

INTRODUCCIÓN

HE ESCRITO ESTE LIBRO, guiado por el deseo de compartir los conocimientos adquiridos durante años de experiencia profesional como acompañante al Cante y al Baile y también como Concertista y Profesor, para que pueda servir de ayuda a todos los interesados en el aprendizaje y la divulgación de este arte.

«El Flamenco y su vibrante mundo» además de ser una obra didáctica y de consulta (por la gran variedad de apartados teóricos y musicales que contiene, así como por las fotografías y dibujos que permiten visualizar posturas, vestidos, expresiones, etc.) es también, un libro de fácil lectura, para adentrarse sin ninguna dificultad, en este maravilloso mundo.

El Autor

CAPÍTULO I

El maestro Sabicas y Andrés Batista en New York



LA GUITARRA

LOS INSTRUMENTOS DE CUERDAS PULSADAS conocidos ya por las antiguas civilizaciones de Oriente, estaban divididos en dos grupos: los provistos de un mango más o menos largo, para obtener de cada cuerda varias notas y los que, sin mango alguno, dejaban que las cuerdas vibraran en toda su extensión.

Felipe Pedrell (Tortosa, Tarragona 1841 – Barcelona 1922), eminente musicólogo y compositor, en su *Diccionario Técnico de la Música*, dice: «Ningún escritor de la antigüedad ha explicado con claridad las diferencias que existían entre la lira y la cítara. Ni Homero ni Hesíodo (siglos IX a VIII antes de la era cristiana) citan la lira; pero sí mencionan la cítara y sus variedades». Sin embargo, en el Museo Británico de Londres hay una lira del siglo V antes de Jesucristo.

Terpandro, músico griego, amplió la lira de cuatro cuerdas a siete y Cepión, su discípulo, le añadió una más, quedando un instrumento de ocho cuerdas al que bautizó con el nombre de cítara asiática.

Según Domingo Prat (Barcelona 1886 – Buenos Aires 1944), compositor y profesor de guitarra, «Timotheus, gran tañedor de la kithara asiática, sobre los años 445 antes de J.C. inventó la kithara con mango, demostrando que como instrumento era muy superior y más hermoso que la antigua lira griega».

Emilio Pujol (Granadella, Lérida 1885 – Barcelona 1980), musicólogo, compositor y concertista de guitarra, nos aporta la siguiente información: «Existen dibujos de la cítara con mango en segundo y tercer grado de evolución en el libro de Salmos de Utrecht (manuscrito del siglo VIII, expuesto en el Museo Británico de Londres).

La etimología de la palabra guitarra proviene de la cítara, que en latín se llamaba «cithara» y en griego «kithara».

De Grecia pasó a Roma y seguidamente a Persia. Los romanos la llamaron «chitarra romana» y los árabes, después de la conquista de Persia, la dieron a conocer como «gitar morisca».

La introducción de la guitarra en España tiene dos orígenes: Greco-romano por el norte, que se denominaría «guitarra latina» y por el sur, a través de los árabes, que se conocería como «guitarra morisca». La latina contaba con cuatro órdenes de cuerdas (dobles) y la morisca con tres. Ésta, al principio, tanto por su sonido como por la forma ovalada o redondeada de la caja armónica, se asemejaba más a un laúd.

Una de la más antiguas representaciones de la guitarra en España aparece en las esculturas del Pórtico de la Gloria, en la Catedral de Santiago de Compostela (Galicia), que data del año 1188.

En las Cántigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio (siglo XIII) se hallan unos dibujos de ambas guitarras y el Arcipreste de Hita (finales del siglo XIII y principios del XIV) y el compositor y poeta francés Guillermo de Machault (principios del siglo XIV) también las citan.

Según Michel Brenet (seudónimo de la musicóloga María Bobillier), en el siglo XIII existían varios tipos de instrumentos similares de cuerdas pulsadas, llamados más tarde en español «vihuelas de mano» para diferenciarlos de las «vihuelas de arco, plectro y rueda». El diccionario Sopena define la vihuela de mano como instrumento semejante a la guitarra con seis órdenes de cuerdas; no tenía trastes sino cuerdas de tripa arrolladas o atadas al mástil (haciendo de trastes) y se tañía con los dedos en estilo punteado.

