

Estudio de métodos para la transcripción y el análisis del piano flamenco

M^a CARMEN LÓPEZ CASTRO
C. P. M. Javier Perianes, Huelva

Resumen

Los métodos de transcripción y análisis sobre flamenco propuestos por libros divulgativos y trabajos científicos son diametralmente opuestos. Para comprobar la idoneidad de cada uno hemos realizado un trabajo comparativo de ambos métodos mediante la transcripción y análisis de un fragmento de soleá del pianista José Romero desde los dos enfoques.

Ante la hipótesis de si el flamenco se puede analizar exclusivamente desde los parámetros de la tonalidad, hemos presentado un análisis comparativo y aclaratorio del uso que hacen los autores estudiados sobre las teorías musicales clásicas y la manera en la que la relacionan con el flamenco. Nuestro objetivo es discernir qué propuesta es la más aceptable para su comprensión teórica y puesta en práctica.

Nuestro estudio está basado en la grabación del pianista flamenco José Romero. El método se sirve tanto de la transcripción en partitura de un fragmento seleccionado de la soleá “*Linaje Trianero*”, utilizando para ello los signos convencionales de la música clásica, como del cifrado armónico que utiliza los grados de una escala para definir su función.

Comparando los diversos métodos de transcripción y análisis del flamenco, obtenemos uno como mejor opción para poder entenderlo e interpretarlo.

El piano flamenco se puede estudiar con los métodos de análisis usados para la música tonal.

1. Introducción

Esta investigación se acerca al complejo mundo de la transcripción y análisis del flamenco, estando enmarcada dentro de las cuestiones técnico-musicales que explican cómo son interpretados y de qué manera se componen los elementos del flamenco.

La motivación para la realización de este trabajo nos ha surgido del problema que se nos plantea al querer abordar un análisis coherente y una transcripción que refleje lo más claramente posible el contenido de la música. Esta cuestión se deriva de las grandes divergencias encontradas en los distintos autores que tratan los aspectos técnico-musicales del flamenco. Por ello, hemos centrado nuestra atención en reflexionar sobre los diversos puntos de vista analíticos y de transcripción existentes tanto en los libros divulgativos publicados sobre el tema como en la tesis doctoral de Julio Blasco¹, englobándolos fundamentalmente en dos enfoques: uno que considera el flamenco modal y lo transcribe ajustándolo a los compases clásicos, y otro que lo considera tonal y lo transcribe ajustando los compases clásicos a él.

Dado que las definiciones de modalidad y tonalidad ya han sido establecidas con anterioridad por otros autores y los enfoques de analizar el flamenco adscritos a dichas definiciones son, por tanto, contrarios, hemos estudiado cada uno de ellos para confirmar o desmentir la coherencia que establecen en sus descripciones.

Por otra parte, en cuanto a transcripción se refiere, hemos indagado en el estudio que Bártok² realizó sobre los cantos populares húngaros y otros para ampliar la perspectiva dedicada al flamenco, adquiriendo más herramientas cognoscitivas para entender la posición de Blasco al respecto.

2. Objetivos

Nuestro objetivo se basa fundamentalmente en contribuir a clarificar cuál de los enfoques

¹ BLASCO, Julio. *Los cantos flamencos: El uso del ámbito teórico formal clásico para su descripción, análisis, codificación y transmisión*. Tesis doctoral. Universidad de Alcalá de Henares. 2008.

² BARTOK, Béla. *Escritos sobre música popular*. Madrid. Siglo veintiuno editores. 1979.

estudiados en este trabajo es el que facilita a los músicos “no flamencos” la comprensión de las estructuras armónicas y rítmico-métricas del flamenco, ya que los músicos flamencos, los que han aprendido de forma oral esta música, se han acercado a él con formas de aprendizaje bien diferentes a la de “los clásicos”.

Para llevar a cabo un análisis comparado de los diferentes puntos de vista hallados, hemos seleccionado un fragmento de la soleá *Linaje Trianero* de José Romero perteneciente a su disco *Piano flamenco 1967*, transcribiéndolo acorde a los enfoques existentes y realizando un examen del uso que hacen los autores estudiados sobre las teorías musicales clásicas y la manera en la que la relacionan con el lenguaje flamenco.

