

MÁSTER INTERUNIVERSITARIO EN INVESTIGACIÓN Y ANÁLISIS DEL FLAMENCO



UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA
Máster en Investigación y
Análisis del Flamenco

LA VARIACIÓN POR SOLEÁ EN MANOS DE MANOLO BRENES. UN ANÁLISIS COMPARATIVO CON LOS ESQUEMAS BÁSICOS

Martínez Novella, Pedro Alfonso
2020/2021

Resumen:

El presente trabajo, titulado *Las variaciones por soleá en manos de Manolo Brenes. Un análisis comparativo con los esquemas básicos*, consiste en un estudio sobre un elemento musical muy concreto de la guitarra flamenca a partir de una interpretación en particular, la de Manolo Brenes, uno de los grandes maestros en el acompañamiento. A partir de la observación de sus apariciones en la serie documental *Rito y Geografía del cante* trataremos de mostrar su modo de trabajar el procedimiento de la variación. Para ello, por un lado, examinaremos los puntos en común con las frases por soleá más básicas y, por otro, lo compararemos con los modos de proceder de otros guitarristas de la época. Por esta razón la investigación se dividirá en tres partes: la transcripción del material sonoro, el análisis musical y el estudio comparativo. De esta forma conoceremos algunas de las claves del estilo que desarrolló Manolo Brenes en la variación por soleá.

Abstract:

This work is titled *Las variaciones por soleá en manos de Manolo Brenes. Un análisis comparativo con los esquemas básicos*. It is a study on a very specific musical element of the flamenco guitar from a particular interpretation, that of Manolo Brenes, one of the great masters in accompaniment. From the observation of his appearances in the documentary series *Rito y Geografía del cante* we will try to bring to light his way of working the process of variation. We will examine the points in common with the most fundamental phrases “por soleá” and also compare it with other guitarists of the time. This study will be divided into three parts, the transcription of the material, its analysis and comparison. The result will be an analysis that explains the keys to this style and how Manolo Brenes developed it.

I. JUSTIFICACIÓN	3
II. OBJETIVOS	5
III. ESTADO DE LA CUESTIÓN	6
IV. METODOLOGÍA	11
Transcripción	11
1.1. Métrica	15
1.2. Armonía y melodía	17
1.3 Técnica	18
Línea de análisis	21
2.1. Análisis armónico	23
2.2. Análisis motivico	23
2.3. Análisis métrico	24
2.4. Análisis formal	24
Análisis comparativo	26
3.1 Variación de compás básico	27
3.2 Variación en torno a la cadencia andaluza	27
3.3 Variación de escobilla	28
3.4 Variación La-Do-Fa-Mi	28
3.5 Variación de llamada	29
V. MODELOS	30
VI. CONCLUSIONES	55
VII. REFERENCIAS DOCUMENTALES	57
BIBLIOGRAFÍA	60

I. JUSTIFICACIÓN

En todo trabajo de investigación, su justificación viene dada mediante diferentes argumentos. En primer lugar, el estudio de manera reglada y oficial en los conservatorios de los diferentes parámetros artísticos del flamenco, nos debe motivar para la concreción de la nomenclatura, defendiendo siempre un lenguaje técnico y aceptado a la par que didáctico. Cuando pretendemos analizar la música con verdadero rigor científico se hace totalmente necesaria una terminología precisa. En otras disciplinas artísticas este hecho está más que superado ya que tienen una larga tradición científica, pero en el flamenco no es así, al tratarse de un arte popular y romántico, carece de precisión lingüística y parámetros de análisis rigurosos

El ámbito flamenco utiliza su propia jerga, los artistas realizan definiciones y utilizan palabras que se alejan del ámbito científico, siendo en ocasiones muy ricas, poéticamente hablando, pero con poca utilidad analítica. Así pues, en beneficio de su precisión, pretendemos analizar sobre la partitura el estilo compositivo en la variación de uno de los más importantes guitarristas acompañantes al cante del s. XX, Manolo Brenes. Tomaremos conciencia de la variación por soleá, pues este procedimiento, la variación, es un proceso compositivo característico y esencial en la estética de este instrumento.

En segundo lugar, la regulación de los estudios de guitarra flamenca en el conservatorio carece de una metodología unificada, organizando sus estudios en torno a la programación de la guitarra flamenca de concierto, desde las enseñanzas artísticas profesionales hasta las superiores. Pero hemos de tener en cuenta la importancia del estudio de la variación como eje principal en el conocimiento y la defensa de un palo concreto, y para ello es necesario observar y analizar el toque de los maestros tradicionales de la guitarra.

Es sabido que existe una gran cantidad de repertorio en manos de guitarristas tradicionales que en muchas ocasiones es desconocido o se accede a él de manera circunstancial, cuando la enseñanza está encaminada dentro de un currículo de guitarra solista. Carece de sentido obviar lo tradicional, es decir, la enseñanza de la guitarra flamenca debería ir desde lo más básico hasta lo más complejo. Por eso, es necesaria la observación del trabajo realizado por los maestros que mejor han conservado ese toque

tradicional así como el conocimiento de los modelos más básicos de los principales estilos del flamenco, siendo también este un acto de responsabilidad con la conservación de esta música.

Dicho esto, pretendemos analizar el repertorio tradicional del toque por soleá en las manos de Brenes, uno de los guitarristas con más recorrido en el acompañamiento al canto. En concreto observaremos la soleá por la importancia y el cariz que tiene dentro del flamenco.

En tercer lugar, debemos poner en valor la serie *Rito y Geografía del canto*, obviando su visión romántica y “gitanista” contextualizada en la flamencología de la época. Se trata de un enorme manantial para el estudio de los diferentes estilos flamencos en la guitarra. Es en esta serie donde aparecen muchísimos guitarristas que, como hemos dicho en líneas superiores, siempre conviene recordar y respetar. Son apariciones de maestros que en mayor o menor medida han dejado herencia en las características de los palos flamencos.

En último lugar, dado que debemos ser conocedores de nuestro oficio –no olvidemos que por norma general un guitarrista comienza su carrera acompañando al baile y al canto–, tenemos que pensar que para la composición de nuestras propias falsetas debemos conocer qué y cómo se ha hecho antes. La observación de los elementos típicos y característicos de cada palo y de cada artista nos dará herramientas suficientes para crear nuestro propio lenguaje con la guitarra flamenca y explorar nuestro terreno compositivo.

II. OBJETIVOS

Son varios los objetivos que se pretenden alcanzar con la realización de este trabajo:

- Mostrar los procedimientos elementales que se llevan a cabo en las variaciones del toque por soleá a partir de la transcripción de sus esquemas básicos.
- Reconocer algunos de los elementos fundamentales de la soleá enmarcados en el toque de Manolo Brenes a partir de sus apariciones en la serie documental emitida en Televisión Española (TVE2), *Rito y Geografía del Cante flamenco*, entre los años 1971 y 1973, para poder describir sus recursos musicales a partir una serie de transcripciones originales.
- Analizar las variaciones más comunes de este estilo y cómo son diferenciadas técnicamente en las manos de Manolo Brenes, con el fin de sacar a la luz los elementos desarrollados por nuestro autor en torno a este palo flamenco.

III. ESTADO DE LA CUESTIÓN

En primer lugar, deberemos establecer el significado del término variación en la música occidental, punto de partida para la realización de nuestro trabajo. La tercera acepción que utiliza la *Real Academia de la Lengua Española* dice que “cada una de las imitaciones melódicas de un mismo tema”. Por su parte, el *Diccionario Enciclopédico de la Música Oxford* (versión en español de *The Oxford Companion to Music*) nos aclara que “la técnica y proceso de las variaciones ha sido fundamental en la música occidental desde los albores de su historia” y añade que se trata de un recurso que proviene de las prácticas de improvisación (2008, p. 1554). En este apartado se nos hace referencia a las diferencias para vihuela de Luis de Narváez o para órgano de Antonio de Cabezón del s. XVI. En definitiva, podemos concluir que las variaciones son una forma musical en la que se presenta un tema que posteriormente se vuelve a exponer con diversas modificaciones.

El objeto de nuestro estudio, la variación por soleá, se ha desarrollado hasta nuestros días pudiéndose adaptar a diversos estilos. El *Atlas de la música* (Michels 1982) considera “la variación de un tema previo como un principio fundamental en la configuración de la música” (pp.156-157), reforzando la idea de que este tipo de forma musical es uno de los recursos más básicos y antiguos en la historia de la música. El autor detalla brevemente la explicación de las distintas técnicas de variación en función de los parámetros a modificar: la melodía, el ritmo, la armonía, etc.

El flamenco es un arte popular y urbano, práctico en su idiosincrasia. Los guitarristas utilizan la intuición y los aprendizajes musicales a la hora de componer las variaciones. Estos recursos se realizan de una manera más intuitiva que en la música académica. Aunque seguramente las variaciones estén presentes en el flamenco desde su origen, se trata de elementos musicales mucho más simples, accesibles y populares que los de la música académica.

La variación en el flamenco tiene algunas peculiaridades que la diferencia de las de la música académica. Por ejemplo, la variación flamenca nunca presenta el tema, no expone lo que se pretende variar. De hecho, no existe el tema en cuestión. Simplemente hay unos esquemas armónicos y melódicos que forman parte de la tradición musical flamenca y, lo más importante, que son conocidos por los guitarristas. En cada palo existen varios esquemas fundamentales. Estos son difusos y sólo aproximados ya que no

podemos llegar a conocer cuáles son los modelos originales. Es importante aclarar que para observar que se trata de una variación hay que conocer la tradición en la música flamenca. Si no, nos puede llegar a parecer un material musical más.

Como hemos comentado, la técnica de la variación tiene larga tradición en los géneros populares y bailables en España, tales como la *chacona* o el *pasacalles*. Fue aquí donde se desarrollaron, siendo exportados por toda Europa. También debemos hacer referencia a que, en su origen, tanto la *chacona* como el *pasacalles*, estuvieron ligados a la guitarra o a la vihuela, instrumentos de cuerda pulsada que bien podían ser rasgueados. Encontramos ahí ciertas características comunes a la música flamenca: género popular, músicaailable y, sobre todo, rítmica, donde la guitarra cobra un papel fundamental. Podemos pensar, y no sería disparatado, que en estas danzas populares del siglo XVI esté el origen de la guitarra flamenca. Nuñez (2011), hablando de la chacona plantea lo siguiente:

En cuanto a su presencia en el flamenco diremos que algunos elementos rectores de la chacona se disolvieron en el fandango, que a su vez hizo lo propio en los jaleos y de ahí en la soleá, por lo que podemos considerar la chacona como uno de los antecedentes musicales más notables de buena parte de los estilos flamencos.

A partir de todo lo explicado, debemos buscar una definición de variación para el flamenco atendiendo a todas las referencias anteriores. En los diccionarios especializados en esta música existen varias definiciones. Por ejemplo, Blas Vega y Rios Ruiz (1988) nos explican que la variación es:

Variación. f. [Del lat. *variatio*, -onís. Variación, diferencia.] Cada una de las imitaciones melódicas de un mismo tema musical característico de un cante o baile. Es un término poco usado en el flamenco que se suele sustituir por el de falseta.

En esta pobre definición podemos observar que el autor opina que se trata de un término en desuso. Por otro lado, son Núñez y Gamboa (2007) quiénes sí nos explican de manera más detallada su significado:

Variación. Se dice de los interludios que realiza la guitarra flamenca entre las diferentes letras de un cante, a diferencia de las falsetas, que tiene una entidad musical más concreta. Las variaciones, como indica su nombre, responden a una serie de patrones armónicos y rítmicos que se adecuan a cada estilo, lo que significa que según el estilo que se esté interpretando se realiza un modelo u otro de variación. || En un sentido más usual, también se refiere a las diferentes variantes que se pueden realizar sobre un tema determinado, preferentemente melódico. Las distintas variantes de los estilos flamencos no son otra cosa que diferentes variaciones sobre

modelos melódicos establecidos. Así, un tipo de soleá puede ser la variante de otro más antiguo. Un detenido análisis sobre las similitudes y diferencias entre las variantes nos podría indicar de forma más fidedigna el origen y evolución del repertorio flamenco. || Parte de la coreografía que se tiene por clásica de la alegría: entrada, paseo, variación, castellana, escobilla, o remate por chufra o bulería. Fue llamada también falseta, después campanas y, finalmente, silencio. En origen tuvo como nombre alternativo el de variación. Hay quien atribuye su creación a El Jorobao.

Observamos que se trata de una definición mucho más completa que la anterior, diferenciando claramente entre variación y falseta. Los autores nos explican que las variaciones atienden a una serie de patrones armónicos y rítmicos que se adecuan a cada estilo.

Gracias a los conocimientos que nos arrojan estas definiciones, se puede llegar a la conclusión de que las variaciones son interludios que se fundamentan en esquemas tradicionales, los cuales forman parte del lenguaje musical y popular del guitarrista flamenco. Esos esquemas se toman como base y en ellos se pueden recrear infinidad de variaciones.

En otro orden de cosas, habría que detenernos también en los trabajos sobre análisis de la música flamenca. Es Cera (2007) quien realiza de manera más completa una aproximación al análisis musical flamenco. En este caso observando una falseta por soleá de Paco de Lucía, intentando descifrar “el duende flamenco” y desprendiéndose de los tópicos literarios:

Sería una tarea infructuosa en nuestra opinión tratar de describir o analizar el fenómeno del duende desde una perspectiva exclusivamente literaria que pretendiera identificar todas sus claves obviando aspectos íntimamente relacionados con los medios específicos de expresión. Se pueden citar en este sentido varias perspectivas de análisis dentro del campo o radio de acción de la comunicación flamenca a nivel artístico. No obstante, y sin desdeñar la importancia de la aproximación histórica, cultural, étnica y antropológica, y para centrarnos en la finalidad que persigue el presente artículo, nos detendremos en analizar el estudio del sonido y el ritmo, como medios o espacios esenciales donde se encripta el mensaje del canto y de la guitarra.

