

## “EN TORNO A LA GUITARRA FLAMENCA Y LA NOTACIÓN MUSICAL”

Manuel Cera Vera

### I. Introducción.

El vasto universo musical del arte flamenco nos presenta a través de su desarrollo histórico una riqueza de elementos tanto musicales como antropológicos que lo han convertido en una constante fuente de estudio desde el siglo XIX hasta nuestros días. Un lugar preeminente en su evolución lo ocupa sin duda la guitarra flamenca, realizando la triple función de acompañamiento del baile, del cante y de instrumento solista. Todos los logros musicales que han marcado la evolución del arte flamenco han tenido en gran parte la colaboración esencial de la guitarra flamenca, unas veces aumentado y enriqueciendo su función al servicio del cante y del baile, y otras, a nuestro juicio la más importante, ensanchando su propio horizonte como instru-

mento de concierto. El propósito fundamental de este artículo es centrar la atención y reflexionar en torno a un aspecto que ha ido adquiriendo cada vez más relevancia desde el siglo XIX hasta nuestros días: la notación musical<sup>1</sup> de la guitarra flamenca.

La escritura musical de la guitarra flamenca viene suscitando desde siempre un rico debate dentro del mundo flamenco y fuera de él. En muchas ocasiones pueden oírse de personas con escasa o nula formación musical frases de asombro al conocer y valorar la existencia de partituras de guitarra flamenca. En cambio, para las personas con formación musical, sean o no profesionales, la utilización de la notación musical para la transmisión del arte flamenco no es nada extraño o inverosímil. Paradójico resulta a

<sup>1</sup> Por “notación musical” entenderemos siempre en este artículo “notación musical moderna sobre el pentagrama”.

su vez, que caiga del lado de cierta crítica flamenca, de algunos pertenecientes al sector flamenco purista y también de no pocos artistas flamencos abanderar una corriente de opinión claramente antiacademicista e inundada de grandes contradicciones.

Cualquier lenguaje utilizado por el hombre es susceptible de ser transmitido mediante un conjunto de signos ordenados y dotados de significado de una forma consensuada. Como música que es, la que ofrece la guitarra flamenca es perfectamente anotable en un pentagrama musical, como lo confirma afortunadamente la cada vez más extensa literatura disponible para el instrumento desde sus comienzos hasta hoy. Independientemente de cualquier otro enfoque o prejuicio estamos ante un hecho absolutamente objetivo. Conocer en qué medida ha protagonizado o no la notación musical la enseñanza y evolución de la guitarra flamenca desde aproximadamente finales del siglo XVIII hasta la actualidad corresponde a análisis musicológicos e históricos sobre los que pretendemos reflexionar en este artículo.

En el mundo del arte flamenco, lo que se conoce con la deno-

minación de “purismo” incluye un amplio grupo o sector de la crítica, artistas y aficionados que consideran a las formas y estilos culminados por todos los maestros clásicos del flamenco como firmes modelos a imitar desde un prisma ortodoxo. Éstos nos aportarían las normas y cánones necesarios para poder desarrollar artísticamente el flamenco en el más puro respeto a la tradición. Estamos pues ante el respeto a los cánones y leyes de la tradición circunscribiéndonos al campo específico del flamenco y bajo la bandera del purismo. Mientras que el academicismo musical en general se ha venido desarrollando por los propios músicos, en el mundo del flamenco han sido los críticos y los intelectuales quienes más han utilizado las razones academicistas como celosa protección de los valores de la tradición. A pesar de ello, los artistas flamencos han sido capaces de evolucionar respetando los postulados de la tradición y alejándose mayoritariamente del movimiento purista. A nuestro juicio el verdadero academicismo flamenco es aquel que se desprende de las formas y contenidos estrictamente musicales que desde hace más dos siglos han ido articulando este complejo y rico estilo musical. Para acer-

carse al academicismo musical flamenco con un grado mínimo de coherencia y verosimilitud es necesario saber cantar, bailar o tocar, si no, estaríamos ante crónicas, críticas, libros, novelas, ensayos o manuales vacíos de todo rigor desde el punto de vista musical.