La selección de este fragmento viene determinada por reflejar de forma clara esa serie de acordes descendentes que caracteriza la música flamenca, sea en su forma completa (IV-III-II-I/I-VII-VI-V, según los enfoques respectivos que estudiaremos) o incompleta (II-I o II-V), pues es en esa estructura sobre la que basaremos nuestro estudio comparativo de enfoques metodológicos respecto de la “tonalidad” o “modalidad” del flamenco. Así mismo, en cuanto a la métrica, este ejemplo nos ha permitido exponer con claridad la diferencia entre los enfoques de transcripción propuestos.

3. Material y método

Para estudiar el fragmento de soleá que hemos seleccionado como material nos hemos servido tanto de libros y métodos divulgativos publicados referentes a la armonía, transcripción y estudio de estilos, como de trabajos encuadrados en la línea científica sobre los mismos temas. El análisis y transcripción del fragmento musical escogido lo hemos dividido en dos criterios referentes a la métrica y la armonía que se corresponden con los dos enfoques expuestos en la introducción. El criterio 1 engloba a los autores de divulgación Manolo Sanlúcar, Faustino Núñez, los hermanos Hurtado y Lola Fernández, mientras que el criterio 2 se corresponde con el método de Julio Blasco llevado a cabo en su tesis doctoral.

Nuestro método, pues, ha consistido en transcribir de dos maneras el ejemplo que mostraremos a continuación, analizarlo según las perspectivas encontradas y reflexionar sobre las diferencias observadas. Igualmente, hemos recogido en el Apéndice el ritmo que escuchamos en el ejemplo, de tal manera que pueda comprobarse cuál de las dos transcripciones métricas refleja más fielmente la estructura rítmica del pasaje seleccionado.

3.1 Análisis del fragmento de soleá *Linaje trianero* de José Romero

3.1.1 Criterio de transcripción 1

The image shows a musical score for flamenco guitar, consisting of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern. The first six systems (measures 1-12) are dominated by a continuous eighth-note pattern in the right hand, often marked with a '5' above the notes, indicating a quintuplet or a specific fingering. The left hand provides a steady accompaniment with chords and single notes. The seventh system (measures 13-22) introduces a change in the right-hand pattern, incorporating triplets and more varied rhythmic figures. Measure numbers 4, 7, 10, 13, 17, and 20 are indicated at the start of their respective systems. Measure numbers 10, 12, 1, 2, 3, and 10 are also present within the seventh system, likely indicating specific rhythmic counts or fingerings.

3.1.1.1. Análisis formal

Las articulaciones en las que este fragmento queda dividido son dos:

Frase A c. 1-18

Frase B c.19-22

Hemos dividido las articulaciones de esta forma por el cambio armónico-rítmico que se produce a lo largo de los compases 14-18, en los que de nuevo queda establecido el compás de doce flamenco, cuyo cierre se sitúa en el c.18.

3.1.1.2 Análisis rítmico-métrico

Como podemos inferir de una atenta escucha, el ritmo creado por el patrón rítmico que se impone desde el compás 1 al 13 es dactílico (— ◡ ◡)³ dentro de cada compás y yambo (◡ —) cada dos compases debido a la influencia melódico-armónica ejercida por los bajos. La melodía, situada en el bajo, desarrolla una anacrusa que sin embargo no queda reflejada al transcribirse en compás de 3/4. Por esta razón, el criterio 2 transcribe esta música en 6/4 como se podrá comprobar más adelante. Cuando llegamos al compás 14 se origina una difusión del ritmo dactílico establecido con anterioridad, que se va evaporando hasta desaparecer por completo en el compás 18, donde el cierre característico de la soleá producido deja bien a las claras en qué pulso del nuevo ciclo de doce nos encontramos (pulso 10).