Para llevar a cabo esta labor, Cera (2007) analiza distintos parámetros en esta falseta en concreto, analiza el compás, el fraseo, la armonía, la melodía, el ritmo y la tímbrica. Nos aclara que estos parámetros obviamente también están presentes en la música flamenca. Por tanto, se tratan de campos de comunicación musical capaces de ser razonados científicamente:

Existen niveles de organización en los distintos estados y campos de la comunicación musical que son susceptibles de ser razonados y analizados por parte de los emisores y receptores. El artista flamenco, y el arte flamenco en general, a través de los modos y espacios peculiares empleados en la transmisión oral ha creado un mito en torno a la inefabilidad de sus claves expresivas. Sin embargo, la universalidad del flamenco nos exige cada vez más alejarnos dentro del campo musicológico de posturas impermeables a la evolución natural de los tiempos, y aprender del espíritu enormemente receptivo y promiscuo que caracterizó a los maestros flamencos que la historia nos ha dado.

Debemos atender también a la notación musical como medio para la preservación del patrimonio cultural musical flamenco. Hay muchos guitarristas que utilizan el sistema musical para estudiar y para la propagación del flamenco. Según Cera (2006), “afortunadamente el recurso de la notación musical en la guitarra flamenca es empleado cada vez más por numerosos guitarristas nacidos sobre todo en la segunda mitad del siglo XX”. Gracias a ello se aúnan los logros de la tradición oral con la notación académica musical. En el terreno de la transcripción hay que destacar a guitarristas como Óscar Herrero y Claude Worms (2006). Además sobresalen los trabajos de Alain Faucher y su labor para llevar a la notación musical para guitarra a unos terrenos antes desconocidos. Pero es sin duda el trabajo de Hoces (2011) el que marcará el camino a seguir en la transcripción musical flamenca.

Las investigaciones previas al trabajo de Hoces se basan en las transcripciones destinadas a la interpretación o el análisis, siendo ésta la primera tesis que trata sobre el proceso de transcripción.

El trabajo de Hoces es el más positivo en cuanto a la creación de una metodología de transcripción para guitarra flamenca. Concluye elevando las partituras flamencas a la misma altura que la del resto de los instrumentos que tienen una larga tradición transcriptiva. También observa que para este trabajo son necesarios amplios conocimientos de música en general y de flamenco en particular. La elaboración de un modelo de transcripción afronta la tarea de una escritura con garantías. Según Hoces (2011):

En estas páginas se ha puesto de manifiesto cómo la guitarra flamenca es un instrumento cuya técnica resulta difícil de transcribir por su complejidad, variedad y rapidez en la interpretación. Han sido (y están siendo) numerosas las formas de escribirla, con diferentes resultados. Por ello es importante dedicar un capítulo a la transcripción y notación técnica que parta de un estudio de las propuestas realizadas, atendiendo a su relevancia, para desembocar en una propuesta

razonada. De esta manera, se afronta la tarea de la escritura con la garantía de que todas las técnicas han sido definidas y anotadas, proporcionando la totalidad del estudio necesario para llevar a cabo una implementación de partituras. Cada técnica requiere de una simbología completa para indicar claramente al intérprete cómo ha de ejecutarla. Entre las técnicas de mayor complejidad se encuentran los rasgueos, el alzapúa o los picados. La variedad es tal que algunas como el golpe requieren diferentes símbolos para sus variantes.

Con la realización de este trabajo intentaremos dotar de identidad al estilo de la soleá en la guitarra de Manolo Brenes. El estudiar variaciones puede que sea la forma más efectiva para desentrañar las claves del flamenco. Estos esquemas fundamentales son los elementos con mayor idiosincrasia y característicos de la música flamenca, conviene conocerlos y desarrollar una teoría musical en torno a ellas.

IV. METODOLOGÍA

Este trabajo se articula en torno a un estudio centrado en la propia música. Se trata de una observación musicológica de tipo analítico. Pretendemos descubrir los entresijos ocurridos en ella, en la esencia de su funcionamiento. Tratamos de desarrollar un acercamiento a la comprensión de la experiencia práctica del flamenco.

Se comienza observando y analizando unas variaciones por soleá para después poder explicar de manera más general la forma que tiene Manolo Brenes de trabajar este palo. Por tanto, se trata de un estudio de tipo deductivo. Un trabajo que busca la causalidad entre la explicación tradicional compositiva de la soleá y la música que se desarrolla en las manos de Manolo Brenes.

Trabajaremos una metodología cualitativa, fundamentada en el método analítico. Se trata de un método de acercamiento hacia la comprensión del flamenco. Por tanto, debemos trabajar en este tipo de investigación sobre distintos puntos:

La fuente sonora: realizaremos una observación externa, es decir, seremos simples espectadores examinando la información que aparece en el vídeo, pretendiendo obtener unos resultados lo más objetivos y veraces posibles. La observación del vídeo es el único recurso del que disponemos para adentrarnos en una recreación de lo que sería ver un acompañamiento de Manolo Brenes. Nos valdremos de la observación detenida del vídeo, valorando la experiencia práctica del acompañamiento de nuestro autor como método para analizar cómo el guitarrista utiliza esos recursos a la hora de acompañar al cantante.

Transcripción: Entendemos la transcripción como el medio gráfico para representar el comportamiento de la música en las manos de nuestro autor.

Análisis musical: Desarrollaremos los puntos en común y las diferencias obtenidas gracias a la observación de las variaciones y a su transcripción.

Transcripción

En primer lugar, debemos hacer referencia a la transcripción como medio para llegar a ese posible análisis comparativo entre la soleá de Manolo Brenes y los esquemas más básicos de este palo, además de compararlo también con el toque de otros autores. Nuestras transcripciones, además de ser válidas para el análisis, también

estarán desarrolladas con una digitación guitarrística para que puedan ser trabajadas por músicos de este instrumento, tanto clásicos como flamencos. Las transcripciones pueden tener distinto carácter en función de su utilidad. En nuestro caso, a parte de intentar a través de ellas sentar las bases del toque de Manolo Brenes por soleá, se trata pues, también, de unas transcripciones con una finalidad musical e interpretativa. Haremos una propuesta de transcripción lo más fiable posible en cuanto a digitación, dinámica y agógica. En cuanto al grueso de nuestro trabajo, después de realizar las transcripciones se utilizará un método comparativo, trabajando el análisis de los toques seleccionados y sus puntos en común con la estética de la soleá. Esta idea estética de soleá, en nuestra caso, vendrá dada gracias al trabajo de Granados (1998). Este autor resume en su Teoría musical de la guitarra los esquemas básicos de los diferentes modelos de variación, en esos esquemas aparece la idiosincrasia propia de la guitarra por soleá, independientemente de lo que haga Manuel Brenes o el resto de autores.

A continuación pasamos a observar algunos autores que se han adentrado en el concepto de transcripción para la música flamenca, y aunque su trabajo se enfoca a la transcripción del canto flamenco, la cual tiene mucho camino aún por recorrer, en palabras de García Sánchez:

Se encuentra una necesidad imperiosa de ver transcrito nuestro rico repertorio flamenco. En las dos últimas décadas, surge una nueva manera de recuperar y revalorizar este repertorio, a través de una transcripción más cercana a lo real, que intente reflejar los matices más sutiles del flamenco, y a través de un análisis que estudie el repertorio flamenco desde un punto de vista mucho más científico y pragmático que en épocas pasadas de la Flamencología, y que fije así la huella de aquello que fue siempre del territorio oral (2012).

Habría que tener en cuenta que en una manifestación cultural con tan poco recorrido académico, y contando con que sus comienzos fueron mediante la tradición oral, el repertorio no existe de manera espontánea, es decir, los cantaores y los guitarristas han ido creando los estilos a través de:

- La repetición
- La reinterpretación
- Las distintas variantes

Por tanto, todas ellas tendrán un punto de unión en común, que es lo que hace que a eso se le llame de una manera u otra. Una soleá se distingue por tener una

idiosincrasia específica. Con los trabajos de transcripción y análisis se pretende observar los puntos en común. En definitiva, la música flamenca es aquella que ha quedado cristalizada con unos estilos y formas determinadas. Los distintos palos están asociados a una métrica, una armonía y unos giros melódicos claramente definidos. Por tanto, es crucial tener reflejado el cómo sería el esqueleto de esas variaciones, sin que hayan pasado por el filtro de algún guitarrista.

Con respecto a las transcripciones a realizar, desde el primer momento se tuvo clara la manera metodológica de abordarlas. Gracias al editor de partituras *Sibelius*, una vez que dominamos en nuestras manos las variaciones la pasaremos a este soporte informático. Se pretende que la transcripción sea lo más cercana posible a la realidad interpretativa, intentando reflejar los elementos más sutiles del flamenco desde un punto de vista científico y objetivo. Las variaciones se encontrarán de la forma más exacta, tanto rítmica como melódica, armónica o técnicamente, teniendo en cuenta las dificultades motivadas por la baja calidad del vídeo sobre el que trabajaremos.

Para valorar de qué manera transcribir todas las variaciones que nos han parecido interesantes de Manolo Brenes, hemos estudiado los diferentes trabajos realizados con respecto a este tema. Los hermanos Hurtado (2005), nos avisan de lo complicado que es plasmar la manera de interpretar la música:

Si reflexionamos un poco sobre esta cuestión, llegaremos a la conclusión de que en verdad resulta muy difícil –por no decir imposible– capturar la manera de interpretar la música o lo que es lo mismo: el aspecto emotivo. Pero esta problemática no es exclusiva del flamenco, sino de absolutamente todos los estilos musicales que existen o han basado, y para comprobarlo, basta con informatizar una partitura cualquiera y escuchar la versión que nos hace el ordenador (sin olvidar que la computadora se limita, a ejecutar la partitura, con todos los parámetros en ella fijados con precisión milimétrica), y después compararla con la interpretación que de esa misma partitura nos hace un músico de carne y hueso; el insalvable abismo resultante es de sobra conocido por todos. Con esto quiero decir que el aspecto expresivo e interpretativo de cualquier música, así como su idiosincrasia es prácticamente imposible fijarlo gráficamente, y que existen vías para su aprehensión.

En nuestro trabajo nos daremos cuenta de que puede llegar a resultar muy difícil plasmar la manera de interpretar o el aspecto expresivo que tiene cualquier música. Hay que añadir que es un trabajo que también se encuentra enfocado a la difusión y a la salvaguarda del flamenco, ya que no todo el mundo tiene la opción de aprender mediante un contacto directo. Mucha gente que se acerca vienen de otras especialidades

o dominan otros instrumentos. Por ello, nuestra manera de transcribir, aparte de ser utilizada dentro de un plano analítico, debe estar presentada de una manera óptima para que pueda ser estudiada proporcionando los conocimientos necesarios de este arte. El estudio de la soleá en manos de uno de los grandes maestros de la guitarra flamenca nos dotará de los elementos clave y estéticos de este palo, observando qué es lo canónico en su toque o si por el contrario utiliza elementos personales. Es decir, nos daremos cuenta de si su manera de tocar se aleja o no de lo establecido.

La transcripción es una herramienta que nos proporciona mucho material a la hora de analizar de forma pormenorizada cada uno de los detalles que utiliza un guitarrista concreto. El obtener este tipo de material nos va a dar respuesta a qué elementos propios de la estética de este palo utiliza, es decir, qué elementos se mantienen, pero también nos dará información de cuáles varían.

Metodológicamente, hay que tener en cuenta que el análisis y la escucha de las grabaciones de *Rito y Geografía* nos ofrecerán un enorme material para el dominio y estudio de nuestro instrumento, después de muchas visualizaciones, y valiéndonos de un soporte audiovisual, en primer lugar, trabajaremos con la guitarra en la mano, interpretando dichas variaciones hasta que las dominemos de una manera firme. Habremos estudiado de una forma práctica y oral todas y cada una de las variaciones que aparecerán en este trabajo, desarrollaremos una interpretación donde la estructura musical creada por el instrumentista se mantenga. Por tanto, con la recreación fiel de este material, evitaremos la deformación que a veces es causada por las condiciones del intérprete.

En nuestro trabajo nos sirve de gran ayuda para la recreación fiel de la interpretación de los artistas los vídeos desde los que trabajamos. Estos no sólo nos han valido para una transcripción lo más fiel posible, sino que en el estudio también los utilizaremos para la correcta interpretación, ya que según los hermanos Hurtado (2005):

la partitura, por precisa que sea, no podrá recoger determinados aspectos concernientes a la interpretación, que como hemos visto, se adquieren por otros procedimientos más o menos relacionados con la transmisión oral. Hay otra cuestión sobre la que me gustaría invitar a la reflexión. La correspondencia entre una partitura y el fenómeno musical real que trata de representar, nunca llega a ser absoluta ni por asomo. Como compositor, puedo decir que la

partitura de una obra cualquiera —que redactamos tras un largo y difícil proceso de reflexión y elaboración es bien distinta de la idea musical generadora que habita en nuestra mente.”

Los hermanos Hurtado (2005) en su estudio concluyen con varias ideas, la principal es que no debemos separar el aspecto científico y el aspecto artístico cuando a música se refiere. El hecho de dotar a una transcripción de una dimensión artística no desmerece su rigor técnico. Y viceversa. La clave está en conseguir que la balanza se coloque en el punto medio entre los dos elementos.

La transcripción es una herramienta que tenemos a nuestro alcance para darnos la posibilidad de preservar y conservar un patrimonio único en el mundo, abriéndole las puertas de nuestras más profundas raíces. Enriqueciendo con nuestro grano de arena un mundo global de estudio de este género.

1.1. Métrica

Deberán ser varios los parámetros a tener en cuenta a la hora de transcribir. En primer lugar debemos seleccionar en qué compás realizar las variaciones. Algunos autores han escrito el compás de soleá en 3x4, donde el tiempo “uno” del ciclo de soleá, coincide con el segundo pulso del primer compás ternario. Así los acentos quedan desplazados cayendo naturalmente en los acentos de soleá. Cera (2007):

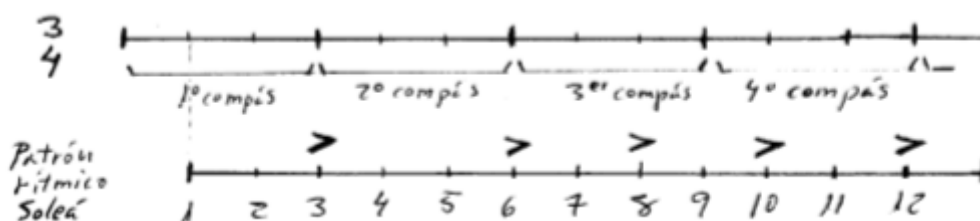


Figura 1. Recuperado de Cera M. (2007) *Tras la huella del duende flamenco a través del análisis*.