Con frecuencia en el campo musical se suele contextualizar el concepto de notación musical (partitura, pentagrama, etc.) con el de "academicismo", a la vez que se da a este último cierta preponderancia pedagógica sobre cualquier otro atributo educativo. Por todos es conocido el imprescindible uso que se da a las partituras dentro de la enseñanza académica musical y esta asociación nos parece por tanto absolutamente natural. Sin embargo el propio concepto de "academicismo" puede prestarse a determinados usos que le confieren cierta ambigüedad. ¿Cuándo estamos ante una enseñanza académica y cuándo no? ¿Pueden ser formaciones académicas aquellas recibidas fuera de cualquier academia? Sin entrar en la etimología de la palabra academia, solemos entender por ella aquel establecimiento público o privado donde se instruye a los individuos en alguna disci-

plina. Lo académico siempre nos aporta cierto rasgo de tradición, y a su vez, la enseñanza académica adquirida suele situarnos en disposición legal para poder ejercer lo aprendido de forma pública y profesional. Sin embargo, son innumerables los casos en que un artista que no ha cursado estudios en academia pública o privada alguna, ha logrado crear una obra que con posterioridad ha conformado el conjunto de cánones a seguir en las academias. Es necesario pues trazar una línea divisoria entre academia y conocimiento. La primera es un medio para obtener el segundo, pero no el único. También es necesario por lo tanto considerar que el uso que normalmente se da al concepto de "academicismo" y al epíteto "académico" asociado a los establecimientos de enseñanza musical, está afectado de ciertas connotaciones que en algunos casos nada tienen que ver con la enseñanza musical en sí. Para poder entender mejor el papel de la notación musical en la historia de la guitarra flamenca tendremos que disociar y descontextualizar a propósito el concepto de notación musical y el de academicismo, ya que no siempre a lo largo de la historia han ido de la mano. Al igual que el conocimiento no debe estar

ligado forzosamente a lo académico, tampoco la notación musical (como parte integrante que es del conocimiento musical). La enseñanza de la guitarra flamenca ha permanecido exclusivamente hasta no hace mucho en manos de artistas sin formación académica, lo cual no debe hacernos dudar del conocimiento real, empírico y sólido que poseían de su código musical. Quizás encontremos en esa forma de ser peculiar del flamenco la principal fuente de personalidad propia y diferencia respecto a otros estilos. Una rondeña o un fandango pueden ser interpretados con expresión, timbre y corazón flamenco, o por otro lado, con la pulsación y alma clásica. Mientras que en el primer caso estamos ante un toque "flamenco", en el segundo estamos sólo ante una pieza de salón con inspiración popular.

## II. Reflexiones sobre la notación en los siglos XVIII y XIX.

Es un hecho constatable que la guitarra flamenca no ha contando históricamente y de una forma relevante con el concurso de la notación musical. También lo es que no ha acusado ninguna carencia por ello, a la luz de los importantes logros musicales y

artísticos habidos. Por otro lado, es también reseñable que desde sus inicios no ha cesado de enriquecerse con aportaciones de la música clásica hasta nuestros días, manteniendo una fulgurante evolución hasta alcanzar la calificación de arte "clásico" en su madurez acaecida durante el siglo XX.

Para entender el casi inexistente uso histórico de la notación musical en la guitarra flamenca hay que valorar la naturaleza y la historia del arte flamenco de forma integral. Uno de los factores principales que ha influido en ese hecho es el tipo concreto de manifestación pública que el arte flamenco ha empleado en cada una de las diferentes etapas de su historia. Otra cuestión fundamental la encontramos en la forma de ser del flamenco desde el punto de vista estrictamente musical. Tampoco debe olvidarse que el empleo de la notación cifrada sí ha estado muy cercano al mundo de la guitarra flamenca, lo que ha podido contribuir en su retraso con relación a la notación musical moderna.

Existe un repertorio de piezas clásicas basadas en las formas populares afines a la música flamenca (fandanguillos, polos,

jaleos, etc.) de finales del siglo XVIII que provienen del mismo embrión musical que dio lugar al flamenco que conocemos hoy día <sup>2</sup>. El carácter de estas piezas de salón, aunque cercano y afín al flamenco, dista de poder ser considerado flamenco. La primera partitura de guitarra con claro sentido flamenco, la encontramos en el periodo anterior a la Edad de Oro del arte flamenco (Cafés Cantantes), que va hasta aproximadamente mediados del siglo XIX. En esta época, los sones y bailes populares pertenecientes al calificado frecuentemente como "preflamenco" o "protoflamenco", se daban en el ámbito familiar, íntimo y popular. Es en este contexto donde encontramos la partitura mencionada. Se trata de una malagueña-rondeña de acompañamiento vocal perteneciente a Francisco Rodríguez Murciano "El Murciano" (Granada 1795-1848), y que no fue transcrita por él, sino por su hijo. El legado musical eminentemente popular que toma como raíz el arte fla-

menco de esta época, unido a los nulos conocimientos de la música escrita de los primeros padres de la guitarra flamenca o popular (*El Murciano, El Planeta*) hacen que el punto de arranque conocido de la guitarra flamenca señale el sistema de transmisión oral como el más utilizado <sup>3</sup>.