3.1.1.3. Análisis armónico

Este fragmento se encuentra en el modo de La flamenco⁴. Como podemos observar, si el sistema modal sobre el que se basa es el frigio, la tónica menor de este modo no se corresponde con la tónica mayor que obtenemos de este análisis:

The image shows a musical score for guitar in 6/4 time, divided into two systems. The first system contains measures 1 through 10, and the second system contains measures 11 through 20. Below the notes, chord diagrams are provided using Roman numerals and numbers. The first system's chords are: 6/4 IV, 6 III, 6 III, IV, V, 6 I, II, I, 6/5 V, I. The second system's chords are: 6 IV, 6 III, 6 II, I, 7 II, I, IV, I.

Se desprende de este análisis la clara utilización de la cadencia llamada flamenca, elaborada con escasísimas notas extrañas.

Quisiéramos aclarar que estamos de acuerdo con cualquier analista que sienta en la tercera parte del c. 1 una dominante. Nosotros hemos optado por tratar esa dominante como acorde de paso, por simplificación del análisis.

3.1.1.4 Análisis melódico

La melodía transcurre en el bajo, destacando la escasa utilización de notas extrañas, lo que vuelve diáfanas la localización de las notas reales. Existen notas de paso (c. 1,3, y 19), de floreo (c. 5) y apoyatura (21) a lo largo del pasaje.

³ Remitimos al lector al estudio sobre el ritmo de COOPER, G., MEYER, Leonard B. *Estructura rítmica de la música*, Barcelona: Idea books, S.A. 2000, donde (—) es pulso acentuado y (◡) pulso no acentuado.

⁴ Consúltese el modo flamenco en FERNÁNDEZ, Lola. *Teoría Musical del flamenco*. Madrid: Edición Acordes Concert, 2004.

3.1.2 Criterio de transcripción 2

3.1.2.1 Análisis formal

Este apartado ya ha sido tratado con anterioridad, aunque la numeración⁵ de los compases difiere con respecto al criterio anterior. Ahora la división del fragmento se corresponde de la siguiente manera:

Frase 1 c.1-10/11

Frase 2 c. 12/13

Es de destacar que los cambios de compás propuestos en este criterio consiguen representar con más claridad el pensamiento musical del autor y a ello se suma la visualización clara de dónde comienza de nuevo la cuenta flamenca, pudiendo delimitarse el ciclo de doce, ya que el

⁵ Cuando se transcribe en compás de 12/4 de subdivisión asimétrica contamos de dos en dos compases para la numeración. Es clara la subdivisión en compás de 7+5 por la línea discontinua que los separa.

pulso 3 cae en la primera parte del compás de 12/4. Por tanto, el análisis formal puede volverse también más sencillo desde este otro criterio de transcripción.

3.1.2.2 Análisis rítmico-métrico

El análisis rítmico para este apartado es el mismo que el analizado anteriormente para el criterio 1. Sin embargo, el metro varía respecto del criterio anterior. Al originarse la modificación en la organización rítmica cuando se produce el cambio rítmico-melódico-armónico de los compases 8 al 12/13, obsérvese cómo este criterio cambia la distribución original de las barras de compás, eligiendo el compás de 12/4 para representar el ciclo de doce pulsos.

De esta manera, los pulsos acentuados principales, el 3 y el 10 de la cuenta flamenca, siempre caen en las partes fuerte y semifuerte del compás de 12 asimétrico, en el que la primera parte contiene 3 pulsos, la segunda 4, la tercera 2 y la cuarta 3⁶. Por otra parte, creemos que para no desvirtuar lo que percibimos auditivamente y clarificar qué ocurre en el proceso de transformación del ritmo dactílico de los compases 1-7 hasta llegar al compás 10/11 donde queda establecida la nueva alternancia de ritmos anapesto (◡◡—) y yambo (◡—)⁷ propios del ciclo de doce pulsos, es necesario utilizar los cambios de compás que propone este enfoque.

3.1.2.3 Análisis armónico

Esta obra se encuentra en la tonalidad de Re menor⁸.

Las diferencias con el análisis anterior son evidentes, pues la tónica es el acorde formado sobre la primera nota de la escala de Re menor, que anteriormente ha sido analizado como IV.

