, y en el que Jorge Pardo formó parte activa durante más de treinta años. Podemos afirmar, tras las entrevistas y el análisis de muchos factores, que el espacio que ocupó la flauta dentro del grupo fue el que legitimó su presencia posterior en el flamenco.

La tímbrica de la flauta se hizo un color habitual en el oído popular del flamenco y a la vez fue un incentivo para públicos procedentes de otras músicas como el jazz o la world music. Visualizando espectáculos en directo del Sexteto de Paco de Lucía del primer periodo (1984) y del ocaso del ensemble (2001), se observa la evolución no sólo del sonido y el lenguaje del flautista, sino de su presencia en el ensemble. Para la presente tesis, se han tenido en cuenta sobre todo ambas grabaciones en directo del Sexteto (1984, 1994), pero se hacía necesario comparar con la actividad en directo, ya que la esencia del grupo yace en la performance: giras, festivales, teatros.

Una vez hecho este trabajo de catalogación y análisis resultó mucho más sencillo extraer las claves del lenguaje de Jorge Pardo y, sobre todo, cómo fue tomando espacio el flamenco en el mismo.

### 3. Ubicar la grabación en el contexto sociológico y musical.


Recordando a John Blacking, “la música es sonido humanamente organizado”. La música, despojada del contexto social donde se produce, poseerá un análisis incompleto. En veintidós años (1975-1997), Jorge Pardo recorre hechos clave que condicionarán su música. La nueva situación política, las influencias de artistas con los que trabaja, los profundos cambios que atraviesa la industria discográfica, las coyunturas personales y su pensamiento musical, entre otros, definirán diferentes periodos que estarán jalonados por los trabajos discográficos del flautista y compositor. Aunque en otros capítulos ya comentamos qué acontecía en torno a la figura de Jorge Pardo social y musicalmente, en el apartado de discografía nos valió para indagar en aspectos significativos de la dimensión social del hecho musical.

### 3.2.2 El recorrido discográfico: tablas con notas de campo

	Año: <b>1975</b>
	Intérpretes: <b>Dolores</b>
	Disco: <b>Dolores</b>
Tema: <b><u>La Niña de los Montoya</u></b>	
<ul style="list-style-type: none"><li>- Flauta que doble la melodía y obligados hechos por la flauta.</li><li>- Castañuelas.</li><li>- 1:50 fill de flauta, articulación del jazz a semicorcheas.</li><li>- 2:49 flauta-guitarra española.</li></ul>	
Tema: <b><u>El Jaleo</u></b>	
<ul style="list-style-type: none"><li>- Pedro Ruy Blas hace una introducción, que en algún momento parece que hiciese quejíos próximos al canto flamenco. No hay letra, la voz interviene como un instrumento más.</li><li>- Acorde de dominante con b2.</li><li>- 1:06 Flauta, sustitutos de dominante. Recuerda mucho a Spain, de Chick Corea.</li><li>- 3:23 Obligado voz-flauta.</li><li>- 4:18 Sólo de flauta, muy próximo al estilo de Joe Farrell.</li><li>- 5:09 Reaparece flauta.</li><li>- 5:28 Arreglo armonizado de flautas.</li><li>- 5:58 Obligado de voz-flauta.</li><li>- 6:40 Obligado voz-flauta.</li><li>- 7:05 Solo en scat de Pedro Ruy Blas.</li><li>- Formalmente es rico y variado. Influencia del latin.</li></ul>	

	<p>Año: <b>1975</b></p>
	<p>Intérpretes: <b>Las Grecas</b></p>
	<p>Disco: <b>Yo No Quiero Pensar</b></p>
<p>Información general:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• “Jhonny Galvao entró en el Bourbon y vio algo en Jorge Pardo y se lo llevó a grabar”. (Autobiografía)</li> </ul>	
<p>Tema: <b><u>Yo No Quiero Pensar</u></b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– 1:20/3:00 El sonido de Pardo está totalmente influenciado por la flauta de Ian Anderson (Jethro Tull).</li> <li>– Utiliza el recurso cantar y tocar.</li> </ul>	

	<p>Año: <b>1977</b></p>
--	-------------------------

	Intérpretes: <b>Dolores</b>
	Disco: <b>La Puerta Abierta</b>

Tema: **La Puerta Abierta**

- Fills libres. Escala pentatónica prevalece. Ambiente abierto. Cercano al jazz fusión.
- Ese tipo de efectos reaparecerían en la música que interpretaría en el Sexteto.

Tema: **Membrillo**

- Tema en modo mayor con mucho arraigo a la música brasileña: percusión, batucada, rol de la flauta. Registro agudo.
- Contraste con la parte B (min. 2:05): efectos de post-producción, sonido distorsionado.
- 4:46 y 10:16 Motivo que reaparecerá a lo largo de temas y directos de sus carreras.
- Trinos.
- Pentatónica.
- Cromatismo, escala alterada, mucho espacio.
- Efectos electrónicos.

	Año: <b>1978</b>
	Intérpretes: <b>Paco de Lucía</b>
	Disco: <b>Interpreta a Manuel de Falla</b>

Tema: **Danza Ritual Del Fuego**

- Introducción con flauta, algunos armónicos (pellizco).
- 1:17 Riqueza de escalas (disminuida p.e.).
- 1:34 Trino presente.
- Doblar la melodía.
- Golpes con la tapa/zapateo/palmas.
- 2:22 Presencia del bajo.
- 2:49 Flauta, recurso de los trinos.
- 3:05 Riqueza en el uso de escalas.
- 3:52 Flauta apoya el tema.

Tema: **Canción Del Fuego Fatuo**

- 0:38 Trino, escala pentatónica quebrada.
- Apoyo de melodías.
- 2:30 Pregunta-Respuesta con guitarra.
- 3:26 Improvisación final.



Año: **1978**

Intérpretes: **Dolores**

Disco: **Asa Nisi Masa**

Información general:

- En el 76 Paco de Lucía y los músicos de Dolores se conocieron en el estudio de Fonogram. Pardo participó grabando Falla. En este disco colabora Paco de Lucía como contraprestación.

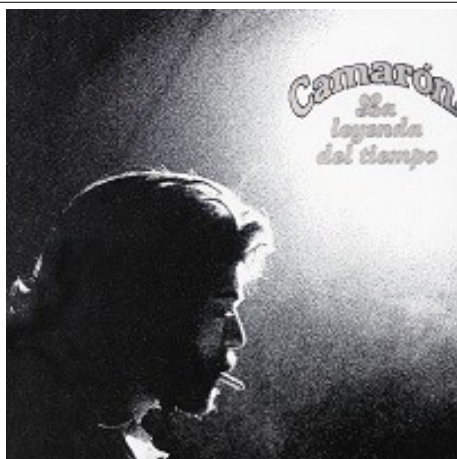
Tema: **¿Por Dónde Caminas?**



- 1:23 – 2:04 Solo que enlaza desde el tema.
- Tema con la voz-flauta.
- Fills de la flauta a los espacios de la voz.
- 3:09 Brillante primer solo de Paco de Lucía (Ya había tenido contacto con el Guitar Trio y la Improvisación)
- 4:18 Puente con flautín.
- 4:47 Tema con flautín cambia el groove a disco.

Tema: **Canción Para Celebrar El Nacimiento De Un Niño**

- 3:18 Solo ágil de flauta.
- El resto del tema sigue la tónica de hacer fills a la voz y doblarla en el tema.



Año: **1979**

Intérpretes: **Camarón**

Disco: **La Leyenda Del Tiempo**

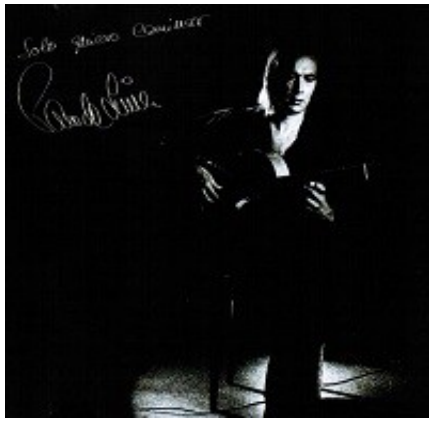
Tema: **Volando Voy:**

Rumba, lenguaje del jazz, aproximación cromática.

Única actuación en Festival Barcelona con Weather Report. Ver recorte de La Vanguardia.

Año: **1981**

Intérpretes: **Paco de Lucía**



Disco: **Solo Quiero Caminar**

Tema: **Solo Quiero Caminar**

- 0:49 Falseta con remate arreglado (1:12 caída de afinación).
- 1:38 Falseta.
- 2:21 Falseta 2:41 Salida, crecimiento. Arabescos.
- 3:16 Una sola nota percusiva, arabescos.
- Cante: “Lorailo lairo la lara” → glosolalia imitable con articulación de la flauta
- Cante: “Guruguruuuu, al gurugurru guuuru aaaa! → glosolalia de nuevo.
- 6:00 Arreglo final y remate.

\* Ver Anexos

Tema: **Convite**

- Tango-rumba
- 0:49 Falseta con remate arreglado (1:12 caída de pitch)
- 1:16 Solo, registro agudo, próximo al latin. Escala de tonos enteros. Fraseos a semicorchea.
- 3:14 Frase con bajo (trémolo final).

Tema: **Palenque**

- 0:30 Frase.
- 1:53 Puente con tempo muerto.
- 2:00 Frase.
- 2:21 Sólo con saxo.
- 3:32 Pregunta-Respuesta Flauta-Guitarra-Bajo (Similar a la estructura de cuatros en el jazz)

- 4:00 Tema B, acelerando
- 4:44 Caída de afinación

	Año: <b>1982</b>
	Intérpretes: <b>Jorge Pardo</b>
	Disco: <b>Jorge Pardo</b>
<p>Tema: <b>Frutos Tropicales</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- ¡Latin jazz!</li> <li>- 4:08 Licks, giros de jazz, registro agudo. Articulación.</li> <li>- 1:20 Juego de llaves. Registro agudo. Licks, doble enclosure.</li> </ul> <p>* Los Frutos Tropicales fueron un grupo de brasileños que se asentó en Madrid. Trajeron a la escena contracultural de la capital la cultura brasileña, no sólo desde la música, sino desde la capoeira y el baile. Vinculados a la vida artística de la ciudad. Influyeron a Pardo.</p>	

	Año: <b>1982</b>
	Intérpretes: <b>Pata Negra</b>
	Disco: <b>Rock Gitano</b>
<p>Tema: <b>Jessica</b></p>	

- 1:21 Solo Jorge, tensión, árabe. Figura larga que parece un ayeo (melisma a final de frase). Arabismo del rock andaluz. Icono del ney.

Tema: **Las Vegas**

- 3:26 Contratiempo, adornos, cambio de velocidad en patrones, recrear cadencia andaluza.

Tema: **Compañero Del Alma**

- Intro con aire flamenco.
- Puente idéntico a la intro.
- 2:30 Flauta solea sobre el tema.

Año: **1983**

Intérpretes: **Jorge Pardo**



Disco: **El Canto De Los Guerreros**

Información general:

- Paco y Pepe de Lucía y Tomatito colaboran en este disco.

Tema: **Por El Mar**

- 1:00 Detalle del fraseo.
- Flautas armonizadas.
- Collage de influencias



Año: **1984**

Intérpretes: **Camarón**

Disco: **Viviré**

Tema: **Viviré**

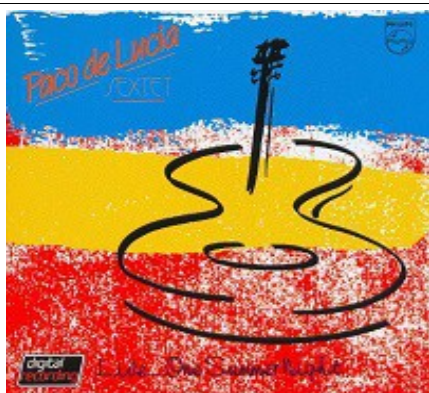
- 3:10 Falseta de “Gitanos andaluces”. Bulerías.
- Reparición. Proyección: Canon. Repertorio básico: transcrito en La Tumbona

Tema: **Mi Sangre Grita**

- 1:12 Desafinaciones. Trémolos.
- 2:14 Falseta, cromática.

Tema: **Ná Más Que'r Día**

- 0:10 Detalle que hace de puente.
- 2:24 Segunda voz de la misma idea terminada en trémolo.



Año: **1984**

Intérpretes: **Paco de Lucía**

Disco: **Live One Summer Night**

Tema: **Palenque**

- 0:46 Falseta cresc.
- 2:06 Escala disminuida. Detalle interesante.
- 2:48 Obligado.
- 3:46 Fills a la voz.
- 6:08 Falseta (tangos lentos) y arreglo sorprendente en 6/8.
- 7:02 Escala disminuida.
- Obligados (cortes), obligado final.

Tema: **Solo Quiero Caminar**

- 2:46 Falseta.
- Arreglo en cascada.
- 4:26 Adorna, tresillos, juego con la subdivisión.
- 4:53 Falseta nueva Guitarra-Flauta.
- 5:17 Falseta flauta, improvisación rítmica de la falseta original.

- Arreglos que juegan con contraste rápido-lento.
- 6:52 Entrada asíncopada y variando afinación, final cadencia andaluza.
- Guitarra y flauta se contestan.
- 9:03 Como el agua (Cita)
- Arreglo final (reducido).

	Año: <b>1987</b>
	Intérpretes: <b>Jorge Pardo</b>
	Disco: <b>A Mi Aire</b>
<p>Tema: <b>¡Qué De Flauta!</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Flauta y percusión secuenciada.</li> <li>- Recursos tímbricos y articulación</li> </ul> <p>Ver entrevista de RTVE en “Jazz entre amigos”.</p>	
<p>Tema: <b><u>Dos Colegas Y Un Flamenco</u></b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Flauta, palmas y secuenciadores. Innovador.</li> <li>- 5:09 Jazz, articulación y fraseo.</li> </ul> <p>4:14 solo jazzero, doble picado. Fraseo ágil, cercano al jazz. Registro agudo.</p> <p>* Sobre “Dos colegas y un flamenco”:</p> <p>“Un ritmo de soleá, de hecho ahí está Manuel Soler para corroborarlo. Es un ritmo de soleá propio y tampoco hay una influencia clara del jazz estricta, porque hasta hace poco no se han utilizado máquinas, secuenciadores, etc. y yo las he incorporado aquí. Por eso no sería maridaje de jazz y flamenco, sería un collage de muchas cosas. Surgió de la idea de trabajar con elementos muy diferentes, por qué no. Y el jazz está presente en todo lo que hago, o eso es lo que yo creo. Entonces surge una soleá bastante atípica, tanto desde el punto de vista del flamenco, como del jazz, e incluso de la música electrónica. Bastante atípico, pero me parece muy interesante lo que salió” (Entrevista en “Jazz entre amigos”, RTVE).</p>	

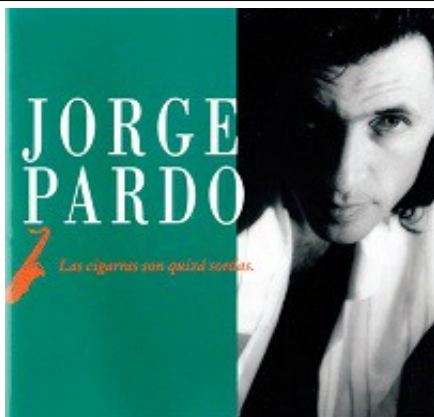
<p><b>NANA CAYMMI</b> só louco <b>WAGNER TISO</b></p>	Año: <b>1989</b>
	Intérpretes: <b>Nana Caymmi &amp; Wagner Tiso</b>
	Disco: <b>So Louco</b>
<p>Información general:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Dificil acceso a la fuente. Aparece un vídeo en directo en YouTube que documenta la colaboración -&gt; Live in Montreux festival. Varios cortes con flauta. Lenguaje cercano al latin jazz. Fraseo recto y ágil. Sobreagudo.</li> </ul>	

<p><b>PACO de LUCIA</b></p> <p><b>Zyriab</b></p>	Año: <b>1991</b>
	Intérpretes: <b>Paco de Lucía</b>
	Disco: <b>Zyriab</b>
<p>Tema: <b><u>Soniquete</u></b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- 6:26 Falseta que se incorporará en “10 de Paco”.</li> <li>- 7:13 con flautín.</li> </ul>	
<p>Tema: <b><u>Zyriab</u></b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- 0:52 y 4:43 Falseta.</li> <li>- Aquí Paco de Lucía se muestra más cercano al jazz en las armonías desarrolladas y en el planteamiento de las vueltas de solos.</li> </ul>	



Tema: **Almonte**

- 4:27 Falseta de fandangos.



Año: **1991**

Intérpretes: **Jorge Pardo**

Disco: **Las Cigarras Son Quizás Sordas**

#### Información general:

- En la industria discográfica no tenían demasiado en cuenta el trabajo de Pardo por la escasa aceptación comercial que tuvo su anterior disco “Mira”. Tras eso, Pardo centrará su tiempo y esfuerzo en que “Las cigarras son quizá sordas” despegue. Además, su situación familiar, la llegada de dos hijos, la búsqueda de la seguridad económica, así lo requería. Hasta que este proyecto no despegó, no pudo pensar en un nuevo trabajo.
- En todo el mundo a través de la **fusión**, muchos músicos de países africanos, asiáticos o americanos comenzaban a salir de sus fronteras asomándose a un mercado internacional con una envoltura más moderna. España se une a este fenómeno. “En ese momentos somos unos pocos los que podíamos entender ambos lenguajes”. Antonio Carmona, Potito, Gerardo Núñez, El Bola ... grabaron en “Las cigarras son quizá sordas”.
- En 1991, coincidiendo con el disco de Pardo, se produce la eclosión comercial del Nuevo Flamenco”.

Tema: **Eterno – Mi Sueño**

- Totalmente asumido lo que se considerará lenguaje flamenco.
- Sonido fuera (sonidos eólicos).
- Flautas armonizadas
- Ayeos (caída de pitch).
- 1:15 trinos.

- Articulación buscando la síncopa

\* Este tema se analiza con más detalle a partir de su transcripción en el capítulo dedicado al lenguaje de Jorge Pardo.

Tema: **De San José A Mojácar**

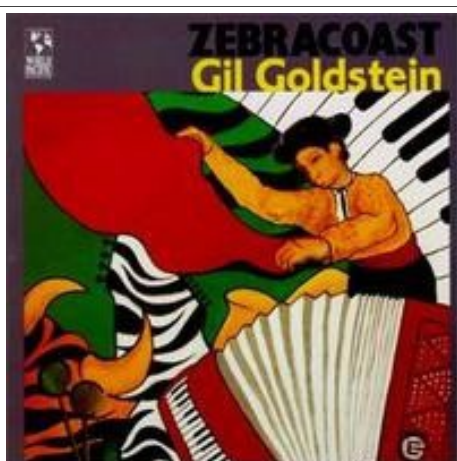
- Bulerías.
- Portamentos, mordentes.
- 0:48 tema.
- 1:10 Solo, desafinaciones, articulación parecida al picado de la guitarra.
- 2:00 remate y juego con la subdivisión.
- 2:09 doble picado.
- Remates interesantes.
- 2:30 Tema.
- Mover la frase sobre el pulso: “frases elásticas”
- 3:49 tema.
- 4:11 falseta sobre variante de cadencia andaluza.
- 4:50 remate.
- 5:00 caída mayor-menor, va alternando.
- 5:43 doble picado.

Tema: **Nardis**

- Tema de Miles Davis.
- Tangos.
- Articulaciones, sonido, cómo improvisar sobre un standard.
- Doble tercera y doble séptima.
- 1:51 Escala
- 2:12 Detalles de la articulación.

\*Detalles en la entrevista sobre la reelaboración de este standard de jazz

	Año: <b>1992</b>
	Intérpretes: <b>Gil Goldstein</b>



Disco: **Zebra**

#### Información general:

- Dificil acceso a la fuente. Algunos vídeos en YouTube dan una idea de la línea estilística del proyecto. Jorge Pardo conoce con 23 años a Gil Goldstein en una gira española, cuando a él le tocó hacer de Stan Getz junto a Astrud Gilberto. Decidieron hacer algo juntos pasados unos años, y Goldstein creó un grupo de europeos y americanos para un programa de la televisión Suiza. Después de eso, hicieron un plan de clubs para tocar durante unas semanas en Nueva York (entrevista y autobiografía).



Año: **1993**

Intérpretes: **Jorge Pardo**

Disco: **Veloz Hacia Sino**

Tema: **Veloz Hacia Su Sino**

- Flauta sola con percusión
- Quejío
- Armonía que da idea de la cadencia andaluza y de una textura a dos.
- Respiraciones y voz.
- 2:52 doble picado.

- Diálogo con el cante.
- Picado con aire fuera.
- 3:57 detalle de armonía interesante.

Tema: **El Lago**

- Intro: Guitarra flamenca y flauta.
- Flauta libre, como un cantaor.
- Ritmo libre.
- Atención a la expresividad y las notas.
- Cambios de dinámica.
- Cadencia andaluza.
- Flexiones de afinación.
- Dinámica (2:05).
- 2:47 Compás de soleá. Después marcado como a 3, cercano al fandango.
- 3:19 Articulación: lengua separando la misma nota
- Fade out final

Tema: **Sin Fin**

- Sintetizadores, paisaje sonoro que recuerda a una saeta (tambores, cantaor, gente aplaudiendo).
- Ambiente abierto
- 1:50 Efectos (Repetición de la misma nota, para recrear ritmo)
- 2:24 Solo de guitarra-flauta. Quejíos, Adornos. Flexión del pitch
- 3:14 Tema
- 4:12 Termina con un cante y el mismo ambiente del principio.

Tema: **Round About Midnight**

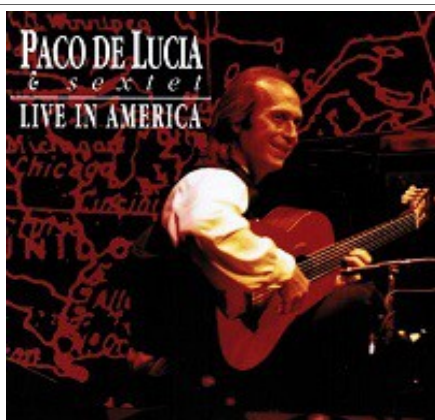
- Intro a flauta sola
- 2:19 Entra guitarra con la armonía del tema.

“lo que fue uno de los hallazgos para mí, armónicamente hablando (entre comillas hallazgos, eran hallazgos para mí, claro, y no algo universal). Pero para mí cómo afrontar tocar ciertas cosas, cuando descubrí que a los acordes dominantes en el jazz, se les suele aplicar el sistema doble alterado, la doble disminuida (semitono-tono-semitono-tono...), pues entonces por ahí empecé a ver que los acordes dominantes en los standards de jazz eran sospechosos de ser acordes flamencos. Y eso me dio una muy buena idea de cómo orientar la interpretación de ciertos standards y darles ese giro flamenco. Poder tocar frases de remates flamencos, en temas de standards. Por ejemplo, si no recuerdo mal, en “Veloz hacia su sino” hago *Round*

*Midnight*, que lo veo por ahí eso, aplico la sonoridad flamenca a los dominantes, la segunda menor, en vez de la novena, la segunda dentro del acorde. Y a la inversa, puedes arriesgarte a hacer alguna frase de jazz, por así decirlo, dentro del acorde flamenco. Y aquello funcionaba. Eso fue un buen descubrimiento para dar cierta orientación a los standards de jazz y tratar de meterlos en esa estética flamenca” (extracto de la entrevista personal).

Tema: **Tomili Maguro**

- Tema en mayor, con un cuatro o mandolina, quizás sea Benavent.
- Intro flamenca (resoluciones frigia mayor).
- Resoluciones flamencas: 1:00
- 1:28 articulación
- 1:38 Mezcla con tensiones armónicas y lenguaje del jazz.
- 2:16: arabesco (efecto de dedos) y resolución flamenca.
- Cuatros con la mandolina, en todos mezcla recursos del jazz con resolución flamenca.
- 2:56 Tema



Año: **1993**

Intérpretes: **Paco de Lucía Sextet**

Disco: **Live In America**

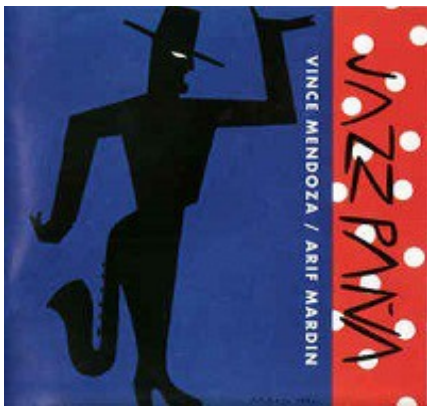
Tema: **Alcázar De Sevilla**

- Bulerías.
- Comienza con falseta mítica de guitarra que reaparece en “10 de Paco” tocada por saxo soprano.
- 0:50 Intro de flauta, la tarara: aire fuera, sonido bambú.
- 1:32 Cambio de registro, portamento, trémolo.
- 1:48 Cambio de ritmo anunciado por la flauta.
- 2:12 Falseta, obligado flauta, guitarra y bajo.

- 2:47 Falseta obligado (fraseo guitarrístico).
- 5:33 Obligado y remate.
- 5:50 Misma idea de la intro pero encajada a compás.
- 8:05 Falseta del comienzo tocada por la flauta.
- 8:27 Detalles del remate: gliss, un poco de voz, figuraciones rítmicas.

Tema: **Buana King Kong**

- Rumba.
- Comienzo con compás y voz.
- 1:09 Obligado.
- 1:26 Adorno + dibujos.
- 1:42 Obligado con gliss.
- 1:44 Falseta tema B hecha por la flauta.
- 2:10 solo, resolución.
- 2:40 “ayeo”/portamento.
- 3:36 Tema B .
- 3:50 dibujo a la voz.
- 4:05 trino.
- 4:36 Obligado guitarra-bajo-flauta + remate.



Año: **1993**

Intérpretes: **Arif Mardin / Vince Mendoza**

Disco: **Jazzpaña**

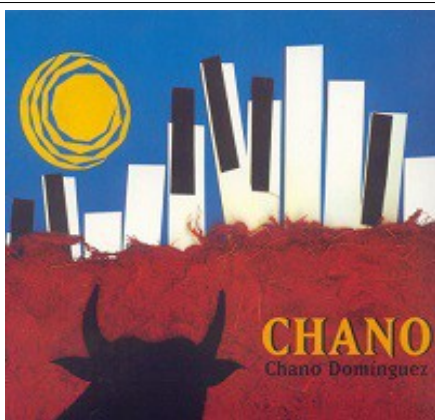
\* Detalles en entrevista personal.

Tema: **El Vito Cante**

- “Bulerizado”.
- Flauta hace los obligados. 1:56 remate.
- 2:32 Variante de la melodía.
- 3:16 Variante de la melodía.

Tema: **Tangos**

- 3:06 Detalle de desafinación, caída, portamento..
- Desplazamientos rítmicos.
- Aproximación cromática a la 7ª.
- Contratiempos.
- Doble picado.
- Adornos.
- Trémolos



Año: **1993**

Intérpretes: **Chano Domínguez**

Disco: **Chano**

Tema: **Pa Mi Niño**

- La flauta sólo dobla la melodía.

## 10 de Paco

jorge  
pardo  
chano  
domínguez

javier  
colina  
tino  
di geraldo



Año: **1995**

Intérpretes: **Chano Domínguez y Jorge Pardo**

Disco: **10 De Paco**

### Información general:

“De alguna manera, hemos marcado una línea. Lo que pasa a día de hoy es que puedes ir a buscar a un guitarrista flamenco, pero también mirar a Jorge, a mí... mirar las cosas que hacemos y tener más variedad en el lenguaje”

“Cuando hice este trabajo (10 de Paco) gane muchísimo lenguaje musical del flamenco. Yo ya había sacado cosas, tocado por bulerías, y tocaba alguna cosa de Paco, pero al venir Jorge y decirme “¿quieres venir a hacer esto conmigo?”... venga va, me pongo con Paco a tope. Yo me tiré cuatro o cinco meses escuchando a Paco, todos los discos de Paco nada más. Y un proceso de comparar, decir “qué te parece esta, o esta otra...”. Entonces Jorge venía al Puerto, revisábamos cosas, Colina también... Fue un trabajo que cuando fuimos al estudio lo teníamos muy muy hecho”.

“Y a Paco lo que más le gustaba era improvisar, lo que pasa que le daba un miedo terrible, el Jorge te lo puede decir incluso mejor que yo. Le gustaba, pero sentía que no sabía improvisar porque tenía que mirarse un poco las cosas antes de tocar, en plan “ah, vale, que aquí va esta escala, y se ponía a jugar con la escala” pero no tenía una visión de improvisador como la podíamos tener Jorge o yo, que somos músicos más híbridos, que tocábamos jazz también. Entonces a Paco lo que más le agobiaba era improvisar y por eso flipaba con nosotros, con que hiciéramos su música, hiciéramos esas improvisaciones y las cambiáramos de esa manera. O sea que al tipo le gustó mucho que hiciéramos eso”

“en el mundo clásico, la partitura cuenta con todo tipo de detalles para que tú sepas cómo la tienes que interpretar”. (Entrevista a Chano Domínguez).

\*Otros detalles de la entrevista personal.

Tema: **Sólo Quiero Caminar**



(TRANSCRIPCIONES)

Tema: **Río Ancho**

- Rumba.
- Interesante solo de Jorge.
- Proyección: Big Band Conservatorio de Navarra, arreglo.
- 0:21 Tema
- 1:15 Solo Jorge
- 1:32 Jazz
- 1:44 portamento “ayeo”
- 1:56 tensiones
- 2:00 Enlace con el tema
- 2:16 Latin jazz, percusión cubana. Solo piano cercano a sonoridad Calle 54
- 2:46 Tema. Palmas.
- 3:25 Coda con tumbao. Flauta cita cadencia andaluza.

Chano: “[...] aparte nosotros rearmonizamos muchísimo la música de Paco. Recuerdo “Río Ancho”, arreglo mío, al final la armonía que planteé no se parecía en nada a la original, nada que ver. Le cambié casi todos los acordes. Lo que tratábamos era hacer algo que tuviera otro carácter”.

Tema: **Se Me Partió La Barrena**

- Versión de una taranta de Camarón del disco “Potro de rabia y miel” (1992), disco grabado junto a Paco de Lucía y Tomatito.

\* En el capítulo dedicado al lenguaje de Jorge Pardo se analiza esta pieza sobre la transcripción y se realiza un análisis comparativo entre el fraseo y la ornamentación de Pardo y Camarón.

Tema: **Almoraima**


\* En el capítulo dedicado al lenguaje de Jorge Pardo se analiza esta pieza sobre la transcripción

Tema: **Canción De Amor**

- Imitación de la guitarra pero añadiendo recursos flautísticos que acercan la melodía

al cante.

- 1:22 Remate de Jorge.
- Vibrar las notas, flexión del pitch, sonidos aéreos.
- Registro amplio.
- Solo piano: motivos del tema desarrollados, nuevas escalas, fraseo recto a semicorcheas, cercano al jazz.
- 3:26 Solo flauta. Mezcla jazz y flamenco.
- Remates.
- 3:47 articulación legato de guitarra → Similar a ejercicios del método de Parrilla.
- 4:00 jazz.
- 4:06 articulación, efectos de lengua y desplazamiento rítmico
- 4:22 armónicos indefinidos como voz rota.
- 4:34 trémolos
- 4:42 resolución jazz con voz flamenca
- 4:46 arpeggios/escalas ágiles
- 5:56 Tema B flauta libre en remates. Registro grave.
- 6:40 contras, efectos, atmósferas, remates flamencos.

	Año: <b>1995</b>
	Intérpretes: <b>Michel Bismut</b>
	Disco: <b>Ur</b>

Tema: **Tanjevo**

- Intro con recursos flamencos. A flauta sola. Obligados.
- 0:24 Cadencia andaluza desde arpeggios
- 0:57 Adorno final
- 1:15 Trémolo y percusión de llaves
- 1:24 Tema con contrabajo
- 1:58 Arabescos. Melodía adornada
- 2:18 Obligado Contrabajo – ud – flauta
- 2:40 Tema con contrabajo. Digitaciones alternativas, cuartos de tono

- 3:15 Solo absolutamente flamenco. Aparición de 3<sup>as</sup> mayores y menores, modalidad y cuartos de tono. (¡No hay instrumento armónico! Quizá por eso sea más proclive la aparición de cuartos de tono)
- 3:37 Obligado Contrabajo – ud – flauta.

Tema: **No Sé**

- 0:48 Ambiente abierto, armónicos, sonidos aéreos.
- 1:30 Cita de Equinox. Digitaciones alternativas
- 2:27 Material que usará en “El Faro”, riff característico (“Huellas”, Cabra Road, 2012)
- 3:02 Solo en Dom (?) 4:08 desplazamiento armónico.

	Año: <b>1995</b>
	Intérpretes: <b>Jorge Pardo y Tomás San Miguel</b>
	Disco: <b>De Dos En Dos</b>
<p>Información general:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Dúo piano-flauta</li> <li>• Con Tomás San Miguel coincidió en la Escuela de Ingenieros en Madrid y comparten los primeros pasos en el jazz, entonces San Miguel era un joven acordeonista recién llegado del País Vasco.</li> </ul>	
<p>Tema: <b><u>Marea Alta</u></b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- 0:50 Recuerda a unos tangos y cierre en cadencia andaluza.</li> <li>- 1:35 Gliss</li> <li>- 2:00 Palmas</li> </ul>	

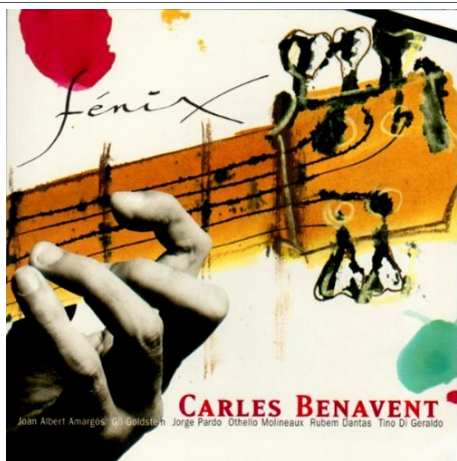
- 2:23 Remate/desplante flamenco..

Tema: **La Calma Del Alma**

- Poco hueco al lenguaje personal y la improvisación. Jorge realiza el tema.

Tema: **Teléfono**

- Contratiempos
- 1:24 Flexiones del pitch/ayeos.
- 1:53 Solo con doble picado y arpegios sobre ostinato. Tresillos



Año: **1997**

Intérpretes: **Carles Benavent**

Disco: **Fénix**

Tema: **Free Hand Dance**

- Tema en mayor con flexiones a la cadencia flamenca.
- 1:22 Sólo de Flauta.
- 1:34 Tensiones.

Tema: **Chiquita Linda**

- Melodía en flauta.



Año: **1997**

Intérpretes: **Jorge Pardo**

Disco: **2332**

### Información general:

- En 1996 llegaría “2332”, el disco de Jorge en el que se daría, tras la experiencia en el último cuarto del siglo XX, la búsqueda más personal e íntima del flautista. Nuevos y sugerentes caminos, desde el jazz y el flamenco, desde la música global que adviene al año 2000.

“Ha sido un trabajo más introvertido; más sin concesiones; muy ascético, muy mío... Es un disco difícil, pero precisamente cuando alguien me dice que le ha gustado de verdad, me siento muy satisfecho, porque es un rollo muy mío, muy especial...”

- En este disco se muestra un claro proceso de abstracción del flamenco. La presencia de elementos como la guitarra, las palmas, el canto, la percusión o el bajo, reafirman iconográficamente la presencia del flamenco. Estos elementos conviven con instrumentos como el ud, la tabla, el bendir, las congas.

Este disco está inspirado en una profunda reflexión poética del parámetro rítmico, sus proporciones y presencia en diferentes culturas musicales, e incluso en otras manifestaciones artísticas más allá de la música y la naturaleza.

- “2332” es una combinación de acentuaciones rítmicas que se encuentra, curiosamente, en algunas de las músicas más cercanas al universo musical de Jorge Pardo: la bulería o la seguiriya flamenca, pero también muchos ritmos afrocubanos del caribe, que juegan en compases de división ternaria y binaria, y gran parte de la música norte africana del Magreb... Un descubrimiento “pitagórico” alimentado por las influencias a las que estamos expuestos, “Supongo que somos un producto del mundo en que vivimos: escuchas de todo y luego no sabes por dónde te va a aflorar todo lo que escuchas. Finalmente lo que ocurre es que cuando hay belleza, todas las influencias se desvanecen.”

“Luego en el “2332”, creo que fue en torno al 93, 94, el propio nombre lo indica, ya me meto en la polirritmia esa poderosa del flamenco entre el 3 y el 2, y que es una herencia africana... Y ya

haciendo un poco de filosofía, metí en la portada la foto de las manos, que opone el 2 frente al 3 en ambas manos. La suma de ambas manos es par (10) pero a la vez sus elementos impares (5+5).

Me tuve que pelear con Mario (Pacheco), e insistí en que esa fuera la portada y no al revés, él se empeñaba en que fuera una foto mía con el humo de un cigarro que le encantaba, pero conseguí que esa fuera la contraportada. Ahí quizá empecé a explorar mi lado filosófico, por llamarlo de algún modo, y etnomusicológico también, pero ambos de pacotilla, es decir, sin ningún fundamento: mis construcciones estaban basadas en la intuición<sup>30</sup>. Con conciencia de mis conocimientos, que eran pocos, pero mi intuición muy grande. Y me llevó a ver que el 3 y el 2 eran omnipresentes; la clave de la bulería, por ejemplo, es un compás ternario que tiene 5 acentos que además están ordenados 2 y 3 (toca las palmas). Y la seguiriya al revés. Y te vas al guaguancó cubano y lo mismo, está esta proporción 2-3 y 3-2 (y ellos también le dan la vuelta). Pero es que te vas al bossa nova, un poquito más lejos, en Brasil, y también son 5 acentos. E igual con los gnawas en el norte de África, su clave también tiene 5 acentos. Hay un montón de músicas que utilizan esa lógica. E imagino que esa lógica está basada o se puede encontrar en la naturaleza, las manos, las estrellas, y por extensión en el arte.

