

**LA TÉCNICA DE AMPLIACIÓN INSTRUMENTAL FLAMENCA: UNA
PROPUESTA METODOLÓGICA DE LA GUITARRA FLAMENCA A LA
ORQUESTA Y SUS ASPECTOS MUSICOLÓGICOS Y PSICOPEDAGÓGICOS**



Tesis presentada por:

Carlos Alberto Pacheco Torres

Dirigida por:

Dra. Rosario Ortega Ruiz

Dr. Antonio Jesús Rodríguez Hidalgo

Córdoba, 2018

TITULO: *LA TÉCNICA DE AMPLIACIÓN INSTRUMENTAL FLAMENCA: UNA
PROPUESTA METODOLOGICA DE LA GUITARRA FLAMENCA A LA
ORQUESTA Y SUS ASPECTOS MUSICOLOGICOS Y
PSICOPEDAGOGICOS*

AUTOR: *Carlos Alberto Pacheco Torres*

© Edita: UCOPress. 2019
Campus de Rabanales
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A
14071 Córdoba

<https://www.uco.es/ucopress/index.php/es/>
ucopress@uco.es



UNIVERSIDAD DE CORDOBA

Tesis doctoral

La técnica de ampliación instrumental flamenca: una propuesta metodológica desde la guitarra flamenca a la orquesta y sus aspectos musicológicos y psicopedagógicos

Directores

Dra. Dña. Rosario Ortega Ruiz

Dr. Don. Antonio Jesús Rodríguez Hidalgo

Doctorando

Carlos Alberto Pacheco Torres

INFORME RAZONADO DEL/DE LOS DIRECTOR/ES DE LA TESIS

El trabajo de investigación desarrollado por el doctorando Carlos Alberto Pacheco Torres y codirigido por la profesora doctora Rosario Ortega Ruiz y por el profesor doctor Antonio Jesús Rodríguez Hidalgo aporta: una revisión de la literatura y de la situación actual de la guitarra flamenca y de su enseñanza en el Grado Superior de Música en los Conservatorios de Música; el diseño de la Técnica de Ampliación Instrumental Flamenca (TAIF), que permite realizar una composición musical orquestal a partir de los diversos palos flamencos partiendo de partituras originales de la guitarra flamenca; un estudio experimental mediante la valoración de expertos en música sobre las cualidades y mejoras que aporta el uso de la TAIF en contraste con las técnicas de composición orquestal más tradicionales; un estudio sobre la implementación de la TAIF y su desarrollo didáctico mediante la autovaloración del alumnado de tradición clásica y flamenca de los aprendizajes realizados. Este trabajo de investigación contempla un amplio abanico de conocimientos aplicados a la educación de distintas disciplinas como la música, la sociología, la historia, la psicología y la estadística. Ello ha supuesto un considerable reto para el doctorando y para los codirectores. El resultado ha sido un trabajo de investigación muy original. Partes de este trabajo han sido publicadas y/o presentadas en congresos científicos. Destaca la publicación de un artículo en la *Revista Electrónica Complutense de Investigación Musical-RECIEM* (ISSN: 1698-7454; Factor de Impacto: .142; Q2 de SJR) con el título “Integración de la especialidad de flamenco en el grado superior de música” de Pacheco, Ortega-Ruiz y Rodríguez-Hidalgo (2017).

A juicio de los codirectores de este trabajo, muestra suficiente rigor científico e indicios de calidad para ser presentado, defendido públicamente y evaluado por la Comisión Académica para la posible consecución del grado de Doctor.

Por todo ello, se autoriza la presentación de la tesis doctoral.

Córdoba, 11 de diciembre de 2018

Firma de los codirectores



Fdo.: Rosario Ortega Ruiz



Fdo.: Antonio Jesús Rodríguez Hidalgo

AGRADECIMIENTOS

Expreso mi agradecimiento a mis directores, la Dra. Rosario Ortega Ruiz y el Dr. Antonio Jesús Rodríguez Hidalgo, por aceptar este proyecto de investigación y permitir que haya podido llegar a su culminación. A la Universidad Córdoba por permitirme realizar mis estudios doctorales en el departamento de Psicología. También a todas las personas que de una u otra forma me han ayudado a llevar a cabo esta investigación, en especial a la Dra. Alicia Jurado López y el Dr. Luis Rubén Gallardo Lorenzo. A mis compañeros de trabajo de manera especial al profesor Manuel Cera Vera y sobre todo a mis alumnos, los cuales, me han ayudado cada día en mi proceso de construcción de conocimientos.

Expreso también una profunda gratitud a mi familia. A mis padres por su ejemplo. A mi esposa e hijos por comprenderme y apoyarme cada día para llegar al final de esta meta y por todo ese tiempo que seguramente les haya podido quitar.

Cien veces al día me recuerdo a mí mismo que mi vida interior y exterior se alimentan de los esfuerzos de otros hombres, vivos y muertos, y que debo afanarme por dar en la misma medida en la que he recibido.

Albert Einstein, en Living Philosophies

ÍNDICE DE CONTENIDOS

1. INTRODUCCIÓN.....	12
2. CAPITULO 1: MARCO TEORICO.....	17
2.1. La guitarra flamenca: antecedentes.....	17
2.2. La fusión en el lenguaje flamenco.....	21
2.3. Incorporación de la guitarra flamenca en los Conservatorios de Música de Andalucía.....	25
2.4. Incorporación de la guitarra flamenca en el grado superior de música: la especialidad de flamenco.....	28
2.5. La didáctica en la guitarra flamenca y la orquesta.....	29
2.5.1. Texturas propuestas por Walter Piston.....	32
2.6. Teoría musical del flamenco.....	36
2.7. Fundamentación didáctica de la aplicación en el aula.....	39
2.7.1. Investigación-acción en el aula.....	39
2.7.2. Aprendizaje significativo.....	41
2.8. Contextualización de la investigación.....	43
2.9. Planteamiento del problema.....	44
3. CAPITULO 2: PRIMER ESTUDIO. LA TÉCNICA DE AMPLIACIÓN INSTRUMENTAL FLAMENCA (TAIF).....	47
3.1. Metodología de la TAIF.....	47
3.2. Fases de la TAIF.....	48
3.3. Objetivos.....	49
3.4. Aplicación de la TAIF en los estilos flamencos.....	49
3.4.1. Aplicación de la TAIF en el estilo de Fandango de Huelva.....	49
3.4.2. Fases de la aplicación.....	50
3.4.2.1. Transcripción de los fragmentos seleccionados.....	50

3.4.2.2. Análisis del estilo: el Fandango de Huelva.....	51
3.4.2.3. Análisis de los fragmentos seleccionados.....	53
3.4.2.4. Formato orquestal flamenco y su correspondiente análisis.....	56
3.4.2.5. Cuadro de texturas.....	68
3.4.3. Aplicación de la TAIF en el estilo de Bulería por Soleá.....	71
3.4.4. Fases de la aplicación.....	72
3.4.4.1. Transcripción de los fragmentos seleccionados.....	72
3.4.4.2. Análisis del estilo: la Bulería por Soleá.....	73
3.4.4.3. Análisis de los fragmentos seleccionados.....	80
3.4.4.4. Formato orquestal flamenco y su correspondiente análisis.....	84
3.4.4.5. Cuadro de texturas.....	90
3.4.5. Aplicación de la TAIF en el estilo de Seguiriya.....	91
3.4.6. Fases de la aplicación.....	92
3.4.6.1. Transcripción de los fragmentos seleccionados.....	92
3.4.6.2. Análisis del estilo: la Seguiriya.....	93
3.4.6.3. Análisis de los fragmentos seleccionados.....	97
3.4.6.4. Formato orquestal flamenco y su correspondiente análisis.....	105
3.4.6.5. Cuadro de texturas.....	120
3.4.7. Aplicación de la TAIF en el estilo de Tangos (fusión).....	121
3.4.8. Fases de la aplicación.....	122
3.4.8.1. Transcripción de los fragmentos seleccionados.....	122
3.4.8.2. Análisis del estilo: los Tangos.....	123
3.4.8.3. Análisis de los fragmentos seleccionados.....	126
3.4.8.4. Formato orquestal flamenco y su correspondiente análisis.....	129
3.4.8.5. Cuadro de texturas.....	136

3.4.9. Aplicación de la TAIF en los estilos de ida y vuelta (Guajira - Colombiana).....	137
3.4.10. Fases de la aplicación.....	138
3.4.10.1. Transcripción de los fragmentos seleccionados...	138
3.4.10.2. Análisis del estilo: Guajira y Colombiana.....	140
3.4.10.3. Análisis de los fragmentos seleccionados.....	142
3.4.10.4. Formato orquestal flamenco y su correspondiente análisis.....	144
3.4.10.5. Cuadro de texturas.....	152
3.4.11. Metodología de la investigación.....	153
3.4.11.1. Muestra.....	154
3.4.11.2. Diseño del experimento.....	154
3.4.11.3. Instrumento.....	155
3.4.11.4. Procedimientos y recogida de datos.....	155
3.4.11.5. Resultados.....	156
4. CAPITULO 3: SEGUNDO ESTUDIO. APLICACIÓN DE LA TAIF EN EL AULA.....	158
4.1. Contexto de la experiencia didáctica y de la investigación.....	158
4.2. Objetivos de la experiencia didáctica y de la investigación.....	158
4.3. Experiencia didáctica.....	159
4.3.1. Desarrollo de la experiencia didáctica.....	159
4.3.2. Explicación rítmica y armónica del estilo.....	159
4.3.2.1. Rítmica.....	160
4.3.2.2. La cadencia característica del estilo.....	162
4.3.2.3. Experiencia rítmico-armónica del estilo.....	163
4.3.2.4. La experiencia compartida.....	165
4.4. Metodología de la investigación en el aula.....	165
4.4.1. Diseño didáctico.....	165

4.4.2. Participantes.....	167
4.4.3. Instrumentos.....	167
4.4.4. Procedimiento y análisis de datos.....	168
4.4.5. Resultados.....	168
5. CONCLUSIONES Y DISCUSIÓN.....	170
5.1. Conclusiones y discusión del primer estudio.....	170
5.2. Conclusiones y discusión del segundo estudio.....	172
5.3. Conclusión y discusión general.....	175

Referencias Bibliográficas

Índice de Figuras y Gráficos

Anexo 1: Partituras

Anexo 2: Videos

Anexo 3: Fotos

1.- INTRODUCCIÓN.

Cada pueblo y/o cultura posee en sus músicas elementos constitutivos que manifiestan señas de identidad singulares. El flamenco, desde la perspectiva de su música, posee también elementos constitutivos que le confieren la posibilidad de elaborar un lenguaje musical propio. El análisis específico de la armonía, la rítmica y la melodía que están presentes en cada uno de sus estilos, permite comprender y diferenciar, por ejemplo, una Taranta de unos Tangos o una Bulería por Soleá de una Seguiriya.

Según Steingress (1999), el canto flamenco es un género artístico moderno y debemos buscar sus orígenes en las circunstancias sociales y la vida cultural del siglo XIX. La música de esta época estuvo influenciada por el romanticismo y el nacionalismo. En este sentido, la originalidad del canto y la guitarra flamenca llamaron la atención a los viajeros románticos atraídos fundamentalmente por la peculiar expresividad del pueblo gitano, el cual, como consecuencia de sus diversas oleadas de persecución, supo representar los conceptos de tragedia, dolor e injusticia social en sus diferentes formas de expresar el canto. De ahí la identificación del canto con el pueblo gitano. De igual forma, músicos como Liszt o Glinka y los españoles Pedrell, Falla o Turina, se sintieron atraídos tanto por las características musicales del canto flamenco como por las connotaciones socioculturales presentes en la expresividad del mismo (Steingress, 1999).

El periodo comprendido entre finales del siglo XVIII y primeras décadas del siglo XIX es donde se manifiesta socialmente el folclore andaluz, desarrollándose desde ahí los primeros cantos sin acompañamiento de guitarras provenientes de los romances. Ana Vega Toscano sostiene que del folclore andaluz comienza a emerger el flamenco y, posteriormente, será el flamenco el que influya en el folclore andaluz. La reinterpretación de los cantos y bailes presentes en la Andalucía de aquella época fue pasando paulatinamente de una práctica popular hacia lo que sería, más adelante, un formato de cantaores profesionales que eran los encargados de representar las formas del sentir popular (Vega Toscano, 1997).

La música flamenca ha tenido una repercusión destacable en la cultura española, siendo más evidente dicha repercusión en la cultura andaluza. La

guitarra flamenca ha estado siempre presente en el devenir histórico de España. Es el instrumento que genera la evolución histórica de su música en las vertientes del acompañamiento al canto, al baile y, como es lógico, de la guitarra de concierto. En la actualidad, la guitarra flamenca goza de gran proyección y reconocimiento internacional, estando también presente en las enseñanzas musicales oficiales.

La música posee elementos constitutivos que permiten su análisis desde la teoría musical. Dichos elementos -ritmo, melodía y armonía- se desenvuelven en el lenguaje musical flamenco de manera específica y distintiva. Estos elementos pueden ser analizados desde la teoría musical del flamenco permitiéndonos conocer cómo se manifiestan en cada estilo flamenco.

Los tratados de orquestación, por su parte, desarrollan todo el acervo presente en la tradición de la música clásica, pero no abordando específicamente el lenguaje musical flamenco. Considerando lo anterior se puede asumir que existe una necesidad evidente. Sería conveniente crear una herramienta desde la teoría musical del flamenco, la composición y la didáctica. Sería necesario llenar el vacío metodológico entre las tradiciones musicales clásica y flamenca. En este trabajo de investigación se propone una técnica novedosa de ampliación instrumental flamenca que puede permitir partir desde la guitarra flamenca hacia un formato orquestal. En la práctica en el aula de conservatorio, esta técnica podría permitir también la armoniosa integración de alumnado de tradición clásica con alumnado proveniente de la transmisión oral flamenca. Estos dos grupos de alumnado poseen antecedentes claramente diferenciados, ya que la rítmica flamenca es bastante heterodoxa desde el punto de vista sinfónico, por lo que el alumnado de tradición clásica le resulta difícil de interpretar “a compás”, es decir, en la métrica correcta, mientras que el alumnado que proviene de la transmisión oral flamenca desconoce la riqueza armónica de la orquesta sinfónica.

Antes de responder al por qué, cómo y para qué se propone asumir una investigación sobre una nueva técnica que permita ir de la guitarra flamenca a la orquesta y sobre su experimentación didáctica, puede ser relevante conocer los antecedentes más significativos de la guitarra flamenca y comprender cómo se

ha producido su incorporación en los conservatorios de Andalucía. De igual forma, establecer cómo se ha incorporado la presencia de la orquesta en la práctica musical flamenca en los conservatorios, ayudará a conocer una realidad educativa concreta, la cual será contextualizará la investigación.

Este trabajo propone una técnica de ampliación instrumental original e innovadora que permite incorporar los instrumentos de la orquesta sinfónica en una partitura inicialmente concebida para guitarra flamenca solista. Una técnica de ampliación de estas características no ha sido descrita hasta el momento en la bibliografía. El concepto de ampliación aquí propuesto consiste en proceder en sentido inverso en lo que se hace en las técnicas de reducción para piano de una ópera o sinfonía. Se trata de una técnica muy utilizada en el contexto de la tradición clásica, en la que se opta por seleccionar de todos los elementos existentes en la partitura general, lo que se considere más representativo de la obra. En este sentido, el concepto de ampliación se entiende aquí como un concepto novedoso que, implica la incorporación de elementos compositivos nuevos que permitan el análisis y desarrollo de las diferentes texturas orquestales al servicio del lenguaje flamenco, consiguiendo de este modo dar una dimensión diferente a la misma y, a la par, la coexistencia y aprendizaje conjunto y enriquecedor de los dos perfiles de alumnado que confluyen en el conservatorio Superior de Música de Córdoba.

Se pretende que el presente trabajo sea un proceso inédito, en la medida que estas son las primeras experiencias planificadas y programadas a nivel de Conservatorio Superior, donde, trabajando en la didáctica de la música desde una visión empírica, se realice un esfuerzo por introducir la dimensión orquestal sin alejar la esencia del Flamenco de sus raíces ancestrales. Existe una problemática en aquellas asignaturas teórico-prácticas que, por su carácter pionero, ameritan un análisis profundo que posibilite nuevas técnicas acordes con los principios fundamentales de los proceso de enseñanza-aprendizaje. Entre estas asignaturas se encuentra la de Conjunto Instrumental Flamenco, impartida por el autor de la presente investigación. La investigación que a continuación se presenta pretende aportar evidencias que avalen el aporte de la técnica creada, así como la valoración sobre sus contribuciones a la experiencia práctica para los procesos de enseñanza-aprendizaje.

El desarrollo del presente trabajo contempla una revisión de la literatura, un estudio sobre la Técnica de Ampliación Instrumental Flamenca (TAIF) y un estudio sobre la aplicación de dicha técnica en el aula. La revisión de la literatura, en su primera parte sigue el desarrollo histórico en relación con los orígenes del lenguaje musical que actualmente conocemos como flamenco. Se desarrollan tanto los antecedentes de la guitarra flamenca y su evolución desde la didáctica, como su incidencia en el panorama social y cultural de España y, más específicamente en el contexto de Andalucía. Tomando como referencia las diferentes normativas publicadas en el contexto educativo de Andalucía, se exponen las diferentes etapas de incorporación que han tenido los estudios de guitarra flamenca en los conservatorios de música. También se presenta el desarrollo de la orquesta desde su concepción clásica, así como la relación que ha podido tener esta en el contexto de la música flamenca. El concepto de fusión se expone desde diferentes ópticas y autores, lo que contribuye a una mejor comprensión de los diferentes procesos sincréticos que ha tenido el lenguaje musical flamenco con músicas de otras culturas. Se exponen los fundamentos de la teoría musical del flamenco, que permitirá tener una mejor comprensión de los elementos constitutivos de la música presentes en los diferentes estilos flamencos. Se expone las características de la TAIF, definiendo y desarrollando sus objetivos, metodología y fases de aplicación. En consonancia con lo anterior, tanto la técnica como sus diferentes fases, son aplicadas y ejemplificadas en varios estilos flamencos seleccionados. Para validar los resultados obtenidos al aplicar la TAIF se desarrolla un estudio, en el cual diferentes expertos valoran los elementos creados en dicha técnica, así como los resultados obtenidos tras su aplicación en los diferentes estilos flamencos seleccionados.

La última parte presenta la aplicación de la TAIF desde los fundamentos de la investigación-acción colaborativa y el aprendizaje significativo. Estos fundamentos metodológicos y didácticos nos ayudaran a establecer las bases para la integración de alumnado de perfil claramente distinto: unos provenientes de aprendizajes previos desde la música clásica y otros, desde la transmisión oral predominante en la tradición de la música flamenca. Lo anterior también permitirá desarrollar secuencias didácticas específicas para cada estilo flamenco trabajado en el aula, tomando uno de ellos como ejemplo para ilustrar dicha

aplicación ejemplifica en el presente estudio. El objetivo primordial del estudio es, por tanto, alcanzar logros en el ámbito de la creación de nuevos conocimientos cooperativos y significativos, así como en el contexto de la innovación educativa.

Los resultados de los dos estudios aportan evidencias que avalan los aportes de la TAIF para los procesos de ampliación instrumental desde la guitarra flamenca hasta la orquesta, así como la riqueza de la experiencia de su aplicación para potenciar los procesos de enseñanza-aprendizaje. Especialmente destacables son: las posibilidades de desarrollo en el profesorado del rol de docente e investigador en los procesos de enseñanza mediante la TAIF; la capacidad de integración experiencial y de aprendizaje cooperativo que brinda el uso de la TAIF al alumnado de tradición clásica junto con el alumnado de tradición flamenca; y las posibilidades de desarrollo intercultural y mestizaje que posibilita el trabajo mediante la TAIF entre las dos tradiciones musicales. Estos y otros aspectos se destacan en las conclusiones y se discuten en orden a mejorar los procesos de enseñanza-aprendizaje en el marco de los Conservatorios de Música en torno al Flamenco.

2.- CAPITULO1: MARCO TEORICO

2.1. La guitarra flamenca: antecedentes

Encontrar una fecha exacta para establecer la aparición de la guitarra flamenca en el panorama español, es tarea obviamente difícil. Sin embargo escritos y tratados indican el Siglo XVIII como el momento histórico más idóneo para suponer las primeras manifestaciones del género musical que hoy conocemos como flamenco. Según Norberto Torres, el europeísta e ilustrado gaditano José Cadalso Vázquez describe en sus “Cartas a Marruecos” (1773) la presencia de la guitarra popular en ambientes festivos gaditanos “flamencos” o “pre-flamencos”. A partir de 1889 encontramos los discos de pizarra o las grabaciones en rodillo de cera, siendo esto un hecho que nos permite considerar éstas grabaciones como los primeros documentos que hacen posible saber cómo sonaban las primeras manifestaciones del género musical que hoy conocemos como flamenco. Todo lo anterior a esta fecha, está en el contexto de conjeturas basadas en documentos escritos que dan testimonio de la existencia de este arte. No obstante debemos valorar estos documentos como fuente histórica que nos permita considerar los primeros antecedentes de la guitarra flamenca (Torres, 2005).

La presencia de la guitarra en los estratos más populares tuvo su mayor esplendor en la segunda mitad del siglo XVIII. La llamada guitarra popular destinada al acompañamiento de contos y danzas se desarrolla fundamentalmente en la primera mitad del siglo XIX, destacándose Cádiz como la metrópolis que aglutina las novedosas músicas traídas del nuevo mundo. Personajes como Francisco Rodríguez “*El Murciano*” (1795-1848) y Antonio Monge “*El Planeta*” (1789-1856) están reconocidos como los primeros cantaores de flamenco (Torres, 2005).

Uno de los rasgos más distintivos de la guitarra flamenca frente a la guitarra clásica es la técnica de ejecución llamada rasgueo. A principios de siglo XVIII evoluciona esta técnica con las aportaciones de Vicente Espinel. Esta forma de ejecución es también llamada “a la española”, que goza de gran popularidad en toda Europa, especialmente en Italia, donde un sector de los músicos “cultos” lo desprecian por relacionarlo con los cantos y danzas donde

“se zapatea y toca las castañuelas”. Esta técnica, continúa como rasgo característico de la guitarra flamenca, siendo la guitarra clásica quien abandona esta práctica en un afán de “depuración del sonido” (Torres, 2005). Esto nos da lugar a suponer, que este hecho es el primer síntoma de separación entre la guitarra clásica y la guitarra flamenca, estando motivada más por una supuesta valoración social que por una conveniencia musical.

En el último tercio del siglo XIX y en las primeras décadas del XX, surgen los cafés cantantes. Estos lugares propiciaron una eclosión de cantaores, guitarristas y bailaores, los cuales encontraron un espacio idóneo para mostrar al público las formas de su propia estética interpretativa y creadora. Es más, estos espacios fueron el medio para la profesionalización del cante y el toque hecho de gran trascendencia para el desarrollo del flamenco como género artístico. El artista que más influencia tubo en este sentido fue el cantaor Silverio Franconeti (1823-1889) junto al guitarrista José Patiño González (1829 -1902) “Maestro Patiño”. Franconeti dio un impulso definitivo a los cafés cantantes pues, además de cantaor, fue propietario de locales y promotor de otros artistas. Fueron también destacados en esta época: Tomás Francisco Lázaro de la Santa Trinidad Ortega López “Tomás el Nitri” (1838-1877); Antonio Chacón García (1869-1929); Francisco Antonio Jiménez Fernández “Enrique el Mellizo” (1848-1906); y Pastora María Pavón Cruz “La Niña de los Peines” (1890-1916). Los cafés cantantes fueron lugares donde se desarrollaron las facetas del cante, toque y baile en todo su esplendor, denominándose este periodo como la Edad Clásica del flamenco.

La desaparición de los cafés cantantes fue producto tanto de una nueva tendencia en la sociedad como de una decisión política cuyos efectos se hicieron notar. En 1926 se promulga una ley fiscal en España que aplicaba un impuesto del 10% a los cafés cantantes, mientras que los espectáculos realizados en grandes espacios abiertos gravaban con un impuesto del 3%. Esto fue insostenible para los propietarios de los cafés cantantes que, paulatinamente, tendieron a desaparecer. Por tanto, la organización de espectáculos flamencos en grandes espacios abiertos (llamada en aquel entonces “Ópera Flamenca”) se convirtió en la nueva moda de representar el cante. Dichos espacios masificaron una demanda social que prefería la interpretación de estilos más alegres o

“festeros” (el fandango sus derivados y los estilos de “Ida y Vuelta”) los cuales permitían una fácil asimilación por parte de la gran masa que demandaba una oferta cada vez más alejada del cante jondo. Destacaron en esta nueva fórmula de espectáculos flamencos los cantaores: Manuel Torres (1878-1933); José Tejada Martín “Pepe Marchena” (1903-1976); y Manolo Caracol (1909-1973) y los guitarristas: Ramón Montoya, Melchor de Marchena, Javier Molina, entre otros. Posteriormente el concurso de Granada, celebrado en 1922, fue el que le dio un nuevo impulso al cante jondo. Entre sus promotores más destacados se encontraban: Manuel de Falla, Joaquín Turína y Federico García Lorca, asesorados por Antonio Chacón.

Los cambios en el gusto de la sociedad andaluza y en la española, que se dieron entre las últimas manifestaciones de los cafés cantantes y la llamada “Ópera Flamenca”, se articulan también en torno a la presencia de la guitarra flamenca como instrumento característico del acompañamiento al cante y al baile. Los guitarristas destacados en este periodo han marcado un paso importante en la evolución de la guitarra flamenca, entendida dicha evolución, como generadora de nuevos enfoques en torno a la composición musical del propio instrumento, así como a los fundamentos que definen las dos vertientes que en nuestros días están claramente diferenciadas: la guitarra flamenca de acompañamiento y la guitarra flamenca de concierto. Los tres artistas que promueven el desenvolvimiento de la guitarra flamenca en este periodo son: Ramón Montoya (1888-1949); Manuel Serrapi “Niño Ricardo” (1904-1972); y Agustín Castellón “Sabicas” (1912-1990), que fueron destacados guitarristas de acompañamiento al cante y el baile que, a su vez, marcaron el inicio de lo que llegarían a ser las tres escuelas clásicas de la guitarra flamenca de concierto. Además y, considerando también que en esta época la enseñanza de la guitarra flamenca se realizaba en el contexto de la tradición oral, se da un hecho que no deja de ser relevante, seguramente motivado tanto por la preocupación de aspectos referidos a la depuración del sonido, como al uso de nuevas armonías y técnicas propias del instrumento que permitieran ampliar los horizontes de la guitarra de acompañamiento hacia la de concierto, se produjo un interesante encuentro de estos artistas con guitarristas de la escuela clásica. Es importante mencionar, en este sentido a Miguel Burrul (1866-1926), maestro de Ramón

Montoya; Julián Arcas (1832-1829), concertista y compositor que destacó tanto en los estilos clásicos como flamenco, encontrándose en su catálogo soleares, fandangos y malagueñas; Rafael Marín (1862-s.XX), como figura trascendental en el contexto de la enseñanza, creador del primer método de guitarra flamenca publicado en 1902. Según Norberto torres a finales del siglo XIX y principios del XX los registros fotográfico indica una influencia de la técnica clásica en la flamenca vía Arcas – Tárrega, Llobet en Marín y Burrul en Montoya (Torres, 2005). Desde una dimensión educativa y didáctica hay que destacar el método de Rafael Marín, publicado en cifra y escritura pentagramática, con el título de *Método de Guitarra por Música y Cifra. Aires Andaluces*. El método tenía como objetivo de llegar a un gran número de guitarristas, tanto de perfil clásico como flamenco, si bien evidencia una clara delimitación entre guitarristas que poseían conocimientos musicales y los que provenían de la transmisión oral, con sólidos conocimientos de las estructuras rítmicas y armónicas de los estilos flamencos, pero que estaban carentes de una formación musical. Marín refleja aquí su doble formación, clásica por una parte, donde tiene como maestro a Francisco Tárrega y flamenca recibiendo clases del guitarrista flamenco Paco de Lucena.

Ramón Montoya, considerado el padre de la guitarra flamenca de concierto, desarrolla en su toque las evidentes influencias de la guitarra clásica y flamenca, pues coincide con Miguel Llobet y Rafael Marín. Montoya se destaca como un revolucionario del sonido en el toque flamenco, a parte de este aspecto, están sus armonías y el concepto formal de sus toques, más de valorar aún si pensamos que proviene de un contexto popular. Ha continuado el camino ya trazado por su maestro Miguel Burrul, al cual se le atribuye ser el creador del estilo de Rondeña para guitarra flamenca de concierto, donde modifica la afinación de la guitarra bajando la tercera cuerda a fa# y la sexta cuerda a Re. Ramón Montoya es el que realmente da comienzo a la era de la guitarra flamenca de concierto, siendo en los cantes de Levante donde despliega gran parte de sus inquietudes armónicas. Montoya desarrollo una carrera artística junto al cantaor Antonio Chacón con quien ha dejado aportaciones fundamentales definiendo las estructuras rítmico- armónicas en el ámbito del acompañamiento al cante.

La enseñanza de la guitarra flamenca desde la tradición de su cultura ha utilizado la transmisión oral como fuente de conocimientos. Estos conocimientos se han ido transmitiendo de generación en generación, generando escuelas importantes en el devenir histórico de la enseñanza en éste contexto.

Continúan con aportaciones notables a la guitarra flamenca de concierto artistas como Manuel Serrapi Sánchez “Niño Ricardo” (1904- 1972) y Agustín Castellón “Sabicas” (1912-1990), ellos, al igual que Ramón Montoya, tienen el reconocimiento de ser los generadores de las primeras escuelas guitarrísticas flamencas, siendo hoy en día las referencias fundamentales en la llamada “escuela clásica del flamenco”. Estos maestros, han repercutido en la formación de Paco de Lucía y Manolo Sanlúcar, figuras claves para entender los nuevos conceptos de la técnica y la composición del instrumento, constituyendo el puente de conocimientos necesarios entre la llamada escuela clásica y las nuevas corrientes guitarrísticas de hoy en día. Continúan con aportaciones relevantes en el ámbito de la guitarra flamenca de concierto figuras como Mario Escudero (1928-2004); Miguel Vega de la Cruz “Niño Miguel” (1952-2013) y Víctor Monge “Serranito” (Madrid 1942). Estos artistas han seguido un camino marcado por una constante inquietud creadora, la cual, los ha llevado a experimentar sus músicas desde la tradición del flamenco hacia lo que se será una época marcada por la transgresión hacia nuevos caminos estéticos.

2.2. La fusión en el lenguaje musical flamenco

Las migraciones y las interrelaciones entre comunidades de diversa procedencia originan la interacción de personas y colectivos que pueden tener similares o diferentes convenciones culturales. Es en la interacción entre grupos que se pueden considerar como culturalmente diferentes en algunos de sus aspectos donde pueden darse procesos de transferencia, intercambio de códigos y convenciones culturales e, incluso, de mestizaje de las culturas. Desde una perspectiva, en principio más socioantropológica que musical, es posible aproximarse al fenómeno del sincretismo cultural, fenómeno que sucede cuando se combinan elementos de culturas *a priori* diferentes, mediante un proceso de mestizaje, dando lugar a la creación de un nuevo producto. Este producto será el resultado de las mutuas influencias entre las respectivas culturas y en el que, por

consiguiente, miembros de comunidades de procedencia diversa pueden encontrar rasgos de su cultura de origen, identificándose con dicha producción. La interacción de personas y comunidades con rasgos culturales diversos ha originado fenómenos de sincretismo cultural que han cristalizado en producciones artísticas de importante calado para los pueblos. En este sentido y, haciendo referencia al fenómeno musical, Margarreth Kartomi introduce el término “síntesis musical”. Para Kartomi esto implica mucho más que el hecho de incorporar el uso de un instrumento de una cultura a otra o del préstamo de elementos musicales por parte de un compositor. Implica, por el contrario, un proceso creativo de elementos musicales en constante interacción, que se reorganizan y mezclan en líneas nuevas y específicas en donde, por así decirlo, el “híbrido” se convierte en una especie nueva (Kartomi, 2008).

Los términos sincretismo y síntesis musical, han tenido nuevos enfoques de los que surgen términos alternativos que nos ayudan a una mejor comprensión del arte y de la cultura, entendida esta como un proceso en permanente cambio. Néstor García Canclini, antropólogo y crítico cultural, plantea el concepto de lo “híbrido”. Para García Canclini, lo “híbrido” se contrapone a lo puro. Su trabajo se centra en explicar el arte desde los ámbitos de la industria, la comunicación y el consumo. Los nuevos procesos de producción y circulación de la cultura vienen determinados por la industria cultural y las comunicaciones masivas. Estos procesos tienen su correspondencia, no solo en las innovaciones tecnológicas sino también en las nuevas formas de sensibilidad y recepción de la sociedad (Gracia Canclini 2001).

El mestizaje en el lenguaje musical flamenco es una corriente creativa, nacida en la década de los 80. Dicha corriente, se caracteriza por un sometimiento a la demanda de un mercado condicionado por las diferentes repercusiones que la globalización ha tenido en la creación de diferentes productos musicales y su posterior comercialización.

El mercado globalizado y las nuevas tecnologías producen un desarraigo de las culturas nacionales, lo que Steingress denomina “hibridación transcultural”, término referido al proceso de las músicas con carácter étnico que están influenciadas por el consumo y la producción de la música; se trata de un proceso donde las primeras se fusionan con otras tradiciones musicales,

permitiendo la adaptación de una perspectiva global hacia las reelaboraciones dadas en unas circunstancias locales. Steingress, diferencia los conceptos de fusión e hibridación transcultural: la fusión se produce cuando determinadas músicas incorporan nuevos elementos en su lenguaje, en cambio, el término hibridación transcultural hace referencia a los efectos y significados que tienen la sociedad y la cultura en la recombinación de las nuevas prácticas musicales. Para Steingrees el artista que canaliza toda esta nueva vertiente transgresora en el flamenco es el cantaor José Monje “Camarón de la Isla”, en él se dan las dos tendencias de un artista que por un lado pretende seguir fiel a los cánones de la tradición y por otro muestra un constante sentido transgresor (Steingress, 2004). Sincretismo, “síntesis musical” e hibridación transcultural son procesos que, tanto en el pasado como en el presente, inciden en la música, la sociedad y la cultura.