Cera (2007), nos realiza un ejemplo de la fusión del compás de doce tiempos flamenco, organizados en un compás ternario de 3x4, valiéndose de un desplazamiento musical para que coincidan la mayor parte de los acentos naturales: “Si vemos fundidos en uno solo los dos esquemas, el del patrón y el del compás de tres por cuatro, observaremos que sólo se producen tres desajustes de acentos entre ambos. Estos son los tiempos 8, 9 y 10 del patrón”.

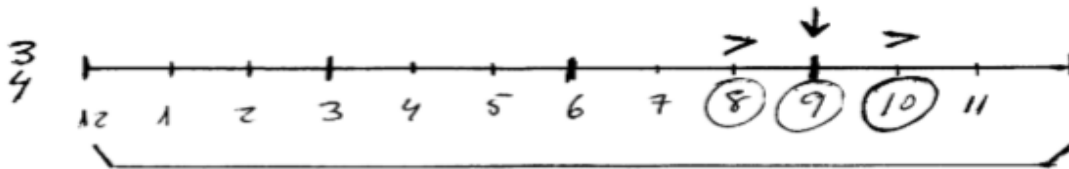


Figura 2. Recuperado de Cera M. (2007) *Tras la huella del duende flamenco a través del análisis*.

El autor se inclina por ese tipo de transcripción métrica:

Si nos fijamos en la distribución exacta de acentos del patrón rítmico una opción bastante acertada en su escritura sería el empleo de la amalgama de un compás de seis por cuatro y uno de tres por dos, comenzando en la segunda negra del seis por cuatro. Otra posible sería la amalgama de dos compases de tres por cuatro y tres de dos por cuatro. Ante las diversas opciones planteadas nos hemos inclinado finalmente por cuatro compases de tres por cuatro pero con comienzo acéfalo.”

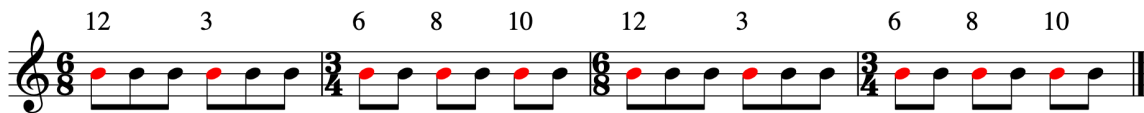


Figura 3. Ritmo de soleá en compás de amalgama. *Elaboración propia*



Figura 4. Ritmo de soleá en compás de 3x4. *Elaboración propia*

Nosotros vamos a optar por una transcripción de compases de doce tiempos enfatizando la intención mediante el signo de acentuación musical. Así, a nuestro parecer, obtendremos una mayor sensación rítmica natural propia del estilo que hemos trabajado. Al igual que las transcripciones realizadas por Paco Peña, las propuestas consistirán en una “sistematización de los acentos”, dando peso a la noción de “compás”, es decir, ciclos rítmicos propios de los estilos flamencos. (Citado en Torres, 2005)

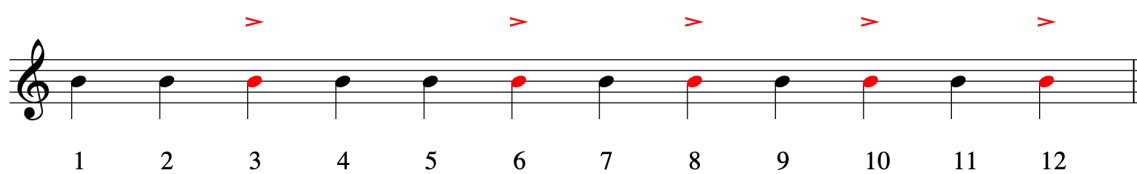


Figura 5. Ritmo de soleá en compás de 12 tiempos. Elaboración propia

Según Torres (2005), aparece un material puramente didáctico del guitarrista cordobés, afinado en Londres, Paco Peña, quien realizó una serie de transcripciones de sus toques, acompañadas de un disco:

Este material sigue teniendo en nuestros días gran aceptación entre los guitarristas de diversas procedencias internacionales y ha sido una de las primeras iniciativas didácticas de Peña que, junto con sus seminarios anuales de guitarra flamenca en el Centro «Paco Peña» de Córdoba, consolidarán más tarde la enseñanza reglada de guitarra flamenca en el Conservatorio de Rotterdam (Holanda), primera experiencia pionera europea en este dominio.”

Lo interesante para la realización de nuestro trabajo es la escritura que se puede realizar de la soleá o de las alegrías en un compás de 12x4 marcando los acentos naturales del compás de soleá. El trabajo de Peña (2011) lo recrea así:

Figura 6 variación de la obra Santuario, recuperado de Peña P. (2011) Music from the student repertoire. Toques flamencos.

1.2. Armonía y melodía

Otro de los parámetros a tener en cuenta a la hora de transcribir es el armónico. En el acompañamiento del toque por soleá, en función de la tesitura de cantao, se pueden observar muchas tonalidades. Por un lado, el *La flamenco* (con un Sib en la armadura), junto con todas las disposiciones de esa forma que se puedan conseguir gracias a la cejilla y, por otro lado, el modo de *Mi flamenco* y todas las tonalidades que se puedan ejecutar con esas posiciones gracias también a la cejilla. Para dar unidad,

nosotros trabajaremos con la guitarra al aire, articulando las transcripciones en torno a lo que llamaremos *Modo de Mi flamenco*.

Los modos mayor y menor han ocupado el ámbito musical fundamental de toda la música occidental. En el flamenco, además de estos dos modos, existe el suyo propio característico. Lo principal a tener en cuenta es la relación de medio tono entre la tónica (I) y el segundo grado (II). En nuestro caso al analizar el toque por soleá, tendremos *Mi* como (I) y *Fa* como (II). También existe una relación de medio tono entre los grados V y VI (*Si* y *Do*). Además hay una serie de notas que suelen tener alteraciones. Por ejemplo, se transforma el tercer grado, que en el caso del *Mi flamenco* sería el *Sol sostenido*. En el acorde de tónica se produce la primera alteración dando lugar al acorde *Mi-Sol Sostenido-Si*.

En las variaciones nos daremos cuenta cómo la melodía en muchas ocasiones se mueve únicamente entre los grados II-I, aunque algunas veces recorre los grados de la cadencia andaluza. Cera (2007): “La cadencia más empleada en el modo flamenco es la cadencia flamenca típica, mediante la sucesión de los grados IV, III, II y I, o la resultante de sustituir alguno de los tres primeros con otros de funciones equivalentes”.



Figura 7. Disposición de acordes de la cadencia andaluza en Mi Flamenco. Elaboración propia

En cuanto a la melodía, según Cera (2007): “Se trata pues de un modo melódico bastante similar al modo frigio que en su vertiente armónica introduce notas alteradas. Por este motivo son también muchos los que emplean la denominación de “modo frigio mayorizado” y también “modo frigio flamenco”. Nosotros nos referiremos a él como *Modo flamenco*. Esta escala es obtenida de forma natural cuando partimos desde la nota *mi*, podemos observar la siguiente disposición de tonos y semitonos:



Figura 8. Disposición de tonos y semitonos en la escala flamenca. Elaboración propia

1.3 Técnica

La transcripción técnica de la guitarra flamenca hasta hace bien poco tenía muchos problemas para ser llevada a cabo. Gracias al trabajo de Rafael Hoces (2011) se han superado muchísimos aspectos y se han consolidado muchas consideraciones que había que tener en cuenta. De hecho, observando el trabajo realizado por Norberto Torres (2005), el autor detalla una serie de problemas surgidos a raíz de la transcripción de la guitarra flamenca.

En primer lugar, la guitarra flamenca tiene una utilización “percusiva”, ausente en otros tipos de guitarra, que define en gran parte su tímbrica y peculiaridad. La escritura rítmica de algunos estilos flamencos, de la guitarra flamenca y de su vocación como instrumento de percusión es el primer problema que han encontrado (2005).

También se ha percatado de los problemas surgidos a raíz de intentar transcribir su técnica, elaborada a partir de “la vocación rítmica de la guitarra” con unos específicos rasgueos o “alzapúas”.

En nuestro trabajo tendremos varios aspectos en cuenta en relación con la escritura de la guitarra flamenca. Utilizaremos cierta simbología que nos ayudará a comprender la técnica utilizada en cada momento. Comprender este parámetro será fundamental para observar la intención melódica que pretende conseguir el guitarrista en cada situación. Algunas de las características serían:

Rasgueo: “ñ” será el meñique, anular (*a*) medio (*m*) e índice (*i*). Aparecerá la dirección percusiva del dedo mediante flechas:

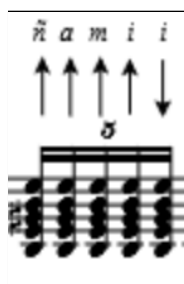


Figura 9. Representación del rasgueo. Elaboración propia.

Alzapúa: “*p*” nos indicará que es el pulgar el encargado de realizar la nota correspondiente y la flecha indicará el movimiento clásico de alzapúa:



Figura 10. Representación de la “alzapúa”. Elaboración propia.

Picado: La alternancia percusiva entre el dedo índice y medio se observará mediante “*m-i*”:



Figura 11. Representación del picado. Elaboración propia.

Arpeggio: Esta técnica de mano derecha se interpretará como pulgar (*p*), anular (*a*), medio (*m*) e índice (*i*):



Figura 12. Representación del arpeggio. Elaboración propia.

Golpe con anular y dedo índice: El golpe tendrá su símbolo en la “*x*”. Así será representada esta técnica de mano derecha:

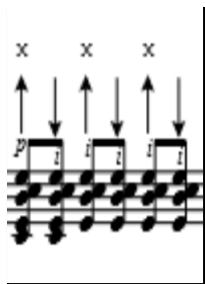


Figura 13. Representación del golpe con el anular. Elaboración propia.

Línea de análisis

La otra base metodológica sobre la que se sustenta el trabajo es la del análisis musical en torno a cuatro parámetros: la forma, la armonía, la melodía y la métrica. También hacemos referencia, al hablar de análisis, a la observación de las grabaciones escogidas de Manolo Brenes, pues un primer contacto con la audición o con el vídeo nos dará mucha información y material con el que empezar a trabajar.

La línea de análisis a seguir se va a trazar en función de diferentes planos. Observaremos algunas de las variaciones desde un punto de vista formal. Nos detendremos en el tipo de composición y la estructura que tiene en particular este estilo. Limitaremos sus elementos característicos. Trabajaremos el plano armónico propio de la soleá, entendiéndolo como uno de los palos que mejor resume la tonalidad flamenca, y observaremos las variaciones rítmicas y melódicas que pueda ofrecer el autor.

Por otra parte, valoraremos las posibilidades técnicas desarrolladas en cada variación, teniendo en cuenta que previamente nos habremos ajustado a una buena y coherente transcripción. Podremos catalogar las variaciones en función de las distintas técnicas que nos proporciona, jugando con ellas e intercambiando elementos de una a otra.

El método analítico es el encargado de comprender la música en cuanto a estructura, obteniendo un estudio completo de la obra. Tiene como objetivo el de interpretar de forma estructural la obra musical, intentando entender la forma en la que el autor consigue encuadrar una obra en un modo de proceder concreto. El análisis musical nos dará la capacidad para asimilar las características propias del estilo.

Utilizaremos el trabajo realizado por Roca, *Análisis de partituras y análisis para la interpretación: dos modelos pedagógicos*, (2011) donde propone modelos de análisis para enfocar nuestro método de trabajo. Este modelo se refiere a la práctica de análisis orientada al texto (Cook, 2001, citado en Roca 2011), basado en el concepto de música como producto encarnado en un objeto (la partitura).

En palabras de Roca (2011), este modelo tiene similitudes con los esquemas de comentarios de textos literarios. Su meta es la de desentrañar las intenciones conscientes del compositor, o bien mostrar el proceso musical ideal de la obra. Este modelo abarca analistas tan dispares, como Schenker, Nattiez, Meyer, etc., más allá de sus diferentes modos de ver el análisis, pues solamente comparten la noción de que parten de la partitura para explicarnos lo que la obra es (2011). El autor nos advierte de que este tipo de enfoques tienen un gran peligro al dejarnos seducir por la escritura y olvidándonos de que la partitura en todo caso es el soporte de una realidad sonora.

Nagore (2004) (Citado en Roca 2011) señala que el análisis no puede desentenderse de la escucha analítica, pudiendo explicar mejor una obra que el propio estudio de la partitura. En nuestro trabajo previo de transcripción iba implícito una escucha detenida y pormenorizada de las diferentes variaciones. Según Roca (2011) “todo proceso de análisis que no esté basado en la audición, en el contacto directo y permanente con la materia que se analiza, corre el riesgo de desorientación y falta de sentido”.

Por otro lado, y ya trabajado anteriormente en la parte transcriptiva, es de vital importancia tocar lo que se pretende analizar. En palabras de Roca (2011), “proponemos en esta fase interpretar de manera simplificada la partitura”.

Crearemos un plan de análisis. Debemos decidir la línea que va a seguir nuestro trabajo analítico, acotando nuestro modo de proceder. Nos podríamos plantear:

Análisis armónico

Análisis motivico

Análisis rítmico

Análisis formal

Este es el paso al que llamaríamos análisis de superficie para referirnos al estudio de la partitura en sí, a los detalles revelados por la escritura. Esta fase engloba las técnicas más comúnmente asociadas al análisis tradicional (2011).

2.1. Análisis armónico

Según Roca, en un análisis armónico, cada acorde deberá ser cifrado referido directa o indirectamente a una sola tónica (2011). Nosotros utilizaremos el cifrado para referirnos a un pulso o a un grupo de pulsos dentro del compás de doce tiempos.

Entendiendo la armonía como la relación que existe entre las distintas combinaciones verticales de sonidos, este parámetro nos podrá ayudar. Tendrá como fin analizar las relaciones entre los sonidos y de qué manera suceden. Lo podremos hacer de varias formas:

Macroformal: Tonalidad principal

Mesoformal: Buscando la lógica entre sus relaciones cadenciales

Microformal: Cada proceso armónico individual

Debemos señalar que en palabras de Roca (2011), el autor considera esencial entender la estructura armónica, es decir la articulación de la armonía en función de toda la articulación musical, considerando el ritmo armónico, los motivos y las células armónicas, etc, como una entidad coherente y organizada. Precisamente la variación se trata de una entidad muy concreta armónicamente hablando.