Ahí me adentro en el universo 2332. Conozco a un percusionista persa muy interesante, Keyvan Chemirani y me empapé un poco de la música persa. Y un disco mío muy interesante que probablemente no tendrás será uno que se publicó en el sur de Francia. En esa época (principios de los 90) viajaba mucho al sur de Francia. Había un contrabajista que se llamaba Michel Bismut, un contrabajista judío nacido en Túnez que vivía en Montpellier (hay grandes colonias de judíos en el mundo árabe aunque ahora se ve como algo insólito, sefarditas la mayoría de ellos). Total, en esa interacción con diferentes medios, uno comprueba que esa ordenación de la música clásica de que el compás es de 4 o es compás de 3, comienza a ser demasiado simplista y a la vez irreal [Jorge Pardo marca compás de bulería sobre la mesa, luego tangos, a la vez superpone diseños rítmicos cantados con diferentes subdivisiones]. Al final depende de dónde cojas la referencia. En última instancia es una entelequia, una ordenación occidental de una cuenta que en todos esos sitios no existe, ahora existe por la influencia occidental en la música, pero un africano no se plantea si está en 3 o en 2. Los dosillos y los grupos irregulares los cuentan diferente en África, por ejemplo. Igual pasa con la música balcánica, ellos cuentan las secuencias y el compás a su modo. Y al final, lo sabes o no lo sabes. El entendimiento viene de la experiencia.

Hay algunos palos que se dan en el flamenco y otras muchas músicas, que “mal” tocadas, se han establecido en estilos. El guaguancó es súper complejo, tiene una polirritmia acojonante. Me imagino a un gaditano yendo a Cuba con la guitarra y aprendiendo el guaguancó. Quizá lo simplificara o lo hiciera a su manera, y como funcionaba su forma de tocar sobre ese ritmo o su forma de recordarlo, se establece. Ahí tienes una rumba flamenca. Una rumba flamenca es sin duda una simplificación brutal y hasta de mal gusto por así decirlo de lo que es un guaguancó cubano. Pero luego como llega un intérprete y lo hace bien, y otro y lo repite así... pues tenemos

<sup>30</sup> Ejemplo musical cantado en el minuto 40:50 de la entrevista personal de 2017.

un estilo que se establece desde algo “mal hecho”. Estoy convencido de que el rock y otros estilos del planeta son malas interpretaciones de algo que has oído y que se establece y se reitera en el tiempo.”

Tema: **Abalorios Y Avatares**

- Desplazamientos rítmicos respecto al beat.
- 0:55 Arabescos.
- 1:30 Modulación... Escala Frigia.
- 1:46-2:05: fraseo flamenco: recrea cadencia flamenca, articulación portamentos..

Tema: **San Juan**

- Varias flautas grabadas (sonando simultáneamente)
- Los diferentes tipos de escala menor: Mi dórica, Mi menor, Mi “flamenco”. Alterando las 2ª y las 3ª la armonía es ambigua. Flexión a Do mayor.
- 1:09 obligado
- Doble picado
- Polirritmia 2 sobre 3

Tema: **Mezzaluna**

- Varias flautas. Material que reaparece en Ruta Maya.
- 2:00 Figuración ágil mezclada con escala frigia.

Tema: **Espejismo**

- Soleá.
- Tema compuesto por Agustín Carbonel “El Bola” y Jorge Pardo a medias.
- Flauta con base electrónica – intro.
- Luego guitarra española y comienza la soleá.
- Idea melódica de la intro que se ajusta al ritmo de soleá.

\* Este tema se analiza con mayor detalle en el capítulo dedicado al lenguaje de Jorge Pardo.

Tema: **Soledades**

- Tema compuesto por Agustín Carbonel “El Bola” y Jorge Pardo a medias.
- Bulería.
- Improvisación plagada de recursos tímbricos, adornos, contras.
- Armónicos
- Flexión del pitch
- 0:27 Motivo
- 0:55 Desplazamientos rítmicos
- 1:10 Sección a doble picado
- 1:36 adornos
- 1:51 Motivo por grados conjuntos descendente
- 2:00 Contras, 2:17 efectos (gliss).
- 2:26 Cadencia andaluza
- 2:51 Escala y motivo interesante
- 3:05 Síncopas
- 3:22 Subida a bulerías
- 3:50 Remate con arabescos

Tema: **Un Momento**

- Empieza con escobilla de Joaquín Grilo.
- Bulería de Cádiz (“con el caray, caray, caray...)
- Intercambio constante entre mayor y menor. Ejemplos desde 0:43
- Obligados con bajo y guitarra.
- 1:38 Remate virtuoso con arabesco y con el zapateado

Tema: **Abalorios Y Avatares ¿Pide Acaso La Luna Del Desierto Recompensa Por La Luz Que Da?**

- Tema de Eva Gancedo.
- Modulación constante.
- Introspección.
- Armonía colorista, que es un viaje constante sin establecerse en ningún tono.
- Las dominantes tienen la capacidad tradicional de desestabilizar, en flamenco se tonicalizan, lo propio hace Jorge al tratarlas como tónicas flamencas.

Tema: **Plata, Ébano, Turmalina y Ópalo**

- Percusión con polirritmias y flauta sola.
- Improvisación muy libre, cromática, sobre percusión.



Tema: **El Jardín De Las Caricias**

- Inicio con percusión
- Bulería con base reforzando la idea de polirritmia (3 frente a 2)
- 0:13 Escala frigia sobre percusión que se apoya en el 3 y en el 2.
- 0:56 Obligado con guitarra, remate ágil. Doble picado

Tema: **Vía Bombay**

- Tema original de Eva Gancedo, de ahí el contraste de estilo/armonías..
- Percusión, programaciones.
- Ritmo de soleá.

Tema: **Anclajes, Ciclajes, Reciclajes**

- Flauta bajo
- Flauta
- Ciclos, ritmo y groove sólo recreado con la flauta
- Polirritmias, efectos
- Solo de flauta sobre su propia base.

# CAPÍTULO IV. EL LENGUAJE DE JORGE PARDO

## 4.1. INTRODUCCIÓN

Más que un afán taxonómico de cuáles son los estilemas que han canonizado el lenguaje de Pardo como un híbrido entre flamenco y jazz, este análisis es un mapa para comprender la evolución del discurso del flautista madrileño durante veinte años. Para ello, hemos realizado un acercamiento a los elementos musicales de los que su propuesta se nutre y hemos seleccionado diferentes ejemplos ubicados en su discografía como solista y como colaborador entre 1975 y 1997.

## 4.2. APUNTES BIOGRÁFICOS

“Hay músicos que son maestros en lo suyo pero se entorpecen ante otras músicas, otros logran mezclar lenguajes con cierta facilidad, pero solo unos pocos son auténticos alquimistas, aquellos que conocen la naturaleza y propiedades de los metales que desean fundir y saben obtener a través de esa alquimia arte puro”, Faustino Núñez

Jorge Pardo (Madrid, 1956), flautista, saxofonista y compositor. Premiado como “Mejor Músico Europeo de Jazz”<sup>31</sup> por la Academia del Jazz Francesa en 2013 y “Premio Nacional de las Músicas Actuales”<sup>32</sup>, otorgado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en 2015. Los argumentos por los que fue concedido este último galardón describen el perfil, la trayectoria y la repercusión del músico:

- "por su talento como intérprete y compositor y por su capacidad para convertir el instrumento en voz poética".
- "establecer puentes entre la tradición hispana, sobre todo flamenca, con otras músicas

---

<sup>31</sup> El País (15/01/2013): [http://cultura.elpais.com/cultura/2013/01/15/actualidad/1358275976\\_965147.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2013/01/15/actualidad/1358275976_965147.html) [Última consulta: 27/05/2017].

<sup>32</sup> El País (27/10/2015): [http://cultura.elpais.com/cultura/2015/10/27/actualidad/1445955419\\_660286.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/10/27/actualidad/1445955419_660286.html) [Última consulta: 27/05/2017].

del mundo, terreno en el que ha obtenido un amplio reconocimiento internacional"

- "el magisterio e inspiración que supone para las nuevas generaciones de músicos"<sup>33</sup>

Por un lado, como intérprete ha sido subrayada su labor expresiva, “convirtiendo su instrumento en voz poética”, así como la capacidad comunicativa e impresionista desde lo instrumental, despojada de la palabra. Esa búsqueda se contempla como compositor en la extensa discografía que posee en su haber. Sin duda, su perfil profesional está marcado por la labor de anexionar la música española con diferentes culturas, destacando el vínculo del jazz y el flamenco. Ambas tradiciones musicales cohabitan en el lenguaje de Jorge Pardo, tras una carrera profesional que se ha forjado desde la búsqueda de la impronta individual, nutrida por la inmersión en ambas culturas.

Su primer influjo musical viene de los discos de pizarra que había por casa, pese a no tener una familia que tuviera vinculación a la música como profesión, era proclive a la música en general. Los antecedentes musicales de la familia se reducen a unas clases de piano de su madre y a un abuelo que fue organista en un pueblo de Valladolid. “La verbena de La Paloma”, “La marcha turca” de Mozart, o temas de Bing Crosby y la orquesta de Glenn Miller son las primeras músicas que recuerda hacer sonar en la gramola de 78 revoluciones que había en su casa. Su hermano mayor Jesús, le contagiaria años más tarde el amor a los discos de Cream y Jimi Hendrix.

Perteneciente a una familia de clase media, afincada en la madrileña plaza de Manuel Becerra, hijo menor de Rafael Pardo y Vitorina Cordero, Jorge Pardo siempre fue un niño introvertido y mal estudiante. Hasta que apreció la música sólo consideraba de utilidad la historia o la geografía, quizá los idiomas también, pero para él, entonces, el resto era para perder el tiempo.

Empezó a compatibilizar el Conservatorio con el Bachillerato, difícil en aquellos finales de los sesenta en los que la dictadura de Francisco Franco languidece y se respiraba un hastío generalizado en el instituto contrastando con el hervidero de cosas que empiezan a surgir en las calles de Madrid y que no recogen los periódicos. Su primer instrumento fue una guitarra que había en casa, pero lo que a Pardo le gustaba era la flauta “porque te la

<sup>33</sup> Ibid. [http://cultura.elpais.com/cultura/2015/10/27/actualidad/1445955419\\_660286.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/10/27/actualidad/1445955419_660286.html)

podías llevas a cualquier lado”. Aunque su padre no se oponía a que fuera músico, esperó a ver hasta dónde prendía la vocación. Pardo trabajó durante un verano hasta conseguir parte de las 12000 pesetas de entonces que costaba la flauta más barata.

¿Por qué la flauta? Pues según Pardo, aunque la guitarra era bonita, le llamaban mucho más la atención los instrumentos de viento. Mientras que la guitarra le resultaba un instrumento cercano, no conocía a nadie que tocara la flauta, ni siquiera había visto nunca una. Si bien Pardo reconoce la influencia de un par de discos, entre los que destaca Jethro Tull con Ian Anderson al frente: escuchando esos discos “uno cree que la flauta puede hacer cualquier cosa, quizá fuera para mí un instrumento innovador”

Jorge Pardo no llegó a terminar sexto de Bachillerato, y tampoco el conservatorio. Acudió al conservatorio entusiasmado en descubrir cómo se hacía “eso de la música”, ya que en su entorno no había nadie que le pudiera enseñar y el Conservatorio no suponía coste económico.

“Allí aprendí lo que es la música, lo que es la clave de sol y la clave de fa, pero cuando ves que pasa un tiempo y aquello no se mueve...”

Así, el flautista, sólo estuvo dos años, aunque años más tarde recibiría los nutritivos consejos de Vicente Martínez, flautista de la Orquesta de RTVE, por mediación de David Thomas, contrabajista presente en la escena del jazz madrileño en la que Jorge Pardo estaba a punto de zambullirse de lleno.

En un anuncio por palabras de un periódico, Pardo leyó: “JAZZ. Si te gusta la música de jazz, ven al Aula de Música de la Escuela de Ingenieros Industriales”. Acudió al reclamo junto a un amigo y fue un verdadero impacto: músicos unos años mayores que él, en torno a los 20 años, tocando temas de Thelonius Monk, uno la batería, otro la trompeta, un saxofonista, un pianista y un contrabajista. Hasta entonces, el contacto con el jazz lo había tenido con discos de la serie *Impulse*, discos que no habían traspasado al gran público, discos de Lou Bennet o John Coltrane que llegaban a sus manos desde los saldos de una gran superficie.

La Escuela de Ingenieros fue un espacio clave. Jorge Pardo conoció a músicos como

Tomás San Miguel, entonces un joven acordeonista enamorado de Monk con el que aún hoy sigue colaborando. Y conoció a sus primeros maestros: David Thomas, contrabajista de la Orquesta Sinfónica de RTVE; Jean Luc Vallet, pianista francés de Orléans que vivió muchos años en Estados Unidos.

Pardo afirma que fueron sus maestros en música “y en todo”: “eran maestros que te llevaban a su casa, que te invitaban a comer, “ahora escucha este disco”, “vamos a tocar juntos”, “ahí has desafinado o has estado bien”...”. Ese aprendizaje de la persona, de su propia experiencia musical y personal, ha sido muy importante para Jorge Pardo, según nos contaba. Aprendizaje que se completaba, con noches en torno al jazz y con propuestas de estudiantes en la Escuela de Ingenieros y la música. Y todo insuflado por un espíritu artístico y libertario, que en España llegaría años más tarde como algo rotundo.

Como expresión de toda esa pasión en torno al jazz surge en Madrid el Jazz Forum, con más de mil aficionados y músicos. Y de todo ese borboteo entusiasta en torno al jazz también nació el mítico Club de Jazz San Juan Evangelista, una de las bases del jazz durante varias décadas en la capital madrileña<sup>34</sup>

En torno a los colegios Mayores, como el San Juan Evangelista, Chaminade, Pío XXII, el Jazz Forum organizó una serie de conciertos. Se quedaba para hablar de algo y luego había que tocar. Horacio Icasto, Vlady Bas, Pedro Iturralde, Juan Carlos Calderón e incluso Tete Montoliú se presentaba a veces allí. Sin duda, esta efervescencia juvenil en torno al jazz, blindaría la futura escena experimental que está a punto de eclosionar a mediados de los setenta en músicas y músicos de diversa índole.

Incluso en aquellos años Jorge Pardo entró en contacto con el flamenco. No fue en una taberna ni en Andalucía ni en la televisión, fue en la universidad: Carmen Linares, Menese, Enrique de Melchor, Sordera o Agujetas desfilaron sus letras en un momento clave de la historia de España. Viviendo en España, Jorge había escuchado antes flamenco que jazz, era una música que le llamaba la atención por la fuerza y el ritmo que tenía, “pero en aquella época todo lo que olía a español, o a arraigado a España, olía como a tercer mundo, a guerra civil, a sangre. a polvo... y entonces el flamenco a mí y a mucha gente de mi entorno, nos

---

<sup>34</sup> En este club, precisamente, sería la última actuación en público que ofreciera Camarón en el año 1992.

olía a todo eso”. El flamenco que sintió cercano fue el flamenco reivindicativo, que le pilló en torno a la universidad.

A finales de los sesenta y principios de los setenta coincidían en Madrid el jazz, los cantautores, artistas del flamenco e incluso la música que llegaba de los Beatles, “todo ello era rebeldía o al menos así se entendía en un ambiente contestatario”. En ese momento Pardo se acercaría al flamenco como mero aficionado, profesionalmente se adentraría pocos tiempo después.

La capital contaba con dos escenas clave para el jazz: Whisky Jazz (calle Andrés de Villamagna) y Bourbon Street (calle Diego de León), que después tomaría el nombre del primero. El inicial Whisky Jazz era un espacio para iniciados. Un joven Jorge Pardo que no llegaba a los 18 años, entreveía desde la cortina de la entrada del inicial Whisky Jazz a artistas del momento como Pedro Iturralde o Lou Bennet. Allí mismo, al otro lado de la cortina de entrada al local, Jorge Pardo montaba su flauta e improvisaba “acompañado” de los grandes esperando a que llegara su momento.

Jorge Pardo consiguió emanciparse a los 16 años, entre otras cosas, alentado por su primer trabajo profesional a los 14: Hilario Camacho lo contrató para representar “Esta noche Brel” en la sala Pequeño Teatro. Eran canciones de Jacques Brel escenificadas por Camacho, acompañado de piano, chelo y Pardo tocando la flauta. Se marchó a vivir a un chalet de Pozuelo con algunos actores del grupo de teatro Tábano, referencia cultural de aquellos años. “Vivía con poco, pagaba mi cuota y me daba para el taxi de vuelta a casa”. Después de vivir ahí compartió piso con José Antonio Galicia<sup>35</sup> y otros compañeros con los que estaba todo el día haciendo música. En el lugar donde estaría más tiempo compartiendo piso sería con su hermano Jesús, Pedro Ruy Blas y Rubén Dantas. Nos encontramos ante la semilla del grupo Dolores.

Las corrientes contraculturales europeas y americanas llegaban tardías y alrededor de todo ese pensamiento y rebeldía asociada, Jorge Pardo entraría en contacto con estéticas artísticas que le influyeron: el orientalismo, el cine de Fellini, el free jazz de Ornette Coleman o Sonny Rollins, John Coltrane, Miles Davis. Hay que recordar que Jorge Pardo es

---

<sup>35</sup> José Antonio Galicia (1949-2003), baterista español que ha trabajado con figuras del jazz y el flamenco nacionales como Enrique Morente, Carmen Linares, Camarón, Paco de Lucía, Gerardo Núñez o Jorge Pardo

heredero del jazz de los sesenta y los setenta, en plena coyuntura de Martin Luther King y el Black Power de los Estados Unidos, que, salvando mucho las distancias y con otras connotaciones diferentes, enlazaba con el contexto sociopolítico del país. A la vez, el que prevalezca ese espíritu colectivo por encima de la figura de un solista, es para Pardo, una de las bases de su lenguaje (hará lo propio pocos años después con el Sexteto de Paco de Lucía).

Las principales influencias de Jorge Pardo las encontramos en los que él considera sus maestros, así como los compañeros de profesión. Lejos de mitificaciones, aunque oyó a Parker, Rollins o Coltrane, jamás trató de imitarlos. Para mí, mi trabajo de base ha sido el escenario y por suerte, recalé con músicos que me han enseñado mucho”. “Hoy día, pese a haber más volumen, más calidad y mejor acceso a la información, hay mucho menos calor [...] Antes la información no era tan precisa, pero había un ser humano detrás y te das cuenta de que esa información se te graba a fuego”

Como otros instrumentistas a lo largo de la historia del jazz, Jorge Pardo se convertiría en multi-instrumentista, sumando el saxo a la familia de vientos que soplar. Eric Dolphy o Yusef Lateef podrían ilustrar en su tiempo esta faceta.

El salto al saxo también vino de la mano de David Thomas, quien le presentó al director de la big band de la base americana de Torrejón. En muchas ocasiones recurrían a completar la plantilla con músicos españoles, y en esta ocasión contaron con un joven Jorge Pardo de tan sólo 17 años que comenzaría tocando el saxo barítono. Jorge Pardo lo calificaba así: “era el instrumento que nadie quería, cuesta mucho soplar, pesa mucho, la boquilla es muy grande...” Pero, si ensayabas una vez a la semana te podías llevar el saxo a casa. Aunque afirma que el rol del barítono “era como el de un espía”, ya que el barítono a veces dobla las melodías principales (trompeta y saxo alto primeros), otras va con los trombones o el contrabajo eléctrico. De este modo, Pardo conocería en primera persona cómo funcionaba la textura de la big band. Después de un tiempo, y por insistencia, a Pardo le darían el saxo alto. Pardo trabajaba cercano a Pedro Iturralde en alguna ocasión y le dijo “tengo un saxo en casa que no toco y suena impresionante, te lo puedo vender”. Desde que tuvo su primer saxo comprado, abandonó la big band de Torrejón y empezó a recorrer su propio camino.

Uno de los momentos clave para su carrera fue cuando Pedro Iturralde se puso enfermo y el encargado del nuevo Whisky Jazz llamó a Jorge Pardo para sustituirle. Fue un momento ilusionante y determinante. Fue adentrarse en la profesión de lleno. “Para mí, mi trabajo de base ha sido el escenario y por suerte, recalé con músicos que me han enseñado mucho”

En la época de Stan Getz y Astrud Gilberto, llegaron a España numerosos músicos brasileños. En Madrid Jorge entró en contacto con un grupo de cinco artistas que eran músicos, bailarines y capoeeristas, los Frutos Tropicais , con los que tuvo muy buena relación. Coincidiendo con esa época Jorge marcha a Río de Janeiro y queda fascinado con la música y el modo de vida. Entra en contacto con Paulo Mora, un gran saxofonista muy popular en Brasil, líder del Bossa Rio Sextet. “Me trató como un hermano mayor, me llevaba a sitios donde se bailaba el samba con orquestas que te quieres morir [...] Todo un mundo el de las 'gafilheiras': montar el saxo y de repente entrar con toda la orquesta y sentir que todo es bravo, todo está en la calle, es vivo, es real”. “Conocí a los músicos que tocaban con Hermeto Pascoal, a la gente de Milton, a Egberto Gismonti, a Gilberto Gil; luego fui a Bahía... y así tres meses, entre Río y Bahía y ya se me planteaba la cosa en serio, y sabía que me podía quedar pero el dinero que ganara sólo me serviría nada más que para allí”. Entonces recibe la llamada de Paco de Lucía, requiriéndole para una gira.

El regreso de Jorge Pardo coincide con un momento de apertura de nuevos locales, el auge de los festivales y la implantación del género en toda España. Según el decenio de los setenta iba sumando un año tras otro se iba reflejando no sólo la transición política, sino la cultural y musical en todas partes, pero muy especialmente en las grandes ciudades. Coincidiendo con este hecho, comenzarían a llegar grandes figuras del jazz a nuestro país. Venían en muchas ocasiones en solitario, buscando la colaboración con músicos locales.

En ese momento el Balboa Jazz le contrata para ser parte de su quinteto fijo: Ricardo Miralles, Eric Peter, Peer Wyboris y Vlady Bas. El repertorio era el jazz universalista de la época (Miles Davis, Wayne Shorter...). El dueño hacía venir a figuras destacadas, teniendo ocasión ese año de tocar junto a Slide Hampton, Pony Poindexter así como Tete Montoliú. Jorge Pardo lo recuerda como un gran impulso para su carrera.

La relación con Chick Corea se iniciaría en este tiempo, viniendo el pianista interesado



en impregnarse de la música española., influencia que incluiría en su estética poco más tarde.

“Yo andaba con Pedro Ruy Blas en el principio de Dolores; nos enteramos de que venía; él fue a verle al hotel y se lo trajo al Balboa. Allí hicimos una jam session con Stanley Clarck, a la que vino también Lenny White, el batería, y al día siguiente nos fuimos a comer juntos. Y en efecto, Chick se llevó un paquete así de discos de flamenco y música española. Una de las cosas que más ilusión me hizo en ese momento fueron las confidencias de Chick. Una de ellas fue acerca de la religión que practicaba, la Scientology y la otra era su intención de grabar un disco de música española. Cuando un año después vimos aparecer “My Spanish Heart” era como decir: yo he participado también de eso...”

Este tipo de hechos corroboran que Jorge Pardo cerraba un ciclo de aprendizaje y se adentraba en la profesión como un músico más de jazz que rodaba por festivales y que coincidía con otros mitos del género. Una de esas anécdotas inolvidables para él fue cuando coincidió con Elvin Jones durante el Festival de Jazz de Estambul en una jam session a la que fue con su inseparable Carles Benavent. No dejaron de tocar durante dos horas, con una conexión e intensidad que según cuenta Pardo no olvidará jamás. Coincidió con el momento en que estaban grabando “El canto de los guerreros”.

Otro instante para la eternidad sería en el transcurso del festival 'Life under the Sky', en Tokio, Japón. Era el primer festival de jazz al que iba con Paco de Lucía y una de las apuestas del certamen era juntar a nuestro grupo con Chick Corea, precisamente.

“Había que hacer algo juntos, y después de esas sesiones fue cuando se llevó Chick a Carles Benavent a tocar en su grupo, en el que estaban Roy Haynes, Michael Brecker y Eddie Gómez. En la recepción de todos los artistas del festival estaban Tony Williams, Sonny Rollins, George Duke... y miráramos donde miráramos no había más que monstruos” La experiencia los días siguientes fue de hermanamiento y aprendizaje mútuo con Eddie Gómez y Michael Brecker en los camerinos y los clubs de música en directo de la ciudad.: “Estábamos explicándole a Chick cómo hacíamos una frase de flamenco y viene Herbie Hancock por detrás preguntándole a Chick cualquier cosa y Chick, después de varias, le dijo enfadado que esperara. Y a mí eso de que mandara callar al otro para escucharme a bien a

mí...”

En los ochenta, tras largo rodaje nacional e internacional, Pardo empieza a plantear un camino propio, alentado por el interés de liderar un grupo en el que se toque su propia música y por otro lado, para que quede testimonio en discos. Ya en su música confluyen el jazz y el flamenco y es considerado uno de los creadores del Nuevo Flamenco.

En 1991, coincidiendo con el disco de Pardo “Las cigarras son quizá sordas”, se produce la eclosión comercial del Nuevo Flamenco. Tras experiencias comerciales no muy buenas en su disco anterior “Mira” (Nuevos Medios), Jorge Pardo puso interés en que “Las cigarras son quizá sordas” despegara.

Recordando las primeras incursiones en el flamenco como aficionado, además de los encuentros que contábamos líneas antes en torno a la universidad y la reivindicación, Jorge Pardo dejó de sentir como algo ajeno el flamenco, aunque encontró un nuevo mundo y estética por descubrir. “Mientras que en el jazz, la riqueza y variedad instrumental es enorme, en el flamenco ese universo insospechado y fuerza matriz de toda esa música, se encuentra en la voz de los cantaores”.

La historia de Jorge Pardo es un conglomerado de influencias y vivencias que aún en nuestros días no cesan. Estos apuntes biográficos son el boceto de la suma de charlas personales, entrevistas y recortes hemerográficos sumados a las declaraciones de Pardo en “Improvisaciones”, de Aganzo (2001). Nos ha permitido entender la dimensión de su carrera así como los hitos discográficos y performativos por los que ha atravesado a lo largo de más de cuarenta años de carrera.

A continuación abordaremos el análisis musical de su lenguaje temprano, procedente del puerto del jazz.

### 4.3. LA HERENCIA DEL JAZZ: CONCEPTO ARMÓNICO, ARTICULACIÓN Y PATRONES.

“Escuchando a Jethro Tull y el free jazz, pensaba que la flauta era capaz de hacer cualquier cosa”

(Jorge Pardo)

Recordando a Berliner (1994: 273), el proceso creativo del improvisador, pasa por tres estaciones fundamentales: “imitation, assimilation, innovation”. En el lenguaje flautístico de Pardo, sus inicios fueron en la tradición del jazz, dentro de la contracultura madrileña, donde el free jazz y el jazz fusión desprendían un aroma a rebelión y modernidad. Eran inicios de los setenta, un joven Jorge Pardo que no llegaba a la mayoría de edad se paseaba por los clubs de jazz y el tejido asociativo que se estaba construyendo en torno a las universidades y el jazz. Su aprendizaje se enraíza en la práctica directa, en la performance, en la escena. Y sus referencias discográficas, según nos contaba en las entrevistas personales, fueron variando a lo largo de los años. Él recuerda el profundo impacto inicial de los discos de Coltrane o Parker, de Sonny Rollins, de Shorter. Todos ellos saxofonistas. Pero, conforme fue avanzando su carrera y su experiencia sintió claras otras referencias que, hoy día, podríamos catalogar como “vientos pre-flamencos”: “Olé” (1961, Atlantic Records) de John Coltrane, “Sketches of Spain” (1960, Columbia Records) de Miles Davis vestido por los arreglos musicales de Gil Evans o “Jazz flamenco” (1967, Hispavox) de Pedro Iturralde. Desde las entrevistas personales, Pardo recordaba cómo estas propuestas supusieron una inspiración y “un hilo al que agarrarse e ir tirando”.

Si bien en la tesis que nos ocupa nos centramos en cuestiones metodológicas y de análisis musical desde la música grabada de Jorge Pardo como flautista, se hace absolutamente necesario trazar en futuras investigaciones un mapa histórico que ubique y conecte la trayectoria discográfica, discursiva y contextual de los vientos flamencos, de la que Jorge Pardo supone un eslabón principal. El doctor Juan Zagalaz está ahondando con rigor sobre las conexiones históricas entre el jazz y el flamenco, donde los instrumentistas de viento se perfilan como uno de los nexos principales entre ambas músicas <sup>36</sup>. Sin duda el

<sup>36</sup> Interesantes investigaciones sobre los saxofonistas Fernando Vilches y Aquilino Calzada, realizando mimesis al cante flamenco a dúo con guitarristas como Ramón Montoya o Manolo de Badajoz ya en los años treinta:

acercamiento de Paco de Lucía al jazz y al mundo de la improvisación será el hito que consolide la unión del flamenco con el jazz. Una fructífera relación profesional se dará con Chick Corea, consiguiendo compartir música, colaboraciones discográficas y festivales. De ahí que el mismo Paco de Lucía entendiera que “no era una fusión de músicas sino de músicos”.

Es curioso el camino de ida y vuelta que también jazz y flamenco han realizado: en un primer momento los músicos americanos contemplan en la música española una fuente de inspiración, una exploración de nuevos discursos melódicos, tímbricos e incluso de la inspiración desde el universo modal vinculada al jazz de los años sesenta. En los setenta, encabezados por la música de Chick Corea, el interés por el flamenco se hace presente desde discos con referencias a la música española. Es en “Light as a feather” (1972, Polydor) donde aparece el tema “Spain”, objeto de transcripción y análisis en nuestra tesis. Años más tarde, coincidiendo con la publicación del disco “My Spanish Heart” (1976, Polydor), fue el año en que Paco de Lucía y Jorge Pardo se conocieron y comenzaron a trabajar juntos<sup>37</sup>. Es uno de los puntos de encuentro esenciales entre ambas músicas: Chick Corea confirma su interés por el flamenco al igual que Jorge Pardo, que partiendo de un lenguaje cercano al be bop y la fusión, se sumergirá en la música de Paco de Lucía durante más de treinta años. Una de nuestras hipótesis trazadas es precisamente esa: la reiteración de repertorio y trabajo colaborativo con Paco de Lucía (y posteriormente con otros músicos ortodoxos del flamenco) durante más de treinta años, serán la clave, entre otros factores, para que la flauta encuentre su voz flamenca y cristalice en un canon interpretativo desde la propuesta de Pardo. Ese viaje hacia la abstracción del flamenco comienza en el universo del jazz, plenamente influenciado por obras antológicas de flauta como el solo de Joe Farrell en *Spain*. Nos pareció interesante explicar los rasgos del be bop, de la improvisación y los patrones, desde una de las referencias flautísticas de la fusión: *Spain* de Chick Corea.

---

<http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/viewFile/185/187> [Última consulta: 13/05/17]

<sup>37</sup> Ver “Entrevista personal II” de Jorge Pardo en Anexos: Jorge Pardo nos relata cómo conoce a Chick Corea en el año 1972 y comparten días juntos en Madrid. Además de jam sessions y tablaos madrileños, Jorge Pardo y Pedro Ruy Blas llevan a Chick Corea a comprar discos de música española. Jorge Pardo narraba en nuestras reuniones que fue muy emocionante la salida del disco “My Spanish Heart”, donde él contemplaba la influencia de los discos que había aconsejado a Corea, así como las charlas y aspectos esenciales de sus vivencias performativas en la noche madrileña.

### 4.3.1. “Spain” (1972), Joe Farrel.

Como adelantábamos, Jorge Pardo, en sus inicios musicales, estará plenamente influenciado por el jazz fusión de principios de los setenta. En el ámbito que nos ocupa cabe destacar el tema *Spain*, del disco “Light as a feather” (1972, Polydor), de Chick Corea & Return to Forever por sus conexiones contextuales con los inicios de la flauta en el flamenco. Joe Farrel (flautista y saxofonista) es el instrumentista de viento en esta grabación de la banda. Los rasgos del flautismo de Joe Farrel en este tema son plenamente reconocibles en el estilo temprano de Jorge Pardo y es por eso que consideramos relevante transcribir y analizar su solo improvisado.

La pieza compuesta por el pianista Chick Corea, parte de una estructura formal jazzística: un tema con variaciones improvisadas por el flautista Joe Farell sobre la banda de Chick Corea. En esta pieza tendremos en cuenta el parámetro armónico, y más concretamente, la relación melodía-armonía. El lenguaje de Farell tiene raíces en el *be bop* más virtuosístico. Desde la transcripción del solo, efectuaremos un análisis de las escalas usadas y los grados de la melodía en relación al acorde que la sustenta.

41 *G<sub>MA7</sub>*

3 *F#7*

5 *E<sub>MIN7</sub>* *A<sup>7</sup>*

7 *D<sub>MA7</sub>* *G<sub>MA7</sub>*

9 *C#7* *F#7*

11 *B<sub>MIN7</sub>* *B<sup>7</sup>*

42 *G<sub>MA7</sub>*

13 *G<sub>MA7</sub>*

15 *F#7*

The musical score consists of 15 measures of music in 4/4 time, written for guitar. It begins with a box containing the number 41. The first measure is marked with a *G<sub>MA7</sub>* chord. The second measure starts with a triplet of eighth notes and is marked with *F#7*. The third measure contains a triplet of eighth notes and is marked with *E<sub>MIN7</sub>* and *A<sup>7</sup>*. The fourth measure is marked with *D<sub>MA7</sub>* and *G<sub>MA7</sub>*. The fifth measure is marked with *C#7* and *F#7*. The sixth measure is marked with *B<sub>MIN7</sub>* and *B<sup>7</sup>*. The seventh measure is marked with a box containing the number 42 and *G<sub>MA7</sub>*. The eighth measure is marked with *G<sub>MA7</sub>*. The ninth measure is marked with *F#7*. The tenth measure is marked with *F#7*. The eleventh measure is marked with *F#7*. The twelfth measure is marked with *F#7*. The thirteenth measure is marked with *F#7*. The fourteenth measure is marked with *F#7*. The fifteenth measure is marked with *F#7*. The score includes various rhythmic patterns, including eighth notes, quarter notes, and triplets. Chords are indicated above the staff.



35  $B_{MIN}^7$  87

44  $G_{MAJ}^7$

37

39  $F\#^7$

41  $E_{MIN}^7$  A7

43  $D_{MAJ}^7$  GMAJ7

45  $C\#^7$  F\#^7

47  $B_{MIN}^7$  B7

45  $G_{MAJ}^7$

49

51  $F\#^7$



The image displays a musical score for a jazz piece, consisting of four staves of music in treble clef. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests and dynamic markings. Chord markings are placed above the staves: EMIN7 (measure 53), A7 (measure 54), DMA7 (measure 55), GMA7 (measure 56), C#7 (measure 57), F#7 (measure 58), BMIN7 (measure 59), and B7 (measure 60). The piece concludes with a double bar line at the end of the fourth staff.

Chick Corea, compositor de *Spain*, es un pianista y compositor con una larga y prestigiosa trayectoria en el mundo del jazz. Es bien conocido internacionalmente su interés por acercarse a la música española y el flamenco. Así ha quedado de manifiesto en numerosas composiciones y también en colaboraciones con figuras del flamenco y del jazz flamenco (Paco De Lucía, Jorge Pardo, Carles Benavent, etc...). Algunas de las grabaciones que recogen su visión de la fusión del jazz con la música española son *My Spanish Heart* (1976) y sobre todo *Touchstone* (1982). La pieza que ahora analizamos es sin embargo anterior a estos discos. Aparece en *Light as a Feather* (1972) y podemos decir que es una de las primeras incursiones de Chick Corea en estos terrenos.

El compositor se ocupa de introducir distintos elementos en la pieza para dotarla de aromas y colores próximos al flamenco y a la música española (cita del *Concierto de Aranjuez* en la introducción, ciertos giros armónicos y melódicos, timbres como castañuelas, etcétera). Dado nuestro interés por el solo de flauta de Joe Farrell el análisis está centrado únicamente en la sección destinada a las improvisaciones.

En la sección de improvisaciones la presencia de algunos de los elementos evocadores de lo español parece quedar en un primer momento bastante reducida, pero sin embargo se observará cómo el compositor, Chick Corea, y el solista que realiza la improvisación, Joe Farrell, provenientes de la escuela y el lenguaje del jazz, encuentran la forma de establecer un puente desde el jazz hacia los sonidos propios del flamenco. Para poner esto de relieve debemos centrar el foco de nuestro análisis en las relaciones melodía-armonía presentes en la sección de improvisaciones. Analizaremos detenidamente la elección de escalas que lleva a cabo el solista para la construcción del solo y además los recursos y patrones de improvisación que emplea.

Comenzamos viendo en detalle la progresión armónica y algunos aspectos de las relaciones melodía-armonía que explota Farrell para el desarrollo de su improvisación.

Los solos del tema se desarrollan sobre esta progresión de 12 compases:

The image shows a 12-measure harmonic progression in B minor, written on three staves of music. The notes are as follows:

- Measures 1-4: G<sup>MAJ7</sup>
- Measures 5-8: E<sup>MIN7</sup>, A<sup>7</sup>, D<sup>MAJ7</sup>, G<sup>MAJ7</sup>
- Measures 9-12: C<sup>#7</sup>, F<sup>#7</sup>, B<sup>MIN7</sup>, B<sup>7(b9)</sup>

Estamos ante unas relaciones armónicas de carácter tonal enmarcadas en la tonalidad de B menor. Los acordes cuatriada diatónicos en esta tonalidad son los siguientes:

- |            |            |
|------------|------------|
| Imin7      | Bmin7      |
| IImin7(b5) | C#min7(b5) |

bIIIImaj7	Dmaj7
IVmin7	Emin7
V7	F#7
bVIImaj7	Gmaj7
bVII7	A7

El análisis de la progresión desde B menor es el siguiente:

The image shows three staves of musical notation, each with four measures. The annotations are as follows:

- Staff 1:**
  - Measure 1:  $G_{MA7}^7$  ( $bVI_{MA7}^7$ )
  - Measure 2:  $F\#7$  ( $V7$ )
- Staff 2:**
  - Measure 1:  $E_{MIN}^7$  ( $IV_{MIN}^7$ )
  - Measure 2:  $A7$  ( $bVII7$ )
  - Measure 3:  $D_{MA7}^7$  ( $bIII_{MA7}^7$ )
  - Measure 4:  $G_{MA7}^7$  ( $bVI_{MA7}^7$ )
- Staff 3:**
  - Measure 1:  $C\#7$  ( $V7$  DEL  $V$ )
  - Measure 2:  $F\#7$  ( $V7$ )
  - Measure 3:  $B_{MIN}^7$  ( $I_{MIN}^7$ )
  - Measure 4:  $B7(b9)$  ( $I7$ )

A priori no se puede decir que el cuerpo de la progresión armónica de la sección de improvisaciones siga patrones típicos de la música española ni del flamenco. Tan solo al final, el acorde del compás 12 de la progresión: el acorde de tónica Bmin7 torna a B7 y al que además se le añade la tensión b9. Este acorde de dominante con la novena bemol sobre el primer grado es el que encontramos como acorde de tónica en la armonía flamenca.