En estas últimas décadas, es el mestizaje presente en el lenguaje de la guitarra flamenca el que da un impulso renovador al cante. Armonías y ritmos de otras culturas se incorporan al lenguaje de los diferentes estilos flamencos, de la mano de artistas como Paco de Lucía y Manolo Sanlúcar. Estos compositores e intérpretes han puesto las bases fundamentales de la revolución del toque en la guitarra flamenca. En este sentido, los trabajos discográficos realizados conjuntamente por Paco de Lucía y “Camarón de la Isla” marcarán una nueva perspectiva en el cante, la guitarra de acompañamiento y la guitarra de concierto: los componentes melódicos, rítmicos y armónicos son reorganizados para concebir una reconstrucción de la tradición. Este movimiento renovador, tiene continuidad y evolución mediante una segunda generación representada por artistas como Vicente Amigo, destacándose en este sentido su trabajo discográfico *Poeta* realizado conjuntamente con el director y compositor cubano Leo Brower y la Orquesta de Córdoba; Rafael Riqueni, profundizando en aspectos relacionados con la música de cámara flamenca reflejados en su trabajo discográfico *Suite Sevilla*; y Gerardo Núñez, mostrando resultados notables en la incorporación de elementos extraídos del jazz y la música hispanoamericana.

En la actualidad, el flamenco desde el análisis musical, presenta una riqueza rítmica y armónica en la estructura formal de sus palos (o estilos flamencos) muy destacable. Esta riqueza es en gran parte resultado de

diferentes mestizajes con otras corrientes musicales con las que se han desarrollado experiencias musicales. Del intercambio, transferencia e hibridación musical han surgido nuevos aportes esenciales tanto para la evolución del flamenco como de otras formas musicales de otras culturas.

Muestra de esta mezcla en los últimos años se ha desarrollado el mestizaje musical en el flamenco, la llamada música de fusión. Desde la perspectiva ortodoxa del flamenco, el término fusión tiene connotaciones negativas, entendiéndose como una deformación de los cánones estructurales ligados a la tradición. Existen muchos ejemplos que aclararían esta cuestión; tomaremos como ejemplo lo que puede ocurrir cuando interaccionan el estilo o “palo” de los Tangos flamencos y la bossa nova, proveniente de la tradición musical étnica de Brasil. Pueden existir dos líneas de trabajo con objetivos claramente diferenciados:

- a) Que la finalidad sea crear un producto nuevo que no estaría consolidado como estilo o palo flamenco. El resultado en este supuesto, no serían Tangos ni Bossa Nova sino “Bossa-Tangos”. En esta línea, no resultaría del todo coherente ver en estas experiencias una evolución de los Tangos o de la Bossa Nova ya que estaríamos ante un producto musical nuevo: un fenómeno de “síntesis musical” (Kartomi, 2008), en el lenguaje flamenco actual.
- b) La otra opción consiste en coger elementos rítmicos, armónicos y melódicos puntuales de la Bossa Nova e incorporarlos en el lenguaje de los Tangos flamencos. En este contexto, el objetivo no será transformar las estructuras musicales presentes en los Tangos, sino enriquecerlas. Así junto con los nuevos aportes rítmicos, armónicos y melódicos, podrían incorporarse también aspectos de color instrumental e idiomáticos propios de los instrumentos sinfónicos poco frecuentes en el lenguaje flamenco, todo ello sin perder la esencia del palo flamenco en cuestión.

Los Tangos han sido muy utilizados en la guitarra flamenca de concierto, como medio para incorporar elementos musicales de otras culturas (mestizaje), lo que ha permitido una reelaboración de las estructuras armónicas y rítmicas. Un ejemplo de ello son los Tangos “La Cañada” de Paco de Lucía incluidos en el

disco “Siroco” de 1987. Estos Tangos han marcado un hito en relación con los conceptos armónicos y compositivos del estilo.

En la década de los 90 se publican un gran número de partituras de guitarra flamenca en consonancia con lo que ha significado la globalización y consiguiente internacionalización del flamenco. Esto ha generado un rico material de consulta, válido para guitarristas de diferentes estilos, aunque siguen siendo muy frecuentes las publicaciones en cifra y música, evidenciando nuevamente la separación entre los guitarristas que poseen formación musical y los que no la poseen. A finales de esta década se consolidan las enseñanzas regladas de guitarra flamenca en los Conservatorios de Andalucía, lo que permite a los estudiantes de las nuevas generaciones tanto mantener la tradición de la enseñanza como incorporar códigos que descifran el lenguaje musical de la guitarra flamenca y de la música flamenca en general.

2.3. Incorporación de la guitarra flamenca en los Conservatorios de Andalucía

En la actualidad la especialidad de flamenco ofertada en el Conservatorio Superior de Música de Córdoba se articula en tres itinerarios: guitarra flamenca, canto flamenco y flamencología. En la guía docente del itinerario de guitarra flamenca, hay un desarrollo metodológico con apartados claramente delimitados: a) estudio de obras de la escuela clásica del flamenco. b) estudio de obras de autores de la generación de Paco de Lucía y Manolo Sanlúcar en adelante. c) obras compuestas y propuestas por el profesor. d) obras compuestas y propuestas por el alumno. Además de lo anterior, se suman las asignaturas teóricas y prácticas de obligado cumplimiento como: *Teoría Musical del Flamenco*, *Historia del Flamenco*, *Música de Cámara Flamenca*, *Acompañamiento al Cante*, *Acompañamiento al Baile* y *Conjunto Instrumental Flamenco*.

Los inicios de los estudios de guitarra flamenca en Andalucía, están marcados por la figura de Manuel Cano Tamayo, destacado concertista y compositor de guitarra flamenca, el cual inicia su labor como profesor de guitarra flamenca en el Conservatorio Superior de Música de Córdoba en el año 1978. (Quedando reflejado en un contrato con fecha de 1 de diciembre de 1978.)

Seguidamente con fecha 27 de diciembre del mismo año, el Ministerio de Educación y Ciencias le otorga la dispensa de titulación por ser personaje de reconocido prestigio. Es nombrado oficialmente como funcionario interino el 26 de Octubre de 1881. Posteriormente se realiza un concurso-oposición restringido, lo cual le permite ser nombrado como el primer Catedrático numerario en la especialidad de guitarra flamenca con fecha de 25 de Mayo de 1983.

Esta incorporación de la guitarra flamenca se realiza estando en vigor el Decreto 2618/1966, de 10 de Septiembre (B.O.E del 24 de octubre de 1966). En el referido decreto, las enseñanzas instrumentales se articulaban en cuatro años para la etapa elemental, habiendo que superar dos años más para la etapa media que corresponderían al 5º y 6º curso. La terminación de este nivel de enseñanza permitía obtener la titulación de profesor de grado medio de música en la especialidad de guitarra, posibilitando esto el ejercicio de la docencia. La continuación de estos estudios durante dos años más permitía la obtención de la titulación de profesor superior en la especialidad de guitarra. No obstante, los estudios de guitarra flamenca no ven regularizada su enseñanza al no estar contemplada la especialidad de guitarra flamenca en el organigrama del Decreto que regulaba estas enseñanzas. En la actualidad estos estudios solo permiten ejercer la docencia en el grado profesional de música.

El Decreto 127/1994, de 7 de Junio, por el que se establecen las enseñanzas correspondientes al grado Elemental de Música en Andalucía (Boja de 27 de Junio de 1994. Sustentado en la Ley Orgánica 6/1981, de 30 de Septiembre), es el que le otorga un espacio a los estudios de guitarra flamenca en los conservatorios de Andalucía, regulando así su enseñanza en el grado elemental por primera vez mediante un decreto.

Este decreto, en su artículo 19 establece que, corresponde a la Comunidad Autónoma de Andalucía la regulación y administración de la enseñanza en toda su extensión, niveles y grados, modalidades y especialidades en el ámbito de sus competencias. Además, el Real Decreto 756/1992, de 26 de junio, menciona la necesidad de un reconocimiento explícito de los elementos

comunes y diferenciales que definen la realidad socio-educativa en su momento actual.

Podemos encontrar en el Decreto 127/1994, una alusión específica respecto a la inclusión de la guitarra flamenca en el desarrollo de las diferentes especialidades. En este sentido, se establece un reconocimiento a las características específicas del contexto cultural de Andalucía, viéndose esto reflejado en la inclusión de la guitarra flamenca como modalidad instrumental.

En dicho Decreto, el instrumento que figura como referente es la Guitarra, desprendiéndose de ésta dos modalidades; modalidad A Guitarra Clásica y modalidad B Guitarra Flamenca. Además, las asignaturas complementarias exigidas son las mismas para las dos modalidades. El Decreto 358/1996, de 23 de Julio (Boja de 17 de Agosto de 1996), establece el currículo de grado medio, donde continúa la guitarra flamenca siendo considerada como una modalidad de la especialidad de Guitarra.

Como culminación de este largo proceso de incorporación de la guitarra flamenca en los conservatorios de Andalucía se publica el Decreto 488/2004, de 14 de septiembre (Boja de 29 de Septiembre de 2004). En dicho decreto se establece el currículo de la especialidad de Guitarra Flamenca en los Grados Elemental y Medio de las Enseñanzas de Música.

Aquí podemos comprobar cómo la guitarra flamenca deja de ser una modalidad, pasando de esta forma a tener un reconocimiento como especialidad, atendiendo en su currículo a todas las necesidades y características que le son propias. Las asignaturas tanto en Grado Elemental como en Grado Medio se configuran de la siguiente forma:

1. Asignaturas obligatorias en el Grado Elemental: Guitarra Flamenca, Lenguaje Musical, Coro, Introducción al Acompañamiento del Cante.
2. Asignaturas obligatorias en el Grado Medio: Guitarra Flamenca, Lenguaje Musical, Armonía, Conjunto Instrumental Flamenco, Historia y Estética de la Música, Coro, Iniciación al Acompañamiento del Cante, Iniciación al Acompañamiento del Baile.

Lo desarrollado en este decreto, refleja una de las grandes aspiraciones de la guitarra flamenca, siendo en este sentido las asignaturas de Iniciación al Acompañamiento al Cante, Iniciación al Acompañamiento al Baile y Música de Conjunto, las que marcan el punto de inflexión cuantitativa y cualitativamente. Con lo anterior también se logra pedagógicamente un necesario e importante equilibrio entre la visión académica, ligada a la tradición clásica, con el fundamental legado proveniente de la transmisión oral, presente desde sus orígenes en la enseñanza de la guitarra flamenca.

2.4. Incorporación de la guitarra flamenca en el grado superior de música: la especialidad de Flamenco.

La guitarra flamenca se incorpora como una especialidad más en el Grado Superior de Música de Andalucía en el anterior sistema de Educación L.O.G.S.E. Siendo en el Decreto 56/2002, de 19 de febrero en el cual se establece el currículo de dicha especialidad. Concretamente la especialidad se denomina Flamenco, de la cual se desprenden dos modalidades: a) Guitarra Flamenca, b) Flamencología

En este plan de estudios la asignatura de Conjunto Instrumental Flamenco no fue considerada como asignatura en el apartado de *Materia*. Su oferta se realizó en el apartado de asignaturas optativas ofertadas por el Conservatorio.

La Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (B.O.E. de 4 de Mayo de 2006) sitúa la guitarra flamenca como especialidad de interpretación y a la flamencología como una rama de musicología. Pensamos que este criterio de clasificación que tuvo una vigencia de solo cinco años, respondió a la naturaleza de cada una de estas especialidades, una eminentemente interpretativa y la otra situada concretamente en la rama de investigación.

El actual plan de estudios, concretado en el Real Decreto 707/2011, de 20 de mayo, el cual permite por parte de cada comunidad autónoma, según sus características concretas, la creación de nuevas especialidades. Esto impulsa la creación de la especialidad de flamenco en el Conservatorio Superior de Córdoba, aglutinando en una sola especialidad las enseñanzas de; Guitarra Flamenca, Flamencología y Cante Flamenco. Posteriormente esto se concreta

más específicamente en el Decreto 260/2011, de 26 de julio, por el que se establecen las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música en Andalucía (Boja del 23 de Agosto de 2001).

En este plan de estudios de la especialidad de Flamenco, encontramos dentro del apartado de *Materias* la asignatura de *Conjunto Instrumental Flamenco*, la cual está considerada de obligado cumplimiento. Su presencia obligatoria otorga un reconocimiento a esta práctica instrumental y pretende incidir tanto en la formación de los alumnos de Guitarra Flamenca, como de Flamencología y Cante Flamenco y especialidades interpretativas de tradición clásica (se oferta también esta asignatura como optativa para las demás especialidades instrumentales de tradición clásica).

2.5. La didáctica en la guitarra flamenca y en la orquesta

La importancia de las escuelas guitarrísticas desde la transmisión oral representadas por Ramón Montoya, “Sabicas” y “Niño Ricardo”, marcaron la formación de un gran número de artistas, los cuales, han representado la evolución que ha tenido la guitarra flamenca desde la perspectiva de dichas escuelas. Así también, el método de Rafael Marín, el cual inicia una visión más académica en la concepción de la enseñanza, posibilitando que por primera vez, guitarristas e instrumentistas en general con formación musical, pudiesen tener acceso a la teoría musical presente en la guitarra flamenca. En el ámbito de la didáctica de la guitarra flamenca son destacables los trabajos de, Manuel Cano (1986), Andrés Batista (1979), Manuel Granados (2000), Oscar Herreros- nivel medio- (2005), Oscar Herreros -nivel superior- (2008), Rafael Riqueni (2006). En ellos se desarrollan aspectos que van desde las técnicas específicas de la guitarra flamenca, hasta la composición de obras correspondientes a los diferentes estilos.

En el ámbito de la orquestación, no hemos encontrado tratados de orquestación que aborden específicamente el lenguaje musical flamenco. La presencia de la orquesta en el ámbito de la guitarra flamenca, se puede ver reflejada en la discografía de artistas como Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar y Vicente Amigo, entre otros. Destacamos en éste ámbito, entre otras, las obras: “Percusión Flamenca” (Zapateado) de Paco de Lucía, orquestada por José

Torregrosa; “Música para ocho monumentos”, compuesta y orquestada por Manolo Sanlúcar; y la obra “Poeta” de Vicente Amigo orquestada por Leo Brower. Es necesario aclarar en este punto que, las obras mencionadas se han producido en un ámbito estrictamente artístico-comercial, por tanto, al no estar publicadas las partituras de dichos trabajos solo es posible un comentario de audición sobre las mismas. Lo que sí se puede mencionar como obras de consulta sobre la materia desde la teoría musical clásica y la organología instrumental, son los tratados de Nicolás Rimsky-Korsakov (1940), Walter Piston (1984) y Samuel Adler (2006). Rimsky-Korsakov divide su tratado en dos tomos. Una parte teórica dedicada a cada una de las familias instrumentales de la orquesta y un segundo tomo dedicado al análisis orquestal de sus propias obras. La obra de Adler, por su parte, viene a constituir uno de los referentes importantes de la materia en la actualidad, aglutinando en un solo tomo aspectos teóricos y prácticos ejemplificados en obras de diferentes autores, épocas y estilos.

La orquestación como fenómeno musical presenta, en su concepción genérica, dos ópticas. Bajo esta premisa podemos entender por una parte la orquestación como un proceso técnico, que implica unos conocimientos previos de teoría, armonía y contrapunto de un nivel adecuado para el desarrollo de esta disciplina musical. Por otra parte está el concepto de orquestación concebido como un proceso eminentemente creativo, en donde todo el cúmulo de conocimientos musicales en los que se sustenta, estarían al servicio de ésta visión creativa. A partir de estos principios se pueden hacer diversas consideraciones en torno al fenómeno orquestal. Como punto de partida existe la necesidad de conocer y comprender todas las características técnicas y tímbricas de los instrumentos de la orquesta. La rica bibliografía existente en torno a esta cuestión la encontramos profundamente desarrollada en las obras anteriormente mencionadas (Rimsky-Korsakov, 1940; Piston, 1984; Adler, 2006).

El concepto de orquestación ha ido cambiando a lo largo de la historia y no siempre ha tenido el sentido estético que conocemos en la actualidad. En este sentido la obra de Peter Jost nos aporta una visión global y sistemática. La preocupación y el conocimiento de los timbres instrumentales estaban notoriamente distantes a nuestra concepción actual. En la Edad Media y en el

Renacimiento, pasando por el Barroco y el Clasicismo, la elección instrumental se producía en segunda instancia. Primero estaba el desarrollo formal de un sistema de relaciones de altura, sin contar con el aspecto tímbrico que da a cada instrumento su color específico. Primero se determinaban las diferentes relaciones de altura y después venía la elección del instrumento, existiendo partituras que se podían interpretar en dos o tres instrumentos indistintamente (Jost, 2005).

Es en el Romanticismo cuando se comienzan los esfuerzos por valorar el aspecto tímbrico-instrumental. Rimsky-Korsakov, aun cuando muestra una preocupación por este aspecto, no deja de considerar por una parte el acto de escribir en términos de altura y después el de orquestar. Según Korsakov, orquestar era *revestir adecuadamente las alturas*. (Korsakov 1946.). Se evidencia así que la preocupación por el timbre evoluciona gradualmente en el tiempo. Son muchos los ejemplos que podríamos citar. Se puede destacar uno entre todos, por marcar un hito a este respecto: la obra *Cinco piezas para orquesta* de Schönberg (1909). En la pieza *Colores*, aparece un acorde cuyas notas se mantienen invariables y es la instrumentación la que va cambiando. Los críticos de la época no le vieron muchas posibilidades a esta propuesta tímbrica de Schönberg, pero como generalmente suele ocurrir, a partir de aquí son muchos los autores que han continuado desarrollando esta idea (Piston, 1984).

Por su parte Rimsky-Korsakov en su tratado no pretende entregar los grandes “secretos” para el orquestador. Para él “la instrumentación es creación: y a crear, no se enseña” (Rimski-Korsakov, 1946, p.2). Esto se relaciona, como ya hemos comentado anteriormente, con el hecho de que los elementos compositivos, en todo arte, están ligados y condicionados íntimamente a los elementos técnicos.

Rimsky-Korsakov plantea que, la obra orquestal desde su concepción posibilita ciertos colores instrumentales los cuales deben ser concebidos por el autor. Además, no aconseja orquestar obras compuestas por otros, de hacerlo, es requisito fundamental compenetrarse con el pensamiento del autor. Incluso llega a recomendar no orquestar una composición que en su origen no estaba pensada para formato orquestal. Creemos que las consideraciones de este

compositor hay que entenderlas en el contexto de su época, condicionadas a una realidad temporal diferente. Sin embargo sus enseñanzas desde la organología y técnica orquestal continúan siendo de gran valor en la actualidad.

En este mismo sentido Walter Piston, nos plantea las peculiaridades que pueda tener el hecho de transcribir para orquesta obras de otros autores. Para él, lo fundamental es situar todo el proceso desde la óptica del compositor, en este sentido comparte lo planteado anteriormente por Rimski-Korsakov. Para Piston el hecho de situarse desde la perspectiva del autor viene a ser un aspecto fundamental, pues de no ser así, “el resultado probablemente se limitará a una exhibición de habilidad y oficio, a menudo superficial y artificiosa” (Piston, 1984, p.1).

Sumado a lo anterior, está el hecho de que el tratado de Piston es eminentemente pedagógico y destinado específicamente al concepto de orquesta clásica. En este sentido el proceso evoluciona concibiendo la orquesta como instrumento aglutinador de todas las partes. Además este autor propone cuadros representativos de las diferentes texturas aplicables en una orquestación. alguna de estas texturas podría indicar una posible aplicación, en orquestaciones realizadas en el contexto del lenguaje musical flamenco.

2.5.1. Texturas propuestas por Walter Piston

Las texturas orquestales se definen como la forma en que se desenvuelven los diferentes materiales rítmicos, armónicos y melódicos de una determinada obra. Las texturas resultan fundamentales ya sea para obras concebidas directamente para formato orquestal, como las concebidas desde un formato instrumental hacia la orquesta. La claridad de ideas a la hora de desarrollar una determinada textura marcará un camino idóneo para representar el pensamiento musical implícito en la composición, es decir, el pensamiento del autor. Como elementos esenciales en el análisis de texturas nos encontramos con; la melodía, la base armónica o acompañamiento, líneas contrapuntísticas, acordes, etc.

Walter Piston (1984) en su tratado de orquestación, propone siete diferentes tipos de texturas orquestales, de estas texturas, las seis primeras

serán un referente para nuestro trabajo, las cuales, están reflejadas en diferentes cuadros. Aquí a cada instrumento le corresponde una función específica en el desarrollo de la obra, definiéndose en cada cuadro una textura diferente. Dichas texturas se podrían sintetizar de la siguiente forma:

TEXTURA Nº1

Textura de un elemento:

Es la textura que puede darse como unísono real o como también que los diferentes instrumentos se distribuyen en diferentes octavas, participando cada instrumento en la tesitura que le resulte más conveniente. Es importante el conocimiento de cada uno de los instrumentos elegidos en la plantilla elegida, para que, según sus características se pueda lograr el máximo de equilibrio sonoro. La duplicación de octavas es un recurso al cual se le puede sacar mucho provecho por citar un ejemplo tenemos las duplicaciones melódicas en octavas entre el Chelos y el contrabajo. Otras posibilidades en cuanto a la combinación de intervalos, como las terceras, cuartas y sextas, son también útiles y sin ser entendidas como una nueva melodía enfatizan la voz principal.

TEXTURA Nº 2

Textura de dos elementos:

Elemento A= Melodía

Elemento B= Acompañamiento

Se debe tener mucha atención de que el acompañamiento este siempre por debajo en intensidad a la melodía, también es posible que el elemento B aporte diferentes planos sonoros de color producidos por la combinación de los diferentes instrumentos. Este elemento puede presentarse con diferentes esquemas rítmicos entre los instrumentos. El elemento A puede desarrollarse con diferentes posibilidades en la combinación de intervalos, para así darle aún más presencia sonora, sin olvidar la sutileza requerida a la hora de respetar las diferentes indicaciones de expresiones dinámicas en los respectivos pasajes, también el elemento A puede pasar indistintamente de un instrumento a otro, dándole de esta forma una riqueza de color al plano sonoro. Existe la posibilidad

de que un instrumento refuerce uno u otro elemento según lo determine el criterio del orquestador y según sea la lógica del discurso musical.

EXTURA Nº 3

Textura de tres elementos:

Elemento A= Melodía

Elemento B= Melodía secundaria

Elemento C= Acompañamiento

El elemento A puede ser presentado en octavas o con otros intervalos, según el contexto estilístico de la obra, todo esto para darle más énfasis en el plano sonoro. Por regla general en esta textura el elemento B está subordinado al elemento A, no obstante es posible darle una significación temática casi a la par con el elemento A, es entonces cuando la melodía secundaria, contramelodía o melodía superpuesta, puede llegar a tener en el contexto sonoro, según el criterio del director, más importancia que la dada por el compositor. El elemento C puede funcionar como fondo armónico aunque en muchos casos será más conveniente darle una función rítmico-armónica dividida en diferentes instrumentos. Tanto en el elemento A, B como en el C podemos encontrar subelementos. Es importante seguir insistiendo en la importancia de respetar las diferentes indicaciones de dinámica pues esto servirá para conseguir el equilibrio sonoro deseado y necesario en las diferentes texturas propuestas.

TEXTURA Nº 4

Textura a varias voces:

Esta textura se puede presentar a tres, cuatro o más voces, pero no por esto se debe confundir con la textura Nº 2, en donde la melodía y el acompañamiento son dos elementos totalmente diferentes. Cada una de las voces puede ser duplicada en diferentes posibilidades de intervalos, en este punto la distribución de las voces en diferentes instrumentos le dará un mayor poder expresivo a las frases y donde los planos sonoros pueden ser revestidos con diferentes timbres y colores. También esta textura puede ser utilizada como

acompañamiento de la textura con la N°2, ocurriendo algo parecido si pensamos en los encadenamientos de acordes.

TEXTURA N°5

Textura contrapuntística:

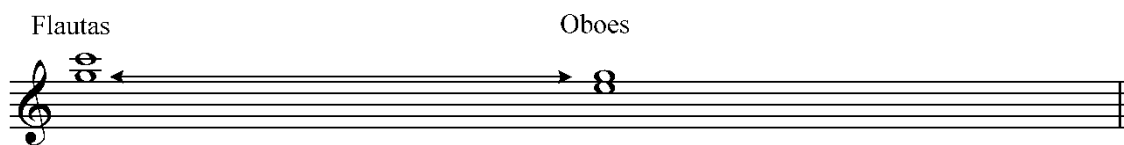
Lo característico en esta textura es que está basada íntegramente por elementos melódicos. Estos elementos pueden desarrollarse como: Contrapunto imitativo, textura fugada o combinación de melodías con significación temática, donde el sentido imitativo no sigue necesariamente un sentido estricto. El ritmo melódico dará un sentido muy acentuado de esta textura.

TEXTURA N°6

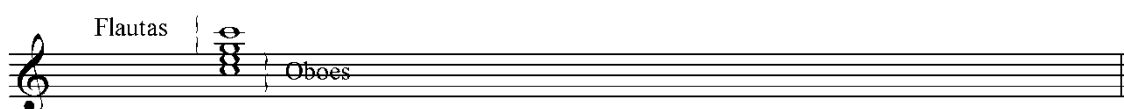
Acordes:

El acorde puede ser instrumentalizado para una familia instrumental en concreto, cuerdas, viento madera, viento metal. También se puede dar para una combinación mixta y para tutti. Se puede usar el acorde sin duplicaciones de unísono (colores puros), o con mezcla de timbres. Se debe procurar tener atención en la sonoridad de los registros graves y agudos, así como también la estructura armónica del acorde pues esto influye en su timbre y su color. Los acordes que están poco afectados por la voz principal han de tener un trato cuidadoso en cuanto a la espacialidad el balance y el equilibrio de los registros, todo esto en relación con los niveles dinámicos. En referencia a ésta textura Piston (1984) aconseja que el análisis de cada acorde deba considerar el lugar que ocupa en la partitura. La selección y combinación de los instrumentos influirá en el color sonoro de la orquestación. A parte de las duplicaciones de unísono y octava se pueden distinguir, según Piston (1984), cuatro tipos de relación que pueden existir entre pares de instrumentos:

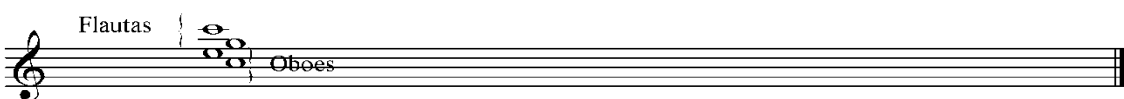
- a) Concatenación: es cuando el sonido más grave de un grupo de instrumentos se sitúa al unísono con el sonido más agudo de otro grupo.



- b) Superposición: Es cuando un grupo de instrumentos se sitúan uno encima del otro.



- c) Engranaje: Es cuando la nota más grave del grupo superior se sitúa por debajo de la del grupo inferior.



2.6. Teoría musical del flamenco

Desde la teoría musical del flamenco se abordan todos los aspectos presentes en el lenguaje musical flamenco. Los elementos constitutivos de la música: melodía, armonía y ritmo, se desenvuelven en el lenguaje flamenco de forma clara y distintiva en los diferentes estilos flamencos.

Se destacan en este ámbito los trabajos realizados por Lola Fernández (2004), para comprender, desde la teoría musical del flamenco, las características musicales del lenguaje, definiendo una clasificación rítmica y armónica de los diferentes estilos flamencos. Complementando este ámbito teórico, son también considerables los aportes realizados por Manuel Cera Vera (2010) y Claude Worms (2010) en torno a la definición del modo flamenco y sus correspondientes funciones armónicas. Además de los autores mencionados con

anterioridad, los trabajos publicados por el profesor que realiza esta investigación, así como su experiencia tanto en el aula como en diferentes proyectos artísticos en torno a la guitarra flamenca y los instrumentos de tradición clásica, servirán de complemento al marco teórico.

De los tres elementos constitutivos de la música presentes en el lenguaje musical flamenco, resulta ser la armonía el aspecto que presenta aspectos que necesitan ser aclarados desde la dimensión práctica y teórica. La armonía en el lenguaje de la guitarra flamenca se articula de dos formas:

- a) el concepto tonal, que puede ser mayor o menor; y
- b) el concepto modal.

Es en el concepto modal donde surgen las peculiaridades del lenguaje. Desde ahí, el modo que más se acerca al flamenco es el frigio. No obstante, este modo no tiene en su primer grado la tercera mayorizada. En el flamenco, aun cuando el contexto de acción se da en este modo, su tercera si es mayor en el primer grado. Además, debemos considerar que, el modo “frigio mayorizado” no existe como tal, ejerciendo el lenguaje flamenco su propia personalidad armónica. Por tanto, el modo flamenco ejerce su fundamento desde su propia práctica, siendo desde la guitarra flamenca de donde se proyectan los elementos musicales del flamenco como género musical.

No obstante podemos situarnos en una segunda corriente, para nosotros menos apropiada, que considera el cuarto grado de la cadencia andaluza como eje tonal: si tomamos como ejemplo La flamenco, la tónica sería Re menor. Encontramos en esta visión el inconveniente de que, en la recurrencia del ciclo armónico característico, el segundo grado (Sib M) ejerce como acorde que va constantemente necesitando una resolución. En este sentido, el segundo grado tendría la función de dominante que resuelve al primer grado flamenco (LA M). También está el hecho de encontrar, como norma general, en el movimiento cadencia el ciclo IV-III-II-I como cadencia característica de los estilos, denominada cadencia andaluza, así como también las semi-cadencias III-II-I y II -I.

Manuel Cera Vera, en uno de sus artículos hace referencia a lo anterior, reforzando nuestra teoría. El sentido práctico viene a ser determinante para aclarar la cuestión. Si le conferimos a la función de tónica un sentido de reposo o estabilidad y a la función de dominante un sentido de tensión o inestabilidad, en el contexto modal de la armonía flamenca, estas funciones se concretan en la práctica de forma clara en los grados I^o y II^o. Además, en los estilos flamencos, por regla general, se inician en el primer grado y concluyen el mismo grado (Cera 2010).

Armonización del modo flamenco de La

Disposición	→	Mayor	Mayor	Mayor	Menor	Disminuido	Mayor	Menor
Guitarra								
Grados	→	I	II	III	IV	V	VI	VII

Cadencia andaluza

Disposición	→	Menor	Mayor	Mayor	Mayor
Guitarra					
Grados	→	IV	III	II	I

Semi - cadencias

Disposición	→	Menor	Mayor	Mayor
Guitarra				
Grados	→			

Lo anterior, nos lleva a pensar en LaM como eje tonal del modo y no Rem, que visto así, sería el cuarto grado. Por tanto, la dimensión práctica representada en la relación guitarra-cante y la posterior evolución de la guitarra flamenca de concierto, nos ayuda a comprender una visión teórica, fundamentada en el desenvolvimiento específico y distintivo de la armonía flamenca, la cual, estructura su carácter propio y singular permitiéndonos definirla como modo flamenco.

2.7. Fundamentación didáctica de aplicación en el aula

Nuestra investigación parte de la reflexión en el aula referida a la incorporación de una nueva especialidad de Flamenco (Real Decreto 707/2011, de 20 de mayo), la cual posee sus propios rasgos de singularidad. En la revisión de la bibliografía existente no se encontraron trabajos similares que aborden específicamente experiencias relacionadas con la práctica orquestal de la música flamenca en el aula. Sin embargo, podemos encontrar teorías y trabajos que nos permitan reforzar la opción metodológica elegida para llevarla a cabo.

Nuestro marco teórico responde a los siguientes referentes conceptuales:

2.7.1. Investigación acción en el aula

El término “investigación-acción” fue utilizado por Kurt Lewin en 1944, refiriéndose a él como una forma de investigación que podía ligar el *enfoque experimental de la ciencia social con programas de acción social*. Para Lewin, mediante la investigación-acción, se podían lograr de forma simultánea avances teóricos y cambios sociales, conocimientos prácticos y teóricos. Su trabajo está enmarcado en el contexto de la psicología social (Lewin, 1946).

Lawrence Stenhouse, en su obra *Investigación y desarrollo del currículo*, analiza la importancia de asumir una visión conjunta de investigador y maestro proponiendo al respecto integrar en el docente los roles de observador, investigador y maestro. Para Stenhouse, esta visión conjunta es posible siempre y cuando el profesor tenga clara las razones de su faceta como investigador en el aula, procurando un desarrollo positivo de su enseñanza (Stenhouse, 2003).

Además, considera, en la misma obra, el concepto de “profesionalidad amplia” del docente, puntualizando dicho concepto como esencial para una investigación y desarrollo bien fundamentado del currículo. Plantea que son tres las características que debe reunir tal profesionalidad: i) el compromiso de poner sistemáticamente en cuestión la enseñanza impartida por uno mismo como base de desarrollo; ii) el compromiso y la destreza para estudiar el propio modo de enseñar; iii) el interés por cuestionar y comprobar la teoría en la práctica mediante el uso de dichas capacidades (Stenhouse, 2003).

John Eliot por su parte, sostiene que, para mejorar la práctica es necesario considerar conjuntamente tanto el proceso educativo como el producto; al respecto subraya que, un proceso educativo es entendido como docencia no solo por resultados educativos, sino por las propias prácticas que permiten resultados educativos en forma de aprendizaje por parte de los estudiantes (Eliott, 1994,)

Para los propósitos de nuestra investigación es importante, como reflexión de lo que debería ser un docente-investigador, articular lo que (Schön, 1987) denomina “epistemología de la práctica”. Para Schön (Manrique, 1997) lo fundamental para formar un verdadero docente-investigador es intentar alcanzar las siguientes metas, al menos de forma parcial: i) formar un docente reflexivo en la acción y en la cotidianidad del aula de clase; ii) vincular la teoría y la práctica del docente con el fin de buscar soluciones a problemas educativos; iii) reducir el espacio entre quienes producen el conocimiento y aquellos que lo aplican; iv) promover al docente como sujeto y objeto de la producción de conocimiento práctico derivado de sus experiencias de aula; v) promover una imagen del docente más compenetrada con su realidad y con su práctica.

En la investigación-acción en el aula, el profesor-investigador tiene como objetivo fundamental mejorar sus propias prácticas educativas, comprendiendo cuanto ocurre en ellas y en las instituciones en que tienen lugar. Se basa en una relación estrecha entre *práctica, teoría y cambio*. Teoría y práctica no tienen una relación técnica ni instrumental; están relacionadas con la mejora de las prácticas educativas, la comprensión respecto a lo que ocurre en ellas así como con las situaciones que se den en las mismas (Carr y Kemmis, 1986).

La investigación-acción, además, considera las particularidades de cada investigación permitiendo una adaptación al contexto, a la naturaleza y a los diferentes actores que intervienen en ella. La investigación acción atiende a las necesidades surgidas de situaciones particulares que ocurren en los individuos que participan en ella (citado por Miller, 1996).