2.2. Análisis motivico

Los motivos son un conjunto de materiales organizados en función de la armonía o el ritmo. Este tipo de método será el encargado de proporcionar lógica y coherencia a nuestras variaciones. Partiendo de un patrón mínimo, se puede comprender motivicamente el discurso completo de una obra. Por sí solo no nos aportará demasiadas conclusiones, pero bien combinado nos proporcionará un enorme conocimiento acerca del desarrollo de las distintas variaciones.

Según Roca (2011), en el análisis motivico se estudia el proceso lógico-constructivo de la melodía a partir de uno o varios motivos y en función de una serie de transformaciones motivadas, tales como adaptaciones armónicas, células, progresiones, etc.

2.3. Análisis métrico

Gracias a este parámetro, podremos observar las combinaciones de pequeñas unidades y pequeños motivos rítmicos encajados dentro de una forma y estructura global. La métrica es un elemento importantísimo a tener en cuenta al analizar una composición flamenca, se trata de una de las diferencias más destacadas de esta música.

Debemos tener en cuenta algunos elementos que deberemos observar:

- El pulso como tiempo regular en un compás.
- El acento como ejecución más fuerte de alguno de los pulsos, en el caso de la soleá será el tiempo 3, 6, 8, 10 y 12.
- El compás como medida de tiempo de cada una de las variaciones (12x4). La figuración que aparece en ellas.

2.4. Análisis formal

La forma es la manera de distribuir las partes que componen una obra. El fin de este análisis es la realización de una clasificación en torno a la similitud formal que presentan las distintas obras a analizar. Se trata de un análisis muy común y aceptado en los estudios de composición. Debemos tener en cuenta que es complicado que una obra siga un esquema formal totalmente. Aspectos rítmicos, armónicos o técnicos, afectan a la estructura de la obra.

En palabras de Roca (2011): “En el análisis formal nos ocupamos por identificar las articulaciones de estos tres elementos principales (armonía, melodía y métrica) y de describir sus interrelaciones.” Una vez descrita la forma, es posible asimilar a uno o varios patrones formales definidos por los distintos teóricos (las llamadas “formas musicales”). Así distinguimos entre la forma musical, única y exclusiva de cada obra, y los patrones formales a los que se pueden asimilar, en mayor o menor medida, a un gran número de ellas. Veremos un gráfico de nuestro plan de trabajo basándonos en la idea de Roca, aparece en primer lugar una transcripción y un conocimiento previo de la obra, posteriormente entraremos en las fases de audición y lectura analítica. Desarrollaremos nuestro plan de análisis de la superficie musical en cuatro parámetros, armonía, melodía, métrica y forma¹.

¹ Añadiremos la observación de la técnica ya que también nos dará información sobre la intención del autor.

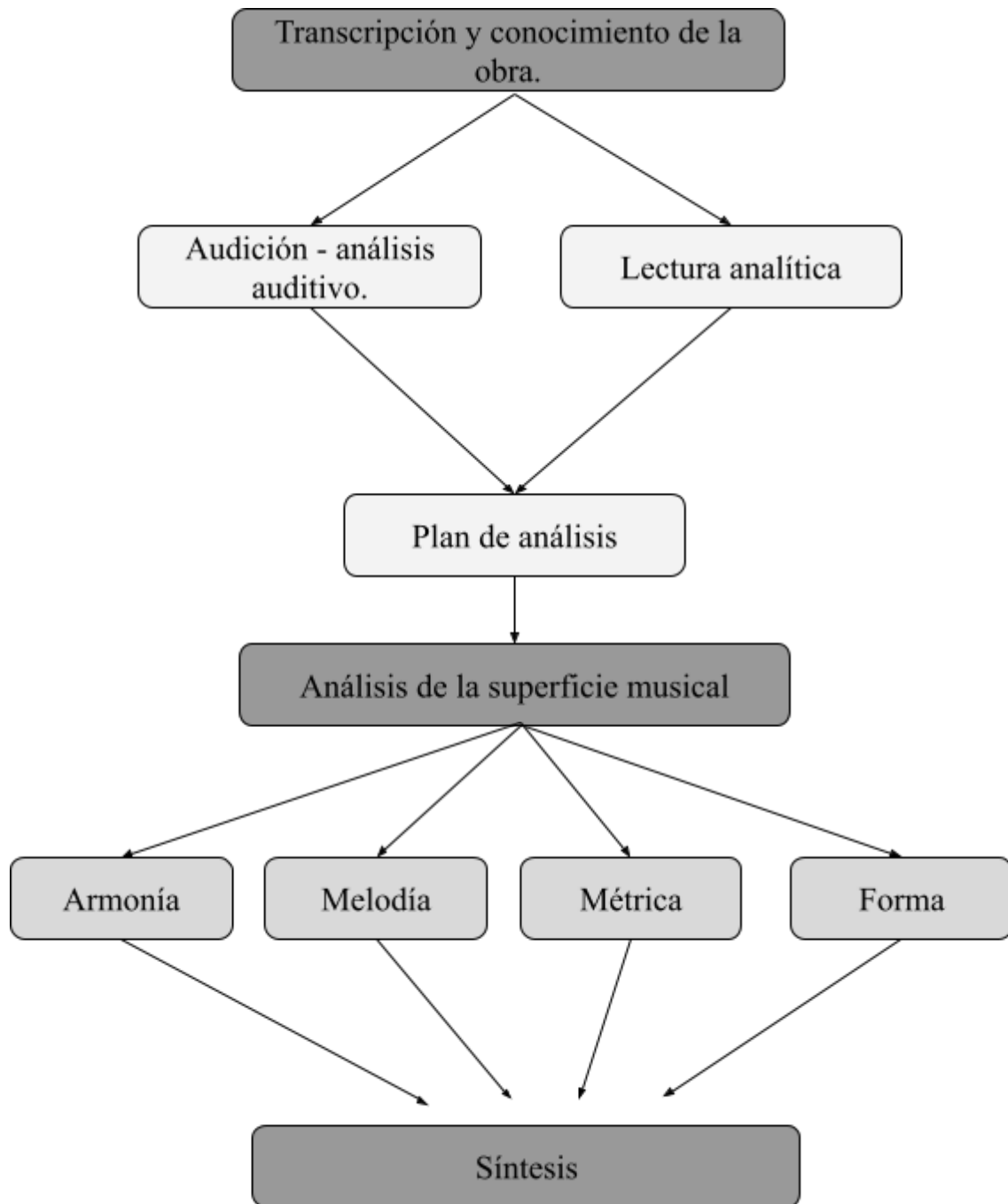


Figura 14. Plan de trabajo, elaboración propia basándonos en la idea de Roca (2011)

Para la consecución de nuestro trabajo realizaremos una combinación de todos los planos desarrollados. Por otra parte, utilizaremos algunas de sus frases musicales relacionándolas además con variaciones realizadas por otros autores como Manuel

Morao, Eduardo de la Malena, Melchor de Marchena, Pedro Peña, etc, por tener un toque distinto al de nuestro autor y ser también referentes en el acompañamiento al cante. Así pues, Manolo Brenes podrá ser comparado desde dos perspectivas. Por un lado, con lo que sería un esquema armónico, melódico, rítmico y formal básico y, por otro, con lo que sería esa misma frase en las manos de otros guitarristas de la época.

Estamos haciendo referencia a un análisis de tipo comparativo entre unos esquemas fundamentales del toque por soleá y las variaciones de Manolo Brenes, es decir, haremos una pequeña selección de muestras de nuestro guitarrista en base a unos esquemas ya fijados de este toque. Se tratarán de toques clásicos y sin un gran alarde armónico o melódico, pero, que respetan en todo momento la base sobre la que se sustenta la estética del palo que nos ocupa. Como hemos señalado anteriormente, debemos relacionarlo, por otra parte, con algunos ejemplos utilizados por otro tipo de guitarristas pertenecientes a su misma época y contexto.

Puesto que el principal eje articulador de este trabajo será el de reconocer algunos de los elementos fundamentales de la soleá enmarcados en el toque de Manolo Brenes, es necesario para su clasificación seguir unos criterios en cuya base se encuentre la unidad, es decir, deberemos agrupar sus características propias compartidas en:

- Los esquemas básicos del toque por soleá.
- Los elementos musicales realizados por otros autores de la época.

Análisis comparativo

Para desarrollar este apartado debemos tener en cuenta cuáles son los esquemas básicos y las estructuras de las variaciones por soleá. Para ello, nos hemos servido de Granados (1998), donde desarrolla una serie de patrones armónicos tradicionales con todos los elementos característicos de este palo. Estas variaciones han sido tomadas como modelo para después hacer nosotros nuestra propia transcripción y recreación de ellas para, en segundo lugar, compararlas con las mismas variaciones en manos de Brenes. Estas transcripciones realizadas por Granados están ordenadas en un compás de 3x4, donde el autor explica la recaída de los acentos de soleá. Pensamos que no queda claro y por tanto nos dificulta su interpretación, viendo la necesidad de recrearlas en compás de 12 tiempos, como ya hemos comentado.

A continuación observaremos los modelos seleccionados de Granados (1998) para la comparación con nuestro autor. El siguiente paso sería el de observar esos mismos modelos en manos de otros guitarristas coetáneos a Brenes.

3.1 Variación de compás básico

a) MI/ FA/ MI/ FA/ MI (I/ II/ I/ II/ I)
Ejemplo de Tema:




Figura 15. Recuperado de Granados M. (1998) *Teoría musical de la guitarra flamenca. Fundamentos de armonía y de composición.* (p.56)

3.2 Variación en torno a la cadencia andaluza

f) Lam/ SOL7/ FA/ MI (IV/ III/ II/ I)
Ejemplo de Variación:




Figura 16. Recuperado de Granados M. (1998) *Teoría musical de la guitarra flamenca. Fundamentos de armonía y de composición.* (p.58).

3.3 Variación de escobilla

e) FA/ DO7/ FA/ Rem/ MI (II/ VI/ II/ VII/ I)
Ejemplo de un pasaje característico de Rasgueo:



Figura 17. Recuperado de Granados M. (1998) *Teoría musical de la guitarra flamenca. Fundamentos de armonía y de composición.* (p.57)

3.4 Variación La-Do-Fa-Mi

b) Lam/ DO/ Rem/ FA/ MI (IV/ VI/ VII/ II/ I)
Ejemplo de Tema:

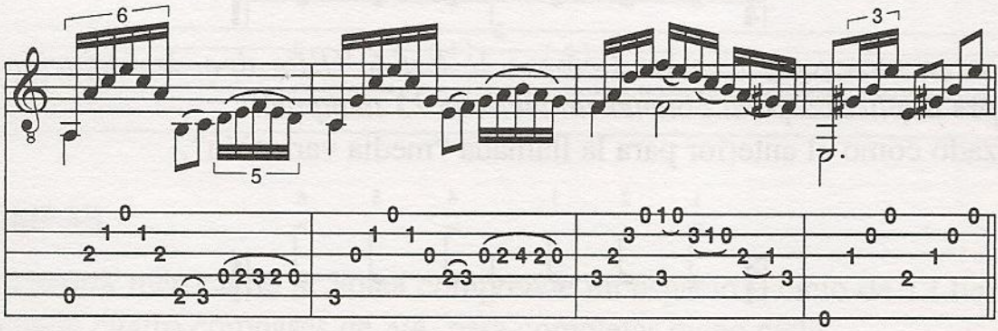


Figura 18. Recuperado de Granados M. (1998) *Teoría musical de la guitarra flamenca. Fundamentos de armonía y de composición.* (p.56)

3.5 Variación de llamada²

a) MĪ/ FA/ MĪ/ FA/ MĪ (I/ II/ I/ II/ I)

Ejemplo de Tema:

Figura 19. Recuperado de Granados M. (1998) *Teoría musical de la guitarra flamenca. Fundamentos de armonía y de composición.* (p.56)

² Hay que destacar que este modelo de variación de compás básico también está seleccionado por su aire de llamada al dejar libre los tiempos 10, 11 y 12, aunque el autor no valore esa opción.

V. MODELOS

Modelo 1: Compás básico

El toque por soleá es rico en variaciones, ya que al ser un estilo tan reposado se produce un gran diálogo entre el toque y el cante, aprovechando las pausas de los versos del cante para realizar las diferentes variaciones. También es rico en virtuosismo, es precisamente ese carácter sosegado y en diálogo con el cante el que le da mucha libertad al guitarrista, pudiendo hacer alarde de su técnica. Rara vez escucharemos el compás básico (atendiendo a compás básico como alternancia entre II-I, ya que luego observaremos otras frases fundamentales que caminan por otros acordes), “rasgueado”. El guitarrista utilizará alguna otra técnica, como el arpeggio, el picado o el pulgar, para el desarrollo de la variación. Este desarrollo de variaciones gracias a otras técnicas ajenas al rasgueo, es algo que ocurre en el toque “por arriba” (Mi flamenco). normalmente cuando se acompaña al cante de soleá “por medio” (La flamenco), sí se suele utilizar de una forma más frecuente el toque rítmico y “rasgueado” en alternancia con los grados II-I.

El compás básico lo observamos gracias al trabajo de Granados (1998), como una alternancia entre el II y el I grado, que respeta la acentuación natural de la soleá. A continuación se muestra el esquema:

i... a m i i a i a m i i P

I II I

Figura 20. Elaboración propia, recreación de Granados M. (1998) Recuperado de la Teoría musical de la guitarra flamenca. Fundamentos de armonía y de composición, p.56

Este es el compás básico de soleá “por arriba”, del que partiremos para el análisis de las posteriores variaciones, pues todas ellas tienen esta raíz. El II grado o

dominante flamenca coincide en el tiempo 3, acento natural del compás de soleá, para resolver en tiempo 10 con la cadencia hacia la tónica.

Cabe destacar que este modelo básico de soleá se corresponde con el modelo básico de las alegrías. Ambas tienen ciertas equivalencias: la soleá alterna los grados II y I y las alegrías, en modo mayor, el V con el I. Si bien el toque por alegrías o soleá por bulerías tiene un marcado carácter rítmico, el estilo por soleá es más elástico, tanto en el canto como el toque. Esta elasticidad también suele aparecer en palos como las Seguiriyas o los Tientos.