A pesar de que, como decíamos en el párrafo anterior, la armonía de la sección de improvisaciones no sigue patrones convencionales del flamenco, sí debemos resaltar ciertos aspectos propios de la progresión armónica y de las relaciones melodía-armonía que ésta genera que resultan fundamentales a la hora de dar pie a la introducción por parte del solista de elementos melódicos eficientes para este resultado.

Anticipamos ya que nos referimos al hecho de que el entramado armónico creado por el compositor conduce de forma natural a que en varios momentos el solista elabore su discurso empleando escalas en las que esté presente la tensión b9. Esto permite incluir en su discurso melódico motivos de marcado carácter frigio a lo largo de la improvisación.

El siguiente gráfico recoge el abanico de escalas más convencionales a las que recurriría un solista para elaborar su improvisación sobre esta progresión armónica. Para la obtención de esta relación de escalas se ha seguido un modelo de obtención de relaciones escala-acorde muy extendido en los métodos teóricos de improvisación jazzística: Se trata de tomar como base de la escala las notas propias del acorde en cuestión (normalmente 4 por tratarse por lo general de acordes cuatriada) y añadir a estas una superestructura formada por las notas restantes (que serían 3 si estamos trabajando sobre acordes cuatriada y pretendemos formar escalas de 7 notas) convenientemente elegidas según el contexto armónico (se tienen en cuenta factores como la tonalidad principal, el acorde precedente, el acorde siguiente...). El caso que nos ocupa no presenta modulaciones, cambios de región ni ningún otro aspecto demasiado dispar de la tonalidad de B menor por lo que las superestructuras se formarán precisamente tomando notas de este tono.

2  $G_{\text{MA}7}$  ( $\flat V_{\text{I} \text{MA}7}$ ) → ESCALA RESULTANTE: G LIDIA

NOTAS DE  $G_{\text{MA}7}$  SUPERESTRUCTURA

3  $F\#7$  ( $V7$ ) → ESCALA RESULTANTE: F# MIXOLIDIA ( $\flat9$ ) ( $\flat13$ ) (F# FRIGIA MAYORIZADA)

NOTAS DE  $F\#7$  SUPERESTRUCTURA

5  $E_{\text{MIN}7}$  ( $\text{IV}_{\text{MIN}7}$ ) → ESCALA RESULTANTE: E DORICA

$A7$  ( $\flat \text{VII}7$ ) → ESCALA RESULTANTE: A FRIGIA

NOTAS DE  $E_{\text{MIN}7}$  SUPERESTRUCTURA NOTAS DE  $A7$  SUPERESTRUCTURA

7  $D_{\text{MA}7}$  ( $\flat \text{III}_{\text{MA}7}$ ) → ESCALA RESULTANTE: D JONICA (D MAYOR)

$G_{\text{MA}7}$  ( $\flat V_{\text{I} \text{MA}7}$ ) → ESCALA RESULTANTE: G LIDIA

NOTAS DE  $D_{\text{MA}7}$  SUPERESTRUCTURA NOTAS DE  $G_{\text{MA}7}$  SUPERESTRUCTURA

9  $C\#7$  ( $V7$  DEL  $V$ ) → ESCALA RESULTANTE: C MIXOLIDIA ( $\flat9$ ) O C MIXOLIDIA ( $\flat9$ ) ( $\flat13$ ) (C FRIGIA MAYORIZADA)

$F\#7$  ( $V7$ ) → ESCALA RESULTANTE: F# MIXOLIDIA ( $\flat9$ ) ( $\flat13$ ) (F# FRIGIA MAYORIZADA)

NOTAS DE  $C\#7$  SUPERESTRUCTURA NOTAS DE  $F\#7$  SUPERESTRUCTURA

11  $B_{\text{MIN}7}$  ( $\text{I}_{\text{MIN}7}$ ) → ESCALA RESULTANTE: B EOLICA (B MENOR)

$B7(\flat9)$  ( $\text{I}7$ ) → ESCALA RESULTANTE: B MIXOLIDIA ( $\flat9$ ) ( $\flat13$ ) (B FRIGIA MAYORIZADA)

NOTAS DE  $B_{\text{MIN}7}$  SUPERESTRUCTURA NOTAS DE  $B7(\flat9)$  SUPERESTRUCTURA

Como ya anunciábamos antes, vemos que varios de los acordes de la progresión formando parte de este contexto armónico concreto invitan a la utilización de la tensión  $\flat9$  (acordes  $F\#7$ ,  $C\#7$  y  $B7(\flat9)$ ). Esa será precisamente la vía para que los solistas puedan

aproximarse en sus improvisaciones a los sonidos españoles o flamencos introduciendo esas escalas próximas al modo frigio que incluyen la b9. En palabras del propio Pardo en una de nuestras entrevistas:

“pues entonces por ahí empecé a ver que los acordes dominantes en los standards de jazz eran sospechosos de ser acordes flamencos. Y eso me dió una muy buena idea de cómo orientar la interpretación de ciertos standards y darles ese giro flamenco.”

“aplico la sonoridad flamenca a los dominantes, la segunda menor, en vez de la novena, la segunda dentro del acorde. Y a la inversa, puedes arriesgarte a hacer alguna frase de jazz, por así decirlo, dentro del acorde flamenco. Y aquello funcionaba. Eso fue un buen descubrimiento para dar cierta orientación a los standards de jazz y tratar de meterlos en esa estética flamenca.”

Comparemos ahora esta relación de escalas con las que emplea Joe Farrell en su improvisación. La siguiente tabla se ha construido a partir del análisis melódico del solo.

Compás	Acorde	Modos/Escalas/notas empleadas en cada una de las vueltas de improvisación
1 y 2	Gmaj7	1) Jónica y lidia. 2) Jónica. 3) N.D. Notas: 1 2 3 5 6 7. 4) Jónica. 5) Jónica.
3 y 4	F#7	1) N.D. Notas: 1 3 4 5 b7. 2) N.D. 3) N.D. Notas: 1 b2 3 5 b7. 4) Mixolidia. 5) N.D. Notas: 1 b2 3 5 b7.
5	Emin7	Dórica.
6	A7	1) Mixolidia. 2) Mixolidia (b9). 3) N.D. Notas: 1 b2 3 4 5 b7. 4) Mixolidia. 5) Mixolidia (b9).
7	Dmaj7	Jónica.
8	Gmaj7	1) Jónica. 2) N.D.

		3) Jónica. 4) N.D. Notas: 1 2 3 5 7. 5) N.D. Notas: 1 3 5 7.
9	C#7	1) N.D. Notas: 1 3 5 6 b7. 2) Mixolidia (b9). 3) Mixolidia (b9) + b5. 4) N.D. Notas: 1 3 5 6 b7. 5) N.D. Notas: 1 3 5 6 b7.
10	F#7	1) N.D. Notas: 1 b2 3 b5 5 b7. 2) Mixolidia (b9) (b13). 3) N.D. Notas: 1 b2 3 4 5 b7. 4) N.D. Notas: 1 b2 3 4 5 b7. 5) N.D.
11	Bmin7	1) N.D. Notas: 1 b3 4 5 b7. 2) N.D. Notas: 1 2 b3 4 5 b7. 3) N.D. Notas: 1 b3 4 5 b7. 4) N.D. Notas: 1 2 b3 4 5 b7. 5) N.D. Notas: 1 b3 4 5 b7.
12	B7	1) N.D. Notas: 1 b2 3 5 b7. 2) N.D. 3) N.D. 4) N.D. 5) N.D.

\*N.D. : Escala no determinada

A partir de este análisis de escalas y de su comparación con las presentadas como opciones mas convencionales podemos llegar a algunas conclusiones de cómo el solista se enfrenta a la construcción melódica de este solo.

Si nos fijamos en el acorde Gmaj7 vemos que Joe Farrell opta casi siempre por emplear la escala jónica y no la lidia que sería la propia en el contexto de B menor. La escala (o modo) que correspondería al acorde Gmaj7 (compases 1, 2 y 8 de la progresión) dentro del contexto tonal de B menor sería la lidia (G lidia = G A B C# D E F#) y sin embargo ésta tan sólo hace una aparición casi casual en el compás 2 de la 1ª vuelta de improvisación. Es la escala jónica (G jónica = G A B C D E F#) la que aparece casi siempre sobre este acorde. Esto nos induce a pensar que Farrell en ocasiones se plantea las relaciones escala-acorde basándose únicamente en la especie del acorde y no necesariamente en el contexto armónico más general.

Como decíamos anteriormente, algunos de los acordes dominantes de la progresión dan pie a introducir tensiones b9 (acordes F#7 y C#7) y así lo hace Farrell en varios momentos de su improvisación. Da además un paso más en esta dirección, hacer extensiva esta práctica incluso al otro acorde con estructura dominante de la progresión, acorde A7. El contexto de B menor sugeriría emplear la tensión 9 (nota B) y sin embargo el solista opta por emplear la b9 (nota Bb). La escala más convencional en este contexto para improvisar sobre A7 sería la mixolidia (A mixolidia = A B C# D E F# G) y sin embargo en dos de las vueltas aparece A mixolidia (b9) (donde el B ha sido sustituido por Bb). La aparición de la tensión b9 sobre el acorde B7 del compás 12 de la progresión no es en realidad una elección del solista sino que forma parte de la composición y ha sido fijada como sonido obligado por el compositor. Joe Farrell resalta este hecho insistiendo en su solo sobre esa nota en el compás 12.

Dejando a un lado los recursos en los que Corea y Farrell se apoyan para conseguir esa sonoridad española/flamenca, merece también la pena resaltar algunos otros aspectos del lenguaje empleado en la improvisación. Al escuchar y analizar el solo de Joe Farrell es evidente que nos encontramos ante un solista con un gran dominio del lenguaje de patrones heredado de los pioneros del jazz *be bop* (especialmente del aclamado improvisador Charlie Parker). Encontramos varios ejemplos de patrones melódicos de este tipo:

- 1) Arpegios cuatriada + tensión 9: Uno de los patrones de improvisación más empleados por Farrell y por otros muchos improvisadores es el uso de arpeggios cuatriada a los que se superpone además la tensión 9. Dentro de las posibles variaciones de este recurso que podemos encontrar la más extendida es la siguiente: 3 → 5 → 7 → 9 → 1.

Ejemplos de este patrón melódico en los compases 7, 19, 27 y 31 de la transcripción.



Compás 7: Ejemplo de patrón melódico de arpeggio cuatriada con tensión 9.



- 2) Salto de séptima ascendente y resolución: Se trata de otro de los patrones melódicos más explotados por Charlie Parker. La fórmula más frecuente consiste en partir de la tercera, ascender a la novena y resolver por grado conjunto descendente a la tónica: 3 → 9 → 1 (ver ejemplo de esto en el compás 8 de la transcripción). En la improvisación de Farrell aparecen también otras variantes de saltos de séptima ascendente con resolución (compases 31 y 54).



Compás 8: Ejemplo de patrón melódico con salto de séptima ascendente y resolución.

- 3) Escalas *be bop*: Las escalas *be bop* son escalas de 8 notas que se forman al añadir una nota más a otras como la mayor o jónica, la dórica y la mixolidia. La nota extra se inserta estratégicamente en un lugar determinado de la escala origen con el objetivo de que al recorrer sus notas por grados conjuntos durante la improvisación las notas del acorde cuatriada coincidan con los tiempos fuertes de la figura rítmica empleada. El ejemplo más claro de la utilización de este recurso en el solo que nos ocupa aparece en la célula en semicorcheas de los tiempos 2 y 3 del compás 39 donde gracias a la introducción de la nota F natural se consigue que todas las notas del acorde cuatriada F#7 ocupen los lugares 1º ó 3º de las células rítmicas en semicorcheas.



Compás 39: Ejemplo de uso de escala de *be bop*.

- 4) Targeting/Enclosure: Estas técnicas consisten en realizar aproximaciones de carácter diatónico, cromático o combinaciones de ambas a una nota destino. Farrell emplea esta técnica en varias ocasiones a lo largo de su improvisación. Un buen ejemplo lo

tenemos en el compás 31 donde aparece una aproximación a la nota A través de sus vecinas B y G#.



*Compás 39: Ejemplo de recurso de enclosure.*

## 4.4. CANTE, TOQUE Y BAILE: MATRIZ ESTILÍSTICA

### 4.4.1 Almoraima

En 1976 Paco de Lucía publica su disco “Almoraima” que incluye se abre con la pieza homónima compuesta por él mismo. Casi 20 años después y después de todo su bagaje con el Sexteto, Jorge Pardo incluye una versión a flauta sola de este tema en el disco *10 de Paco* (1995), firmado por Jorge Pardo y Chano Domínguez. Sin embargo, tal y como comenta Jorge Pardo en la entrevista que nos concedió, su interpretación del tema no está ni mucho menos basada en la versión grabada del tema sino más bien en la experiencia de compartir las interpretaciones en directo que el propio Paco de Lucía ha hecho de ella en las giras en las que Pardo ha formado parte de su banda:

“Cuando hice esa grabación llevaba un recorrido de al menos quince años de experiencia con Paco, eso me hacía acreedor, aunque fuera ‘muy malo muy malo (risas)’... como digo, se me hacía acreedor de una memoria acústica, auditiva, estética, de cómo tiene que sonar una cosa tan poderosa como la que propuso Paco en su *Almoraima*”.

La adaptación de las falsetas de guitarra al lenguaje idiomático de la flauta ha supuesto un revulsivo en la interpretación instrumental en el flamenco. Sin haber ningún elemento de la tradición flamenca (cante o guitarra), sigue siendo flamenca y ello se debe a la entidad rítmica, que no se pierde en ningún momento. Adhiere elementos tímbricos que evocan a la guitarra. Recreamos la armonía y el ritmo armónico de la guitarra. Desde nuestra transcripción, realizaremos un estudio del ritmo y el despliegue tímbrico que Pardo emplea.

La *Almoraima* de Pardo mira hacia la *Almoraima* de Paco de Lucía, compuesta casi veinte años antes y considerada paradigma del inicio estético del guitarrista hacia la fusión. Es como si se crearan dos bloques, el primero, homenaje a Paco de Lucía, citando las primeras falsetas con una recreación desde flauta sola totalmente reconocible del fraseo de Paco de Lucía, para pasar a un segundo bloque más libre, lleno de improvisación. Aunque parte de una bulería de Paco de Lucía y cita textualmente los primeros fragmentos, la concepción es libre, ajena al flamenco escolástico: el hecho de ser para flauta sola, insertar cambios de modo, escalas hexátonas, y un uso libre del material tímbrico y melódico lo

acercan a las creaciones contemporáneas y al jazz.

FLUTE

The musical score for the flute part consists of eight staves of music, numbered 1 through 16. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The score is divided into two systems of four staves each. The first system (measures 1-4) features a melodic line with accents (^) and slurs. The second system (measures 5-8) continues the melodic line with similar markings. The third system (measures 9-12) includes a triplet of eighth notes in measure 10 and a slur over measures 11 and 12. The fourth system (measures 13-16) concludes the piece with a final melodic phrase. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like accents and slurs.

17

Musical staff 17: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 6/8 time signature. Measures 17-18 contain eighth notes with slurs and triplets. Measure 19 is a 3/4 time signature change with eighth notes and slurs.

19

Musical staff 19: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 6/8 time signature. Measures 19-20 contain eighth notes with slurs and triplets. Measure 21 is a 3/4 time signature change with eighth notes and slurs.

21

Musical staff 21: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 6/8 time signature. Measures 21-22 contain eighth notes with slurs and triplets. Measure 23 is a 3/4 time signature change with eighth notes and slurs.

23

Musical staff 23: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 6/8 time signature. Measures 23-24 contain eighth notes with slurs and triplets. Measure 25 is a 3/4 time signature change with eighth notes and slurs.

25

2 VEZ CON VOZ

Musical staff 25: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 6/8 time signature. Measures 25-26 contain eighth notes with slurs and triplets. Measure 27 is a 3/4 time signature change with eighth notes and slurs.

27

Musical staff 27: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 6/8 time signature. Measures 27-28 contain eighth notes with slurs and triplets. Measure 29 is a 3/4 time signature change with eighth notes and slurs.

29

Musical staff 29: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 6/8 time signature. Measures 29-30 contain eighth notes with slurs and triplets. Measure 31 is a 3/4 time signature change with eighth notes and slurs.

31

Musical staff 31: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 6/8 time signature. Measures 31-32 contain eighth notes with slurs and triplets. Measure 33 is a 3/4 time signature change with eighth notes and slurs.

33



35



37



39



41



43



45



47







65

67

69

71

73

76

78

80

82

Musical staff 82: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 8/8 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with accents, followed by a triplet of eighth notes and a quarter note. A dashed line is present above the staff.

84

Musical staff 84: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 8/8 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with accents, followed by a quarter note, a half note with a slur, and a triplet of eighth notes.

86

Musical staff 86: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 8/8 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with accents, followed by a quarter note, a half note with a slur, and a quarter note with a slur.

88

Musical staff 88: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 8/8 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with accents, followed by a quarter note, a half note with a slur, and a quarter note with a slur.

90

Musical staff 90: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 8/8 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with accents, followed by a quarter note with a slur, a half note with a slur, and a quarter note with a slur.

94

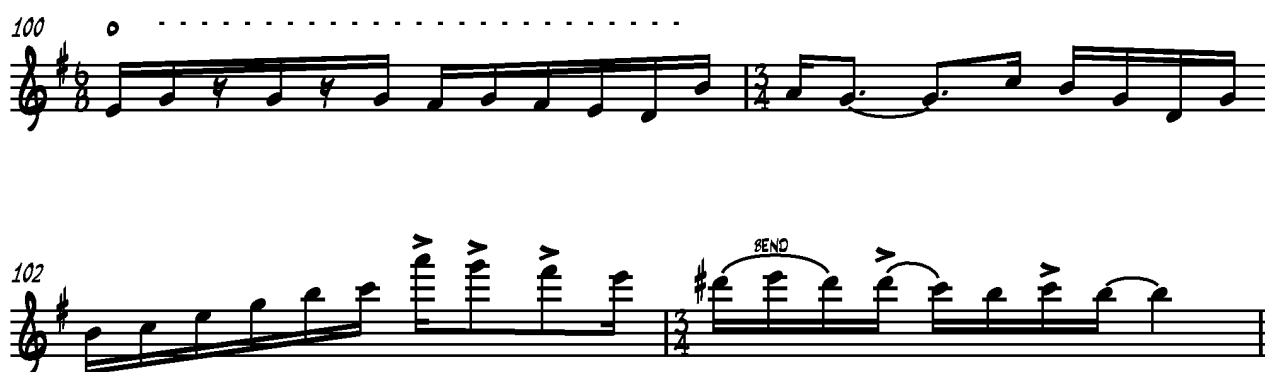
Musical staff 94: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 8/8 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with accents, followed by a quarter note with a slur, a half note with a slur, and a quarter note with a slur.

96

Musical staff 96: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 8/8 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with accents, followed by a quarter note with a slur, a half note with a slur, and a quarter note with a slur.

98

Musical staff 98: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 8/8 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with accents, followed by a quarter note with a slur, a half note with a slur, and a quarter note with a slur.



La obra está dividida en dos grandes bloques. El bloque inicial (compases 1 a 48) es el más fiel a la composición original y en él Pardo cita varias de las falsetas que aparecen en la grabación de Paco de Lucía de 1976. La segunda parte (a partir del compás 49) es sin embargo mucho más abierta y aquí es la improvisación la que juega un papel fundamental alternando partes libres con variaciones del material presentado en el primer bloque.

#### Bloque I: Falsetas de Paco de Lucía

Para realizar el análisis del primero de estos dos bloques hemos procedido a resolver previamente algunas cuestiones armónicas. Aunque en la grabación Pardo no se apoye en ningún instrumento armónico es evidente que existe una armonía sucinta o implícita. Parte de este trabajo de análisis se ha centrado en descifrar este entramado armónico para así poder hacer extensivo el estudio a las escalas empleadas y a las relaciones-melodía armonía. Dado que en este primer bloque encontramos falsetas pertenecientes al tema original nos hemos apoyado en la grabación de *Almoraima* y en algunas de las versiones en directo de Paco de Lucía para realizar la transcripción armónica. En el análisis de las falsetas que presentamos a continuación aparecerá cifrada la armonía fruto de nuestra transcripción.

Falsetas de la composición original *Almoraima* citadas en la versión de Jorge Pardo:

Primera falseta: Pardo comienza su versión imitando la llamada de la guitarra en las cuerdas graves con la que se inicia también la grabación de Paco de Lucía. Se extiende desde el compás 1 al compás 16 y se estructura en cuatro frases de cuatro compases siguiendo un esquema AABA.

Frase A: Está construida sobre B7(b9) y con tan solo tres notas de este acorde (1, b2 y b7) impregna de aroma frigio el tema desde el primer compás.

*Compases 1 a 4: Frase A de la primera falseta.*

Frase B: Respuesta a la frase A en Amin.

*Compases 9 a 12: Frase B de la primera falseta.*

Segunda falseta: Comienza en el compás 17 y se extiende hasta el 24. Destaca la marcada y repetitiva relación melodía-armonía de los motivos que la componen. Eso hace que la progresión armónica, una cadencia española desde el 5º grado hasta la tónica (Emin → D → C → B7), quede perfectamente definida por el fraseo de la flauta.

17 EMIN EMIN/D# EMIN/D

19 EMIN A

21 D

23 C B7

Compases 17 a 24: Segunda falseta.

En la composición original esta falseta está compuesta de motivos basados en trinos sobre la 5ª de cada acorde que resuelven en la tónica. A pesar de que los trinos son un recurso muy habitual en la flauta Pardo sustituye los trinos de Paco de Lucía por *portamentos* en la flauta.

Tercera falseta: Compases 25 a 28 (con repetición).

25 B7 A

27 A

Compases 25 a 28: Tercera falseta.

Cuarta falseta: Compases 27 a 36. Esta sección está dividida en dos bloques de 4 compases cada uno. En los primeros 4 compases Jorge Pardo presenta la falseta manteniéndose bastante fiel a la original. De nuevo la armonía se hace explícita porque en los motivos las relaciones melodía-armonía se repiten acorde a acorde.

*Compases 29 a 32: Cuarta falseta, primer bloque.*

En los 4 compases siguientes Pardo improvisa:

*Compases 33 a 36: Cuarta falseta, primer bloque.*

La construcción melódica sugiere la misma cadencia armónica del bloque anterior. Estos 4 compases podrían incluso considerarse simplemente una variación de los 4 anteriores. Nótese como el solista aprovecha las notas del primer bloque anterior que aparecen en los comienzos y finales de frase para dar así unidad a toda la sección.

Quinta falseta: Tras el breve paréntesis de sólo un compás de bulería comienza en el compás 39 y se extiende hasta el 48. El fraseo melódico se elabora sobre la combinación de las escalas B frigia y B frigia mayor:

B frigia:                    B    C    D    E    F#   G    A

B frigia mayor:            B    C    D#   E    F#   G    A

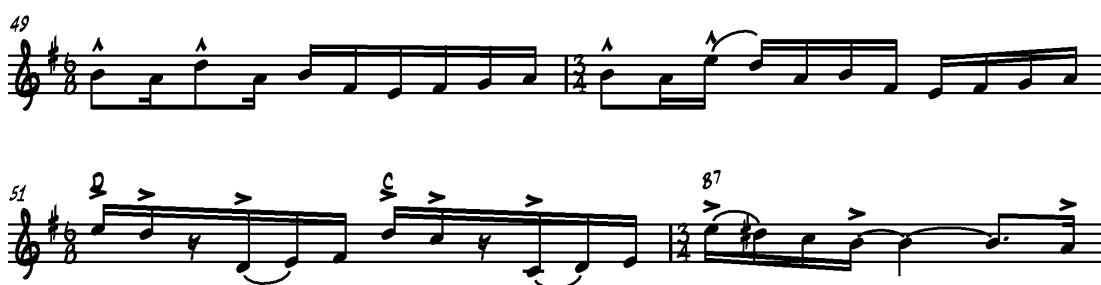
*Compases 39 a 48: Quinta falseta.*

En el disco de Paco de Lucía, esta falseta (compases 39 a 48) es realizada por un laúd árabe; la grabación multipistas propició la inclusión de ideas y timbres nuevos. En la música árabe es propio el intercambio modal para dar color. Esta cualidad se percibe en la falseta de Paco de Lucía, pero Pardo lleva aún más allá la ambigüedad modal con

el uso de *bendings* (desplazamientos microtonales de altura)<sup>38</sup>. Este último, además, es uno de los rasgos reconocibles del lenguaje del flautista. La repetición de motivos alterando el acento rítmico es algo que da coherencia a toda la composición y que se usa constantemente.

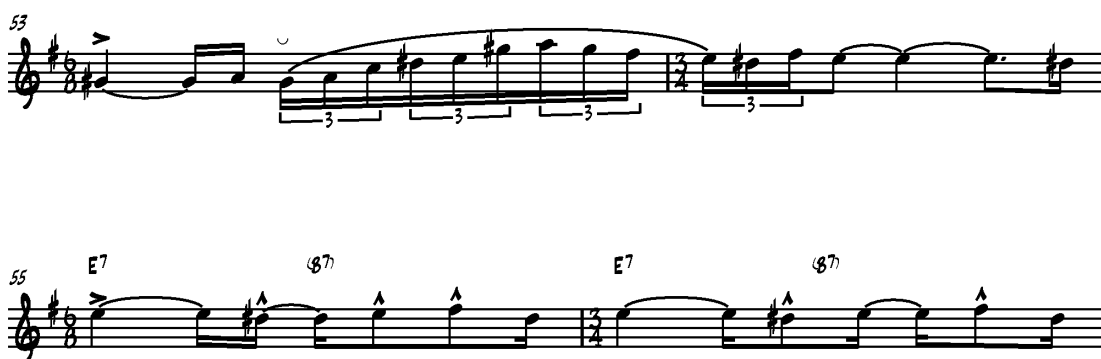
### Bloque II: Improvisación.

A partir del compás 49 Pardo deja de citar explícitamente material de la composición original y comienza un desarrollo del tema basado principalmente en la improvisación.



*Compases 49 a 52*

En los dos primeros compases se sigue usando la repetición variada de ideas, pero en la salida de la frase la armonía que se recrea es  $D \rightarrow C \rightarrow B7$ , la cadencia andaluza mediante la adaptación del modelo.

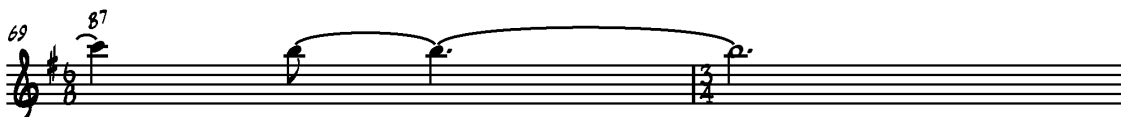


<sup>38</sup> En la partitura están indicados de la siguiente manera: *BEND*, o bien con el signo “U” sobre las notas o el grupo de notas a las que afecta.





La reserva de notas que incluye esta idea y la polarización hacia el sonido E hace pensar que el flautista se está moviendo en el entorno de E.



*Compases 63 a 70.*

La idea comienza en la anacrusa del compás 63. La estrategia para construir el discurso se basa en la creación de un modelo y en la adaptación a diferentes alturas más una salida que contraste con lo expuesto anteriormente. Se vuelve al entorno de B7.





Compases 71 a 74: llamada en el entorno de A.

De marcado carácter rítmico, la entidad de esta idea puede ser la de *llamada*. En el entorno armónico de A mayor, se prelude la siguiente idea desarrollada.



Compases 76 a 85: Bivocalidad, armónicos, cambios de registro.

En esta sección se aprecian varios recursos interesantes:

Bivocalidad: Las denominadas *melodías polifónicas*. El bajo acentuado da idea de la armonía subyacente, recreando la cadencia andaluza, Emin → D → C → B7 (compás 76-79). Una vez establecidas esas relaciones, Pardo toma el mismo molde rítmico para cambiar la dirección de las alturas, estirando la cadencia (compás 83 y 83).

Armónicos<sup>39</sup>: Tocar con armónicos es un recurso para oscurecer el timbre, hacerlo más difuso.



*Compases 86 a 89: llamada en el entorno de A.*

La misma fórmula que en la idea anterior: una idea rítmica que tiene función de llamada de una falseta con mayor desarrollo narrativo. Pardo despliega un juego de acentos y registros, que combinado con el uso de armónicos le otorga más riqueza a esta pequeña sección. En nuestra entrevista con él, así se refería a los diferentes registros en la flauta: “Las historias de las octavas en la flauta o los diferentes registros para mí

<sup>39</sup> Se indican así: ° . Con línea discontinua señalamos el fragmento afectado.

pasan prácticamente a la historia, toco todo en el registro que sea, y paso de uno a otro, depende del ataque que le doy”.



Compases 90 a 93: D lidia b7.

Además de los modos frigio y frigio mayorizado que el flautista ha usado, adhiere en el entorno de D, la escala Lidia b7 (o Mixolidia #11), que si bien dentro del jazz es mucho más habitual, en el mundo del flamenco ha sido incluida derivado, sobre todo, del cruce entre ambos estilos,. Así lo confirmaba Chano Domínguez<sup>2</sup>:

“[...] esto ha cambiado mucho y creo que sigue en constante movimiento, porque el flamenco es una música viva. Se le acercan desde muchas culturas diferentes que quieren beber de esta música, y los flamencos, a la vez, se acercan a ellas: los guitarristas hoy día usan la *novena bemol*, la *once sostenida*... usan unas progresiones armónicas muy jazzísticas y se abren en el espectro armónico mucho más que lo que se hacía antes de Paco (de Lucía)”.

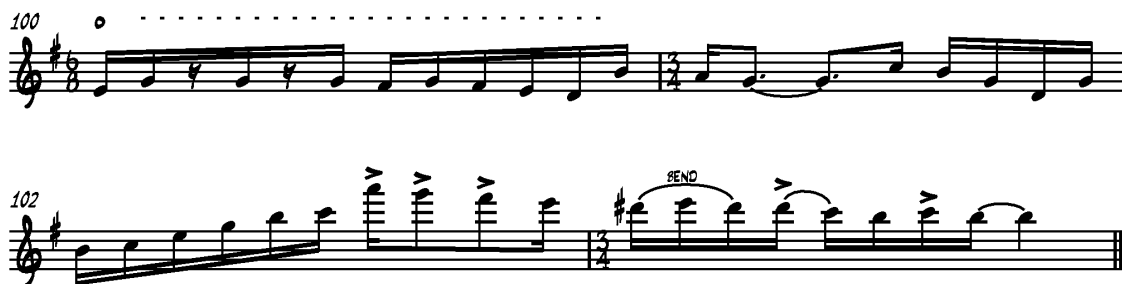
Estos son los grados, que Pardo usa de modo disjunto:

D lidio b7: D E F# G# A B C



Compás 94 a 97: Repetición de los compases 76-79 variada.





Compases 98 a 103: Salida y remate final.

Comienza presentando la idea con la que “rematará” en los dos últimos compases. Es en el compás 102 donde se llega al sonido más agudo: A<sub>6</sub>. Si prescindieramos de los adornos (*bending del compás 103*), desde ese sonido agudo, se dibuja descendente toda la escala: A G F# E D# C B.

El análisis de esta bulería aporta gran información para definir el lenguaje, que no el estilo, que Jorge Pardo ha instaurado para la flauta en el flamenco. Así se refería Félix Grande sobre el guitarrista Paco de Lucía:

“En el actual mundo del flamenco abundan los notables guitarristas y no faltan quienes son dueños de un estilo propio, aquellos cuya forma de tocar se reconoce en las iniciales falsetas. Pero eso es un estilo, no un lenguaje. Llamo lenguaje a esa especie de línea divisoria a partir de la cual un universo expresivo tendrá ya leyes nuevas, o leyes más complejas y creadoras”.<sup>40</sup>

“En cuanto al ritmo –raíz fundamental del flamenco–, dudo que haya tenido nunca una capacidad vivificante como la que se acerca hacia nosotros desde los temas de *Almoraima*. [...] Con estos temas de *Almoraima* Paco de Lucía cierra un ciclo musical. Algo termina y algo empieza”.<sup>41</sup>

Las palabras que Grande destina a Paco de Lucía, bien pueden ser extrapolables a Jorge Pardo como flautista y en su reinterpretación de *Almoraima* casi veinte años más tarde. Es indudable que Jorge Pardo sentó las bases para un lenguaje nuevo en la flauta. Inició una serie de recursos que se han perpetuado dentro de los vientos del estilo. Bien es sabido que el flautista es reconocible por ser fiel a la tradición. El embrión del flamenco es el cante, más tarde se instauró la guitarra, como acompañante y paulatinamente ganando espacio

<sup>40</sup> Grande, F. (reed.1995): *Op. cit.* p. 610

<sup>41</sup> *Idem.*

discursivo propio, y el ritmo, que subyace como factor clave en esta música. Pardo destiló todos estos elementos hacia un lenguaje que se ajustara a las posibilidades técnicas de la flauta. Esto abarca, en su modo de tocar, un estilo muy rítmico e incisivo, una fidelidad férrea al compás, la cita a los giros propios de los cantes, y un marcado sabor guitarrístico con el sello de Paco de Lucía en su fraseo inundado de trémolos, mordentes y arpegios más cercanos a las cuerdas incluso que al viento. Compañeros de trabajo fueron Paco de Lucía y Camarón de la Isla, señalados como los principales renovadores del género en los setenta, cabezas visibles de la revolución flamenca. Eso, inexorablemente se absorbe en el lenguaje de Jorge Pardo.

La *Almoraima* de Pardo ha supuesto un hito al igual que la original de Paco de Lucía lo fue en su día. El lenguaje desarrollado es tan poderoso que el hecho de que no se encuentren los elementos constitutivos del flamenco (cante y guitarra) no es razón para que su discurso no pueda etiquetarse como flamenco. Pero, si no están estos elementos, ¿es flamenco tradicional?

Ser continuista de la tradición da coherencia y crea un hilo temporal: Pardo cita las primeras cinco falsetas de Paco de Lucía para luego desarrollar su propia propuesta discursiva. Integra elementos rítmicos (golpeo de llaves, fidelidad al compás, síncopas y contratiempos), melódicos (recrea la armonía típica de bulería, respeta las secciones formales, usa escalas frigias, portamentos, *glissandi*) y tímbricos (sonido lleno de armónicos imitando al cante flamenco, los *bendings* recuerdan a las inflexiones microtonales de los *cantaores*, percutir las llaves con una determinada intención) que le coronan como instrumentista flamenco.

#### **4.4.2 La Tumbona**

“La Tumbona” es un tema perteneciente al disco “10 de Paco” (1995, Nuevos Medios) aglutina transcritas las falsetas de bulería antológicas de la música de Paco de Lucía. A continuación una adaptación para flauta sola.

Tenerlas en todos los tonos es esencial de cara a tocar en tablao o en el ámbito privado, si se diera el caso.

Primera falseta:

0'23"  
(Piano)

0'35"  
(Se une saxo)

Segunda falseta:

0'50"  
(Bajo)

0'56"  
(Se une saxo)

Tercera falseta:

The musical score consists of four staves of music in G major (two sharps) and 3/4 time. The first staff begins with a circled marking '3'16'' and the instruction '(Saxo y voz)'. The music is characterized by eighth-note patterns with slurs and ties, typical of flamenco falseta. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns. The third staff features more complex rhythmic figures, including some notes with accents. The fourth staff concludes the piece with a final melodic phrase and a double bar line.

#### 4.4.3 Solo Quiero Caminar

Ver en Anexos y en apartado de Didáctica.



## 4.5. LA VOZ COMO INSPIRACIÓN: LA EXPLORACIÓN TÍMBRICA EN LA FLAUTA

### 4.5.1 Técnicas extendidas en la flauta

“The avant-garde can be described as "those composers or works which display the newest technique (often anti-technique, i.e. Silence.) This creates a great diversity in style because each composer is striving to create his or her own idiomatic medium while simultaneously rejecting all other composer's ideas, in a constant search for "new" and "better" sounds”<sup>42</sup>.

Las nuevas técnicas instrumentales se fueron desarrollando a lo largo del siglo XX especialmente a partir de la segunda mitad y más concretamente en las tres últimas décadas, en las que los flautistas comenzaron a editar libros para explicar cómo practicar y desarrollar estas nuevas habilidades. De hecho en la primera mitad solo se compuso *Density 21.5* de Edgar Varèse (1936) mientras a partir de 1970 casi todas las piezas a solo contienen más de una técnica instrumental.

Los motivos por los que se desarrollaron estas nuevas sonoridades son muy variados pero pueden resumirse en tres grupos:

a) influencias de las posibilidades técnicas de otros instrumentos como por ejemplo el efecto de glissando del trombón; el pizzicato y los trémolos de la cuerda o el sonido tímbrico de la trompeta

b) efectos propios de la flauta derivados de lo que en otras épocas se consideraban errores en la ejecución del instrumento, bien por no controlar adecuadamente toda la columna de aire -como los sonidos silbantes, los armónicos, sonidos eólicos o cantar/tocar- bien por no hacer correctamente las posiciones de notas generando otras sonoridades – efectos como el *bisblijando* o el ruido de llaves

---

<sup>42</sup> Willis, Morya E. (1982): Notation and Performance of Avant-Garde Literature for solo flute. PhD Dissertation, University of Florida, p. 7

c) influencia de otras culturas que contienen en sus escalas intervalos de 1/4 y 1/8 o el canto difónico de algunos países de Asia central que buscó su realización en la flauta a través de los multifónicos y el cantar/tocar (Martínez: 2013: 290).

Las técnicas extendidas de la flauta precisaban una nueva notación que en la mayoría de ocasiones los compositores explicaban en la partitura. Sin embargo ante la diversidad de notaciones y explicaciones algunos flautistas comenzaron a editar manuales de notación a finales de los noventa, bien para los intérpretes bien para los compositores, en un intento de homogeneizar la escritura musical para flauta. Un buen ejemplo de este tipo de manuales realizados por flautistas es la publicación de Mats Möller *New Sounds for flute on flute techniques from the 20th century*<sup>43</sup> en la que el autor divide las nuevas técnicas instrumentales en cinco grupos para explicar las posibilidades de notación de cada una de ellas

A pesar de que fueron muchos los compositores que utilizaron técnicas extendidas en el repertorio para flauta -en especial en el repertorio a solo, ya que es un repertorio muy propicio para realizar investigaciones con respecto al desarrollo del sonido de los instrumentos- el principal valedor de estas técnicas fue el flautista y compositor estadounidense Robert Dick (1950). Este versátil músico comenzó, a principios de los setenta, una enorme y variada actividad consistente en: escritura de manuales de práctica sobre la nueva técnica flautística y composiciones para flauta a solo y para conjunto; grabaciones discográficas; conciertos por varios países de diferentes continentes como Estados Unidos, Canadá, Japón, China, Alemania, Francia, Reino Unido y Holanda entre muchos otros y colaboraciones con constructores de flautas como Eva Kingma y Brannen Cooper. Robert Dick se convirtió rápidamente en uno de los referentes mundiales de la flauta moderna, una consideración que mantiene en la actualidad.