Josep María Vilar (2000), aborda la temática del currículo y su desarrollo desde los conservatorios de música. Su temática está centrada en lo que es y debe ser la música, desde la perspectiva del alumnado, el profesorado, el objeto de

aprendizaje, así como los componentes sociales que lo condicionan en el aula. Analiza con sentido crítico el posicionamiento epistemológico tradicional presente en los conservatorios, situándolo en el concepto de currículo oculto. La actividad propia de un conservatorio no debe de ser la música, sino la pedagogía de la música. Para Vila, el currículo oculto presente en los conservatorios actúa como un lastre en la búsqueda de otras vías válidas para la investigación. La priorización del acto interpretativo relega a segundo plano actitudes reflexivas propias de la investigación. Considerando lo anterior, Vila apunta también hacia la necesidad de desarrollar nuevas investigaciones desde los conservatorios que ayuden a superar lo que él denomina currículo oculto (Vilar, 2000).

La investigación-acción también puede promover, como proyección de la misma, el trabajo colaborativo. En este sentido, el aprendizaje colaborativo va más allá del hecho de trabajar juntos, pretende conseguir metas que no se pueden lograr de forma individual.

Johnson y Johnson, señalan que son cinco los elementos que caracterizan el aprendizaje colaborativo: i) responsabilidad individual: todos los miembros son responsables de su desempeño individual dentro del grupo; ii) interdependencia positiva: los miembros del grupo deben depender los unos de los otros para lograr la meta común; iii) interacción cara a cara estimuladora: Los miembros del grupo promueven el aprendizaje de los demás, ayudándose, apoyándose y facilitándose mutuamente. Los miembros del grupo toman un compromiso personal unos con otros, así como con los objetivos comunes; iv) técnicas interpersonales y de equipo: los miembros del grupo interactúan para desarrollar relaciones interpersonales y establecer estrategias efectivas de aprendizaje; v) evaluación grupal: el grupo reflexiona en forma periódica y evalúa su funcionamiento, efectuando los cambios necesarios para incrementar su efectividad (Johnson y Johnson 1999).

2.7.2. Aprendizaje significativo

El psicólogo cognitivo David Ausubel es quien más ha contribuido al desarrollo y aplicación de esta teoría. Para Ausubel, lo fundamental es lo que el alumno ya sabe y, a partir de aquí, el profesor debe enseñar consecuentemente. Se entiende por aprendizaje significativo aquel en el que los nuevos contenidos

son relacionados de modo no arbitrario (no literal) con los contenidos ya asimilados por el alumno/a en una etapa anterior, con sus conocimientos previos.

Tradicionalmente se ha relacionado el aprendizaje con los cambios en la conducta. Sin embargo, el aprendizaje significativo va mucho más allá de una modificación conductual, destacando un cambio en el significado de la experiencia vivida. Toda experiencia que parta de vivencias y conocimientos previos del sujeto, entendiendo que dichas experiencias son integradas con el nuevo conocimiento, se convierte en experiencias significativas que producen un aprendizaje significativo.

La perspectiva de Ausubel nos aporta que el conocimiento previo, es decir, la estructura cognitiva del aprendiz, es una variable crucial para el aprendizaje significativo. Para Ausubel, los conocimientos previos presentes en la estructura cognitiva del estudiante deben tener necesariamente una relevancia para que, de esta forma, se produzca la conexión con los nuevos aprendizajes, siendo estos conocimientos previos específicamente relevantes a los que Ausubel llama subsumidores. El conocimiento previo sirve para la comprensión e incorporación de nuevos conocimientos cuando estos “se anclan” en los conocimientos específicamente relevantes (subsumidores) (Ausubel, 1963 y 1976).

La diferencia entre el aprendizaje significativo y el aprendizaje mecánico se centra en la relación con la estructura cognitiva, es decir, si el aprendizaje significativo presenta una estructura cognitiva no arbitraria, en el mecánico es arbitraria y literal. Sin embargo, Ausubel no hace una diferencia entre el aprendizaje significativo y el mecánico como términos absolutamente contrapuestos, advirtiendo que es posible que ambos aprendizajes puedan ocurrir concomitantemente.

Según Rivera Muñoz, el aprendizaje significativo debería considerar los siguientes requisitos: i) las experiencias previas; ii) la presencia de un profesor mediador, facilitador, orientador de los aprendizajes; iii) los alumnos en proceso de autorrealización; iv) La interacción para elaborar un juicio valorativo (juicio crítico) (Rivera Muñoz, 2004).

Las actividades significativas realizadas por el aprendiz definen el proceso del aprendizaje significativo. Las experiencias pueden producir un cambio en los contenidos de aprendizaje. El aprendizaje significativo supone que las actividades realizadas por el alumnado muestren, entre otros aspectos: disfrute de lo que se está haciendo, participación con interés, seguridad y confianza en el trabajo, asunción del trabajo grupal con agrado y autonomía en el trabajo.

En cuanto a la evaluación y su relación con el aprendizaje significativo, Rivera Muño sostiene que ésta debería dar respuesta a interrogantes como: ¿qué es evaluar?; ¿cómo es la evaluación?; ¿para qué evaluar?; ¿qué evaluar?; ¿cuándo evaluar?; y ¿quién evalúa? Dar respuesta a estos interrogantes permitiría informar de las principales características de la evaluación del aprendizaje significativo. Para los propósitos de nuestra investigación, creemos conveniente centrarnos en el último interrogante: ¿quién evalúa? A este respecto Rivera Muñoz articula los conceptos de autoevaluación, entendida como la percepción del alumno respecto a su propio aprendizaje, tanto en el ámbito individual como colectivo y, el concepto de coevaluación entendida como una evaluación más completa donde intervienen todos los sujetos que participan en ella (Rivera Muñoz, 2004).

Gabriel Rusinek, aborda el aprendizaje significativo en el ámbito específico de la enseñanza musical. Son de interés aspectos de su artículo referidos a las diferentes formas que se pueden dar en relación con la producción, tanto de un aprendizaje memorístico como de un aprendizaje significativo, así como la importancia de la significatividad de los procesos en el aula. Propone proyectar trabajos que estimulen reflexiones interculturales mediante una interpretación colaborativa, apuntando hacia una colaboración interdisciplinar desde una dimensión internacional (Rusinek, 2004).

2.8. Contextualización de la investigación

La especialidad de Flamenco y sus correspondientes itinerarios ha visto su consolidación en el último plan de estudios. En la actualidad el flamenco es una especialidad consolidada en los conservatorios de música de España. Además la presencia de los estudios oficiales de guitarra flamenca en el conservatorio de música de Róterdam (Holanda) hace ya más de una década, permiten una

reflexión y aportación de conocimientos en el contexto de la comunidad europea. En este sentido Rodríguez-Quiles, reflexiona el concepto de la educación musical desde una dimensión intercultural, entendiendo desde ésta perspectiva las diferentes experiencias e intereses de todos los alumnos, atendiendo en este contexto las ocurridas, en particular, a las enseñanzas de la música flamenca (Rodríguez- Quiles (2006).

Las enseñanzas de flamenco en grado superior de música en Andalucía se materializan con la creación de la Especialidad de Flamenco. Dicha especialidad tiene como único centro de referencia en Andalucía el Conservatorio Superior de Música “Rafael Orozco” de Córdoba. Esta especialidad tiene tres itinerarios: *guitarra flamenca*, *flamencología* y *cante flamenco* (Real Decreto 707/2011, de 20 de mayo, por el que se crea la especialidad de Flamenco en las enseñanzas artísticas superiores de Grado de Música y se regula su contenido).

2.9. Planteamiento del problema

El trabajo en el aula generado en la asignatura de Conjunto Instrumental Flamenco produce un espacio y un tiempo de actividad muy singular. Interactúan en el aula alumnado con enseñanzas previas claramente diferenciadoras. Unos de tradición flamenca, procedentes de una formación contextualizada en la transmisión oral, y otros procedentes de una formación académica clásica, reglada en los conservatorios. Ello supone un reto a la par que una oportunidad. El reto consiste en generar procesos didácticos que permitan la integración del alumnado de tradición clásica con el alumnado de tradición flamenca. La actividad cooperativa de los distintos perfiles puede generar valiosas oportunidades: 1) Cada alumno/a podría complementar su formación musical y cultural orientada hacia un desarrollo integral; 2) En la confluencia, contraste e integración de las dos tradiciones, se podrían desarrollar producciones musicales flamencas de conjunto instrumental respetuosas con sus cánones originales y potenciadas en los colores instrumentales del formato orquestal.

Para dar respuesta a esta necesidad educativa, hemos desarrollado un trabajo que pretende llevar los elementos musicales presentes en la guitarra flamenca hacia un formato orquestal. Desde esta finalidad, ir de la guitarra

flamenca a la orquesta, supone ser un trabajo que incorpora una visión creativa y didáctica. Creativa, por cuanto es necesario diseñar una técnica de ampliación instrumental flamenca. Didáctica, por cuanto esta técnica es aplicada en el aula donde se ha combinado el diseño e intervención didáctica y la investigación en el aula. En este trabajo el profesor de la asignatura es, a la vez, el creador de una herramienta didáctica y aplicador de esta en el aula, e investigador sobre este ejercicio de innovación.

Lo anterior muestra la conveniencia de que se puedan producir experiencias mixtas en alumnado de tradición clásica y flamenca. Considerando el vacío existente en esta materia, es necesario crear herramientas didácticas de carácter universal, desde la teoría musical del flamenco la composición musical y la psicopedagogía. Estas posibilitarían la integración de la música flamenca en las enseñanzas regladas de los conservatorios.

La interacción producida en alumnado con perfiles claramente diferenciador nos ofrece una gran oportunidad. La finalidad es alcanzar la creación de un modelo didáctico nuevo, que permita desarrollar la práctica orquestal de la música flamenca en base a la interacción, retroalimentación y enriquecimiento mutuo entre el alumnado de las especialidades de flamenco y de tradición clásica. Se hace necesaria así la creación de una herramienta singular de didáctica de la música. Una herramienta didáctica que permita el desarrollo de procesos de enseñanza-aprendizaje de integración clásica y flamenca y la creación de formatos orquestales flamencos.

Para dar respuesta a las necesidades anteriormente descritas, hemos creado lo que denominamos *Técnica de Ampliación Musical Flamenca* (a partir de ahora, TAIF). Por tanto, la finalidad de nuestra investigación será encontrar un camino idóneo que nos permita llevar los elementos constitutivos de la música presentes en la guitarra flamenca de concierto, hacia un nuevo formato orquestal. Considerando lo anterior, hemos desarrollado dos estudios. Se parte de la revisión teórica y contextual, hasta aquí mostrada. A continuación se presenta el primer estudio con sus objetivos desde una dimensión compositiva y posteriormente se mostrará el segundo estudio desde una dimensión didáctica aplicando la TAIF en el aula, donde se desarrollará un proceso de enseñanza-

aprendizaje cooperativo y significativo entre alumnado de tradición clásica y flamenca (aplicación de la TAIF en el aula).

3.- CAPITULO 2: PRIMER ESTUDIO: LA TÉCNICA DE AMPLIACIÓN INSTRUMENTAL FLAMENCA (TAIF)

3.1. Metodología de la TAIF

La TAIF está sustentada sobre tres pilares esenciales, los cuales, permiten el desarrollo de un proceso de ampliación instrumental desde la guitarra flamenca hacia la orquesta. Estos tres pilares se denominarán Elementos Fundamentales. Una vez definidos los elementos y las características que los constituyen, éstos nos servirán para determinar las diferentes fases o etapas de su metodología, permitiéndonos realizar la aplicación de la TAIF en los correspondientes estilos flamencos. También y no menos importante, será ver cómo quedan representados estos elementos fundamentales en los correspondientes análisis orquestales identificándose cada uno de ellos con un determinado color. Esto marcará la finalización del proceso de ampliación instrumental desde el ámbito de la teoría musical del flamenco.

Estos elementos se definen de la siguiente forma:

- a) Elementos Fundamentales del Estilo (E.F.E.): Su finalidad es detectar y representar los aspectos rítmicos, armónicos y melódicos, desde la transmisión oral. Son los aprendizajes que se han transmitido de una generación a otra desde la vivencia de su propia cultura, interiorizando las estructuras características de los diferentes estilos flamencos. Estos elementos son los que permiten a las personas conocedoras de los “palos” flamencos, mediante audición, identificar y discriminar entre distintos estilos (p. ej.: entre unas bulerías y un fandango).
- b) Elementos Fundamentales de la Obra (E.F.O.): Nos permiten analizar el lenguaje específico del autor, desde los parámetros rítmicos, armónicos y melódicos, situados en el ámbito de la guitarra flamenca de concierto sin olvidar las consideraciones del entorno estético e histórico. La obra de autor estará siempre sustentada sobre los elementos del correspondiente estilo flamenco (anteriormente descrito). Estos elementos están muy ligados al pensamiento musical del autor y permiten identificar en la obra patrones rítmicos, melódicos y armónicos característicos del artista, en contraste con las producciones de otros artistas. En este apartado es de

interés revisar la obra de Ernest Toch (2001) referidos a los elementos constitutivos de la música, ritmo, armonía y melodía.

- c) Elementos de Nueva Creación (E.N.C.): Son los referidos a las aportaciones del músico compositor que aplica la TAIF. Estos elementos son de gran importancia para el resultado final del proceso de ampliación instrumental, pues deben estar siempre respetando la presencia de los elementos del estilo y de la obra. El criterio para incorporar estos elementos en la orquestación final será buscar siempre el equilibrio de la presencia de los tres elementos fundamentales. Los elementos de nueva creación permiten al compositor que la voz de la guitarra flamenca crezca y se proyecte a cada uno de los colores instrumentales y texturas orquestales, conservando siempre la esencia flamenca de partida. El sentido de la TAIF es que la obra final suene a nivel orquestal como la obra de partida suena en una guitarra flamenca.

3.2. Fases de la TAIF

Toda metodología se caracteriza por definir diferentes fases o etapas, las cuales nos permitirán llegar a una finalidad concreta. Las fases de la TAIF que a continuación se enumeran constituyen los pasos metodológicos esenciales encaminados a la aplicación de la TAIF en un correspondiente estilo flamenco. Además, estas fases nos permiten conocer las características de los elementos fundamentales de la TAIF, anteriormente descrito, pero ahora de forma específica en la obra de guitarra flamenca de concierto seleccionada para realizar el proceso de ampliación instrumental.

Estas fases son las siguientes:

1º) Transcripción: Se transcribe la obra del autor seleccionado con un editor de partituras, en nuestro caso hemos optado por el programa Sibelius.

2º) Análisis del estilo: Se describirán las características musicales del estilo flamenco en el cual está sustentada la obra de autor. Esto ayudará a comprender desde la teoría musical del flamenco el estilo desde la dimensión rítmica, armónica y melódica.

3º) Análisis de la obra: Se determina brevemente el contexto estético e histórico del autor. Mediante la transcripción podemos analizar los aspectos rítmicos, armónicos y melódicos de la obra, permitiéndonos conocer las características del lenguaje musical del autor.

4º) Formato orquestal flamenco: Considerando lo anterior, se crea un formato orquestal definiendo las diferentes texturas orquestales. Debe reflejar la finalización del proceso de ampliación instrumental. Se aplica una tipología analítica específica de los Elementos Fundamentales de la TAIF.

3.3. Objetivos

- 1) Crear elementos compositivos que posibiliten la ampliación instrumental sin perder los elementos genuinos de la obra.
- 2) Comprobar si existe una concordancia entre las texturas propuestas por W. Piston (1984) y las creadas para los diferentes formatos orquestales flamencos.
- 3) Evaluar el grado de optimización de los elementos constitutivos de la TAIF.

3.4. Aplicación de la TAIF en los estilos flamencos

3.4.1. Aplicación de la TAIF en el estilo de Fandango de Huelva

Obra: Compendio de falsetas y cante

Autores: Rafael Riqueni/ Paco de Lucía

Estilo: Fandango de Huelva

Extensión de la orquestación: 259 compases

Duración aproximada: 7 minutos

En la aplicación de la TAIF en este estilo, se ha optado por elegir dos autores para estructurar un compendio de falsetas, coro, cante y secciones de compás característico del estilo. Se elegirán algunas secciones para ejemplificar la aplicación de la TAIF.

Una visión de toda la extensión de la orquestación se pueden apreciar en el siguiente esquema formal:

ESQUEMA FORMAL

SECCIÓN I	SECCIÓN II	SECCIÓN III	SECCIÓN IV	SECCIÓN V
INTRODUCCIÓN FRAGMENTO 1º	INTRODUCCIÓN FRAGMENTO 2º	INTRODUCCIÓN FRAGMENTO 3º	COMPAS CARACTERÍSTICO	CORO PACO DE LUCÍA

SECCIÓN VI	SECCIÓN VII	SECCIÓN VIII	SECCIÓN IX	SECCIÓN X
COMPAS CARACTERÍSTICO	PRIMERA LETRA CANTE	COMPAS CARACTERÍSTICO	FALSETA Nº 1 RAFAEL RIQUENI	COMPAS CARACTERÍSTICO

SECCIÓN XI	SECCIÓN XII	SECCIÓN XIII	SECCIÓN XIV
FALSETA Nº 2 RAFAEL RIQUENI	COMPAS CARACTERÍSTICO	SEGUNDA LETRA CANTE	CORO FINAL PACO DE LUCÍA

3.4.2. Fases de la aplicación

3.4.2.1. Transcripción de la obra o fragmento seleccionado:

Transcripción de la sección XI, falseta Nº2 de Rafael Riqueni

"AL NIÑO MIGUEL"

Transcripción Guitarra Flamenca: Carlos Pacheco Torres - Fandango de Huelva - RAFAEL RIQUENI

Tema A

Allegro cv

Measures and Chords shown:

- Measure 1: *mf* La m
- Measure 2: *mp* Mi M
- Measure 3: *mf* Re M
- Measure 4: *mp* Re m
- Measure 5: *mf* La m
- Measure 6: *mp* Si M 7^a
- Measure 7: *mf* Mi M
- Measure 8: *mp* Fa M
- Measure 9: *mf* Mi M

Transcripción de la sección V, Coro de Paco de Lucía

CORO

Cante

Que qui res de mi i i i que quie res de mi i i i o ca so

mf

Guitar

ReM7° SolM ReM7° SolM

6 de mi-a le gri i i a au ro ra de mi su friir au ro ra de e e e mi sufrir

Gtr.

DoM7° FaM ReM7° SolM FaM MiM

3.4.2.2. Análisis del estilo: El Fandango de Huelva.

El fandango en el lenguaje flamenco, está representado por dos corrientes que fundamentalmente se diferencian por su métrica. Los *fandangos naturales*, de métrica libre y de cuya armonía se desprenden otros cantes y los *Fandangos de Huelva*, de métrica ternaria de los cuales también se desprenden otras variantes.

Son muchas las vertientes del fandango en Andalucía. Está el fandango propiamente flamenco y otros que provenientes del folclore se han ido aflamencado.

El Fandango de Huelva se extiende por varias comarcas de Andalucía, consecuencia de esto es que podemos encontrar categorías y sub-categorías de Fandangos de Huelva. A modo de síntesis pueden clasificarse por zonas: zona de la Sierra, zona del cerro de Andevalo y zona Litoral. (Huelva Capital).

Sería considerable la extensión que podría tener un estudio pormenorizado de cada uno de estos estilos, pues en cada uno de ellos podemos encontrar, a parte de sus letras, diferencias estructurales en su esquema rítmico-armónico sin olvidar el aporte personal de cada intérprete.

El Fandango de Huelva establece su métrica en un compás de 3/4. Seguido a esto, se observa como rasgo característico y singular que los cambios

de sus funciones armónicas se realizan por lo general en los tiempos débiles, y su acento está en el primer tiempo de cada compás.

La grafía musical más utilizada y aceptada como la más conveniente corresponde al compás de 3/4. También es posible su representación en un compás de 12/4 o incluso de 6/4, este último puede representar de forma más clara lo relativo a los acentos que establece el remate de la guitarra. Por su parte el de 12/4 representa el compás flamenco y es el coincidente con el fraseo de esta muestra.

En la introducción de la guitarra se identifica el remate como elemento significativo para entender el desarrollo de cada una de sus partes.

COMPÁS FANDANGO DE HUELVA

Allegro

Golpe ← ×

Armonía → I IV III II I

En el medio compás flamenco (6/4) se ve cómo el remate impulsa el acento de forma natural hacia el tiempo 5 (segunda pare del segundo compás) por la inercia misma del final del rasgueo.

Acentos > > >

Medio Compás Flamenco 1 2 3 4 5 6

[COPLA] [REMATE GUITARRA]

Aquí el compás flamenco de 12 tiempos.

Acentos	>			>			>			>	>	
Medio Compás	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Flamenco												



Si nos percatamos en el desarrollo completo del fragmento seleccionado, veremos como todo se puede enmarcar perfectamente en 4 compases flamencos.

En relación con el canto la guitarra se estructura de la siguiente forma:

- Introducción de la Guitarra
- Copla. Aquí el remate de la guitarra siempre va cuando el melisma termina, de esta forma la guitarra no tapa al canto dejándolo así respirar. La copla está formada por seis compases flamencos, sin olvidar los cambios armónicos en los tiempos débiles.
- Falseta o nuevamente introducción de la Guitarra.

3.4.2.3. Análisis de los fragmentos seleccionados:

Sección XI, falseta N°2 de Rafael Riqueni

Compás 1º, motivo sobre el IV grado-La menor- de la cadencia andaluza. La respuesta a este motivo está en la segunda parte del compás 2º, compás 3º ya en el I grado en primera inversión y primera corchea del 4º.

En el compás 5º se repiten el tema y su respuesta ahora sobre el IV mayorizado La mayor, que ejerce como dominante del tono siguiente Re M compás 7º, respuesta del tema.

Compás 9º, tema en Re M con cambio al final del mismo a Re menor en primera inversión. Compás 10º, respuesta del tema en Mi M7ª para concluir en Lam en la segunda parte del compás 11º.

En los compases 2º, 4º, 8º y 12º se encuentra el remate típico que marca el compás del Fandango de Huelva iniciando el rasgueo en la segunda parte del primer tiempo del compás, remarcando el acento en la primera parte del segundo tiempo del compás.

A partir del compás 13º desarrolla los elementos del motivo con un carácter claramente conclusivo de esta sección, su armonía esta primero sobre Si M 7ª que ejerce como dominante de la dominante para concluir en la dominante de Lam como primera terminación en el compás 15º y 16º, y en una segunda terminación compás 17º sobre Fa M-II grado modal de Mi flamenco.

Dentro de este análisis es conveniente identificar dónde y cómo se desenvuelven los motivos con sus diferentes relaciones armónicas.

El siguiente cuadro nos ayudará a visualizar con mayor claridad lo anterior.

The image displays a musical score analysis across three systems. Each system consists of a musical staff with notes and rests, and brackets above the staff identifying specific motifs or variations. Below the staves, parentheses indicate the harmonic context for each measure.

- System 1:**
 - Measure 1: [Motivo] (La menor)
 - Measure 2: [Variación del Motivo] (La menor/ Mi Mayor)
 - Measure 3: [Motivo Transportado] (Mi Mayor/ La Mayor)
- System 2:**
 - Measure 4: [Variación del Motivo] (La Mayor/ Re Mayor)
 - Measure 5: [Motivo Transportado] (Re Mayor/ Re menor)
 - Measure 6: [Variación del Motivo] (Re menor/ La menor...)
- System 3:**
 - Measure 7: [Motivo Transportado] (.....)
 - Measure 8: [Motivo Transportado] (La menor/ Si Mayor 7ª)
 - Measure 9: [Variación del Motivo] (Si Mayor 9ª)
 - Measure 10: [Motivo Transportado] (Mi Mayor)

El cuadrante anterior indica por una parte las progresiones armónicas del fragmento elegido, así como también las diferentes formas en que se presenta el motivo por parte del compositor. La comprensión de estos elementos servirá como marco referencial para todo el proceso de ampliación instrumental flamenca.

Sección V Coro (autor: Paco de Lucía)

Como podemos ver en la transcripción, ésta sección se caracteriza armónicamente por ciclos:

Dominante del III grado – III grado (dos veces)

Dominante del II grado – II grado (una vez)

Dominante del III grado – III grado (una vez)

II – I (cierre)

El desarrollo melódico se destaca un motivo que le da sentido de unidad a toda la sección:

The musical score consists of two staves. The top staff is labeled 'Cante' and contains the lyrics: 'Que qui res de mi', 'que quie res de mi', 'i i i o ca so de mi-a le gri i'. The bottom staff contains the lyrics: 'i a au ro ra de mi su friir', 'au ro ra de e e e mi su frir'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf'. Brackets and labels like 'CORO', 'MOTIVO', 'MOTIVO TRANSPORTADO', and 'VARIACIÓN DEL MOTIVO' are used to highlight specific musical elements.

Las diferentes figuraciones rítmicas de la guitarra, coinciden con el motivo y su respuesta. Así, el motivo siempre está acompañado por la figuración rítmica; negra con punto y corchea. Y las respuestas al motivo con uno de los posibles rasgueos característicos del remate.

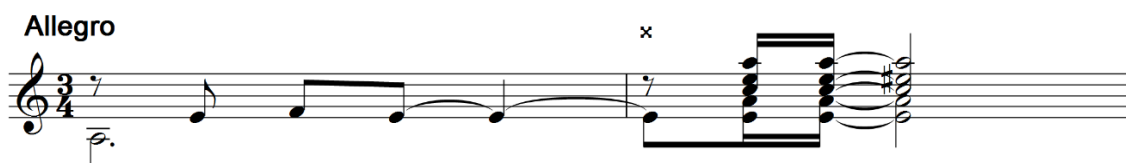
3.4.2.4. Formato orquestal flamenco y su correspondiente análisis

Se extraen los elementos presentes en el motivo principal de la falseta N°2 (sección IX) de Rafael Riqueni y se realizan, a modo de introducción, una sección con cuatro apartados en los cuales se aplica una modificación de las figura rítmicas del tema de origen (corcheas) Quedando el primer fragmento para orquesta de cuerdas (modificación de corcheas a blancas); segundo fragmento para solo de Oboe (o Clarinete) y orquesta de cuerdas (modificación de corcheas a negras) tercer fragmento para solo de Saxo y acompañamiento de percusión (corcheas).

Posteriormente se orquesta la sección correspondiente al coro (Paco de Lucía)

A continuación se ejemplifica en pequeños fragmentos de inicio cómo se representan las modificaciones rítmicas del motivo en el tema de origen.

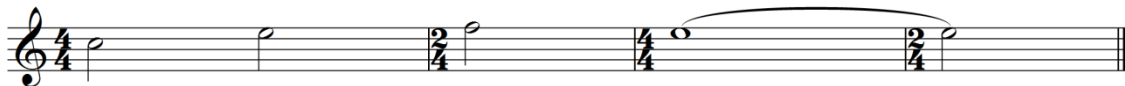
Motivo original de la falseta, transcripción para guitarra flamenca (corcheas)



Transformación de corcheas a blancas:

Ejemplo A

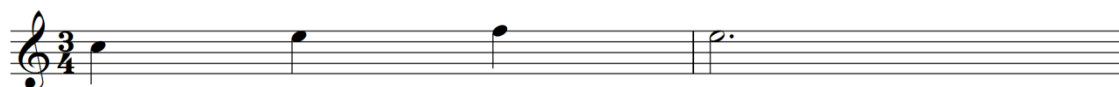
Violín



Transformación de corcheas a negras:

Ejemplo B

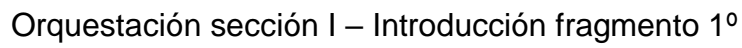
Oboe y Clarinete



Ejemplo C

Clarinete y Saxo seguido de Flauta 1ª y 2ª

Clarinete y Saxo seguido de Flauta 1ª y 2ª



Orquestación sección I – Introducción fragmento 1º

57

11

Vln. I

mf *mp* *p* *mp*

Vln. II

mf *mp* *p* *mf* *mp*

Vc.

mf *p* *mp*

Cb.

p *mp*

21

Vln. I

cresc. *mf* *mp* *mf3*

Vln. II

cresc. *mf* *mp*

Vc.

cresc. *mf* *mf* *mp*

Cb.

cresc. *mf*

Violín I

Violín II

Vc.

Cb.

31

mp

mf

p

dim.

pp

p

dim.

pp

mp

mf

mp

p

dim.

pp

mp

dim.

pp

Análisis:

Violín 1º: De los compases 1º al 4º **E.F.O.** recordando el motivo del tema, realizando una ampliación rítmica con figuración de blancas. Del compás 5º al 10º **E.N.C.** contrapunto. Del compás 11º al 12º **E.F.O.** motivo con figuración de corcheas ampliando la rítmica en el final con figuración de blanca. Compás 13º y 14º **E.N.C.** contrapunto. Compases 15º - 16º y 17º **E.F.O.** respuesta al motivo principal. Del compás 18 a la primera parte del 22º, **E.N.C.** contrapunto. De la segunda parte del 22º a la primera parte del 24º **E.F.O.** variación del motivo. De la segunda parte del compás 24º al compás 30º **E.N.C.** contrapunto. Del compás 31º al 35º **E.F.O.** recuerdo del motivo, primero con figuración de negras y después con figuración de blancas. Compás 36º **E.N.C.** Del compás 37º al 42º **E.F.O.**, recuerdo del motivo principal con figuración de blancas para terminar con figuración de blancas y redondas complementando el fondo armónico para terminar el fragmento.

Violín 2º: Del compás 1º al 8º, **E.N.C.** contrapunto y fondo armónico. Compás 9º y primera parte del 10º **E.F.O.** variación del motivo con figuración de negras. Segunda parte del compás 10º y tres primeros tiempos del compás 11º **E.N.C.** fondo armónico. Última parte del compás 11º y compás 12º variación del

motivo con figuración de corcheas. Del compás 13º al tercer tiempo del compás 17º **E.N.C.** contrapunto y fondo armónico. De la tercera parte del compás 17º al 18º **E.F.O.** variación del motivo con figuración de corcheas. Compases 19º y 20º **E.N.C.** contrapunto y fondo armónico. Compás 21º y 22º **E.F.O.** variación del motivo con figuración de negras. Del compás 23º al 42º contrapunto y fondo armónico.

Viola: Del compás 1º al 4º **E.N.C.** contrapunto y fondo armónico. Del compás 5º a la primera parte del compás 7º **E.F.O.** variación del motivo con figuración de negras. De la segunda parte del compás 7º al compás 11º **E.N.C.** contrapunto y fondo armónico. Del compás 12º a la primera parte del compás 13º **E.F.O.** variación del motivo con figuración de corcheas. De la segunda parte del compás 13º al 42º **E.N.C.** contrapunto y fondo armónico.

Violonchelo: Del compás 1º al 28º **E.N.C.** fondo armónico. Compases 29º y 30º **E.F.O.** variación del motivo con figuración de negras. Compases 31º y 34º **E.F.O.** variación del motivo con figuración de blancas. Compases 35º y 36º **E.F.O.** variación del motivo con figuración de negras. Del compás 37º al 42º fondo armónico.

Contrabajo: Del compás 1º al 8º **E.N.C.** contrapunto y fondo armónico. Compás 9º **E.F.O.** variación del motivo con figuración de negras como refuerzo al segundo violín. De la segunda parte del compás 10º a la primera parte del compás 22º **E.N.C.** contrapunto y fondo armónico. De la segunda parte del compás 22º a la primera parte del 24º **E.F.O.** variación del motivo con figuración de negras como refuerzo al primer violín. De la segunda parte del compás 24º al 38º **E.N.C.** contrapunto y fondo armónico. Del compás 39º al 42º **E.F.O.** recuerdo del motivo con figuración de blancas y redondas.

Ampliación instrumental para orquesta de cuerdas y clarinete solista:

Orquestación sección II – Introducción fragmento 2ª

E.F.O.
 E.N.C.

Guitar *mp*

Clarinet in B \flat *mf*

Violin I *p*

Violin II *mf*

Viola *mf*

Violoncello *mf* *mp*

Contrabass

10

Gtr.

Cl.

Vln. I

Vln. II *mf* *p*

Vc.

Cb.

Análisis:

Guitarra Flamenca: Realiza en todo el fragmento **E.N.C.** figuración rítmica y **E.F.O** armonía del tema.

Clarinete: Del compás 1º al 17º **E.F.O.** desarrolla íntegramente la melodía original de la obra pero comprimiendo la figuración rítmica original de corcheas a negras. En los tres compases finales realiza **E.N.C.** escala descendente con carácter conclusivo.

Violín 1º: Del compás 2º hasta el final del fragmento **E.N.C.** fondo armónico.

Violín 2º: Compás 6º **E.F.O.** variación del motivo. Compás 7º y primera parte del compás 8º **E.N.C.** fondo armónico. Segunda parte del compás 8º y compás 9º **E.F.O.** variación del motivo. Del compás 10º al compás 13º **E.N.C.** contrapunto y fondo armónico. Compás 14º **E.F.O.** variación del motivo. Compás 15º y 16º **E.N.C.** fondo armónico. Del compás 17º al compás 20º **E.F.O.** variación del motivo con figuración de corches y negras.

Viola: Del compás 8º a la segunda parte del compás 11º **E.N.C.** contrapunto y fondo armónico. Tercera parte del compás 11º a la primera del compás 13º **E.F.O.** variación del motivo con figuración de negras. De la segunda parte del compás 13º al compás 15º **E.N.C.** contrapunto y fondo armónico. Del compás 16º al compás 20º **E.F.O.** variación del motivo con figuración de negras y corcheas.

Violonchelo: Del compás 2º al compás 13º **E.N.C.** contrapunto y fondo armónico. Compás 14º **E.F.O.** variación del motivo con figuración de corcheas. Compás 15º y 16º fondo armónico. Del compás 17º al 20º **E.F.O.** variación del motivo con figuración de corcheas y negras.

Contrabajo: Del compás 10º al compás 16º **E.N.C.** contrapunto y fondo armónico. Compás 17º y primera parte del 18º **E.F.O.** variación del motivo con figuración de negras. Segunda parte del compás 18º al compás 20º **E.N.C.** contrapunto y fondo armónico.

Orquestación sección III – Introducción fragmento 3ª

Allegro tempo de fandango de huelva

Soprano Saxophone

Percussion

Sop. Sax.

Perc.

Sop. Sax.

Perc.

Sop. Sax.

Perc.

Análisis del fragmento.

Saxo Soprano: va intercalando **E.F.O.** con **E.N.C.** En los compases 5º- 9- 13- 15- 23- 27- 31 y 32 realiza **E.F.O.** variación del motivo.

En los compases 7º- 8º- 11- 12- y segunda parte del compás 14º **E.N.C.** respuesta a la variación del motivo.

De los compases 17º al 22º / 24º al 26º y 28º al 30º **E.N.C.** desarrollo melódico.

Percusión: **E.F.E.** rítmica característica del estilo en todo el fragmento.