Durante todo el periodo de los Cafés Cantantes (desde mediados del siglo XIX hasta principios del siglo XX) la guitarra flamenca conoció una primera escuela de guitarristas que, aunque básica y sencilla, marcaría para siempre los rasgos fundamentales de la guitarra flamenca. En los cafés cantantes solía ser el guitarrista o tocaor oficial el encargado de organizar los cuadros de baile, el que decidía los artistas que entraban en las reuniones y también incluso el que les contrataba. Por otro lado la competencia entre los tocaores por ganarse el respeto del público influyó notablemente en la evolución acelerada del toque. Los componentes ante-

<sup>2</sup> Para conocer este repertorio recomendamos la lectura del Proyecto de Investigación "Las Fuentes escritas del Flamenco. La Guitarra Flamenca, 1780-1920", de Javier Suárez Pajares, que le valió el premio de investigación otorgado por el Centro de Documentación Musical de Andalucía en 1993.

<sup>3</sup> Por la supuesta utilización del sistema de escritura por cifras, ampliamente usado tradicionalmente por los guitarristas flamencos durante todo el siglo XX, es necesario matizar que hablar de transmisión estrictamente oral en la guitarra flamenca no es del todo exacto. Admitamos por ello la notación por cifras ligada íntimamente a la transmisión oral. Hay que apuntar también que el uso de la notación por cifras durante el siglo XIX es también una hipótesis probable pero no puede demostrarse al no conservarse tablaturas propiamente flamencas de ese periodo.

riormente citados, la ausencia de conocimientos de la notación musical y el trasiego continuo de estos tocaores por los cafés de toda Andalucía y España, harían que durante este periodo no se empleara la partitura musical para la guitarra flamenca. Ciertos acontecimientos de la época nos sugieren que algún tipo de escritura debió de emplearse a la luz de las primeras incursiones de los tocaores en la guitarra solista, interpretando piezas de gran cantidad de falsetas. La primera actuación documentada de una guitarra flamenca como solista se debió a José Patiño González "Patiño" (Cádiz, 1829-1902). Fue en una función organizada por Silverio Franconetti en 1865 en el Salón de la Fonda del Turco, San Fernando (Cádiz), llamada "la Función del siglo", donde el cartel anunciador que posee José Blas Vega incluye como comienzo "*El zapateado de las ochenta y dos variaciones ejecutado en la guitarra por Patiño*". Asimismo, queda constancia de dos recitales ofrecidos en el Centro Filarmónico de Córdoba en 1885, por Francisco Sánchez Cantero "*Paco el Bar-*

*bero*" (Cádiz, 1840-1910) en los que además de piezas flamencas propias incluía obras y arreglos de números de óperas realizados por el gran guitarrista clásico y flamenco almeriense Julián Arcas (1832-1882), como su obra *Soledad*<sup>4</sup>. Es importante destacar cómo guitarristas flamencos de la importancia histórica de Paco El Barbero imitaban y hacían suyos repertorios de guitarristas clásicos que sí utilizaban la notación musical y tenían formación musical. Esto prueba los continuos préstamos que desde el inicio de la guitarra flamenca recibiera de la guitarra clásica. Por otro lado compositores y guitarristas clásicos como Julián Arcas, Tomás Damas y otros basaron gran parte de su producción en la misma tradición popular de la que parte la guitarra flamenca. Este hecho ha llevado incluso a investigadores como Eusebio Rioja a considerar a Julián Arcas como uno de los padres de la guitarra flamenca por ello, según nos cita Angel Álvarez Caballero<sup>5</sup>.

En una segunda etapa de esta primera escuela, que nos llevaría hasta los guitarristas

<sup>4</sup> En esta época el palo de las Soleares recibía la denominación de "Soledades". De ahí su empleo en singular "Soledad".

<sup>5</sup> Ángel Álvarez Caballero, "*El toque flamenco*", p. 31

flamencos nacidos en la segunda mitad del siglo XIX, los tocaores continúan empleando de forma generalizada las mismas formas de transmisión, con raras excepciones como las que más adelante citaremos. A Juan Gandulla Gómez "*Habichuela*" (Cádiz, 186?-1927), debemos las primeras grabaciones realizadas en la historia de la guitarra flamenca, en las que acompaña a Antonio Chacón por tangos, cartageneras, malagueñas, tarantas y soleares. Hecho muy trascendente éste, si tenemos en cuenta el decisivo papel jugado por la discografía en la transmisión y enseñanza de las grandes escuelas del flamenco hasta nuestros días. También a este periodo debemos las primeras manifestaciones de lo que hoy se denomina de una forma no muy precisa en nuestra opinión "música de cámara flamenca". De Javier Molina Cundí [Jerez de la Frontera (Cádiz), 1869-1956], Manuel Cano dice que con sus conocimientos logró arreglar para guitarra fragmentos de óperas y zarzuelas de las más en boga en su tiempo y que las interpretaba como solista, además de hacer arreglos para dos guitarras que interpretaba junto a José Crévola, en el dúo que formaban llamado el dúo "Crevolina". Es quizás la primera