En opinión de Emilio Pujol, el rango aristocrático que se atribuye a la vihuela proviene del servicio que prestó en la Corte, mientras que la guitarra estaba al servicio de los trovadores, más identificados con el sentir del pueblo.

Entre las distintas publicaciones que se realizaron durante estos años destacan: en 1536 «El Maestro» (Tratado de vihuela de mano) del valenciano Luis Millán; en 1546 «Tres libros de Cifra para vihuela» del canónigo Alonso de Mudarra; en 1547 el libro «Música de vihuela» de Enrique de Valderrábano y en 1554 la obra «Orphenica Lyra» de Miguel de Fuenllana de Sevilla, que incluye diversas composiciones para guitarra.

La creación o adición de la quinta cuerda (la prima) a la guitarra latina determinó su cambio de nombre a «guitarra española». Se atribuye su creación al músico, poeta y novelista Vicente Espinel, nacido en Ronda (Málaga) el 22 de diciembre de 1550. Sin embargo, según manifiesta la obra «La declaración de instrumentos» de Fray Juan Bermudo, impresa en 1555, ya se conocía entonces esta quinta cuerda, por lo que se deduce que la labor de Espinel no fue de creación, pero sí de divulgación, debido a sus continuos viajes por toda España y otros países.

En el año 1596 el catalán Carlos Amat publicó su «Método de Guitarra Española» de cinco órdenes, lo que facilitó que ésta fuese desplazando poco a poco a la vihuela. Años más tarde se la conocía por el modo de tocarla, como «Rasgueada», nombre escogido por el pueblo, y la «Punteada» por la aristocracia.

Miguel García, organista y compositor, más conocido como «Padre Basilio» (siglo XVIII) por ser religioso de la orden de San Basilio, añadió al parecer la sexta cuerda (el bordón). Fue maestro de los reyes Carlos IV y María Luisa y también del famoso Dionisio Aguado, siendo considerado en su faceta de guitarrista, como un buen maestro.

A partir del siglo XVIII, se adoptó la cuerda simple, ya que antaño las «órdenes» significaban las cuerdas dobles, afinadas al «unísono» y en otros casos a su sucesiva «octava».

Felipe Pedrell nos facilita la siguiente información (recogida en el diccionario de Domingo Prat) «según se lee en un periódico de la misma ciudad, Antonio Ballesteros el 3 de noviembre de 1790 publica en Madrid, una obra para guitarra de seis cuerdas».

El término de «Flamenco» se aplicó a la guitarra, al cante y al baile, según referencias históricas, sobre los primeros años del siglo XIX, anteriormente a esta denominación, no se sabe con certeza, si la guitarra flamenca era conocida con otro nombre, aunque probablemente sería el de «popular o rasgueada».

La escasez de datos sobre tocaores flamencos durante esta época es notoria, tan sólo disponemos de las informaciones proporcionadas por Domingo Prat, que en su Diccionario de Guitarristas y Constructores, publicado en 1934 dice: Vicente Gilabert nació en Barcelona en 1778, fue un notable tocaor flamenco que poseía además una hermosa voz. En la primera década del siglo XIX viajó hacia Cuba y desgraciadamente no volvieron a tenerse noticias de él; y menciona a los siguientes tocaores del siglo XVIII y XIX:

FÉLIX CASTILLA (SIGLO XVIII)	ANTONIO ROMERO «EL TRIPAS»
FRANCISCO RODRÍGUEZ «EL MURCIANO» (GRANADA 1795)	(LINARES-JAÉN 1874)
MANUEL PÉREZ «EL POLLO» (CÁDIZ 1835)	AMALIO CUENCA (? 1875)
ANTONIO «MAESTRO PÉREZ» (SEVILLA 1839)	SALVADOR BALLESTEROS (MADRID 1876)
ANTONIO MONTOYA «FARAÓN» (? 1851)	FLORENCIO CAMPILLO (MADRID 1876)
JOSÉ PRADO «EL PEINERO» (SEVILLA 1865)	«EL ZOCATO» (MÁLAGA 1880)
FABIAN DE CASTRO (JAÉN 1868)	DIONISIO BOEZO (MÁLAGA 1883)
FRANCISCO ESCUDÉ (VALLS-TARRAGONA 1868)	MANUEL NAVARRO «PATENA» (MADRID 1883)
ROMAN GARCÍA (CORTES DE BAZA-GRANADA 1869)	JOSÉ SIRERA (BARCELONA 1884)
SALVADOR RODRÍGUEZ (MÁLAGA 1870)	PACO «FANDANGO» (? 1885)
AGUSTÍN ANDRÉS (MADRID 1871)	JOSÉ HIJOSA GIMÉNEZ (MADRID 1886)
SANTOS RAMOS (MÁLAGA 1871)	MATILDE CUERVAS (SEVILLA 1887)
	PERICO «EL DEL LUNAR» (CÁDIZ 1894)