Orquestación sección IX - Falseta Nº 2 (Rafael Riqueni)

The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for Guitar, Flute, Clarinet in Bb, Alto Saxophone, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass, and Percussion. The second system includes parts for Guitar, Flute, Clarinet, Alto Saxophone, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass, and Percussion. The score is marked with various dynamics and articulations, and includes a 'Carro' section for the Violin I part.

System 1:

- Guitar:** Marked **Allegro**. Features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes.
- Flute:** Marked **mf**. Features a melodic line with slurs and ties.
- Flute:** Marked **mf**. Features a melodic line with slurs and ties.
- Clarinet in Bb:** Marked **mf**. Features a melodic line with slurs and ties.
- Alto Saxophone:** Marked **mp**. Features a melodic line with slurs and ties.
- Violin I:** Marked **mp**. Features a melodic line with slurs and ties.
- Violin II:** Marked **mp**. Features a melodic line with slurs and ties.
- Viola:** Marked **mp**. Features a melodic line with slurs and ties.
- Violoncello:** Marked **mp**. Features a melodic line with slurs and ties.
- Contrabass:** Marked **mp**. Features a melodic line with slurs and ties.
- Percussion:** Marked **mp**. Features a rhythmic pattern with slurs and ties.

System 2:

- Gtr.:** Marked **mp**. Features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes.
- Fl.:** Marked **mp**. Features a melodic line with slurs and ties.
- Fl.:** Marked **mp**. Features a melodic line with slurs and ties.
- Cl.:** Marked **mp**. Features a melodic line with slurs and ties.
- Alto Sax.:** Marked **mp**. Features a melodic line with slurs and ties.
- Vln. I:** Marked **mp**. Features a melodic line with slurs and ties.
- Vln. II:** Marked **mp**. Features a melodic line with slurs and ties.
- Vc.:** Marked **mp**. Features a melodic line with slurs and ties.
- Cb.:** Marked **mp**. Features a melodic line with slurs and ties.
- Perc.:** Marked **mp**. Features a rhythmic pattern with slurs and ties.

Análisis:

Guitarra Flamenca: Realiza en todo el fragmento **E.F.E.** acompañamiento rítmico-armónico. **E.F.O** armonía.

Flautas 1º: **E.F.O** melodía de la falseta. Octava superior

Flautas 2º: **E.F.O** melodía de la falseta. Octava inferior

Clarinete: **E.N.C.** contrapunto

Saxo Alto: **E.N.C.** contrapunto

Violín 1º: **E.N.C.** fondo armónico en toda la sección

Violín 2º: E.N.C fondo armónico en toda la sección.

Viola: E.N.C. fondo armónico en toda la sección.

Contrabajo: E.N.C. fondo armónico en toda la sección.

Percusión: E.N.C. fondo armónico en toda la sección destacando la rítmica característica del estilo.

Orquestación sección V - Coro (Paco de Lucía)

The image displays a musical score for the Coro section of Paco de Lucía's music. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Guitar:** Features a complex, rhythmic melody with many beamed sixteenth notes. It is marked with a green box labeled "E.F.O." and a blue box labeled "EFE".
- Cante:** The vocal line, with lyrics in Spanish: "Que qui res de mi i i i que quie res de mi i i i o ca so de mi-a le gri i". It is marked with a green box labeled "E.F.O." and a blue box labeled "EFE".
- Violin I:** Plays a melodic line with many beamed sixteenth notes. It is marked with a red box labeled "ENC." and a blue box labeled "EFE".
- Violin II:** Plays a melodic line with many beamed sixteenth notes. It is marked with a red box labeled "ENC." and a blue box labeled "EFE".
- Viola:** Plays a melodic line with many beamed sixteenth notes. It is marked with a red box labeled "ENC." and a blue box labeled "EFE".
- Violoncello:** Plays a melodic line with many beamed sixteenth notes. It is marked with a red box labeled "ENC." and a blue box labeled "EFE".
- Contrabass:** Plays a melodic line with many beamed sixteenth notes. It is marked with a red box labeled "ENC." and a blue box labeled "EFE".
- Percussion:** Features a complex, rhythmic melody with many beamed sixteenth notes. It is marked with a blue box labeled "EFE".

The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are in Spanish and are written below the vocal line.

The musical score is arranged in a system with seven staves. The top staff is for Guitar (Gtr.), followed by Voice (Voz) with lyrics: 'i a su na do mi sa trir su to na deeee mi su trir'. Below the voice are staves for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vc.), Cello (Cb.), and Percussion (Perc.). The guitar and string sections are marked with 'E.F.O.' and 'E.F.E.' labels, indicating specific rhythmic or melodic patterns. The percussion part is marked with 'E.F.E.'.

Análisis:

Guitarra Flamenca: Refuerza el fondo armónico **E.F.O** y con una secuencia rítmica que se repite cada dos compases, recordando en la segunda parte de esta secuencia, el rasgueo característico del estilo. **E.F.E.**

Cante: Melodía original de la obra **E.F.O**

Sección de cuerdas: Realizan unísono total con la guitarra, reforzando el acompañamiento rítmico-armónico **E.F.O** y **E.F.E.**

Percusión: Secuencia rítmica cada dos compases, destacando la rítmica característica del estilo. Refuerza el rasgueo presente en la segunda parte de la secuencia.

3.4.2.5. Cuadros de texturas:

Cuadro de textura Introducción fragmento N° 1 sección I

Sección	Elementos y sus correspondientes instrumentos			Concordancia con las texturas propuestas por W. Piston
Sección I	Elemento A	Primera voz	Violín 1º	TEXTURA N°4 Varias Voces
	Elemento B	Segunda voz	Violín 2º	
	Elemento C	Tercera voz	Viola	
	Elemento D	Fondo Armónico	Violonchelo	
	Elemento E	Cuarta voz	Contrabajo	

Cuadro de textura Introducción fragmento N°2 sección II

Sección	Elementos y sus correspondientes instrumentos			Concordancia con las texturas propuestas por W. Piston
Sección II	Elemento A	Melodía principal	Clarinete	TEXTURA N°5 Contrapuntística
	Elemento B	Contrapunto y fondo armónico	Violín 1º	
	Elemento C	Contrapunto y fondo armónico	Violín 2º	
	Elemento D	Contrapunto y fondo armónico	Viola	
	Elemento E	Contrapunto y fondo armónico	Violonchelo	
	Elemento F	Contrapunto y fondo armónico	Contrabajo	
	Elemento G	Acompañamiento rítmico armónico	Guitarra	

Cuadro de textura Introducción fragmento N°3 sección III

Sección	Elementos y sus correspondientes instrumentos			Concordancia con las texturas propuestas por W. Piston
Sección III	Elemento A	Melodia principal	Saxo Soprano	TEXTURA N°2 Melodia y Acompañamiento
	Elemento B	Acompañamiento rítmico	Percusión	

Cuadro textura falseta N°2 sección XI

Sección	Elementos y sus correspondientes instrumentos			Concordancia con las texturas propuestas por W. Piston
Sección XI	Elemento A	Melodía Principal	FLAUTAS 1° Y 2°	TEXTURA N°5 CONTRAPUNTISTICA
	Elemento B	Contrapunto 1°	Clarinete	
	Elemento C	Contrapunto 2°	Saxo	
	Elemento D	Fondo Armónico	Sección cuerdas	
	Elemento E	Acompañamiento Rítmico- Armónico	Guitarras	
	Elemento F	Bajo	Contrabajo	
	Elemento G	Acompañamiento Rítmico	Percusión	

Cuadro de textura Coro sección V

Sección	Elementos y sus correspondientes instrumentos			Concordancia con las texturas propuestas por W. Piston
Sección V Coro				TEXTURA N°2 Melodía con Acompañamiento
	Elemento A	Melodía Principal	Cante	
	Elemento B	Fondo Rítmico - Armónico	Sección de Cuerdas	
	Elemento C	Acompañamiento Rítmico Armónico	Guitarra	
	Elemento D	Acompañamiento Rítmico	Percusión	

3.4.3. Aplicación de la TAIF en el estilo de Bulería por Soleá

Obra: Antonia

Estilo: Bulería por Soleá

Autor: Paco de Lucía

Álbum: Cositas Buenas

Año: 2004

Extensión de la orquestación: 480 compases

Duración aproximada: 7 minutos, 12 segundos

La obra seleccionada en este apartado se estructura en tema y variaciones en las que se incluye coro y dos letras de cante.

El esquema formal de toda la orquestación se representa en el siguiente cuadro:

ESQUEMA FORMAL

SECCION I	SECCION II	SECCION III	SECCION IV	SECCION V
TEMA –A 1º	TEMA –A 2º	1º VARIACION	2º VARIACION	3º VARIACION

SECCION VI	SECCION VII	SECCION VIII	SECCION IX	SECCION X
4º VARIACION	5º VARIACION	6º VARIACION	7º VARIACION	8º VARIACION

SECCION XI	SECCION XII	SECCION XIII	SECCION XIV	SECCION XV
CORO	9º VARIACION	PRIMERA LETRA	CORO	10º VARIACION

SECCION XVI	SECCION XVII	SECCION XVIII	SECCION XIX	SECCION XX
11º VARIACION	12º VARIACION	13º VARIACION	14º VARIACION	SEGUNDA LETRA

Coda.....→.....→.....

SECCION XXI	SECCION XXII	SECCION XXIII	SECCION XXIV
CORO	TEMA –A 1º	TEMA –A 2º	CORO FINAL

3.4.4. Fases de la aplicación

3.4.4.1. Transcripción de los fragmentos seleccionados:

Sección XXIII tema A-2 Coda

Allegro

Guitarra
Modo de
Fa# flamenco

IV II 7º III

6 II 7º I I Rebajado II I

Sección XIV Coro

CORO

Allegro

Cante

Guitarra

f *mp* *f* *mp*

VII 7^o-6^o

II III - primera inv.

I - primera segunda inv.

inversión

VII 7^o-6^o

III II I - primera inversión

primera segunda inv.

inv.

9

f

II 6^o I - 7^o y 9^o

segunda primera inv.

VII 7^o-6^o III - primera inv.

II segunda inv.

I - primera inversión

II III - primera inv.

segunda inv.

15

VII 7^o

III - primera inv.

I - primera inversión

II segunda inv.

II segunda inv.

3.4.4.2. Análisis del estilo: La Bulería por soleá

Es un estilo que procede de interpretar la bulería más lenta. Sin embargo también recibe el nombre de soleá por bulería, suponiendo en este caso, que sería la interpretación de una soleá más rápida. El análisis auditivo de diferentes interpretaciones nos indica que se trata de una bulería ralentizada, pues se asemeja más a ésta en su estructura.

Rítmicamente se estructura en compases de 12 tiempos y su velocidad generalmente se sitúa entre los estilos de soleá y bulería. Una buena opción para transcribir los 12 tiempos es la amalgama 3+3+2+2+2. Los acentos característicos estarías en los tiempos 12 – 3 – 7 – 8 y 10. También se da un golpe en la tapa de la guitarra con el dedo anular de la mano derecha en el tiempo seis, realizando una acentuación pero generalmente de forma más débil que en el tiempo siete que es donde entra el acorde.

La transcripción para guitarra con una rítmica básica y solo en el primer grado quedaría de la siguiente forma:

Acentos →

Tiempos →

Guitarra

Modo de la flamenco →

La siguiente transcripción nos muestra una de las posibilidades de marcar el compás. La parte A y A-1 amplían el contexto armónico al segundo grado en el tiempo tres y el tercer grado en el tiempo octavo. Esto también podría servir para la salida del canto y primera letra.

Transcripción:

Guitarra

Guit.

Guit.

La guitarra en su relación con el canto presenta, como en la mayoría de los estilos flamencos, una gran elasticidad a la hora de acompañar. La guitarra siempre tiene que ir adaptándose al canto. Los esquemas que desarrolla la guitarra varían según la letra y los melismas del canto.

Como hemos comentado anteriormente, la parte A representa una de las posibilidades en el acompañamiento de la salida del canto (o marcar el compás), como también en la primera parte de la letra.

La segunda parte suele ir en el tiempo tres a la dominante del sexto grado (Do-M) para resolver en el sexto grado (Fa- M) el tiempo décimo. Pero también puede quedarse en el acorde del tercer tiempo.

A continuación se transcribe esta posibilidad:

Allegro

Guitarra

Guit.

Un posible esquema de acompañamiento al canto, indicando los tiempos y sus correspondientes cambios armónicos. Quedaría representado de la siguiente forma:

Esquema: Tiempos y cambios armónicos

A

12	-	1	-	2	-	3	-	4	-	5	-	6	-	7	-	8	-	9	-	10	-	11
I																						

Compas Guitarra →																						
I																						

B

12	-	1	-	2	-	3	-	4	-	5	-	6	-	7	-	8	-	9	-	10	-	11
I																						

12	-	1	-	2	-	3	-	4	-	5	-	6	-	7	-	8	-	9	-	10	-	11
VI		II		III		II																

Considerando lo anterior pasamos a la transcripción del canto y la guitarra (transcripción tomada de una grabación realizada por el cantaor Manuel Torres).

Allegro [A]

The musical score is written for voice and guitar. It begins with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro' and the section is labeled '[A]'. The vocal line (Cante) and guitar line (Guitarra) are shown. The guitar part includes fingerings (I, II, III, VI) and a 'COMPAS GUITARRA' section. The lyrics are in Spanish and are written below the vocal line.

Cante

Guitarra

5 de ter cio pe lo el ves ti o

11 2. COMPAS GUITARRA

16 al ni ñode sanan to nio que tie ne los bra zo o o o

22 yo se lo te n go fre ci o

La elasticidad en el acompañamiento está relacionada con los cambios armónicos. Por ejemplo, si cambiamos al segundo grado en el tercer tiempo no

siempre podemos resolver en el décimo tiempo, si el cantaoor continúa en ese tono tenemos que seguir manteniendo el grado correspondiente.

Esto lo podemos representar en el siguiente esquema:

12	-	1	-	2	-	3	-	4	-	5	-	6	-	7	-	8	-	9	-	10	-	11
I						II														II		
12	-	1	-	2	-	3	-	4	-	5	-	6	-	7	-	8	-	9	-	10	-	11
II						II														I		
12	-	1	-	2	-	3	-	4	-	5	-	6	-	7	-	8	-	9	-	10	-	11
Compas Guitarra→																						
12	-	1	-	2	-	3	-	4	-	5	-	6	-	7	-	8	-	9	-	10	-	11
I						II														I		
12	-	1	-	2	-	3	-	4	-	5	-	6	-	7	-	8	-	9	-	10	-	11
I						II														III		
12	-	1	-	2	-	3	-	4	-	5	-	6	-	7	-	8	-	9	-	10	-	11
III						III														VI		
12	-	1	-	2	-	3	-	4	-	5	-	6	-	7	-	8	-	9	-	10	-	11
VI		II		III		II														I		
12	-	1	-	2	-	3	-	4	-	5	-	6	-	7	-	8	-	9	-	10	-	11
I						II														III		
12	-	1	-	2	-	3	-	4	-	5	-	6	-	7	-	8	-	9	-	10	-	11
III						III														VI		
12	-	1	-	2	-	3	-	4	-	5	-	6	-	7	-	8	-	9	-	10	-	11
VI		II		III		II														I		

En el anterior esquema, podemos ver como el segundo grado en el tiempo tercero continúa hasta rematar en el tiempo décimo del siguiente compás. De igual forma, después del compás de guitarra, en el segundo compás, el tercer grado en el tiempo décimo continúa hasta rematar en el sexto grado, tiempo décimo del siguiente compás.

A continuación, se transcribe una letra diferente considerando el esquema anterior (transcripción tomada de una clase realizada por el guitarrista Salva del Real):

Allegro [A]

Cante

Guitarra

5

Cante

Guit.

que te que ri a

11

Cante

Guit.

no lo nie go o o

COMPAS GUITARRA

17

Cante

Guit.

[B] no nie go que

22 te he que ri i o pe ro me pe sa

Guit. *II* *I* *II*

28 en el al ma a por tu ac cio ne ma a

Guit. *III* *III 7^o - 11^o segunda inv.*

34 la a a el ha be e er te co o

Guit. *VI* *II* *iii* *II*

38 o no ci o

Guit.

Detailed description of the musical score: The score is for a guitar and voice piece. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line (top) and a guitar line (bottom). The guitar line includes fret numbers (II, I, III, VI, etc.) and technical instructions like 'segunda inv.'. The vocal line includes lyrics in Spanish. The time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4. The first system (measures 22-27) has a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The second system (measures 28-33) has a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The third system (measures 34-37) has a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The fourth system (measures 38-41) has a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The guitar line in the fourth system includes a double bar line and repeat signs.

3.4.4.3. Análisis de los fragmentos seleccionados:

Sección XXIII tema A-2 Coda

Esta sección corresponde a la recapitulación del tema con el cual se inicia la obra. Es una obra con una concepción diferente a lo que sería un formato más cercano a lo tradicional, si bien, guarda una estricta relación con la métrica flamenca de 12 tiempos, ya la armonía sorprende pues está en tono de taranta (Fa# flamenco). Pero tal vez, lo que más nos llame la atención es el hecho de que no es la música la que se adapta estrictamente al compás, sino el discurso melódico fluye de manera muy continua, siempre bajo el soporte del compás flamenco, dando la impresión que es el compás quien deja fluir el fraseo un tiempo necesario hasta llegar al remate.

El fragmento lo constituyen dos frases estructuradas en dos compases flamencos. El primero se inicia con el motivo en el IV grado y el segundo compas en el II grado. Identificamos los motivos en el siguiente esquema:

Allegro

Guitarra

Modo de Fa# flamenco

Motivo

Variación motivo transpuesto

Variación motivo transpuesto

IV

II 7º

III

6

Variación motivo transpuesto

II 7º

I

I Rebajado

II

I

Los ligados de articulación en los dos primeros motivos le dan un carácter de contratiempo, iniciando el primer ligado en tiempo fuerte y el segundo en tiempo débil. La primera frase termina en el tiempo diez, dejando el once en silencio. La segunda frase se inicia con la variación del motivo transpuesto en el segundo grado, continuando con un desarrollo melódico a modo de conclusión. Se destaca el final con la terminación de la idea musical en el tiempo nueve, aspecto que también va marcando el carácter innovador de todo el discurso.

Sección XIV Coro

Se destaca puntualmente en esta sección la interacción de la guitarra y el canto. La sección comprende cuatro frases estructuradas en cuatro compases flamencos.

Su esquema formal

12 - 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10 - 11
A→..... B→.....

12 - 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10 - 11
A-1→..... B-1→.....

12 - 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10 - 11
A-2→..... B→.....

12 - 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10 - 11
A-3→..... B-1→.....

Vemos cómo las respuestas correspondientes a las letras B están en los cuatro compases flamencos en los tiempos 8,9,10 y 11 dándole un sentido de equilibrio a todo el fragmento.

Este esquema formal lo podemos comprobar en el siguiente análisis de la transcripción:

CORO

Allegro

Cante

Guitarra

f *mp* *f* *mp*

A B A-1 B-1

VII 7^o-6^a II III - primera inv. VII 7^o-6^a III II I - primera inv. primera segunda inv. inv.

9 A-2 B

f

II 6^o I - 7^o y 9^o VII 7^o-6^a III - primera inv. II segunda inv. I - primera inversión III - primera inv. segunda inv.

15 A-3 B-1

VII 7^o III - primera inv. II I - primera inversión II segunda inv. I

Entre los elementos que le dan un sentido unitario a toda la sección, destacamos:

- La insistencia en la nota Do# al inicio de la letra A, A-1 y A-2, rompiéndose esta idea solo en A-3 por tener un carácter conclusivo.
- La anacrusa utilizada (corchea – negra) para pasar de; A → B; B → A-1; A-1 → B-1; A-2 → B; B → A-3 y A-3 → B-1.
- El sentido del acompañamiento no guarda una relación directa con lo que sería su forma tradicional. El acompañamiento aquí se caracteriza por los contratiempos y fundamentalmente por seguir la idea del discurso melódico.

Podemos ver cómo se acompaña reforzando puntualmente la rítmica de la melodía en la siguiente transcripción:

CORO

Allegro

Cante

Guitarra

f *mp* *f* *mp*

9

f

15

Sección XXIII tema A-2 Coda

[illegible]

2 6

The musical score is written for a string quartet and piano. It is divided into two systems. The first system contains eight staves: four for the string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) and two for the piano (Right and Left Hand). The string quartet parts feature various melodic lines, with green and red arrows indicating phrasing. The piano part has a blue arrow indicating a phrase. The score includes dynamic markings like 'ff' and 'arco'.

System 1:

- Violin I: Melodic line with green and red arrows.
- Violin II: Melodic line with green and red arrows.
- Viola: Melodic line with green and red arrows.
- Cello/Double Bass: Melodic line with green and red arrows.
- Piano Right Hand: Melodic line with green and red arrows.
- Piano Left Hand: Melodic line with green and red arrows.

System 2:

- Violin I: Melodic line with green and red arrows.
- Violin II: Melodic line with green and red arrows.
- Viola: Melodic line with green and red arrows.
- Cello/Double Bass: Melodic line with green and red arrows.
- Piano: Melodic line with a blue arrow.

Dynamic Markings:

- ff** (fortissimo) at the beginning of the piano part.
- arco** (arco) at the end of the string quartet part.

Análisis.

Guitarra: E.N.C. fondo armónico y E.F.O. armonía.

Flauta: E.F.O. desarrolla la melodía principal en todo el fragmento, una octava superior a la guitarra.

Clarinete: E.F.O. en todo el fragmento desarrolla la melodía, en la misma tesitura que la guitarra.

Fagot: E.F.O. en todo el fragmento desarrolla la melodía, a dos octavas descendentes en relación con la guitarra.

Oboe, Saxos y Piano: desarrollan contrapunto en todo el fragmento, como recuerdo de la melodía del coro (sección XIV).

Sección de cuerdas: E.N.C. fondo armónico y E.F.E. refuerza los acentos característicos del estilo.

Percusión: E.F.E. rítmica característica del estilo

Sección XIV Coro

CORO

The musical score for Section XIV Coro is divided into two systems. The first system includes the following instruments and parts:

- Guitarra:** Treble clef, 3/4 time signature. It features a series of chords and single notes, with a key signature of one sharp (F#).
- Flauta:** Treble clef, 3/4 time signature. It plays a melodic line with a key signature of one sharp (F#).
- Oboe:** Treble clef, 3/4 time signature. It plays a melodic line with a key signature of one sharp (F#).
- Clarinete en Si:** Treble clef, 3/4 time signature. It plays a melodic line with a key signature of one sharp (F#).
- Fagot:** Bass clef, 3/4 time signature. It plays a melodic line with a key signature of one sharp (F#).
- Saxofón Soprano:** Treble clef, 3/4 time signature. It plays a melodic line with a key signature of one sharp (F#).
- Alto Saxophone:** Treble clef, 3/4 time signature. It plays a melodic line with a key signature of one sharp (F#).
- Piano:** Grand staff (treble and bass clefs), 3/4 time signature. It features a complex accompaniment with dynamic markings of *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), and *f* (forte).

The second system includes the following instruments and parts:

- Violín I:** Treble clef, 3/4 time signature. It plays a melodic line with a key signature of one sharp (F#).
- Violín II:** Treble clef, 3/4 time signature. It plays a melodic line with a key signature of one sharp (F#).
- Viola:** Alto clef, 3/4 time signature. It plays a melodic line with a key signature of one sharp (F#).
- Violonchelo:** Bass clef, 3/4 time signature. It plays a melodic line with a key signature of one sharp (F#).
- Contrabajo:** Bass clef, 3/4 time signature. It plays a melodic line with a key signature of one sharp (F#).
- Cajon:** Treble clef, 3/4 time signature. It plays a rhythmic pattern with a key signature of one sharp (F#).

Performance instructions and dynamics are indicated throughout the score:

- E.F.O. (Ensemble First Off):** Indicated by a green bracket at the beginning of the first system.
- E.N.C. (Ensemble Next Cue):** Indicated by a red bracket at the beginning of the first system.
- E.N.C. (Ensemble Next Cue):** Indicated by a red bracket at the beginning of the second system.
- E.F.O. (Ensemble First Off):** Indicated by a green bracket at the beginning of the second system.
- E.F.E. (Ensemble First Entry):** Indicated by a blue bracket at the beginning of the second system.

2⁷

The musical score is written in 2/4 time and consists of several systems of staves. The first system includes a single staff with a complex chordal structure. The second system is a multi-staff arrangement with five staves, featuring various musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano). The third system continues the multi-staff arrangement with similar notation and dynamics. The fourth system shows a transition in the music, with a blue arrow pointing to the right, indicating a change in the piece. The score is marked with a 2⁷ at the beginning, suggesting a second ending or a specific measure number.

14

3

The musical score is written in 2/4 time. It begins at measure 14, indicated by the number '14' in the top left. The first staff is a single melodic line. The next six staves are a grand staff (treble and bass clefs) with a piano (p) dynamic marking. The final staff is a single melodic line. The score is divided into two systems by a red line. The first system contains the first seven staves, and the second system contains the last four staves. A blue arrow points to the beginning of the final staff.

Análisis:

Guitarra: E.N.C. fondo armónico y E.F.O. armonía.

Flauta y Oboe: E.F.O. melodía a distancia de una octava.

Clarinete y Fagot: E.F.O. melodía al unísono.

Saxo Soprano y Saxo Alto: E.F.O. melodía a distancia de una octava.

Piano: E.F.O. melodía a distancia de dos octavas.

Sección de cuerdas: E.N.C. fondo armónico y E.F.O. reforzando puntualmente la figuración rítmica de la melodía.

Percusión: E.F.E. rítmica característica del estilo

3.4.4.5. Cuadros de texturas

Sección XXIII tema A-2 Coda

Sección	Elementos y sus correspondientes instrumentos			Concordancia con las texturas propuestas por W. Piston
Sección XXIII				TEXTURA N°3 Melodía Secundaria
	Elemento A	Melodía Principal	Flauta Clarinete Fagot Piano Guitarra	
	Elemento B	Melodía Secundaria	Oboe Saxo Soprano Saxo alto Piano	
	Elemento C	Fondo Armónico	Sección de Cuerdas	
	Elemento D	Acompañamiento Rítmico	Percusión	

Sección XIV Coro

Sección	Elementos y sus correspondientes instrumentos			Concordancia con las texturas propuestas por W. Piston
Sección XIV	Elemento A	Melodía Principal	Flauta Oboe Clarinete Fagot Saxo Soprano Saxo Alto Piano	TEXTURA N°2 Melodía con Acompañamiento
	Elemento B	Fondo Armónico	Sección de Cuerdas	
	Elemento C	Acompañamiento Rítmico Armónico	Guitarra	
	Elemento D	Acompañamiento Rítmico	Percusión	

3.4.5. Aplicación de la TAIF en el estilo de Seguriya

Obra: Cagancho

Estilo: Seguriya

Autor: Rafael Riqueni

Álbum: Flamenco

Año: 1987

Extensión de la orquestación: 285 compases

Duración aproximada: 5 minutos, 23 segundos

La obra se estructura en diferentes secciones; breve introducción de percusión, falsetas, remates, puentes de transición y coda.

El esquema formal de toda la orquestación se representa en el siguiente cuadro:

ESQUEMA FORMAL

Sección I	Sección II	Sección III	Sección IV	Sección V	Sección VI
Introducción Percusión	1ª Falseta	2ª Falseta	Remate Guitarra	Compás Guitarra	3ª Falseta

Sección VII	Sección XIII	Sección IX	Sección X	Sección XI	Sección XII
4ª Falseta	5ª Falseta	Puente de Transición	6ª Falseta	Puente de Transición	Coda

3.4.6. Fases de la aplicación

3.4.6.1. Transcripción de los fragmentos seleccionados:

Sección X 6ª falseta

Sección X
6ª falseta

Andante

Guitarra

5

Guit.

7

Guit.

Sección XII Coda

Sección XII
Coda

Allegretto

Guitarra

Guit.

4

7

10

12

14

16

3.4.6.2. Análisis del estilo: La Seguiriya

Sobre los orígenes de este cante ya mucho se ha dicho. La relación con el estilo de las playeras es referido por Faustino Núñez (2007), mencionando que éstas son un modelo de lo que hoy conocemos como seguiriya. Además sirvieron de inspiración para autores como; Enrique Granados, Pablo Sarasate y Oscar Esplá, atraídos por la originalidad de sus melodías. Por su parte Fernando Barrios Lirora (1979), nos apunta que, las primeras referencias escritas que hablan de este cante datan del 1847 por Serafín Estébanez Calserón o también por “Demófilo” en su libro “Colección de Cantes Flamencos”.

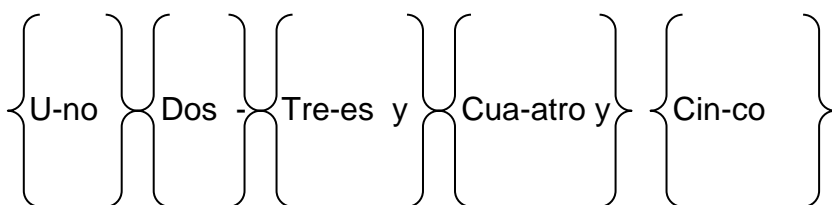
Después de esta breve reseña sobre los orígenes del estilo, pasemos a concretar los elementos musicales del estilo.

En cuanto a su medida, las seguiriyas es un estilo estructurado en cinco tiempos. Antes de pasar a las posibilidades que tendría su escritura pentagramática, es conveniente considerar como es medido éste estilo desde la tradición oral.

Los cantaores y bailaores flamencos lo miden:

U-no Dos - Tre-es y Cua-atro y Cinco

Vemos cómo según la dicción de la palabra, las diferentes partes se agrupan de la siguiente forma:



Las transcripciones para guitarra han optado por utilizar las amalgama 3/4 – 6/8, donde la relación con la palabra sería la corchea.

La grafía musical que representa el compás de seguiriya en el anterior ejemplo, ha sido el más utilizado en las transcripciones para guitarra, es decir, para guitarristas flamencos. Sin embargo, el inconveniente que presenta ésta amalgama es, su no correspondencia entre los tiempos de la seguiriya y los primeros tiempos de cada compás de la amalgama. De esta forma, cuando marcamos el tiempo primero de la seguiriya, estamos en el segundo tiempo del compás de 3/4; cuando marcamos el segundo tiempo de la seguiriya, estamos en el tercer tiempo del compás de 3/4. Los únicos tiempos que coinciden, son el

cuarto y el quinto de la seguiriya, que coinciden con la segunda parte del compás de 6/8 y la primera parte del compás de 3/4 respectivamente.

La otra opción de transcribir los compas de seguiriya y, que ha dado mejor resultado en escritura orquestal es la amalgama 2+2+3+3+2, la cual quedaría representada de la siguiente forma:

Musical notation for the 'y' compás of seguiriya in 2+2+3+3+2 amalgam. The notation consists of two staves, both labeled 'CL'. The top staff contains five measures of music with lyrics: 'U no', 'Do os', 'Tre es y', 'Cua tro y', and 'Cin co'. The bottom staff contains five measures of music with lyrics: '1', '2', '3 y', '4 y', and '5'. The time signatures for the measures are 2/4, 2/4, 3/4, 3/4, and 2/4 respectively.

El compás de seguiriya que ha interpretado tradicionalmente la guitarra flamenca, se transcribirá en los siguientes ejemplos considerando las dos opciones:

Opción A amalgama 3/4- 6/8

Musical notation for Opción A (3/4- 6/8 amalgam) at Andante tempo. The notation is on a single staff in treble clef. It starts with a 3/4 time signature, followed by a 6/8 time signature, and ends with a 3/4 time signature. The tempo marking 'Andante' is above the staff. The notation includes five measures of music with lyrics: '1', '2', '3 y', '4 y', and '5'. The time signatures for the measures are 3/4, 6/8, 3/4, 6/8, and 3/4 respectively.

Opción B amalgama 2+2+3+3+2

Musical notation for Opción B (2+2+3+3+2 amalgam) at Allegro tempo. The notation is on a single staff in treble clef. It starts with a 2/4 time signature, followed by a 2/4 time signature, then a 3/4 time signature, then a 3/4 time signature, and ends with a 2/4 time signature. The tempo marking 'Allegro' is above the staff. The notation includes five measures of music with lyrics: '1', '2', '3 y', '4 y', and '5'. The time signatures for the measures are 2/4, 2/4, 3/4, 3/4, and 2/4 respectively.

Los compases anteriormente transcritos pretenden ser una referencia básica de representarlos en una transcripción, pues las variantes resultantes de la interpretación de los guitarristas flamenco son múltiples.

Su contexto armónico sería:

Allegro

La flamenco → II grado segunda inv. III grado 7ª y 9ª II grado con la 4ª en la voz superior I grado -----|

Dentro de las múltiples variantes que existen al ejecutar el compás de seguiriya, tal vez, lo que ocurre en el segundo grado del tiempo tres del compás es pertinente aclarar, sobre todo, por lo reiterado en su ejecución: Si al segundo grado, de dicho tiempo, le agregamos las nota Sol en el bajo lo podríamos descifrar como un séptimo grado con la sexta en la voz superior.

En el siguiente ejemplo lo podemos comprobar:

Allegro

La flamenco → II grado segunda inv. III grado 7ª y 9ª II grado con la 4ª en la voz superior I grado -----|

Sol →
VII grado
con la 6ª en la
voz superior
Sol m

En su relación con el canto la guitarra acompaña generalmente con el mismo esquema anterior, sin embargo según lo pida la línea melódica del canto puede cambiar al tercer grado en los tiempos cuatro y cinco.

Allegro

La flamenco → II grado segunda inv. III grado 7ª y 9ª VII grado con la 6ª en la voz superior III grado 7ª y 9ª -----|

También puede cambiar en los mismos tiempos al sexto grado (Fa M) quedándose en este grado el tiempo que indique el canto. A esto se le denomina

“el macho” de la seguriya, atribuido el termino, seguramente, a la valentía que despliega el cantaor en esta última parte del cante.

3.4.6.3. Análisis de los fragmentos seleccionados

Sección X 6ª falseta

La sección se estructura en cuatro compases de cinco tiempos, en los cuales se identifican claramente dos frases que representan un antecedente (letra A) y un consecuente (letra B).

Su esquema formal:

A	A - 1
---	-------

B	B - 1
---	-------

Podemos ver este esquema, como también la ubicación de los tiempos en los correspondientes compases, en la siguiente transcripción:

Compás de Seguriya y sus tiempos →

A 1 2 3 y 4 y 5 1 2 3 y 4 y

A - 1

Guitarra

B

5 1 2 3 y 4 y

Guit.

B - 1

5 1 2 3 y 4 y 5

Guit.

Su contexto armónico:

Guitarra

La flamenco →

I grado
La M

II grado
Si b M

I grado
La M
7ª en la
voz superior

IV grado
Re m

I grado
La M

II grado
Si b M

I grado
La M
9ª en la
voz superior

5

Guit.