referencia a la práctica de música para dúo de guitarras flamencas que se conoce en la historia. En sus propias memorias, Javier Molina nos cuenta que trabajó de concertista en el Café "El Gato" en Madrid, donde tocaba flamenco y clásico, y que todos los guitarristas que se encontraban entonces en la capital pasaban a oírlo, entre ellos Ramón Montoya y Luis Molina. Considerando su importante actividad musical no sería nada extraño que pudiera haber tenido conocimientos de la notación musical, aunque sobre esta hipótesis no hay referencia alguna en todas las fuentes consultadas. De la escuela de Javier Molina son casi todos los guitarristas de Jerez, tales como Currito de la Jeroma, Rafael del Águila, Parrilla, Paco Cepero, los Jero, los Moraos y Perico del Lunar Viejo. Javier Molina y su escuela destaca sobre todo en los toques a compás.

Un humilde tocaor malagueño de los muchos que realizaba su vida artística entre los cafés cantantes y ventas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX fue Juan Navas Salas (Málaga, 1874-1949). Según María del Carmen García-Matos Alonso y a la luz de la documentación que aporta en su artículo "*Juan Navas*

y la guitarra flamenca”<sup>6</sup>, podríamos estar ante el primero de los tocaores flamencos propiamente dichos que se vale de sus conocimientos del solfeo para pasar al pentagrama sus falsetas y las de maestros como Paco de Lucena, Patiño, Paco el Águila, etc.

### III. Siglo XX.

Ya en el siglo XX y en la segunda época mencionada encontramos a guitarristas como Angel Baeza [Baeza (Jaén), siglo XIX-Madrid, siglo XX] y Rafael Marín [El Pedroso de la Sierra (Sevilla), 1862-Madrid, siglo XX], considerados como los precursores de la técnica guitarrística moderna, al incorporar elementos virtuosistas al toque flamenco. No en vano autores como Rodrigo de Zayas nos cuentan que Rafael Marín enseñaría al propio Ramón Montoya las claves de la nueva técnica que le hicieran apartarse cada vez más de la antigua escuela del pulgar e ir construyendo su propia técnica. Un hecho muy importante desde el punto de vista de la notación de la guitarra flamenca ocurre en 1902 con la publicación del

primer método conocido de guitarra flamenca por Rafael Marín titulado “*Método de guitarra por música y cifra. Aires andaluces*”. Este método, entre otras fuentes, fue empleado por Manuel de Falla como referencia para conocer más a fondo la guitarra flamenca, a la que el universal compositor gaditano rendía una especial devoción. Según el recuperador de la figura de Rafael Marín, el flamencólogo e investigador Eusebio Rioja, Rafael Marín ha sido injustamente relegado al olvido durante bastante tiempo hasta la reedición de su famoso método. Destaquemos la poca resonancia que tuvo su método en el mundo real del flamenco de su tiempo y en la transmisión y aprendizaje de este arte, como contraposición a la importante noticia que es en relación a la notación musical. Esta circunstancia no hace más que testimoniar que aún en los comienzos del siglo XX la notación musical moderna seguía ocupando un lugar intrascendente en el día a día de la guitarra flamenca. Por otra parte, el hecho de que Rafael Marín, proveniente de la más genuina tradición flamenca al ser discípulo de Paco de Lucena, fuera un gran admirador

<sup>6</sup> María del Carmen García-Matos Alonso, “Juan Navas y la guitarra flamenca”. En “*La Guitarra en la Historia*”, vol. IX, pp. 85-130.

Musical score for piano, measures 107-124. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Measure 107 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *p* (piano) and *tr* (trill). Measure 110 has a trill marking. Measure 113 has a dynamic marking of *p*. Measure 116 has a dynamic marking of *p*. Measure 119 has a dynamic marking of *p*. Measure 122 has a dynamic marking of *p*. Measure 124 has a dynamic marking of *p*. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

y seguidor de la escuela de Francisco Tárrega nos vuelve a poner de manifiesto los históricos lazos de unión entre ambos estilos guitarrísticos.

Ramón Montoya Salazar (Madrid, 1880-1948), "*D. Ramón Montoya*", con quien comenzaría el periodo clásico de la historia de la guitarra flamenca, y cuya crucial escuela es conocida como "*El Montoyismo*", tuvo influencias de la guitarra clásica a través de Miguel Llobet (quien había bebido a su vez del inevitable Francisco Tárrega). Su discografía servirá de punto de referencia para la futura evolución de la guitarra flamenca, ya que conservador de los logros de los anteriores maestros adquiere un grado técnico e interpretativo que le convierte en el primer gran eslabón de la historia de la guitarra flamenca. Montoya sería una fuente fundamental en la que beberían las dos siguientes escuelas de importancia: "*El Ricardismo*" y "*El Sabiquismo*". Sus toques libres están impregnados de importantes influencias y logros técnicos-compositivos de la música de Francisco Tárrega, Miguel Llobet y otros clásicos, sin dejar de ser por ello portadores de la más rancia herencia flamenca. No queda constancia

de uso alguno de la notación musical por parte de D. Ramón Montoya.