Adolfo Salazar (Madrid 1890-Méjico 1958) compositor y crítico musical, en sus obras «La música contemporánea» y «La música de España» relata que los tocaores Félix Castilla y Francisco Rodríguez «El Murciano», facilitaron al compositor ruso Miguel Glinka, durante su estancia en Valladolid y Granada respectivamente, una gran variedad de melodías y ritmos populares.

Felipe Pedrell, también menciona a estos dos guitarristas, incluyendo en el tomo II de su Cancionero Popular, una Malagueña atribuida a «El Murciano» y los siguientes datos sobre este tocaor: nació en Granada en 1795 en el barrio del Albaicín y falleció en la misma ciudad en 1848. A los cinco años ya tocaba un «guitarrillo» de los llamados «tiples» y el pianista y compositor José Inzenga (Madrid 1828-1891) publicó en editores J. Castro y Campos, una colección de aires populares para guitarra, con una biografía de este extraordinario tocaor, escrita por el violinista y compositor Mariano Vázquez (Granada 1831-Madrid 1894). Desafortunadamente esta publicación no ha podido ser localizada al desaparecer la casa editora.

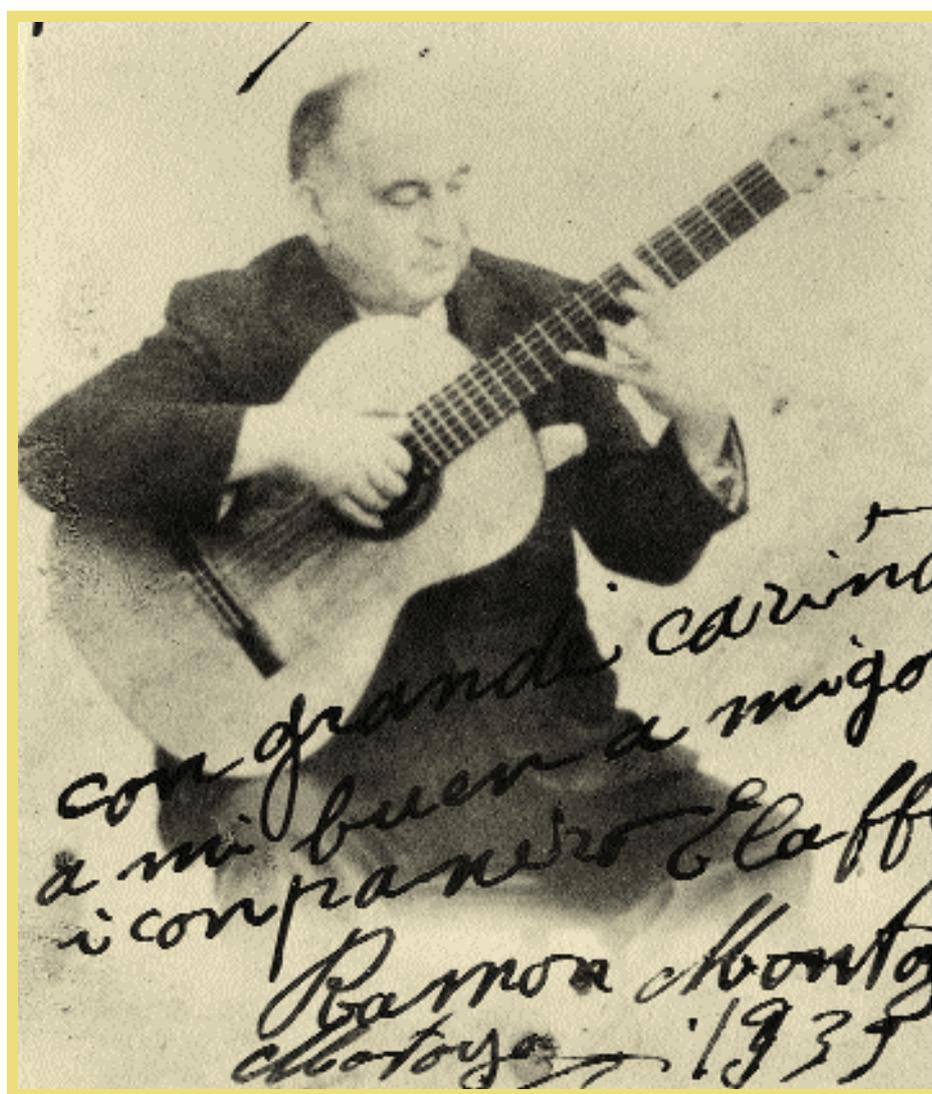
El inicio de la guitarra flamenca fue acompañando al canto y al baile en las celebraciones familiares y después en las reuniones de aficionados y fiestas populares, para pasar más tarde, a los Cafés Cantantes formando parte del espectáculo que se ofrecía.