IV grado
Re m

VI grado
Fa M.....7º

y 9ª en la
voz superior

V grado rebajado
Mi b M.....

7

Guit.

..7ª..

II grado

V grado
mayorizado
sin 3º y con
9ª en el bajo

IV grado
disminuido
con 7ª

I grado
La M

La comprensión de cómo se articula el contexto armónico en el esquema formal es de gran ayuda para tener una mejor comprensión del fragmento.

Por otra parte, no es menor, la comprensión de cómo se desarrolla el discurso melódico. Por tanto el análisis melódico también será importante. Aquí las semejanzas y diferencias entre A y A-1 y B y B-1 nos darán aún una mayor claridad para la comprensión del fragmento en toda su dimensión.

El siguiente ejemplo nos muestra las diferencias y semejanzas melódicas entre A y A -1:

Vemos que la diferencia entre A y a-1 se da en el tiempo 4 de cada compás.

En el primer compás, el acorde de primer grado, la séptima se encuentra en la voz superior (nota Sol), y en el segundo compás, el acorde de primer grado que, también se despliega con la séptima, está ahora añadiendo la novena en la voz superior (nota Si).

Lo anterior, permite destacar los momentos de tensión y relajación en el discurso melódico; la nota Sol en la letra A le da mayor relajación, es una nota descendente en relación con su nota anterior (La). En cambio, la nota Si de A-1 viene precedida de un movimiento ascendente, lo cual confiere mayor tensión en la llegada a ese acorde de primer grado.

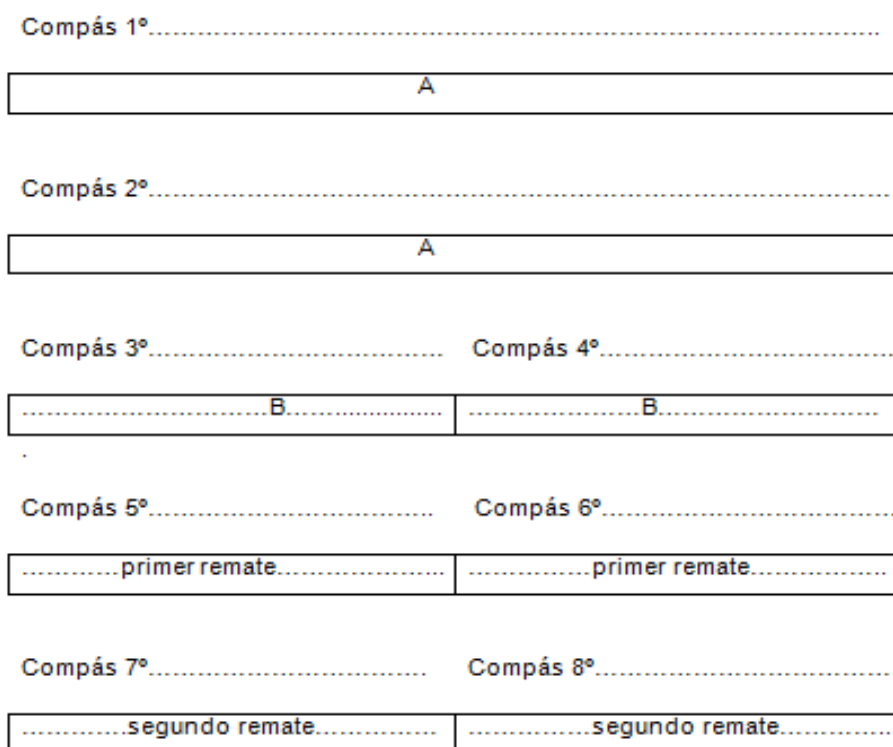
Motivo y su desarrollo en - B -

Los elementos extraídos de la parte B de esta sección; elemento anacrúsico, notas de tensión, motivos y sus variantes, así como los momentos de reposo nos ayudan a comprender la interrelación de estos elementos en el discurso melódico. Los momentos de tensión, por ejemplo, están dados primero con la nota sol y seguidamente la nota la de forma ascendente para dar aún mayor sensación de tensión. En el penúltimo compás los momentos de tensión estarán dados por los acordes.

Sección XII Coda

La sección está estructurada en ocho compases de seguriya, en los cuales distinguimos la definición de cinco partes: un compás para la letra A. Un compás para la letra A-1. Dos compases para la letra B. Dos compases primer remate y dos compases para el segundo remate.

Su esquema formal:



El esquema formal en la transcripción:

compás de Seguriya y sus btiempos

A

A - 1

Guitarra

1 2 3 y 4 y 5 1 2 3 y 4 y

Guit.

5 5 1 2 3 y B 4 y 5 1 2

PRIMER REMATE

8 3 y 4 y 5 1 2 3 y 4 y

Guit.

11 5 1 2 3 y 4 y

SEGUNDO REMATE

13 5 1 2 3 y 4 y 5

Guit.

15 5 1 2 3 y 4 y 5

The image displays a musical score for a piece titled 'Seguriya'. It consists of six staves of music, each labeled 'Guitarra' or 'Guit.'. The score is written in a single system, with measures grouped by brackets and labeled with letters A, A-1, B, and PRIMER REMATE, and SEGUNDO REMATE. The time signatures are 3/4, 6/8, and 3/4. The key signature is one flat (Bb). The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings (1-5). The first staff (Guitarra) shows measures 1-5, with fingerings 1, 2, 3, y, 4, y, 5, 1, 2, 3, y, 4, y. The second staff (Guit.) shows measures 6-10, with fingerings 5, 5, 1, 2, 3, y, B, 4, y, 5, 1, 2. The third staff (Guit.) shows measures 11-15, with fingerings 8, 3, y, 4, y, 5, 1, 2, 3, y, 4, y. The fourth staff (Guit.) shows measures 16-20, with fingerings 11, 5, 1, 2, 3, y, 4, y. The fifth staff (Guit.) shows measures 21-25, with fingerings 13, 5, 1, 2, 3, y, 4, y, 5. The sixth staff (Guit.) shows measures 26-30, with fingerings 15, 5, 1, 2, 3, y, 4, y, 5. The score ends with a double bar line.

Su contexto armónico:

Allegretto

Guitarra

A

A - 1

IV grado
Re m

III grado
DoM 7°
segunda inv.

5

B

VI grado
Fa M

V grado
rebajado Mib M

II grado
Sib M

8

primer remate

I grado
La M

II grado
Sib M

11

I grado
La M

segundo remate

13

I grado
La M

15

The musical score is written for guitar and consists of six staves. The first staff, labeled 'Guitarra', contains measures 1 through 4, divided into two sections: 'A' (measures 1-2) and 'A - 1' (measures 3-4). The second staff, labeled 'Guit.', contains measures 5 through 6. The third staff, labeled 'Guit.', contains measures 7 through 8. The fourth staff, labeled 'Guit.', contains measures 9 through 10. The fifth staff, labeled 'Guit.', contains measures 11 through 12. The sixth staff, labeled 'Guit.', contains measures 13 through 15. The score includes various chords and fingerings, with some measures marked with '3' or '5' indicating triplets or quintuplets. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegretto'.

El último acorde de la sección (segundo remate) continúa en el primer grado pero sin 5ª (Do#) y añadiendo la 7ª y la 9ª en la voz superior.

Vemos cómo la idea rítmica, armónica y melódica de A se repite igual en A – 1. La diferencia radica en el contexto armónico; la letra A se desarrolla sobre el IV grado y la letra A-1 sobre el III grado. Luego en la letra B vemos un sorpresivo giro al V grado rebajado, para volver nuevamente al II grado como dominante que resuelve el I grado.

Análisis melódico de A y A.-1.

insistencia en las notas Mi como 9ª que resuelve en Re 8ª.

A

Guitarra

IV grado
Re m

la misma idea de A pero sobre el III grado, un tono descendente.

A - 1

notas conclusivas

3

Guit.

III grado
Do M 7ª
segunda inv.

notas conclusivas

VI grado
Fa M

Análisis melódico de B

B

Guitarra

Guit.

Las tres primeras notas que aparecen entre paréntesis indican el motivo, los siguientes grupos equivalen a las variantes del motivo. El grupo de notas indicadas con corchetes indican los momentos de transición entre los motivos.

Análisis melódico remate 1º y 2º

..... PRIMER REMATE

Guitarra

elemento anacrúsico

motivo

motivo transportado medio tono descendente

Guit.

elemento B, las notas Re-Do-Re son el eje de la melodía ejecutada con técnica de alzapua

subelementos de B que conectan el final del primer remate

..... SEGUNDO REMATE

Guit.

las notas La-Sib-La, ya anunciadas en el último tiempo del compás anterior, son el eje de toda la melodía incluida en los rasgueos finales.

Guit.

termina con rasgueo y arpeggio destacando la 9ª en la voz superior

3.4.6.4. Formato orquestal flamenco y sus correspondientes análisis

Sección X 6ª falseta A

X Sección
6ª falseta

A

E.F.O.
E.N.C.

Allegro

Guitar

Flute

Flute

E.F.O.

Clarinet in B♭

E.F.O.

Oboe

Soprano Saxophone

Alto Saxophone

E.N.C.

Violin 1

E.N.C.
E.F.E.

Violin 2

E.N.C.
E.F.E.

Viola

E.N.C.
E.F.E.

Violoncello

E.N.C.
E.F.E.

Contrabass

E.F.E.

Percussion

mf

mf

legato mp

mp

mp

mp

pizz.
mf

mp

2

6

A - 1

Gtr.

Fl.

Fl.

Cl.

Ob.

Sop. Sax.

Alto Sax.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Perc.

mf

mf

mp

mp

Análisis:

Guitarra: E.N.C. fondo armónico y E.F.O. armonía.

Clarinete y Oboe: E.F.O. en A y A-1 desarrolla la melodía, siendo en el compás 9º donde se produce la pequeña variación que marca la diferencia entre A y A-1

Violín 1ª: E.N.C. como fondo armónico y melodía secundaria.

Violín 2º, Viola y Violonchelo: E.N.C. fondo armónico y E.F.E. como refuerzo de la rítmica y acentos del estilo.

Contrabajo: E.N.C. fondo armónico y melodía secundaria y E.F.E. como refuerzo de los acentos del estilo.

Percusión: E.F.E. rítmica característica del estilo.

Sección B y B-1 (sección X- 6ª falseta)

X Sección
6ª falsesta

E.F.O.
E.N.C.

Guitar

E.F.O.
E.N.C.
E.F.O.

Flute

Flute

Clarinet in B♭

Oboe

Soprano Saxophone

Alto Saxophone

E.N.C.

Violin 1

E.N.C.

Violin 2

E.N.C.

Viola

E.N.C.

Violoncello

E.N.C.

Contrabass

E.F.E.

Percussion

2

6

B - 1

Gtr.

Fl.

Fl.

Cl.

Ob.

Sop. Sax.

Alto Sax.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Perc.

mp

mf

Análisis:

Guitarra: E.N.C. fondo armónico y E.F.O. armonía.

Flauta 1ª y Saxo Soprano: E.F.O. desarrolla la melodía de la obra

Flauta 2ª: en B, E.F.O. rítmica de la melodía E.N.C. segunda voz. En B -1 E.N.C. segunda voz y E.F.E. refuerza el tiempo cinco del estilo.

Clarinete: en B-1 E.F.O. rítmica de la melodía E.N.C. segunda voz

Oboe: en B 1, fondo armónico. E.F.E. rítmica que refuerza los acentos del estilo.

Sección de cuerdas: en – B - E.N.C. fondo armónico y en – B-1 - E.F.E. rítmica que refuerza los acentos del estilo y E.N.C. fondo armónico.

Contrabajo: E.N.C. fondo armónico

Sección XII Coda

A y A-1:

Sección XII Coda

A

E.F.O.

Guitar *f*

E.F.O.

Flute *f*

E.N.C.
E.F.E.

Flute *f*

E.F.O.
E.N.C.

Clarinet in B \flat *f*

E.N.C.

Oboe *f*

E.F.O.
E.N.C.
E.F.E.

Soprano Saxophone *f*

Alto Saxophone *f*

E.N.C.

Violin 1 *mf*

Violin 2 *mf*

Viola *mf*

Violoncello *mf*

Contrabass *mf*

Horn in E \flat *mf*

E.F.E.

Percussion *plato*

2

A-1

6

Gtr.

Fl.

Fl.

Cl.

Ob.

Sop. Sax.

Alto Sax.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

E♭ Hn.

Perc.

6

7

8

9

Análisis:

Guitarra: E.F.O. en toda la sección

Flauta 1ª: E.F.O melodía principal

Flauta 2ª: E.F.O melodía y E.F.E. rítmica que refuerza los acentos del estilo.

Clarinete: E.F.O. melodía principal E.N.C. en 8ª descendente con pequeña variación de la melodía en el compás 6º.

Oboe: E.N.C. melodía secundaria

Saxo Soprano: E.F.O melodía principal

Saxo Contralto: refuerza a la flauta 2ª con E.F.O melodía y E.F.E. rítmica que refuerza los acentos del estilo

Sección de cuerdas: E.N.C. fondo armónico

Percusión: E.F.E. rítmica del estilo.

Sección XII Coda B

B

E.F.O.

Guitar *cresc.*

E.F.O.
E.N.C.

Flute *mp*

E.F.O.
E.N.C.

Flute *mp*

E.N.C.

Clarinet in B \flat *mp*

E.N.C.

Oboe *mf*

E.F.O.

Soprano Saxophone *mp*

E.F.O.
E.N.C.

Alto Saxophone *mp*
cresc.

E.N.C.

Violin 1 *mp*

Violin 2 *mp*

Viola *mp*

Violoncello *mp*

Contrabass *cresc.* *mp*

Horn in E \flat *mp*

E.F.E.

Percussion *mf*

Análisis:

Guitarra: E.F.O. en toda la sección

Flauta 1ª: en el primer compás de seguiriya E.F.O. melodía principal E.N.C. en la octava superior. En el segundo compás de seguiriya E.F.E. y E.N.C. rítmica que refuerza los acentos del estilo.

Flauta 2ª: E.F.O. refuerza la rítmica de la melodía principal y E.N.C. segunda voz a la melodía principal.

Clarinete: E.N.C. refuerza la melodía principal en 8ª descendente y E.F.E. rítmica que refuerza los acentos del estilo.

Oboe: E.N.C., melodía secundaria

Saxo Soprano: E.F.O. melodía principal en el primer compás de seguiriya. E.F.E. y E.N.C. rítmica que refuerza los acentos del estilo.

Saxo Contralto: refuerza a la flauta 2ª con E.F.O melodía y E.F.E. rítmica que refuerza los acentos del estilo

Sección de cuerdas: E.N.C. fondo armónico en toda la sección exceptuando el Contrabajo que refuerza puntualmente la melodía principal.

Percusión: E.F.E., rítmica del estilo.

Remate 1º y 2º

Primer Remate

E.F.E.
E.N.C.
E.F.O.

accel.

Guitar

Flute

Flute

Clarinet in B♭

Oboe

Soprano Saxophone

Alto Saxophone

Violin 1

Violin 2

Viola

Violoncello

Contrabass

Horn in E♭

Percussion

Segundo
Remate

2

6

Gtr.

Fl.

Fl.

Cl.

Ob.

Sop. Sax.

Alto Sax.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

E♭ Hn.

Perc.

Análisis:

Guitarra: E.F.O. armonía E.N.C. disposición de acordes E.F.E. rítmica que refuerza los acentos del estilo.

Flauta 1ª: E.F.O. armonía E.N.C. disposición de acordes E.F.E. rítmica que refuerza los acentos del estilo.

Flauta 2ª: E.F.O. armonía E.N.C. disposición de acordes E.F.E. rítmica que refuerza los acentos del estilo.

Clarinete: E.F.O. armonía E.N.C. disposición de acordes E.F.E. rítmica que refuerza los acentos del estilo.

Oboe: E.F.O. armonía E.N.C. disposición de acordes E.F.E. rítmica que refuerza los acentos del estilo.

Saxo Soprano: E.F.O. armonía E.N.C. disposición de acordes E.F.E. rítmica que refuerza los acentos del estilo.

Saxo Contralto: E.F.O. armonía E.N.C. disposición de acordes E.F.E. rítmica que refuerza los acentos del estilo.

Sección de cuerdas: E.F.O. armonía E.N.C. disposición de acordes E.F.E. rítmica que refuerza los acentos del estilo.

Percusión: E.F.E., rítmica del estilo.

Flautas, Clarinetes, Saxos y Violines destacan los fragmentos melódicos de ambos remates. El resto de los instrumentos refuerzan el fondo armónico y la rítmica del estilo.

3.4.6.5. Cuadros de texturas:

Sección X- (6ª falseta) A y A-1

Sección	Elementos y sus correspondientes instrumentos			Concordancia con las texturas propuestas por W. Piston
Sección X-A y A1	Elemento A	Melodía principal	Clarinete Oboe	TEXTURA Nº 3 MELODÍA SECUNDARIA
	Elemento B	Melodía secundaria	Violín 1º	
	Elemento C	Fondo armónico	Cuerdas Guitarras	
	Elemento D	Bajo	Contrabajo	
	Elemento E	Acompañamiento rítmico	Percusión	

Sección X- 6ª falseta B y B1

Sección	Elementos y sus correspondientes instrumentos			Concordancia con las texturas propuestas por W. Piston
Sección X-B y B1	Elemento A	Melodía	Flauta 1ª Flauta 2ª Clarinete	TEXTURA Nº 2 MELODÍA CON ACOMPAÑAMIENTO
	Elemento B	Acompañamiento rítmico -armónico	Cuerdas Guitarras	
	Elemento C	Bajo	Contrabajo	
	Elemento D	Acompañamiento rítmico	Percusión	

Sección XII A y A-1

Sección	Elementos y sus correspondientes instrumentos			Concordancia con las texturas propuestas por W. Piston
Sección XII-A y A1	Elemento A	Melodía principal	Guitarras Flauta 1ª Clarinete Saxo Soprano	TEXTURA Nº 3 MELODÍA SECUNDARIA
	Elemento B	Melodía secundaria	Flauta 2ª Saxo Contralto	
	Elemento C	Fondo armónico	Cuerdas	
	Elemento D	Bajo	Contrabajo	
	Elemento E	Acompañamiento rítmico	Percusión	

Sección XII B

Sección	Elementos y sus correspondientes instrumentos			Concordancia con las texturas propuestas por W. Piston
Sección X-B	Elemento A	Melodía principal	Guitarra Flauta1ª Flauta2ª Saxo Soprano Saxo Contralto Violonchelo (puntualmente Al inicio del segundo compás de seguiriya)	TEXTURA Nº 2 MELODÍA CON ACOMPAÑAMIENTO
	Elemento B	Acompañamiento rítmico - armónico	Cuerdas Guitarras	
	Elemento C	Bajo	Contrabajo	
	Elemento D	Acompañamiento rítmico	Percusión	

Remate 1º y 2º

Sección	Elementos y sus correspondientes instrumentos			Concordancia con las texturas propuestas por W. Piston
Remate 1º y 2º	ELEMENTO A	Melodía	TODOS LOS INSTRUMENTOS	TEXTURA Nº 1 Unísono Parcial

3.4.7. Aplicación de la TAIF en el estilo de Tangos (fusión)

Obra: Chick

Estilo: Tangos- fusión

Autor: Paco de Lucía

Álbum: Zyryab

Año: 1990

Extensión de la orquestación: 140 compases

Duración aproximada: 3 minutos, 30 segundos

El esquema formal de toda la orquestación se representa en el siguiente cuadro:

SECCIÓN I	SECCIÓN II	SECCIÓN III	SECCIÓN IV
TEMA	VARIACIÓN	ESTRIBILLO	VARIACIÓN

SECCIÓN V	SECCIÓN VI	SECCIÓN VII	SECCIÓN VIII
VARIACIÓN	VARIACIÓN	ESTRIBILLO	CODA

3.4.8. Fases de la aplicación

3.4.8.1. Transcripción de los fragmentos seleccionados:

Cuarta sección:

Chick

Transcripción: Carlos Pacheco Torres Paco de Lucía

CUARTA SECCIÓN

MIIm ----- Rem7°/6° -----

5 ----- DOM+7 ----- SIM7°

8 -----

Tercera sección- Estribillo:-

Transcripción: Carlos Pacheco Torres

Chick Paco de Lucía

TERCERA SECCION
ESTRIBILLO

DOM9ª en el bajo con la 5ªb

SibM 9ª en el bajo con la 5ªb

DOM9ª en el bajo con la 5ªb

SibM 9ª en el bajo con la 5ªb

SibM4ª/7ª

SiM9ª

mivimiento cromático

3.4.8.2. Análisis del estilo: Los Tangos

Los tangos mantienen la misma estructura formal, rítmica y armónica que el estilo de los tientos, por tanto podríamos inferir que los tangos resultan ser la versión rápida de los tientos. La representación en grafía musical de este estilo ayudará a comprender sus características desde el lenguaje musical específico de la guitarra flamenca.

Las formas de representar el compás básico están sujetas, como en todos los estilos, a las facultades y capacidad de improvisar de cada intérprete. No obstante se puede definir su escritura básica de las siguientes formas:

Compás básico 1º

Guitarra
Allegro

MODO DE LA FLAMENCO → II...IIª

Compás básico 2º

Guitarra
Allegro

MODO DE LA FLAMENCO → II...11ª

I

También podemos ejemplificar el compás ampliando su contexto armónico:

II...11ª

III...9ª

II...11ª

I

III...9ª

El mismo ejemplo pero con remate final:

II-I inv.

III...9ª

II...11ª

I

III

II-(b)

(b)

I

Esquemas de acompañamiento al canto:

A

Guitarra

II I

B

Guit.

I7º IV Dominante III del III

C

Guit.

I 7º VI

Considerando los fragmentos de los esquemas anteriores, una secuencia tradicional de acompañamiento al canto (siempre sujeto a variantes) podría representarse de la siguiente forma:

A	B	C	A
---	---	---	---

Las variantes que más se diferencian con los tangos tradicionales, en cuanto a su estructura rítmica y armónica, son los Tangos de Málaga o “del Piyayo” y los tangos extremeños o de “la Repompa” (sobre las diferentes

variantes que adquiere este estilo, podemos encontrar una información contrastada en los trabajos de Faustino Núñez (Núñez & Gamboa, 2007)

3.4.8.3. Análisis de los fragmentos seleccionados

Cuarta sección:

The image displays a musical score analysis for the 'Cuarta sección' (Fourth section). It consists of three staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff is annotated with a box labeled 'CUARTA SECCIÓN' and a dashed line pointing to a specific note with the text 'NOTA QUE EJERCE MAYOR PREPONDERANCIA EN TODA LA SECCIÓN'. Below this staff, the label 'MIm' is present. The second staff is annotated with 'DOM+7' and '7^a'. The third staff is annotated with 'SIM7^o'. Various annotations with arrows point to specific musical elements: 'MOTIVO' (Motif) points to a group of notes; 'VARIACIÓN DEL MOTIVO' (Variation of the motif) points to a variation of the motif; 'REPETICIÓN DE ELEMENTO' (Repetition of element) points to a repeated element; 'VARIACIÓN DE ELEMENTO' (Variation of element) points to a variation of the element. The notes 'REm', '6^a', and '7^a' are also visible. A green bracket at the bottom of the third staff is labeled 'SECCIÓN CONCLUSIVA' (Concluding section).

La sección se inicia con una escala con sentido de anacrusa. Seguidamente encontramos el motivo, que tendrá sus respectivas variaciones, el cual, contiene un elemento (tercer tiempo del compás) que se repetirá y también tendrá variación. Es interesante ver cómo la nota Si con la cual se inicia el motivo, se repite de forma recurrente, lo cual le confiere un sentido preponderante en toda la sección.

Tercera sección- Estribillo- :

TERCERA SECCIÓN ESTRIBILLO

MOTIVO

VARIACIÓN DEL MOTIVO

DOM9ª en el bajo

5ª b

DOM9ª en el bajo

FRASE

FRASE TRANSPUESTA

SibM 9ª en el bajo

5ª b

DOM9ª en el bajo

FRASE TRANSPUESTA

VARIACIÓN

DOM9ª en el bajo

SibM 9ª en el bajo con la 5ª b

FRAGMENTO CONCLUSIVO

REMATE

SibM4ª/7ª

SiM9ª

Del anterior análisis podemos extraer también la melodía, lo cual resulta de gran utilidad en el momento de crear el formato orquestal.

Melodía:

TERCERA SECCIÓN
ESTRIBILLO

MELODÍA MOTIVO ELEMENTO

VARIACIÓN DEL MOTIVO

VARIACIÓN DEL MOTIVO VARIACIÓN DEL ELEMENTO

VARIACIÓN DEL ELEMENTO VARIACIÓN DEL MOTIVO VARIACIÓN DEL ELEMENTO QUE SE EXPANDE HASTA EL REMATE FINAL

Aquí se puede apreciar de forma más específica que tanto el motivo como el elemento tienen sus respectivas variaciones. El elemento es utilizado como anacrusa permitiendo una conexión entre las diversas repeticiones y variaciones del motivo.

3.4.8.4. Formato orquestal flamenco y su correspondiente análisis

Cuarta sección: variación

The musical score is for a variation in a flamenco orchestral format. It features the following instruments and staves from top to bottom:

- Guitar (Two staves)
- Flute
- Soprano Saxophone
- Alto Saxophone
- Clarinet in Bb
- Violonchelo
- Violin 1
- Violin 2
- Viola
- Violoncello
- Contrabass
- Percussion

The score is annotated with labels and arrows indicating specific musical elements and dynamics:

- E.F.O. (green):** Labels are placed above the Guitar, Flute, Alto Saxophone, and Percussion staves, with green arrows pointing to specific musical phrases.
- E.N.C. (red):** Labels are placed above the Guitar, Soprano Saxophone, Clarinet in Bb, Violonchelo, and Contrabass staves, with red arrows pointing to specific musical phrases.
- E.F.E. (blue):** Labels are placed below the Violin 1 and Percussion staves, with blue arrows pointing to specific musical phrases.

Dynamics markings include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *sf* (sforzando). The score also includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

2

Gtr. 1ª

Gtr. 2ª

Fl.

S. Sax.

A. Sax.

Cl.

Vc.

Vln. 1

Vln. 2

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Perc.

Análisis:

Guitarra 1ª: E.F.O., en toda la sección.

Guitarra 2ª: E.F.O., armonía en toda la sección E.N.C. como fondo armónico

Flauta 1ª: E.F.O., melodía en toda la sección.

Flauta 2ª: E.F.O., melodía en toda la sección.

Clarinete: de los compases 2º al 5º E.N.C., como fondo armónico.

Saxo Soprano: E.N.C., melodía secundaria

Saxo Contralto: E.N.C., fondo armónico y E.F.E. rítmica que refuerza los acentos del estilo.

Sección de cuerdas: E.F.O. armonía E.N.C, disposición de acordes E.F.E. rítmica que refuerza los acentos del estilo.

Percusión: E.F.E., rítmica del estilo.

Tercera sección - Estribillo-

The musical score for the third section (Chorus) is arranged in two systems. The first system includes the following instruments and parts:

- Guitar:** Two staves. The top staff has an E.F.O. annotation with a green arrow pointing right. The bottom staff has an E.N.C. annotation with a red arrow pointing right.
- Flute:** Two staves. The top staff has an E.F.O. annotation with a green arrow pointing right. The bottom staff has an E.N.C. annotation with a red arrow pointing right.
- Oboe:** One staff with an E.N.C. annotation with a red arrow pointing right.
- Clarinet in Bb:** One staff with an E.N.C. annotation with a red arrow pointing right.
- Soprano Saxophone:** One staff with an E.N.C. annotation with a red arrow pointing right.
- Alto Saxophone:** One staff with an E.F.O. annotation with a green arrow pointing right.

The second system includes the following instruments and parts:

- Violin 1, Violin 2, Violin 3, Viola, Violonchelo:** A group of five staves. A red bracket on the left side groups them, with an E.N.C. annotation and a red arrow pointing right.
- Contrabass:** One staff with an E.N.C. annotation with a red arrow pointing right.
- Horn in Eb:** One staff with an E.F.E. annotation with a blue arrow pointing right.
- Percussion:** One staff with an E.F.E. annotation with a blue arrow pointing right.

The score is written in 4/4 time and features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte).

132

9
 Gtr.
 Gtr.
 Fl.
 Fl.
 Ob.
 Cl.
 S. Sax.
 A. Sax.
 Vln. I
 Vln. 2
 Vln. II
 Vla.
 Vc.
 Cb.
 E♭ Hn.
 Perc.

Musical score page showing staves for various instruments. The score includes measures 9 through 12. Key features include:

- Gtr. (Guitar):** Two staves at the top, with the first staff containing melodic lines and the second staff containing sustained chords.
- Fl. (Flute):** Two staves, both marked *mf* (mezzo-forte).
- Ob. (Oboe):** One staff, marked *mf*.
- Cl. (Clarinet):** One staff, marked *mf*.
- S. Sax. (Soprano Saxophone):** One staff, marked *mf*.
- A. Sax. (Alto Saxophone):** One staff, marked *mf*.
- Vln. I, Vln. 2, Vln. II (Violins):** Three staves, all marked *mf*.
- Vla. (Viola):** One staff, marked *mf*.
- Vc. (Violoncello):** One staff, marked *mf*.
- Cb. (Contrabasso):** One staff, marked *mf*.
- E♭ Hn. (E-flat Horn):** One staff, marked *mf*.
- Perc. (Percussion):** One staff at the bottom, showing a rhythmic pattern.

4

The musical score is arranged in 14 staves. The instruments and their parts are as follows:

- Gtr. (Guitar):** Two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features melodic lines with triplets and a complex rhythmic pattern in measure 16. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb), providing harmonic support with chords and a melodic line.
- Fl. (Flute):** Two staves. Both staves have a treble clef and a key signature of one sharp (F#). They play a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Ob. (Oboe):** One staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), playing a melodic line.
- Cl. (Clarinet):** One staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), playing a melodic line.
- S. Sax. (Soprano Saxophone):** One staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb), playing a melodic line with triplets and sixteenth notes.
- A. Sax. (Alto Saxophone):** One staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb), playing a melodic line.
- Vln. 1 (Violin 1):** One staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), playing a melodic line.
- Vln. 2 (Violin 2):** One staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), playing a melodic line.
- Vln. II (Violin II):** One staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), playing a melodic line.
- Vla. (Viola):** One staff with an alto clef and a key signature of one sharp (F#), playing a melodic line.
- Vc. (Violoncello):** One staff with a bass clef and a key signature of one sharp (F#), playing a melodic line.
- Ch. (Cello):** One staff with a bass clef and a key signature of one sharp (F#), playing a melodic line.
- E♭ Hn. (E-flat Horn):** One staff with a bass clef and a key signature of one flat (Bb), playing a melodic line.
- Perc. (Percussion):** One staff with a single line, playing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

The score is written for measures 14, 15, and 16. Measure 14 begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 15 continues the melodic and harmonic development. Measure 16 features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes, culminating in a final chord.

Análisis:

Guitarra 1ª: E.F.O. la transcripción original en toda la sección.

Guitarra 2ª: E.F.O. armonía en toda la sección E.N.C. fondo armónico en toda la sección.

Flauta 1ª: E.F.O. melodía principal en toda la sección.

Flauta 2ª: E.F.O. rítmica de la melodía principal y E.N.C. segunda voz una sexta descendente

Oboe: fondo armónico

Clarinete: E.N.C. melodía secundaria

Saxo Soprano: E.N.C. melodía secundaria

Saxo Contralto: rítmica de la melodía principal y E.N.C. segunda voz una décima descendente.

Sección de cuerdas: E.F.O. armonía E.N.C. disposición de acordes- fondo armónico- E.F.E. rítmica que refuerza los acentos del estilo.

Trompa: E.F.E. rítmica que refuerza los acentos del estilo.

Percusión: E.F.E. rítmica del estilo

3.4.8.5. Cuadros de texturas

Cuarta sección:

Sección	Elementos y sus correspondientes instrumentos			Concordancia con las texturas propuestas por W. Piston
Sección IV	Elemento A	Melodía principal	Guitarra 1ª Flauta 1ª Flauta 2ª	TEXTURA N°3 MELODÍA SECUNDARIA
	Elemento B	Melodía secundaria	Saxo Soprano	
	Elemento C	Fondo armónico	Sección de cuerdas Clarinete	
	Elemento E	Acompañamiento rítmico -armónico	Guitarra 2ª	
	Elemento F	Acompañamiento melódico-rítmico	Saxo Contralto	
	Elemento F	Bajo	Contrabajo	
	Elemento G	Acompañamiento rítmico	Percusión	

Tercera sección-Estribillo-

Sección	Elementos y sus correspondientes instrumentos			Concordancia con las texturas propuestas por W. Piston
Sección III Estribillo	Elemento A	Melodía principal	Guitarra 1ª Flauta 1ª Flauta 2ª Saxo Contralto	TEXTURA N°3 MELODÍA SECUNDARIA
	Elemento B	Melodía secundaria	Clarinete	
	Elemento C	Melodía secundaria	Saxo Soprano	
	Elemento D	Fondo armónico	Sección de cuerdas Oboe	
	Elemento E	Acompañamiento rítmico -armónico	Guitarra 2ª Trompa	
	Elemento F	Bajo	Contrabajo	
	Elemento G	Acompañamiento rítmico	Percusión	

3.4.9. Aplicación de la TAIF en el estilo de Guajira - Colombiana

Obra: Suite de ida y vuelta (fragmentos Guajira y Colombiana)

Estilo: Guajira y Colombiana

Autor: Carlos Pacheco Torres

Año: 2016

Extensión de la orquestación: 200 compases

Duración aproximada: 4 minutos

El esquema formal de toda la orquestación se representa en el siguiente cuadro:

SECCIÓN I	SECCIÓN II	SECCIÓN III
FARRUCA	PUENTE TEMÁTICO	GUAJIRA

SECCIÓN IV	SECCIÓN V	SECCIÓN VI
PUENTE TEMÁTICO	COLOMBIANA	CODA

3.4.10. Fases de la aplicación

3.4.10.1. Transcripción de los fragmentos seleccionados

Tercera sección: Guajira

GUAJIRA

Guitarra

Carlos Pacheco Torres

Andante

Andante

V 7^a/9^a I V 6^a I

5 V 7^a/9^a I 6^a V 7^a/9^a I

9 V 7^a/9^a I V 7^a I

13 V I V 7^a/9^a

16 I 6^a V 7^a/9^a I

Carlos Pacheco Torres 2012

Quinta sección: Colombiana

COLOMBIANA

Presto

GUITARRA: Elementos de la tradición oral
CANTE: Pepe Marchena
Transcripción: Carlos Pacheco Torres

A - 1

Cante

Guitarra

i m a m a a

V(tonal) I V I V-7^a I.....6^a

A - 2 **B - 1** **C-1**

V-7^a.....9^a I.....6^a V I IV.....11^a

C-2 **B-2** **B-3** **A-3**

IV.....11^a IV.....11^a I.....6^a I 6^a I 6^a

B-4 **B-5** **B-6**

V 7^a 7^a/9^a 7^a I II-Flamenco I Flamenco=V tonal I.....6^a

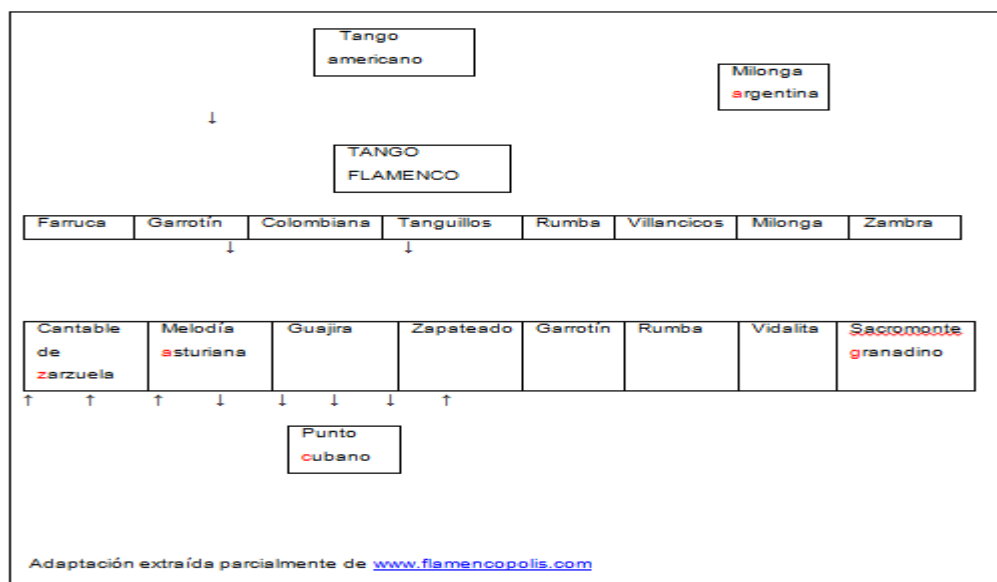
3.4.10.2. Análisis del estilo: Estilos de ida y vuelta (Guajira y Colombiana).