En la revolución tímbrica que la flauta desarrolla desde la tradición culta occidental como en la popular, estas técnicas supusieron el eslabón clave para adentrarse en nuevos

---

<sup>43</sup> En esta publicación se establecen las principales técnicas y una propuesta de notación para las mismas. En la presente tesis se han valorado la validez de numerosos símbolos si estos caen en desuso. La propuesta de Möller ayudó a numerosos flautistas a adentrarse en las obras contemporáneas para flauta acaecidas desde los años cincuenta.

paradigmas interpretativos y estéticos. El flautismo de Jorge Pardo se valdrá de muchas de estas técnicas para realizar una mimesis con muchas de las características de la voz en el flamenco. A continuación, apuntamos las técnicas extendidas de la flauta que más han sido usadas a lo largo del siglo XX.

- *Armónicos*. Son notas que surgen de un múltiplo de la frecuencia del sonido fundamental de tal modo que de una misma nota surgen varios armónicos en función de la presión y cantidad de aire pero también un mismo armónico se puede hacer con diferentes notas (por ejemplo Do5 es el tercer armónico de Do3 –primero octava = Do4, después quinta = Sol4, después cuarta = Do5- pero también es el segundo armónico de Fa4 –primero octava = Fa5, después quinta = Do5-). No puede decirse que sea una técnica propia del siglo XX puesto que ya se utilizó a finales del siglo XIX y aunque no fuera un elemento propio de obras musicales la ejecución de los armónicos era de sobra conocida en siglos anteriores puesto que la organología de la flauta responde a la forma en la que se suceden los armónicos en este instrumento (una de las principales dificultades cuando se comienza a tocar la flauta, tanto la actual como las flautas históricas, es que suele saltarse sin querer al primer armónico -octava de la nota fundamental por no estar soplando correctamente la nota fundamental) pero la mayoría de manuales de técnicas extendidas incluyen los armónicos porque no deja de ser un recurso que se desarrolló y utilizó con fines propiamente musicales y de expansión del sonido del instrumento en el siglo XX.)

- *Frullato*. Es una articulación muy utilizada porque su realización es bastante simple. Se trata de pronunciar y mantener al mismo tiempo que se sopla “gr” con la garganta o “tr” con la lengua para crear un efecto de trémolo en la nota como el que realizan los instrumentos de cuerda. Los compositores suelen indicarlo con la palabra completa, con una abreviatura o poniendo barras transversales sobre la nota.

-*Glissando*: Principalmente se presenta de dos formas 1) entre intervalos de grados disjuntos a los que se llega a través de una escala. Dependiendo de la distancia y del tiempo puede ser escala cromática o en menos casos escala de cuartos de tono 2) entre intervalos de

grados conjuntos a los que se llega con un movimiento de embocadura o de apertura/cierre de llaves que permite pasar de una nota a otra creando este efecto de “resbalar” tan característico de instrumentos como el trombón.

- *Sonidos eólicos*. Tiene diversas nomenclaturas: Aeolian sounds en inglés, Soffiata en italiano o Souffle en francés. Se trata de modificar la forma de la cavidad bucal así como la velocidad y la presión del aire para conseguir cambios de color en los que se percibe más aire que sonido aunque sin dejar de escuchar la altura de la nota que se está digitando.

- *Sonidos silbantes*. Más conocidos como *Whistle tones* se hacen con poca presión de aire y la embocadura abierta pero bien controlada. Suelen escribirse en la tercera octava porque son más fáciles de conseguir y en dinámica piano

- *Tocar-cantar*. La voz fue introducida de tres formas: 1) cantar las mismas notas que se tocan 2) cantar una nota pedal que acompañe a las notas que se toque 3) tocar una nota pedal mientras se cantan una serie de notas. A veces también se requiere hablar o susurrar algo pero esto no se considera una técnica extendida puesto que no implica accionar el instrumento al mismo tiempo.

- *Percusión de llaves*. También conocido de forma general como Key clicks. Se trata de cerrar una de las llaves con fuerza y producir tanto el sonido de una nota como el ruido de la mecánica del instrumento. Para conseguir este efecto se pueden aplicar dos formas: cerrar la embocadura con los labios (de estas dos formas suena más el ruido que la llave que el tono de la nota) o tocar la nota normalmente pero golpeando la llave con más fuerza (aquí predomina el tono de la nota en lugar del ruido de la llave).

- *Golpes de lengua*. Hay dos tipos principales el llamado Pizzicato o Slap tongue y el Tongue ram. En el primer caso se trata de realizar notas cortas con poco aire y articulando con fuerza la lengua detrás de los dientes. Se crea un efecto como si se estuviera pinzando el sonido tal y como hacen los instrumentos de cuerda. El segundo caso es cerrar completamente la embocadura con toda la boca y realizando un movimiento muy rápido con la lengua contra los dientes como si se pronunciara “Hot”. El sonido resultante suele ser una

séptima mayor por debajo de la nota digitada.

“Tanto el término en español, como en su traducción del inglés *tonguing* y del francés *coup de lange*, sugieren que la lengua se usa para “golpear” y producir las distintas articulaciones. En realidad, la lengua sirve como una válvula que impide la salida del aire. Al liberarse de su punto de contacto (detrás los dientes superiores, el paladar, etc.), permite la salida del aire que, al chocar contra el bisel de la boquilla del instrumento, se divide en dos: una parte que entra en forma de remolino dentro del instrumento haciéndolo vibrar, y una parte que es escapa fuera del mismo. El choque del chorro de aire contra el bisel si se puede considerar un *golpe de aire*, si queremos buscarle un sentido a los términos que definen la articulación en la flauta”<sup>44</sup>

- *Bisbigliando*. Consiste en una especie de sonido que parece un susurro. En ocasiones se hace necesario utilizar algunas digitaciones nuevas pero en otras es suficiente un cambio de embocadura para modificar el timbre de la nota.

- *Sonidos de trompeta*. Cerrando los labios como si se estuviera tocando un instrumento de viento metal y soplando bien directamente en el agujero de la embocadura o quitando la cabeza de la flauta y soplando en el agujero del cuerpo del instrumento como si fuera una boquilla de trompeta.

- *Jet wistle*. Es un sonido que escribió por primera vez Heitor Villa-Lobos en su obra *Assobio a játo* para flauta y violonchelo (1950). El nombre de la técnica proviene de la traducción inglesa de la propia obra “The jet wistle”. Es parecido a un sonido eólico aunque con un carácter diferente ya que consiste en inhalar dentro de la flauta al mismo tiempo que se realiza un glissando de notas entre intervalos de grados disjuntos.

- *Multifónicos*. Una de las técnicas para que suenen dos o más notas a la vez en la que se utilizan digitaciones nuevas combinadas con cambios en la embocadura para aumentar o reducir la presión del aire. Normalmente los compositores escriben la forma en la que quieren que se consiga este multifónico así como el acorde que se debe crear. Luciano Berio fue uno de los primeros compositores en escribir esta técnica para flauta en *Sequenza I* (1958).

- *Trinos de color*. Este ornamento que consiste en la sucesión rápida entre una nota principal y su segunda superior mayor o menor se vio alterado por la posibilidad de

---

<sup>44</sup>Andrés Eloy Rodríguez (2007): Utilización de los elementos de la música venezolana para la enseñanza de la flauta travesa. Trabajo de Posgrado Maestría en Música. Universidad Simón Bolívar, Caracas

utilizar también digitaciones alternativas. Muchas veces se utiliza para dar mayor sensación de inestabilidad porque al no utilizar las digitaciones tradicionales se cambia la afinación de la nota.

#### **4.5.2 “Se me partió la barrena”: análisis comparativo**

El presente apartado va dedicado al análisis comparativo de la taranta “Se me partió la barrena” desde las interpretaciones de Camarón, “Potro de rabia y miel” (1992, Philips) y Jorge Pardo, “10 de Paco” (1995, Nuevos Medios).

Objetivos:

- Realizar un análisis tímbrico entre la voz de Camarón y la flauta de Jorge Pardo.
- Comprobar cómo adapta Jorge Pardo las técnicas extendidas de la flauta en imitación al cante.
- Analizar qué rasgos de la taranta persisten en la interpretación de Pardo y cuáles varía.
- Generar documentos para el análisis del canon flamenco en la flauta.
- Ubicar determinadas herramientas de transcripción en los programas informáticos de edición de partituras.

Camarón, José Monje Cruz (1950-1992), fue uno de los máximos exponentes de la evolución del flamenco, dentro de la denominada “pureza heterodoxa” (Steingress: 2014) Desde la tradición se proyectó hacia una nueva estética asentada en la inclusión de músicos activos del rock andaluz. Ello se plasmó en el mítico “La Leyenda del Tiempo” (1979, Philips), bajo la producción de Ricardo Pachón.

Jorge Pardo (1956), aunque participó activamente de la preparación y arreglos del disco, sólo grabó en la rumba “Volando voy” con el proyecto de “La Leyenda del tiempo”.

Dentro del capítulo de análisis del lenguaje de Jorge Pardo, contamos con más obras para ilustrar las bases sobre las que el flautista madrileño caracteriza su lenguaje. Como estudio de caso tomamos “Se me partió la barrena” por la mimesis que hace la flauta del cante flamenco, siendo esta una de las búsquedas principales de la poética musical de Pardo:

“[...] Me ponía a sacar una falseta de guitarra, pensaba, si tengo todas las notas, tengo el ritmo, ¿por qué no me suena flamenco? Me sé las notas, me sé el ritmo, me sé la música... Me di cuenta que mis articulaciones eran sajonas: “dubi dubi dá du dat, barabaríbi du dat” y no “kata maka takatáka...” El castellano suena de esa manera. Ahí me di cuenta de que para que algo coja el sabor que requiere, la articulación, que pudiera parecer una cuestión secundaria o terciaria, se torna primaria. Tienes que decirlo, tienes que buscar el ataque a la nota como es. Ahí entendí realmente a Coltrane, “si Billie Holiday lo hace de tal forma, tendrás que buscar atacar la nota lo más parecido a ella”. Así, la articulación no me sirve para Camarón, no suena a flamenco, y de una manera casi inconsciente comencé a cambiar mis articulaciones y a tocar más ‘en español’. De manera que muchas veces digo que “yo toco jazz en español” (sonríe), porque yo hago el fraseo del jazz, del *be bop*, pero las articulaciones no son “dubi dubi dat dadá” sino que son “taka taka taka pikó”. [Jorge Pardo. Entrevista Personal].

# Se me partió la barrena

Análisis comparativo: Jorge Pardo, flauta / Camarón, cante

Transcripción:  
Trinidad Jiménez

Flauta

0'45" vib.

Voz

0'35" vib.

Ay el co - ra - zón

Fl.

0'56" gliss.

Voz

0'44" gliss.

Ay el co - ra - zón se me par - te ay cuan-do

Fl.

Voz

vib.

pi - en so en tu par - tí - a

Fl.

1'14"

Voz

1'02"

Cuando te ten-go de - lan-te eh Ay que

Fl.

Voz

vib. vib.

to lo ma lo se me ol-ví a



1'30" *bend bend*

1'18" *gliss.* *vib.*

Fl. *A - y y ten - go que per - do - nar - te*

Voz

2'34"

2'13" *gliss.*

Fl. *Se me par - tió la ba - rre - na*

Voz

2'46" *5 3*

2'24"

Fl. *em - bo - qui - llan - do un ba - rre e - no*

Voz

*tr con bend 3*

Fl. *A - y se me par - tió la ba - rre - na*

Voz

3'07" *3*

2'42"

Fl. *Yo le di - je al com - pa - ñe - ro*

Voz

Fl. 3'13"

Voz 2'50"

Ya se sien\_\_\_\_\_ te\_\_\_\_\_ Eh\_\_\_\_\_

Las ca de\_\_\_\_\_ nas\_\_\_\_\_ A - y A - y A - y Cre-o

que vi - e - ne, el re - le\_\_\_\_\_ vo\_\_\_\_\_

	Camarón	Jorge Pardo
Ámbito melódico	Si 2 – La 3	Si 3 - La4
Acompañamiento	Guitarra (Paco de Lucía)	Piano (Chano Domínguez)
Género	Vocal	Instrumental

### 1. La pieza.

Nos encontramos ante una taranta, un palo del flamenco originario de la ciudad de Almería, uno de los cantes matriz de la familia de los cantes mineros.

Es un cante virtuoso que necesita amplio rango vocal. Su procedencia es la mina y principalmente, su entorno.

Variantes: Almería, Jaén, Murcia, Cartagena.

Parte de una copla de 5 ó 6 versos octosílabos, de los cuales, uno suele repetirse

Está en tono de taranto: acorde de sonoridad característica que contiene la undécima y la séptima menor si se levanta la cejilla.

Todas tienen unas modulaciones características; atarantadas se les dice. Es propio de las tarantas, así como de otros cantes de Levante, el punto de inflexión melódica sobre el que reposa la voz en la copla sobre la séptima del primer grado (en Sol mayor, Fa natural).

Las tarantas presentan numerosas variantes como son la media taranta (más sencilla), la *tarantilla* (breve y alegre) y el *taranto* (viril y profundo, sobre una apreciable métrica binaria), la taranta artística o de La Unión que otros consideran la de Linares, y la taranta grande, al estilo de la Malagueña del Mellizo, y todos los cantes mineros que sin duda beben más o menos del caudal de música del cante por tarantas<sup>45</sup>.

## 2. La búsqueda y adaptación de Jorge Pardo.

El músico madrileño realiza una imitación persiguiendo un parecido fiel a los elementos expresivos del cante. Salvo los datos de la tabla que adjuntamos (ámbito melódico y acompañamiento), es un proceso casi de mimesis (el registro, alguna ornamentación y las respiraciones varían). Ello lo consigue deconstruyendo la técnica habitual de la flauta: el sistema de afinación y llaves, así como su uso tradicional nos invita desde la técnica clásica a realizar las notas definidas en su afinación, enfocadas. Si bien la flauta es uno de los instrumentos de viento con más posibilidades tímbricas. Así lo suscribía Glenn Watkins:

“[...] el más explorado en el siglo XX. Empezó con Debussy, *Syrinx* (1912), luego continuó Schönberg con *Pierrot Lunaire* (1912) y más tarde Varèse con *Density 21.5* (1935). Desde el inusual efecto *flutter tonguing* o *frullato* que ya aparecía en las sinfonías de Mahler (número 7 y 9), este efecto luego fue extendido por Varèse a *slaping of keys*, golpe de llaves, para cerrar un eco percusivo y después Berio en la *Sequenza I* (1958) logra explorar todo el potencial de la flauta,

---

<sup>45</sup> Imprescindible la web del musicólogo y flamencólogo Faustino Núñez: <http://www.flamencopolis.com> No sólo nos ha ayudado con la taranta, sino con la génesis e historia de muchas formas musicales del flamenco, así como otras cuestiones de interés en torno a la comprensión del flamenco como música.

apareciendo los multifónicos y el *sing and play*".<sup>46</sup>

Además de las técnicas extendidas, Jorge Pardo interpreta exactamente igual las alturas y las figuraciones rítmicas de la voz. Desde ambas transcripciones superpuestas podemos observar que la proporción que otorga el flautista es similar a la de Camarón. Suspuso un trabajo férreo al estilo, si bien la tímbrica supone una innovación: piano como acompañamiento y una flauta que sustituye al cante, que lo emula y en algunos casos lo varía: en la interpretación de Camarón observamos cuartos de tono, microtonalidad y portamentos, que, por cuestiones organológicas de la flauta, no son posibles de realizar a ese nivel concreto.

Como adelantábamos, para Pardo, el idioma, el lenguaje, hace música<sup>47</sup> Las consonantes articulan, sugieren destacar, separar, picar las notas, mientras que las vocales invitan a la ornamentación, a ligar los sonidos. De hecho, en nuestro trabajo de campo en torno a la didáctica de la flauta flamenca, para una muestra numerosa de alumnos resulta más sencillo aprender la letra e imitarla con la flauta sobre el mismo cante. Este era uno de los recursos utilizados por el mismo Pardo en sus cursos intensivos de "Vientos flamencos": sobre grabaciones originales de cantes, superponer la interpretación de los instrumentos de viento en la búsqueda del estilo.

En el caso que nos ocupa, contamos con la siguiente letra:

Ay, el corazón se me parte // Cuando pienso en tu partida, // Que to lo malo se me olvida // Y tengo que perdonarte. // Se me partió la barrena // Emboquillando un barreno // Yo le dije al compañero // Ya se sienten las cadenas // Creo que viene el relevo.

En la transcripción adjunta, indicamos cómo se extienden determinadas vocales. En ellas Pardo despliega una articulación (una forma de unir sonidos) que se erigirá como

---

<sup>46</sup> Watkins, Glenn (1995): *Soundings music in the twentieth century*, Schirmer Wadsworth, p. 630.

<sup>47</sup> Cruces: 2002: "La letra hace música", refiriéndose al cante, pero es plenamente exportable a la articulación en la flauta, que, aunque despojada de texto, este supone una inspiración estilística.

canónica y que el método de Juan Parrilla recogerá como ejercicio imprescindible (Ver en Anexos: Ejercicio 3, Tangos). Si bien Parrilla lo usa desde tangos, el ejercicio es extrapolable a cualquier palo.

Así, desde este ejemplo hemos podido observar el uso de las técnicas extendidas, una propuesta de ornamentación en imitación al canto, la búsqueda tímbrica desde las posibilidades del lenguaje y la proyección de estilemas que esta pieza aportará en interpretaciones instrumentales posteriores del mismo Pardo.

## CAPÍTULO V. CONCLUSIONES

Desde la presente investigación se han respondido, por un lado, diferentes hipótesis, pero también han surgido interesantes cuestiones a las que dar respuesta en estudios más extensos. El lenguaje de Jorge Pardo en el periodo que acotamos (1975-1997) muestra el punto de partida para entender el proceso de abstracción del flamenco a la flauta, aún en continua evolución en nuestros días. Una vez establecida la metodología de partida y habiendo realizado los diferentes análisis podemos observar que se abre una ingente línea de investigación aún por nutrir desde la musicología: la flauta flamenca.

La presente investigación, ha acotado el objeto de estudio, limitándolo al discurso flautístico de Jorge Pardo dentro de la escena musical y concretamente la obra discográfica generada como autor y colaborador en el periodo entre 1975 y 1997, proponiendo herramientas metodológicas, documentales y analíticas que sin duda seguirán aportando datos en futuras investigaciones. Jorge Pardo (Madrid, 1956) es uno de los máximos exponentes españoles del jazz y del flamenco: premiado como Mejor Músico Europeo de Jazz por la Academia del Jazz Francesa (2013) y Premio Nacional de las Músicas Actuales por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2015). El flautista madrileño desarrolló ambos lenguajes (jazz y flamenco) desde principios de los años setenta en nuestro país. Desde que colabora con Paco de Lucía en 1978, inicia un proceso de búsqueda y metamorfosis en su lenguaje que cristalizará en la integración de elementos estilísticos propios del flamenco. Será una evolución progresiva nutrida por la experiencia profesional junto a Paco de Lucía, Camarón y otros exponentes clave del flamenco heterodoxo de los años setenta; y, por otro lado, por el estudio profundo del cante flamenco: timbre, ritmo y melodía. Jorge Pardo vivió un proceso de abstracción del flamenco desde el rito, la profesión y la intelectualización que derivó en la consolidación de un canon flamenco a la flauta. Los elementos que caracterizan el lenguaje flamenco a la flauta están definidos desde los noventa en su disco “Las cigarras son quizá sordas” (1991, Nuevos Medios) y, desde su

propio testimonio y los análisis realizados en esta investigación, alcanzan plena madurez en el disco “2332” (1997, Nuevos Medios). El mismo creador nos confesaba que en ese trabajo discográfico consideraba su propuesta estética, su poética musical, presente, madura y homogénea. En la década de los noventa en la música de Pardo se diluirán las fronteras entre estilos, coronándose en el nuevo milenio con un discurso propio que albergará, entre otros elementos estilísticos, una plena abstracción del flamenco encarnada, sobre todo, en su lenguaje flautístico.

Una vez definido el marco temporal y contextual del objeto de estudio, se hacía necesario establecer las herramientas metodológicas y documentales que explicaran la evolución y búsqueda estilística personificada en la flauta de Pardo. En el ámbito académico, la música de Jorge Pardo es un espacio prácticamente inédito. Estos problemas iniciales de investigación dirigieron la génesis de nuestro trabajo a lo largo de estos años. Pese a estar la flauta presente en el flamenco desde hace décadas, la documentación y publicaciones al respecto son prácticamente nulas. Nuestros pasos a lo largo de este tiempo se han dirigido a entender la música de Jorge Pardo desde la propia experiencia profesional: desde que se inició la investigación, hemos realizado un proceso personal de aprendizaje y vivenciación del hecho musical: desarrollar individualmente la interpretación flamenca a la flauta. Este proceso se ha producido gracias a 1) la experiencia ritual y profesional (presenciar reuniones flamencas privadas así como participar como flautista en ensembles flamencos de diferentes tipos), 2) la didáctica (recibir los consejos de Jorge Pardo o Juan Parrilla, flautistas de dos generaciones diferentes y principales exponentes de la flauta flamenca), 3) un extenso trabajo personal de documentación, transcripción, análisis y creación de material divulgativo e interpretativo.

Así, desde estas premisas, la presente investigación se ha estructurado atendiendo a las siguientes tareas:

- Establecer un sólido marco metodológico y diferentes técnicas de investigación sobre la flauta en el flamenco: análisis documental, trabajo de campo (performance, didáctica, entrevistas y transcripción y análisis musical)
- Posibilitar el análisis del lenguaje de Jorge Pardo desde la creación de documentos

biográficos, partituras y otras bases de datos (rastreo discográfico, hemerográfico y performativo) inexistentes hasta la realización de esta investigación.

- Ilustrar con ejemplos concretos los principales rasgos de su lenguaje: 1) la herencia del jazz desde el análisis de *Spain* (improvisación de Joe Farrell) 2) la influencia de la música de Paco de Lucía desde la reinterpretación de Jorge Pardo de la bulería *Almoraima*, 3) el cante de Camarón como inspiración tímbrica en la flauta realizando la transcripción de ambas versiones de la taranta *Se me partió la barrena*.

Como hemos podido comprobar a lo largo de la investigación, metodológicamente, nos encontramos ante fenómenos musicales híbridos, lo que implica partir de herramientas interdisciplinares: la codificación de la flauta flamenca no tiene razón de ser sin un análisis musical estricto, pero menos aún sin tener en cuenta los aspectos extramusicales que participan y definen su concepción.

En este sentido, los estudios culturales aportan un punto de partida donde ubicar estas músicas. El flamenco urbano responde a los fenómenos de hipertextualidad musical, que, desde los años setenta del pasado siglo XX, se ubican en el marco de la posmodernidad. En diferentes niveles y manifestaciones, no se respetan las fronteras entre sonoridades y procedimientos del pasado y del presente, o entre estilos de diferente relevancia. La música no se considera autónoma, sino se inscribe dentro de contextos culturales, sociales y políticos. Es más, la posmodernidad considera la tecnología no sólo una forma de preservar y difundir la música, sino que tiene gran importancia en la producción y la esencia de la misma.

El flamenco urbano participa de estos postulados, en su música los arquetipos melódicos tradicionales se rompen y se crean las posibilidades de una sonoridad heterogénea y estructurada como hipertexto: el “desorden”, la fragmentación, la inserción de los elementos -anteriormente separados y encerrados dentro de sus sistemas específicos- caracterizan los nuevos modelos.

Mientras que tradicionalmente la música ha considerado como texto musical la



partitura, en el contexto de la posmodernidad, se alude a discursos hipertextuales. Tal cual se entiende el concepto de discurso, los actuales procesos de hipertextualidad musical validan no sólo la partitura como texto objetivable, sino también un vídeo, una *performance*, una audición, un discurso oral o los tradicionales textos escritos y los digitales actuales. Desde esta premisa, el análisis de la flauta en el flamenco, amplía su material de estudio, y en el caso del análisis de discursos melódicos en los que interviene la improvisación, la creación colectiva y la fusión, hacen posible una visión holista del fenómeno musical.

Así, la discografía se nos mostró como un documento objetivo que consultar y analizar. Tras un rastreo hondo definiendo toda su discografía interpretada con flauta (tanto como autor como colaborador) realizamos análisis auditivo con la idea de hallar elementos recurrentes, estilemas que definieran su lenguaje. Y de entre ellos, qué elementos del flamenco iba integrando hasta ser absorbidos en un lenguaje unitario, homogéneo. Nuestras conclusiones sobre la discografía son heterogéneas, por un lado, se hace imposible catalogar exclusivamente como flamenco el lenguaje de Pardo, como decíamos, aparecen definidos elementos del flamenco desde su disco para Nuevos Medios “Las cigarras son quizá sordas”, estrenando la década de los noventa. Uno de los hitos discográficos vendrá pocos años después, junto a Chano Domínguez y una vez más con el sello Nuevos Medios, “10 de Paco”. El disco “10 de Paco” fue considerado canónico por los instrumentistas que se acercaban al flamenco desde otros universos musicales. El trabajo de adaptación idiomática del flamenco a instrumentos como el piano o la flauta se erigió como modelo. El repertorio de Paco de Lucía vestido con arreglos de jazz y tímbricas nuevas, llegaba a nuevos públicos y nuevas generaciones de instrumentistas. Este disco supuso un paso más hacia la abstracción del flamenco instrumental: despojado de la tímbrica de la guitarra, proponiendo nuevas texturas de acompañamiento e integrando armonías procedentes del jazz, es considerado uno de los hitos del denominado Nuevo Flamenco. Sus músicos proceden del jazz pero han formado parte de proyectos que han sido clave en la evolución del flamenco: Jorge Pardo y Chano Domínguez han sido sujetos activos del rock andaluz, de discos e innumerables directos junto a Camarón, Paco de Lucía, entre otros muchos. De igual modo, firman trabajos desde el ámbito del jazz, siendo ambos modelos referenciales a nivel mundial: ejemplos de ello son las colaboraciones de Jorge Pardo junto a Chick Corea o la

participación de Chano Domínguez en “Calle 54”. En “10 de Paco” el trabajo de asimilación del flamenco se asentó en varios pilares:

– Nuevas texturas, nueva tímbrica y rearmonización. Al no existir la guitarra se abren nuevos caminos discursivos, tanto armónicos, como rítmicos y melódicos. El disco está interpretado por una banda de jazz: contrabajo, batería, piano, flauta, saxo y en determinadas ocasiones, colaboraciones vocales. De entrada, esta nueva tímbrica nos traslada a otras referencias previas, un cuarteto instrumental lejano al flamenco. El piano atesora una longeva tradición en la música clásica occidental, también le ocurre lo mismo a la flauta. Del mismo modo, concordando con el despegue de la música popular urbana en el siglo XX, es inmensa la trayectoria jazzística de ambos instrumentos. Sin embargo, aunque iconográficamente esta formación nos remita a otras realidades interpretativas, el discurso y el concepto nos adentra en un nuevo paradigma estilístico. Sin renunciar al lenguaje del jazz, integra elementos propios del flamenco, partiendo de una materia prima que ha sido canónica: la música de Paco de Lucía. Jorge Pardo realizó un trabajo de selección, rearmonización y arreglos del repertorio de Paco de Lucía. Fue un trabajo secundado por Chano Domínguez. Tras la experiencia del flautista madrileño con Paco de Lucía durante veinte años, el conocimiento de Jorge Pardo de esta música estaba enraizado en lo empírico, lo práctico, pero sin lugar a dudas, en lo intelectual. Esto no sólo le permitió la abstracción de la música de Paco de Lucía, sino ir más allá aportando su propia reinterpretación. La banda consiguió un sonido colectivo novedoso, enraizado en un conocimiento profundo del flamenco, del jazz y de la técnica instrumental.

– Nuevas técnicas instrumentales:

“Cuando hice esa grabación llevaba un recorrido de al menos quince años de experiencia con Paco, eso me hacía acreedor de una memoria acústica, auditiva, estética, de cómo tiene que sonar una cosa tan poderosa como la que propuso Paco en su *Almoraima*”.

“Con algo de trabajo, después de varios días improvisando, buscando, descubres que si presionando de modo percusivo esta tecla de la flauta parece como si estuvieras dándole a un golpeador en la guitarra, o este arpeggio no es difícil de hacer y estoy dando idea de la armonía... Además no dejo de apoyar el aspecto rítmico en todo momento para que se entienda, que no sea una

flauta leve, ahí sola, colgada exclusivamente al parámetro melódico... “

Recordando a Chano Dominguez,

“[...] es imposible que yo suene como una guitarra, me puedo inspirar en ella, puedo coger ciertos recursos, giros, cierres... pero hay cosas que por la física del instrumento jamás podría hacer; entonces tuve que buscar en mi instrumento para que fuera flamenco, para que la música de Paco tuviera su aire”.

Este disco culmina esos procesos de búsqueda e imitación de modelos, que años más tarde, eclosionarán en el nuevo lenguaje que Jorge Pardo maduró a la flauta estrenando el nuevo milenio. Así, tras este disco homenaje al maestro de la guitarra flamenca, el flautista caminará hacia su propia propuesta discursiva y compositiva, en la que la abstracción del flamenco supondrá uno de los pilares esenciales. Dos de nuestros ejemplos de análisis en esta investigación lo ilustran: *Almoraima* y *Se me partió la barrena*. Son la adaptación del discurso guitarrístico de Paco de Lucía y del cante de Camarón a la flauta, respectivamente. Los elementos “matriz” del flamenco, cante y toque, llevados a nuevos timbres como el piano o la flauta, permitieron nuevas vías para el flamenco instrumental.

Desde los análisis de los ejemplos citados, el canon flamenco en la flauta se constituirá desde la mimesis, la variación, la creación y la proyección:

- **Mimesis:** La inmersión inicial en el estilo que se desee reconocer e interpretar suele tener un rito de paso insalvable: la imitación de modelos (musicales, estructurales y estéticos). En el caso de las músicas populares, entre las que ubicamos al flamenco, los modelos musicales parten de lo vocal. La voz suele descifrar los genes del estilo: desde la lírica a lo estrictamente musical. La incursión de instrumentos implica varias cuestiones: la imitación no es literal por cuestiones técnicas y organológicas, así, a veces se hacen necesarias nuevas técnicas y la incorporación indeludible de discursos procedentes de otro estilo. Así, esto conduce directamente a la variación de estos modelos.

- **Variación:** Una vez conocidos los modelos, se abre la posibilidad de adherir nuevos

estilemas o bien, modificar los ya existentes. Pardo varió la articulación y enriqueció el timbre: desde el estudio de la lírica del flamenco adaptó en la flauta nuevas vocalizaciones y formas de articular el sonido, picados, golpes de lengua, efectos de aire que redundarán en un nuevo paradigma tímbrico. Esto, unido al conocimiento del repertorio de Paco de Lucía,

- Creación: Flamenco y jazz se unen en su lenguaje, llegados a 1997, Jorge Pardo recuerda un lenguaje propio, reflexivo, enraizado a su poética musical y filosófica en el disco “2332”. Sus reflexiones en torno a la música, el discurso, los estilos, se vierten en este trabajo en el que la flauta travesera gana relevancia cuantitativa y cualitativa. Inicia una nueva línea idiomática en la que flamenco, jazz y otras influencias están plenamente integradas en su lenguaje.
- Proyección: El canon se confirma desde las nuevas generaciones de flautistas, de lo contracultural de los setenta al gran público del dos mil. El timbre de la flauta se ha instalado en la iconografía flamenca y aún hoy sigue desarrollándose en diferentes ámbitos y trayectorias interpretativas más allá de la semilla inicial de Jorge Pardo.

El parámetro tímbrico y el rítmico han superado el sistema de notación musical tradicional, que ya no puede ser considerado como texto definitivo de estas músicas. La grafía pasa a ser un guión para las músicas populares. Un estándar de jazz no es otra cosa que eso, un punto de partida para la creación improvisada, una melodía con un cifrado armónico sobre el que crear infinidad de variaciones melódicas y texturales. En este sentido, el jazz ha ayudado a codificar la música popular elaborando una teoría, que partiendo de la música culta, se expande, incluyendo otro tipo de cuestiones derivadas del cromatismo inherente al jazz, del que se desprende un interés por el tratamiento melódico y una sistematización de las armonías ampliadas. Este marco epistemológico y analítico ha resultado compatible a la música flamenca. Sólo un aspecto merma la efectividad del jazz como espacio analítico idóneo para las músicas populares: no hay modo alguno de recoger con exactitud el espectro tímbrico que instrumentos como la flauta, han desarrollado a lo largo de casi un siglo.

Ese despertar tímbrico es común a la música culta contemporánea desde finales de los años sesenta, que sí se ha ocupado de sistematizar gráficamente todos los recursos tímbricos

que han ido brotando desde la experimentación del parámetro a lo largo de este tiempo. Glenn Watkins afirmaba que la flauta ha sido el instrumento de viento más explorado en el siglo XX. Ha quedado claro que la separación que la musicología histórica ha hecho entre música culta, popular y tradicional carece de sentido en lo concerniente a la creación e interpretación de la flauta travesera, que desde los inicios del siglo XX está atravesando profundos cambios técnicos e idiomáticos en su lenguaje, sea cual sea el estilo de partida.

En los setenta la música contemporánea, el *cool jazz*, la música brasileña, el rock y la psicodelia contaban con una flauta en sus formaciones, con un lenguaje definido. Era cuestión de tiempo que ocurriera lo propio en el flamenco. La flauta se corona así como un instrumento ecléctico de inmensas capacidades discursivas, muy presente en la creación musical del último siglo. Dada esta situación, en los análisis de músicas híbridas y de fusión en las que participa, habrá que dar respuesta a qué elementos se usan, y más importante aún, cómo se ordenan en cada estilo determinado.

La destilación de ambos lenguajes (jazz y flamenco) sumados a influencias de estilos exógenos constituyó un lenguaje flautístico nuevo. Jorge Pardo sentó las bases, no sólo por ser el primero, sino porque conformó una gama de recursos innovadores aplicada al estilo. El hecho de que rasgos de su lenguaje se hayan mantenido hasta nuestros días da idea de la validez de su modelo. Todo se resume en reinterpretar la tradición: el estudio de los cantes y la traducción de falsetas de guitarra al instrumento. Tradición, revolución y creación. Esta última ganó en el espacio tímbrico, esencialmente. Imitar a un cantaor implica cambiar el sonido redondo, definido, asociado a la música culta, hacia uno más rico en armónicos, jugar con la dirección del soplo y buscar afinaciones microtonales que se acercaran a la interpretación melismática de la voz. Articulaciones abiertas, vocalizaciones, cambios de color, picados, contratiempos son muestra de esa búsqueda. De la guitarra, recrear el modo percusivo de atacar y cerrar el fraseo, inundar de trémolos el discurso y citar giros típicos de falsetas antológicas de guitarra, de donde Paco de Lucía ha sido el principal referente para los músicos acaecidos tras su irrupción en el mundo del flamenco.

Jorge Pardo representa un músico que aúna la tradición del jazz y la del flamenco, en su

proceso de mimesis, reside el valor de su aportación al flamenco contemporáneo. Fue esencial crear una serie de herramientas para el análisis, así como documentar la realidad de la flauta flamenca, encarnada originalmente en la música de Jorge Pardo. Hoy, la proyección de su canon, nos habla de una realidad consolidada.

Cómo analizar discursos que toman elementos diseccionados de un vasto número de procedencias estilísticas y culturales, y que además, encuentran gran cobijo creativo en la improvisación. Cómo encontrar elementos de continuidad a lo largo de la historia del estilo: creación de modelos y de citas de autoridad musical, histórica. Cómo hallar las relaciones entre creación, tecnología y público. Todas estas cuestiones sólo pueden encontrar respuesta en una investigación mucho mayor que parta de la dirección metodológica y analítica establecida en el presente trabajo. Solo la historia podrá definir si las claves de la creación seguirán siendo mirar hacia la tradición para proyectarse al futuro, asomarse fuera de las fronteras territoriales y estilísticas para enriquecer los propios discursos y si la flauta seguirá participando activamente de estos fenómenos.

## VII. FUENTES Y DOCUMENTACIÓN

Alonso, Celsa et al. 2010. *Creación musical, cultural popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

Aix Gracia, Francisco (2004). “Flamenco, tecnología y cultura de masas: impulsos y aversiones constitutivas”. En *Intersecciones. La música en la cultura electro-digital*. Arte/facto Colectivo Cultura Contemporánea. Julián Ruesga Bono (edición). Ayuntamiento de Sevilla.

Aoyama, Yuko. 2015. “Cultural Survival as a Geographic Paradox: The Case of Flamenco.” In *Global Movements: Dance, Place, and Hybridity*, eds. Olaf Kuhlke and Adam Pine. Lanham, MD: Lexington Books.

Bahl, Seema. 2015. "Disability, Hybridity, and Flamenco Cante." *Women, Gender, and Families of Color* 3 (1): 1–18.

Banzi, Julia Lynn. 2007. *Flamenco Guitar Innovation and the Circumscription of Tradition*. Unpublished Ph.D. dissertation, University of California, Santa Bárbara.

Barrera Ramírez, Fernando M. 2014. *Flamenco y música indie en Andalucía (1977-2012)* [Flamenco and Indie Music in Andalusia, 1977-2012]. Unpublished Ph.D. dissertation, Universidad de Granada.

Berlanga, Miguel A. 1997. “Tradición y renovación: Reflexiones en torno al antiguo y nuevo flamenco” [Tradition and Renewal: Reflections on Old and New Flamenco]. *Transiberia* 1: 8.

Berlanga, Miguel Ángel. 2009. “La originalidad musical en el flamenco: libertad creativa y sometimiento a cánones”. *Nueva Alboreá* 10: 32-4.

Berlanga, Miguel Ángel. 2014. “La originalidad musical del flamenco: El compás” [The Musical Originality of Flamenco: The Compás]. *Sinfonía Virtual. Revista de música y reflexión musical*. Edición 26.

Bethencourt Llobet, Francisco. 2011. *Rethinking Tradition: Towards an Ethnomusicology of Contemporary Flamenco Guitar*. Unpublished Ph. D. dissertation, University of Newcastle.

Biddle, Ian and Knights, Vanessa, eds. 2007. *Music, National Identity and the Politics of Location: Between the Global and the Local*. Aldershot, Ashgate.

Cenizo Jiménez, José and Gallardo Saborido, Emilio J., eds. 2015. *Presumes que eres la ciencia: Estudios sobre arte flamenco* [Presume It Was Science: Studies on the Art of Flamenco]. Seville: Centro de Documentación Musical de Andalucía/Libros con Duendea.