Cada vez que aparece un VI, quisiéramos pedir al analista y oyente que experimentara a colocarle al acorde de Sib M una 7^a menor, pues lo admite perfectamente sin cambiar la funcionalidad y sonoridad. Nos daría la nota lab, que enarmonizándola tendríamos un sol# (sib, re, fa, sol#), acorde que proviene de las transformaciones del II grado explicadas por Schoenberg en su libro “Funciones estructurales de la armonía”⁹ y que a su vez recoge Blasco en su tesis doctoral¹⁰. Lo hacemos notar porque ese acorde aparece en el flamenco tanto tríada, lo cual lo ciframos como VI, como con 7^a, con lo que lo cifraríamos como un II con función de 6# (aumentada).

⁶ La explicación de esta distribución desigual de las partes nos la ofrece Blasco en su tesis al hablar de la figura de dirección orquestal “La Cruz”.

⁷ Véase apéndice.

⁸ Consúltase capítulo I de “Análisis crítico de la bibliografía respecto a los ritmos, escalas, melodías y armonías del flamenco” en BLASCO, Julio. *Los cantes flamencos ... cit.*

⁹ SCHOENBERG, A. *Funciones estructurales de la armonía*. Barcelona. Idea Books, S.A. 1999.

¹⁰ BLASCO, Julio. *Los cantes flamencos ... cit.*

6 4 I 6 VII 6 I 7 II 6 V VI V II 6 V 6 I 6 VII 6 4 VI

8 (7+5)

V VI V 6 4 I 2 V

4. Resultados

Si una tonalidad se expresa por el uso exclusivo de todas sus notas¹¹ y un orden de acordes la afirma de forma más o menos definitiva, encontramos el criterio 2 como el más adecuado para expresar qué ocurre en el flamenco. Hemos podido comprobar cómo analizando desde el punto de vista modal, la tónica flamenca no se corresponde con la tónica del modo frigio, al que se supone pertenece, necesitando recurrir a explicaciones Ad hoc para sostener la teoría, como es el modo frigio mayorizado. En cambio, desde el punto de vista tonal, las funciones quedan perfectamente definidas y son coherentes con toda una teoría ya formulada por teóricos de envergadura.

Por otra parte, si el significado que tiene la barra de compás es acentuar claramente el valor que le sigue¹², de tal manera que se facilite la articulación de la melodía, y si una correcta transcripción métrica enfatiza un determinado patrón melódico-armónico¹³, igualmente el criterio 2 es el que mejor consigue transcribir el pensamiento del compositor, ya que los cambios de compás establecidos se adaptan y supeditan a los cambios rítmico-melódico-armónicos producidos.

5. Conclusiones

Las conclusiones a las que hemos llegado en esta investigación abarcan tres aspectos. El primero de ellos trata acerca de la relación del flamenco con los parámetros de la teoría clásica tonal, en la que hemos podido examinar cómo el piano flamenco se puede analizar con los mismos parámetros que rigen la música tonal, pudiendo aplicarse el mismo proceso de análisis que la teoría de la música clásica ha establecido a lo largo del tiempo para ella. Por un lado tenemos la cadencia flamenca del criterio 1 que asigna unos grados modales que nada tienen que ver en su función, uso y formación de acordes establecida para la modalidad en los tratados de armonía. Por otro lado, la cadencia frigia del criterio 2, que ha sido usada ya con anterioridad por compositores como Bach o Scarlatti, asigna, funcionalmente hablando, grados tonales que han sido claramente establecidos en la teoría tonal clásica.

El segundo aspecto, referido a la métrica, ha evidenciado que los compases clásicos, en su definición y uso no representan exactamente lo que ocurre en algunos palos del flamenco, como en el caso mostrado en nuestro estudio.

Por tanto, parece que para transcribir correctamente el flamenco es necesario utilizar a lo largo de la escritura los cambios de compás que hagan falta para ajustar las cadencias rítmico-

¹¹ SCHOENBERG, A. *Funciones estructurales de la armonía ... cit.*

¹² BARTOK, B. *Escritos sobre música popular ... cit.*

¹³ COOPER, G., MEYER, Leonard B. *Estructura rítmica de la música ... cit.*

melódico-armónicas características de este repertorio a la esencia de los compases clásicos, o aceptar la necesidad de tener que manipular la esencia de dichos compases para representar de la forma más veraz posible el pensamiento del compositor.