Técnicamente, el desarrollo de esta variación se suele hacer con un juego de mano derecha donde el dedo índice golpea las cuerdas mientras que el anular golpea la tapa de la guitarra acentuando los tiempos fuertes del compás.

Desde el 7 hasta el 10 tenemos lo que conocemos como remate. En este caso será mediante un rasgueo de mano derecha para finalizar en los tiempos 10, 11 y 12 con un cierre realizado con una bajada de pulgar o un arpeggio descendente, aunque a lo largo del trabajo observaremos otras formas de realizar el remate o el cierre. Esta variación antes observada del compás básico (recreación de Granados 1998), es ideal para empezar a comprender la soleá. De hecho, sé por experiencia que es la que suelen utilizar al comienzo los maestros de guitarra con sus alumnos.

A continuación observaremos este primer modelo, pero de una manera más elaborada. Se trata de una variación ornamentada y muy popular del compás básico de soleá, desarrollada bajo la técnica del arpeggio. Como sustituto natural del “rasgueo”, el arpeggio será una de las técnicas más utilizadas en las variaciones de este palo. Podemos observar que se mantiene la misma armonía, alternando los grados I y II:

I II I Alternancia II-I I

Figura 21. Elaboración propia, recreación de Granados M. (1998) Recuperado de la Teoría musical de la guitarra flamenca. Fundamentos de armonía y de composición, p.56

En la transcripción hemos indicamos cómo se ha de realizar técnicamente la variación para la correcta ejecución. En este caso, en el tiempo 3 se realiza una bajada más reposada de pulgar; al tiempo 6 se llega con el pulgar y golpeando la caja con el dedo anular; el remate, del 7 al tiempo 10, se realiza mediante un arpeggio alternando los grados I y II (observamos una diferencia clara con respecto al esquema anterior que se mantenía en el grado II); Por último, el cierre suele ser un poco más elaborado, al realizarse un arpeggio de corcheas descendente.

A continuación vamos a observar cómo se realiza este modelo en las manos de Manolo Brenes:

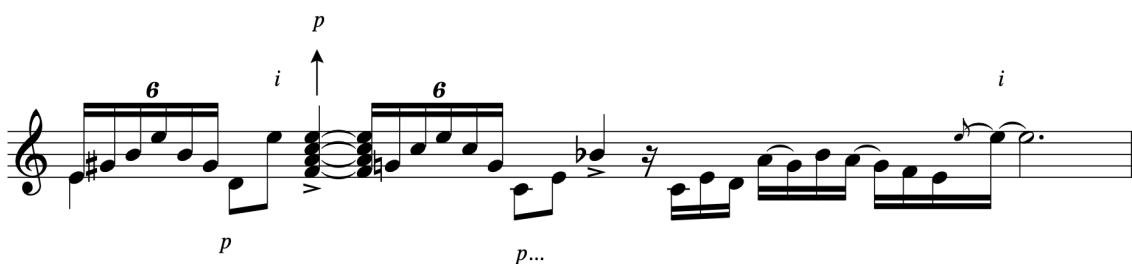


Figura 22. Elaboración propia. Extraído de la web de RTVE.³

En este compás ya tenemos mucha información de la manera de trabajar que tenía este guitarrista. Para comenzar, en el tiempo 1 realiza un arpeggio doble sobre la tónica que nos lleva a la séptima menor de ésta en el tiempo 2, para reposar en el tiempo 3 con el II grado de la tonalidad.

Aprovechando la síncopa en el tiempo 4 realiza otro arpeggio doble con una resolución en el tiempo 6 de un Sib. Aquí es donde encontramos la primera gran sorpresa, vemos una resolución mediante una nota alterada en un tiempo fuerte del

³

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-beni-cadiz/5138163/> Minuto: 21:05

compás, normalmente y atendiendo al modelo de Granado (1998), el tiempo 6 reposa en el grado II o I, Manolo Brenes lo hace séptima menor del VI grado.

Hasta ahí, los tiempos del 1 al 3 y del 4 al 6 rítmicamente son iguales, exceptuando que se produce una síncopa entre los tiempos 3 y 4 dando lugar a una sensación rítmica de inestabilidad. Gracias a ese detalle, sincopando los tiempos 3 y 4, estamos empezando a intuir la riqueza rítmica de este guitarrista, ya que de forma general se acentúa el tiempo 3 y se produce un silencio de corchea antes de comenzar el siguiente arpeggio, él, deja sonando el II grado para que se introduzca la armonía en el tiempo 4.

En cuanto al remate, utiliza la técnica del pulgar y los ligados de la mano izquierda. Comenzando el tiempo 7 en silencio, la inercia melódica de esta pequeña escala nos lleva al tiempo 8 y al tiempo 10, donde vamos a encontrar otra gran diferencia, y es que adelanta el dedo índice dejando libre el cierre. A la hora de acompañar, este juego da mucho poder al cantaor, ya que puede entrar a cantar de una manera más intuitiva y natural.

Vamos a observar otra variación de nuestro autor en este modelo:



Figura 23. Elaboración propia. Extraído de la web de RTVE.⁴

Armónicamente esta variación se seguirá moviendo entre los grados II y I, aunque tiene mayor riqueza rítmica y melódica. El comienzo es bastante básico, la resolución del II grado en el tiempo 3 la realiza con la técnica de índice y golpe en la tapa con el dedo anular, realizado ligados de mano izquierda entra la tónica y la séptima menor. Esta técnica de mano derecha es más propia del remate en este tipo de modelo.

4

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-beni-cadiz/5138163/> Minuto: 22:31

Al tiempo 4, nuevamente, como vimos en la variación anterior (Figura 22) se llega mediante una síncopa del tiempo 3. Y utilizando un adorno en torno al Sol becuadro comienza la melodía que nos resolverá en la tónica. El tiempo 6, parte fuerte del compás, lo remarca con un intervalo de 3ª Mayor.

En cuanto al remate, para dar sensación de velocidad, realiza otra síncopa en el tiempo 6 para caer en el 7, la sorpresa rítmica la da el tresillo de corchea del tiempo 8, acentuándose también con el anular de la mano derecha. En este caso, el cierre es bastante estándar y básico.

Además de la comparación con el esquema básico (recreado de Granados 1998), vamos a observar algunas variaciones del mismo modelo realizadas por algunos autores de la época.

En primer lugar observamos una variación de Eduardo de la Malena. El autor realiza un comienzo más simple que Manolo Brenes, pero lo destacable es la rítmica utilizada en el tiempo 5 y 6, el rasgueo de pulgar utilizado en la parte débil del tiempo 5 da sensación de un desplazamiento de los acentos, a la parte fuerte del tiempo 6 llegamos mediante ese rasgueo de pulgar utilizado en la parte débil del tiempo 5. En cuanto al remate, la melodía en las semicorcheas es menos elaborada tratándose de grados conjuntos. Observando los tiempos 10, 11 y 12, se trata de un cierre estándar:

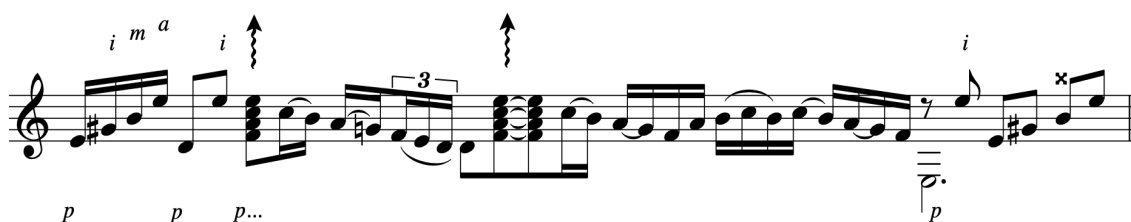


Figura 24. Elaboración propia. Extraído de la web de RTVE.⁵

A continuación observaremos una variación de Melchor de Marchena donde los seis primeros tiempos de la soleá se realizan con un rasgueo. La nota fundamental del

5

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-chocolate/5118320>
 / Minuto: 20:21

acorde que aparecería en la sexta cuerda no aparece en la variación. El autor, mediante el apoyo del pulgar en la sexta cuerda, apaga ese sonido, quedando en los seis primeros tiempos un acorde en segunda inversión, donde en la tónica la nota grave sería el Si, y en el II grado sería La.

En el sexto tiempo del compás aparece una síncopa que liga con el tiempo siete, el cual es marcado por un golpe en la tapa. La mano derecha realiza un arpeggio descendente; en el tiempo 8 reposa la nota Sol, en el tiempo 9 reposa con el mismo mecanismo técnico la nota Fa, para preparar también con un arpeggio similar el tiempo 10, que sí será ya la tónica de la soleá. Cuando el autor realiza el efecto técnico de arpeggio y pulgar, donde la intención musical está en la caída hacia la nota grave, utiliza las notas Si-La-Fa. Podemos decir que estamos en el grado II de la tonalidad. La nota Si que aparece en la segunda cuerda se trata de una nota accidental, esta nota aparece por mor de la propia técnica guitarrística de la mano derecha. Resuelve el tiempo 11 y 12 mediante una bajada de pulgar que termina en la nota Si, quinta nota del acorde de tónica:

The image shows a musical score for guitar in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation consists of several measures of chords and arpeggios. Above the staff, there are fingerings for the right hand: 'ñ a m i i' with arrows pointing up for the first four notes and down for the fifth, followed by another 'ñ a m i i' with similar arrows, and finally 'i i i' with three upward arrows. The first two measures are marked with a '5' and a 'p' (piano) dynamic. The third measure has a 'p' dynamic. The fourth measure starts with an 'x' (mute) and contains a triplet of notes marked with 'a m i' and a 'p' dynamic. The fifth measure has a 'p' dynamic. The sixth measure has a 'p' dynamic. The seventh measure has a 'p' dynamic. The eighth measure has a 'p' dynamic. The piece ends with a double bar line.

Figura 25 Elaboración propia. Extraído de la web de RTVE.⁶

A continuación vamos a observar una variación rítmica de Manuel Morao sobre este modelo. Manolo Brenes utiliza el ritmo de una manera diferente a la de Manuel. Se trata de un trabajo más rítmico en cuanto a figuras musicales. Manuel trabaja el ritmo desde otra perspectiva, más ligada al contratiempo, característico del aire jerezano. Manuel Morao comienza con un rasgueo de abanico para caer con el II grado en el

6

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-manolo-caracol-ii/1898615/> Minuto 09:10

tiempo 3. Juega mediante golpes en la tapa y ligados en la mano izquierda acentuando los tiempos 7 y 9. No acentúa la parte fuerte del compás de soleá, ni el tiempo 6 ni el tiempo 8, es más, el tiempo 10 lo deja en silencio para terminar entre el 11 y el 12:

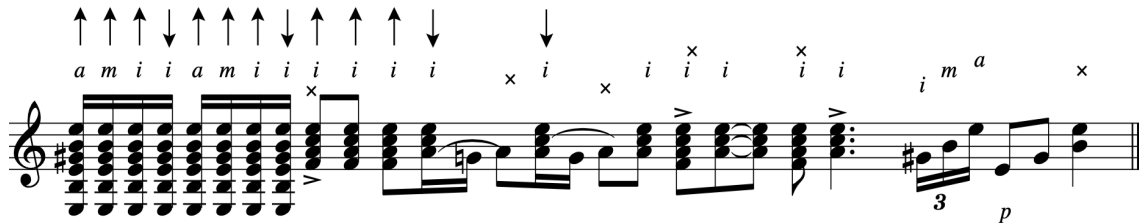


Figura 26. Elaboración propia. Extraído de la web de RTVE.⁷

A continuación y a modo de conclusión, vamos a observar algunas características de Manolo Brenes extraídas de la observación de estas variaciones, podemos adelantar que Manolo Brenes varía ciertos aspectos del modelo básico, por ejemplo, el VI grado con séptima menor que utilizó en el tiempo 6 de la figura 3:

FORMA	Respeto la forma básica observada de: Seis primeros pulsos Remate Cierre
ARMONÍA	Respeto la armonía habitual entre el II-I grado, pero introduce algunos cambios como la séptima menor en el VI grado
MELODÍA	Elaborada, aunque utiliza grados conjuntos. También se mueve en otros intervalos para conseguir una buena frase melódica

⁷<https://www.rtve.es/alacarta/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-antonio-mairena/1786710/> Minuto 10:46

RITMO

Su acompañamiento por soleá es rápido, marcado también por la época, a día de hoy la soleá se realiza más reposada. Hay que añadir que las síncopas utilizadas dan sensación de inestabilidad rítmica

TÉCNICA

Virtuosa. Utilización del pulgar y del arpegio. También observamos golpes en la tapa mientras el índice “rasguea” las cuerdas

Tabla 1. Compás básico. Elaboración propia.

Modelo 2: en torno a la cadencia andaluza

A continuación vamos a observar tomando como modelo el trabajo de Granados (1998) una serie de variaciones ordenadas armónicamente en torno a la cadencia andaluza: IV - III - II - I:

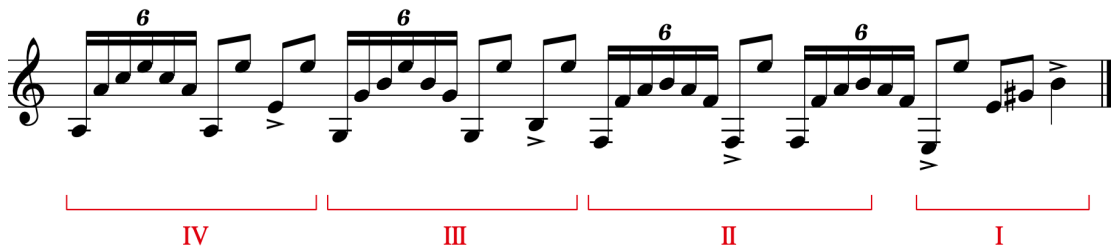
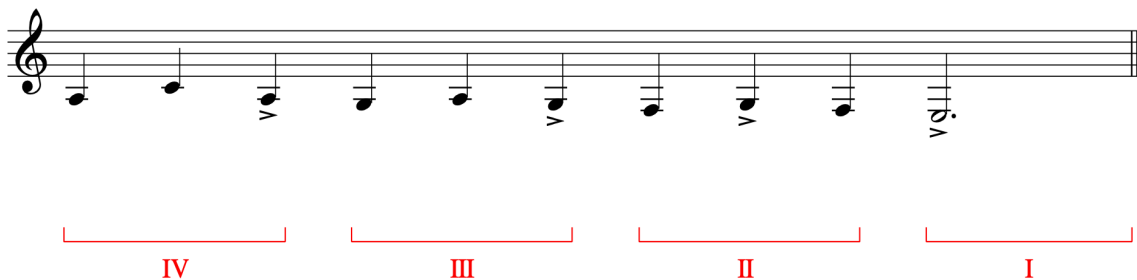


Figura 27. Elaboración propia. Recreación de Granados M. (1998) Recuperado de la Teoría musical de la guitarra flamenca. Fundamentos de armonía y de composición, p.58

Por consiguiente, y al sustentarse sobre otras bases armónicas, tendrá cierta repercusión en la línea melódica, realizando frases musicales más elaboradas. Este tipo de variaciones dan pie a realizar incluso melodías de pregunta - respuesta muy típicas en la guitarra flamenca.