Las formas de acompañamiento empleadas serían de un nivel técnico-musical simple y su categoría profesional, estaba considerada muy inferior a la de los cantaores y bailaores. Hecho que puede apreciarse, por el nulo espacio dedicado en los escritos realizados durante los siglos XVIII y XIX, tanto por los autores españoles como extranjeros. Decía un cantaor hace muchos años, comparándose con los toreros, «que él era la figura y el tocaor, el peón de confianza».

El incremento del repertorioailable, que exigía mayor intervención musical, así como la destreza técnica que poco a poco iban adquiriendo los tocaores, facilitó que tanto su nivel profesional como su

consideración personal y artística fuese en aumento.

La guitarra como instrumento solista, se inició con aquellos tocaores que siendo buenos acompañantes al canto y al baile, poseían además una agilidad e intuición creativa, que les permitía obtener señalados éxitos en sus intervenciones solistas entre las actuaciones del canto y el baile.



D. Ramón Montoya, impulsor de la técnica y repertorio solista de la etapa concertista, está considerado como el máximo intérprete y creador de su época y puntal indiscutible de la guitarra flamenca

Manolo «de Huelva», tocaor cuya fama proviene de los comentarios de los cantaores y bailaores. Su nula discografía solista, trayectoria concertística y anotación de su escuela, no ha permitido conocer con amplitud su toque. Pese a ello, está considerado un maestro de la guitarra flamenca.



Enumerar los nombres de todos los tocaores que han contribuido a su desarrollo y divulgación, sería una tarea ardua por la carencia de datos precisos y también de espacio. Por ello, sólo mencionaré a los que a mi juicio, han tenido mayor importancia en la historia de la guitarra flamenca.

- JOSÉ PATIÑO GONZÁLEZ. “MAESTRO PATIÑO”. Cádiz 1829–1902.
 FRANCISCO DÍAZ FERNÁNDEZ «PACO DE LUCENA». Lucena (Córdoba) 1859 – 1892.
 RAFAEL MARÍN. Pedroso de la Sierra (Sevilla) 1862 - Madrid siglo XX.
 MIGUEL BORRULL CASTELLÓ. Castellón 1866 – Barcelona 1ª mitad del siglo XX.
 JAVIER MOLINA CUNDI. Jerez de la Frontera (Cádiz) 1868 – 1956.
 DON RAMÓN MONTOYA SALAZAR. Madrid 1879 – Madrid 1949.
 MANUEL GÓMEZ VÉLEZ “MANOLO DE HUELVA”. Riotinto (Huelva) 1892 – Sevilla 1976.
 LUIS YANCE. Madrid 1892 – 1937.
 MIGUEL BORRULL GIMÉNEZ. Madrid 1900 – Barcelona 1976.
 MANUEL SERRAPÍ «NIÑO RICARDO». Sevilla 1905 – Sevilla 1972.
 ESTEBAN DELGADO BERNAL «ESTEBAN DE SANLÚCAR». Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) 1910 – Buenos Aires 1989.
 AGUSTÍN CASTELLÓN CAMPOS «SABICAS». Pamplona 1912 – Nueva York 1990.
 MARIO ESCUDERO. Alicante 1928 – Los Ángeles 2000.
 PEPE MOTOS. Salamanca 1930 – Madrid 1978.
 VÍCTOR MONGE «SERRANITO». Madrid 1942.
 MANUEL MUÑOZ ALCÓN «MANOLO SANLÚCAR». Sanlúcar de Barrameda 1945.
 FRANCISCO SÁNCHEZ GÓMEZ «PACO DE LUCÍA». Algeciras 1947.