El tercer aspecto abarca la comparativa de los métodos utilizados, de la cual se desprende que no existe en el ámbito flamencológico unidad de criterios ni claridad conceptual en la definición del flamenco.

Bibliografía

- BARTOK, Béla. 1979. *Escritos sobre música popular*. Siglo veintiuno editores. Madrid.
 BLASCO, Julio. 2008. *Los cantos flamencos: El uso del ámbito teórico formal clásico para su descripción, análisis, codificación y transmisión*. Tesis doctoral. Universidad de Alcalá de Henares
 COOPER, G., MEYER, Leonard B. 2000. *Estructura rítmica de la música*. Idea books, S.A. Barcelona.
 FERNÁNDEZ, Lola. 2004. *Teoría Musical del flamenco*. Madrid: Edición Acordes Concert.
 SCHOENBERG, Arnold. 1999. *Funciones estructurales de la armonía*. Idea Books, S.A.

APÉNDICE

Al objeto de facilitar al lector la comprensión de la importancia de una correcta transcripción métrica para la representación del ritmo creado en la música, mostramos en este fragmento de soleá los pulsos acentuados y no acentuados de cada parte del compás en los dos criterios de transcripción mostrados con anterioridad. Las agrupaciones rítmicas que se producen al escuchar esta música son: dáctilo (— ◡ ◡), yambo (◡ —) y anapesto (◡ ◡ —). No obstante, tenemos que resaltar que desde el compás 14 al 18 se siente una pérdida del ritmo dáctílico establecido con anterioridad, no pudiéndose establecer el ritmo señalado en este ejemplo hasta después de haberlo escuchado al menos una vez. Como nuestra labor es analítica, hemos señalado el ritmo que sentimos a lo largo de este pasaje una vez realizada la primera audición. Como podemos observar, en el compás 14 se produce un solapamiento rítmico.

1. Transcripción 1

The image displays a musical score for a flamenco soleá piece, consisting of three systems of notation. Each system shows a treble and bass clef staff with a 3/4 time signature. The music is written in a key with one flat (B-flat). Above the notes, rhythmic markings are used to indicate pulse placement: a horizontal line (—) for a strong pulse and a semi-circle (◡) for a weak pulse. The first system (measures 1-3) shows a consistent 3/4 rhythm with strong pulses on the first and third beats. The second system (measures 4-6) continues this pattern. The third system (measures 7-9) shows a change in the rhythmic pattern, with overlapping pulses in measure 14, as described in the text.

The image shows a musical score for flamenco guitar, consisting of four systems of music. Each system includes a treble and bass staff. Above and below the staves are rhythmic notations consisting of horizontal lines and curved marks (crescents) representing accents and anacrusis. The first system starts at measure 10 and features a melodic line with frequent quintuplets (marked '5') and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The second system starts at measure 13 and includes triplets (marked '3') and accents. The third system starts at measure 17 and features a melodic line with a mix of eighth and sixteenth notes. The fourth system starts at measure 20 and continues the melodic and rhythmic patterns. The rhythmic notation below the staves includes various combinations of horizontal lines and crescents, some with numbers like 10, 12, 1, 2, 3, indicating specific rhythmic values or counts.

2. Transcripción 2

Este criterio refleja el ritmo yámbico (\frown —) que describe la anacrusa en la melodía del bajo, donde el no acento ocupa tres pulsos y el acento otros tres. Se señala en la parte superior y se prolonga claramente hasta el compás 6. Como podemos observar, este ritmo engloba a su vez tanto en el no acento como en el acento el ritmo dáctilo que caracteriza los compases 1-7. Situaríamos por tanto, el ritmo yambo en un segundo nivel.

Anacrusa melódica

This image shows a musical score for flamenco guitar, focusing on melodic anacrusis. It consists of a single system with a treble and bass staff. Above the treble staff, there are rhythmic notations: a horizontal line followed by a crescent, and another horizontal line followed by a crescent. The melodic line in the treble staff features quintuplets (marked '5') and anacrusis. The bass line provides a steady accompaniment. The rhythmic notation below the staves includes horizontal lines and crescents, indicating the placement of accents and anacrusis.