Clemente, Luis. 1995. *Filigranas: Historias del nuevo flamenco* [Filigrees: Stories of Nuevo Flamenco]. Valencia: Editorial La Máscara.

Clemente, Luis. 1996. *Raimundo Amador y Pata Negra: Rock gitano*. Valencia: Editorial La Máscara.

Clemente, Luis. 2002. *Flamenco!!! de Eeolución*. Seville: Edit. Lapsilázuli.

Cruces Roldán, Cristina. 2008. “El aplauso difícil: Sobre la “autenticidad”, el “nuevo flamenco” y la negación del padre jondo” [Difficult Applause: On Authenticity, New Flamenco and the Negation of the *Padre Jondo*]. In *Comunicación y música*. Vol. II. *Tecnología y Audiencias*, eds. Miguel de Aguilera, Joan E. Adell and Ana Sedeño. Barcelona: UOC Press, 167-211.

Díaz Báñez, José Miguel; Borrego, Escobar; Javier, Francisco; and Ventura Molina, Inmaculada, eds. 2011. *Las fronteras entre los géneros: flamenco y otras músicas de tradición oral*. Seville: Universidad de Sevilla.

Donnier, Philippe. 1987. *El duende tiene que ser matemático: (Reflexiones sobre el estudio analítico de las bulerías)* [El duende Must Be Mathematical: (Reflections on the Analytical Study of *Bulerías*)]. Córdoba: Virgilio Márquez.

Donnier, Philippe. 1996. *Flamenco: Relations temporelles et processus d'improvisation*. Unpublished PhD dissertation, Universidad de París X.



Donnier, Philippe. 2015. "Geometrías del flamenco". *Cultura, ciencia, deporte*, 29(10): 29-37.

Folch, Enrich. 2013. 'At the Crossroads of Flamenco, New Flamenco and Spanish Pop: The Case of Rumba, 1951-1964'. In *Made in Spain: Studies in Popular Music*, eds. Silvia Martínez and Héctor Fouce. New York and London: Routledge, 17-27.

Gamboa, José Manuel. 2005. *Una historia del flamenco*. Madrid: Espasa.

Gamboa, José Manuel and Calvo, Pedro, eds. 1994. *Historia-guía del nuevo flamenco: El duende de ahora* [New Flamenco History/Guide: The *Duende* of Today]. Madrid: Guía de música

Gómez-García Plata, Mercedes. 1997. "La leyenda del tiempo": Un exemple de transition entre un art d'initiés et la chanson de consommation" ["La leyenda del tiempo": An Example of the Transition Between an Art of the Initiated and the Song of Consummation]. In *Relation entre identités culturelles dans l'espace ibérique et ibéro-américain. II Élités et masses*, ed. A. Redondo. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 231-42.

Gómez-García Plata, Mercedes. 2002. *Camarón de la Isla (1969-1992): El flamenco contemporáneo entre tradición y evolución*. Cádiz: Diputación de Cádiz.

González Alcantud, José Antonio (1995). "Conquistas y miserias de la técnica fonográfica: individuación, universalismo y estandarización en las músicas populares". *Catálogo de discos de 98 y 80 r.p.m. en el Centro de Documentación Musical de Andalucía*. Granada: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía.

Gutiérrez, Balbino. 1996. *Enrique Morente: La voz libre*. Madrid: SGAE.

Herrero, Germán. 1991. *De Jerez a Nueva Orleans: Análisis comparativo del flamenco y del jazz*. Granada: Don Quijote.

Hoces Ortega, Rafael. 2014. *La transcripción musical para guitarra flamenca: Análisis e implementación metodológica*. Seville: Libros con Duende.

Hurtado Torres, Antonio and Hurtado Torres, David. 2009. *La llave de la música flamenca* [The Key to Flamenco Music]. Seville: Signatura.

Katz, Israel J. 2001. 'Flamenco'. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, eds. Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan.

Manuel, Peter. 1988. 'Evolution and Structure in Flamenco Harmony.' *Current Musicology* 42: 46-57.

Manuel, Peter. 1989. 'Andalusian, Gypsy, and Class Identity in the Contemporary Flamenco Complex' *Ethnomusicology* 33(1): 47-65.

Manuel, Peter. 1989. "Modal Harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish Syncretic Musics", *Yearbook for Traditional Music* 21: 70-94.

Manuel, Peter. 1990. *Popular Musics of the Non-Western World: An Introductory Survey*. New York: Oxford University Press.

Manuel, Peter. 2003. "Flamenco Guitar: History, Style, and Context". In *The Cambridge Companion to the Guitar*, ed. Victor Coelho. Cambridge: Cambridge University Press, 13-32.

Manuel, Peter. 2006. 'Flamenco in Focus'. In *Analytical Studies in World Music*, ed. Michael Tenzer. New York: Oxford University Press, 92-119.

Núñez, Faustino. 2003. *Comprende el flamenco* [Understand Flamenco]. Madrid: RGB Arte Visual. (Book and CD).

Núñez, Faustino and Gamboa, José Manuel. 2007. *Flamenco de la A a la Z*. Madrid: Espasa.

Salinas Rodríguez, José Luis. 1994. *Jazz, Flamenco, Tango: Las orillas de un ancho río*. Madrid: Catriel.

Sánchez, Pepa (2013). "La fonografía flamenca como objeto de estudio musicológico" <http://www.pieflamenco.com/la-fonografia-flamenca-como-instrumento-de-analisis-musicologico> [última consulta: 22/06/2017]

Spera, Claire Christine. 2010. *Flamenco Nuevo: Tradition, Evolution and Innovation*. Unpublished master's thesis, University of Southern California.

Steingress, Gerhard, ed. 2002. *Songs of the Minotaur: Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization*. Münster: Lit Verlag.

Steingress, Gerhard. 2004b. 'La hibridación transcultural como clave de la formación del nuevo flamenco (aspectos históricos-sociológicos, analíticos y comparativos)' [Transcultural Hybridity As Key to the Formation of New Flamenco]. *Transcultural Music Review* 8. Online at: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/198/la-hibridacion-transcultural-como-clave-de-la-formacion-del-nuevo-flamenco-aspectos-historico-sociologicos-analiticos-y-comparativos> (accessed 25 February 2017). (Also published in *Música oral del Sur* 6 (2005): 119-52).

Steingress, Gerhard. 2007. *Flamenco postmoderno: Entre tradición y heterodoxia; Un diagnóstico sociomusicológico*. Seville: Signatura.

Téllez, Juan José. 2002. "El nuevo flamenco": El flamenco y las fusiones". En *Historia del Flamenco Siglo XXI*, ed. Cristina Cruces Roldán. Seville: Editorial Tartessos, 237-79.

#### Filmography

*Tiempo de leyenda*, dir. José Sánchez Montes. 2009. Spain. 56 mins. Documentary.

*Underground: La ciudad del arco iris*, dir. Gervasio Iglesias. 2003. Spain. 90 mins. Documentary.

## VII. ANEXOS

### ANEXO 1. ENTREVISTA A JORGE PARDO (I)

Entrevista a Jorge Pardo, Madrid, junio de 2011.

#### *Sobre la improvisación en el flamenco y en el jazz-flamenco.*

Habría que empezar por discutir el concepto de improvisación. Muchas veces de una manera un poco confusa parece que al jazz, en este tramo de la historia y desde diferentes fuentes, se le atribuye la improvisación. Parece que lo único que se improvisa es el jazz. Mentira.

La improvisación nítida, permanente, pues prácticamente no existe. O sea, elaboras un lenguaje tal cual estás hablando. Yo ahora mismo te estoy hablando y estoy improvisando; yo no me he estudiado esto que te estoy diciendo. Simplemente tengo unas ideas y enlazo una serie de frases unas con otras para enviarte un mensaje o un tipo de información. En el jazz sucede lo mismo. En el be bop existen una serie de patrones que nacen a raíz principalmente del lenguaje que “se inventó”, o que recopiló Charlie Parker, y entonces todos sus seguidores continuaron enriqueciendo ese lenguaje de tal manera que quinientas frases puestas de una manera o de otra dan cinco mil, que puestas de una manera o de otra dan ciento cincuenta mil, de una manera o de otra dos millones... Y entonces ese es el lenguaje del be bop.

Eso sucede en un marco en el que se plantea “tal tema en si bemol”, son 32 compases o 16, que se le van dando vueltas eternamente, un solista tras otro; se va elucubrando sobre esta rueda de acordes y se van enviando ciertos mensajes los diferentes solistas.

En el flamenco tradicionalmente la improvisación es diferente. En el flamenco también hay improvisación, por supuesto que la hay. Incluso de alguna manera más fuerte que en el

jazz.

### ***La etiqueta jazz-flamenco y las fusiones.***

Si ya se habla de la pureza del flamenco o de la pureza del jazz, aunque ya se habla menos de la pureza del jazz, es un absurdo total, y pronto le pasará lo mismo al flamenco, en el mundo de estas músicas, del arte en general, la pureza es una palabra poética, un concepto filosófico, como la piedra filosofal, que no existe. El flamenco en sí mismo es una música de fusión. El jazz en sí mismo es una música de fusión. Hay que comenzar a cuestionarse todo esto de otra manera.

Lo que se ha dado en llamar flamenco-jazz no es más que una evolución, si cabe el concepto, de músicos de esta tierra y de este momento, o de otras culturas, que nos juntamos unos con otros y surge esto, pero no es solo flamenco jazz, cabría decir rock, clásico, africano... Y son todas las influencias que recibimos que muchas veces se traducen en un cuadro tan sencillo como, en definitiva, hacer un standard de jazz con un ritmo flamenco. ¿Que eso es el flamenco jazz? Pues bueno, pero hay más detrás de todo esto. Quizás es una música, “un estilo”, que puede tener mucha riqueza porque tiene muchas caras; precisamente la riqueza de un estilo, como el flamenco o el jazz, cuanta más controversia, más caras y más interpretaciones tenga, más rico es. Si todo el mundo defiende con pasión su visión del estilo, eso es precioso, quiere decir que es un arte rico. Si fuera una cuestión monolítica y todo el mundo lo viera de la misma manera, menudo arte es ese.

### ***Volviendo al tema de la improvisación.***

La improvisación en el flamenco no es como el jazz, en el que se establece un marco y se van dando vueltas; se improvisa la misma forma: “por bulerías al tres por medio”, y esa es toda la clave. Y entonces ahí se van improvisando una serie de cambios, una serie de falsetas, nunca sabes lo que va a ocurrir. Si cabe hay más improvisación que en el jazz. En el jazz sí sabes lo que va a pasar en esos 32 compases, pero en flamenco no sabes si habrá un remate, si se va a alargar un compás más el cantaor, o si va a hacer medio compás de bulerías en vez de un compás entero mientras no se cruce ni la intención sea interesante. Y entonces el lenguaje cobra una viveza y una riqueza que muchas veces en el jazz se

convierte en monótono porque sabes lo que va a ocurrir y a no ser que el solista siguiente sea muy brillante, ya te lo ha dicho el solista anterior. Y el flamenco no, se está recreando continuamente, continuamente... Venden la película de que el jazz es la música de la improvisación por excelencia. Yo creo que Mozart improvisaba de la misma manera, me imagino que Bach de la misma manera, y en la mayoría de los músicos clásicos, los desarrollos de sus composiciones son improvisaciones, lo que pasa es que no se fiaban de los intérpretes o no eran tan buenos y les escribían las propias improvisaciones.

***La forma y el fraseo que nos llega en un disco o en un espectáculo están definidas. ¿Hay improvisación o pre-composición en estos estilos?***

Acabas de mencionar dos conceptos claves: espectáculo y grabación. En un espectáculo donde hay 3000 personas sentadas en un teatro, a toda esa gente a lo mejor le puedes dar la esencia, pero no la estás metiendo en el Candela, ni la estás metiendo en un club de Nueva York donde suceden las cosas. Se está haciendo una recreación de eso. Y para hacer una recreación de eso la falseta tiene que ir medida, el cierre tiene que ir en su sitio, so pena de que también pueda haber, y de hecho es deseable, que haya variaciones, pero estamos hablando de un espectáculo, de algo que está medido para dar su máxima brillantez. Para que el público salga satisfecho, para homogeneizar el producto. Mata un poco el arte, pero al mismo tiempo también da brillo a los intérpretes y ese arte en sí. Es un poco contradictorio.

***¿Qué hay de jazz y qué hay de flamenco en el jazz flamenco? ¿Hay una fusión real?***

Me parece un poco absurda esa discusión, porque yo te voy a decir una cosa, otro te dirá otra. Cada uno lo ve a su manera. En realidad el flamenco-jazz no existe, como tal. Existimos músicos que hemos bebido de esas dos culturas musicales, amén de otras, y cada uno reinterpretemos nuestras ideas y nuestros gustos de una manera o de otra. Entonces no puedo hablar del flamenco-jazz, puedo hablar de lo que yo hago. Y ni si quiera puedo hablarlo, pero del flamenco-jazz no me atrevería a hablar.

***En los sesenta la flauta se hizo instrumento común en muchos estilos (música brasileña, rock progresivo, psicodelia...), justo cuando se considera que comienza la etiqueta***

***flamenco-jazz. ¿Cuál es la razón de que la flauta se haya convertido en unos de los iconos dentro del flamenco-jazz?***

Hay muchas cuestiones ahí, cabría hablar de una cuestión sociológica, otra meramente laboral, otra meramente casual.

Hubo un auge, que yo sepa, por lo que yo he observado, porque al formar Paco el sexteto y al estar yo que tocaba la flauta, pues Paco, siendo objeto de muchas miradas en el flamenco, a pesar de ser muy criticado (como hablábamos antes de Camarón) -con Paco no tocábamos en España, tocábamos en Alemania, en Estados Unidos, resto de América, Japón... pero en España no, porque le daba mucho coraje que la crítica nos metiera mano, a él el primero- pero obviamente es una cuestión generacional, se presenta Paco y hay un bajista, un flautista, un cajón... y aquello suena 'de puta madre'. Pues entonces ya hay gente que quiere hacer eso, y no solo gente, sino empresarios que tienen un pequeño local en la ciudad que quieren contratar un grupo de flamenco jazz: un guitarrista busca a un flautista y le pongo dos falsetas, alguien toca el cajón... Y ya tienes un conjunto que responde a la etiqueta de flamenco jazz. ¿Por qué existe eso? Porque hay demanda, hay demanda de trabajo y la etiqueta de flamenco jazz se hace sólida.

Y también todo sucede más allá del sexteto de Paco, sino casi de una manera automática, como sucedió en el "Big Bang", a los pocos segundos después o semanas después, ya hay grupos y músicos que están haciendo cosas similares: Enrique de Melchor, el Tomatito, el Moraíto... Es una onda expansiva que contagia. Era injusto, que el único instrumento musical que hubiera en el flamenco fuera la guitarra. Hay muchos instrumentos musicales en el mundo y música para todos ellos, pero la guitarra reinaba con absolutismo en el flamenco. Ahora no extraña ver que el flamenco se pueda tocar con un piano, un xilofón, con un fagot o un oboe... aunque haya algún curioso esporádico que aún se sorprenda al ver la flauta en el flamenco.

***La flauta ha sido instrumento doblador del saxo en el jazz tradicionalmente. La microfónica cedió mayor hueco para interpretar más repertorio en este estilo, pero en el flamenco, cuyo espacio original es un círculo reducido, no había problema para introducirla, en un primer momento.***

Mi experiencia en el jazz es muy parecida. Empecé con la flauta e intercambié con el saxofón porque siempre que había un contrato me preguntaban si tocaba saxo; la tercera vez que me lo preguntaron ya decidí pillar uno y empezar a ‘chapurrearlo’ y ya tocas flauta y saxo.

Y en el caso del flamenco hay una cuestión de cierta lógica que impera que es el caso del sonido. En petit comité en un cuarto cerrado el balance flauta guitarra es fantástico, el balance saxo guitarra no es bueno. Entonces la balanza se inclina por la flauta aunque lógicamente poco a poco el saxofón se irá haciendo hueco en todo eso.

***Hay aspectos tímbricos y discursivos, aún así, que a la hora de construir lenguaje son exclusivos de la flauta. En el caso del flamenco, la estructura melódica del cante ha sido un modelo a seguir, y la guitarra el único modelo instrumental del estilo. El lenguaje no estaba abierto para un viento.***

Mi primera época, ya larga, en relación con el flamenco, mi patrón era la guitarra: aprenderse las falsetas de Paco, de este, del otro... Formaba parte del lenguaje básico, básico, para formar parte de una rueda de flamenco y poder tener cierto lenguaje. Pero luego lo que pasa es que para mí, se me enciende la luz, y la flauta (y cualquier instrumento) lo que busca es imitar el canto, pero la flauta tiene otro registro y otras características que puedes aprovechar más que la guitarra no tiene, por ejemplo, y con la flauta sí puedes cantar. Entonces me nace la inquietud de estudiar más a los cantaores y ahí tengo varias obras reflejadas en las cuales hago transcripciones de cantes de Camarón, el Chaqueta, el Borrigo, de grandes cantaores...y de los cuales se me aparece un universo difícilísimo pero también de gran riqueza, siendo una puerta por la que aún hoy estoy transcurriendo.

Pero las posibilidades que te ofrece un instrumento son específicas y son diferentes a las que te ofrece otro. La cuestión es aprovechar lo que te ofrece uno u otro.

***Pero en el caso de la flauta, qué recursos y qué elementos son los que consideras propios de tu lenguaje, acuñado como el inicio de la flauta en el jazz-flamenco.***

Cosas que considero importantes de mi lenguaje es, como digo siempre en mis clases: imagínate a Plácido Domingo cantando por soleá, probablemente lo haría muy bien porque



es un gran cantante y si se pusiera a estudiar lo conseguiría. Pero nos enseñan en los conservatorios a conformar un sonido redondo, ausente de armónicos, donde el armónico central sea el protagonista, que los vibratos sean perfectos. Ahora escucha un cantaor flamenco; te das cuenta que en un quejío de un cantaor salen dos o tres armónicos a parte de la fundamental, que son casi tan importantes como la fundamental. Para mí ha sido una fuente de inspiración. A mí me enseñan que cuando emito un sol en la segunda línea del pentagrama tiene que ser ese sonido. Pues para mí ese sol es mentira, es pura expresión, no existe la nota lo que quiero es dar ese “grito”, y si para dar ese grito con la flauta se refuerza más la quinta o la octava, pues eso tiene que estar ahí, antes que nada. Las historias de las octavas en la flauta o los diferentes registros para mí pasan prácticamente a la historia, toco todo en el registro que sea, y paso de uno a otro, depende del ataque que le doy. En el picado, me ayudo de teclear las llaves donde mi picado es más débil y al mismo tiempo puedo emitir el sonido más sucio de armónicos, pero al mismo tiempo puedo picarlo ayudándome de golpear las notas. Puedo tocar el mismo registro de notas, la misma nota, apostando por otras teclas en la flauta que teóricamente están prohibidas.

***A la vez, en música contemporánea, todo lo que me comentas, ahora se estudia con rigor, volviendo a un sonido más rico en recursos tímbricos.***

Yo oigo a los grandes maestros de flauta, los buenos, los que han pasado por el conservatorio, y llegan a las mismas conclusiones que puedo llegar yo o muy parecidas. Los oigo tocar casi como podría tocar yo, dentro de su lenguaje, pero como lo tocaría yo. Los oigo en ausencia de reglas o con una mínima cantidad de reglas, libres, pero habiendo pasado antes por una reglamentación alucinante para llegar a ese tipo de conclusiones. A mí me ha pasado de otra manera, también he tenido que pasar por muchas reglamentaciones, pero llego a las mismas conclusiones.

***Pero el hecho de que no se haya seguido esa línea de aprendizaje, no significa que no haya técnica detrás.***

Esa es otra cuestión muy acertada y discutida. Yo también he pensado muchas veces que en el flamenco se dice, y muchas veces por los mismos protagonistas con ausencia de reflexión, que “para el flamenco se nace, para eso no se estudia”. Mentira. Cuando alguien

tiene dos años de edad y lo escucha, lo está estudiando, de otra forma, pero lo estudia, y su madre lo está estudiando, su tío tocando la guitarra... uno no es consciente, pero se está estudiando de forma diferente.

Camarón era un auténtico estudioso del flamenco en ese sentido. Había una gitana en Antequera que era la única que cantaba un fandango ella sola y se iba para allá, la emborrachaba y terminaba aprendiéndole su fandango.

### ***¿Y qué opinas sobre la transcripción en el flamenco?***

Pienso que hay mucho trabajo que hacer con el flamenco, uno de ellos puede ser la transcripción. Me resisto a pensar que el trabajo frío, documentalista del arte es un trabajo interesante. Yo creo que el trabajo bonito es cuando a ti te nace y puedes hacer algo con él; que tú te encierres a sacar durante siete días una soleá y luego puedas tocarla, por ejemplo, o aplicarle un análisis, un arreglo, pero no para hacer un libro y que se quede archivado en la biblioteca, eso es documentalismo, que está bien, pero no es arte.

### ***Qué tienen que decir los músicos foráneos en la configuración del jazz flamenco.***

Si tienes arte y fundamento y te inundas de aquello que quieres hacer, estás licenciado para dar tu opinión sobre eso, aunque vengas de la Patagonia o las Bermudas. La versión diferente es que te encapriches de algunos giros, hagas un tema sin reflexión ni profundidad y le otorgues la etiqueta de flamenco, eso no es arte, si quieres hacer algo hondo, dime que te has enamorado de ello.

### ***Músicos o discos que te hayan influenciado.***

Por la generación a la que pertenezco, hay varias.

- Sketches from Spain, Miles Davis.
- Olé (el Vito), de Coltrane.
- Jazz Flamenco, de Pedro Iturralde.

Que luego a lo mejor él no ha profundizado y no se ha enamorado y lo ha hecho con

una visión más o menos de paso, eso no quita que la visión la tuvo, que con los discos que hizo con Paco de Lucía conocido entonces como Paco de Algeciras, sentó unos buenos fundamentos de que aquello era viable y eso han sido para mí referencias fuertes. Y luego ya otras influencias de experiencias de músicas lejanas, que influyen en esta.

Otras experiencias de bien chico trabajando con Camarón y con Paco.

Recuerdo la primera sesión con Paco en el estudio: parecía que esto no debiera poder ser y estamos tocando juntos y nos gusta lo que hacemos, y parece que a la gente que está alrededor también le gusta. Así que muchas veces es más difícil pensar las cosas que hacerlas. Lo que sí es cierto es que hay que tener una actitud de fe, de ganas, de apertura también a los tópicos.

***Hay quien dice que en el estudio de grabación pueden ocurrir dos cosas básicamente: Que la música se comercialice o bien que en el intercambio de músicos de tendencias y estéticas diferentes tengan un espacio de creación donde probar y recoger algo nuevo que surge de confrontar estilos diferentes.***

Recuerdo haber sido peor parado, visto con más prejuicios, por la parte del mundo del jazz aquí en España que por el mundo del flamenco. Aunque en pequeñas ocasiones la flauta se viera como una intrusa en el flamenco al comienzo, he vivido un arropamiento de gitanos, de payos, eso de sentirse realmente querido por una comunidad musical fuerte, que según cuentan los directes, impenetrable muchas veces, bastante cerrada, y sin embargo me he sentido aceptado, y con las locuras que he hecho, ¡el Donna Lee por bulerías! Y yo pensaba “me van a matar”, y nada, perfectamente aceptado e interesándose por cómo había hecho eso. Y sin embargo, los supuestamente más abiertos, los jazzeros, me obviaban, y además, con la etiqueta de “claro, te estás comercializando, esto que haces es para vender”. Y con eso estuve algo amargado en un primer momento, porque quieras o no, uno es influenciado con las cosas que se dicen. Yo pensaba “no hago esto para vender, lo hago porque me gusta y ahora ando investigando en una senda no tan pura, pero a lo mejor es verdad lo que dicen”, dudaba. Pero con el tiempo, gran juez, si se me abrían dos puertas con el flamenco jazz, se me cerraban cuatro. Así que ¿el jazz flamenco comercial? En ABSOLUTO. He sufrido bastante incompreensión por parte de los empresarios,

principalmente, de un lado y de otro. Es más, para muchos del jazz aún estoy completamente demonizado: en los grandes festivales, en los puntos críticos, en los reductos ‘talibanistas’ del jazz estoy demonizado completamente. Y en los del flamenco en algunos también, pero muchísimos menos.

*Con el asentamiento definitivo de la música popular en el s.XXI, y la lejanía que existe de la música contemporánea al público actual, el jazz es el nuevo marco académico, la nueva academia, la que tiene más solera en cuanto a codificación y análisis dentro de las músicas populares, lo cual ha perpetuado su estudio, didáctica y por tanto su consumo masivo. ¿Puede que sea por eso que ahora sea difícil, dentro del marco del jazz, aceptar nuevas propuestas musicales como lícitas si salen del modelo, de la norma establecida que se ha ido fraguando en el jazz en el último siglo?*

Totalmente de acuerdo, esa es mi percepción también. Cualquier fusión que venga a insertarse dentro de ese marco, o que participe de él, será puesta en tela de juicio, obviamente, aunque eso sea un motor para seguir creando; y además la controversia implica, como decía, que hay opiniones divergentes, y por tanto, riqueza de perspectivas.

*Almoraima, de 10 de Paco. ¿Cómo se destila esta bulería para guitarra hacia el lenguaje flautístico sin dejar en el camino la esencia del flamenco jazz?*

Cuando hice esa grabación llevaba un recorrido de al menos quince años de experiencia con Paco, eso me hacía acreedor, aunque fuera ‘muy malo muy malo (risas)’, como digo, se me hacía acreedor de una memoria acústica, auditiva, estética, de cómo tiene que sonar una cosa tan poderosa como la que propuso Paco en su Almoraima. Cuando tienes músicas grabadas tan dentro, no es que las ‘canturrees’, sino que las sueñas, las duermes, las vives, las tienes casi incorporadas a tu piel... pues coges un instrumento, aunque no lo hayas tocado en tu vida, y te suena Almoraima, porque buscas, con los medios que tienes, cómo traducir eso que tienes tan interiorizado, tan asumido.

*Cierto, aunque hay aspectos no sólo recreados, sino adheridos, propios de la flauta así como escalas nuevas, que si bien no hacen perder el aroma de la “Almoraima” de Paco de Lucía, la dotan de matices nuevos.*

No fue nada escrito, ni premeditado. Fue recrearte en lo que tú crees que tiene que sonar para que sea fiel a lo que tienes guardado como Almoraima en la cabeza. Con algo de trabajo, después de varios días improvisando, buscando, descubres que si presionando de modo percusivo esta tecla de la flauta parece como si estuvieras dándole a un golpeador en la guitarra, o este arpeggio no es difícil de hacer y estoy dando idea de la armonía... Además no dejo de apoyar el aspecto rítmico en todo momento para que se entienda, que no sea una flauta leve, ahí sola, colgada exclusivamente al parámetro melódico... Te apoyas en estos aspectos y va saliendo Almoraima. Pero como te contaba al comienzo, no es más que tenerlo dentro, muy asumido.

A mí siempre me han sorprendido estos músicos afroamericanos, que sin tener idea de cómo se toca el piano, pero de repente, siendo baterista o trompetista, se sienta al piano y toca una frase de blues –Jorge Pardo tararea una improvisada- y otro que toque el piano a lo mejor piensa “yo se tocar el piano y no me sale así de bien”. ¿Por qué pasa esto? No sólo es cuestión de saber tocar el piano, sino de saber también cómo tiene que sonar la frase.

***Y la idea de que el flamenco es algo romántico, misterioso, oscuro, que no se puede aprender, ¿crees que es real hoy día? ¿Cómo se puede acercar alguien al flamenco? Y no sólo para aprenderlo, sino para disfrutarlo a un nivel profundo.***

Es bonito pensar que es así. Y además, tiene su parte de misterio que debe encerrar cualquier faceta artística. No te puedo enseñar cómo funciona, puedo enseñar a guiarte para que tú aprendas cómo funciona, pero yo no te voy a enseñar, tú vas a aprenderlo, que es muy diferente.

***Pero en este caso, tu lenguaje jazzístico primario y la técnica de la flauta no son algo desdeñable, son algo sobre lo que construir o redirigir el lenguaje. El hecho de entender una armonía, tener flexibilidad técnica con el instrumento y un oído adiestrado te hacen, en cierto modo, ‘bilingüe’ en ambos estilos.***

En efecto, me hace tener una posición privilegiada entre esos dos mundos (el flamenco y el jazz). Nos metemos, con esto que planteas, en infinidad de cuestiones.

Por ejemplo, yo encontré de suma importancia trabajar la articulación. De pequeñito me

contaron una anécdota de Coltrane que decía que para tocar una balada bien, había que conocer la letra. En ese primer momento yo interpreté que la letra te tiene que inspirar, que si la letra te habla de amor, te iba a inspirar en ese sentido. Tiempo después me di cuenta de que Coltrane se refería a la articulación: no es lo mismo decir “the red roses are...” que “yo pa’ mí que te doy”. Cuando me di cuenta de eso y me ponía a sacar una falseta de guitarra, pensaba, si tengo todas las notas, tengo el ritmo, ¿por qué no me suena flamenco? Me sé las notas, me sé el ritmo, me sé la música... Me di cuenta que mis articulaciones eran sajonas: “dubi dubi dá du dat, barabaríbi du dat” y no “kata maka takatáka...” El castellano suena de esa manera. Ahí me di cuenta de que para que algo coja el sabor que requiere, la articulación, que pudiera parecer una cuestión secundaria o terciaria, se torna primaria. Tienes que decirlo, tienes que buscar el ataque a la nota como es. Ahí entendí realmente a Coltrane, “si Billie Holiday lo hace de tal forma, tendrás que buscar atacar la nota lo más parecido a ella”. Así, la articulación no me sirve para Camarón, no suena a flamenco, y de una manera casi inconsciente comencé a cambiar mis articulaciones y a tocar más ‘en español’. De manera que muchas veces digo que “yo toco jazz en español” (sonríe), porque yo hago el fraseo del jazz, del be bop, pero las articulaciones no son “dubi dubi dat dadá” sino que son “taka taka taka pikó”.

## **ANEXO 2. ENTREVISTA A JORGE PARDO (II)**

Entrevista a Jorge Pardo, Madrid, octubre de 2016.

[La entrevista comienza solapándose a una reunión de Jorge Pardo en la que está hablando de su último disco, “Djinn”. Desde ese tema, vamos reconduciendo la charla hacia nuestro objeto de estudio]

[...] Me ha pasado que gente que no es aficionada al flamenco, me decía “antes de escucharte a ti, no había escuchado flamenco, y por ti, he escuchado a Camarón”. La música tiene esas conexiones tan bonitas. Cuanto más te adentras en ella, descubres lo hondo de los personajes que la hacen.

*Jorge, cómo escribes música... Las baterías del último disco, me has dicho que las diseñaste tú.*

Hago esos loops con el Logic, aunque de forma bastante artesanal, la verdad. Me relaciono con las tecnologías, pero a mi manera (risas). Las baterías las diseñé yo, aunque sin el intérprete en directo poniendo lo suyo no son lo que son.

*¿Y cómo casaban esas baterías con el flamenco?*

Pues la verdad, el mundo del flamenco va a tres, cuando algo es ternario te transporta más al sonido flamenco, y el del groove es un mundo binario. Meter los tres sobre los doses no funcionaba muchas veces que se ha hecho. Sin embargo, investigar ciertas cosas, me ha permitido ver que sobre la bulería natural, o la soleá hay ciertos golpes que son reconocibles y casan: (Canta) Tin, chikitin tán... ahí hay dos acentos cada tres, pero que funcionan con un pulso binario: 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 (Tún, tu ká un, tu ká un). Salió en casa en soledad, cavilando, esos son los “djinnes”, la inspiración. Encontrar el camino y seguirlo. En ese momento me vinieron mis conversaciones con Jeff Ballard, un hombre muy interesante. Recuerdo que él lo que me decía es que le indicara dónde estaba el “pum” y el “pá” (la tierra y el contratiempo, el sol y la luna, el blanco y el negro... esa dualidad), que él

se encargaba del resto (la subdivisión). Que tú sepas dónde está esa esencia es tan importante... A veces los músicos nos aturullamos queriendo meter y adornar por aquí y allá. Sentir lo esencial es primordial, ya habrá tiempo de hablar de lo que hay en medio, pero hay que partir de lo esencial.

***Volviendo a nuestros asuntos.. He escogido analizar la evolución de tu lenguaje del 75 al 97 por lo significativo de las fechas.***

Sin duda alguna.

***¿En el 75 estabas ya a pleno rendimiento con Dolores, no? Según mis apuntes, grabasteis “La Puerta Abierta” en 1977.***

Soy bastante torpe para las fechas, y me pilla un poco lejano ahora. Pero sí, en el 77 o el 78 estábamos con el disco de Manuel de Falla con Paco... pues un par de años antes empezó el primer disco de Dolores. Desde la grabación de “La Niña de los Montoya”, en el disco “Dolores”, Pedro Ruy-Blas se inclinó hacia temas de resonancia más “hispanica”, por llamarlos de algún modo, y eso fue en el 75. No era flamenco, pero sí estaba cerca a la canción española. La letra es de Hilario Camacho, que habla de Carmelilla Montoya, una niña que fascinaba con su baile. Se puede decir que ahí sería como el primer toque de una piedra angular de lo que vendría después. Guitarra española con un grupo de jazz rock en el 75, empieza a sonar curioso, novedoso.

***¿Cuándo empiezas a tocar con Paco? ¿A Paco cuándo le conoces?***

A Paco lo conozco en persona en la cafetería de los estudios. Paco de Lucía y Dolores grabábamos en la misma compañía. Entonces eran la Phillips, Polydor, Polygram... había un edificio enorme en Avenida América con dos estudios, en aquel tiempo era tremendo... Paco estaba grabando y nosotros ensayando en otro estudio. Coincidimos en la cafetería de los estudios y charlamos. Se acerca Paco y me dice: -Estoy grabando el disco dedicado a Manuel de Falla y en la Danza del Fuego estoy buscando algún arreglo que me guste, ¿os meteríais vosotros conmigo en el estudio a ver qué pasa? Y nos metimos en la Danza del Fuego y La Canción del Fuego Fatuo. Eso fue lo primero, en torno al 78, sí. Ahí empieza



realmente todo, con ese subidón de lo incierto.

*¿Y os pusisteis a probar cosas ahí en el estudio? Al principio qué hacías, ¿doblar la melodía de Paco? Todo el desarrollo de digitaciones alternativas vendría después, ¿no?*

Pero totalmente, la reflexión y el desarrollo de lo que dices vino a posteriori, una vez asimilado todo esto.

Sí, probábamos melodías, algún arreglo rítmico con esta o esta otra escala... Pero igual mis compañeros, “a ver el teclado por aquí... a ver el bajo si encaja con esto...” Y el resultado fue sorprendente. A mí me pasó, fíjate, y me voy al 95, cuando hicimos “10 de Paco” también la sensación era muy parecida, ahora que lo pienso. Es cuando tú escuchas algo que no está hecho, que no hay referencias, y piensas, ¿estará bien o no? Y tienes la confianza de que lo que tú has hecho era lo que te tenía que salir pero con la incertidumbre de a ver qué es lo que ocurre ahora. Y mira que estaba habituado a tocar tanto tiempo esos mismos temas de Paco en vivo, pero la sensación era diferente.

La primera vez que te metes en el estudio para ver cómo suena aquello, la verdad es que te da un poco de bajón. Porque imaginado siempre es de otra manera, pero si enfocas mucho “esto es así, ahora por aquí...”, finalmente es real. Y dices, está bien, pero suena raro. Y esa misma sensación es la que tuve cuando empezábamos con Paco en el 78.

Y la última gira que hicimos con el antiguo sexteto (1999, 2000), recuerdo que en la habitación de Paco, en un descanso con los músicos, nos dijo, “¿y vosotros imaginábais cuando empezábamos hace 20 años que las cosas iban a suceder de esta manera?” Y claro, cada uno daba su versión, Carles, Rubén... Y yo, yendo al 78 y viendo lo que vino después, lo pienso con distancia y eso estaba de puta madre. Y después ves que en ese tiempo había un montón de músicos de esa generación, chavales que en ese momento estaban con 15 años, del clásico, payos, flamencos, jazzeros... y escuchan eso y es un gran impacto. Y de repente tú no eres consciente del impacto que sufre una persona con eso que tú has creado. Y Paco pensaba un poco de la misma manera, no tenía consciencia cuando empezó todo esto en el 78 de que eso iba a llegar a establecerse como (entre comillas) una actualización de lo que es la música flamenca, o la música española o como lo queramos llamar.

### ***¿Y el Sexteto, Jorge, cuándo dices que se extinguió? ¿En el 99, 2000?***

El antiguo sexteto sí. Bueno, se extinguió porque todo tiene un principio y un fin... No hubo malos rollos. Es como las parejas, no hay una razón por la que se separa, hay varios motivos. Resumiendo, como hablábamos antes, comenzábamos cada uno con proyectos personales; a Paco, cerca de esa fecha, se le murió su padre y su madre, muy juntos los dos; cambios de pareja... Y a ver, durante 15 años que estuvimos de gira juntos, comíamos, desayunábamos, nos íbamos de fiesta juntos, borracheras, para acá, para allá, estábamos todo el día tocando, todo (en el autobús de la gira, en un aeropuerto, en el teatro horas antes). Me pilló entre 25 y 35 años.

### ***¿Menudas tablas, no?***

Pues mira, Trini, cuando estás haciendo una cosa, no puedes estar haciendo otra, puedes hacer una nada más. Y también es tramposo: “Paco de Lucía, el monstruo de los monstruos, el fenómeno de los fenómenos...” pero estás trabajando ahí y no en otra cosa. Estás trabajando en algo muy bonito, excepcional, pero estás volcado ahí. Y con eso te lo digo todo. Y yo menos mal, en parte por intuición y porque quizá lo veía venir, yo era de los que precisamente, tú bien lo sabes, no he dejado de hacer cosas incluso estando en el grupo. Y siempre me ha interesado hacer muchas cosas, por inquietud principalmente, pero también por una cuestión prosaica: tú llegas de una gira con un buen dinero, pero los meses pasan... Y piensas... ¡vamos!, a hacer este disco, a colaborar con este, mezclarme en este proyecto o el otro... Y hay tiempos que son así, de acción y no de meditación. Por eso digo, que qué bien, qué tablas, pero qué bien también haber seguido haciendo otras cosas.

También por momentos en aquella época se me pasó por la cabeza en varias ocasiones, yo a nivel personal, decir “ya, Paco, hasta aquí”.