❧ CARACTERÍSTICAS MUSICALES ❧

La guitarra flamenca se halla en el sistema musical occidental, es decir, con los doce semitonos y con las peculiaridades del «Modo Dórico». Se le denominó dórico, porque se empezó a usar entre los pueblos «Dores o de la Dórida», siendo uno de los modos antiguos de la música griega, que estaba formado por dos tetracordos de igual especie, con escala descendente.

Un tetracordo está compuesto por una serie de cuatro sonidos que comprende dos tonos y un semitono. El tetracordo cuyo semitono se encuentra en el grave, es el tetracordo descendente de los griegos llamado dórico. Su principal característica es la tónica en tonalidad menor y la terminación en la nota dominante.

Ejemplo:



Los estilos que interpreta la música flamenca pueden agruparse en tres grandes apartados: Los toques en Modo Dórico; los toques en tonalidad Mayor o menor y los Bimodales (combinaciones entre el primer y segundo grupo).

La preferencia o intensidad que se da a ciertas notas de una frase o fragmento para subrayar la importancia tonal, rítmica o expresiva, se llama acento. En el Flamenco, los acentos son esenciales para la expresión rítmica, siendo además peculiares en algunos estilos de este arte.

Proveniente del latín «cadere=caer», la cadencia es una fórmula que denota reposo o conclusión de una frase musical. La mayoría de los finales de frase, en las terminaciones de los estilos flamencos son con la cadencia dórica.

 **NOTA.** Al aplicar los nombres de los antiguos modos griegos a los modos gregorianos, Glareanus (Suiza 1488-1563), autor del libro «Dodecachordon», anotó los nombres griegos no por coincidencia de la primera nota de las escalas respectivas, sino por el número de orden y Zarlino (Italia 1517-1590) se atuvo a la nomenclatura de Glareanus, más no, a la numeración, resultando que el modo dórico antiguo se convirtió en frigio y éste en dórico, el lidio en jonio, etc. Este error de traducción o diversidad de criterios sigue en la actualidad originando continuas discrepancias

MODOS Y CADENCIAS DÓRICAS EMPLEADAS EN EL FLAMENCO

T: Tónica
D: Dominante

Do m D T D T CI CII CIII CIV D

Re m D T D T CI D

Mi m D T D T CII D

Fa m D T D T CI CIII CI D

Sol m D T D T CIII CI CII D

La m D T D T CI D

Si m D T D T CII D

 **NOTA.** La distancia (intervalos) entre cada nota que forman los dos «tetracordos» del modo dórico, así como en los acordes de la Cadencia son de: 1 tono: 1 tono y 1/2 tono
Cadencia Picarda. Proceso cadencioso desarrollado en menor y coronado por acorde Mayor. Se atribuye la primicia de la misma a un religioso de la antigua provincia francesa de Picardia, actual departamento de Somme y parte de los del Paso de Calais.

ESTILOS Y SU COMPAS

Se denomina estilo, a cada toque, cante y baile que forma parte del repertorio flamenco. Estos, se hallan agrupados en los compases musicales siguientes:

- 2/4Danzón–Rumba–Tanguillo–Zapateado.
- 3/4Alboreá–Alegrías (Cádiz–Córdoba)–Bamberas–Cantiñas –Caña
–Caracoles–Fandangos (de Huelva y Verdiales) –Jaleo–
Mirabrá–Polo–Romeras–Rondeña–Sevillanas–Soleá–Soleá
por Bulerías.
- 4/4Colombianas–Farruca–Garrotín–Mariana–Danza–Mora–
Tangos–Taranto– Tientos–Zambra.
- 6/8 y 3/4Bulerías–Guajiras–Zapateado Catalán.
- 3/4 y 6/8Cabales–Liviana–Peteneras–Serranas–Siguiriyas.
- LIBRES
(AD LIBITUM). .Cartageneras–Fandangos (Naturales) –Granaínas– Media–
Granaína –Malagueñas–Milonga–Mineras–Rondeña (solo de
guitarra)–Tarantas.
- CANTES SIN ACOMPAÑAMIENTO
DE GUITARRA. . . Carceleras–Debla–Martinete–Pregón–
Saeta–Toná–Trilla.
- La Nana y el Villancico, según las melodías, pueden agruparse en los compases
musicales de: 2/4 – 3/4 – o en 4/4.