En Manuel Serrapí Sánchez "*Niño Ricardo*" (Sevilla, 1904-1972) y su escuela, encontramos una de las más preponderantes influencias hacia la guitarra actual ya que marcaría a guitarristas como Manolo Sanlúcar y Paco de Lucía y prácticamente a todos los que le sucedieron. Tampoco la notación musical tuvo ninguna relevancia en el desarrollo y difusión del *Ricardismo*. Sin embargo sí encontramos en un gran guitarrista nacido sólo seis años después de Niño Ricardo, Esteban Delgado Bernal "*Esteban de Sanlúcar*" [Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), 1910] un inspirado y estilizado compositor de piezas para guitarra. Sus composiciones poseen una estructura armónica, rítmica y formal muy sólidas, a la vez que un alto nivel de expresión musical de ideas y desarrollos. Nos encontramos sin duda ante otro pilar inconfundible de la futura guitarra de concierto moderna. Desconocemos el nivel de conocimiento de la escritura musical que pudiera tener Esteban de Sanlúcar, pero a juzgar por el grado de calidad de sus piezas más conocidas de concierto (*Panaderos Flamen-*

cos, *Mantilla de Feria*, etc.), es más que probable que poseyera cierta formación académica.

La escuela que sucede al *Ricardismo*, la de Agustín Castellón Campos "*Sabicas*" (Pamplona, 1912-New York, 1990) destacará por una brillantez y virtuosismo sin precedentes y se convertirá como las anteriores en la referencia para las futuras generaciones. Su discografía es la más amplia, y fue realizada tanto en América como en España. Con *Sabicas* la guitarra flamenca logra alcanzar su total madurez, emancipándose del baile de Carmen Amaya y brillando a su misma altura por los escenarios de Norte América. Con *Sabicas* podemos hablar de un concertismo flamenco consolidado y logrado. *Sabicas* proclamó siempre no conocer escritura musical alguna y que desde sus inicios se basó en la intuición y el mimetismo. Sin embargo, esto no fue impedimento alguno para que construyera una inmensa obra para la guitarra flamenca.

Encontramos en un gran guitarrista flamenco recientemente fallecido, Mario Escudero [Alicante, 1928-Miami (Florida), 2004], que formaría dúo de guitarras con *Sabicas* en New York en 1955, un continuador en el

mundo de la notación musical de la actividad de los citados Juan Navas y Rafael Marín. Mario Escudero recibió lecciones del maestro de guitarra clásica Daniel Fortea, adquiriendo con ello un importante conocimiento de la notación musical. Es especialmente célebre su pieza flamenca con aires de bulería "*Ímpetu*", de cuyo análisis musical se desprende la madurez compositiva que este artista poseía. Otro guitarrista flamenco de esta época, y también investigador de la guitarra flamenca que va a ser decisivo en la academización de nuestro instrumento sería el granadino Manuel Cano Tamayo (Granada, 1926-1990). A él debemos el impulso para la creación de la primera cátedra de guitarra flamenca de nuestro país, que ganaría por oposición y ocuparía en el Conservatorio Superior de Música "*Rafael Orozco*" de Córdoba. Publicaría el libro "*La Guitarra. Historia, estudios y aportaciones al Arte Flamenco*" en 1986, que le valdría el Premio de Investigación de la Cátedra de Flamencología de Jerez. Fue un gran difusor a través de sus conferencias y conciertos de la obra de los grandes maestros, sobre todo de Ramón Montoya. Manuel Cano será a su vez el primer guitarrista flamenco que

además de dar conciertos se dedique a la tarea de investigador. Otro guitarrista al que debemos una gran dedicación a la labor de la enseñanza de la guitarra flamenca y que posee una gran base musical, es Andrés Batista Francisco (Barcelona, 1937). Ha publicado varios métodos y manuales de guitarra flamenca en los que aporta piezas y ejercicios escritos en notación musical. Constituye desde los años setenta uno de los pocos casos de preocupación por la notación de la guitarra flamenca preluando el posterior desarrollo que se daría en el último cuarto de siglo del Siglo XX.