***Pero bueno, en el grupo había hueco para la improvisación y la individualidad, ¿no? Tú hacías introducciones libres y más discurso fuera de los obligados y arreglos establecidos...***

Sí, había mucho espacio para eso. Pero fíjate, yendo a intimidades del grupo, Carlos era un músico pragmático: “mira, esto va hacia aquí, pum, y ya está”... y yo una vez,

tocando en el camerino, me dice Paco, “a ver, cómo tocas eso, qué haces ahí...” (Canta Jorge: una melodía muy rápida) “¡Anda, pero si eso es un fa#!”. Y encontrábamos en frases pellizcos, intenciones y hasta notas que no iban igual. Y aunque Paco es un hombre pragmático, ese tipo de cosas le daban igual, decía “ah, pues suena bien así”. El espíritu del grupo tenía esas holguras hasta para hacer un unísono.

### *¿Pero remataríais al 10, no? (risas)*

Eso sí, rematábamos bien. (risas)

Lo que te decía, con Paco terminó la cosa porque ya no hacíamos tanta vida en común, ya no ensayábamos, cambió el sistema de vida... Llegó un momento en que nos veíamos de bolo a bolo. Esa sensación terminó por decantar hacia otra cosa. Yo mismo le dije a Paco que se buscara otra gente. Aún más él, que podía elegir a quién quisiera y diseñar giras, conciertos a su antojo.

Te cuento una anécdota. Uno de los últimos conciertos lo teníamos en Canadá, y Carles y yo teníamos otro concierto en otro festival justo a la vez, y dije “mira Paco, llama a otra gente”. Y dice Carles, “Sí, sí, hay un bajista en Barcelona que yo preparo durante dos días escuchando las cintas”. Yo dije, “yo te puedo traer al mejor de todos, un tío que se llama Antonio Serrano”. Estaba José Manuel Bandera, sobrino de Paco, que le conocía y dijo “¡llámalo, que venga él!”. Y pregunta Paco “y qué toca”, le digo “la armónica” y Paco dijo “... ¡vosotros me queréis hundir!” (risas).

Entonces, por proximidad a la flauta, y al hilo de conversaciones que habíamos tenido antes, de giras en las que escuchábamos bansuri y por la proximidad de la música india y el flamenco intentar hacer algo por ahí. Entonces primero Paco llamó a Mc Laughlin y le dijo “mándame al mejor músico de bansuri que conozcas”. McLaughlin le mandó un bansurista indio de Londres impresionante y cuando empezaron a tocar, la flauta india tiene un sonido acojonante, pero no le pidas hacer “tiki-ti-tíki-tití”... No tuvo paciencia, Paco no tuvo paciencia. Podría haber surgido otra cosa en otra dirección con tiempo. Pero Paco es así, te toca un poco “a ver, coge esto (Jorge canta)”, si lo tienes bien, si no, se toma un vino contigo y a otra cosa.

***Pero se podía haber hecho otro tipo de arreglo, ¿no?***

Sí, el mismo Paco y el bansurista. Pero no hubo paciencia ni interés. Estaban en otro momento.

Y nada, el bansurista vuelta a Londres al día siguiente (risas).

Después pensamos en Bobby Martínez, por sus trabajos con Javier Limón en aquella época, y que tocaba genial. Me acordé que podría funcionar excelente. Tiempo después hablé con Bobby y me dijo “no veas lo que te he querido y lo que te he odiado en mi vida, Jorge”. Porque claro, tenían prisa para ese concierto, y tuvo que sacarse en una semana o unos días, los obligados y mil historias más... Y para alguien que no conoce el flamenco, lo difícil que es en este mundo pillar el sentido de muchas cosas... Y la gente no sabe tocar en 3, el 3 del flamenco, dominar ese 3.

***Sí, a Bobby lo vi en alguna foto o vídeo con atril...***

Justo la anécdota viene de ahí. Pues el tío se lo estudió todo, se lo sacó, se lo apuntó perfecto. Va a los ensayos, se saca los papeles, empezó a fluir la cosa... Pues parece ser que se apuntó todo, ojo, una música que no está escrita, nada, y en la prueba de sonido sale con su flauta, su saxo, su atril y sus partituras. Paco lo ve, y le dice “Eso fuera... ¡eso fuera! Aquí no se toca con partitura”. Tuvo que tocarlo sin partitura. Imagínate el peliculón. En dos horas tenía que rescatar y atrapar todo lo que pudiera. Hacer una reconstrucción de lo que pudiera para salir al escenario sin partitura.

Total, al final, después de probar dos o tres cosas, ya sabes a quién terminó llamando, a Antonio Serrano.

***Jorge, adentrándonos en el tema de tu discografía grabada a lo largo del período que hablábamos (75-97), qué detalles subrayarías tú como significativos en tu lenguaje, en tus búsquedas personales, donde tú pienses que había un punto de inflexión hacia algo nuevo... Para ti, cuáles son esos momentos simbólicos en la evolución de tu lenguaje, si es que los hay.***

Me es difícil hablarte de eso, la verdad. No sé, te podría decir, por ejemplo, lo que fue

uno de los hallazgos para mí, armónicamente hablando (entre comillas hallazgos, eran hallazgos para mí, claro, y no algo universal). Pero para mí, cómo afrontar tocar ciertas cosas, cuando descubrí que a los acordes dominantes en el jazz, se les suele aplicar el sistema doble alterado, la doble disminuida (semitono-tono-semitono-tono...), pues entonces por ahí empecé a ver que los acordes dominantes en los standards de jazz eran sospechosos de ser acordes flamencos. Y eso me dió una muy buena idea de cómo orientar la interpretación de ciertos standards y darles ese giro flamenco. Poder tocar frases de remates flamencos, en temas de standards. Por ejemplo, si no recuerdo mal, en “Veloz hacia su sino” hago “Round Midnight”, que lo veo por ahí eso, aplico la sonoridad flamenca a los dominantes, la segunda menor, en vez de la novena, la segunda dentro del acorde. Y a la inversa, puedes arriesgarte a hacer alguna frase de jazz, por así decirlo, dentro del acorde flamenco. Y aquello funcionaba. Eso fue un buen descubrimiento para dar cierta orientación a los standards de jazz y tratar de meterlos en esa estética flamenca. También hay algún “Caravan” por ahí en el que hago todo eso, aunque resulte de perogrullo, y no sé si antes lo habría hecho alguien o no. Luego ha resultado que temas como “Caravan” o “Donna Lee”, sorprendentemente, o no tan sorprendente, les llegaban a Paquete o Josemi, una década más jóvenes que yo. No habían escuchado estos temas en su vida pero al escucharlos con la sonoridad flamenca que yo les metía pues les alucinaba. Les llegaba como un hilo al que cogerse e investigar.

Me acuerdo que el cajón ese de “Donna Lee”, lo tocó Antonio Carmona. Y antes la bulería se tocaba con intenciones más certeras, se trabajaba la síncopa, pero no como ahora la tienen los niños que están tocando todo el día sobre ella con mil influencias. Se tocaba... (canta), pero es que el 10 estaba férreo ahí. Se empezaba a hacer, pero ese tipo de síncopas y desplazamientos rítmicos, se dieron a partir de esa época. A mí el toque que hizo Antonio Carmona en ese “Donna Lee”, con esas síncopas, ese “chikipáaan, pan” me inspiró, me sacó de esa certeza de “7, 8, 9 y 10”. A ver, eso está ahí, y yo ahora puedo tocar otra cosa al margen de esa intención y puedo rematar antes o después o lo que sea. Fue una cierta clave.

Luego en el “2332”, creo que fue en torno al 93, 94, el propio nombre lo indica, ya me meto en la polirritmia esa poderosa del flamenco entre el 3 y el 2, y que es una herencia africana... Y ya haciendo un poco de filosofía, metí en la portada la foto de las manos, que

opone el 2 frente al 3 en ambas manos. La suma de ambas manos es par (10) pero a la vez sus elementos impares (5+5).

Me tuve que pelear con Mario (Pacheco), e insistí en que esa fuera la portada y no al revés, él se empeñaba en que fuera una foto mía con el humo de un cigarro que le encantaba, pero conseguí que esa fuera la contraportada. Ahí quizá empecé a explorar mi lado filosófico, por llamarlo de algún modo, y etnomusicológico también, pero ambos de pacotilla, es decir, sin ningún fundamento: mis construcciones estaban basadas en la intuición<sup>1</sup>. Con conciencia de mis conocimientos, que eran pocos, pero mi intuición muy grande. Y me llevó a ver que el 3 y el 2 eran omnipresentes; la clave de la bulería, por ejemplo, es un compás ternario que tiene 5 acentos que además están ordenados 2 y 3 (toca las palmas). Y la seguiriya al revés. Y te vas al guaguancó cubano y lo mismo, está esta proporción 2-3 y 3-2 (y ellos también le dan la vuelta). Pero es que te vas al bossa nova, un poquito más lejos, en Brasil, y también son 5 acentos. E igual con los gnawas en el norte de África, su clave también tiene 5 acentos. Hay un montón de músicas que utilizan esa lógica. E imagino que esa lógica está basada o se puede encontrar en la naturaleza, las manos, las estrellas, y por extensión en el arte.

Ahí me adentro en el universo 2332. Conozco a un percusionista persa muy interesante, Keyvan Chemirani y me empapé un poco de la música persa. Y un disco mío muy interesante que probablemente no tendrás será uno que se publicó en el sur de Francia. En esa época (principios de los 90) viajaba mucho al sur de Francia. Había un contrabajista que se llamaba Michel Bismut, un contrabajista judío nacido en Túnez que vivía en Montpellier (hay grandes colonias de judíos en el mundo árabe aunque ahora se ve como algo insólito, sefarditas la mayoría de ellos). Total, en esa interacción con diferentes medios, uno comprueba que esa ordenación de la música clásica de que el compás es de 4 o es compás de 3, comienza a ser demasiado simplista y a la vez irreal [Jorge Pardo marca compás de bulería sobre la mesa, luego tangos, a la vez superpone diseños rítmicos cantados con diferentes subdivisiones]. Al final depende de dónde cojas la referencia. En última instancia es una entelequia, una ordenación occidental de una cuenta que en todos esos sitios no existe, ahora existe por la influencia occidental en la música, pero un africano no se plantea si está en 3 o en 2. Los dosillos y los grupos irregulares los cuentan diferente en África, por

ejemplo. Igual pasa con la música balcánica, ellos cuentan las secuencias y el compás a su modo. Y al final, lo sabes o no lo sabes. El entendimiento viene de la experiencia.

Hay algunos palos que se dan en el flamenco y otras muchas músicas, que “mal” tocadas, se han establecido en estilos. El guaguancó es súper complejo, tiene una polirritmia acojonante. Me imagino a un gaditano yendo a Cuba con la guitarra y aprendiendo el guaguancó. Quizá lo simplificara o lo hiciese a su manera, y como funcionaba su forma de tocar sobre ese ritmo o su forma de recordarlo, se establece. Ahí tienes una rumba flamenca. Una rumba flamenca es sin duda una simplificación brutal y hasta de mal gusto por así decirlo de lo que es un guaguancó cubano. Pero luego como llega un intérprete y lo hace bien, y otro y lo repite así... pues tenemos un estilo que se establece desde algo “mal hecho”. Estoy convencido de que el rock y otros estilos del planeta son malas interpretaciones de algo que has oído y que se establece y se reitera en el tiempo.

### ***Jorge, y del proyecto Jazzpaña, ¿qué experiencia y valoración sacas?***

Pues te puedo dar dos versiones, la del momento y la reflexión a posteriori. La del momento fue un poco impertinente, con cariño, el alemán vino con ínfulas de grandeza a Madrid, e igual Vince Mendoza, vino un par de días a Madrid cuando todavía no era conocido, todo hay que decirlo. Y esto lo sentí en su día como intromisiones, con esa juventud con el pecho pleno deseando de decir cosas, de dar. Yo estaba como en plan “no molestar”, pero claro, Mario Pacheco encontró esta alianza con Siegfried Loch (Siggi), personaje dudoso, pero era grabar con la orquesta de la WDR, buenos arreglos, un proyecto ambicioso... ¡pues hay que hacerlo! Y la verdad, una experiencia muy bonita, ir a Alemania a grabar con toda esa gente (Peter Erskine de batería, Michael Brecker...). En ese momento tenía una percepción más endogámica, en plan “si esto es lo nuestro, a qué vienen estos alemanes aquí a dar lecciones y enriquecerse con lo nuestro”. Y supongo que fue una experiencia beneficiosa para todos, viéndolo con los años. Sobre todo para Gerardo Núñez, que siguió con Siggi trabajando e hizo carrera en Alemania (risas). Hubo asuntos burocráticos y de gestión del disco con los que no estuve de acuerdo y casi nunca me he enfrentado a nadie, pero me hicieron varias jugarretas: Siggi me urgió hacer un tema para Jazzpaña II, y lo hice en una semana, me apreté y compuse el tema. Y después lo editó como

le salió de los... y sin pedir permiso copió y pegó allí y deshizo a su antojo. Y ese tema está firmado por mí. Fueron muchas historias...

Quiero quedarme con lo emocional de todo esto, escuchas los discos y son bonitos y se ve algo colectivo hermoso, funcionar en orquesta, con la precisión y puntualidad alemana. Se aprende de esas experiencias.

Otra anécdota enorme fue que estábamos grabando en ese disco el “Soy gitano” de Camarón y lo grabó Ramón el Portugués. Entonces, que no había móviles, recibimos una llamada de Teddy Bautista al estudio: “Camarón... Camarón... que se ha muerto...”. Todavía se me ponen los pelos de punta.

Es que justo estábamos grabando ese tema. Fue inmenso. Se tuvieron que poner a decirle la letra a Ramón el Portugués dentro de la cabina de grabación, porque ni se sostenía. Ese disco luego lo nominaron a varios premios. No recuerdo si a un Grammy incluso.

### ***Volviendo al disco del contrabajista tunecino, cómo se llamaba...***

Ah sí, ese fue un disco hecho en Francia en una casa discográfica que se llamaba Al Sur. No se llegó a editar en España, pero lo distribuyó Karonte en los 90. Iban Chemirani, Michel Bismut, lutista marroquí que se llamaba Nabil Khalidi, y también venía un percusionista indio también. Budista, cristiano, judío y musulmán. Era tremendo ver las religiones allí reunidas (ahora es más habitual, nada más que te des un paseo por Lavapiés lo tienes). E hicimos ese disco y rodamos mucho por el sur de Francia, y es un disco que está guapísimo. Sería el año 93.

### ***El año 93 fue intenso, Jorge: “Veloz hacia su sino”, “Vida en Catedrales” con Tomás San Miguel, “Live in América” con el Sexteto... Y con el Sexteto qué tal por esos años...***

Pues sí, ahora que pienso, fue una etapa muy activa, y muy interesante.

Ya, pues lo del Sexteto hay que contemporalizarlo. Antes eran giras de tres meses, y no había Skype en esa época, ni móviles. Con matrimonios recién empezados y niños pequeños en casa.



Hoy día te mandan a un concierto a China, lo haces y vuelves. Entonces los billetes de avión eran un lujo y tenías que estar al menos dos meses girando para amortizar el viaje transatlántico. Hoy día eso no va así. Ibas informando de dónde estabas, qué hoteles y te mandaban una carta, y llamar era otro lujo. Ibas a “una casa de teléfonos” una vez a la semana y te costaba un dineral y te exponías a que pudieran estar o no en casa. Deducías que todo estaba bien, pero eso, lo deducías. Por otro lado la sensación de aventura, de desarraigo y los dolores de la vida cotidiana se magnificaban. Supongo que eso marca de alguna manera hasta tu forma de tocar y afrontar los proyectos.

***Y Jorge, tu método de trabajo para sacar los cantes, tal cual me mostraste... ¿cuándo te dio por usar el ordenador, exportar las grabaciones antiguas y superponer los MIDI?***

Es que no sé si lo sabías, mi hermano, Jesús Pardo, ha sido uno de los pioneros de la informática musical en España.

Teniendo 23 o 24 años, con los primeros ordenadores, ya empezaba a hacer mis secuencias MIDI en un ordenador que se llamaba ZX Spectrum, era un ordenador con menos memoria que un teléfono móvil de los de ahora. Con mucha paciencia me hice mi secuencia MIDI, metiendo una a una las notas que quería: sol en la tercera octava, patatín, patatán, un silencio... Y así con cada voz. En el primer disco que hice para Nuevos Medios, un disco que se llamaba “A mi aire”, hace el compás Manolito Soler., hay una soleá que comienza con una secuencia de un ordenador. Había que meter paso a paso, nota a nota, silencio a silencio, línea a línea hasta tener la polifonía, cada orden en el aparato. Lo hice con mucha paciencia. Mi hermano Jesús tenía un DX-7 y siempre me pedía algún cacharro cuando iba a Londres, “tráeme un Commodore, tráeme un no sé qué”. Hay cosas que las vives porque las tienes cerca y sin quererlo terminan formando parte de ti de un modo u otro.

***¿Con qué programa haces lo de poner la marimba en paralelo al cante, con Logic?***

Sí, eso es Logic. Yo empecé a ver esa herramienta que tiene el audio para el estudio del músico en un momento determinado.

*Y la única actuación que hubo de la “Leyenda del Tiempo” con Camarón y Dolores, eso está documentado, fue en la Plaza de Toros de Barcelona, fue un espectáculo junto a Weather Report, Jeff Beck y Camarón con Dolores. ¿Eras consciente en el momento de con quién estabas tocando?*

Pues en ese momento impresionan los nombres, pero para mí la ilusión era más hacer lo que hacía, no con quién tocaba.

*Lo de La Leyenda cómo fue, ¿estar una semana encerrados probando ideas a ver qué salía?*

Pues más o menos, eso fue. Hubo parte de la grabación que me perdí por la mili pero una de las cosas, es que Ricardo Pachón se empeñó en que tenía que tocar un taranto con Camarón con el saxo. Yo no tenía ni idea de lo que era un taranto. Pues nada, se vino Camarón con Tomate a mi apartamento de la Dehesa de la Villa, de veinteañeros, todo destartalado, ese piso era un “sálvese quien pueda” y nada, empezamos a sacar eso. A mí no me sonaba ni para atrás. Camarón se quedó en el sofá a dormir y Tomate se fue. ¡Al final estuvo tres días en mi casa hasta que me salió! Un día pillaba una frase, otro día otro detalle, en medio unos huevos fritos y así.

Y ahí es donde voy a lo de los cantes y el ordenador. Y ya sabes tú los flamencos cómo son, un día te la canto así y otro día a saber. Y si tú no tienes un gran bagaje de frases flamencas pues ya te despistas. Un cante que tampoco va muy a compás... pues imagínate, lo pillé, sí, pero después de mucho esfuerzo... Pero cuando tuve un ordenador y pude escuchar a Camarón y escucharlo con nitidez una y otra vez las inflexiones, el quejío, pues piensas “así sí”. Y en el 97 o el 98 encontré una herramienta y pensé “madre mía, si hubiera tenido esto hace 20 años, no habría tenido a Camarón ahí en el sofá tres días” (risas).

*Para los que estamos “buscándonos” en ámbitos flamencos, es motivador ver tu método de trabajo, y comprobar cómo tú has elaborado también el discurso que tienes, paso a paso y currándotelo.*

Tú lo sabes, Trini, yo me lo he currado. Y además, lo digo sin ningún pudor, todo lo contrario, con orgullo además. Porque todo eso yo no lo he estudiado de niño, y lo digo con

orgullo precisamente a la gente que no es flamenca. Se puede hacer. Tienes que querer hacerlo y volcarte. Y no quedarte con lo superficial del asunto, sino sumergirte. No sólo aprenderte el cante, que casi es lo de menos, sino destriparlo y sacar los giros, los matices. Lo escuchas 200 veces [canta un fragmento repetidas veces]. Puede ser un detalle de una soleá que lo puedes meter en una improvisación de Caravan, por ejemplo.

Lo que es complicada es la creación en el momento en el flamenco, me explico, es difícil crear falsetas nuevas (y no citar otras que ya existen de guitarra o letras). Algunos guitarristas flamencos se despistan con el timbre o con el nuevo discurso que trae la flauta de otro sitio. Por ejemplo, tú creas una falseta entendiendo que este grado o este otro va a ser una tensión armónica, pero el guitarrista, como te acompaña en el momento, te acompaña entendiendo que es una 5ª o una fundamental. Aunque tu falseta sea basada en una de Riqueni muy conocida, o en una letra de bulerías con algunas modificaciones.

Paciencia. Es un lenguaje que necesita paciencia, y experiencia. No vale con que tú lo tengas. Lo tiene que entender el panadero, el del bar y el guitarrista también. E igual me ha pasado a veces en prensa, cuando me dicen de mi último disco “esas cosas árabes que metes tú...”. Y pienso, “¿cómo que árabe? madre mía”, pero en el fondo algo de árabe tiene, aunque yo lo piense de otro modo, ese cliché general está ahí, ¿no?

A un profano, a un flamenco que no esté tan metido en la profesión, no entiende que lo que tú estás tocando es la letra de “yo te vi por el campo pasar”, entonces si le dices “es la letra de yo te vi por el campo pasar” el se prepara y seguro que no le pilla de nuevas. Pero tú le tocas con el sonido del saxo o la flauta y no le avisas de “es esta letra o tal otra” y el guitarrista a lo mejor no sabe qué acorde meter. Y eso te lo encuentras. Y todavía van a faltar décadas para que un instrumento se pueda relacionar en el flamenco al nivel de la guitarra.

***Es que en un nivel no profesional, en las peñas, en la fiesta, la flauta no está demasiado extendida, ¿no tienes esa impresión, Jorge?***

A mí cuando me meto en fiesta (hace poco estuve en Sevilla en una con Kiki Morente) hay palmas por bulerías, una rueda de gente, sin guitarra... Pues ahí a mí ya me reconocen algunas de las que hago, otras muchas no. Otra cosa es cuando está el guitarrista. Pero yo la

disparo, sígueme si puedes y que quien pueda se enganche. A veces pasa algo precioso, que cuando justo la estoy terminando (la letra) es cuando pillan cuál era.

Yo soy consciente de que a mí se me respeta mucho y que eso ya crea una predisposición a estar abiertos, alerta, a ver qué voy a hacer. Yo voy a Jerez y me acogen sin problema. Ahí sí que cuenta la trayectoria.

Al final un flautista, un viento, debe tener un conocimiento hondo de la armonía, de la improvisación, un bagaje auditivo y del estilo. No existe el aprendizaje visual, como sucede en la guitarra, por ejemplo.

La técnica hay que tenerla, y sin duda hay que conocer la armonía, es básico. Pero a veces determinados aprendizajes te invitan a conocer el “do, re, mi...” pero no a usarlo para hacer música. Pasan tres años, y no has aprendido nada de música, es más, tu aprendizaje te ha entorpecido para hacer música. Hay que seguir la intuición pero ir alimentándola con muchas cosas.

***Jorge, la evolución de tu lenguaje comienza desde el jazz y viaja por muchas influencias hasta llegar a tu propio estilo. El flamenco es un espacio intuitivo, sin duda.***

La intuición está en la forma musical en que se construye el flamenco: ahora falseta, ahora letra, otra falseta, remate, escobilla... Aunque todo eso armado de un profundo conocimiento previo, de los códigos, del estilo...

***En “Volando voy” el sólo que haces es muy cercano al latin jazz, plagado de aproximaciones cromáticas y síncopas.***

¿Y qué haces si no en esa rumba? En ese momento era lo que me brotaba, la experiencia que tenía. Quizás ahora lo habría afrontado de otra manera.

Pero no te creas, en una de las antologías que publicaron de Camarón me llamaron de la compañía Universal. Ricardo Pachón les pasó unas cintas de los ensayos durante una semana en Umbrete, Sevilla, y querían publicarlo. Me preguntaron si quería publicarlo. Antes de nada, quería oír eso. Y cuando lo oí, aluciné. Ahora no lo podía haber tocado mejor. Ahora quizá habría aprovechado mejor este deje o el otro, pero eso se quedó así y es

muestra de ese momento.

El otro día reflexionando pensaba la de matices que tiene la guitarra o la flauta tímbricamente, en función de la intención con la que la hagas sonar, pueden ser instrumentos tan diferentes... A la guitarra si le das con la uña o con la yema, ya tienes dos colores diferentes. E igual, el mismo acorde, puede sonarte diferente dependiendo de las cuerdas que hagas vibrar. La flauta puede tener esa especie de vida también, como hemos hablado muchas veces. La intención, el pellizco, el aire, el ataque, definen el sonido, también el carácter de lo que uno toca.

***¿Cómo se enseñaría el timbre en flauta, ¿cuál es el sonido bueno, lo hay?, ¿hay método que lo abarque? En flamenco sería imprescindible abordar el tema del timbre. ¿Cómo lo enseñarías tú? ¿Cómo enseñarías la flauta flamenca?***

¿Cómo enseñas el sonido? Y en consecuencia, tampoco podrías enseñar el jazz, ¿no? Te llega un chaval que quiere aprender, y luego veinte.

La tristeza y la grandeza de estas cosas es que hay una masa social a la que tienes que dar satisfacción, porque vienen a buscar lo que tú sabes. Y enseñar lo que tú sabes implica recortar los bordes para que llegue algo, y si recortas demasiado te queda un cogollo que al final es falso, no representa la realidad de tu conocimiento.

Soy consciente de que en mis masterclass la gente se va motivada, pero nada más. Me gusta ese contacto, esa forma de acercarme, aún sabiendo que es difícil dejar un poso de conocimiento grande en esos encuentros.

***¿Te apetece hacer un método, no lo ves necesario? ¿Cómo ves tú la docencia del flamenco, Jorge?***

Sí veo la necesidad de decir las cosas claras. Ya en las entrevistas y las charlas siempre abordo el tema de la educación musical, me lo pregunten o no. Y sé que de aquí a poco, si sigo viviendo, veo la necesidad de intentar cambiar lo que no me gusta de la realidad docente, hablando claro. Lo que no puede ser es que los chavales se vayan del conservatorio sin una sonrisa a casa y con un aprendizaje grande de lo que es la música. ¿Qué enseñanza

de la música sería esa? Hay que cambiar esto, y hay que decirlo al menos. No pretendo una revolución, pero sí posicionarme.

El mundo de la música es un mundo de probabilidades y no de certezas, pero eso hay que explicarlo.

Soy consciente de que tengo un conocimiento que le podría venir bien a mucha gente. Y si me pusieran las herramientas, ese conocimiento se multiplicaría y llegaría a muchas personas. También soy consciente de que el conocimiento es una empresa y eso a veces...

Recuerdo que cuando yo no era “Jorge Pardo” y daba clases en el Taller de Músicos de Madrid, intentaba transmitir mi forma de aprender a alumnos de saxo. A veces se sentían incómodos, porque no daba patrones, sino espacio para improvisar y buscar su propio fraseo, con pautas, con escalas, pero no patrones. Yo lo que quería es que estuvieran pendientes de lo que no está, que lo pusieran ellos, desde adentro... En cambio, se malinterpretaba mi intención en algunas ocasiones.

Yo me siento de alguna manera responsable, y antes quizá no tenía la claridad de cómo hacerlo. La verdad es que ahora veo cómo puedo contar las cosas, bien el aspecto técnico como la motivación.

Veo que hay cosas que podría aportar. Si el que se acerca es principiante, animarle a descubrir el mundo, y si es con preparación y bagaje, pues a enseñarle nuevas perspectivas. Luego excarvando, todo lo de los cantes flamencos y cómo acercarse a la música, tengo claves muy buenas para la gente. No creo en los libros, de entrada me dan un poco de repelús, casi veo más el “mira y ven cómo lo hago”, si te interesa, ven. Si luego hay que escribir algo para que quede, estupendo, pero lo primero es interesarse e ir a por lo que uno quiere.

### **ANEXO 3. ENTREVISTA A CHANO DOMÍNGUEZ (I)**

Entrevista a Chano Domínguez, Barcelona, junio de 2011.

#### ***La etiqueta jazz flamenco.***

Las etiquetas nunca las elegimos los músicos, siempre nos las ponen la gente de fuera: los periodistas, las compañías de discos, que necesitan enmarcarte en un sitio concreto para poder vender ese producto. Esto es lo que hace que la música termine teniendo este sello o aquel otro. Hay muchos músicos que hacemos música hoy día que es la música de la que nos estamos nutriendo, que es una música viva, que tiene de muchas músicas, o que tiene de la MÚSICA (en mayúscula). O por lo menos eso es lo que yo hago, me nutro de muchas fuentes diferentes (del clásico, del flamenco, del jazz, del pop, del rock...) porque tampoco me cierro a ningún estilo de música. Yo creo que no hay estilos buenos o malos sino simplemente gente que lo hace bien y te llega. Y al fin y al cabo eso es lo que a mí me interesa. Yo no me limito a “yo soy un músico de jazz flamenco o músico de tal...”. Esto es más de parte de la gente, que nos tiene que ordenar a los músicos que estamos enfrascados en lo que nos gusta hacer, que es tocar, descubrir nuevas maneras de expresarte con tu instrumento, y al fin y al cabo pasártelo bien, porque yo soy músico porque me encanta tocar, subirme al escenario, y pasármelo bien, no soy músico para sufrir. Aunque de alguna manera creo que toda la gente que nos dedicamos a una disciplina artística somos sufridores, porque estás constantemente en la búsqueda, en la creatividad y eso te provoca inseguridades y esa ansiedad de necesitar de los demás para compartir lo que tú estás haciendo y reafirmar que lo que estás haciendo está bien o le gusta a alguien.

***Hay tanto acceso a la información, mil referencias musicales y estilos que se hace necesario poner etiquetas a espacios comunes para poder ordenar todo esto.***

Está claro. Yo, que soy un músico autodidacta, que he nacido en Cádiz, que toda mi vida musical he estado haciendo prácticamente lo mismo, que es coger los ritmos que a mí me gustan, con los que me he criado, con los que yo en los años setenta ya hice un grupo de

rock que se llamaba Cai y que ya utilizábamos los ritmos del flamenco con el lenguaje que entonces conocíamos, que era muy limitado, que era el lenguaje de cuatro grupos de rock sinfónico que escuchábamos. Pues con esos elementos ya hacíamos una música original, una música autóctona digamos. Toda mi vida he hecho eso. Los años setenta con los sintetizadores y a partir de finales de los años ochenta con el piano y las formaciones más acústicas, hasta ahora que he vuelto a retomar un grupo eléctrico (New Flamenco Sound) con todo este tipo de sonoridades otra vez más eléctricas. Pero siempre he ido haciendo un poco el cuadro que yo sé pintar, que pasa por mi crecimiento como persona en Cádiz, nutriéndome rítmicamente y musicalmente del flamenco, como una de las disciplinas artísticas más potentes que hay, y todo eso lo he ido tamizando y mezclando con la música que me ha interesado de fuera, que en un principio ha sido el rock sinfónico, y después la fusión del rock con el jazz hasta llegar al jazz más clásico. Todo esto es un poco la consecuencia de mi manera de tocar y enfrentarme a la música.

***En el caso del disco 10 de Paco con Colina, di Geraldo y Jorge Pardo, ¿qué pasaba por el filtro del flamenco de Paco de Lucía?***

La cuestión es que teníamos mucho material muy rico con Paco de Lucía, que ha sido un compositor bastante prolífico, sobre todo en esos primeros años en los que compuso obras tan magníficas como Monasterio de sal o Canción de amor; temas que abrían muchísimo el espectro del lenguaje flamenco. Entonces a mí me aportaba muchísimo beber de esa fuente, sacar muchas cosas de Paco. Intentaba transcribir al piano muchas más falsetas de las que luego incluso aparecerían en el disco. Recuerdo que fue uno de los discos para los que yo más trabajé. Hay otros discos que se plantean de otra manera y no ha habido que hacer un trabajo tan fuerte como 10 de Paco. Tanto Jorge como yo hicimos una labor de selección muy grande, y después de esa, qué números, qué canciones de Paco, nos podrían ofrecer mayores posibilidades dentro de una música libre. Entonces pusimos estructuras armónicas para algunas piezas que él había hecho para solo, algunas las reformamos un poco, haciendo un trabajo muy grande sobre su música. Recuerdo que cuando lo terminamos, Jorge y yo fuimos a su casa a ponérselo para que nos diera como el visto bueno de todo esto. Y así fue. Hemos hecho lo que nosotros sabemos hacer, que es tocar música y hacerla nuestra y después transformarla a través del lenguaje de la música viva que es el



jazz o la música contemporánea, llámalo como quieras.

***En nuestro trabajo, que versa sobre los recursos de la flauta dentro de este estilo, hemos transcrito y analizado “Almoraima”, de este disco, para observar qué elementos persisten del guitarrismo de Paco de Lucía y cuáles se adhieren por parte de Pardo, del instrumento.***

Para mí, trasladar todas esas falsetas de Paco de la guitarra al piano fue un trabajo muy arduo. La disposición física de la guitarra es tan diferente a la del piano que hay cosas que no se podían hacer al piano. Hay una lucha de cómo trasladar ese lenguaje guitarrístico al lenguaje pianístico. Que además, la música de Paco está llena de recovecos y cosas casi imposibles, siendo un reto personal muy importante.

***¿Crees que el estudio del flamenco es mucho más difícil que el de otras músicas? Esto se asocia a la idea de que “para el flamenco se nace, se vive y no se puede aprender”.***

Si tú naces alrededor de esos ritmos y esos sabores, se hace una cosa muy natural. Pero también es cierto que todas las músicas son susceptibles de ser aprendidas: yo no sabía tocar en 11/8 y lo aprendí, o a tocar en 7/4 y otras medidas ‘extrañas’ y lo aprendí. Si tienes la capacidad y eres músico con ganas de aprender, puedes tocar flamenco. Pero lo que ocurre que es una música que si la mamás desde pequeño y la tienes incorporada pues es una cosa muy natural. Me imagino igual que pasa en la música hindú, en la disciplina de las tablas o del canto, o en la música africana o en diferentes expresiones musicales. Ahí hay toda una manera de pensar en cada instrumento y en cada estilo.

***Vivir una música e interiorizarla, puede ser otro tipo de aprendizaje, de estudio, aunque no sea a través de la escritura.***

Y tanto, y además en músicas como el flamenco, transmitidas oralmente.

Hoy día tenemos la suerte de que el flamenco lo podemos escribir haciéndolo mucho más universal y de que podemos transmitir ese conocimiento de una manera mucho más ordenada. Pero de todas formas el flamenco siempre ha sido una música de transmisión oral, familiar. Y si ahondas en lo que ha ocurrido en esta península ibérica, es a través de cinco o

seis familias, que han hecho que el flamenco siga creciendo. No tiene nada que ver con ir a la escuela y sentarte a que el profesor te explique los modos griegos.

***Dicho esto, ¿crees en la transcripción musical como herramienta de aprendizaje en el flamenco?***

Las cosas escritas en el flamenco me dan un poco de vértigo. He visto varias cosas escritas y hay gente que cambia las claves, las pone en otro sitio, hay cosas raras. Creo que hay visiones diferentes a la hora de escribirlo.

***En el momento que plasmas algo por escrito se vierte la visión personal: por ejemplo, la bulería que cuenta con 12 tiempos, depende de cómo se interprete, se puede entender en una frase un acento a 4, otra a 3...***

Exactamente, exactamente. Hay muchas maneras de verlo escrito, aunque yo tengo mi criterio particular y cada vez lo voy teniendo más claro a través de los años y por tocar con músicos a los que se lo tenía que dar escrito. He ido escribiendo la bulería desde 3/4 a 3/4 y 6/8... De diferentes formas, pero de tal manera que un músico estándar entienda ese groove y cómo se tocan esos pulsos desde ese papel. No es el texto definitivo, es un gran apoyo para conseguir interiorizarlo. Recuerdo que hace veinte años sacaba solos de pianistas, y antes de escribirlos, me los aprendía de memoria enteros y los tocaba enteros mimetizado con el músico que hacía el solo. Y luego, y si me interesaba, escribía. Pero realmente para aprender algo bien, aunque por escrito queda muy claro y para siempre, lo fundamental es interiorizarlo.

***De hecho, desde la grabación del disco, la forma de perpetuar y difundir la música ya no es sólo a través de la partitura como siempre lo ha sido dentro de la música académica. Existe un mundo abierto para escuchar y reescuchar, para improvisar y que quede recogido...***

Lo bueno es que dentro de cien años se podrá oír a los compositores actuales. Me hubiera encantado escuchar al mismo Bach tocar las Variaciones Goldberg o ver a Mozart interpretando un concierto de piano. Se hace ineludible sacar conjeturas sobre la

interpretación desde una partitura y todas las tecnologías son un testigo fiel, un gran documento.

### ***¿Qué tiene que aportar la gente de fuera al flamenco?***

Los músicos que hoy día se acercan al flamenco, como Chick Corea o Winton Marsalis, que lleva trabajando conmigo una década, son músicos que han visto algo que les remueve por dentro, y, afortunadamente se sumergen en él y ayudan a que el mundo del flamenco sea cada día más universal. Porque el flamenco es una música tan poderosa que puede universalizarse tanto como el jazz o la música brasileña o la música afrocubana. Para mí, el flamenco tiene ese poder rítmico y el armónico hoy día derivado de todas esas músicas que se le han ido acercando. Es maravilloso que músicos de esa talla quieran tocar flamenco y aprender de nosotros.

### ***Ya no tiene sentido entonces esa demarcación territorial de asociar un estilo a un espacio.***

Ya no tiene sentido porque la música puede ser la globalidad más abierta y más efímera o inesperada. Las situaciones musicales que se pueden llegar a producir pueden ser muy diversas y no obedecen a fronteras, todo lo contrario, cuando tú ves a un músico que toca de una manera muy diferente a la tuya pero comprendes lo que está haciendo y te atrae, tú quieres acercarte a eso. A mí me ha pasado esto con la música hindú o la música africana... con muchas músicas. Esto lo produce el flamenco fuera de nuestras fronteras. A parte, estoy muy acostumbrado a verlo cuando damos conciertos fuera. La excitación que produce esta música en la audiencia es notoria. Salimos un grupo en el que hay cante, baile, lenguaje de jazz, de estándar, pero combinado con muchos más elementos. Es una música que te mantiene alerta.

### ***La improvisación en cualquier creación musical que lleve alguna 'especia' del flamenco. Bien sea el flamenco más purista o destilado con otras influencias.***

Yo toco música, si la toco a compás ternario o binario, con acento de bulería... lo que quiero es pasármelo bien y tocaré con el material que me siento cómodo. Para mí la improvisación es todo. Creo que vivo prácticamente de ella. No me considero un buen

compositor, creo que he compuesto muchísimos temas, pero que han sido un pretexto para la improvisación, la excusa perfecta para poder tirarme a la piscina a través de esa idea. Eso hoy en día sigue siendo fundamental para mí: a la parte de improvisación le otorgo una importancia muy grande dentro de mi música, porque es realmente con lo que disfruto más. Compongo un tema para desarrollar esa idea y combinarla con los músicos con los que estoy trabajando, para poder crear “a ver qué pasa”. Unas veces pasan cosas, otras no, se tiran temas a la basura... Pero la improvisación forma parte constante de cada canción que yo he escrito. Hay canciones que he escrito que están escritas y arregladas al cien por cien, sin improvisación, pero son las menos.