 **NOTA.** Los estilos de Alegrías y Soleá, aunque en general se escriben en el compás musical de 3/4 y señalando los acentos rítmicos en los tiempos (3–6–8–10 y 12) también pueden anotarse en los compases de: 3/4 y 2/4 en que sus respectivos tiempos fuertes ya marcan los acentos.

Ejemplo:

$$3/4 < \overset{12}{1\ 2} \mid 3\ 4\ 5 \parallel 2/4\ 6\ 7 \mid 8\ 9 \mid 10\ 11 \parallel$$

El nombre de estilo, también se aplica a la manera personal de interpretar.

AIROSO. Tocar de forma ágil y flexible rítmicamente dándole vivacidad y cierta gracia. Sonoridad brillante acercándose a metálica.

BONITO (DULCE). De poco virtuosismo, sonoridad agradable y ligeramente débil, con tendencia a endulzar los pasajes melódicos y rítmicos.

*El maestro Miguel Borrull (hijo).
Eximio guitarrista que tuvo fama
indiscutible como acompañante al
baile y extraordinario solista.
Estando considerado por la crítica,
como el gran maestro de la guitarra
flamenca de su época.*



CORTO. Pobre en recursos técnicos y de repertorio.

FLAMENCO O GITANO. Con estas expresiones se denomina al toque de pureza (hondura) pellizco y coraje realizado preferentemente en los «bordones» (notas graves) y combinaciones rítmicas (contratiempos).

FRÍO. Carente de hondura y pellizco en el modo de interpretar.

PASTUEÑO. Tocar tranquilo y despacio se conoce como «toque pastueño».

SOBRIO. Toque templado, reacio a ornamentos y a exuberantes alardes de efectismo. Su línea general, es de un contenido tradicional dentro de una progresiva evolución musical.

VIRTUOSO. Dominio excepcional de la técnica que muestra la extraordinaria habilidad del ejecutante. Facultad, que debe estar al servicio de la expresión, ya que cuando los alardes técnicos predominan en todas las obras, se deriva al efectismo.

La labor del buen intérprete, es ejecutar de forma correcta las características propias de cada estilo (tonalidad, cadencia, acentos rítmicos y sentir emotivo) seleccionando el repertorio más conveniente, para poner de relieve la ejecución y sensibilidad artística.

La sonoridad, conocimiento y dominio técnico-musical, sentir emotivo e inspiración, son los ingredientes más importantes para marcar el estilo personal, sea éste «creativo» (por la novedad y calidad que aporta) o/y «interpretativo» (por la manera de expresarse).

ETAPAS DE EVOLUCIÓN

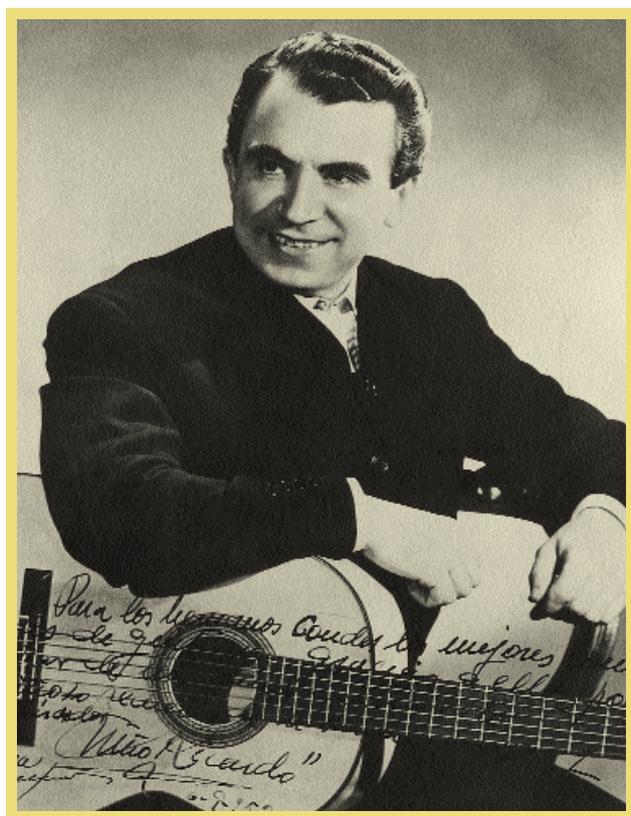
Desde los simples acompañamientos tonales y rítmicos que inicialmente se ejecutaban para el canto y el baile, hasta llegar a la diversidad de repertorio que se interpreta en la actualidad, han existido varias etapas de continua evolución, originadas principalmente por las siguientes causas:

- LA PROGRESIVA DESTREZA Y CREATIVIDAD DEL TOCAOR.
- EL MONTAJE COREOGRÁFICO DE BAILES SOBRE LOS ESTILOS QUE ANTERIORMENTE SÓLO ERAN DE CANTE.
- LAS GRABACIONES DISCOGRÁFICAS, Y
- LAS ACTUACIONES EN LOS CAFÉS CANTANTES, TEATROS, TABLAOS Y FESTIVALES.

Esta evolución realizada por los propios artistas, no surgió sólo por la creación espontánea, sino también por la reflexión y el estudio que los profesionales flamencos han ido desarrollando a través de los años. La obtención del nivel cinco, en una valoración completa de técnica y calidad artística en el siglo XVIII, ha facilitado que los artistas de siglo XIX, hayan podido alcanzar el nivel siete y así sucesivamente.

El conjunto de estas innovaciones, ha permitido que la labor del guitarrista adquiriese amplitud y relevancia. Circunstancia, que sin lugar a dudas, ha ayudado a crear la formación de las estructuras actuales de los estilos flamencos.

La evolución del tocaor como instrumentista solista, ha sido sumamente importante y rápida, si se tiene en cuenta el corto periodo de tiempo transcurrido desde los primeros solos de guitarra realizados a principios del siglo XIX por: Francisco Rodríguez «El Murciano», Félix Castilla, Paco de Lucena, Fabián de Castro, Paco «El Aguila», Francisco Escudé, Luis Molina, etc.; hasta llegar a los recitales en teatros y salas de conciertos a principios del siglo XX



Niño Ricardo. Su toque airoso y la creatividad de sus falsetas, ha sido esencial en el repertorio guitarrístico.

Para cualquier profesional o aficionado, el nombre de «Sabicas» representa: el virtuosismo, la espléndida sonoridad y la maestría interpretativa con hondura y sabor flamenco.

interpretados por: Ramón Montoya, Miguel Borrull (hijo), Luis Yance, Carlos Montoya, Sabicas, Esteban de Sanlúcar, Mario Escudero, Pepe Motos y posteriormente por: Juan Serrano, Víctor Monje «Serranito», Manolo Sanlúcar, Paco de Lucía y el autor de este libro. La labor creativa, la amplitud técnico-musical, el desarrollo melódico-armónico y el éxito obtenido por estos profesionales, ha permitido que el guitarrista flamenco sea considerado como un concertista de mérito y talla en todo el mundo.



La incorporación del trémolo de cuatro notas (además del bajo), los arpegios dobles, los armónicos y la creación del toque por «Rondeña» realizado por D. Ramón Montoya; la ejecución de la «Alzapúa», combinación que se atribuye indistintamente a los maestros: D. Ramón Montoya, Miguel Borrull (hijo) y Manolo de Huelva y que después el maestro Sabicas desarrolló con gran elocuencia, incorporando la combinación del rasgueo de tres dedos, la alzapúa en una cuerda y la creación de un extenso repertorio solista de los distintos estilos flamencos, que han quedado reflejados en su copiosa discografía; los alardes de «picado» ejecutados por Miguel Borrull (hijo), Luis Yance y Sabicas; el Rasgueo doble por Bulerías, combinación aportada por Mario Escudero; el estilo «airoso» del Fandango, atribuido a Niño Ricardo; la incorporación del «Pizzicato» en algunos solos por Pepe Motos; algunas variaciones y remates rítmicos, que aunque anónimos son vigentes y significativos



Pepe Motos, guitarrista solista de gran personalidad artística y dominio técnico.

en flamenquería y la variada colección discográfica de guitarra solista, realizada por todos estos maestros, constituye un legado histórico de importante trascendencia y un hecho irrefutable de relevante evolución.