En cuanto a la clasificación de los estilos de “ida y vuelta” o de influencia hispanoamericana, la flamencóloga Lola Fernández nos propone la clasificación de estos estilos, relacionándolos con su correspondiente modo y tono:

ESTILO	MODO	TONO
Guajira	Mayor	La Mayor/ Re Mayor
Colombiana	Mayor	La Mayor/ Re Mayor
Milonga	Menor	Cualquier tonalidad
Rumba	Cualquier tonalidad	Cualquier tonalidad
Videla	Menor	Cualquier tonalidad
Farruca	Menor	La Menor
Garrotín	Mayor	La Mayor, Do Mayor

(Fernández 2004:126)

Una segunda visión la encontramos en el flamencólogo Faustino Núñez. Aquí el profesor Núñez nos propone una clasificación, ampliando los horizontes de los estilos, hilvanando una ramificación más compleja.



Faustino Núñez ha desarrollado un amplio trabajo con respecto a los estilos de influencia hispanoamericana. Para él la guajira proviene del punto de La Habana. El punto de La Habana o cubano tiene tres especies: el punto fijo, el punto libre y

el punto cruzado, estando relacionados con la amalgama de 6/8 y el 3/4. La guajira flamenca es la inversión del punto cubano. Según Núñez, esto se explica desde la dimensión armónica pues cuando la guajira está en la dominante, el punto cubano está en la tónica, y viceversa. El punto de La Habana fue una música muy conocida cuando se cantaba por los romanceros, cuando cantaban las décimas lo hacían por el punto de La Habana y con el paso de los años, como elemento folclórico andaluz que era, se “aflamenca” quedando las guajiras de hoy en día (Núñez & Linares, 1998).

El folclore andaluz se ha visto eclipsado por la proyección internacional del flamenco pues los cantaores reinterpretaban en clave flamenca los cantes folclóricos. En este contexto es José Tejada Martín “Pepe Marchena” quien lleva el estilo de las colombianas y las Guajiras a su máxima expresión. Fue precisamente este cantaor quien, en 1930, en la cumbre de su carrera, compone una canción acompañado por Ramón Montoya a la guitarra, que se titula: *Mi Colombiana*. La graba ese mismo año y, al año siguiente, el cantaor “Niño de la Flor” repite ese cante. Un cante, no se consolida como tal, es decir como “palo” flamenco, hasta que no lo interpreta, aparte del creador, otro cantaor con posterioridad. Solo ahí se establece como cante. La colombiana viene a ser desde la dimensión rítmica la traducción a compás binario o cuaternario de la guajira.

En los siguientes ejemplos podemos apreciar como ambos estilos comparten los mismos patrones armónicos y melódicos:

Compás básico de la Guajira:



Compás básico de Colombiana:



3.4.10.3. Análisis de los fragmentos seleccionados:

Tercera sección: Guajira

Del compás 1º al 9º

La amalgama presente en los dos primeros compases refleja el movimiento rítmico, armónico y melódico del estilo. Las notas graves marcan una melodía característica que va del MI –6ª cuerda – al FA-becuaadro –4ª cuerda–. El intervalo de segunda FA-MI en el primer compás –1ª cuerda– marca un movimiento melódico que luego en el compás tercero se repite en una cuarta descendente. A partir del tercer compás se inicia este mismo ciclo, pero como variación de los dos primeros; el compás 3º es variante del 1º y el 4º variante del 2º. A partir del compás 5º al 8º se establece un ciclo de ocho compases con la misma relación de variaciones. El compás 9º, y primera parte del 10º marcan el cierre de toda esta sección.

Del compás 10º, a la primera parte del 14º

Se inicia con la insistencia de un intervalo de segunda a modo de anacrusa. El compás 11º, se caracteriza por la técnica arpegiada en intervalos de tercera. Seguidamente el compás 12º, cierra el antecedente de esta sección utilizando la figuración rítmica de tresillos de semicorcheas como variante de lo ocurrido en la primera parte del compás 8º. Las dos corcheas en el registro bajo de este compás recuerdan elementos característicos del estilo presentes en la última parte del compás 2º. Desde el compás 13º, a la primera parte del tercer tiempo del compás 14º se encuentra el consecuente de esta sección, donde vemos nuevamente la utilización del tresillo de semicorchea de forma reiterada, recordando la primera parte del compás 12º.

De la segunda parte del compás 14º al 18º

La sección final va de la última parte del compás 14º al compás 18º en el 15º y el 16º se despliega el momento de mayor tensión, utilizando la técnica de rasgueos. Los compases 18º y 19º recuerdan a modo de epílogo los elementos presentes en el compás 1º.

Quinta sección: colombiana (análisis guitarra-cante)

La guitarra nos muestra el soporte rítmico y armónico que acompaña al cante. La característica fundamental que visualizamos en esta transcripción es un ciclo rítmico-armónico que se articula entre la dominante y la tónica, sirviendo como base estructural a la melodía e improvisación de los melismas del cante. Los primeros ocho compases presentan en la guitarra una figuración rítmica desarrollada con técnica de arpegios. Aquí se establece una melodía clara en los bajos, cuya primera semifrase va de la nota Mi –primer compás– al Fa becuadro –última corchea del compás cuarto–. El consecuente va del Mi – quinto compás– al Mi blanca –octavo compás–. Seguidamente ocho compases con la misma intención armónica que los anteriores, pero con técnica percutida (golpes en la tapa de la guitarra) y desplazamientos del índice, intercalando los sentidos ascendentes y descendentes, todo ello como soporte de acompañamiento al cante. Luego tenemos cuatro compases a modo de transición (del compás 17º al 20º). A partir del compás 21º, Inicia el mismo acompañamiento utilizado a partir del compás 9º, ahora sobre el IV grado. Para terminar, utiliza un cierre típico de la guitarra en el compás 37º, los cuatro últimos compases evidencian un carácter claramente conclusivo, alterando el ciclo armónico y realizando una inflexión por cromatismo melódico al segundo grado flamenco en el compás 39º, para terminar en la tónica tonal.

La transcripción del cante nos muestra los elementos melódicos y rítmicos presentes en el mismo. Esta transcripción nos revela una forma sorprendentemente equilibrada y bien estructurada. Por una parte, tenemos el tresillo de negra de manera recurrente (marcado con puntos suspensivos por debajo de la figuración) imprimiéndole un sentido rítmico característico y un aire caribeño por excelencia. Luego están los momentos de relajación rítmica presentes en los compases 21º, 22º, y 23º y en los 28º, 29º y primera parte del

30º, seguramente un momento este para recrearse en los melismas propios del cante. También están indicados con las letras A, B y C cómo se van articulando los diferentes motivos presentes en el cante.

3.4.10.4. Formato orquestal flamenco y su correspondiente análisis

Tercera sección: Guajira

GUAJIRA

CARLOS PACHECO TORRES

Andante

The musical score for 'Guajira' is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo) and Contrabass. The tempo is marked 'Andante'. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score is divided into four measures. Above the staves, there are colored lines and labels indicating phrasing and articulation: blue lines for 'E.F.E.' (Enfaticado, Finito, Enunciado), red lines for 'E.N.C.' (Enunciado, Nuevo, Canto), and green lines for 'E.F.O.' (Enfaticado, Finito, Orquestal). Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *p* (piano). The Violonchelo and Contrabass parts include triplets in the second measure.

Musical score for measures 7-12. The score consists of five staves. Dynamics include *p*, *ff*, *mp*, *f*, *mf*, and *f*. Articulations include *pizz.* (pizzicato). The score is marked with various performance instructions: E.F.O. (End of Phrase), E.F.E. (End of Phrase), E.N.C. (End of Note), and E.F.E. (End of Phrase). The score is written in 2/4 time and includes a key signature of one sharp (F#).

Musical score for measures 13-18. The score consists of five staves. Dynamics include *f*, *ff*, *mf*, and *f*. Articulations include *arco* (arco). The score is marked with various performance instructions: E.F.O. (End of Phrase), E.F.E. (End of Phrase), E.N.C. (End of Note), and E.F.E. (End of Phrase). The score is written in 2/4 time and includes a key signature of one sharp (F#).

ANÁLISIS:

PRIMERA SECCIÓN: del compás 1º al 9º.

Violín 1º: Del compás 1º al 4º **E.F.E.** recordando el movimiento rítmico-melódico presente en el registro agudo de la guitarra. Del compás 5º al 7º **E.N.C.** como melodía principal. En el tercer tiempo del compás 6º se superponen **E.F.E.** figuración de corcheas con **E.N.C.** elemento melódico. El compás 8º **E.F.O.** melodía y el compás 9º **E.F.E.** recordando el movimiento rítmico –Melódico de la Guitarra.

Violín 2º: Compás 1º **E.F.E.** recordando la melodía en el registro agudo de la guitarra (1º cuerda, notas FA-MI). Compás 2º, los dos primeros tiempos **E.N.C.** como fondo armónico y refuerzo rítmico en el tercer tiempo de este compás **E.F.E.** reforzando la rítmica presente en la guitarra (figuración de corcheas 4º cuerda). El compás 3º continúa con **E.F.E.** elementos rítmicos de la guitarra. Compás 4º **E.N.C.** como fondo armónico y refuerzo rítmico. El compás 5º superpone **E.F.O.** figuración rítmica con **E.N.C.** aspecto melódico. En los dos primeros tiempos de compás 6º **E.F.O.** coincidiendo la rítmica y la melodía, última parte de este compás **E.F.E.** reforzando la rítmica presente en la guitarra. Compás 7º y 8º **E.N.C.** como fondo armónico. Compás 9º **E.F.E.**, recordando la melodía en el registro agudo de la guitarra.

Viola: Compás 1º **E.F.E.** en su primera parte, destacando la nota Mi presente en la sección grave de la guitarra, en la segunda parte de este compás **E.N.C.** como fondo armónico. Compases 2º, 3º, y 4º, **E.F.E.** recordando los aspectos rítmicos y melódicos de la guitarra. Compás 5º y dos primeros tiempos del 6º **E.N.C.** como fondo armónico y refuerzo rítmico. Tercera parte del compás 6º **E.F.E.** reforzando la rítmica presente en la guitarra. Compás 7º **E.N.C.** como fondo armónico. Compás 8º **E.F.O.** melodía. Compás 9º **E.F.E.** recordando la melodía en el registro grave de la guitarra.

Violonchelo: Compases 1º y 2º **E.F.E.** desplegando la melodía característica presente en el registro grave de la guitarra. Primera parte del compás 3º **E.N.C.** melodía, segunda parte de este compás **E.F.E.** melodía presente en el registro grave de la guitarra. Primera parte del compás 4º **E.N.C.** como fondo armónico.

En la segunda parte de este compás y en el siguiente **E.F.E.** recordando la melodía característica de la guitarra. Primera parte del compás 6º **E.N.C.** como fondo armónico. De la última parte de este compás a la primera del 10º **E.F.E.** aspectos melódicos y rítmicos.

Contrabajo: **E.F.E.** desplegando en toda la sección elementos presentes en el movimiento rítmico, armónico y melódico de la guitarra.

SEGUNDA SECCIÓN: segunda parte del compás 10º al 14º.

Violín 1º: **E.F.O.** en toda la sección desarrollando el aspecto melódico.

Violín 2º: Compás 11º y 12º superpone **E.N.C.** melodía, con **E.F.E.** rítmica. Compás 13º y primera parte del 14º **E.N.C.** como fondo armónico.

Viola: Repite la misma idea del violín 2º, pero con movimiento contrario.

Violonchelo: Compases 11º y primeros dos tiempos del 12º **E.N.C.** como fondo armónico y del último tiempo de este compás a la primera del 14º **E.F.E.** destacando los aspectos melódicos y rítmicos.

Contrabajo: Repite la misma idea del Violonchelo

TERCERA SECCIÓN: segunda parte del compás 10º al 14º.

Violín 1º: De la segunda parte del compás 14º al 16º **E.F.O.** melodía. Compases 17º y 18º **E.F.E.** melodía y rítmica.

Violín 2º: Repite la misma idea del violín 2º, pero con movimiento contrario.

Viola: De la segunda parte del primer tiempo compás 14º al 16º **E.F.O.** melodía y rítmica. Compás 17º y 18º **E.F.E.** desplegando elementos presentes en el movimiento rítmico, armónico y melódico de la guitarra.

Violonchelo y Contrabajo: Repiten el mismo sentido de la Viola.

Se destaca como elemento unitario de la orquestación las dos corcheas presentes en el tercer tiempo del compás 2º en la guitarra. Véase como se refleja en la orquestación en la última parte de los compases 2º, 4º 6º y 12º. Esto ayuda a reforzar elementos característicos del estilo.

Quinta sección: Colombiana

COLOMBIANA

The image displays a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The score is divided into two systems, measures 1-13 and 14-17. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Presto'. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). Performance instructions are indicated by colored lines above the staves: red for 'E.N.C.' (Enlace Continuo), blue for 'E.F.E.' (Enlace Finito), and green for 'E.F.O.' (Enlace Final). The score shows various musical notations including eighth notes, sixteenth notes, and rests.

29

f *marcato* *mf*

marcato *mp*

marcato *mp*

marcato *mp*

marcato *mf*

E.F.O.

E.N.C.

E.F.E.

E.N.C.

E.F.E.

E.N.C.

E.F.E.

3

40

mp

mf

mp

mp

mf

E.N.C.

E.F.E.

E.N.C.

E.F.E.

E.N.C.

E.F.E.

E.N.C.

E.F.E.

E.N.C.

E.F.E.

ANÁLISIS:

PRIMERA SECCIÓN: del compás 1º AL 8º

Violín 1º: Del compás 1º al 3º **E.N.C.** como melodía principal. Compás 4º, **E.F.E.**

Violín 2º: **E.F.E.** en toda la sección recordando la rítmica de la guitarra (arpeggios).

Viola: Del compás 1º al 3º superpone **E.N.C.** como fondo armónico con **E.F.E.** elementos rítmicos. Compás 4º, **E.F.E.**

Violonchelo: Del compás 1º al 3º superpone **E.N.C.** como fondo armónico con **E.F.E.** elementos rítmicos. Compás 4º, **E.F.E.**

Contrabajo: **E.F.E.** en toda la sección, interpretando la melodía característica de la guitarra.

SEGUNDA SECCIÓN: tercera parte del compás 8º al 16º.

Violín 1º: **E.F.O.** melodía del cante en toda la sección.

Violín 2º: Compás 10º **E.N.C.** fondo armónico y refuerzo rítmico. Compás 11º **E.F.E.** armonía y rítmica característica. Compases 12º, 13º, y 14º **E.N.C.** refuerzo rítmico. Compases 15º y 16º **E.F.E.** armonía y rítmica característica.

Viola: Despliega los elementos en los mismos sitios que el violín 2º a modo de refuerzo.

Violonchelo: **E.N.C.** en toda la sección; melodía.

Contrabajo: Compases 9º, 10º y primera parte del 11º, **E.N.C.**; línea del bajo.

Tercera parte del compás 11º y compás 12º **E.F.E.** armonía y rítmica característica. Compases 13º y 14º **E.N.C.** línea del bajo. Compases 15º y 16º **E.F.E.**; rítmica característica.

TERCERA SECCIÓN: del compás 17º a la primera parte del compás 24º

Violín 1º: No desarrolla elementos.

Violín 2º: **E.F.E.** en toda la sección recordando los arpeggios de la guitarra.

Viola: Superpone E.F.E. rítmica característica con E.N.C. contrapunto melódico al Violonchelo.

Violonchelo: E.N.C. en toda la sección; melodía.

Contrabajo: E.F.E. reproduce la melodía presente en el registro grave de la guitarra.

CUARTA SECCIÓN: de la tercera parte del compás 24º al compás 42º

Violín 1º: E.F.O. en toda la sección; melodía del cante.

Violín 2º: superpone E.F.E. rítmica característica con E.N.C. notas de la armonía.

Viola: despliega los elementos en los mismos sitios que el violín 2º a modo de refuerzo.

Violonchelo: Compases 25º al 30º E.F.E. rítmica característica, superponiendo puntualmente en el 26º y 27º E.N.C. melodía. De los compases 31º al 37º E.N.C. y del 38º al 42º E.F.E. refuerzo rítmico característico.

Contrabajo: Del compás 25º al 38º E.N.C. superponiéndolos con E.F.E. entre los compases 31º al 38º rítmica característica del estilo. Del 39º al 42º E.F.E. ritmo y melodía característica, que se superponen puntualmente en la última parte de los compases 41º y el 42º invierte el acorde dado por la guitarra.

QUINTA SECCIÓN: del compás 43º al compás 50º

Violín 1º: Del 43º a la primera parte del 49º E.N.C. melodía. Última parte del 49º y el 50º E.F.E. recordando el remate de la guitarra.

Violín 2º: Del 43º al 45º E.F.E. recordando los arpeggios de la guitarra. Compases 46º 47º y 48º E.N.C. como segunda voz a la melodía principal del violín primero. Compases 49º y 50º E.F.E. recordando el remate de la guitarra.

Viola: Del compás 43º al primer tiempo del 46º, superpone E.N.C. notas de la armonía, con E.F.E. rítmica característica del estilo. De la segunda parte del 46º el 47º y 48º, E.N.C. reforzando a una octava descendente la melodía del primer violín. 49º y el 50º E.F.E. recordando el remate de la guitarra.

Violonchelo: Del compás 43º al 48º superpone E.F.E.; rítmica característica del estilo, con E.N.C. refuerzo melódico a la viola. Compás 49º y 50º, 49º y el 50º E.F.E. recordando el remate de la guitarra.

3.4.10.5. Cuadros de texturas

Guajira: tercera sección

Sección	Elementos y sus correspondientes instrumentos			Concordancia con las texturas propuestas por W. Piston
GUAJIRA Sección III Del compás 1º a primera parte del compás 10º	Elemento A	Melodía Principal	Violín 1º	TEXTURA N°5 Contrapuntística
	Elemento B	Contrapunto 1	Violín 2º	
	Elemento C	Contrapunto 2	Viola	
	Elemento D	Contrapunto 3	Violonchelo	
	Elemento E	Bajo	Contrabajo	

Sección	Elementos y sus correspondientes instrumentos			Concordancia con las texturas propuestas por W. Piston
GUAJIRA Sección III De la segunda parte del compás 10º al compás 18º	Elemento A	Melodía Principal	Violín 1º	TEXTURA 2 Melodía con acompañamiento
	Elemento B	Fondo rítmico-armónico	Violín 2º	
	Elemento C	Fondo rítmico-armónico	Viola	
	Elemento D	Fondo rítmico-armónico	Violonchelo	
	Elemento E	Bajo	Contrabajo	

Colombiana: quinta sección

Sección	Elementos y sus correspondientes instrumentos			Concordancia con las texturas propuestas por W. Piston
Colombiana sección V				TEXTURA N 3 De tres elementos
	Elemento A	Melodía Principal	Violín 1°	
	Elemento B	Melodía secundaria	Violonchelo	
	Elemento C	Fondo rítmico-armónico	Violín 2° Viola Contrabajo	

3.4.11. Metodología de la investigación

Se diseñó un experimento en el cual participaron profesores y profesoras expertos en guitarra flamenca de Conservatorios de Música. Cada uno de los y las participantes evaluó la experiencia de la audición de dos fragmentos de música mediante la cumplimentación de un cuestionario autoinforme.

Los objetivos del estudio fueron:

- Conocer cuál de los fragmentos responde mejor a las características del estilo flamenco de origen.
- Conocer cuál de los dos fragmentos tiene más calidad en relación con los aspectos rítmicos, armónicos y melódicos del estilo flamenco de origen.
- Conocer cuál de los dos fragmentos muestra más calidad en relación con el formato orquestal.

5.4.11.1. Muestra

La muestra sobre la que se efectuó la valoración de expertos estaba compuesta por 13 profesores y profesoras (N=13; hombres=10; mujeres=3; edad media=36.92, d.t.=7.45) de los cuales nueve eran del Conservatorio Profesional de Córdoba, dos del Conservatorio Profesional de Jerez de la Frontera y dos del Conservatorio Profesional de Jaén.

5.4.11.2. Diseño del experimento

De cinco palos flamencos –Guajira, Colombiana, Segurilla, Bulería por Soleá y Fandango de Huelva- se tomaron partituras de distintas obras y autores. Las obras y autores de referencia fueron: Guajira – Carlos Pacheco Torres/Popular; Colombiana – Carlos Pacheco Torres/Popular; Seguriya – Rafael Riqueni; Bulería por Soleá– Paco de Lucía; Fandango de Huelva – Rafael Riqueni.

El criterio para seleccionar los referidos estilos ha obedecido a las diferentes clasificaciones de compases que en cada uno de ellos se representa: Guajira, compás de amalgama; Seguriya, compás de amalgama de cinco tiempos; Bulería por Soleá, compás de 12 tiempos, Colombiana, compás binario o cuaternario; Fandango de Huelva, compás ternario.

Tomando como referencia cada una de estas obras se desarrolló la TAIF con todos sus elementos: Elementos Fundamentales del Estilo; Elementos Fundamentales de la Obra y Elementos de Nueva Creación. Ello dio lugar a cinco obras orquestales, cada una de uno de los palos. Después, partiendo de nuevo de las obras originales, se realizó la ampliación instrumental para conseguir otros formatos orquestales, pero en esta ocasión solo se tuvieron en consideración los Elementos Fundamentales de la Obra y Elementos de Nueva Creación y no se integraron los Elementos Fundamentales del Estilo. Estos últimos no se incluyeron por ser los más característicos y esenciales en los estilos flamencos. Así se obtuvieron cinco nuevas orquestaciones, cada una derivada de las obras y palos originales. De cada una de las diez obras –cinco de la TAIF y cinco sin los Elementos Fundamentales del Estilo- se seleccionaron fragmentos de 1 a 2 minutos de duración, homólogos de los mismos compases

por cada uno de los palos. Estos fragmentos se grabaron en ficheros de audio (mp3). Por cada uno de los palos se disponía de un fragmento A (desarrollado mediante la TAIF) y otro fragmento B homólogo (desarrollado sin los Elementos Fundamentales del Estilo).

5.4.11.3. Instrumento

Se elaboró un cuestionario autoinforme (ver en anexos) para que cada uno de los expertos participantes en el experimento pudiera valorar distintos aspectos de la experiencia de la audición de los dos fragmentos por cada uno de los palos flamencos seleccionados. Se sometían a valoración si se respetaban las características fundamentales del estilo flamenco de origen, la calidad de los aspectos rítmicos, melódicos y armónicos, así como la calidad global de la orquestación resultante. Sobre estas cuestiones se hacían 12 preguntas respecto a cada uno de los fragmentos, pudiendo responderse en todos los casos mediante una escala tipo Likert de 0 a 10. Al principio del cuestionario se incluían algunas preguntas referentes a variables sociodemográficas, como el sexo del participante, el centro de trabajo o la edad.

3.4.11.4. Procedimiento y recogida de datos

Los expertos, uno por uno, participaron en el experimento. Se les ofreció la posibilidad de participar en el estudio. Se les informó de que la participación era voluntaria y se les garantizó el anonimato y la confidencialidad de sus datos personales. A todos los expertos que se les solicitó que participasen en el estudio, participaron en el mismo. La participación en el experimento de cada uno de los expertos fue individual.

Cada experto fue convocado en una sala sin más personas presentes que el encuestador y en silencio. En primer lugar se le facilitó a cada uno de los participantes los cinco cuestionarios –uno por cada palo flamenco- con una breve presentación de este. Cumplimentaron las preguntas sobre datos sociodemográficos. Después realizaron por cada uno de los palos la audición de dos fragmentos A y B. En ningún caso se les explicó nada en referencia a las posibles diferencias entre ellos. Una vez escucharon cada pareja de fragmentos,

procedieron a responder las preguntas incluidas en los cuestionarios, relativas a la comparación de los fragmentos A y B por cada palo flamenco.

Los datos consignados en los cuestionarios fueron introducidos en una matriz de datos en el programa estadístico SPSS versión 20.0 para su posterior análisis. Para comparar por cada una de las preguntas realizadas a los expertos sus opiniones se realizaron análisis de pruebas *t* de *Student* para muestras relacionadas. Los niveles de significación han sido del 95% ($p < .05$) y 99% ($p < .01$).

3.4.11.5. Resultados

En la presentación de los resultados solo se incluyen los que muestran diferencias estadísticamente significativas entre la comparación de valoraciones de cada uno de los fragmentos A y B por cada uno de los cinco palos flamencos.

1º) Comparación de la valoración de los expertos sobre la Guajira

Se detectaron diferencias significativas en todas las valoraciones respecto a la guajira: características de la guajira ($t_{12} = 6.41$, g.l.= 11, $p = .00$); de los elementos rítmicos ($t_{12} = 4.91$, g.l.= 11, $p = .00$); de los elementos melódicos ($t_{12} = 3.63$, g.l.= 11, $p = .00$); de los elementos armónicos ($t_{12} = 3.65$, g.l.= 11, $p = .02$); del formato orquestal ($t_{12} = 3.60$, g.l.= 11, $p = .03$); y de los elementos de la guitarra flamenca ($t_{12} = 5.92$, g.l.= 11, $p = .00$). En todos los casos el fragmento A fue mejor valorado que el fragmento B: características de la guajira (media A = 9.25, d.t. = .97 vs media B = 7.00, d.t. = 1.48); de los elementos rítmicos (media A = 9.17, d.t. = 1.27 vs media B = 7.00, d.t. = 2.13); de los elementos melódicos (media A = 9.00, d.t. = 1.13 vs media B = 7.83, d.t. = 1.34); de los elementos armónicos (media A = 9.08, d.t. = 1.38 vs media B = 7.92, d.t. = 1.78); del formato orquestal (media A = 9.08, d.t. = 1.16 vs media B = 7.75, d.t. = 1.66); y de los elementos de la guitarra flamenca (media A = 9.17, d.t. = 1.03 vs media B = 7.00, d.t. = 1.60).

2º) Comparación de la valoración de los expertos sobre la Colombiana

Solo se detectaron diferencias significativas en la valoración de los elementos rítmicos de la colombiana ($t_{12} = 2.42$, g.l.= 11, $p = .03$). El fragmento A fue mejor

valorado que el fragmento B (media A = 8.50, d.t. = 1.45 vs media B = 7.58, d.t. = 2.07).

3º) Comparación de la valoración de los expertos sobre el Fandango de Huelva

Se detectaron diferencias significativas en la valoración de las características de los Fandangos de Huelva ($t_{13} = 3.03$, g.l.= 12, $p = .01$), de los elementos rítmicos ($t_{13} = 2.92$, g.l.= 12, $p = .01$) y los elementos de la guitarra flamenca ($t_{13} = 3.15$, g.l.= 12, $p = .01$). En todos los casos el fragmento A fue mejor valorado que el fragmento B: características de los Fandangos de Huelva (media A = 8.77, d.t. = 1.17 vs media B = 7.08, d.t. = 1.93); de los elementos rítmicos (media A = 8.85, d.t. = 1.14 vs media B = 7.31, d.t. = 2.02); y de los elementos de la guitarra flamenca (media A = 8.77, d.t. = 1.42 vs media B = 7.23, d.t. = 2.09).

4º) Comparación de la valoración de los expertos sobre la Seguiriya

No se detectaron diferencias significativas en la valoración de ninguna de las preguntas respecto a los fragmentos A y B de las seguiriyas.

5º) Comparación de la valoración de los expertos sobre la Bulería por Soleá

No se detectaron diferencias significativas en la valoración de ninguna de las preguntas respecto a los fragmentos A y B de las Bulerías por Soleá.

4.- CAPITULO 3: SEGUNDO ESTUDIO. APLICACIÓN DE LA TAIF EN EL AULA

4.1. Contexto de la experiencia didáctica y de la investigación

Para los tres itinerarios presentes en la especialidad de Flamenco la asignatura *Conjunto Instrumental Flamenco* se imparten con carácter obligatorio. De igual forma esta asignatura es ofertada como optativa para los instrumentos de tradición clásica. Así en el aula, interactúan alumnado con perfil claramente diferenciador: los de tradición flamenca que traen procesos cognitivos de aprendizajes previos desde la transmisión oral, mostrando, desde esta perspectiva, un dominio de las estructuras rítmico- armónicas de los estilos flamencos pero con poco desarrollo de la lectura musical y, los de tradición clásica con poco o ningún conocimiento previo de los estilos flamenco pero con un óptimo conocimiento de la lectura musical. Por tanto, de esta interacción de alumnado surge la posibilidad de crear nuevos aprendizajes colaborativos y significativos partiendo de la elaboración de secuencias didácticas específicas para cada estilo flamenco seleccionado. Será importante conocer su lenguaje, comprenderlo e integrarlo en un nuevo formato orquestal. Esto permitirá también la retroalimentación de conocimiento entre alumnado de ambos perfiles.

De lo anterior surge una necesidad educativa concreta, a la cual pretendemos dar respuesta desde el diseño compositivo y la intervención en el aula asumiendo el profesor, de esta forma, diferentes roles que le permitirán ser el creador y aplicador de la herramienta didáctica, así como el investigador de su práctica de innovación en el aula.

4.2. Objetivos de la experiencia didáctica y de la investigación

El trabajo desarrollado se ha orientado con el propósito de alcanzar los siguientes objetivos didácticos y de investigación:

- 1) Crear secuencias didácticas que nos permitan llevar los elementos de la guitarra flamenca hacia un formato orquestal (objetivo didáctico).
- 2) Aplicar las secuencias didácticas específicas para cada estilo flamenco en el aula (objetivo didáctico).

- 3) Conocer la percepción del alumnado respecto a su propio aprendizaje (objetivo de investigación).
- 4) Conocer si se cumplen las condiciones para que se produzca un aprendizaje significativo y colaborativo mediante la práctica orquestal flamenca (objetivo de investigación).

4.3. Experiencia didáctica

4.3.1. Desarrollo de la experiencia didáctica

El desarrollo de la experiencia didáctica ha tenido lugar en el Conservatorio Superior de Música de Córdoba entre los cursos 2012-2013 y 2015-2016, con alumnado de la asignatura de Conjunto Instrumental Flamenco (especialidad de Flamenco) y Ensemble Flamenco (especialidades instrumentales de tradición clásica).

A partir de la ampliación instrumental realizada para cada estilo flamenco, se diseña una secuencia didáctica que permita introducir al alumnado de tradición clásica en las características musicales fundamentales presentes en el estilo flamenco. Por su parte, el alumnado de tradición flamenca ayudará en la retroalimentación de conocimientos con el alumnado de tradición clásica, desde una actitud constructiva y colaborativa. Dicha secuencia didáctica se considera fundamental como paso previo a la práctica orquestal de la obra en su totalidad.

Las pautas de acción que aquí se desarrollan son, en este caso, aplicadas al estilo de Seguiriya, pero también pueden ser de aplicación para todos los estilos flamencos, salvando los matices y las peculiaridades de cada estilo. Corresponderá a cada profesor que aplique esta técnica el buscar todo tipo de herramientas y nuevas adaptaciones según sus necesidades y su realidad concreta en el aula. Además la aplicación en el aula referida al estilo de bulería por soleá ha sido publicada en la *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical* (Pacheco, Ortega, Rodríguez, 2017).

4.3.2. Explicación rítmica y armónica del estilo

En principio se explican, desde la transmisión oral, los elementos musicales presentes en el estilo de Seguiriya, se abordan los aspectos referidos

a su rítmica y armonía. Desde este conocimiento, se pretende optimizar un criterio de transcripción del compás lo más cercano a lo óptimo entendiendo que, dicho criterio es aplicable a la escritura orquestal flamenca. Lo anterior ayudará en la consecución de una mejor “sonoridad del compás flamenco” en el formato orquestal final.

4.3.2.1. Rítmica

El alumnado de tradición flamenca tiene internalizada la rítmica del estilo, demostrando un conocimiento y dominio de las características del compás de la seguiriya. Es importante, en este sentido, que los alumnos/as de tradición clásica comprendan cómo conciben el compás de Seguiriya los estudiantes de tradición flamenca. Los flamencos miden el compás de seguiriya o, también denominado compás de cinco tiempos, de la siguiente forma:

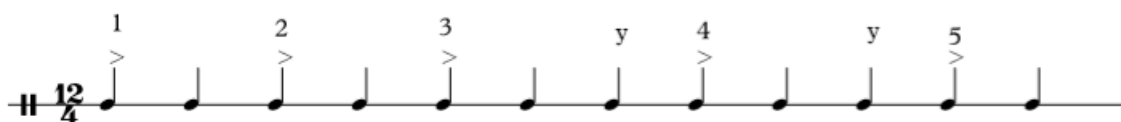


Ejemplo Nº 1

El ejemplo anterior nos indica claramente que, entre los tiempos tres y cuatro hay una mayor prolongación del tiempo. Una vez identificada esta característica será necesario establecer cómo llevar esta medida a la escritura musical, así, podremos lograr un mejor resultado de la práctica orquestal flamenca en el aula.