En este segundo modelo de variación el guitarrista suele realizar una melodía sencilla por grados conjuntos que desciende desde “La” hasta “Mi”, desde el IV grado hasta el I. Aunque dicho descenso lo hace de manera ondulante, ambas frases (la pregunta y la respuesta), suelen resolverse en la tónica, aunque a veces la pregunta lo hace en el III grado. Es esta pequeña diferencia la que le da cierto sentido de pregunta y respuesta. A continuación, vamos a observar cómo sería el esquema melódico de este modelo de variación:



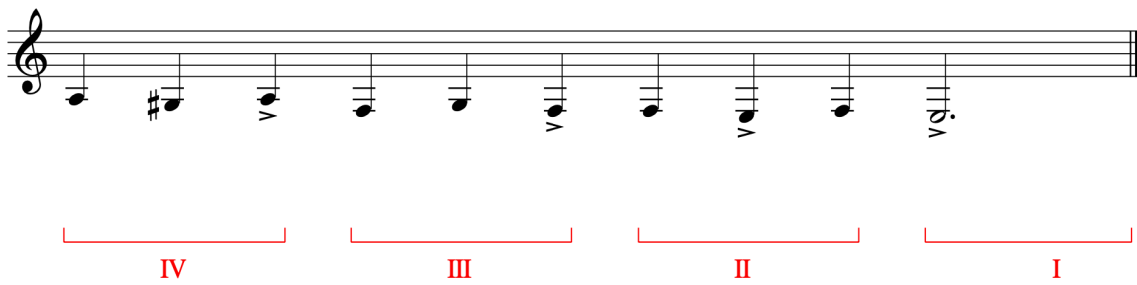


Figura 28. Elaboración propia.

También puede haber ciertas variaciones en el ritmo, utilizando la técnica del arpeggio por ejemplo, pero que en el fondo siguen manteniendo la misma melodía:



Figura 29. Elaboración propia.

Ahora veremos de qué manera trabaja nuestro autor este tipo de variación. Vemos como la melodía sigue los patrones melódicos de “pregunta y respuesta”, aunque en este

caso la pregunta concluye en la tónica. Diremos de antemano que la respuesta tiene aire de llamada, como explicaremos más adelante:

The image displays two staves of musical notation for guitar flamenco. The top staff is a treble clef staff with a melodic line. It begins with a series of chords and single notes, marked with 'p' (piano) above and below. There are two upward arrows and one downward arrow at the beginning. The line concludes with a triplet of notes, each marked with an 'i' (accidental). The bottom staff is also a treble clef staff, likely representing the bass line. It starts with a series of chords, marked with 'p...' below. Above the staff, there are five 'x' marks with upward arrows, indicating specific techniques or accents. The staff contains several triplet markings (groups of three notes) and ends with a final chord.

Figura 30. Elaboración propia. Extraído de la web de RTVE⁸

La característica principal de la pregunta gira en torno al tratamiento de la *alzapúa*⁹ como acompañamiento a la melodía principal realizada en el bajo. El cierre se considera un cierre estándar. En cuanto a la respuesta, en el tiempo 3, Manolo Brenes utiliza un acorde extraño a toda la armonía, se trata del V grado de la tonalidad de Mi Mayor, para después volver a la escala principal de la tonalidad de Mi flamenco realizada con el pulgar y con la figuración del tresillo de corchea. Finalmente, acaba resolviendo en el acorde de tónica flamenco.

En torno a este modelo de variación, a la cadencia andaluza, observamos otras variaciones en manos de Manolo Brenes. En esta próxima variación los seis primeros

8

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-beni-cadiz/5138163/> Minuto: 22:16

⁹ Faustino Nuñez lo define como *Técnica del pulgar de la mano derecha en la guitarra flamenca que consiste en reproducir 3 sonidos con un único ataque, formando tresillos más o menos veloces, característicos de la música flamenca. Tal y como figura en la foto el pulgar mantiene una posición determinada y al atacar las cuerdas, y los dos primeros sonidos los obtiene en el movimiento hacia abajo sobre dos cuerdas, por ejemplo 6ª y 5ª, y el tercero lo obtiene por la inercia producida por el mismo pulgar al subir para repetir la operación. De esta forma los tres sonidos se producen con un único ataque. Es una de las técnicas propias de la guitarra flamenca y una de las más utilizada en los diferentes toques.* <http://www.flamencopolis.com/archives/2160>

tiempos son idénticos rítmicamente: los tiempos 1, 2 y 3 se mantienen en el acorde de la menor (IV) y los tiempos 4, 5 y 6 en el de Sol Mayor (III). El remate gira en torno al II grado, utilizando una vez más una síncopa rítmica del tiempo 7 al 8.

El cierre es lo más destacable de este ejemplo y es que lo realiza mediante rasgueos tapando las cuerdas con la mano izquierda, dejando entrecortado el sonido del acorde. Una vez más se demuestra el dominio técnico de Manolo Brenes:

Figura 31. Elaboración propia. Extraído de la web de RTVE.¹⁰

Observaremos también a algunos autores realizando este tipo de variación. En primer lugar, podemos ver como Eduardo de la Malena, mediante ligados en la mano izquierda y la técnica del pulgar junto con el dedo índice y medio en la mano derecha, realiza la típica melodía de la que hemos hablado anteriormente:

Figura 32. Elaboración propia. Extraído de la web de RTVE.¹¹

¹⁰<http://www.rtve.es/alacarta/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-amos-rodriguez/5173060/> Minuto: 17:31

¹¹

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-platero-alcala/5224198/> Minuto: 22:51

También observaremos cómo Pedro Peña realiza la variación, podría haber resuelto en el III grado y hacer la respuesta resolviendo en tónica. El autor deja lugar a confusión porque solo realiza esta variación una vez, es decir, no hay repetición para catalogar una posible respuesta. Lo realiza de una manera muy virtuosa donde el dedo índice aparece en forma de nota pedal (Sol), el pulgar mediante ligados de mano izquierda compone la melodía:



Figura 33. Elaboración propia. Extraído de la web de RTVE¹²

También podemos observar a autores como Manolo Carmona. En el caso de esta variación, observamos cómo la melodía ha sido mucho más desvirtuada:



Figura 34. Elaboración propia. Extraído de la web de RTVE.¹³

Manuel Morao envuelve la melodía de una forma muy sofisticada, realizando además muchos juegos rítmicos de arpeggio. Observamos tresillos, cinquillos y seisillos realizados con los dedos pulgar, índice, medio y anular tirando hacia arriba de las cuerdas:

¹² Capítulo emitido el 25 de Junio de 1973, no disponible en la web de RTVE
<https://www.youtube.com/watch?v=mTv6NM8ipes> Minuto: 15:54

¹³
<http://www.rtve.es/alacarta/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-oliver-triana/5159063/> Minuto: 24:46

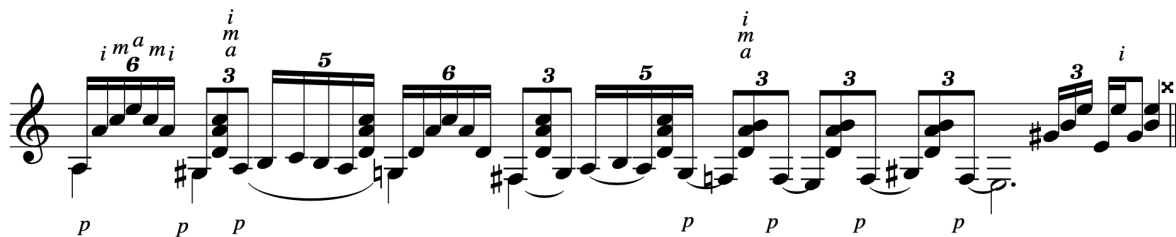


Figura 35. Elaboración propia. Extraído de la web de RTVE. ¹⁴

Podemos adelantar que el autor utiliza la melodía antes descrita en la variación “pregunta” y la que hemos catalogado de “respuesta” como una llamada al canto, también destacaremos el cierre “rasgueado”, con la precisión técnica que ello conlleva al venir de pasajes en arpeggio:

FORMA	Respeta la forma básica: Tres primeros pulsos en IV grado Del 4 al 6 en el III grado Del 7 al 9 (remate) en II Cierre en tónica
ARMONÍA	Respeta la armonía de la cadencia andaluza. Aunque en la respuesta, extrae la dominante de Mi Mayor y la utiliza en el tiempo 3
MELODÍA	Respeta la melodía básica de este modelo
RITMO	Destacamos la síncopa y el cierre rítmico y rasgueado

14

<https://www.rtve.es/alicarta/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-antonio-mairena/1786710/> Minuto: 07:37

TÉCNICA

Utilización del pulgar, arpegio y
alzapúa

Tabla 2. En torno a la cadencia andaluza. Elaboración propia.

Modelo 3: Escobilla

Las variaciones que vamos a observar a continuación tienen su raíz en el pasaje rítmico “rasgueado” del acompañamiento al baile. Estos modelos consisten en una serie de ciclos rítmicos de un compás de duración. La escobilla comienza con un ritmo lento para después ir progresando en velocidad hasta alcanzar el compás de Bulería.

Su esquema más básico está ordenado en torno a los grados II - VI - II - I, aunque a veces se suele emplear otro tipo de armonía. Por lo general este tipo de variaciones dependen de la cuestión rítmica del tipo de rasgueo que se utilice. Si se utilizan los dedos anular, medio e índice, atenderá a un juego rítmico de semicorcheas, en cambio si utilizamos también el dedo meñique obtendremos un juego rítmico de cinquillos. A continuación tenemos su esquema más básico:

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

II VI II I

Figura 36. Elaboración propia. Recreación de Granados M. (1998) Recuperado de la Teoría musical de la guitarra flamenca. Fundamentos de armonía y de composición, p.57

Observamos como en los tres primeros pulsos la armonía se encuentra en el II grado y en los siguientes cambia al VI, para en el remate y en el cierre realizar un II - I.

Este modelo puede ser variado de muchas maneras. Además de los distintos juegos de rasgueo, el esquema fundamental se puede variar introduciendo nuevos elementos que no sean tan previsibles. Esto estará ligado a la creatividad del propio músico. La variación de escobilla no se limita simplemente a un esquema “rasgueado” y regular. A continuación, vamos a observar la modificación que emplea Manolo Brenes:

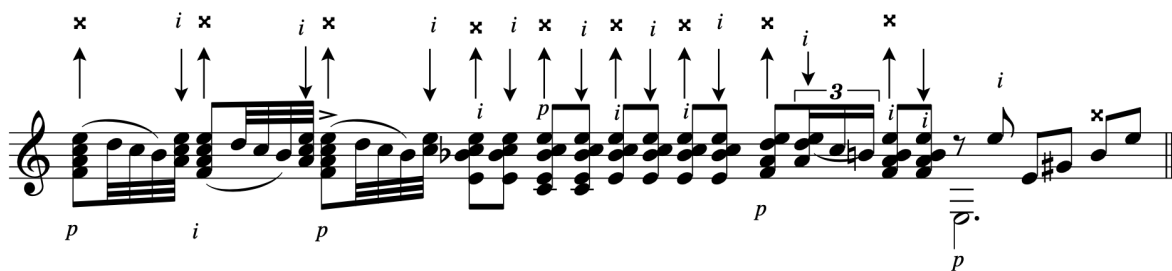


Figura 37. Elaboración propia. Extraído de la web de RTVE.¹⁵

En primer lugar, observamos que en los tres primeros pulsos la técnica varía. Ya no se trata de un rasgueo regular, sino de una combinación de golpes con el pulgar, el dedo índice y el anular de la mano derecha mientras se producen una serie de ligados con la mano izquierda. Aún así, mantiene el esquema armónico. Nos sorprende en el tiempo 4 un Sib, que es la séptima menor del VI grado. Al principio aparece en primera inversión y es en el tiempo 5 cuando vuelve al estado fundamental. En el remate, en el tiempo 7, aún sigue en ese VI grado, cuando en el esquema ya debería haber cambiado al II grado. Lo hace posteriormente para cerrar en el tiempo 10.