A pesar de las anteriores incursiones de la guitarra flamenca en el pentagrama musical, la generación de guitarristas que sucedieron al sabiquismo, la nueva era del toque, entre los que destacan Víctor Luis Monge Fernández "*Serranito*" (Madrid, 1942), "Manuel Muñoz Alarcón "*Manolo Sanlúcar* [Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), 1943], Francisco Sánchez Gómez "*Paco de Lucía*" [Algeciras (Cádiz), 1947] y Miguel Vega Cruz "*Niño Miguel*" (Huelva, 1952), vuelven a dejar patente que la guitarra flamenca ha podido prescindir de forma natural de la notación

musical, ya que sus carreras se han mantenido totalmente fieles a la tradición oral. La incorporación habitual de un gran número de instrumentos en los grupos de acompañamiento, el empleo continuo de recursos musicales procedentes de otros estilos como el jazz, la permanente búsqueda de nuevas armonías y melodías en sus composiciones y las interpretaciones de grandes obras de músicos nacionalistas españoles han ido conformando un mundo cada vez más universal e internacional en esta nueva era del toque.

Aún en la última o más reciente generación de guitarristas flamencos, entre los que destacamos a José Fernández Torres "*Tomatito*" (Almería, 1958), Manuel Franco Barón "*Manolo Franco*" (Sevilla, 1960), Gerardo Núñez (Cádiz, 1961), Rafael Riqueni del Canto (Sevilla, 1962), José Antonio Rodríguez (Córdoba, 1964), Vicente Amigo (Aznalcóllar, 1965), cordobés de hecho, y Juan Manuel Cañizares [Sabadell (Barcelona), 1966], continua siendo la transmisión oral la más empleada. Cabe sin embargo destacar que cuatro de los guitarristas anteriores, poseen formación musical: Juan Manuel Cañizares, Rafael Riqueni, José Antonio Rodríguez y

Gerardo Núñez, que lo convierten en herederos directos de aquellos que con anterioridad ya utilizaron la notación musical, como Rafael Marín, Andrés Batista o Mario Escudero. Juan Manuel Cañizares incluso, acabó sus estudios de guitarra clásica obteniendo la titulación superior de la misma. Rafael Riqueni, que también estudió los primeros cursos de la especialidad de Solfeo y Teoría de la Música, es el guitarrista flamenco de la última generación que mayor empleo hace de la notación musical moderna para su actividad musical. Su obra tiene una alta consideración desde el punto de vista de la innovación armónica, con grandes influencias impresionistas y de los maestros de la guitarra clásica. Por otro lado, el gaditano Gerardo Núñez ha realizado estudios de armonía de jazz en Estados Unidos dotando a sus logradas composiciones de una exquisita mixtura entre las influencias de ese estilo musical y la más pura tradición flamenca. Casi toda la obra de los guitarristas citados de esta última generación, es transcrita habitualmente al pentagrama, convirtiéndose la notación musical en uno más de los elementos comunes del día a día de la enseñanza y difusión de la guitarra flamenca.

#### **IV. El apogeo de la notación musical de la Guitarra Flamenca.**

Comenzará a partir de los años sesenta (citemos por ejemplo a Joseph Trotter, con sus publicaciones de transcripciones de Sabicas en 1960) y frecuentemente de la mano de guitarristas extranjeros con amplia formación musical, en su mayoría guitarristas clásicos, una gran fiebre transcriptor de piezas de todos los maestros anteriormente citados de la guitarra flamenca. Este hecho vendrá motivado principalmente por el reconocimiento internacional de la riqueza, complejidad, madurez y valor musical que paulatinamente fueron adquiriendo los toques, falsetas y piezas de concierto a través de los grandes maestros (Ramón Montoya, Niño Ricardo, Sabicas, etc.), que despertaría la necesidad y el deseo de pasarlos al pentagrama para poder ser interpretados por los estudiantes de todo el mundo.

Un dato de gran relevancia y que pone de manifiesto el creciente entusiasmo con que será apreciado el flamenco más allá de las fronteras nacionales lo constituyen las frecuentes publicaciones en revistas internaciona-

les como *Guitar Review*, *Guitar International*, *Classical Guitar* o *Cahiers de la Guitarre* (que son en algunos casos de la década de los cuarenta del siglo pasado) de serios artículos de investigación con temática flamenca<sup>7</sup>. A nivel nacional serán muchos los autores que contribuirán con la publicación de sus métodos de guitarra flamenca por música y cifra al desarrollo del estudio del instrumento por medio de la escritura pentagramática (Patricio Galindo, 1974, Torres Lucena, 1981, José Martín Albo, 1981, Rogelio Reguera, 1983, etc.)