Presentamos a continuación varias opciones de clasificación del compás, siendo la propia práctica orquestal flamenca en el aula la que determine cual resulte ser la más conveniente.

Opción A:

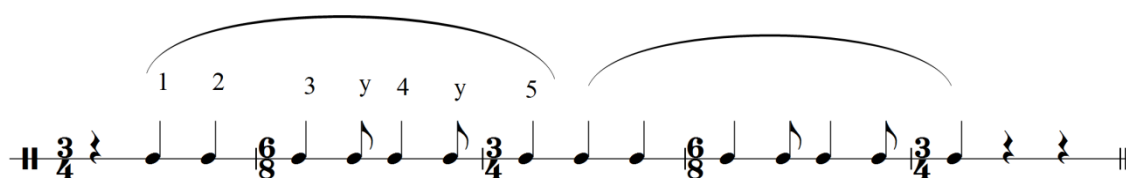


Ejemplo Nº 2

Esta opción representa el compás de 12 tiempos flamencos, situándose en determinados tiempos de este compás los correspondientes cinco tiempos de la seguiriya. Para el alumnado de tradición flamenca esto no presenta gran complicación, ellos, desde la práctica de su propias vivencias tienen ya internalizado los cinco tiempos de la seguiriya.

La opción anteriormente descrita afecta fundamentalmente al alumnado de tradición clásica ya que, para ellos, por regla general, el acento fuerte está en la primera parte del compás y el tiempo débil en la última. En esta opción ven los cinco tiempos de la seguiriya de forma irregular en el compás de 12 tiempos. Esto hace perder naturalidad y fluidez en la lectura. Por tanto, en el ámbito de la práctica orquestal flamenca esta opción resulta ser poco valida.

Opción B



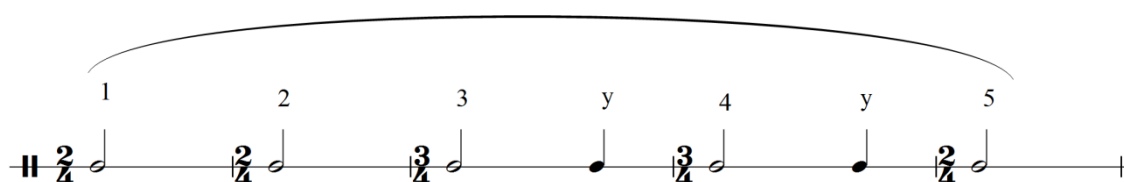
Ejemplo Nº 3

Vemos como aquí se ha logrado reflejar desde la teoría musical la medida de la seguiriya en un compás de amalgama. Una partitura transcrita para guitarra flamenca con este criterio no debería plantear muchas dificultades, pues el intérprete, es decir, el alumno de guitarra flamenca, está sintiendo en todo momento los cinco tiempos de la Seguiriya. Dicho de otra forma; el alumno piensa en seguiriya.

El problema aquí nuevamente se da en el alumnado de tradición clásica. La lectura para ellos resulta ser complicada: cuando los flamencos sienten el primer tiempo, los clásicos lo ven situado en la segunda parte del compás de 3/4, cuando los flamencos sienten el segundo tiempo, los clásicos lo ve en la tercera parte del compás de 3/4. Solo los tiempos tres y cuatro están en la primera y segunda parte del compás de 6/8. Seguidamente el tiempo cinco de la seguiriya vuelve a estar en la primera parte del compás de 3/4, ocurriendo lo mismo que

en la opción anteriormente descrita, es decir, se pierde nuevamente fluidez y naturalidad en la lectura dificultando la interacción entre alumnado de ambos perfiles.

Opción C



Ejemplo Nº 4

Este criterio ha resultado ser el más conveniente, pues cada tiempo de la seguriya desde la transmisión oral, coincide con la primera parte de cada compás, tanto para los alumnos de tradición clásica como para los de tradición flamenca. La lectura será más fluida y tanto clásicos como flamencos estarán sintiendo los tiempos fuertes al inicio de cada compás.

4.3.2.2. La cadencia característica del estilo

Antes de pasar a la experiencia compartida entre alumnado de ambos perfiles, se presenta la cadencia característica del estilo en escritura para guitarra:



Ejemplo Nº 5

Como ya hemos mencionado anteriormente el modo flamenco tiene, entre sus cadencias características, los grados III-II-I. El segundo grado ejerce el carácter de dominante, siendo el grado que constantemente va resolviendo al

primer grado (Cera, 2010), en el tercer tiempo de la cadencia anteriormente expuesta, si agregamos un sol en el bajo se transforma el II grado en VII manteniendo en este último grado las mismas características que presenta el II grado. Una vez explicado el desarrollo armónico de la cadencia en la guitarra, se presenta en escritura para piano, situándose cada instrumento de tradición clásica en una determinada voz, aquí la nota Mí, correspondiente a la flauta, ejerce una función de disonancia, confiriendo un carácter más amplio al desarrollo armónico de la cadencia.

Allegro

Violín/Flauta
Oboe

Viola

Clarinete/Saxo

Chelo/Fagot

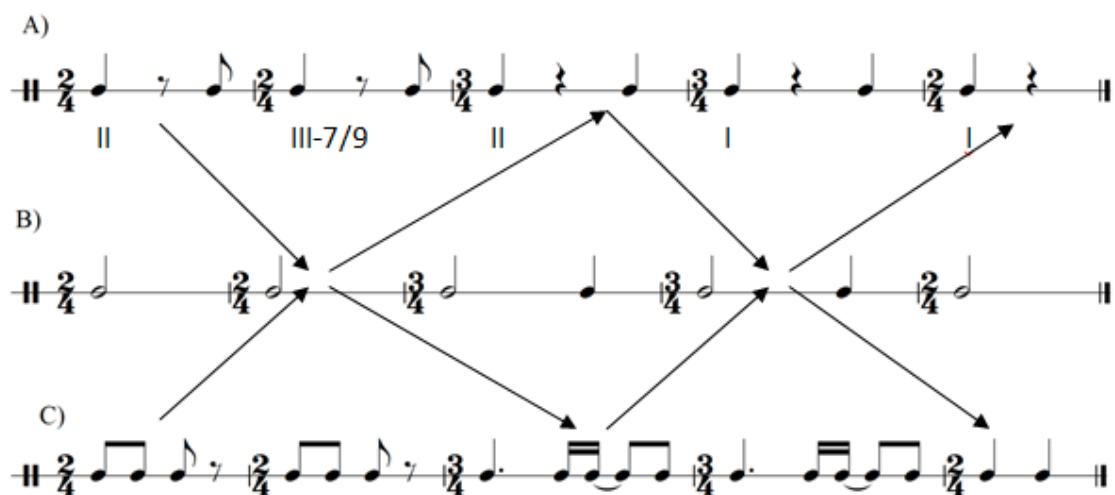
Bajo

II III II(VII) I I

Ejemplo Nº 6

4.3.2.3. Experiencia rítmico-armónica del estilo

La experiencia compartida desde la rítmica y la armonía permitirá una práctica en conjunto. Es en este momento en donde los alumnos de tradición flamenca interpretan la cadencia si partitura, desarrollando la espontaneidad sobre un esquema pre fijado de la cadencia del estilo. El alumnado de tradición clásica, por su parte, al no poseer estas vivencias previas necesita, al menos, unas pautas básicas para poder interactuar con el alumnado de tradición flamenca. Considerando lo anterior, hemos creado en el siguiente esquema una herramienta que permitirá al alumnado de tradición clásica introducirse en el ámbito de la improvisación guiada:



El instrumento que seleccione el fragmento A y C, a partir del primer compás, puede leer íntegramente el fragmento o seguir la flecha en el sentido que prefiera. Eligiendo el fragmento B a partir del primer compás, puede leer todo el fragmento o a partir del segundo compás seguir la flecha en el sentido que prefiera. Los grados armónicos indicados en el fragmento A son de obligada aplicación en los fragmentos B y C.

Lo anterior solo representa algunas de las posibilidades de movimiento que puede tener un determinado instrumento, desde aquí la espontaneidad y la improvisación guiada, desarrollan la motivación ayudando a una internalización del compás de la seguiriya desde un aspecto lúdico.

Además, en la metodología se han destacado los siguientes aspectos:

- La sección de cuerdas ha resultado ser la más conveniente para la reinterpretación, hacia un formato orquestal, de las técnicas específicas de guitarra flamenca como el “rasgueo” y “alzapúa”. Aquí han sido de gran ayuda tanto las aportaciones de los propios alumnos como la de los profesores tutores de las respectivas especialidades.
- En relación con las obras que incluían canto, correspondió a los alumnos de guitarra flamenca demostrar, desde la práctica de sus propias vivencias desde la transmisión oral, el carácter flexible que tiene el acompañamiento al canto. Esto ha sido de gran ayuda para que el alumnado de tradición clásica comprendiera la diferencia que existe entre “tocar a compás” y “tener compás” (Torres, 2005).

- c) El concepto de “picado” en el lenguaje de la guitarra flamenca hace referencia a la ejecución de escalas con “staccato”. Esta técnica ha tenido que ser reinterpretada por diferentes instrumentos de tradición clásica, siendo necesario introducir ligaduras de articulación en los respectivos instrumentos. La decisión final no ha recaído solo en el profesor, siendo esta tomada en conjunto, valorando las indicaciones de los alumnos/as, quienes han ayudado a definir lo que resulte ser más conveniente según las características idiomáticas de los respectivos instrumentos.

4.3.2.4. La experiencia compartida

La experiencia anteriormente descrita supone ir más allá de lo podría ser una lectura en conjunto. Supone, más bien, una retroalimentación de conocimientos entre alumnado de perfiles inicialmente diferentes. Los alumnos/as de tradición clásica están compartiendo los conocimientos musicales previos desde la teoría musical, aplicados ahora en sus respectivos instrumentos. Por su parte el alumnado de tradición flamenca, a su vez, siente nuevos timbres, nuevas sonoridades, que no han sido tradicionalmente familiares en su cultura musical. Además, la comprensión y la experiencia del alumnado de tradición clásica, referidas a la asimilación del compás de seguiriya, han permitido que, llegado un momento en el que han memorizado la parte escrita para su correspondiente instrumento, puedan iniciar variaciones rítmicas y armónicas de manera espontánea, tomando como base lo escrito por el profesor. Se destaca que, llegado este punto, no ha correspondido al profesor indicar o determinar si la variación realizada por el alumno de tradición clásica ha sonado más o menos flamenca; sino que esta valoración la hace el alumnado de tradición flamenca generándose, de esta forma, una discusión constructiva de la experiencia en el aula.

4.4. Metodología de la investigación en el aula

4.4.1. Diseño didáctico

Para el diseño y desarrollo metodológico de la experiencia didáctica en el aula, se han seguido los presupuestos expuestos anteriormente de la investigación-acción colaborativa (Johnson & Johnson, 1999; Stenhouse, 2003),

así como del aprendizaje significativo (Ausubel, 1983,1976; Rivera, 2004 y Rusinek, 2004). Esta metodología didáctica ha sido asumida con la finalidad de mejorar la práctica educativa.

Si partimos de las ideas y conocimientos previos del alumnado y, con las propuestas del profesor–investigador, el cual, estimula la integración colaborativa de alumnado con perfil claramente diferenciador, es posible producir aprendizajes significativos. El docente también podrá lograr una retroalimentación continua y beneficiosa, tanto para generar innovación educativa, como para la optimización de los procesos de enseñanza-aprendizaje. La evaluación inicial, continua y final se beneficiará de este proceso, en el cual será de un alto valor estratégico la recogida de datos mediante los siguientes instrumentos:

1. Notas de clase
2. Cuestionarios
3. Entrevistas semiestructuradas a profesores tutores de las diferentes especialidades instrumentales
4. Grabaciones audiovisuales

Las secuencias didácticas creadas para cada estilo flamenco han permitido la creación de un material didáctico específico, para que desde este conocimiento previo, se pueda elaborar un proceso de ampliación instrumental desde la guitarra flamenca hacia un formato orquestal.

El trabajo en el aula se ha organizado en dos sesiones de una hora y media a la semana (11.30 h a 13.30 h y 13.00 h a 14.00 h), con alumnado de ambos perfiles. Se estructuraron grupos y subgrupos de la siguiente forma:

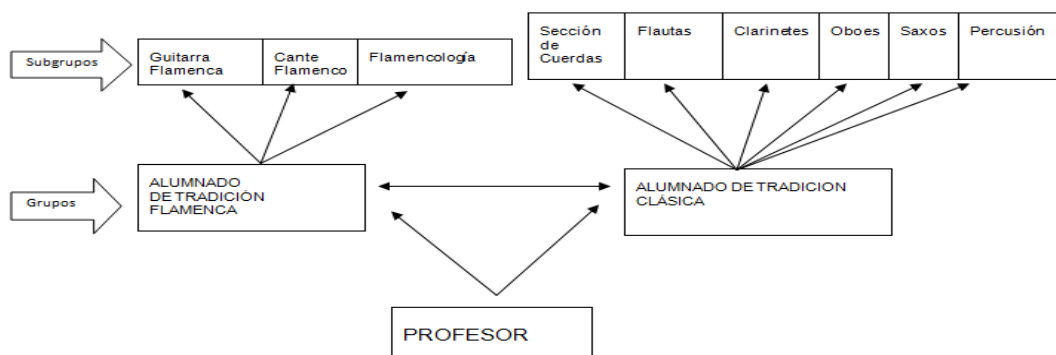


Figura 1. Estructura del trabajo en el aula durante las clases de Conjunto Instrumental Flamenco y Ensemble Flamenco.

En la organización del grupo clase las TIC han tenido también un valor importante. Mediante la aplicación para “smartphone” de mensajería instantánea “Whatsapp”, el profesor, ha organizado para cada subgrupo de instrumentos una rápida comunicación. De esta forma, se pueden comentar cada semana los aspectos a mejorar, así como reforzar los logros obtenidos tras cada sesión, ayudando también en la autoevaluación tanto de los estudiantes como del profesor.

Se realiza un encuentro de los dos grupos cada diez sesiones, que es grabado para su posterior análisis e interpretación. Se invita a diferentes tutores, tanto de alumnado de tradición flamenca como de tradición clásica. El repertorio de obras trabajadas en cada curso es presentado en concierto final en el auditorio del centro. La presencia de público especializado en la materia, tanto de tradición flamenca como clásica, confiere una significatividad especial a un momento que marca la finalización del proceso de cada obra.

4.4.2. Participantes

Los participantes seleccionados para la muestra en la que se realizó la valoración del aprendizaje, estaba compuesta por 47 estudiantes de los cuales 26 corresponden a la asignatura de Ensemble Flamenco (18 mujeres y 8 varones) y 21 a la asignatura de Conjunto Instrumental Flamenco (9 mujeres y 12 varones). Todos los participantes estaban matriculados en dichas asignaturas durante el curso 2015-2016 en el Conservatorio Superior de Música “Rafael Orozco” de Córdoba.

4.4.3. Instrumentos

Se elaboró un instrumento de valoración con 7 ítems destinado a conocer la opinión del estudiante respecto a su propio aprendizaje. Cada ítem fue evaluado con la siguiente escala de 1 a 5, siendo: 1= Nada; 2= Poca; 3= Aceptable; 4= Significativa; 5= Muy significativa.

Los ítems desarrollados en el cuestionario (ver anexos), requerían la valoración de los estudiantes referida a los siguientes aspectos: i) como repercutían en su formación instrumental los aspectos rítmicos, armónicos y melódicos trabajados en la práctica orquestal flamenca; ii) la interacción con alumnado de diferente perfil en relación con los conocimientos adquiridos; iii) la importancia del concierto final de curso; iv) el grado de satisfacción general con la asignatura.

Se introdujeron también algunas preguntas que han permitido filtrar el sexo, la especialidad y la edad de los participantes.

4.4.4. Procedimiento y análisis de datos

El primer lunes de febrero de 2016 fue administrado el cuestionario durante una hora de clase. Los participantes fueron previamente informados de las garantías de anonimato y voluntariedad en la cumplimentación del cuestionario. La totalidad de los alumnos/as convocados decidió participar cumplimentando el cuestionario.

Toda la información, una vez recogidos los cuestionarios, se introdujo en una matriz de datos utilizando el programa estadístico PASW 18. Se revisó posteriormente la matriz de datos y se corrigieron algunos pequeños errores de picado de datos. Para finalizar el procedimiento se realizaron desviaciones típicas y análisis de medias.

4.4.5. Resultados

En la siguiente tabla se recogen los promedios de las valoraciones de los alumnos junto con su correspondiente desviación estándar, parámetro que nos informa del grado de dispersión de los resultados. Con esta información podemos saber si las opiniones de los alumnos con respecto a un ítem han sido similares, en cuyo caso la desviación estándar será un valor pequeño, o si, por el contrario, ha habido heterogeneidad en cuanto a las respuestas, con lo que la desviación estándar tendrá un valor mayor. En los cuatro primeros ítems es donde observamos una mayor variabilidad en las valoraciones.

Tabla 2.

Ítem	Alumnado tradición clásica (N=26)		Alumnado tradición flamenca (N=21)	
	Promedio	Desviación estándar	Promedio	Desviación estándar
1	4.42	0.64	4.05	1.12
2	4.04	0.92	4.32	0.82
3	3.62	1.10	4.24	0.83
4	3.96	0.87	4.05	0.92
5	4.58	0.76	4.57	0.75
6	4.65	0.56	4.57	0.68
7	4.85	0.37	4.76	0.44

La comprobación de la independencia de las dos variables (valoración de alumnado de ambas tradiciones en cada ítem del cuestionario) se ha realizado mediante el test χ^2 para un nivel de confianza del 95%.

Se ha realizado un análisis de la varianza (ANOVA) de los promedios de las valoraciones para comprobar si, en los primeros cuatro ítems, dichas valoraciones son estadísticamente significativas. En la siguiente tabla se presentan los resultados del análisis para un nivel de confianza del 95%.

Tabla 2.

ÍTEM	F	p	SIGNIFICACIÓN
1	2.026	0.162	No existen diferencias significativas
2	0.324	0.572	No existen diferencias significativas
3	4.564	0.038	Existen diferencias significativas
4	0.118	0.733	No existen diferencias significativas
5	0.002	0.964	No existen diferencias significativas
6	0.196	0.66	No existen diferencias significativas
7	0.58	0.45	No existen diferencias significativas

5. CONCLUSIONES Y DISCUSIÓN

5.1. Conclusiones y discusión del primer estudio

El primer estudio pretendía mostrar la importancia de la presencia de los elementos de la Técnica de Ampliación Instrumental Flamenca (TAIF). Más concretamente, se diseñó un experimento que permitiera comprobar si la presencia de los elementos rítmicos confería o no diferencias significativas en la percepción del resultado final de un fragmento flamenco llevado al formato orquestal por aplicación de la citada técnica, ya que el objetivo fundamental de esta herramienta de ampliación instrumental es que la obra flamenca no pierda su carácter al introducir los instrumentos sinfónicos. Los palos flamencos empleados en esta experiencia fueron: Guajira, Seguiriya, Bulería por Soleá, Colombiana y Fandango de Huelva. Este estudio se llevó a cabo con la colaboración de un panel de expertos (profesores de guitarra flamenca de diferentes conservatorios de Andalucía) que valoró en una escala Likert de 1 a 10 cómo de “flamenco” en relación a elementos rítmicos, melódicos, armónicos, entre otros aspectos le sonaban dos fragmentos de una misma obra, uno con todos los elementos de la TAIF presentes y otro en el que faltaban los elementos rítmicos. Al someter las evaluaciones obtenidas al test de la *t* de *student*, para ver si existían diferencias significativas entre las dos audiciones, se concluyó que las diferencias detectadas siempre se producían a favor de los fragmentos que habían sido producidos mediante la TAIF completa.

La aplicación de la TAIF completa a los distintos palos flamencos para la orquestación, incluyendo los Elementos Fundamentales del Estilo, atendiendo a las valoraciones de los expertos, obtuvo mejores resultados que la aplicación de la TAIF sin los Elementos Fundamentales del Estilo para algunos palos flamencos y en función de muchos aspectos. En ningún caso se observó mejor valoración de composiciones orquestales que no contemplaran los Elementos Fundamentales del Estilo.

Respecto al estilo flamenco de origen, tanto en la Guajira como en los Fandangos de Huelva, la aplicación de la TAIF con los Elementos Fundamentales del Estilo fue mejor valorada que cuando no incluyó dichos elementos. Por ello se concluye que la aplicación completa de la TAIF permite

obtener mejores resultados en el proceso de ampliación instrumental desde la guitarra flamenca hacia la orquesta conservando mejor las características del estilo flamenco de origen.

Con relación a los aspectos rítmicos, la aplicación de la TAIF con los Elementos Fundamentales del Estilo fue mejor valorada en la Guajira, en la Colombiana y en los Fandangos de Huelva. Se concluye que la TAIF es un proceso de ampliación instrumental hacia la orquesta que conserva mejor los aspectos rítmicos del estilo flamenco de origen.

Respecto a los aspectos melódicos, la aplicación de la TAIF con los Elementos Fundamentales del Estilo solo fue mejor valorada en las Guajiras. Ello permite concluir que desde la perspectiva melódica la TAIF también permite conservar mejor los aspectos melódicos del estilo flamenco de origen.

Desde la perspectiva armónica, la aplicación de la TAIF con los Elementos Fundamentales del Estilo solo fue mejor valorada en la Guajira. Se concluye que la TAIF es un proceso de ampliación instrumental hacia la orquesta que conserva mejor los aspectos rítmicos del estilo flamenco de origen.

Respecto al formato orquestal, la aplicación de la TAIF con los Elementos Fundamentales del Estilo solo fue mejor valorada en las Guajiras. Ello permite concluir que desde la perspectiva del formato orquestal el proceso de la TAIF aporta más calidad al resultado final.

Con relación a la conservación de los elementos de la guitarra flamenca de la partitura de origen, la aplicación de la TAIF con los Elementos Fundamentales del Estilo fue mejor valorada en la Guajira y en los Fandangos de Huelva. Se concluye que la TAIF es un proceso de ampliación instrumental hacia la orquesta con mayor calidad para el mantenimiento de los elementos de la guitarra flamenca desde el estilo flamenco de origen hacia el formato orquestal final.

Un aspecto destacable es que la utilización de la TAIF completa en los palos de la Seguiriya y la Bulería por Soleá no aportaba mejoras reseñables en relación a la calidad de los elementos rítmicos en el formato orquestal final. Sin embargo en la Guajira, la Colombiana y el Fandango de Huelva la aplicación de la TAIF completa sí producía una mejora destacable en la calidad del formato orquestal

final en opinión de los expertos. Esto puede deberse a la percepción que se tiene, desde la tradición, de la rítmica de los estilos de Seguiriya y la Bulería por Soleá: el experto puede sentir mayor valoración estética por un fondo armónico continuo que por destacar la rítmica del estilo con golpes de arcos específicos. Además y considerando que, el compás de 12 tiempos es característico no solo en el estilo de Bulería por Soleá, es posible que sea necesario realizar un estudio ampliando el contexto a la Soleá y la Bulería, con la finalidad de determinar si los resultados pueden tener diferencias entre los mencionados estilos, lo cual, permitiría considerar si los tres elementos constitutivos de la TAIF son de necesaria aplicación en el compás flamenco de 12 tiempos.

A tenor de que todas las diferencias significativas detectadas muestran que la aplicación de la TAIF completa contemplando los Elementos Fundamentales del Estilo proporciona mejores resultados en relación al estilo flamenco de origen, aspectos rítmicos, aspectos melódicos, aspectos armónicos, al formato orquestal y a los elementos de la guitarra flamenca, se concluye que dicha técnica es un método que permite el proceso de composición desde la guitarra flamenca hacia el formato orquestal con garantías de que se conserve la esencia flamenca de la pieza original. Los resultados evidencian que la TAIF constituye un método de calidad en la opinión de múltiples expertos que facilita al compositor el desarrollo de su propuesta conservando los elementos característicos flamencos de origen hacia la orquestación. Además, al finalizar el proceso de ampliación instrumental en cada uno de los estilos seleccionados, se han podido crear diferentes texturas orquestales flamencas -reflejadas en los respectivos cuadros- lo cual nos permite establecer una concordancia con las texturas propuestas por W. Piston.

5.2. Conclusiones y discusión del segundo estudio

La investigación realizada en el segundo estudio ha permitido profundizar en el conocimiento y comprensión del lenguaje musical flamenco presente en la guitarra flamenca de concierto. La creación y aplicación de las diferentes secuencias didácticas trabajadas en el aula han permitido al docente asumir el rol de profesor e investigador (Stenhouse, 2003). Esto, sumado a la práctica orquestal en su conjunto, ha permitido la integración del alumnado de tradición flamenca con el alumnado de tradición clásica. Lo anterior también ha resultado

ser factor propiciador de un trabajo colaborativo y significativo para el aprendizaje.

La interacción profesor-alumno, así como la interacción alumno-alumno han sido aspectos fundamentales en la metodología de trabajo en el aula. De esta forma, se ha podido establecer una triangulación que ha repercutido favorablemente en el compromiso del alumnado con los objetivos planteados para cada estilo flamenco, ayudando a tomar conciencia de que las metas propuestas no se pueden conseguir de forma individual, sino que cada miembro del grupo ayuda a promover el aprendizaje en los demás (Johnson y Johnson, 1999).

Los alumnos de flamenco han comentado en varias ocasiones que esta asignatura les producía un cierto rechazo, viéndola muy lejana a sus vivencias previas, el alumnado de tradición clásica, en esta nueva experiencia, leen las partituras con la fluidez que ellos no poseen. Sin embargo, hemos podido comprobar que, en la práctica orquestal en el aula, los estudiantes de ambos perfiles asumen un rol que les permite interactuar sin prejuicios ni temores frente a sus compañeros, posibilitando, entre otros factores, la interdependencia positiva, así como la interacción cara a cara estimuladora (Johnson y Johnson 1999). Los alumnos /as, proyectan una actitud de agrado en lo que se está haciendo, reforzando de esta forma la confianza en sí mismos (Rivera Muñoz 2004) esto, a la vez, favorece las experiencias significativas en el aula (Rusinek 2004). De igual forma, se han podido conectar los procesos cognitivos previos de alumnado de ambos perfiles con una nueva información, un nuevo corpus musical, permitiendo la retroalimentación de conocimientos lo cual es de gran importancia para que se puedan lograr aprendizajes significativos (Ausubel, 1963 y 1976).

Los estudiantes de tradición clásica han valorado más los aspectos rítmicos, mientras que el alumnado de tradición flamenca ha valorado más los elementos armónicos y melódicos, esto responde a lo que para ellos, haya resultar ser más novedoso, considerando las prácticas musicales previas de los estudiantes según su determinado perfil. Se puede concluir que, el alumnado considera que tanto la experiencia del propio aprendizaje como la práctica

orquestal flamenca en su formación instrumental han sido de gran valor para el aprendizaje y su evolución musical. Estas evidencias han permitido conocer la propia percepción del alumnado respecto al trabajo individual y colectivo en el aula, lo que supone un factor clave para evaluar el aprendizaje significativo (Rivera Muñoz, 2004).

En esta nueva realidad de interacción en el aula, el profesor – investigador ha resultado ser un estimulador de nuevos conocimientos siendo la actitud colaborativa de los propios estudiantes la protagonista de la acción educativa en el aula. Además los conocimientos prácticos generados por el profesor en el aula le han permitido ser sujeto y objeto de la producción de conocimientos (Schön, 1987). Las grabaciones audiovisuales su correspondiente interpretación, así como las notas de clase, han permitido una permanente reflexión en cuanto a la relación entre la teoría y la práctica, ayudando a comprender y mejorar la metodología y las herramientas didácticas aplicadas en el aula (Carr y Kemmis, 1986).

En general el estudiante de grado superior de música viene ya motivado para experimentar nuevos aprendizajes. En este sentido, este perfil de alumnado difiere de los estudiantes de instituto o incluso de los estudiantes de las enseñanzas profesionales de música. Los estudiantes de grado superior necesitan encontrar recursos y materiales didácticos que le sean creíbles como herramientas de aplicación en el aula. El alumno/a de tradición clásica trae ya experiencias en otras asignaturas de práctica de conjunto como: música de cámara, orquesta de cuerdas y orquesta sinfónica, esto le permite discernir claramente si una textura está bien concebida desde las prácticas de sus propias vivencias. Por su parte, los estudiantes de tradición flamenca, al escuchar los primeros compases de una orquestación propuesta por el profesor, saben si ésta conecta o no con los conocimientos que ellos poseen desde la tradición oral respecto a un determinado estilo flamenco. Será, por tanto, de gran importancia optimizar las propuestas didácticas y metodológicas propuestas por el profesor-investigador, siendo necesaria la suma de conocimientos desde la teoría musical del flamenco, la psicopedagogía, la organología instrumental y los conocimientos provenientes desde la transmisión oral del lenguaje musical flamenco. Así, lo anterior, dará sentido a los significados atribuidos por los estudiantes en relación

a las experiencias vividas, como procedimientos de aprendizajes (Rusinek, 2004). De igual forma, se ha visto reforzado lo anterior con los conciertos realizados a final de cada curso ya que alumnado de ambos perfiles han valorado muy positivamente este hecho como finalización del proceso de interacción y aprendizaje cooperativo.

5.3. Conclusión y discusión general

La creación y aplicación de la TAIF ha permitido llevar los elementos constitutivos de la música, ritmo, melodía y armonía, presentes en el lenguaje de la guitarra flamenca, hacia un nuevo formato orquestal flamenco. A los elementos fundamentales del estilo (transmisión oral) y los elementos fundamentales de la obra (pensamiento del autor) recreados en esta técnica, se le han sumado los elementos de nueva creación, los cuales se han podido desarrollar siempre en concordancia con los elementos citados anteriormente. Esto ha posibilitado que los elementos compositivos esenciales presentes en la guitarra flamenca de concierto se hayan podido ver plasmados en un nuevo corpus musical sin perder las características de la obra de origen.

La proyección internacional de la música flamenca en general y, específicamente, de la guitarra flamenca como instrumento característico y motivador de nuevos enriquecimientos musicales, ha marcado en estas últimas décadas la consolidación y reconocimiento de la música flamenca a nivel global. Consecuencia de ello ha sido el reconocimiento de la UNESCO hacia el flamenco para que sea incluido en la *Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad*.

En España, la incorporación oficial de las enseñanzas de guitarra flamenca en los Conservatorios de Música ya es una realidad en las comunidades de Andalucía, Castilla la Mancha, Madrid, Murcia y Cataluña. Por su parte, el Grado Superior de Música se ofrece en las comunidades de Andalucía, Murcia y Cataluña, a nivel nacional, y el Conservatorio Superior de Róterdam (Holanda) junto con la Universidad de Fresno, California (U.S.A), en el contexto internacional. La creación de la TAIF puede significar un aporte al proceso de enseñanza - aprendizaje de la guitarra flamenca, tanto en el ámbito nacional como internacional.

Si la incorporación de los estudios de guitarra flamenca en las enseñanzas regladas ha sido importante, no lo es menos la integración de los alumnos provenientes de tradición oral con los alumnos de tradición clásica en el seno de los conservatorios. El encuentro de estos dos perfiles de alumnos, de estos dos mundos, que por diversas circunstancias se han estado dando la espalda, constituye un gran desafío frente al cual creemos haber dado respuesta desde la psicopedagogía y la teoría musical del flamenco mediante la TAIF.

El flamenco como lenguaje, presenta una gran riqueza rítmica, melódica y armónica la cual ha permitido que especialidades instrumentales de tradición clásica puedan comprender y experimentar la singular estética de esta especialidad, así como también que alumnado de guitarra flamenca pueda compartir la práctica orquestal con las demás especialidades. La tradición de la música clásica occidental, su relación con la música de compositores influenciados por sus correspondientes corrientes folclóricas y las recíprocas influencias de estas músicas con el flamenco, constituyen los lazos de unión cultural que se pretenderán reflejar en esta práctica instrumental.

Las diferentes fases de aplicación de la TAIF en los cinco estilos seleccionados, así como las fases de transcripción y análisis, han permitido conocer y comprender los elementos presentes en las correspondientes obras. Gracias a los análisis del estilo, comprendemos cuanto ocurre más allá de lo que sería un análisis estructuralista de la obra, es decir, entendida solo como texto, ayudándonos a conocer las características de los estilos desde su dimensión no académica. Todo lo anterior ha sido conocimiento necesario (Fernández, 2004; Cera, 2010; Worms, 2010) que posteriormente se ha podido aplicar en los formatos orquestales, así como en las texturas definidas para cada estilo.

Flautas, clarinetes y violines han resultado ser los instrumentos que mejor se han adaptado a las melodías principales, permitiendo distribuir diferentes colores en las respectivas melodías en función de la orquestación. Así los pasajes de escalas más característicos han podido encontrar su resolución más natural en estos instrumentos.

Los recursos de composición orquestal anteriormente expuestos nos llevan a la conclusión de que es posible incluir los elementos de la guitarra

flamenca en un formato orquestal. Esto no constituye una aportación significativa en la cultura musical de tradición clásica debido al extenso conocimiento con el que ya se cuenta en este contexto (Rimski - Korsakov, 1940; Piston, 1984; Adler, 2006). Sin embargo, creemos que sí lo es en el contexto de la tradición musical flamenca, más aún, si en la bibliografía existente, este tipo de trabajos no encuentra bases ni fundamentos a nivel de tesis doctoral. Lo anterior nos ha posibilitado concretar y transferir recursos orquestales desde la tradición musical clásica hacia la tradición musical flamenca. Por lo tanto, se estima que el aporte tiene un valor cuantitativo y cualitativo, posibilitando emprender desde aquí nuevos caminos, los cuales permitirían desarrollar otras investigaciones que amplíen los logros aquí alcanzados. La visión creativa de la orquestación, como concepto, y de la guitarra flamenca, como instrumento vertebrador de la música flamenca, han tenido una evolución histórica que siempre ha ido por caminos diferentes. La creación de la TAIF y su aplicación en los estilos flamencos han permitido el encuentro de esto dos caminos, estableciendo puentes de unión y bases estructurales desde la teoría musical del flamenco y la práctica orquestal flamenca.