Manolo Brenes en esta variación sigue el aspecto rítmico “rasgueado” que tiene la escobilla (al venir del acompañamiento al baile), otros autores como Antonio de Sanlúcar la realizan mediante pulgar e índice, haciendo un juego de tresillos. Como hemos dicho antes son variaciones destinadas en su origen a acompañar la escobilla del baile, por tanto se realizan con un marcado sentido rítmico, en este caso serán tresillos:

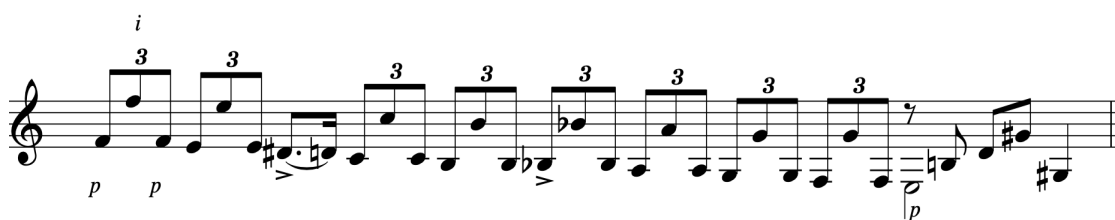


Figura 38. Elaboración propia. Extraído de la web de RTVE.¹⁶

¹⁵

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-beni-cadiz/5138163/> Minuto: 21:00

¹⁶ <http://www.rtve.es/alacarta/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-triana/1953692/> Minuto: 12:48

Manolo el Sevillano también realiza esta variación de una manera rítmica, a la manera de Manolo Brenes, mantiene la misma armonía, utilizando el tiempo 6 para reposar en el VI grado, pero varía rítmica gracias a la técnica de mano derecha, es el pulgar y el dedo medio quienes percuten las cuerdas mientras el índice realiza acompañamiento, más rítmico que melódico:

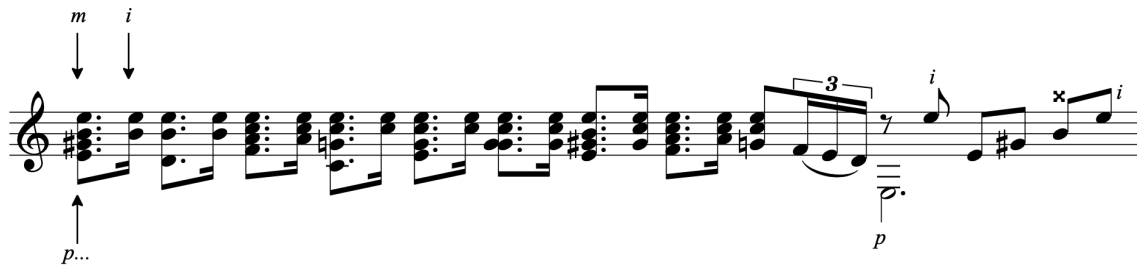


Figura 39. Elaboración propia. Extraído de la web de RTVE.¹⁷

Manolo Brenes respeta más que los otros autores la variación de la escobilla, le imprime un carácter rítmico y de “rasgueo”:

FORMA	Respeta la forma básica: Tres primeros pulsos en II grado Del 4 al 6 en el VI grado Del 7 al 9 (remate) en II, pero llega más tarde a este acorde Cierre básico
ARMONÍA	Respeta la armonía aunque el VI grado aparece con séptima menor: Fa-Do7-Fa-Mi
MELODÍA	Respeta la melodía básica

17

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-viejos-cantaosres/4797543/> Minuto: 18:02

RITMO	No utiliza una rítmica tan regular. Utiliza ligados que hace que cambie el ritmo con fusas y tresillos. En consonancia rítmica con la guitarra para acompañar el baile por soleá (origen de esta variación)
TÉCNICA	Utilización del pulgar y el índice además del golpe en la tapa con el anular.

Tabla 3. Escobilla. Elaboración propia.

Modelo 4: La-Do-Fa-Mi

Una de las melodías más características que aparecen en las variaciones del toque “por arriba” es la utilizada bajo la armonía del IV - VI - II - I. Vamos a observar el esquema básico de este modelo, realizando una recreación del trabajo de Granados (1998):

IV
VI
Alternancia II-I
I

Figura 40. Elaboración propia. Recreación de Granados M. (1998) Recuperado de la Teoría musical de la guitarra flamenca. Fundamentos de armonía y de composición, p.56

Suele ser una variación realizada mediante la técnica del arpeggio. Comienza en La menor, para reposar en la nota Re en el tiempo 3. Posteriormente Do Mayor para reposar en el tiempo 6 en la nota Sol. El remate oscila entre los grados II y I para caer en el cierre en la tónica. Melódicamente atendería al siguiente esquema:

IV
VI
Alternancia II-I
I

Figura 41. Elaboración propia.

El ritmo de negra (tiempos del 1 al 6) le da cierto efecto de continuidad, mientras que el uso de corcheas enfatiza el acento natural de los tiempos 3 y 6. En cuanto al remate, tiempos del 7 al 12, se limita a alternar entre dominante y tónica.

Atendiendo a la armonía nos encontraremos con el siguiente esquema:

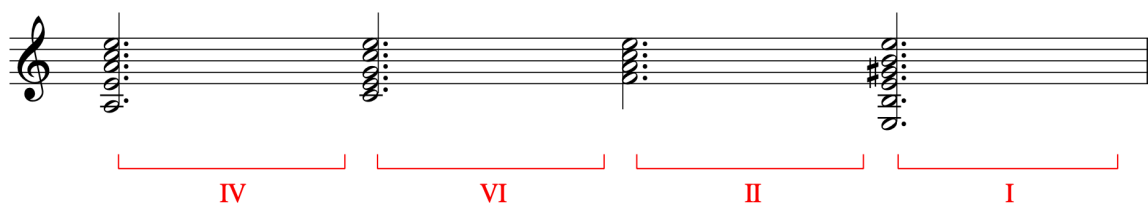


Figura 42. Elaboración propia.

La armonía empleada en esta variación es IV-VI-II-I (La menor/ Do Mayor/ Fa Mayor/ Mi Mayor). Su característica principal es el empleo del VI grado, al igual que en las variaciones de escobilla. La sonoridad de este acorde le imprime mucha intensidad a la música. A continuación vamos a observar cómo realiza Manolo Brenes este tipo de modelo

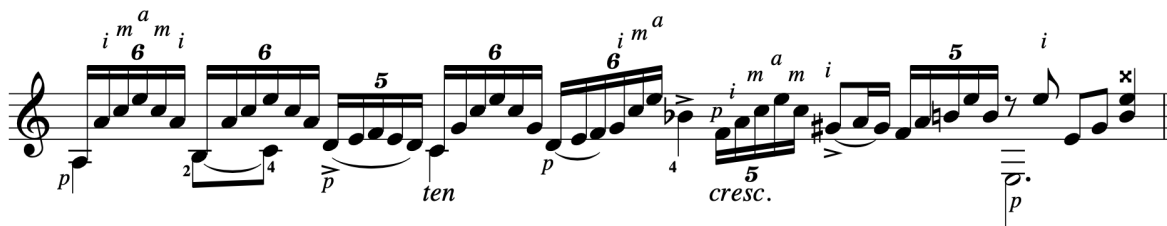


Figura 43. Elaboración propia, Extraída de la web de RTVE.¹⁸

El autor nos muestra una vez más el virtuosismo de su toque. Mediante una serie de arpeggios dobles con figuraciones de seisillo y cinquillo, comienza en el acorde de La menor para ligar con la mano izquierda la nota “si” y “do”. Seguidamente, en el tiempo 3, cae en la nota “Re”, donde realiza un adorno ligado alrededor de ésta. Los tiempos 4 y 5 los realiza rítmicamente igual gracias a la técnica de mano derecha, consiguiendo un efecto de cierta fluidez. En el tiempo 6, una vez más, reposa en la séptima menor del VI grado (Sib). Este giro melódico ya lo utilizó Manolo Brenes en el modelo de compás básico (Figura 22). En el remate utiliza el arpeggio, y es en el tiempo 8 dónde realiza un adorno melódico en torno al Sol Sostenido. Resuelve con un cierre básico:

Manuel Morao realiza esta variación de una manera más virtuosa que Brenes, mantiene la misma armonía y la misma melodía pero le imprime otro carácter al realizar arpeggios muy efectistas en la mano derecha, se trata casi de una sensación percusiva, más que musical:

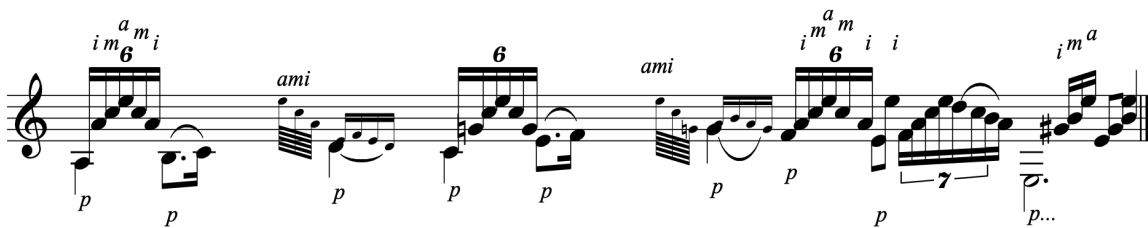


Figura 44. Elaboración propia, Extraída de la web de RTVE.¹⁹

Por otro lado, Eduardo de la Malena realiza esta variación saliéndose de cualquier molde, utilizando una escala de picado descendente (también muy efectista), se irá moviendo por la armonía típica de este modelo, partirá desde la menor, pasando por do Mayor, para resolver en el II y el I grado. La escala parte desde la nota La hasta resolver en la nota Mi, realiza una serie de ligados en la mano izquierda entre el sol Sostenido y el sol Natural :

19

<https://www.rtve.es/alicarta/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-antonio-mairena/1786710/> Minuto: 08:35



Figura 45. Elaboración propia, Extraída de la web de RTVE.²⁰

Podemos observar que Manolo Brenes es el autor que más respeta el modelo fundamental marcadamente armónico que tiene la variación La-Do-Fa-Mi en comparación con el esquema fundamental que nos proporciona Granados (1998).

FORMA	<p>Respeto la forma básica:</p> <p>Tres primeros pulsos en IV grado</p> <p>Del 4 al 6 en el VI grado</p> <p>Del 7 al 9 (remate) en II</p> <p>Cierre básico</p>
ARMONÍA	Respeto la armonía IV-VI-II-I
MELODÍA	Respeto la melodía básica de este modelo. Reposa en el Sib en el tiempo 6
RITMO	Utiliza una rítmica regular, dada por el empleo de arpegio doble en la mano derecha (seisillo y cinquillo)
TÉCNICA	Virtuosa. Utilización de arpegios

Tabla 4. La-Do-Fa-Mi. Elaboración propia.

²⁰

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-platero-alcala/5224198/> Minuto: 22:45

Modelo 5: Llamada

Podemos considerar “llamada” a esa variación que “llama la atención del cantante”. Se trata de una variación que se ejecuta para que el cantaor comience a cantar, por tanto, es una variación muy distinta en cuanto a intención. Suele ser reposada, y con melodías cromáticas descendentes formadas por los distintos grados armónicos que en ella suelen aparecer. Cambia por completo cualquier tipo de esquema previo de variación para así conseguir la atención del cantaor cuando el guitarrista ha realizado su falseta. Observaremos un modelo básico de este tipo de variación:

The musical notation shows a sequence of chords and a melodic line. The chords are marked with 'x' and have upward arrows above them. The melodic line features two triplets of eighth notes, each marked with a '3' and a slur. Below the notation, a red bracket labeled 'Movimiento cromático' spans from the 3rd measure to the 6th measure. Below this, red brackets indicate fingerings: 'I' for the first measure, 'II' for the second, 'III-II' for the third, 'I' for the fourth, 'II' for the fifth, and 'I' for the sixth. The notation starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Figura 46. Elaboración propia.

La característica más importante de esta variación y que le otorga el carácter de “llamada de atención” es el cromatismo realizado desde el tiempo 3 hasta el tiempo 6. Es en el tiempo 6 cuando se suele volver a tónica realizando algún juego de ligados en la mano izquierda. Otra cuestión a tener en cuenta en las llamadas es que se suelen dejar libres los tiempos 11 y 12 para que el cantaor pueda comenzar a cantar le imprima un toque de libertad e intuición. Manolo Brenes se desmarca muy bien de este tipo de esquema, pero sigue consiguiendo el mismo aire de llamada:

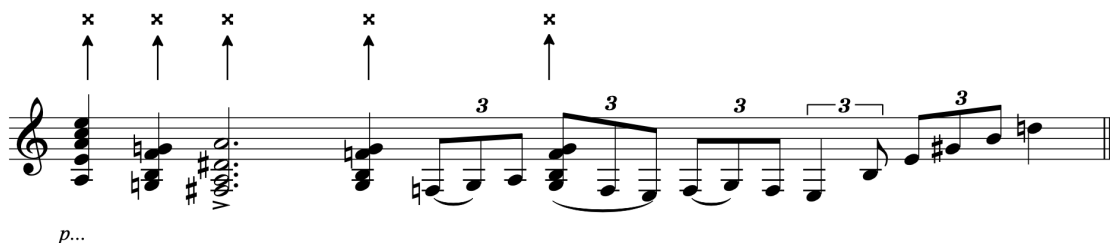


Figura 47. Elaboración propia, Extraída de la web de RTVE.²¹

Parece que va a comenzar con la cadencia andaluza pero nos llega la sorpresa en el tiempo 3 cuando aparece el acorde de Si Séptima. Este acorde lo mantiene hasta que en el tiempo 6 vuelve al III grado. A partir de ahí el remate y el cierre se convierten en una melodía por grados conjuntos mediante la figuración de tresillo ya dentro del II grado de la tonalidad. Y es en el tiempo 10 cuando realiza un descenso del acorde de tónica, para terminar en el tiempo 12 con la séptima menor. Hay que recordar que este modelo lo utiliza Manolo Brenes como remate en la variación utilizada en torno a la cadencia andaluza.