Desde la obra de Paco de Lucía a los toques de Diego del Gastor y de maestros del siglo XIX, absolutamente todo es pasado al pentagrama a escala mundial. Es creada en Estados Unidos una academia de guitarra flamenca dedicada a la enseñanza del toque de Diego del Gastor, y que es denominada a su vez con

el nombre del famoso y peculiar tocaor que viviera en Morón de la Frontera. En Japón se sistematiza el estudio de la guitarra flamenca en los numerosísimos conservatorios y academias que tienen implantada esta especialidad instrumental. En Europa una gran muestra de la actividad pedagógica y empleo de la notación musical de la guitarra flamenca es la existencia de la cátedra de guitarra flamenca que ostenta en Rotterdam el conocido guitarrista cordobés Paco Peña, primera institución del mundo en expedir titulaciones de guitarra flamenca. Afortunadamente el recurso de la notación musical en la guitarra flamenca es empleado cada vez más por numerosos guitarristas andaluces y españoles nacidos sobre todo en la segunda mitad del siglo XX, pudiéndose constatar que en la actualidad son ya muchísimos los estudiantes y artistas de la guitarra flamenca que unen a los logros de la tradición

<sup>7</sup> Gracias a la gentileza del musicólogo y profesor Julio Gimeno, quien nos ha proporcionado copia de algunos de esos artículos de su extenso archivo documental, podemos hacer aquí algunos apuntes. Comencemos por el número 19 de la revista *The Guitar Review* del año 1956. La mayoría de sus artículos son de temática flamenca. Concretamente nos llama la atención el artículo "Flamenco rhythms and forms" ( pp. 8-18), en el que se dan unas detalladas explicaciones sobre las distintas familias del cante, se aportan ejemplos aclaratorios de la notación musical de la guitarra flamenca y se publican algunas falsetas en distintos palos con una excelente escritura musical en notación moderna. Ya en el número 20 de la misma revista y año 1956 encontramos, entre otras piezas, las publicadas como *Sevillanas* (Luis Maravilla) y *Tango* (Rafael Marín). En los números 42 y 43 de la misma revista de 1977 se publica una entrevista a Andrés Segovia realizada por Vladimir Bobri, a la que acompaña una colección de falsetas de guitarra flamenca recopiladas por el maestro Segovia en su juventud. Los autores de dichas falsetas, entre otros, son el maestro Patiño y Paco de Lucena (padre de Andrés Segovia según el maestro Ángelo Gilardino y otros investigadores).

oral las posibilidades que aporta el conocimiento de la notación musical moderna. Hay que destacar la labor que en el terrero de la transcripción para guitarra flamenca están realizando guitarristas como Claude Worms y Oscar Herrero. El primero lleva publicados diecisiete volúmenes de la serie *Duende Flamenco*, integrados por falsetas y toques completos en notación moderna y cifra de los más importantes maestros. El segundo ha publicado nueve vídeos sobre la enseñanza de la guitarra flamenca. Un guitarrista que destaca por su titánica tarea transcriptor de piezas para guitarra flamenca de los maestros de todos los tiempos es el francés Alain Faucher. Al igual que los anteriores, son ya muchos los que contribuyen al desarrollo de la notación musical de la guitarra flamenca, y que, tanto a nivel nacional como internacional, están logrando que esta forma de transmisión alcance en la guitarra flamenca una difusión sin precedentes.

El plan de estudios LOGSE, en el año 1990, plasma por primera vez el reconocimiento de la especialidad instrumental de la Guitarra Flamenca como una más de las que tradicionalmente se venían estudiando en los

conservatorios de nuestro país, lo que constituirá un hecho de trascendental importancia para el enriquecimiento, valoración y desarrollo del campo pedagógico de la guitarra flamenca. Aquella andadura iniciada por Manuel Cano es en la actualidad, y bajo el plan de estudios citado, continuada por el profesorado de guitarra flamenca del Conservatorio Superior de Música "*Rafael Orozco*" de Córdoba y por los de los conservatorios profesionales de música de Córdoba, "*Joaquín Villatoro*" (Jerez de la Frontera) y "*Cristóbal de Morales*" (Sevilla). Además de los centros citados hay que destacar también la impartición de la especialidad de guitarra flamenca en el Conservatorio Superior de Música de Murcia y en el Conservatorio del Lyceo de Barcelona. La nueva incorporación de la enseñanza de la guitarra flamenca a los conservatorios de música no implica una ruptura con la tradición oral, sino un incremento de recursos al servicio de la enseñanza, integrando los métodos tradicionales con las aportaciones de la notación musical y del estudio de las restantes materias de la especialidad. No podría ser de otro modo si consideramos la inmensa, entrañable y eficiente labor pedagógica realizada por

la mayoría de los guitarristas flamencos que dedicaron una gran parte de su vida (en muchos casos sus últimos años) a transmitir su arte a las nuevas generaciones.

### V. Presentación de la pieza flamenca que acompaña a este artículo.

Al hilo de la temática tratada en este artículo hemos aprovechado para publicar una composición flamenca compuesta por Manuel Cera recientemente en el año 2005. Se trata de la pieza para guitarra flamenca solista denominada *Almíbar* (Colombianas).