Los estilos denominados de Ida y vuelta han resultado ser los más valorados por los expertos que han testado la TAIF. Dichos estilos se han vistos representados en la aplicación de la Guajira y la Colombiana. La transcripción, análisis y aplicación de la guajira nos ha evidenciado claras similitudes con la colombiana en los siguientes aspectos:

1. La melodía de la guitarra en el registro grave, presente en los primeros ocho compases, se reproduce exactamente igual tanto en la guajira como en la colombiana, diferenciándose solo en la clasificación del compás. La amalgama en la guajira es traspasada a compás binario en la colombiana.
2. El contexto armónico gira fundamentalmente sobre la dominante y la tónica. La Colombiana marca la diferencia solo en la inflexión al IV grado y sutilmente al II modal cuando “remata” la guitarra. Esto último recuerda las características de los Tangos del Piyayo o de Málaga. Estilo de Tangos creados por Rafael Flores Nieto (1855-1940) de nombre artístico “El Piyayo” el cual al regresar de Cuba a Málaga creo un estilo de Tangos imprimiéndole

un aire aguajirado característico. Estos Tangos, a diferencia de todos los demás Tangos, son tonales y no modales. Podríamos deducir con esto que lo que es la Guajira para la Colombiana es la Colombiana para los Tangos del Piyayo.

3. La enfatización de los tiempos segundo y tercero en el compás de 6/8 y en el tiempo tercero del 3/4 en la Guajira. Coinciden con las dos corcheas presentes en la segunda parte del compás de 2/4 de la Colombiana.
4. Las tensiones armónicas presentes en la tónica y dominante son comunes para los dos estilos. La 6.^a añadida en el I grado y la 7.^a y 9.^a en el V grado imprimen armónicamente un “aire” que caracteriza prácticamente a todos los estilos con influencia hispanoamericana.

Lo destacable aquí es el equilibrio presente en la construcción rítmico-melódica de este cante, considerando que el cantaor Pepe Marchena no tenía conocimientos musicales académicos. Ello conduce a inferir que, en la improvisación presente en el flamenco, la intuición parece estar subordinada a esquemas estructurales claramente definidos.

En un mundo globalizado, como el de hoy en día, donde la interacción transcultural de los lenguajes musicales trae consigo una necesidad de comunicación, es evidente el mestizaje que se produce entre las culturas y sus músicas. Desde los parámetros estrictamente musicales, existe una necesidad evidente de conocer, analizar y saber transmitir los códigos musicales del lenguaje que se utiliza. Esto nos permite comunicarnos e interactuar con músicos de otras culturas mediante el lenguaje universal de la música, el cual denominamos universal precisamente por eso. Nos permite comunicar e intercambiar experiencias musicales, interactuando y reelaborando músicas de diferentes culturas.

La etapa en la que se sitúa el mestizaje o la llamada fusión de la música flamenca con corrientes musicales de otras culturas, ha tenido un gran calado en los cambios estéticos producidos en los diferentes estilos flamencos, repercutiendo incluso en las creaciones de hoy en día. En este sentido, la aplicación de la TAIF en la obra “Chik” de Paco de Lucía, ha permitido

comprender y descubrir cómo se desenvuelven los elementos rítmicos, armónicos y melódicos desde la estética de la música flamenca y desde la música de jazz. En la obra, el discurso musical es clarificador desde el inicio. El motivo rítmico es recurrente, el paso de un tiempo débil a un tiempo fuerte, de corchea a negra, lo deja claro desde el principio. Ésta sincopa será el germen en gran parte del desarrollo melódico, rítmico y armónico. Si por una parte los contratiempos rítmicos nos evidencian la influencia del jazz, también las insinuaciones rítmicas al acentuar el segundo tiempo del compás refuerzan la presencia de elementos rítmicos fundamentales del estilo de los Tangos. Las tenciones, que no aparecen directamente en el acorde, sino que más bien se insinúan poco a poco, juegan aquí un papel estético fundamental. Visualmente, es una obra con un carácter mucho más horizontal, pues la verticalidad de la armonía tenemos que detectarla, en gran parte, con solo dos notas del acorde. Se piensa que esta experiencia podría servir de modelo, que posibilite abordar la aplicación de la TAIF en otras obras producidas en este contexto.

El conocimiento evolutivo de la guitarra flamenca pone de manifiesto el valor de los trabajos realizados por diferentes autores desde la perspectiva social y cultural para comprender la evolución del flamenco y cómo la guitarra flamenca ha destacado como instrumento vertebrador en dicha evolución. Desde las primeras manifestaciones como guitarra popular en ambientes pre-flamencos, pasando por su destacada presencia a mediados del siglo XVIII como acompañamiento en el primitivo folclore andaluz, la época de los cafés cantantes y la “Ópera Flamenca”, la influencia de la interacción y posible transferencia de códigos musicales con la guitarra clásica del periodo romántico vía Tárrega y Llobet y, finalmente las aportaciones de Ramón Montoya, “Niño Ricardo” y “Sabicas”, que sirvieron de puente entre la evolución de la guitarra de acompañamiento al cante y al baile y el desarrollo y consolidación de la actual guitarra de concierto.

Se han abordado los conceptos de sincretismo, síntesis musical, hibridación transcultural y mestizaje, que permiten comprender los procesos de cambio social y musical presentes en la gestación y evolución del flamenco. Así, desde Antonio Mairena quien, a pesar de su posicionamiento ortodoxo, ya transgredía los límites de la tradición, hasta llegar a Camarón de la Isla y Paco

de Lucía, como máximos exponentes de la hibridación transcultural del nuevo flamenco, los procesos de cambio en la música, la sociedad y la educación han condicionado la evolución del flamenco y han ayudado a comprender su situación actual, caracterizada por la dicotomía entre lo ortodoxo y lo heterodoxo, entre la tradición y la transgresión.

El tratamiento del corpus musical flamenco o de las cadencias armónicas y melismas que lo caracterizan, cobra un valor añadido si se realiza desde la teoría musical del flamenco. El flamenco, más allá de tener connotaciones sociales, culturales o educativas, es ante todo un fenómeno musical. No debe olvidarse la necesidad de abordar futuros trabajos que atiendan a investigaciones en este sentido como, por ejemplo, desarrollar un estudio analítico y comparativo desde la teoría musical del flamenco entre el cante de Antonio Mairena y Camarón de la Isla sustentado en una optimizada transcripción de los componentes melódicos, armónicos y rítmicos presentes en el cante y la guitarra de acompañamiento. De forma análoga, en relación con la evolución de la guitarra flamenca de concierto, se podrían realizar estudios comparativos entre “Sabicas” y Paco de Lucía. Estos trabajos nos permitirían estudiar la evolución del flamenco desde una perspectiva holística, comprendiendo cómo, cuándo y por qué se incorporan nuevos elementos musicales en su lenguaje, en un proceso siempre cambiante que va desde la tradición a la transgresión. Para que esto sea posible, será necesario que en España los diferentes congresos y revistas de investigación abran su campo epistemológico para publicar este tipo de trabajos que en la actualidad están faltos de espacios que permitan su divulgación.

Se observa que se está haciendo frente a un gran reto educativo y cultural, que supone poner de relieve en el contexto de las enseñanzas regladas los objetivos de mantener la tradición presente en la guitarra flamenca, así como la incorporación de nuevas estrategias pedagógicas en torno a las didácticas específicas del instrumento. Esto promueve y enriquece una visión educativa de la guitarra flamenca desde la dimensión teórica, interpretativa y creativa.

La globalización y consecuente internacionalización del flamenco, no sólo ha repercutido en los productos musicales y su posterior consumo por la

sociedad, sino que también se evidencia en el contexto educativo. En los últimos años ha habido un aumento de estudiantes extranjeros de guitarra flamenca en el Conservatorio Superior de Música de Córdoba. Si se considera que, por ejemplo, alumnos procedentes de Turquía, Brasil, Corea o Irán, tienen que realizar composiciones de falsetas para acompañar al cante o de obras concebidas para guitarra de concierto, inevitablemente estarán sometidos, consciente o inconscientemente, a una transferencia de códigos entre su cultura de origen y su actual vivencia en la cultura flamenca. Este hecho no es menor a la hora de concebir la pedagogía y la didáctica específica del flamenco en la educación reglada, por lo que será importante comprender la hibridación transcultural desde una dimensión educativa.

Mediante la enseñanza basada en la TAIF el alumno tendrá la posibilidad de ser un actor participativo en la práctica instrumental flamenca, debiendo asumir su rol de intérprete en función de la profundización de las técnicas propias del instrumento. El alumno, en función del trabajo en grupo, irá progresivamente avanzando en el grado de compromiso y en su visión estética. En este sentido, los instrumentos de tradición clásica tienen la oportunidad de experimentar la interpretación orquestal flamenca por primera vez en el sistema educativo superior.

En relación a las palabras de José M^a Vilar respecto a que, la práctica instrumental en los conservatorios funciona como un lastres para abordar investigaciones más amplias desde los conservatorios (Vilar, 2000). Creemos que la interpretación musical supone mucho más que “juntar notas” en un determinado instrumento, al contrario, resulta ser un camino que necesita no solo de habilidades técnica e instrumentales, supone comprender diferentes ámbitos de conocimiento: históricos, estéticos, sociales, psicológicos, culturales, entre otros. El cumulo de conocimientos presentes en los planes de estudios de los conservatorios superiores de música, presenta bases y fundamentos capaces de abordar investigaciones que partan de las propias prácticas artísticas (Ferrando, Pérez López y Muntané, 2006; Zaldivar, 2005 y 2010).

Sobre la base de los logros obtenidos con esta técnica, creemos que deberían proyectarse futuras líneas de trabajo. Sería importante desarrollar

nuevas estrategias en la escritura orquestal relacionadas con la práctica de la improvisación, factor característico de la música flamenca en el contexto de la transmisión oral. De igual forma sería conveniente proyectar una nueva línea de trabajo incluyendo el baile flamenco en el formato orquestal. De esta forma se cerraría el círculo en el contexto de la innovación educativa flamenca, incorporando en futuros trabajos sus tres vertientes, la guitarra, el cante y el baile los tres pilares fundamentales para la comprensión histórica de su música y cultura.

La TAIF puede tener un valor estratégico como base de futuros trabajos. Es un nuevo modelo, capaz de proporcionar aportes significativos en el proceso de enseñanza - aprendizaje de la guitarra flamenca. La TAIF puede tener un valor que va más allá de la necesaria integración de la tradición musical clásica y la flamenca. Es un modelo que puede generar nuevos productos musicales proporcionando puentes de unión e interacción de conocimientos entre dos tradiciones. La creación de la TAIF y su aplicación en el aula, posibilitan desde la teoría musical del flamenco y la psicopedagogía, la retroalimentación entre sí de dos mundos hasta ahora bastante alejados enriqueciendo el acervo musical tanto del flamenco como de la música clásica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ausubel, D. P. (1963). *The psychology of meaningful verbal learning*. New York: Grune & Stratton.

Ausubel, D. P. (1976). *Psicología educativa: un punto de vista cognitivo*. México D.F.: Editorial Trillas (traducción al español de Roberto Helier D., de la primera edición de *Educational psychology: a cognitive view*).

Adler, S. (2006). *Estudio de la Orquestación*. Barcelona, España: Idea Música.

Batista, A. (1979). *Método de guitarra flamenca*. Madrid, España: Unión Musical Española.

Barrios Lirola, F. (1979). *Flamenco en las aulas*. Sevilla, España: Signatura

Cano, M. (1986). *La guitarra. Estudios y aportaciones al arte flamenco*. Granada, España: Ediciones Anel.

Carr, W. y Kemmis, S. (1996). *Becoming critical: Education, knowledge and action research*. Londres: Inglaterra: Falmer Press.

Casals, A., Vilar M. y Ayats, J. (2008). La Investigación- acción colaborativa; reflexiones metodológicas a partir de su aplicación en un proyecto de música y lengua. *Revista Electrónica de Investigación en Educación Musical*, 5, 7-17.

Cera, M. (2010). Sobre el modo flamenco y sus funciones tonales. *Revista Musicalia*, 8, 217-237.

Cera, M. (2006). Sobre el flamenco y sus funciones tonales. *Revista Musicalia*, 8, 117.

Cera, M. (2006). En torno a la guitarra flamenca y su notación musical. *Revista Musicalia*, 4, 111.

Elliot, J. (1994). *La investigación-acción en educación*. Madrid, España: Ediciones Morata.

Eliott, J. (1991). Estudio del currículum escolar a través de la investigación interna. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 10, 76-80.

Fernández, L. (2004). *Teoría Musical del Flamenco*. Madrid, España: Acordes Concert.

García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.

Granados, M. (2000). *Manual didáctico de la guitarra flamenca*. Barcelona, España: Ventilador Edicions.

Hernández, F., Pérez López, H. J. y Gómez Muntané, M. C. (2006). *Bases para un debate sobre investigación artística*. Colección "Conocimiento Educativo" del Instituto Superior de Formación del Profesorado de la Secretaría General de Educación Madrid, España: Ministerio de Educación y Ciencia.

Herrera, E. (1986). *Técnica de arreglos para orquesta moderna*. Barcelona, España: Antonio Bosch.

Herreros, O. (2005). *24 estudios para guitarra flamenca. Nivel Medio*. Madrid, España: Acordes Concert.

Herreros, O. (2008). *12 estudios para guitarra flamenca. Nivel Superior*. Madrid, España: Acordes Concert.

Jost, P. (2005) *Instrumentación: Historia y transformación del sonido orquestal*. Comella de Llobregat, España: Idea Books. S. A.

Kartomi, M. (2008). *Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos*. En F. Cruces (coord.), *Las culturas musicales* (pp. 1664 - 166). Madrid: Ediciones de Francisco Cruces y otros.

Leiva, M. A. y Mates, E. M. (1998). Importancia de la educación musical en la formación integral del hombre. *Música y Educación*, 33, 27-40.

Lewin, K. (1946). Action Research and Minority Problems. *Journal of Social Issues*. 4.34-46. (traducción de María Cristina Salazar, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1990).

Marín, R. (1995). *Método de guitarra flamenca*. Córdoba, España: Ediciones de la Posada.

Manrique, W. (1997). La investigación-acción y el mejoramiento de la calidad del docente en el aula. *Educare*, 1(1), 39-59.

- Miller, B. A. (1996). Integrating elementary general music: A collaborative action research study. *Bulletin of Council for Research in Music Education*, 130, 100-115.
- Núñez, F. & Linares, M. (1998). *La música entre Cuba y España*. Madrid, España: iberautor promociones culturales.
- Núñez, F. & Gamboa M. (2007). *Flamenco de la A a la Z*. Durango, España: S.L.U. Espasa Libros.
- Piston, W. (1984). *Orquestación*. Madrid, España: Real Musical.
- Pacheco, C. Ortega, R. Rodríguez, A. (2017). Integración de la especialidad de flamenco en el grado superior de música. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*, 14, 351-368.
- Pacheco, C. (2008). Cuaderno didáctico de guitarra flamenca: la soleá. Málaga, España: Ediciones Maestro.
- Rivera Muñoz, L. (2004). El aprendizaje significativo y la evaluación de los aprendizajes. *Revista de Investigación Educativa*, 14, 47-52.
- Riqueni, R. (2006). *C.D. "Alcázar de Cristal"*. Madrid, España: VG Ediciones.
- Rimski-Korsakov, N. (1940). *Principios de orquestación*. Buenos Aires, Argentina: Ricordi Americana.
- Rodriguez- Quiles, J. (2006). Flamenco; pedagogía de la diferencia y formación del profesorado de música. *Universidad de Granada*, 18, 7-24.
- Rusinek, G. (2004). Aprendizaje musical significativo. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*, 1 (5), 1 - 16 [<http://www.ucm.es/info/reciem/index.htm>]
- Sanlúcar, M. (2005). *Teoría y sistemas para la guitarra flamenca*. Córdoba, España: Ediciones La Posada.
- Schön, D. (1987). *Educating the reflective practitioner*. San Francisco. U.S.A.: Jossey – Bass.

Stenhouse, L. (1993). *La investigación como base de la enseñanza*. Madrid, España: Ediciones Morata.

Stenhouse, L. (2003). *Investigación y desarrollo del curriculum*. Madrid, España: Ediciones Morata.

Steingrees, G. (2002). El flamenco como patrimonio cultural o una construcción artificial más de la identidad andaluza. *Revista andaluza de ciencias sociales*, 1, 43-64.

Steingrees, G. (1999). Flamenco Andaluz y Rembético Griego: valor universal y leyenda de un arte subcultural mediterráneo. *Revista Narria*, 85, 80-84.

Steingrees, G. (2005). *Sociología del cante flamenco*. Sevilla, España: Signatura Ediciones.

Steingrees, G. (2004). La hibridación como clave de la formación del Nuevo Flamenco. *Revista Transcultural de Música*, 8, 1-40.

Toch, E. (2001). *Elementos constitutivos de la música*. Barcelona, España: Idea Books S.A.

Torres, N. (2005). *Historia de la guitarra flamenca. El surco, el ritmo y el compás*. Córdoba, España: Editorial Almuzara.

Vega Toscano, A. (1997). Los cantes de ida y vuelta en el flamenco: la guajira. *Revista de musicología*, 2, 1-3.

Vilar, J. M. (2000). Mesa redonda: "Investigación aplicada" Investigación-acción y currículo oculto en la enseñanza obligatoria. *Revista electrónica LEEME*, 5, 1-7.

Worms, C. (2004). *Armonía del Flamenco*. Paris, Francia: Combre Éditions.

Zaldívar Gracia, A. (2005). Las enseñanzas musicales y el nuevo Espacio Europeo de Educación Superior: el reto de un marco organizativo adecuado y la necesidad de la investigación creativa y "performativa". *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 52, 95-122.

Zaldívar Gracia, A. (2010). Investigación desde la práctica artística. Libro de actas I Congreso de Investigación en Música. Valencia, España.

ANEXOS:

Anexo 1: Partituras

FANDANGO DE HUELVA

CANTE

ORQUESTACIÓN: CARLOS PACHECO TORRES

R. RIQUENI / P. DE IUCÍA / C. PACHECO TORRES

Andante

Guitar

Voz

Flute

Flute

Clarinet in Bb

Soprano Saxophone

Alto Saxophone

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

Percussion

13

Gtr.

Fl.

Fl.

Cl.

Sop. Sax.

Alto Sax.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

Perc.

190

76

Gtr.

FL.

FL.

CL.

Sop. Sax.

Alto Sax.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

Perc.

87

Gtr.

FL.

FL.

CL.

Sop. Sax.

Alto Sax.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

Perc.

Allegro

Allegro

mf

COMPAS

96

Gtr.

FL.

FL.

CL.

Sop. Sax.

Alto Sax.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

Perc.

COMPAS

COPLA

mf

pizz.

arco

mp.

mp.

mp.

mp.

COMPAS

mp

COMPAS

COPLA

106

Gtr.

FL.

FL.

CL.

Sop. Sax.

Alto Sax.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

Perc.

COMPAS

mf

COMPAS

COPLA

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

COMPAS

116

Gtr.

FL.

FL.

Cl.

Sop. Sax.

Alto Sax.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

Perc.

CANTE

mf

mf

p

mf

arco

p

mp

128

Gtr.

FL.

FL.

Cl.

Sop. Sax.

Alto Sax.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

Perc.

p

DOMP

AM

SLM

194

165

Gtr.

FL.

FL.

CL.

Sop. Sax.

Alto Sax.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

Perc.

175

Falseta 2º

Lam .. MiM

MiM .. LAM

mf

mp

arco

185 LAM .. REM REM.....Rem Rem ... Lam Lam .. SIM7° SIM7° MIM

Gtr.

Fl.

Fl.

Cl.

Sop. Sax.

Alto Sax.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

Perc.

195 compás

cante

Gtr.

Fl.

Fl.

Cl.

Sop. Sax.

Alto Sax.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

Perc.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

204

Gtr.

Fl.

Fl.

Cl.

Sop. Sax.

Alto Sax.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

Perc.

p

pp arco

pp arco

pp arco

Presto

220

Gtr.

Fl.

Fl.

Cl.

Sop. Sax.

Alto Sax.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

Perc.

Presto

Presto

232

Gtr.

Fl.

Fl.

Cl.

Sop. Sax.

Alto Sax.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

Perc.

241

Gtr.

Fl.

Fl.

Cl.

Sop. Sax.

Alto Sax.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

Perc.

Prestissimo

250

The musical score for measures 250-259 is marked **Prestissimo**. It features a complex arrangement of instruments including Guitar, Flute, Clarinet, Soprano Saxophone, Alto Saxophone, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Percussion. The music is in 4/4 time and includes various time signature changes (4/4, 3/4, 2/4, 3/8, 4/8). The score is characterized by dense textures, rapid passages, and complex rhythmic patterns, particularly in the guitar and percussion parts. The flute and clarinet parts also feature intricate melodic lines. The overall mood is one of intense energy and technical virtuosity.

ANTONIA

Bulería por Soleá

Orquestación: Carlos Pacheco Torres

PACO DE LUCIA

Presto [A]

Guitarra

Flauta

Oboe

Clarinete en Sib

Fagot

Saxofón Soprano

Alto Saxophone

Alto

Presto
pizz.

Violin I

Violin II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

Cajon

[A] **ff** **ff** [B]

pizz.

f pizz.

f pizz.

f pizz.

f pizz.

f pizz.

f

arco

pp arco

pp arco

pp arco

pp arco

pp arco

pp

ff **ff**

Copyright © C Pacheco Torres- 2013-

22

23

arco

pp arco

pp arco

pp arco

pp arco

pp

pizz.

f pizz.

f pizz.

f

32

f

mf

p

p

p

f

f

201

12

63

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

204

118

mf

f

pizz.

128

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

173

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

195

ESTRIBILLO

195

ESTRIBILLO

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

[illegible]

244

245

cause

267

268

269

270

271

282

283

284

285

286

297

ESTRIBILLO

3

f

mf

mp

arco

ff arco

mp

ff

mp

311

f

mf

mp

arco

ff arco

mp

ff

mp

324

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

334

arco

arco

arco

pizz.

pizz.

pizz.

215

[illegible]

379

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of five staves. The top staff is for the vocal melody, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a 3/4 time signature, with a tempo marking of 'Allegretto' and a dynamic marking of 'f'. The second staff is for the piano accompaniment, featuring a bass clef and a key signature of one sharp. The piano part is written in a 3/4 time signature, with a tempo marking of 'Allegretto' and a dynamic marking of 'f'. The third staff is for the piano accompaniment, featuring a bass clef and a key signature of one sharp. The piano part is written in a 3/4 time signature, with a tempo marking of 'Allegretto' and a dynamic marking of 'f'. The fourth staff is for the piano accompaniment, featuring a bass clef and a key signature of one sharp. The piano part is written in a 3/4 time signature, with a tempo marking of 'Allegretto' and a dynamic marking of 'f'. The fifth staff is for the piano accompaniment, featuring a bass clef and a key signature of one sharp. The piano part is written in a 3/4 time signature, with a tempo marking of 'Allegretto' and a dynamic marking of 'f'. The second system consists of four staves. The top staff is for the vocal melody, featuring a treble clef and a key signature of one sharp. The melody is written in a 3/4 time signature, with a tempo marking of 'Allegretto' and a dynamic marking of 'f'. The second staff is for the piano accompaniment, featuring a bass clef and a key signature of one sharp. The piano part is written in a 3/4 time signature, with a tempo marking of 'Allegretto' and a dynamic marking of 'f'. The third staff is for the piano accompaniment, featuring a bass clef and a key signature of one sharp. The piano part is written in a 3/4 time signature, with a tempo marking of 'Allegretto' and a dynamic marking of 'f'. The fourth staff is for the piano accompaniment, featuring a bass clef and a key signature of one sharp. The piano part is written in a 3/4 time signature, with a tempo marking of 'Allegretto' and a dynamic marking of 'f'.

419

[A]

pizz.

arco

pizz.

arco

pizz.

arco

f pizz.

arco

f pizz.

arco

ff

ff

431

[A]

ESTRIBILLO

pizz.

arco

f pizz.

arco

f pizz.

arco

f pizz.

arco

f

ff

ff

mp arco

mp arco

mp arco

mp arco

mp

443

II

456

ESTRIBILLO

arco

arco

arco

arco

arco

II

468

The musical score is written for a piano and features multiple staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music is characterized by a driving, rhythmic pattern in the right hand, often using eighth and sixteenth notes, and a more melodic line in the left hand. Dynamics include *f* (forte) and *f* (fz). The score is divided into two systems, each containing six staves. The first system ends with a double bar line, and the second system continues the piece.

SEGUIRIYA

Compositor Rafael Riqueni

Con moto

Guitar

Flute

Flute

Soprano Saxophone

Horn in Eb

Clarinet in Bb

Oboe

Violin 1

Violin 2

Violoncello

Contrabass

Percussion



Presto

Gtr.

Fl.

Fl.

Sop. Sax.

E♭ Hn.

Cl.

Ob.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

Perc.

2

26

Gtr.

Fl.

Fl.

Sop. Sax.

E♭ Hn.

Cl.

Ob.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

Perc.

40

Con moto

Gtr.

Con moto

Fl.

Fl.

Sop. Sax.

E♭ Hn.

Cl.

Ob.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

Perc.

53

Gtr.

Fl.

Fl.

Sop. Sax.

E♭ Hn.

Cl.

Ob.

Vln. I

Vln. 2

Vc.

Cb.

Perc.

3

64

Gtr.

Fl.

Fl.

Sop. Sax.

E♭ Hn.

Cl.

Ob.

Vln. I

Vln. 2

Vc.

Cb.

Perc.

75

Gtr.

Fl.

Fl.

Sop. Sax.

E♭ Hn.

Cl.

Ob.

Vln. I

Vln. 2

Vc.

Cb.

Perc.

88

Gtr.

Fl.

Fl.

Sop. Sax.

E♭ Hn.

Cl.

Ob.

Vln. I

Vln. 2

Vc.

Cb.

Perc.

224

100

5

Gtr.

Fl.

Fl.

Sop. Sax.

E♭ Hn.

Cl.

Ob.

Vln. I

Vln. 2

Vc.

Cb.

Perc.



114

Gtr.

Fl.

Fl.

Sop. Sax.

E♭ Hn.

Cl.

Ob.

Vln. I

Vln. 2

Vc.

Cb.

Perc.

6 128

Gtr.

Fl.

Fl.

Sop. Sax.

E♭ Hn.

Cl.

Ob.

Vln. I

Vln. 2

Vc.

Cb.

Perc.

141

Gtr.

Fl.

Fl.

Sop. Sax.

E♭ Hn.

Cl.

Ob.

Vln. I

Vln. 2

Vc.

Cb.

Perc.

154

7

Gtr.

Fl.

Fl.

Sop. Sax.

E♭ Hn.

Cl.

Ob.

Vln. I

Vln. 2

Vc.

Cb.

Perc.

167

Gtr.

Fl.

Fl.

Sop. Sax.

E♭ Hn.

Cl.

Ob.

Vln. I

Vln. 2

Vc.

Cb.

Perc.

8

180

Gtr.

Fl.

Fl.

Sop. Sax.

E♭ Hn.

Cl.

Ob.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

Perc.

194

Presto

Presto

228

208

Gtr.

Fl.

Fl.

Sop. Sax.

E♭ Hn.

Cl.

Ob.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

Perc.

9

221

Gtr.

Fl.

Fl.

Sop. Sax.

E♭ Hn.

Cl.

Ob.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

Perc.

B

225

Gtr.

Fl.

Fl.

Sop. Sax.

Eb Hn.

Cl.

Ob.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

Perc.

240

Prestissimo

Gtr.

Fl.

Fl.

Sop. Sax.

Eb Hn.

Cl.

Ob.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

Perc.

" CHICK "

Presto

Guitar

Guitar

Flute

Flute

Soprano Saxophone

Alto Saxophone

Clarinet in Bb

Oboe

Violonchelo

Violin 1

Violin 2

Violin 3

Viola

Violoncello

Horn in Eb

Contrabass

Percussion

Presto

Gtr.

Gtr.

Fl.

Fl.

S. Sax.

A. Sax.

Cl.

Ob.

Vc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vc.

E♭ Hn.

Cb.

Perc.

mf

10

Dim

Am7

A7

A7⁹

D

B

Ddim

D9

D

F#dim

F#9

Am+9

F7

34

Gtr.

Gtr.

FL.

FL.

S. Sax.

A. Sax.

Cl.

Ob.

Vc.

Vln. I

Vln. 2

Vln. II

Vla.

Vc.

E♭ Hn.

Cb.

Perc.

40

Gtr.

Gtr.

FL.

FL.

S. Sax.

A. Sax.

Cl.

Ob.

Vc.

Vln. I

Vln. 2

Vln. II

Vla.

Vc.

E♭ Hn.

Cb.

Perc.

Am⁷ D⁷ Am⁷ G⁷ G A♭⁷ B⁹ C¹³ B⁹ B⁹ B⁹

f *mf* *mp*

233

234

63

Gtr.

Gtr.

Fl.

Fl.

S. Sax.

A. Sax.

Cl.

Ob.

Vc.

Vln. 1

Vln. 2

Vln. II

Vla.

Vc.

E♭ Hn.

Cb.

Perc.

72

Gtr.

Gtr.

Fl.

Fl.

S. Sax.

A. Sax.

Cl.

Ob.

Vc.

Vln. 1

Vln. 2

Vln. II

Vla.

Vc.

E♭ Hn.

Cb.

Perc.

236

237

133

9

Gtr.

Gtr.

FL.

FL.

S. Sax.

A. Sax.

Cl.

Ob.

Vc.

Vln. I

Vln. 2

Vln. II

Vla.

Vc.

E♭ Hn.

Cb.

Perc.

136

Gtr.

Gtr.

FL.

FL.

S. Sax.

A. Sax.

Cl.

Ob.

Vc.

Vln. I

Vln. 2

Vln. II

Vla.

Vc.

E♭ Hn.

Cb.

Perc.

235

Gtr.

Fl.

Fl.

Sop. Sax.

E♭ Hn.

Cl.

Ob.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

Perc.

249

Prestissimo

Gtr.

Fl.

Fl.

Sop. Sax.

E♭ Hn.

Cl.

Ob.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

Perc.

Anexo 2: Vídeos

- **Fandango de Huelva:**

<https://www.facebook.com/carlospachecomusica/videos/212619916261888/>

- **Bulería por Soleá:**

<https://www.youtube.com/watch?v=z2vF-z-EAY0&feature=youtu.be>

- **Seguiriya:**

<https://www.youtube.com/watch?v=44axDp7Boiw&feature=youtu.be>

- **Tangos (fusión):**

https://www.youtube.com/watch?v=ZRXQYYaA_D4&feature=youtu.be

- **Suite de ida y vuelta:**

<https://www.youtube.com/watch?v=BfjNJleeMI0&feature=youtu.be>

Anexo 3:

CUESTIONARIO PRIMER ESTUDIO:

Edad: _____ Sexo: Hombre () / Mujer ()
 Centro: _____
 Plaza que ocupa: _____
 Titulación (nivel de estudios): _____

Estilo: _____

Audiolón de fragmento A: MP3 (.....minutos)

Audiolón de fragmento B: MP3 (.....minutos)

Clasificación: Compás Flamenco (12 tiempos)

Tonalidad: Modo Flamenco

Compás: Amalgama (5/8 – 3/4)

1ª AUDICIÓN: Escucha y presta atención a las características del estilo de la Bulería en cada fragmento (A y B).

PREGUNTA 1 SOBRE LA 1ª AUDICIÓN

(Valora de 0 a 10 marcando con una X)

1.- El fragmento A ¿responde a las características de la Bulería?

Poco o Nada											Mucho
	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	

2.- El fragmento B ¿responde a las características de la Bulería?

Poco o Nada											Mucho
	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	

2ª AUDICIÓN: Escucha y presta atención a los aspectos rítmicos, melódicos y armónicos de la Bulería en cada fragmento (A y B).

PREGUNTA 2 SOBRE LA 2ª AUDICIÓN

3.- Valora los aspectos Rítmicos del fragmento A.

Baja Calidad											Alta Calidad
	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	


4.- Valora los aspectos Rítmicos del fragmento B.

Baja Calidad											Alta Calidad
	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	


5.- Valora los aspectos Melódicos del fragmento A.

Baja Calidad											Alta Calidad
	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	


6.- Valora los aspectos Melódicos del **fragmento B**.

Baja Calidad											Alta Calidad	
	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

7.- Valora los aspectos Armónicos del **fragmento A**.

Baja Calidad											Alta Calidad	
	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	


8.- Valora los aspectos Armónicos del **fragmento B**.

Baja Calidad											Alta Calidad	
	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	


3ª AUDICIÓN: Escucha y presta atención al formato orquestal y a la presencia de elementos de la guitarra flamenca en cada fragmento (A y B).

PREGUNTAS SOBRE LA 3ª AUDICIÓN


9.- Valora la incorporación del formato orquestal en el **fragmento A**.

Baja Calidad											Alta Calidad	
	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	


10.- Valora la incorporación del formato orquestal en el **fragmento B**.

Baja Calidad											Alta Calidad	
	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

11.-Valora la presencia de elementos de la guitarra flamenca en el **fragmento A**.

Baja Calidad											Alta Calidad	
	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

12.-Valora la presencia de elementos de la guitarra flamenca en el **fragmento B**.

Baja Calidad											Alta Calidad	
	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

CUESTIONARIO SEGUNDO ESTUDIO:

CUESTIONARIO DESTINADO A ALUMNOS DE LA ASIGNATURA DE
CONJUNTO INSTRUMENTAL FLAMENCO Y ENSEMBLE FLAMENCO DEL
CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA "RAFAEL OROZCO" DE
CÓRDOBA.(curso 2015-2016)

Especialidad:

Curso:

Sexo:

	1: NADA, 2: POCA, 3: ACEPTABLE, 4: SIGNIFICATIVA, 5: MUY SIGNIFICATIVA	1	2	3	4	5
1	Valora la repercusión de los aspectos RÍTMICOS presentes en la práctica orquestal flamenca en tu formación instrumental					
2	Valora la repercusión de los aspectos MELODICOS presentes en la práctica orquestal flamenca en tu formación instrumental					
3	Valora la repercusión de los aspectos ARMONICOS presentes en la práctica orquestal flamenca en tu formación instrumental					
4	Valora la repercusión de la práctica orquestal flamenca en los aspectos TÉCNICOS de tu formación instrumental					
5	Valora la interacción en el aula con compañeros de otras especialidades, en relación a nuevos conocimientos adquiridos (para los de tradición clásica referidos a los de tradición flamenca, para los de tradición flamenca referidos a los de tradición clásica)					
6	Valora la importancia de la finalización del proceso en concierto público para tu formación					
7	Valora el grado de satisfacción general con la asignatura					

Anexo 4: Fotos



Concierto realizado en el auditorio del Conservatorio Superior de Música “Rafael Orozco” de Córdoba.



Concierto-Ponencia realizado en el auditorio de la Facultad de Educación y Ciencias de la Universidad de Córdoba.



En el aula.