Otros autores nos recuerdan de una manera más canónica cómo es el resultado de esta variación. Por ejemplo Melchor de Marchena:

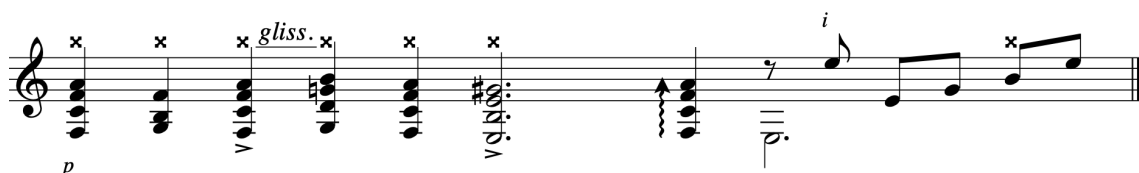


Figura 48. Elaboración propia, Extraída de la web de RTVE.²²

Manolo Carmona utiliza los ligados característicos en el remate y deja el cierre libre:

²¹

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-beni-cadiz/5138163/> Minuto: 22:21

²²

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-manolo-caracol-ii/1898615/> Minuto: 09:16

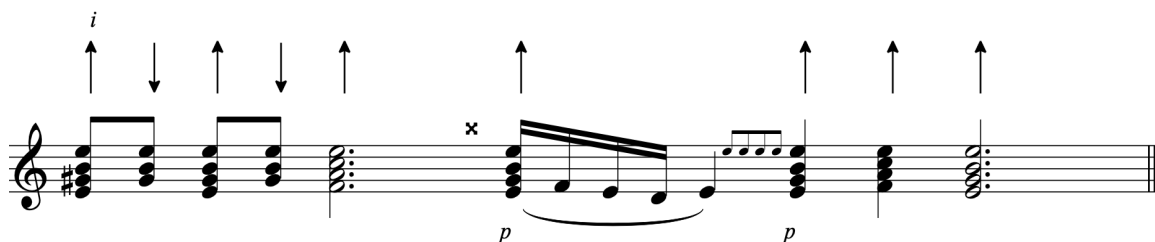


Figura 49. Elaboración propia, Extraída de la web de RTVE.²³

Manuel Morao realiza esta variación de una manera muy típica, utilizando en la mano derecha la técnica de trémolo para caer con el pulgar en los acordes principales. También deja el cierre libre:

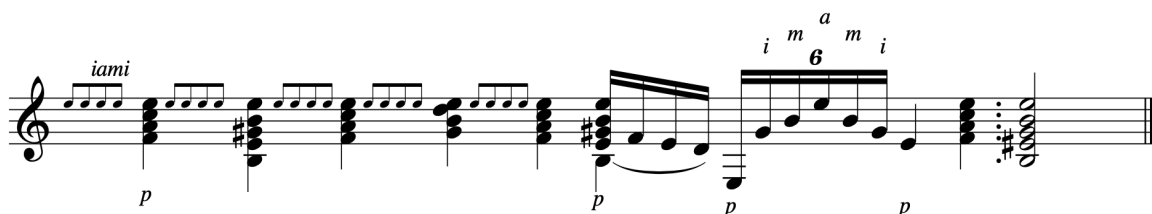


Figura 50. Elaboración propia, Extraída de la web de RTVE.²⁴

Para conseguir el aire de llamada no tiene porqué haber cromatismo en las armonías o en la melodía. Así lo refleja Antonio Sanlúcar, que mediante silencios y bajadas de pulgar consigue que la variación tenga este aire de llamada. Hay que destacar que también deja libre el cierre y eso puede que sea lo más característico de esta variación:

²³

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-oliver-triana/5159063/> Minuto 24:52

²⁴

<https://www.rtve.es/alacarta/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-antonio-mairena/1786710/> Minuto: 07:42

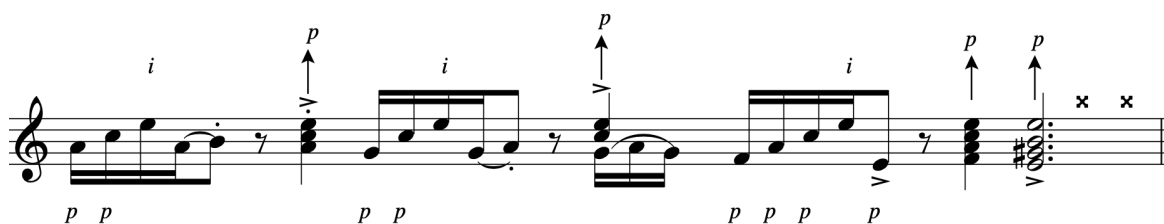


Figura 51. Elaboración propia, Extraída de la web de RTVE.²⁵

Observaremos, pues, que Manolo Brenes, no respeta el esquema fundamental de la llamada, pero al igual los otros autores, se trata de un tipo de variación muy compleja a la que se puede llegar de muchas maneras, se puede conseguir ese efecto de llamada al cante gracias a diversas técnicas compositivas. Manolo Brenes se puede sintetizar en que:

FORMA	No respeta la forma básica y no deja libre el cierre pero consigue la intención de la llamada
ARMONÍA	No respeta la armonía básica, utiliza el Sí séptima, extraído del Mi Mayor
MELODÍA	No respeta la melodía dada por los acordes básicos
RITMO	Utiliza una rítmica regular
TÉCNICA	Virtuosa. Utilización del pulgar “rasgado” y el pulgar punteado

Tabla 5. Llamada. Elaboración propia.

²⁵ <http://www.rtve.es/alacarta/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-triana/1953692/>
Minuto: 17:30

VI. CONCLUSIONES

Son varias las conclusiones que podemos sacar tras la realización de esta investigación. Manolo Brenes fue uno de los guitarristas que más acompañó al cante en un momento dorado para el flamenco. Era un tiempo plagado de festivales de renombre con los mejores cantaores de la época. Brenes, pertenece a esa generación de guitarristas que llevaron la técnica del acompañamiento al cante a un lugar privilegiado.

Lo hemos observado desde distintos puntos de vista. Hemos mostrado cómo se suele salir de los modelos estándar en cada una de las variaciones. No quiere decir que no practique o que no conozca otros tipos de variación, pero en un diálogo con el cante por soleá ese era su repertorio, un repertorio muy limpio técnicamente, muy virtuoso y musical. También, como hemos dicho antes, aún saliéndose de lo canónico siempre hemos encontrado puntos de encuentro con las frases fundamentales.

Señalaremos que en todas las variaciones, excepto en la catalogada como “llamada”, respeta la forma. Respeto el remate y el cierre, otorgándole a la soleá su personalidad. Armónicamente suele también respetar la armonía, aunque observamos ciertas libertades, como pueden ser los acordes con séptima menor, no muy usados en la época y en los guitarristas de su generación. También destacamos ese acorde de Si séptima menor como V grado del Mi Mayor que utiliza en la “llamada”, pues causa mucha sorpresa y obviamente llama la atención del cantaor. Diremos que su tratamiento melódico se basa en la utilización de pocos saltos melódicos, trabajando grados conjuntos, y comentaremos que tiene un gran dominio de la rítmica, pues su acompañamiento suele ser rápido. De hecho, destacamos el cierre de la figura 31, que después de venir trabajando el arpegio y el pulgar, utiliza rápidamente un rasgueo con un marcado carácter rítmico. Técnicamente observamos un gran dominio de la mano derecha, por ejemplo, la realización limpia de un arpegio doble siempre es difícil, por otro lado, el rasgueo suele sonar muy percusivo y su pulgar es fuerte y directo.

A título personal soy de los que piensan que hay que aprender observando a los maestros antiguos, a las generaciones en blanco y negro, para a partir de ahí, desarrollar nuestra capacidad creadora e interpretativa acorde a la música flamenca. El hecho de aprender a tocar la guitarra de una manera tradicional nos aporta pautas sobre cómo tiene que ser la creación o interpretación de un estilo concreto en el flamenco. Estas

estructuras aparecen también observando los puntos en común de diferentes guitarristas, llegando de esta forma a una comprensión de las estructuras musicales vinculadas al flamenco.

La elaboración de este trabajo puede contribuir a crear una teoría musical de la guitarra flamenca. Al igual que este instrumento ha ido evolucionado a lo largo de su historia, es necesario que se enriquezca con tratados teóricos donde se expliquen desde los conceptos más básicos a los más complejos.

Pensamos que estudiar las variaciones es una forma muy eficaz y directa de descubrir los entresijos de la música flamenca. Al tratarse de elementos fundamentales, identificativos y característicos de esta música, conviene conocerlos y estudiarlos. Para un guitarrista resulta de vital importancia conocer y tocar variaciones en todos los palos. Es tan primordial estudiarlas, que no sería ninguna locura colocarlas en el eje de la enseñanza en la guitarra flamenca. Contienen una potente actividad técnica e improvisatoria. Las variaciones, requieren una gran actitud interpretativa, ya que a la hora de dialogar con el cante estos recursos deben estar rápidamente al servicio del guitarrista.

Este trabajo lo hemos dedicado al estudio de las variaciones (por arriba) de soleá en manos de Manolo Brenes (pasando también por otros autores), pero todos los palos tienen estos elementos fundamentales y característicos, y todos los guitarristas reseñables son susceptibles de ser estudiados y analizados. Abrimos así un campo para la investigación y el análisis, siendo un trabajo necesario y urgente.

VII. REFERENCIAS DOCUMENTALES

Figura 22. Transcripción original de Manolo Brenes. (1972) Recuperado de: <http://www.rtve.es/alicante/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-beni-cadiz/5138163/> *Minuto, 21:05*

Figura 23. Transcripción original de Manolo Brenes. (1972) Recuperado de: <http://www.rtve.es/alicante/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-beni-cadiz/5138163/> *Minuto, 22:31*

Figura 24. Transcripción original de Eduardo de la Malena. (1972) Recuperado de: <http://www.rtve.es/alicante/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-chocolate/5118320/> *Minuto, 20:21*

Figura 25. Transcripción original de Melchor de Marchena. (1972) Recuperado de: <http://www.rtve.es/alicante/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-manolo-caracol-ii/1898615/> *Minuto, 09:10*

Figura 26. Transcripción original de Manuel Morao. (1973) Recuperado de: <https://www.rtve.es/alicante/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-antonio-mairena/1786710/> *Minuto, 10:46*

Figura 30. Transcripción original de Manolo Brenes. (1972) Recuperado de: <http://www.rtve.es/alicante/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-beni-cadiz/5138163/> *Minuto, 22:16*

Figura 31. Transcripción original de Manolo Brenes. (1972) Recuperado de: <http://www.rtve.es/alicante/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-amos-rodriguez/5173060/> *Minuto, 17:31*

Figura 32. Transcripción original de Eduardo de la Malena. (1973) Recuperado de:

<http://www.rtve.es/alcarta/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-platero-alcala/5224198/> Minuto, 22:51

Figura 33. Transcripción original de Pedro Peña. (1973) *No disponible en la web de RTVE* <https://www.youtube.com/watch?v=mTv6NM8ipes> Minuto, 15:54

Figura 34. Transcripción original de Manolo Carmona. (1972) Recuperado de: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-oliver-triana/5159063/> Minuto, 24:46

Figura 35. Transcripción original de Manuel Morao. (1973) Recuperado de: <https://www.rtve.es/alcarta/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-antonio-mairena/1786710/> Minuto, 07:37

Figura 37. Transcripción original de Manolo Brenes. (1972) Recuperado de: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-beni-cadiz/5138163/> Minuto, 21:00

Figura 38. Transcripción original de Antonio de Sanlúcar. (1972) Recuperado de: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-triana/1953692/> Minuto, 12:48

Figura 39. Transcripción original de Manolo el Sevillano. (1972) Recuperado de: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-viejos-cantaos/4797543/> Minuto, 18:02

Figura 43. Transcripción original de Manolo Brenes. (1972) Recuperado de: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-beni-cadiz/5138163/> Minuto, 20:19

Figura 44 Transcripción original de Manuel Morao. (1973) Recuperado de: <https://www.rtve.es/alicante/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-antonio-mairena/1786710/> *Minuto, 08:35*

Figura 45. Transcripción original de Eduardo de la Malena. (1973) Recuperado de: <http://www.rtve.es/alicante/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-platero-alcala/5224198/> *Minuto, 22:45*

Figura 47. Transcripción original de Manolo Brenes. (1972) Recuperado de: <http://www.rtve.es/alicante/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-beni-cadiz/5138163/> *Minuto, 22:21*

Figura 48. Transcripción original de Melchor de Marchena. (1972) Recuperado de: <http://www.rtve.es/alicante/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-manolo-caracol-ii/1898615/> *Minuto, 09:16*

Figura 49. Transcripción original de Manolo Carmona. (1972) Recuperado de: <http://www.rtve.es/alicante/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-oliver-triana/5159063/> *Minuto, 24:52*

Figura 50. Transcripción original de Manuel Morao. (1973) Recuperado de: <https://www.rtve.es/alicante/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-antonio-mairena/1786710/> *Minuto, 07:42*

Figura 51. Transcripción original de Antonio de Sanlúcar. (1972) Recuperado de: <http://www.rtve.es/alicante/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-triana/1953692/> *Minuto, 17:30*

BIBLIOGRAFÍA

- BLAS VEGA, J. y RÍOS RUIZ, M. (1988). *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco (Tomo II)*. Madrid: Creaciones Internacionales y Coediciones, S. A. Cinterco.
- CERA VERA, M. (2006), “En torno a la guitarra flamenca y la notación musical”, en *Musicalia, Revista Musical del Conservatorio Superior de Música de Córdoba “Rafael Orozco”*, Córdoba, nº 4
- CERA VERA, M. (2007) “Tras la huella del duende flamenco a través del análisis”, en *Musicalia, Revista Musical del Conservatorio Superior de Música de Córdoba “Rafael Orozco”*, Córdoba, nº 5, pp.159-174
- GAMBOA, J. M. y NÚÑEZ, F. (2007). *Flamenco de la A a la Z*. Madrid: Espasa Calpe, S.A.
- GARCÍA SANCHEZ. M. J. (2012) "¿Tradición o renovación?: Un estudio a través del cante flamenco de Antonio Chacón y Enrique Morente" en *Las fronteras entre los géneros: flamenco y otras músicas de tradición oral*. Actas del Congreso INFLA II, Sevilla, Escuela Técnica Superior de Ingeniería.
- GRANADOS M. (1998) Teoría musical de la guitarra flamenca. *Fundamentos de armonía y composición*. Volumen 1. Barcelona, España. Publicaciones Beethoven 2000 S.L. pp. 54-60
- HOCES ORTEGA R. (2011) *La transcripción musical para guitarra flamenca: análisis e implementación metodológica*. Universidad de Sevilla.
- HURTADO TORRES. D. y A. (2005) La transcripción musical flamenca. Entre la ciencia y el arte. *Música oral del sur*. Nº6, pp. 251-267
- LATHAM, ALISON. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México D.F: Fondo de Cultura Económica de México.
- MICHELS, ULRICH. (1982). *Atlas de Música, I*. Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- NUÑEZ F. (2011) Flamencópolis. <http://www.flamencopolis.com/archives/3190>

PEÑA P. (2011): Toques Flamencos. *Music from the student repertoire*. RGB Arte Visual, Madrid, p. 36

TORRES CORTÉS N. (2005) Escritura musical de la guitarra flamenca: Historia, evolución y problemas. *Música oral del sur*. No 6, pp. 269-309

ROCA D. (2011) Análisis de partituras y análisis para la interpretación: dos modelos pedagógicos. *Quodlibet: Revista de especialización musical*. Nº44, pp. 3-21