El palo de las colombianas fue creado por el cantaor Pepe Marchena tomando giros procedentes del folklore sudamericano, pero que nada tienen que ver con ninguna canción o forma concreta de ese contexto<sup>8</sup>. El momento de la creación de este palo corresponde al denominado como "Ópera flamenca"<sup>9</sup>, sobre el que hay muy variadas opiniones en

torno a su verdadera relevancia en la historia del flamenco. Hay autores que ven en este periodo una clara decadencia mientras que otros no dudan en considerar todo lo a él concerniente como de la misma importancia desde el punto de vista flamencológico que el resto de los periodos. Dejando a un lado las diferentes interpretaciones, hay que resaltar en esta ocasión la vinculación del palo de las colombianas al tramo histórico citado y, a pesar de ello, la importancia que dentro del campo de la guitarra de concierto ha adquirido con el paso del tiempo. Hay que apuntar también que este palo en el mundo del cante, por ser más liviano, suele ser clasificado dentro de los cantes afluencados y en el grupo de los cantes de ida y vuelta. Esto mismo ha sucedido con otros cantes, como por ejemplo las rondeñas, que como cante no alcanzan la misma estimación expresiva y musical que adquieren en la guitarra flamenca de concierto,

<sup>8</sup> José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz, *Diccionario enciclopédico ilustrado del Flamenco*, p. 190.

<sup>9</sup> En este periodo de la historia del flamenco, que va aproximadamente de 1920 hasta 1955, se produjo un abandono de los cafés cantantes en beneficio de actuaciones de cuadros flamencos, cantaores y guitarristas solistas en teatros, plazas públicas, plazas de toros y lugares similares. A los empresarios organizadores de dichas actuaciones, y de cara a la autoridad fiscal, les resultaba más ventajoso declarar estos espectáculos como Ópera Flamenca en lugar de cualquier otro modo, por una especial protección oficial que disfrutaba la ópera por aquellos años al estar exenta del pago de determinadas tasas. De esta curiosa forma nos encontramos con la aparición del término "ópera" en la denominación de todo el periodo citado, cuando sin lugar a dudas, el contenido de los espectáculos nada tenía que ver con el de las representaciones operísticas.

sobre todo a partir de la célebre grabación que realizara en la década de los treinta del siglo pasado D. Ramón Montoya.

Las colombianas que publicamos están en tonalidad de La

mayor con modulación en su zona central a Mi flamenco y La menor. Su ritmo es binario, 2/2. Su carácter es alegre, melodioso, dulce y muy rítmico.

# ALMÍBAR (Colombianas)

MANUEL CERA  
(Córdoba, 2005)

Ad libitum

23

27

30

31

36

39

42

5 6 C. VII

2,3 C. V

5 6 C. V

5 6 C. V

5 6 C. IV

*p*

5:6 C. IV 23 CMI

45

50

55

60

65

70

75

80

85

90

95

100

105

110

115

120

125

130

135

140

145

150

155

160

165

170

175

180

185

190

195

200

205

210

215

220

225

230

235

240

245

250

255

260

265

270

275

280

285

290

295

300

305

310

315

320

325

330

335

340

345

350

355

360

365

370

375

380

385

390

395

400

405

410

415

420

425

430

435

440

445

450

455

460

465

470

475

480

485

490

495

500

505

510

515

520

525

530

535

540

545

550

555

560

565

570

575

580

585

590

595

600

605

610

615

620

625

630

635

640

645

650

655

660

665

670

675

680

685

690

695

700

705

710

715

720

725

730

735

740

745

750

755

760

765

770

775

780

785

790

795

800

805

810

815

820

825

830

835

840

845

850

855

860

865

870

875

880

885

890

895

900

905

910

915

920

925

930

935

940

945

950

955

960

965

970

975

980

985

990

995

Musical score for guitar, measures 66-84. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features various guitar techniques such as natural harmonics (marked with 'x'), trills (marked with 'tr'), and slurs. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (mf). Measure numbers 66, 69, 72, 75, 78, 81, and 84 are indicated. A section starting at measure 78 is labeled '5th C II'. The score concludes with a double bar line and the marking '13 C. 1'.

This musical score consists of seven staves of music, numbered 87 through 104. The music is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *p* (piano). Fingerings are indicated by numbers 1-4. Specific guitar techniques are marked with 'x' (natural harmonics) and 'a' (artificial harmonics). Chord diagrams are provided for measures 93, 95, 97, 99, 101, and 103. Measure numbers 87, 93, 95, 97, 99, 101, 103, and 104 are placed at the beginning of their respective staves. The score concludes with a double bar line at the end of the seventh staff.