***El hecho de que haya improvisación no significa que no haya un plan previo o un criterio a la hora de tomar esas decisiones interpretativas instantáneas.***

Por supuesto. Quiero que se entienda muy bien. Hay personas que piensan cuando tú hablas de improvisación piensan que tú estás pasando la mano por el piano como te da la gana (hace un glissando al piano). Y no tiene nada que ver la libertad con el libertinaje. Hay que encontrar cómo crear dentro de unos caminos que tú mismo te propones y a los músicos con los que trabajas. Y dentro de esos caminos encontrar esa libertad y ese lenguaje. Compartir eso, hacer un entrelazado de instrumentos que van solapándose, conversando a través de una propuesta musical, es prácticamente de lo que yo vivo, más que de la composición pura y dura.

***Aunque no se pueda tipificar, ¿qué elementos y qué material es el que integra tu discurso improvisado?***

Todo puede nacer desde cualquier idea: puede ser una idea rítmica, un motivo melódico, una rueda armónica, la combinación de una rueda armónica con un ritmo... O sea, a la hora de crear partes de repente de algo que te gusta y a partir de ahí puedo desarrollar un tema y ponerme a improvisar. Hay tantas maneras de llegar a crear que cada uno puede tener las suyas. Pero lo que yo creo es que la improvisación te tiene que pillar trabajando: si eres guitarrista, pianista... te levantas, coges tu instrumento y te pones a tocar todos los días. Así, te vendrán cosas mientras estés trabajando. Puede darse que esté paseando por el campo y me venga una melodía, pero eso es casi ocasional. Las cosas que he compuesto han sido

porque he estado horas delante del piano y partir de ahí van saliendo. A veces piensas “voy a hacer una seguriya” y empiezas a ‘toquetear’ en ese compás, con esas armonías, con ese ritmo armónico, y comienzas a trabajar, a hacer algo. A la hora de componer y de crear, en definitiva, te puedes motivar de muchas maneras. Eso de “espero a que la musa me venga” yo siempre he pensado que es un cuento chino. La musa como no te coja currando, pasa de largo y ni te mira. Creo que nadie es especial ni está tocado por la varita de nada. Creo que cualquier persona, si tiene sensibilidad, se puede dedicar a la música o cualquier actividad artística. Pero hay que desearlo mucho, tienes que quererlo, amarlo y estar por eso.

### *¿Qué crees de la música que va asociada a otras disciplinas, como la danza?*

Yo cuento con el baile para mis espectáculos desde hace ya más de 15 años. Empecé trabajando con Joaquín Grilo, después Tomasito y ahora viene Daniel Navarro en el cuarteto de Piano Ibérico. Yo he visto el baile flamenco siempre con mucha fuerza. Percusivamente hablando, como músico, lo que a mí me provoca un bailaor enfrente taconeando a compás es mucho. Para mí, los conciertos de Piano Ibérico, son los más heavies que yo he hecho en mi carrera, termino muy cansado porque me veo forzado a través de la fuerza de los ritmos del flamenco de tocar de una forma muy específica. Y a mí me encanta contar con el baile, porque a parte de que percusivamente, el bailaor es como un músico más impresionante, la gente está recibiendo algo visual que es lo que supone la estampa del baile flamenco. La unión de varias disciplinas en el escenario me parece maravilloso, si se hace con naturalidad y con gracia, y que cada uno se encuentre al cien por cien dentro de lo que está haciendo.

Al bailaor, sabiendo que viene del mundo específico del flamenco, o casi del clásico español, o de la escuela bolera... le tengo que hablar en unos términos muy concretos. Yo a ellos les doy mucha libertad a la hora de bailar en mi música. Porque precisamente mi música, como es abierta y se puede improvisar, y donde hay 8 compases, se pueden volver a hacer 16 ó 32... pues le doy mucha libertad al baile para que se expresen como ellos quieran. Y la verdad es que el resultado ha sido muy fuerte, porque son pinceladas que comparte la música con el baile dentro de algo más grande más general.

La música, en el momento en el que haya cante, baile, siempre queda relegada a casi un acompañamiento, pareciera que tuviera menos importancia. Parece que en cuanto hay

alguien que cante o baile, posee un foco de atención mayor respecto a la música. El músico, ya sabes, es la segunda fila de los artistas y no pasa nada. Aunque lo ideal es que cada uno tenga su hueco. En mi grupo, en el espectáculo que proponemos, cada uno tiene su hueco (refiriéndose a Piano Ibérico) y expresa su manera de entender un mismo lenguaje desde las herramientas artísticas que tiene. Creo que además, es lo bonito de un espectáculo. A pesar de ser un cuarteto, hay una variedad rítmica, melódica, visual (con el baile y con el cante), quedando muy cubierto todo el espectro un espectáculo, llevando sólo tres músicos flamencos que acompañan al piano con sus palmas y percusión.

### *¿Qué auguras para el futuro de la creación musical en el flamenco?*

Recuerdo que hace muchos años me parecía que el flamenco se encontraba en su adolescencia, y actualmente, está como saliendo de ella, porque ha coqueteado con muchas músicas y muchas músicas se le han acercado. Creo que de todo este entramado que se ha dado hasta hoy, desde cosas maravillosas hasta cosas horribles, el lenguaje del flamenco se ha ido enriqueciendo poco a poco. Y el flamenco de hoy en día no es el típico flamenco que cantaba o tocaba la guitarra, que tocaba las palmas o se pegaba una pataíta. Sino que el flamenco de hoy en día tiene un teclado en casa, una batería, saxos, trompeta... Dispone de todo un material, herramientas y de toda esa información que no se poseía hace cincuenta o sesenta años, encontrándose, actualmente en una ebullición muy fuerte. Quizás, donde lo veo más parado, es en el ámbito del cante: desde Camarón que dejó ese tinte tan grande que muchos cantaores han recogido después, no he visto grandes cambios. En la música flamenca sí que he visto muchos cambios. Hoy en día se hacen composiciones muy flamencas que no tienen nada que ver nada con las que se hacían hace cincuenta años. Una bulería o una soleá de hoy en día no tiene nada que ver con las de hace cincuenta años, aún conservando la misma raíz y los rasgos principales que la integran. Con lo cual esto ha cambiado mucho y creo que sigue en constante movimiento, porque el flamenco es una música viva. Se le acercan desde muchas culturas diferentes que quieren beber de esta música, y los flamencos, a la vez, se acercan a ellas: los guitarristas hoy día usan la novena bemol, la once sostenida... usan unas progresiones armónicas muy jazzísticas y se abren en el espectro armónico mucho más que lo que se hacía antes de Paco (de Lucía). Esto sigue andando y con un motor que está funcionando.

*De hecho porque el flamenco está vivo, el hecho de poner etiquetas estilísticas quizá resulte algo complicado.*

Claro, porque el flamenco no es como la música medieval o el Barroco que quedan clarísimos sus rasgos e interpretación a lo largo del tiempo. El flamenco y la gente que hacemos música ligada a la improvisación hoy en día, estamos trabajando unos materiales muy maleables, y seguimos investigando. A saber si el día de mañana tocamos una bulería de 11 ó de 13 tiempos en lugar de 12. Quién sabe. Todo esto no ha terminado. Somos el resultado de una evolución. Y es interesante que vayamos evolucionando y aprendiendo de lo mal que lo hemos hecho a lo largo de la historia y con la música ejerzamos exactamente igual, creciendo y aumentando el lenguaje, tocando con gente de diferentes puntos del planeta, que al fin y al cabo nos movemos en una misma clave, que es la clave del disfrute, del goce, que es lo que te permite expresarse con tu instrumento.

## **ANEXO 4. ENTREVISTA A CHANO DOMÍNGUEZ (II)**

Entrevista a Chano Domínguez, Madrid, enero de 2017.

### ***¿La idea de hacer los 10 de Paco?***

La idea fue de Jorge. Me dijo, “¿quieres hacer un disco conmigo?” Y yo le dije, “me tengo que sacar ahora toda la música de Paco, que tú ya te la sabes” (risas). Acepté, pero consciente del enorme trabajo que había por delante. Tuve que sacar y transcribir mucha música de Paco, de la cual, sólo grabamos una selección final. Miramos, seleccionamos, probamos... y finalmente decidimos.

### ***¿En cuánto tiempo se grabó?***

El disco salió en el 95 pero se grabó en el 94 en Cinearte, Madrid, un estudio próximo a la Plaza Mayor. Estuvimos trabajando desde comienzos de año y grabamos en verano. Trabajamos meses en el proyecto, realmente es un disco de mucho arreglo, con bastante improvisación, pero hubo la necesidad de definir muchas cosas. Y costó mucho trabajo, porque sacamos más cosas que las que grabamos al final. Teníamos que decir con qué nos sentíamos más identificados y qué le iba mejor a la formación que teníamos, porque claro, no queríamos guitarra, la guitarra la hacía yo.

### ***¿Cómo se toma de modelo a la guitarra trasladándolo al piano? ¿Es posible no imitarla?***

Vamos a ver, aquí no hay ningún secreto, aquí hay que transcribir música, y tú sabes muy bien de lo que te estoy hablando. A cualquier artista que te guste, intentas entender su lenguaje y una buena manera de hacerlo es transcribiendo su música. Yo he transcrito a Bill Evans, Petrucciani, Bud Powell... he transcrito a muchos que me gustaban para entender cómo lo hacían. Lo que pasa que transcribir a Paco de Lucía... yo te estoy hablando de transcribir y yo no escribí nada. No porque yo entendí que esa era una música que no estaba escrita y yo la tenía que sacar.



### ***¿La armonía también la sacaste de oído?***

Sí, claro, pero aparte nosotros rearmonizamos muchísimo la música de Paco. Recuerdo “Río Ancho”, arreglo mío, al final la armonía que planteé no se parecía en nada a la original, nada que ver. Le cambié casi todos los acordes. Lo que tratábamos era hacer algo que tuviera otro carácter.

***La melodía y el cante es lo más intocable en el flamenco. Por ejemplo, Jorge ha metido cromatismos y algún giro del jazz, pero sigue imitando al cante.***

Claro, pero el lenguaje del flamenco, ¿de dónde viene? Viene del cante, de la guitarra y del baile. Ese es el lenguaje del flamenco, viene de ahí. Lo que pasa que a partir de ahí hemos entrado unos cuantos (Benavent, Jorge, Colina...) que hemos decidido beber de esa fuente y sacar cosas de ahí. Pero yo cuando quiero sacar algo del flamenco voy a escuchar a un guitarrista. Ahora sí hay pianistas que tienen un lenguaje más desarrollado y que podrían ser referencias. Por ejemplo hay pianistas que se sacan mis temas, me tienen “trillao” y que suenan como yo. Parece que hacen mi música.

***¿Crees que habéis creado un canon? Por ejemplo a Jorge, al igual que a ti, intentan imitar su sonido, sus citas...***

De alguna manera, hemos marcado una línea. Lo que pasa a día de hoy es que puedes ir a buscar a un guitarrista flamenco, pero también mirar a Jorge, a mí... mirar las cosas que hacemos y tener más variedad en el lenguaje.

***¿Y entonces, vosotros, a quién mirábais?***

Yo me ponía los discos de flamenco una y otra, y otra , y otra vez. Y es muy fuerte, yo me acuerdo de sacar “Monasterio de Sal” y comprobar la obra maestra que era esa colombiana. Todo. Yo ahí respeté bastante, me parecía tan grande lo que hizo Paco, que intenté emular lo que él hacía... Esa colombiana la saqué y la resaqué.

Con Paco pasa algo: lo sacas, crees que lo tienes, paras, vuelves a tocar, y aún no lo tienes. Te paras a escuchar y a tocar sobre él y te das cuenta que te ha faltado un detalle.

Sacas ese detalle, vuelves a tocar y te das cuenta de que te ha faltado otro detalle distinto y así 6, 7, 8 veces revisando lo que uno hayas sacado de Paco. Detalles que están por detrás, que no son de primera línea de lo que suena.

***También la textura que puede hacer la guitarra al tocar hace difícil diferenciar todos los hilos de ese tejido, ¿no?***

Exactamente. El otro handicap que yo me encontré al sacar la música de Paco fue ¿cómo hago yo una alzapúa? ¿Cómo repito yo “tánana nánana...” (canta frase de Paco de Lucía)? Yo me tuve que buscar la vida para hacer muchas cosas.

***¿Y al principio qué pensaste, intentar imitar la guitarra?***

Al principio intenté hacerlo como tocaba Paco, pero hay cosas, que por la física del instrumento me resultaban imposibles.

Yo en un principio he imitado mucho la guitarra, mucho. De hecho es mi primer instrumento, la guitarra flamenca. Me suena muy familiar todo lo que oigo, no es extraño. Pero hay cosas que uno no puede hacer, ¿cómo imito yo a la guitarra cuando toca la misma nota mientras toca dos cuerdas distintas? Esa digitación en el piano me la tengo que buscar. Tuve que buscarme mucho la vida y reinventarte en el piano para ver cómo lo haces.

Cuando hice este trabajo (10 de Paco) gane muchísimo lenguaje musical del flamenco. Yo ya había sacado cosas, tocado por bulerías, y tocaba alguna cosa de Paco, pero al venir Jorge y decirme “¿quieres venir a hacer esto conmigo?”, pensé “venga va, me pongo con Paco a tope”. Yo me tiré cuatro o cinco meses escuchando a Paco, todos los discos de Paco nada más. Y un proceso de comparar, decir “qué te parece esta, o esta otra...”. Entonces Jorge venía al Puerto, revisábamos cosas, Colina también... Fue un trabajo que cuando fuimos al estudio lo teníamos muy muy hecho.

***¿Respetábais la forma de los temas de Paco, o al igual que con la armonía, os tomábais alguna licencia para cambiarla?***

Y tanto. Lo hacíamos un poquito más jazzístico. Creábamos estructuras para “solos”,

porque Paco realmente tampoco tenía eso. Quizá el “Zyryab” o el “Playa del Carmen”, pero creo que nos inventamos varias estructuras. Lo hacíamos para tirar, para la formación, porque al final eramos un cuarteto de jazz, eramos piano, contrabajo, viento y batería.

Y ahí sí que hicimos cosas con las ruedas de solo, pero que a la vez se sacaban de detalles de Paco. O sea, se respetaba mucho pero de repente le dábamos una forma un poco diferente. Tú oyes estas versiones y las originales y hay temas que nos salieron más parecidos y otros bastante más cambiados.

Se trataba de hacer la música de Paco pero de poner algo más. Porque intentar hacer la música de Paco y tocarla como él es imposible, porque ninguno somos Paco. Porque ese hombre la manera que tenía de tocar... esa impronta, esa versatilidad, esa fuerza, esa emoción... Es que son demasiadas cosas las que tenía. Entonces tienes que hacerlo tuyo, tirarlo por algún sitio donde tú encuentres tu camino, la comodidad de poder trabajar con tu instrumento y con el material que te ofrece Paco.

### ***¿Le enseñásteis el trabajo a Paco antes de grabarlo o después?***

Se lo enseñamos antes de salir el disco. Me acuerdo que Jorge y yo fuimos una tarde a su casa a ponerle el disco. Se quedó callado escuchando, pero Paco era muy guasón, ¿sabes? Me acuerdo una vez que le hice de telonero en un festival de jazz en Suiza, Era Chano Domínguez a piano solo la primera parte y el Sexteto de Paco de Lucía la segunda parte. Sería el año 96 o 97 por ahí. Todavía estaban en el Sexteto todos los antiguos: Carlos, Jorge, Rubén... Que yo ya tocaba con ellos. Entonces Paco me dice, “Chano, siéntate conmigo aquí a cenar” y en un momento de la cena me da un codazo y me suelta “Quillo, no veas cómo he fundido al pianista que tocaba antes que yo” (risas).

Y el día que toqué antes que él en Vitoria no me dejó irme en toda la noche, estuvimos juntos hasta las 8 de la mañana hablando. Esa noche fue muy fuerte. Además fue él el que me dijo “vente conmigo”. Es que ¿sabes? Él siempre tenía detrás a cuarenta mil gitanos, todo el mundo detrás, y la verdad, era muy complicado. Entonces nos escapamos y fuimos a un bar de un amigo suyo y ya nos quedamos allí toda la noche, tomando y hablando.

### ***¿Y cuando le pusisteis la grabación, no dijo nada, se quedó callado?***

No, a él le gustó. Dijo que estaba bien. Sí, sí. Paco era muy abierto, por eso hizo lo que hizo, por eso Paco llevó al flamenco donde lo llevó, porque no había un flamenco más abierto que Paco. O sea, ahora sí los hay. Ahora tenemos al Niño Josele que toca standards con la guitarra flamenca, Gerardo Núñez, el Cañizares... o sea, hay unos cuantos que ya sí empiezan a hacer esto. Pero en ese momento nadie se atrevía a hacer nada, era Paco, fue Paco el que abrió la puerta. Y a Paco lo que más le gustaba era improvisar, lo que pasa que le daba un miedo terrible, el Jorge te lo puede decir incluso mejor que yo. Le gustaba, pero sentía que no sabía improvisar porque tenía que mirarse un poco las cosas antes de tocar, en plan “ah, vale, que aquí va esta escala, y se ponía a jugar con la escala” pero no tenía una visión de improvisador como la podíamos tener Jorge o yo, que somos músicos más híbridos, que tocábamos jazz también. Entonces a Paco lo que más le agobiaba era improvisar y por eso flipaba con nosotros, con que hiciéramos su música, hiciéramos esas improvisaciones y las cambiáramos de esa manera. O sea que al tipo le gustó mucho que hiciéramos eso.

***¿No crees que la llave de entrada al flamenco para otros instrumentos que no son la guitarra o el cajón es la profesión? Es decir, el conocimiento de las leyes de la armonía, nociones de improvisación, y un conocimiento profundo de la teoría ligada al instrumento como herramienta de expresión.***

La historia del piano es muy honda, es una trayectoria enorme. Es muy fuerte, porque en la música clásica se improvisaba muchísimo. Es muy fuerte cómo se fue parando eso en pos de la composición. Nosotros somos compositores del instante, del momento. También irá ligado a lo de tener las grabaciones: a veces no hace falta escribirlo, lo tienes ya recogido ahí.

[Refiriéndose a Scarlatti -va a grabar un dúo de piano con uno de los pianistas clásicos más reconocidos]. Yo tengo que hacer arqueología musical, ver qué encierra esta nota. Pero no sabré cómo la quería Scarlatti. Igual lo tocó como está en el papel. Porque eso sí, en el mundo clásico, la partitura cuenta con todo tipo de detalles para que tú sepas cómo la tienes que interpretar.

***¿Y tú has hecho transcripciones, para algún trabajo o alguna cosa?***

Y tanto. Yo hace años que no transcribo, pero cuando era estudiante transcribía a Bill Evans, Petrucciani... sobre todo pianistas.

***¿Y del flamenco no has transcrito nunca?***

¿Transcribir de escribir dices tú? Es que para mí el flamenco es una música que no tiene tradición escrita y entonces yo todo lo he aprendido así también. De todas las maneras, mi música sí la he escrito toda. Hay bulería, soleá... Hace poco hemos grabado para big band... y a un arreglista se lo tienes que dar todo escrito, no basta con decirle esto va por aquí o por allá... Al arreglista le tengo que dar un papel para que ponga por encima lo que quiera poner.

***A veces me pasa que me dan una falseta transcrita y no la reconozco y la tengo montada.***

Porque también para escribir el flamenco es muy curioso, porque hay muchas maneras de hacerlo y cada uno tenemos la nuestra. Yo por ejemplo he tenido conversaciones con Amargós, que es uno de los que escribe flamenco... Es un maestro, está pasadísimo. A mí me dio clases de orquestación durante un par de años. Hablábamos las cuestiones de cómo escribir la bulería. ¿Tú cómo la escribes?

***Depende del aire que lleve, la velocidad...***

Exactamente. Para mí va a  $6/4$  si va rápida (la de Jerez) y otras a  $3/4$ . También es importante la manera en que lo ponemos en el papel, porque eso te hace tocar de una manera o de otra. No suena igual. Por ejemplo, Amargós, cómo le gusta a él escribir la bulería...  $6/8$  y  $3/4$ . Yo nunca la he escrito así.

***Sí, puede que a alguien “de fuera” del flamenco, que no lo haya tocado, le resulte más fácil verlo escrito así.***

Sí, por la subdivisión.

Tuve muchas discusiones con él por la seguiriya. Y el primer tiempo siempre lo dejaba en blanco.

Yo la transcribo 2-2-3-3-2 (por cuatro), o  $4/4+3/4+3/4+2/4$ . Muy rápida. La seguiriya

son 12 tiempos, se puede escribir en 12/8. Pero si lo haces así, ¿cómo quedan los acentos? Es muy raro.

Ya en los 90 hice “blues por solea” y “blues por seguiriya” y me enfrenté con todo esto.

***Con respecto al rock andaluz, del que tú formaste parte activa, ¿qué vasos comunicantes hay con la revolución tímbrica que lideró Paco?***

Lo de Paco fue brutal. Yo me volví loco. Recuerdo escuchar “Fuente y Caudal” y quedarme alucinado. Yo no paraba de escuchar eso. Y de repente sale la música de Paco como una seta. Hasta él, sólo existía el acompañamiento del guitarrista al cante, algunas falsetas mínimas de Niño Ricardo y Sabicas, pero ya está. Todos los guitarristas eran muy básicos, pero es que era el rol y lo que tocaba en ese momento. Pero llega Paco y comienza a hacer todas esas cosas, y para mí en el 72 o 73, sin saber si iba a tocar el piano ni nada, llega la música de Paco con 13 años y fue un impacto impresionante.

Yo llevaba pidiendo una guitarra a mis padres desde hace mucho, hasta que en unos Reyes (Magos) la conseguí con 8 años.

El piano vino porque yo, con 14 años, llevé el Coro de la Iglesia de San José en Cádiz. La misa flamenca de los domingos la dirigía yo ¡y todos eran mayores que yo! Y en la iglesia donde nosotros tocábamos había un armonio, ¡un armonio! Yo me quedaba ahí con la guitarra y sacaba los acordes en el armonio. A mi quienes me han enseñado armonía son los Beatles con su música. Porque la armonía del flamenco en realidad no es una armonía demasiado rica, no es una armonía muy diatónica. Los Beatles es como clásico. Entonces yo tenía armonías de los Beatles y me las pasaba al teclado.

Un armonio es duro, tú no puedes tocar rápido. Es de fuelle además. Podías tocar melodías y armonías muy concretas. Nada veloces.

Con 17 años mi padre me avaló y me compró mi teclado.

***¿Hubo gira con lo de los 10 de Paco?***

Hicimos muchos conciertos. Yo recuerdo sobre todo el 95 y 96, cuando salió el disco

sobre todo, y por España.

### ***Al montar tantos temas ¿cuál fue el criterio para meter uno u otro en el disco final?***

Ahí tengo que decir que Jorge metió mucha mano, porque Jorge conocía muy bien la música de Paco, llevaba tocando con él 20 años. Entonces él tenía más visión que yo de lo que podíamos hacer. Se escogió un repertorio que el Jorge decidió mucho.

### ***Volviendo a lo del rock andaluz...***

Yo creé Cai, estuvimos del 78 al 81. Hicimos 3 discos. La forma de crear era muy hippie, el guitarrista o yo traíamos los temas bastante hechos y se terminaban de montar en el ensayo. Nosotros nos veíamos todos los días para ensayar, todos. ¿Quién ensaya hoy todos los días?

Aunque se hablara con unidad del rock andaluz cada uno era un mundo. No tenía nada que ver Cói con Guadalquivir, ni con Triana... Y eramos todos andaluces y hacíamos rock.

A nosotros nos pilló algo muy fuerte, que fue la llegada de la democracia. Ahí está Triana triunfando a tope, yo los escuchaba con 16 años y me sacaba sus cosas. A partir de ahí ya empezamos nosotros a hacer nuestra música. Y en ese momento empezaron los festivales de rock. Recuerdo el festival de Marbella de rock andaluz, que se celebraba desde el 77. Por ejemplo, ahí conocí a Jorge con el grupo Dolores. Venía Rubén y venía Jorge. Estaba Cai, Guadalquivir, Alameda... tocamos todos juntos. Es más, se creó un buen rollo con Imán, Alameda, Guadalquivir... y de repente había un festival, y teniendo cada uno su equipo de sonido lo linkeabamos y sonábamos que era una cosa impresionante. Entonces ganábamos mucho dinero. Recuerdo en el año 79 hacer 80 conciertos al año, y ganar 250000/300000 pesetas. Si lo piensas eran brutales los medios que teníamos y eramos críos. Yo tiraba el dinero, se me antojaba un teclado y me lo compraba, era brutal.

### ***¿Has tenido clases de piano?***

Nunca he tenido un maestro de piano. Ni idea de digitaciones. Mi primer profesor me enseñó armonía, cómo desenvolverse en un grupo de jazz... pero nada de piano. Di un

curso intensivo de cuatro días del que tuve información y cosas que currarme durante años. Se llamaba Bill Dobbins y tiene libros escritos ese hombre, es un crack. Él estaba en una escuela de Rochester dando clase, en el Estado de Nueva York. Se jubiló y volvió a Alemania. Es que al principio, cuando yo tocaba un do, lo tocaba así (suena en estado fundamental).

Y es que el conocimiento de la armonía es esencial para desenvolverte no sólo en el jazz sino con un instrumento como el piano en el flamenco. Tener recursos para engancharte al discurso en el momento, entender por dónde van los giros... A mí me ha pasado incluso con el mismo Tomate que falsetas tuyas que él ha tocado siempre, cambia detalles cada vez que las toca y es imposible tocar a la vez con él. Cuando repasamos para montar un remate, le digo, venga, cómo lo hacemos, y me hace “tan kan kan, pa pam”. Venga, lo tocamos juntos, y lo cambia. Le digo, lo hacemos otra vez, y lo vuelve a cambiar. Y así hasta cuatro veces. Es que dos instrumentos armónicos necesitan más consenso, muchos guitarristas están sólo acostumbrados a tocar solos o para cante, y hay otros que son improvisadores natos. Lo interesante es el diálogo, entenderse y llegar a un espacio común.

Y aunque la improvisación y el jazz sean más presentes, para que algo sea realmente flamenco debe haber un remate, no basta con tocar en ternario. Los palos no son intocables, el ritmo. Yo hice bulerías en 7, tanguillos en 9, soleá-blues...

Yo no me considero un flamenco puro, al uso, aunque haya nacido en Cádiz y tocara desde primera hora la guitarra flamenca, mi lenguaje en el piano tiene otros colores diferentes a lo que se considera el lenguaje exclusivamente flamenco. Me da igual, yo hago lo que me da la gana. Y los puristas me parece que tienen su función. Deben estar ahí y recordar las bases. Pero perdónenme, yo estoy en el siglo XXI y tenemos tantos inputs de tantas cosas diferentes, que no te puedes cerrar a decir “no, yo solo puedo tocar con el compás por aquí o haciendo esto de tal manera”. Si tú eres flamenco, da igual lo que hagas, que te va a sonar flamenco.



*Tú eres híbrido, Chano...*

Totalmente. Así me considero.

## **ANEXO 5. ENTREVISTA A JUAN PARRILLA**

Entrevista a Juan Parrilla, Madrid, abril de 2017.

### ***¿Quién es Juan Parrilla?***

Nací en Jerez, en el barrio de Santiago, un barrio muy flamenco en la calle de la Sangre (la calle Taxdirt, la que da nombre a mi disco).

En mi familia todo el mundo ha pasado por la guitarra, incluido yo. Pero era muy malo, malísimo, ¡hasta se me colaba la mano en el boquete! (risas). Una cosa tremenda. Por esa época ya estaba Paco, Jorge, Manolo Sanlúcar, que llevaba flauta también. Pero mi padre me dio a elegir instrumento... y me dijo que la guitarra no, que era muy malo, que escogiera otra cosa (risas). A mí me llamaba la atención la flauta y no me importaba no tocar la guitarra, yo lo que quería era hacer flamenco. Vi y escuché a Jorge y le dije a mi padre “eso es lo que quiero”.

Rafael Junqueras, cuñado del Morao, era mecánico, pero tocaba la flauta. Los ejercicios del Altés nos los tocamos juntos los fines de semana. Y fui creando afición. Tiempo después me apunté al conservatorio de Jerez. Con una flauta verde. Verde del óxido que tenía, no sé ni cómo hacía yo sonar eso, qué horror.

Al venir a Madrid fue cuando me profesionalicé.

### ***¿En qué medida te influyó Jorge Pardo?***

Jorge es el referente. Y más con Paco y lo que hizo con Camarón.

Manolo Sanlúcar llevaba dos flautas también, era más melódico. Llevaba a Pepín Oliver, fallecido hace poco, y a Jaime Muela, jazzero. Y cosas de la vida, años después me veo tocando para Manolo Sanlúcar con Pedro Ontiveros (de las primeras flautas y saxos que tocó flamenco junto a Triana). Le conocí con 19 años, vino a verme al tablao Torres Bermejas justo el día que libraba (risas). En aquel momento, después de Paco de Lucía,

Manolo Sanlúcar era lo máximo.

### ***¿Cómo llevaba dos flautas Manolo?***

Manolo aprendió solfeo con 30 años y escribió una Sinfonía épica que se llamaba Aljibe. Le gustaba buscar arreglos melódicos y hacía una propuesta muy bonita. Tocaba con partitura. Leía. Era agradable hablar con él de música clásica, de flamenco, yo lo mismo hacía palmas que tocaba la flauta, y entonces él encantado conmigo.

### ***Dices que Jorge es el referente. De lo que hizo Jorge, de su estilo ¿qué ha perdurado?***

Yo soy admirador de Jorge. Ha creado una manera de tocar súper personal: cómo ha estudiado los giros de la voz, cómo ha adaptado los cantes... Tiene una forma de tocar que tú escuchas una flauta en China y dices “ese es Jorge Pardo”, es tan personal, tan personal...

Ha creado un estilo. Sabe mucho de flamenco y sabe mucho de jazz. Entonces, cuando hace una fusión la hace siempre desde el máximo respeto y muy bien hecha. Es un referente a seguir... ojo, pero no a copiar. Hay gente que tiene su propio carácter, pero de él siempre nos vamos a acordar. ¿De quién te vas a acordar, de Pahud? Pahud toca clásico. Te tendrás que acordar de Jorge, que es sin duda la flauta flamenca.

Es que imagínate, es que ha tenido la suerte de estar con los mejores, con Paco, con Camarón... pero es que él también es el mejor. Y se lo ha currado, mucho, mucho, mucho.

### ***¿Cuáles crees que son los recursos que la flauta aporta al flamenco? ¿Por qué se ha quedado la flauta en el flamenco? ¿Qué crees que hizo Jorge para que perdurara su estilo?***

A ver, mi hermano Bernardo toca violín, y a mí por soleá o seguiriya me vuelve loco, en cambio, Bernardo huye de las alegrías, me dice “esas pa' ti” (risas).

A ver... Paco al seleccionar a Jorge Pardo, Carles Benavent y Rubén Dantas, creó una escuela. Entonces todo el mundo ha querido tener ese referente. Era igual que con la danza: cuando se empezaron a meter violines o cuartetos, todo el mundo empezó a pedir eso. Y no porque lo hiciera yo, sino porque era Joaquín Cortés, que como Paco, eran muy mediáticos.

Si eso lo hace un tío de Holanda que no conoce nadie, por bien que estuviese, quizá no lo conocería ni dios. Si Paco hace eso, es ley, entonces directamente se quedan el cajón, la flauta y el bajo asociados al flamenco.

### ***¿Ha cambiado el rol de la flauta en el flamenco?***

Los puristas siempre van a estar ahí, siempre, en el flamenco y en todas las músicas. A mí me han dejado un poco más tranquilo por venir de la familia de la que vengo. Jorge ha quitado muchas piedras del camino también. Y eso os ha venido muy bien a los que estáis ahora luchando por hacer cosas nuevas. Pero ya podéis hacer cosas nuevas, esa lucha anterior se lo merece.

Hoy día, los instrumentos melódicos, no sólo la flauta, ya forman parte de todas las formaciones. Antes eran guitarra y palmeros, y ahora... todo eso se ha ampliado, y sigue.

### ***¿Cuál es el rol de la flauta para baile?***

Rítmicamente Farruquito es uno de los bailaores más complejos con los que he trabajado. La flauta puede contestar a los pies “takataka tan, tan tan tan” o bien, puede ayudar a dar presencia a la melodía. Si la guitarra está con el acompañamiento rítmico hay detalles que se pierden. Una flauta melódicamente es mucho más potente que la guitarra. Y es buenísima para apoyar muchos detalles del baile.

La flauta gana terreno jondo porque la gente se lo está tomando en serio. Ahora no es “flamenquito”, esa frivolidad con la que en un primer momento la flauta entró. Entonces la gente tocaba por tocar y ahora los instrumentistas están aprendiendo flamenco. Mis alumnos conocen el estilo, diferencian una escobilla, un silencio de alegría, una llamada de tangos, un polo, un garrotín. Es necesario conocer los cantes y las diferencias. La gente que se dedica al flamenco tiene que tener ese poso. Los jazzeros tienen una cultura de cuáles son sus raíces, en cambio mi percepción es que no hay interés en conocer la raíz en el mundo del flamenco. Hay que saber lo que hay antes de Camarón. Dónde quedan Mairena, Caracol, e incluso Lola Flores cantando zambras... yo que sé, es que hay mil referencias esenciales.

### ***¿Y no crees que es más fácil partir del sonido de Camarón y luego ir tirando para atrás?***

Sí. La verdad es que sí. Partes de ahí, de Ketama, de Miguel Poveda, pero que la emoción y el interés te lleven a indagar de dónde vienen las raíces de eso que te gusta. Y que termines escuchando una soleá o una seguriya y se te pongan los pelos de punta y entiendas la profundidad de lo que escuchas.

***¿No crees que la flauta es más compleja de aprender por toda la cuestión de los tonos? En cambio la guitarra, en un primer momento, el aprendizaje es visual.***

El día que inventen la flauta con transpositor... eso va a ser un bombazo (risas). Ya lo sabes, una melodía la tenemos que poder transportar fácilmente. Es por eso que a mis alumnos les pido cualquier cosa en cualquier tono. Así va en la vida profesional. Uno llega preparado y casi un rato antes acuerdo con el guitarrista cuatro detalles cuando se sepa qué va a hacer el cante, pero todo está en función del cante, como ves. Entonces yo no puedo llegar y decir, “oye, súbelo medio tonito más, que me viene fatal” (risas). Tú llegas, y tocas, es así.

Los guitarristas en ese sentido nos llevan mucha ventaja, pero qué le vamos a hacer... así estudiamos más. Y no es que sea un estudioso, ¡es supervivencia! E igual con la proyección del sonido, es supervivencia, si tú no tienes un buen sonido, ¿cómo convives en un tablao, con una guitarra, un cantaor y los pies del bailaor o la bailaora? Te acostumbras a eso, y cuando tienes una buena flauta y una buenas condiciones, ¡vas sobrado! Las fatigas valen para superarnos. Y lo de los tonos igual, tú bien lo sabes, te viene el cantaor con lo de “ay qué mal estoy hoy de la voz” y ya sabes que te toca tener preparadas las falsetas en cualquier tono, cualquiera.

Los músicos que quieran tocar flamenco no se lo pueden tomar a la ligera. Tú ya te das cuenta de esas cosas, Trini. Tú estás profesionalizada. Miras a las bases y ves detalles o acercamientos a esta música con muy poco respeto, aunque no es en todos los casos, claro está. No todo cabe en la bulería. Ni puedes tocar las palmas cuando se te antoje. Ni que hablar de los jaleos. Todo tiene su momento, sus códigos. Y hay que entenderlos.

***El método de flamenco para instrumentos melódicos, ¿cómo surgió la idea?***

Yo estaba súper pobre y dije “voy a hacer un método” (risas). Qué va... Esto surgió por

los alumnos que venían. Venían con muchas carencias: “yo sé tocar por bulerías, pon pon, gorrión”. Y yo decía ¿esto qué es?

Sobre todo cuando yo trabajé con Joaquín (Cortés). A los músicos que trabajaban con él los preparé yo. En general hacía falta alguna guía. Una orientación, en muchas cosas.

### ***Cómo decidiste organizar el método. ¿Cómo seleccionaste esos recursos?***

Los ejercicios, ¿no? Lo de las síncopas y demás... Sí, pues yo tenía el libro hecho, ¿sabes? Se lo dedico, que en el libro sale, a Ricardo Rubio, mi luthier. Pues nada, voy a Getafe a probarlo con él, le dejo el libro... y me dice, “Juan, esto es muy difícil, yo no voy a poder tocar esto”. Y ahí me di cuenta que hay cosas que tengo interiorizadas y que me resultan naturales, fáciles, pero que no es nada sencillo tenerlas. Por ejemplo, el primer ejercicio, el de los adornos, que yo pensaba que era fácil, a muchos alumnos que han venido, les cuesta más ese que otros, quizá lo podía haber puesto el quinto y no el primero. Así que tuve que reescribir el libro entero. Entero.

Me tuve que analizar a mí mismo. Quería hacer como los métodos de jazz, tocar en todos los tonos y tal, y yo grabarlo aunque luego el que escuche lo hiciera a su rollo. Me costó un trabajo enorme tocar lo que había escrito, porque yo nunca hago los mordentes en el mismo sitio (risas). Pero Trini, cállate, que fui a ver al Jorge contándole esto ¡y le pasó lo mismo! (risas). Y pensé “menos mal, no me pasa nada más que a mí” (risas).

### ***Pero lo mismo ocurre en el cante, ¿no, Juan?***

Claro, ¡un cantaor nunca te va a cantar igual una soleá! Eso son los cantaores 'aprendidos'. Que te hacen los giros en el mismo sitio. De hecho te pones al mismo cantaor cantando la misma soleá varias veces y siempre va a tener diferentes medidas, alturas, adornos... Es muy complicado, muy complicado. Ya te digo, yo tenía que haberlo grabado primero y después haberlo escrito, porque cada vez el mordente me lo pedía en un sitio. Es que eso va ligado al estado de ánimo totalmente, y esa, es parte de su riqueza, claro.

### ***¿Y cómo ves la transcripción en el flamenco?, ¿tú has transcrito mucho, Juan?***

A qué te refieres, ¿cante?

