

*La nueva*  
**ALBOREÁ**

Revista de la Agencia Andaluza del Flamenco

Número 15. Julio-Septiembre 2010. Ejemplar gratuito.

**El flamenco emociona**  
en Europa y Asia

**Rafael Romero,**  
un maestro del cante



Instituto Andaluz de las Artes y las Letras  
**CONSEJERÍA DE CULTURA**

# El cante flamenco en partitura



**David Leiva**  
Guitarrista, concertista, pedagogo, escritor y transcriptor.

Desde los orígenes más remotos de la música popular, sea en el país o en la región que sea, se han conservado los cánticos por medios directos (transmisión oral entre generaciones) e indirectos (incorporación de melodías populares en la creación de obras musicales de varios compositores). Han sido éstos junto con investigadores los que han recogido estas melodías y las han transcrito a partitura, otorgando un criterio formal y sistemático a la música popular. Los periodos musicales dentro del ámbito clásico que conocemos hoy día como Renacimiento, Barroco, Clasicismo, Romanticismo o Música del siglo XX tienen como denominador común la música folclórica. Esta base armónica y melódica de la música occidental la han utilizado Bach, Stravinsky, Bartók o Manuel de Falla, entre otros, para desarrollar algunas de sus obras musicales.

La escritura musical del flamenco, principalmente en la guitarra, viene planteando el tópico debate de cómo enseñar este género musical, mediante “expresión escrita” o “expresión oral”. Sin embargo, este debate resulta estéril puesto que ambas formas de transmisión no son mutuamente excluyentes sino necesariamente complementarias; el flamenco ha evolucionado de la mano con la humanidad y es incomprensible enseñarlo en conservatorios o escuelas sin partitura. La transmisión oral nunca se debe perder y es la forma que tradicionalmente más se ha usado en este arte, con la partitura se ha rellenado el vacío de aprendizaje y es la herramienta fundamental para poder enseñar a las nuevas generaciones.

La primera partitura que encontramos sobre la guitarra flamenca se remonta al siglo XIX, se trata de una malagueña-rondeña de acompañamiento al cante perteneciente a Francisco Rodríguez Murciano ‘El Murciano’ (Granada, 1795-1848), transcrita por su hijo. Es importante destacar también la relevancia histórica de Paco El Barbero, que adquiría y hacía suyos repertorios de guitarristas clásicos con formación musical y que escribían sus notaciones musicales. Esta aportación de intercambio prueba la intercon-

exión en los inicios de la guitarra flamenca con la guitarra clásica. Por otro lado, compositores y guitarristas clásicos como Julián Arcas, Tomás Damas o Francisco Tárrega basaron gran parte de su repertorio en la misma tradición popular de la que parte la guitarra flamenca.

Al guitarrista Juan Navas Salas (Málaga, 1874-1949) se le podría considerar el primer guitarrista flamenco que aprovechaba sus conocimientos de solfeo para pasar a partitura sus falsetas, e incluso transcribía a maestros como Paco de Lucena o José Patiño.

Uno de los hechos más determinantes para la metodología 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*. Desde entonces y hasta el día de hoy se han publicado, con mayor o menor acierto, varias metodologías para guitarra flamenca, transcripciones de guitarristas flamencos, métodos de percusión, métodos de piano e incluso tratados de armonía.

El cante flamenco desde una perspectiva musical no ha evolucionado pedagógicamente como lo ha hecho la guitarra. Analizando algunas publicaciones que hablen del cante flamenco en partitura encontramos la colección *Cancionero musical popular español* de Felipe Pedrell, realizado en 1958, que consta de cuatro volúmenes, obra fundamental para la musicología española. Muestra en partitura melodías populares de diferentes puntos de España, clasificadas por estilos y provincias. En el volumen II expone algunos ejemplos melódicos de estilos flamencos como granadina, malagueñas, sevillanas, rondeña larga y soleá. El libro de Hipólito Rossy *Teoría del cante jondo*, realizado en 1966, muestra algunas melodías de taranto, rondeña, seguriya gitana, martinete natural y soleares. Los guitarristas Andrés Batista y Manuel Granados también han llevado a cabo alguna transcripción melódica del cante en sus tratados de guitarra y armonía. Todas estas publicaciones muestran ejemplos muy reducidos, estas melodías están más como material secundario que principal.

**Fragmento de la portada**  
de una edición facsímil del  
libro de Rafael Marín.  
Fondos del Centro Andalu-  
z de Flamenco.

Acompañamiento: Mi7 (17)

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

Tesitura de 7ª      Respiración      Cante silábico      Cante melismático y cierre      Respiración

Intervalo de 3ª

Letra: Me - re - cí - a es - ta se - rra - na

¿Cómo puede ser que este género musical no tenga un trabajo exclusivo del cante flamenco en partitura? ¿Y que casi todo lo que se hable sobre la didáctica del flamenco en expresión escrita sea sólo para guitarristas? La posibilidad que aporta el cante flamenco en partitura es infinita para su estudio musicológico, poder ver en papel un mismo estilo con las diferentes interpretaciones de cantaores de la talla de Juan Talega, Antonio Mairena, Manolo Caracol, Camarón, Fosforito y un sin fin de cantaores con personalidad propia, llevaría al flamenco a su máxima extensión didáctica para que todo músico pudiera interpretar o analizar las melodías. Como ejemplo de análisis melódico expondremos el estilo de soleá de Triana del Zurraque, donde podemos observar la tesitura melódica, intervalos, melismas, respiraciones y cierres (ver arriba).

En este pequeño fragmento de un ciclo de 12 tiempos por soleá destacan varios

puntos interesantes: la tesitura máxima es de 7ª, con la nota RE como la nota más alta y la nota MI como la más baja. Sorprende que en el primer compás se aprecie esta tesitura, comenzando con la nota Mi (Tónica), siguiendo con Sol# (3ª Mayor) y con Re (7ª menor) para rematar sobre el tiempo 4 con la nota Si (5ª justa), gran facultad interpretativa para realizar estos saltos melódicos (sin contar los melismas de 1/4 tono y micro tonos internos que no se pueden apuntar en la escritura musical occidental).

Con esta pequeña analítica musical de un solo compás podemos intuir la necesidad de tener más información musical sobre el cante flamenco y ver en papel las diferencias, por ejemplo, entre una soleá de Alcalá y una soleá de Jerez.

Las nuevas generaciones de músicos flamencos están reforzando la didáctica del flamenco, con nuevos e inéditos proyectos. Su formación, no solo en el flamenco sino también en la música en ge-

neral, aporta una visión más amplia a nuestro género, rompiendo tópicos y reforzando el elenco de la pedagogía flamenco. Las nuevas publicaciones y transcripciones de grandes cantaores como Camarón dan un nuevo aliento a la didáctica del cante, tratando de difundir la transmisión escrita para esta modalidad, mostrando sistemáticamente todos los estilos troncales y derivados en partitura, con el fin de que cualquier músico pueda introducirse al cante flamenco o al acompañamiento.

#### Bibliografía

- PEDRELL, Felipe. *Cancionero musical popular español*. Ed. Boileau. Barcelona, 1958.
- ROSSY, Hipólito. *Teoría del cante jondo*. Credsa. Barcelona, 1966.
- LEIVA, David. *Método del cante y baile flamenco y su acompañamiento*. Carisch. Madrid, 2008.
- LEIVA, David. *Camarón guitar tab con voz*. Carisch. Madrid, 2009.