***Cantes, algún solista, algún instrumentista que te haya gustado...***

La transcripción de los cantes es muy personal. De hecho, cuando empecé en la dirección del UFLAMENCO, tuve que documentarme y escuchar cantes por un tubo. Y tuve que transcribir los cantes para que la gente que no venía del flamenco pudiera ir entrando poco a poco. Y la mayoría de la transcripción del cante que he visto en muchos métodos, no incluye los melismas, los melismas no se escriben [canta una caña y un fragmento de soleá de dos maneras diferentes]. ¿Cuál es la versión verdadera, la que alarga, la que hace el adorno por aquí o por allá? La melodía está ahí en ambos casos. Los detalles los pone el que interpreta, los melismas. Para aprender flamenco es más sencillo pensarlo como una jota [canta en ternario, muy marcado y desprovisto de adornos]. Esa es una soleá de Alcalá y mira ahora, la cantas así [repleta de melismas y diferentes figuraciones rítmicas]. ¿Cómo vas a transcribir esto, ¡es imposible! Tanta síncopa, tanto desplazamiento, esos melismas tan enrevesados.... ¿Y cómo transcribes eso, Trini? Todo a contratiempo y todo asincopado... y es que esa flexibilidad en la melodía tiene que estar, pero es complicado transcribirlo.

Las transcripciones son un reclamo para gente que viene del clásico, desde ahí, se van interesando por el flamenco. Es muy sencillo para ellos leer. Pero a la partitura le faltan muchos detalles, directamente porque es el intérprete el que los tiene que poner, que crear. Por ejemplo, el “Sólo quiero caminar”, hay muchas versiones y cada vez que se toque en directo Jorge te lo hará de una manera. Jorge es el mejor cantaor que hay. Habrá algunas notas guía, pero la rítmica, los adornos, estarán vivos siempre. Escuchas los conciertos de Paco e igual, a veces te adelanta alguna o cambia levemente la articulación... Pero siempre la melodía está ahí.

***¿Dónde crees que reside la cualidad de “lo flamenco”? ¿Qué define musicalmente al flamenco? Tú me puedes hablar desde muchas perspectivas además. En la flauta, sobre todo, qué define que una flauta suene flamenca.***

El conocimiento profundo del cante. Eso sobre todo. El cante es la llave. Escuchas a La Niña de los Peines cantando una farruca y escuchas el acompañamiento que le iba haciendo

el guitarrista buenamente como podía, con los acordes que sabía... y ves que La Niña hace su cante inmutable, independientemente del acompañamiento que le hagan. Es una herencia, es un legado. Dejó una antología maravillosa. Luego escuchas a Esperanza Fernández haciendo la misma farruca y piensas, “la ha clavao”, pero es que ella tiene detrás a Miguel Ángel Cortés haciéndole además unas armonías preciosas. Pero la melodía es exactamente igual que la de La Niña. Ese legado está ahí, y es una información que hay que conocer.

En el flamenco te tienes que emocionar. Yo me emociono escuchando a Tío Borrigo, a Camarón, a Sordera, a la Paquera... La técnica se queda un poco aparte, la técnica es la técnica y hay que tenerla. Pero es una herramienta, una herramienta que puede tener cualquiera, pero el corazón... eso es otra cosa.

*Volviendo a lo del método... ¿cómo escogiste los palos que aparecían? ¿por qué esos palos?*

Cuando te pones a pensar, intentas ver qué puede ser representativo. Pues bulerías, soleás, alegrías, seguiriya como los palos más emblemáticos del flamenco, para mí lo son. Y tanguillos. “¡Y!” (risas) Porque los tanguillos no son flamencos desde mi punto de vista. Se han cantado siempre en Cádiz, en carnavales y hay que tener gracia y soniquete para hacerlo bien, pero no los considero flamencos. Me encanta como los hacen David Palomar, María Cornejo, Chano Lobato... Hay que saber hacerlos bien, y tiene su arte.

La evolución del tanguillo la hicieron Paco y Camarón, mezclaron el 3 con el 2, le meten esa polirritmia africana y le cambian el tono, siempre habían sido mayores y menores, eran canciones, no eran un palo. Y eso es lo que más llega hoy. Los extranjeros que vienen alucinan con el tanguillo. Todo ese ritmo, cómo suenan.

El tanguillo no es tan rico como los tangos. Hay tangos de Granada, extremeños, de Triana, de Málaga, del Chaqueta. O la soleá. No es tan rico como las alegrías o la seguiriya. Lo añadí porque estaba de moda cuando hice el método. También podía haber puesto fandango y cantes libres, una malagueña, una taranta, un taranto... Pero ya eso era muy complicado. Si mi método no es difícil, yo quiero que a la gente le resulte ameno y que se enteren de en qué escala están tocando al menos. Y después ya habrá tiempo de profundizar



más.

***Juan, y para ti, la procedencia de las escalas en el flamenco, ¿cuál es?***

Vamos a ver, la escala es la que es. Para ir a Santa María de la Cabeza puedo ir por la segunda a la izquierda, pasando por Embajadores, o bien pasando por todo eso y luego volviendo a girar... (risas).

Puedes usar todas las notas, y desde que la guitarra y el mundo armónico se desarrolló, eso se amplió más todavía.

A mí me encanta la filosofía de Javier Colina, es un gran músico, una especie de dios. Y además, toque la música que toque. Recuerdo que estábamos tocando en la inauguración de la UFLAMENCO con el Ojesto, con Canales, Guadiana, Mc Guill, Lucky Losada... y había un remate. Estábamos intentando aclararnos, y pregunto “a ver, qué detalle hacemos aquí para rematar, cómo hacemos esto” y me contesta Colina, “qué más da, hagamos lo que hagamos al final todos vamos a rematar en el 10” (risas). Y es que es eso, lo que mola es esa mezcla, la superposición de ideas y que al final vayamos a parar al mismo sitio. Pero claro, eso viene del conocimiento.

***Músicas de referencia para ti, Juan. ¿Qué músicos te han influido, además de la casa Parrilla? ¿Qué cassettes o qué discos has llegado a rayar de tanto ponerlos?***

Yo tengo muchos problemas con el inglés y con la memoria. Mi hija se enfada mucho conmigo por eso. Por eso, ahora no te podré dar esos detalles (risas), pero te puedo decir por ejemplo que un músico que me apasiona es Debussy. Y muchos clásicos. Los clásicos españoles tienen una música impresionante, Falla, Turina, Albéniz. Han cogido el folklore y lo han magnificado. Escucha cosas de Granados. La Tarara de Albéniz es algo para morir. Es que han magnificado las canciones populares de España y el flamenco. Como hicieron los alemanes con sus propias melodías. Y no nos damos cuenta. Hay en España unos compositores flipantes. Carmen de Bizet también me la he reescuchado mucho. E igual con la composición para cine, John Williams tiene unas orquestaciones para caer. Y del flamenco todo... todo lo bueno, claro (risas). Caracol, la Paquera. Tomás Pavón. Cada artista tiene su especialidad. Los tangos de Granada es que son de la Repompa, la Niña de

los Peines para otra cosa, para la caña El Gallina, los fandangos de gloria el Sordera. Un garrotín ¡Chano Dominguez!. Tanguillos David Palomar. ¿Cantes de Triana? Pues Fernanda y Bernarda. Y así, infinitas referencias más.

***¿Y qué es lo primero para aprender flamenco? ¿Tú qué le dirías a alguien que se acercara de primeras?***

Pues lo primero, indiscutiblemente, es el ritmo. Una cosa es que te aprendas una salida por alegrías y otra es que la metas a compás. Es que para ti es muy lógico, Trini, tú lo del “7, 8, 9, 10” lo tienes integrado. Pero de entrada, si no escuchas o te metes de lleno, eso no es fácil atraparlo.

Lo mismo que hay que pasar por una malagueña. Hay que escuchar. No todas, las dos que más te gusten, pero tienes que saber qué es. Igual con un taranto. A mí me pasó con la petenera en su día, yo nunca la he querido escuchar, pero me encargaron cuatro y ya la estudié a fondo. Los cantes de ida y vuelta, no se suelen escuchar, y es que hay que tenerlos. Todo ese tipo de cosas forma parte del flamenco.

***Para componer... crear cosas nuevas se pueden cambiar detalles de muchos sitios, ¿pero del cante? ¿Qué es lo inmutable en el flamenco?***

Al Amargo le cogí la soleá en “Charamuco, Charamuco” [Canta], una variante de la soleá de Frijoles de Jerez, y le cambié el principio, la rearmonicé, le puse cosas chulas y todo lo que tú quieras. Pero para modificar las cosas hay que conocer la raíz. Tienes que conocer el verdadero cante. No puedes cambiar algo que no conoces.

Enrique de Melchor, a parte de trabajar durante mucho tiempo con él, tuvimos una buena amistad. Yo le decía, a veces, cuando dudaba de algo, “esto que está cantando esta mujer aquí qué es”, y él me decía “marianas, Juan, marianas”. Yo escuchaba “ay torrotrón, torrotrón”, como una especie de tientos. Yo no sabía ni que existía ese cante. Pues preguntas, te interesas. Y lo mismo, si tú estás cantando por cantiñas, te puedes meter por caracoles. Hay que diferenciar entre romeras, mirabrás... Hay que aprender de los maestros de cada estilo.

*¿Y no crees que para un flautista es más interesante casi recibir clase de cante?*

Hombre, si vas a tocar flamenco sí, pero si te quieres meter en la orquesta de Viena... (risas).

Conforme vas madurando valoras más ciertas cosas. Yo de niño no soportaba la cebolla y ahora me encanta que esté en las comidas. Con el cante pasa algo parecido, vas madurando y piensas, si yo supiera con 15 años lo que sé ahora... Mi madre me decía, “yo no sé cómo habéis salido así”: había una boda en mi casa, todo el mundo cantando y bailando y yo lo que quería era irme a jugar con mi hermano por ahí. No me interesaba. Pero eso estaba ahí, en tu realidad, en tu día a día. Yo me quedaba dormido escuchando a mi familia palmeando y cantando. Pues eso que ya llevo incorporado. De hecho cuando voy a estudiar alguna cosa siempre tengo la sensación de “a mí de qué me suena esto”.

*Pero la flauta no está metida en el ámbito privado, ¿no? En Jerez nadie se saca una flauta y te hace una letra con el instrumento, ¿no? No es habitual en la casa, en las peñas, ¿no?*

No, no, no. Para nada. Yo no lo hago tampoco. Desde mi punto de vista, la flauta en ese contexto no tiene nada que hacer. Quizá algún aspecto, algún detalle.

*¿Y cambiará con el tiempo?*

No creo. Bueno, no sé. Pero no, no creo. Yo cuando estoy escuchando cante, seguiriya, soleá... ese cante duro, puro... lo primero que hay ahí es la letra, lo que está diciendo: “siempre por los rincones te encuentro llorando, que yo no tenga libertad en mi vida si te doy mal pago”. Tú escuchas eso por seguiriya, ¿y voy a sacar yo la flauta? Yo no me atrevería.

*Pero a ti te respetarían.*

Hombre no sé.

Sí, dirían “muy bonito, ya está”, y venga, otra letra (risas). Pero yo no me atrevería. Otra cosa es estar por tangos, por rumbas, por tanguillos. Ahí sí. Pero ¿cómo me voy a meter

en un fandango de gloria?

***Lo ves más ligado a lo festero, entonces...***

En ese contexto sí. Pero en otro contexto cuando voy a hacer salas, a veces hago una salida por seguiriya. Cierro mis ojillos y lo hago libre, solo. No tengo nadie que me haga ritmo. A quien le guste bien, y a quien no, pues no haber venido.

Pero cuando estoy con cantaores, no que cantan, sino cantaores añejos, con Aurora Vargas o Pansequito por ejemplo, pues cuido esas cosas. Consulto, espero, escucho.

Y cuanto más te adentras, más te das cuenta de lo poco que sabes. El flamenco no es sólo tocar por bulerías.

Y eso pasa en todos los ámbitos. Le comentaba yo a Jorge (Pardo), cuando quería tocar algún standard de jazz, “ay, Jorge, me pasan las armonías por delante como los palos de teléfono cuando vas en coche rápido”. Hay que saber desenvolverse en ese contexto. En jazz hay muchos patrones, pero el músico que suele gustarte cómo improvisa es el que te da algo propio, ese es el caso de Jorge, por eso me gusta tanto, él suena a él.

***La articulación en el flamenco, ¿hay detalles determinados que tú uses sobre todo en flamenco?***

La llave del si bemol hay clásicos que piden que se la corten (risas). En el repertorio clásico a lo mejor no es tan habitual. Pero cuando tú tienes que tocar al “6 por medio” que es si bemol o al “1 por arriba”, esa llave es imprescindible para hacer pasajes rápidos.

Hay profesores que dicen que mis estudios destrozan la mano derecha y es que a veces es necesario dejar alguna llave fija y hacer algún truco de digitación.

La técnica es la técnica, y no olvidemos que la flauta es un instrumento clásico y tiene su propia técnica. Otra cosa es buscar la articulación para que la música tenga su toque. Cada música tiene sus truquillos... La música irlandesa tiene un uso de los trinos alucinante, por ejemplo, y vientos de otras culturas otros recursos...

*\*En cuanto al timbre, hay gente que asocia la flauta flamenca al timbre cargado de armónicos, plagado de acentos, con aire fuera...*

Los armónicos pueden salir de muchas maneras. Puedes hacerlos salir desde un sonido limpio y que se proyecte el armónico. Desde abajo, el grave sonando con la garganta abierta, no tiene por qué sonar el armónico. Si aprietas, si atacas más, sale. Para mí, lo ideal, es dejarlo salir cuando uno quiera, cuando a la música le interese.

Trevor Wye tiene un ejercicio de armónicos que tú llegabas con el armónico hasta la séptima menor. El si bemol, pero agudo. Si tú vieras a todos lo gitanos de Jerez estudiando el Trevor Wye... eso es una maravilla (risas). Yo he estudiado mucho con sus métodos.

Otro recurso tímbrico es buscar digitaciones alternativas, por ejemplo, investigando con las llaves de trino salen colores nuevos.

A veces intentar imitar a la voz, otras no. Y buscar lo propio. Por ejemplo, para mí, unas alegrías tienen que sonar limpietas, ágiles y bien articuladas. Las escalas bien, los remates en el 10. Y en otros momentos te puedes permitir licencias. Depende del contexto.

Y es que hay cosas impensables, tú no le puedes pedir a Valderrama que suene como Tío Borríco ni a la inversa. Cada uno tenía su timbre. Y yo creo que con los músicos igual, cada uno tiene que tener su timbre o al menos, buscarlo.

## **ANEXO 6. ENTREVISTA A AGUSTÍN CARRILLO**

Entrevista a Agustín Carrillo, Málaga, julio de 2017.

### ***Influencias***

Influencias del rock sinfónico de los setenta, David Bowie, Genesis, Peter Gabriel, y ya en los ochenta me fijaba en los grupos de fusión que surgen.

### ***¿Los rasgos del jazz y el flamenco para ti a la flauta?***

La improvisación como género siempre me ha atraído aunque nunca me he sentido jazzero, no he tenido rigor en el estudio del jazz (patrones, giros y otros rasgos). ¿Qué es el jazz flamenco? No lo tengo claro, lo que sí sé es que cuando toco un tema de jazz en el que quieres ponerle algo de flamenco, intento darle los rasgos rítmicos del flamenco, de los que sí he bebido algo más. No es el ritmo de bulería, soleá, sino el acento, la forma de cantar, tocar sobre ese patrón armónico con mucha más riqueza rítmica. Es la esencia. Pero aunque no me considero jazzero, entiendo cómo funciona un acorde, las escalas que van asociadas a él, pero como te digo, nunca he estudiado patrones o secuencias de los grandes como Charlie Parker. No tengo un plan previo para improvisar, mi estrategia es ir viendo la secuencia de acordes e ir metiendo notas que cuadren, pero con mucha intención rítmica, y sin querer me sale ese punto flamenco, sobre todo si hay modos menores a los que puedo envenenar con la escala armónica. En la armonía “más americana”, más tradicional del jazz, si acentúas, por la experiencia con flamencos y bailaores, me sale más con sabor flamenco.

El silencio en música es importante, que haya huecos, y si no crearlos, así consigues hacer tu discurso más deseable.

### ***Características de la flauta, recursos más usuales en el estilo.***

Picado.

Doble y triple picado.

Tener flexibilidad en la articulación.

Imitar la voz del estilo que estés tocando (sea salsa, jazz, flamenco o clásico). En el fondo somos cantantes frustrados. Imitar a la voz es esencial.

Más recursos vocales, no sólo cantar o el frullato, sino ‘meter la garganta’ al tocar (se cierra, y al respirar se emite sonido)

La lengua y los labios te dan muchas posibilidades.

Hacer sonar las llaves.

Aunque tampoco me las planteo, voy jugando y las intento hacer según me vienen.

El sonido redondo o lineal es valorable, pero no deseable en este estilo de música. Lo ideal es tener mucha técnica para poder elegir cómo interpretar desde un abanico de recursos. Es criticable el sistema de estudio del conservatorio, aunque no muchos de los resultados que se consiguen desde él.

En My Funny Valentine creo recordar que uso trémolos, aire, juegos con las llaves, doble y triple picado, entre huecos de notas meter los citados golpes de garganta. También suelo probar digitaciones alternativas para un mismo sonido. Acentuar, y en los huecos de silencio meter como un quejío (cambiando la cavidad vocal).

### ***My funny Valentine de Calle La Yedra.***

Grabado por Juan Rossler a la guitarra, con gran bagaje en música brasileña.

El resto del disco está grabado por pistas, pero My funny Valentine fue grabado en directo flauta y guitarra juntas, después de tres ensayos.

Ritmo de balada, reggae, bossa se combinan desde un estándar del jazz más clásico. En la coda que se extiende al final, permite desplegar muchos más recursos.

Escogí el tema por la versión de Chet Baker, pero lo mío no tiene nada que ver, nos une el sentimiento.

Para mí, importa tanto el conocimiento como la capacidad de expresión del mismo. La profundidad que infundas al discurso.



## **ANEXO 7. ENTREVISTA A PEDRO ESPARZA**

Entrevista a Pedro Esparza, Madrid, junio de 2011.

### ***\*La improvisación en el jazz flamenco. ¿Qué material usas?***

Hay que saber diferenciar entre jazz flamenco y flamenco.

Si tocas flamenco más puro, con cantaor, baile, hay que saber disimular tu lenguaje de jazz.

Propio del flamenco es tomar cosas del cante y de la guitarra. Los instrumentos que se introdujeron después: violín, flauta, saxo... tenemos que aprender de la guitarra, y más aún del cante, que es más antiguo.

La flauta, y los vientos, tienen la ventaja de la expresividad: de alguna manera te puedes acercar más a la voz, te puedes aproximar a los melismas, a lo microtonal ayudándote de la embocadura y los dedos, cosa que el piano, por ejemplo, no puede.

Las falsetas de la guitarra son composiciones con un desarrollo muy amplio, a diferencia de los patrones del jazz. Las falsetas encierran un conocimiento enorme del flamenco, estudiándolas se pueden deducir muchas cuestiones de su génesis interna.

La flauta no fue inventada para hacer el cante o con las características de la guitarra, pero al aproximarte a ambos surgen, dentro del instrumento, las características propias que se asemejan a ese lenguaje.

### ***Recursos de la flauta que no tenga otro instrumento de viento.***

Mi experiencia es mayor con la flauta. Cuando toco el saxo, de entrada parece que hay una mayor gama dinámica, lo cual parece que tienes más margen para la expresividad. Pero la flauta la da desde otros recursos. Tiene más margen de sonidos rotos, percutidos, cantar y tocar a la vez, tocar el agudo y el grave a la vez... En flamenco, aunque no lo hagan ni la guitarra ni el cante, ayuda a mantener esa agresividad que hace falta en un momento dado,

como lo puede dar el baile o la percusión, dando un golpe, rompiendo. Aunque sí es verdad que la flauta a veces dulcifica, ablanda momentos del baile, por su timbre y tesitura..

Al romper el sonido (que salte el armónico) te olvidas de todo lo que te enseñaron en el conservatorio, donde perseguíamos ese sonido redondo, sin aire de sobra.

Y al tener la embocadura pegada al micro da muchísimo juego para efectos asociados a la melodía. Cantar lo que tocas, romper armónicos, picados secos o respirar, van asociada a la improvisación.

No es exclusivo lo de cantar lo que se toca de la flauta en el flamenco, hace años lo usaban Ian Anderson de Jetro Thull, Juan Carlos Molina de Ñú, o en grupos dentro de la música rock, jazz, funk, e incluso en la contemporánea.

Los recursos no son obligatorios, pero ahí están para usarse.

### ***La didáctica de la flauta en el flamenco.***

Depende del alumno que venga, y de la experiencia previa. Cada caso es diferente. Hay gente que viene del jazz, del clásico, sin formación y eso hay que valorarlo previamente.

Lo esencial es desde dónde parto: si alguien, venga de donde venga, no tiene ni las posiciones, el sonido o la afinación, eso hay que pulirlo, perseguir unos mínimos. Al igual con el ritmo, hay que tenerlo claro. Hay gente que tiene una gran técnica y viene a aprender flamenco, entonces el trabajo es disimular el vibrato tan redondo, exagerado, propio del clásico, que no queda muy ortodoxo en flamenco, es bueno saber tocar plano. Pero el hincapié lo hago en el ritmo.

Hago una clasificación por grupos:

4/4

3/4

6/8

Compás compuesto: bulería, soleá, alegría...

Seguiriya

Cantes libres

Cada grupo tiene sus claves rítmicas que es lo primero que hay que conocer, un músico o cantaor que desconozca las claves, jamás podrá tocarlo. Quizá los cantes libres, pero nada más.

No hay un libro total, que recoja cómo aprender flamenco con la flauta.

Pero me planteo hacer el mío, de todo el material recopilado: mi método parte de aprender de la guitarra y del cante, esencialmente. Coges un cante pequeño y te lo aprendes o unas frases que provengan del cante, y partes de eso, miras hacia eso, y desde ahí redirigir el fraseo. Eso flamenco.

Luego, en jazz flamenco, no sólo tienes que mirar a los nuevos y los antiguos del flamenco, sino que debes conocer la armonía funcional (no la del conservatorio, sino el cifrado anglosajón, la armonía aplicada), que es la base del jazz. Luego lo que quieras profundizar en uno u otro estilo, ya depende de ti.

También hay que tenerle un respeto al jazz, no basta con aprenderte la pentatónica de blues y con eso pensar “ya toco jazz”, hace falta una mínima base de los dos estudios.

Creo que existe más improvisación en el jazz flamenco, en el flamenco no hay a penas improvisación. Se improvisa mucho menos de lo que parece desde fuera, sobre todo donde interviene el baile o hay un espectáculo cerrado. El nivel de improvisación es mínimo: la falseta (el solo) está hecha, y transportada a todos los tonos, lo único que haces es “elegir” cuál vas a usar en ese espacio. “Tono de taranta, al tres por medio, que es la, pero está en el tercer traste... vale, es do frigio, pero con tercera mayor, deduces tú”, debes conocer los códigos, cómo lo llaman ellos, para traducir de uno a otro.

En cambio el lenguaje del jazz funciona por grados. Un guitarrista debe conocer ambos mundos para que funcione mejor. No existe una escuela de jazz flamenco, debes conocer ambos mundos. Tampoco existe escuela de flamenco, no para la flauta al menos. Entonces debemos buscarnos la vida para entender el flamenco.

## ***La transcripción***

Yo la utilizo. Trabajo con un guitarrista e intento transcribirlo, pero es porque no tengo tiempo y así voy a lo seguro. Para mí no es lo ideal. En baile, no tienen partituras, y de ensayar tanto, terminas por aprenderlo de memoria y pareciera que entrar en otra parte del cerebro diferente a cuando lees y te lo aprendes para toda la vida. Te puedes tirar cinco años leyendo una partitura sencilla, que te la quitan y no te la sabes. Sin embargo, una falseta complicadísima, te la sacas por partes, machacando, y no la escribes, y probablemente pasará el tiempo y no la habrás olvidado.

### ***¿Desde el baile, ha sido más permisiva la incorporación de la flauta y timbre nuevos al flamenco?***

Las compañías de clásico español meten orquesta, y ya la flauta queda más cercana, quizá esa sea la razón en danza. Pero el baile flamenco miró a lo que hizo Paco en los años ochenta en su sexteto, metió flauta, cajón y el bajo eléctrico. Y desde entonces habrán surgido cientos o más de mil grupos habrán surgido en estos treinta años que lleven uno de estos instrumentos. Ahí la puerta la abrió Paco, años después Manolo Sanlúcar, con el que toqué, pero la proyección se le debe a Paco, que es más conocido en todo el mundo.

Lo del baile viene de las compañías de clásico español, creo yo.

### ***¿Crees en la etiqueta del jazz-flamenco? ¿Es real?***

Sí creo, aunque hay cosas y propuestas que no me convencen mucho, hay que saber de flamenco y de jazz para que exista tal fusión. El mismo jazz o el flamenco nacieron de la fusión de culturas, si vas tirando, al final fusión es todo.

¿La etiqueta jazz flamenco? Hay cosas que sí lo son. Hablando de viento, está claro que Jorge Pardo o Perico Sambeat lo han hecho.

Que te gusten más o menos las propuestas que haya ya es otra cosa, pero sí hay. Hay flamencos que se quedan más en un lado y no llegan a la profundidad del jazz; y lo mismo ocurre con el jazz, no basta tener una claqueta de bulería y avanzar con cualquier cosa, es quedarte con algo muy superficial del flamenco. Pero sí hay músicos que se han metido

más. Creo en la etiqueta, pero con diferentes niveles de compromiso en el estilo.

## **ANEXO 8. MÉTODO DE FLAMENCO PARA INSTRUMENTOS MELÓDICOS DE JUAN PARRILLA**

El método está dividido en capítulos en los que se va trabajando sobre un palo flamenco concreto. La estructura genérica de buena parte de los capítulos es la siguiente:

- Descripción básica del palo: Breve introducción en la que se especifica el compás y los acentos característicos y en ocasiones otras características generales como el tempo o el carácter y los tipos y variantes rítmicas o regionales más habituales.
- Patrones rítmicos: Parrilla considera básico conocer e interiorizar el compás y los acentos del palo en cuestión antes de enfrentarse a los ejercicios flautísticos. Para ello invita al estudiante a detenerse en los patrones básicos de acompañamiento rítmico del palo (pie y palmas).
- Ejercicios: Pueden variar ligeramente de unos capítulos a otros pero en todos los capítulos se ofrece al estudiante una colección de ejercicios en los que se trabaja con material que va evolucionando a través de todos los tonos y en los que se abordan cuestiones esenciales del estilo aplicadas a cada palo como pueden ser la articulación, la acentuación y la ornamentación.
- Pieza melódica final: Los capítulos se cierran con una pieza original que emplea material variado basado en las diferentes cuestiones que se han tratado en los ejercicios del respectivo capítulo.

A continuación se ofrece una generosa muestra de estos recursos incluidos en el método.

## LAS ESCALAS FLAMENCAS (fragmento)

AL TRES POR MEDIO CADENCIA

AL 4 POR MEDIO CADENCIA

AL 5 POR MEDIO CADENCIA

AL 6 POR MEDIO CADENCIA

AL AIRE POR ARRIBA CADENCIA

Detailed description: This block contains five musical staves, each representing a different flamenco scale. Each staff begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The scales are: 1. 'AL TRES POR MEDIO' (3/4 time), 2. 'AL 4 POR MEDIO' (4/4 time), 3. 'AL 5 POR MEDIO' (5/4 time), 4. 'AL 6 POR MEDIO' (6/4 time), and 5. 'AL AIRE POR ARRIBA' (free time). Each scale is followed by a 'CADENCIA' section consisting of three chords. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

## CAPÍTULO 1: TANGOS

### Patrones rítmicos:

PALMAS PIE

3 PALMAS PIE

5 PALMAS PIE

Detailed description: This block shows three rhythmic patterns for tangos. Each pattern is written on a single staff with a 4/4 time signature. The first pattern is labeled 'PALMAS' and 'PIE' and shows a sequence of eighth notes. The second pattern is labeled '3 PALMAS' and 'PIE' and shows a triplet of eighth notes followed by eighth notes. The third pattern is labeled '5 PALMAS' and 'PIE' and shows a quintuplet of eighth notes followed by eighth notes. Accents (>) are placed under the notes to indicate emphasis.

Ejercicio 1 (fragmento)

Two staves of musical notation in 4/4 time, key of D major. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with a long slur over the first six measures, followed by a quarter rest and a final quarter note. The second staff continues the melodic line with a similar slur and concludes with a quarter rest and a final quarter note. Both staves feature diamond-shaped ornaments above several notes.

Ejercicio 2: Adornos (fragmento)

Three staves of musical notation in 4/4 time, key of D major. Each staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The first staff contains a melodic line with a long slur over the first six measures, followed by a quarter rest and a final quarter note. The second staff is marked with a '3' and contains a triplet of eighth notes. The third staff is marked with a '5' and contains a quintuplet of eighth notes. All staves feature diamond-shaped ornaments above several notes.

Ejercicio 3: Articulación, anticipación (fragmento)

Three staves of musical notation in 4/4 time, key of D major. Each staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The first staff contains a melodic line with a quarter rest followed by eighth notes, each with an accent (>) and a slur. The second staff is marked with a '4' and contains a quartuplet of eighth notes with accents and slurs. The third staff is marked with a '6' and contains a sextuplet of eighth notes with accents and slurs.



Ejercicio 4: Articulación, anticipación, adornos (fragmento)

Exercise 4 consists of three staves of music in 4/4 time. The first staff starts with a whole rest followed by a series of eighth and sixteenth notes with accents and slurs. The second staff begins at measure 6 and continues the melodic line with similar articulations. The third staff begins at measure 10 and concludes the fragment with a final cadence. The key signature has one sharp (F#).

Ejercicio 5: Contratiempos (fragmento)

Exercise 5 consists of three staves of music in 4/4 time, featuring syncopated rhythms. The first staff starts with a quarter rest followed by eighth and sixteenth notes. The second staff begins at measure 5 and continues the syncopated pattern. The third staff begins at measure 9 and concludes the fragment. The key signature has one sharp (F#).

Ejercicio 6: Síncopas (fragmento)

Exercise 6 consists of three staves of music in 4/4 time, featuring syncopated rhythms and triplets. The first staff starts with a quarter rest followed by dotted eighth and sixteenth notes. The second staff begins at measure 5 and continues the syncopated pattern. The third staff begins at measure 9 and concludes the fragment with triplet markings. The key signature has two flats (Bb, Eb).

## CAPÍTULO 2: TANGUILLOS

### Patrones rítmicos:

The image displays four musical staves illustrating rhythmic patterns for 'PALMAS' (claps) and 'PIE' (feet). The first three staves are in 6/8 time, and the fourth is in 2/4 time.

- Staff 1:** PALMAS (claps) and PIE (feet) in 6/8 time. The pattern consists of eighth notes and rests.
- Staff 2:** PALMAS (claps) and PIE (feet) in 6/8 time. The pattern consists of eighth notes and rests.
- Staff 3:** PALMAS (claps) and PIE (feet) in 6/8 time. The pattern consists of eighth notes and rests.
- Staff 4:** PALMAS (claps) and PIE (feet) in 2/4 time. The pattern consists of eighth notes and rests. A note is marked with a '7' above it.

Additional text: "tanguillos de carnaval (este es el ritmo original de los tanguillos)" is written above the fourth staff.

### Ejercicio 1: Acentuación (fragmento)

The image shows two musical staves illustrating a rhythmic exercise with accents. The first staff is in 12/8 time, and the second staff is in 3/4 time. Both staves feature eighth notes and rests, with accents marked by a diamond symbol (⊕) above the notes.

Ejercicio 2: Articulación, adornos (fragmento)

The image shows three staves of musical notation for Exercise 2. The first staff is in 12/8 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody consists of eighth and quarter notes, some beamed together. It features several slurs, accents (>), and a double-sharp ornament (\*\*) over a note. The second staff is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It follows the same melodic pattern as the first staff. The third staff is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, and G#). It also follows the same melodic pattern. Each staff ends with a double bar line and a repeat sign.

Ejercicio 3: Articulación, anticipación (fragmento)

The image shows three staves of musical notation for Exercise 3. The first staff is in 12/8 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody is composed of eighth notes, some with slurs and accents (>). There are also eighth rests. The second staff is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It follows the same melodic pattern as the first staff. The third staff is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, and G#). It also follows the same melodic pattern. Each staff ends with a double bar line and a repeat sign.

Ejercicio 4: Articulación, ritmo, síncopas (fragmento)

The musical score for Exercise 4 consists of three staves of music in 12/8 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various articulation marks (accents and slurs). The second staff starts with a measure rest followed by a triplet of eighth notes, then continues with eighth and sixteenth notes. The third staff begins with a measure rest followed by eighth notes, then a triplet of eighth notes, and ends with a half note. The key signature changes to two sharps (D major) in the final measure of the third staff.

Ejercicio 5: (fragmento)

The musical score for Exercise 5 consists of five staves of music in 6/8 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It features a series of eighth and sixteenth notes, many of which are beamed together and have slurs above them. The second staff continues this melodic line with similar rhythmic patterns. The third staff shows a continuation of the eighth-note patterns with some slurs. The fourth staff features a long slur covering several measures of eighth notes. The fifth staff concludes the exercise with eighth notes and a final slur. The key signature changes to two sharps (D major) in the final measure of the fifth staff.

# CAPÍTULO 3: SOLEÁ

## Patrones rítmicos:

The image shows four staves of rhythmic notation for PALMAS and PIE. Each staff is numbered (2, 4, 7, 9) and contains a sequence of notes and rests. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a time signature of 3/4. The notes are primarily quarter and eighth notes, with some rests. The PIE part is indicated by a double bar line and a vertical line, suggesting a specific rhythmic pattern or accent.

## Ejercicio 2: (fragmento)

The image shows three staves of musical notation for Ejercicio 2. The notation is in a treble clef, with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 3/4. The first staff is numbered 4 and the second staff is numbered 7. The music consists of a sequence of notes and rests, with some notes beamed together. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a time signature of 3/4. The notes are primarily quarter and eighth notes, with some rests. The PIE part is indicated by a double bar line and a vertical line, suggesting a specific rhythmic pattern or accent.

Ejercicio 3: Adornos (fragmento)

4

Ejercicio 4: Articulación, adornos, anticipación (fragmento)

4

7

10

## CAPÍTULO 4: ALEGRÍAS

### Patrones rítmicos:

Four staves of rhythmic notation, each labeled 'PALMAS' and 'PIE'. The staves are numbered 2, 4, 7, and 9. Each staff shows a sequence of notes with stems, and the notes are numbered 1 through 10. The notation includes various rhythmic values and rests, with some notes grouped together. The staves are arranged vertically, with the first staff at the top and the fourth at the bottom.

### Ejercicio 1: Acentuación (fragmento)

Four staves of musical notation, each starting with a treble clef and a 3/8 time signature. The staves are numbered 2, 4, 7, and 10. Each staff shows a sequence of notes with stems, and the notes are numbered 2, 3, 6, 8, and 10. The notation includes various rhythmic values and rests, with some notes grouped together. The staves are arranged vertically, with the first staff at the top and the fourth at the bottom.

Ejercicio 2: Articulación, adornos (fragmento)

Musical score for Ejercicio 2: Articulación, adornos (fragmento). It consists of four staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piece is in 3/4 time and features various articulation marks such as slurs, accents, and ornaments. The first staff starts with a slur over a quarter note, followed by a half note with an accent. The second staff has a slur over a quarter note, a half note with an accent, and a quarter note with an ornament. The third staff features a slur over a quarter note, a half note with an accent, and a quarter note with an ornament. The fourth staff has a slur over a quarter note, a half note with an accent, and a quarter note with an ornament.

Ejercicio 3: Articulación, adornos, síncopas (fragmento)

Musical score for Ejercicio 3: Articulación, adornos, síncopas (fragmento). It consists of three staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piece is in 3/4 time and features various articulation marks such as slurs, accents, ornaments, and syncopation. The first staff starts with a slur over a quarter note, followed by a half note with an accent. The second staff has a slur over a quarter note, a half note with an accent, and a quarter note with an ornament. The third staff features a slur over a quarter note, a half note with an accent, and a quarter note with an ornament.

Ejercicio 4: Articulación (fragmento)

Musical score for Ejercicio 4: Articulación (fragmento). It consists of four staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piece is in 3/4 time and features various articulation marks such as slurs, accents, and ornaments. The first staff starts with a slur over a quarter note, followed by a half note with an accent. The second staff has a slur over a quarter note, a half note with an accent, and a quarter note with an ornament. The third staff features a slur over a quarter note, a half note with an accent, and a quarter note with an ornament. The fourth staff has a slur over a quarter note, a half note with an accent, and a quarter note with an ornament.



### Ejercicio 5: Escalas, remates (fragmento)

## CAPÍTULO 5: BULERÍAS

### Patrones rítmicos:

2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1

PALMAS 3/8  
PIE 3/8

4 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1

PALMAS 3/8  
PIE 3/8

7 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1

PALMAS 3/8  
PIE 3/8

### Ejercicio 3: Articulación, contratiempos, anticipación (fragmento)

Ejercicio 4: Articulación rítmica (fragmento)

7

13

Ejercicio 5: Contratiempo, síncopas, articulación (fragmento)

5

9

# ANEXO 9. SOLO QUIERO CAMINAR (ARREGLO PARA FLAUTA)

## SOLO QUIERO CAMINAR

Arr. para flauta sola

The musical score is written for a flute in 4/4 time. It consists of nine staves of music. The first staff begins with a time signature change to 4/4 and a tempo marking of 0'00". The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Trills (tr) are indicated above several notes. The second staff includes a fermata (w) over a note. The third staff continues the melodic line. The fourth staff is marked 0'20" and features a series of eighth-note patterns with slurs and accents. The fifth staff has a fermata. The sixth and seventh staves contain complex sixteenth-note passages with slurs and accents, and are marked with the number 5, likely indicating fingering. The eighth staff continues with similar sixteenth-note patterns. The ninth staff concludes with a triplet of eighth notes and a final melodic phrase, with an 8va marking indicating an octave shift.

0'52"

Musical score for the first system, measures 1-4. It consists of four staves of music in 4/4 time. The first staff starts with a treble clef and a 4/4 time signature. The music features eighth and sixteenth notes with various accidentals (sharps, naturals, flats) and slurs. The second and third staves continue the melodic line with similar rhythmic patterns. The fourth staff provides a bass line with eighth notes and rests.

2'03"

Musical score for the second system, measures 5-8. It consists of three staves of music in 4/4 time. The first staff starts with a treble clef and a 4/4 time signature. The music features quarter and eighth notes with various accidentals and slurs. The second and third staves continue the melodic line with similar rhythmic patterns. The third staff provides a bass line with eighth notes and rests.

2'20"

Musical score for the third system, measures 9-12. It consists of three staves of music in 4/4 time. The first staff starts with a treble clef and a 4/4 time signature. The music features quarter and eighth notes with various accidentals and slurs. The second and third staves continue the melodic line with similar rhythmic patterns. The third staff provides a bass line with eighth notes and rests.