En la parte didáctica, desde la aparición del primer método publicado en el año 1902 por Rafael Marín, hasta el momento actual, han surgido diversas publicaciones (principalmente en estas dos últimas décadas) de obras pedagógicas escritas en Cifra y Música, que han facilitado el progresivo

aprendizaje técnico–musical, proporcionando además un amplio y variado repertorio de acompañamiento al cante y al baile así como solista, a dúo, trío, cuarteto y quinteto.

La realización en el año 1979 del primer curso de guitarra flamenca en el Real Conservatorio de Madrid impartido por mí; el nombramiento en el año 1980 de Manuel Cano (Granada 1926-1989) como Catedrático de esta especialidad en el Conservatorio de Córdoba; los cursos impartidos en varios conservatorios nacionales y extranjeros, así como las conferencias realizadas en Centros Académicos, han permitido que se lograra tres significativos avances: la divulgación y el reconocimiento de la guitarra flamenca como instrumento musical; respeto por esta labor pedagógica gracias a su eficacia y calidad y el notorio incremento de aficionados por este arte.

La nueva generación de guitarristas solistas, cuenta con una variedad de repertorio y confección de programas a través de la discografía y recitales existentes, así como partituras y libros didácticos, que pueden nutrir y servir de guía, para que sus propios valores creativos o interpretativos, se realicen con paso firme y exitosa trayectoria profesional.

✿ ESCRITURA MUSICAL ✿

Una de las principales aportaciones que se encuentran en mis obras publicadas (además de los diferentes estudios técnicos y repertorio pedagógico progresivo de los estilos flamencos) es la claridad musical de la escritura en las combinaciones de rasgueos, alzapúa y golpes rítmicos.

La variedad de nombres y signos que existían anteriormente, terminaba creando confusión e incompreensión de los mismos.

Aunque el signo de la «flecha» se ha usado desde hace años, la valoración musical y su distribución en el pentágrama no eran las adecuadas. Mi sistema de anotación, que data del año 1965 y fue publicado por primera vez en la obra «Método de Guitarra Flamenca» en el año 1978 y utilizado desde entonces por muchos profesores, profesionales y aficionados, consiste en que las flechas además de indicar la subida o bajada sobre las cuerdas, de agudos a graves o viceversa, forman parte del valor musical sin doblar o añadir indicaciones y reflejan la ejecución real.

Ejemplos: (Otros Autores)

Rasgueos (1) (2) (3) (4) Alzapúa Golpes Rítmicos

This block shows four examples of guitar notation from other authors. Example (1) shows a rasgueo with four upward arrows. Example (2) shows a rasgueo with four upward arrows and one downward arrow. Example (3) shows an alzapúa with a downward arrow and a wavy line. Example (4) shows a golpe rítmico with a downward arrow and an 'X' mark.

Mi sistema (1) (2) (3) (4)

This block shows four examples of guitar notation from the author's system. Example (1) shows a rasgueo with four upward arrows. Example (2) shows a rasgueo with four upward arrows and one downward arrow. Example (3) shows a rasgueo with three upward arrows and one downward arrow. Example (4) shows a rasgueo with three upward arrows and one downward arrow, with a circled '3' above the first three arrows.

e a m i e a m i - P e i P P - e i P e i P e i P

Alzapúa Golpes Rítmicos (1) (2) (3)

This block shows three examples of guitar notation from the author's system. Example (1) shows an alzapúa with a downward arrow and a wavy line. Example (2) shows an alzapúa with a downward arrow and a wavy line. Example (3) shows an alzapúa with a downward arrow and a wavy line. Below these are three examples of golpes rítmicos with downward arrows and 'X' marks.

P - P - - - P - - - a a a i a -

Referente a la nomenclatura de los dedos de la mano derecha, utilizo la primera letra del nombre de cada dedo, a excepción del dedo meñique, que para no repetir la letra «m», elegí la letra final del mismo «e».

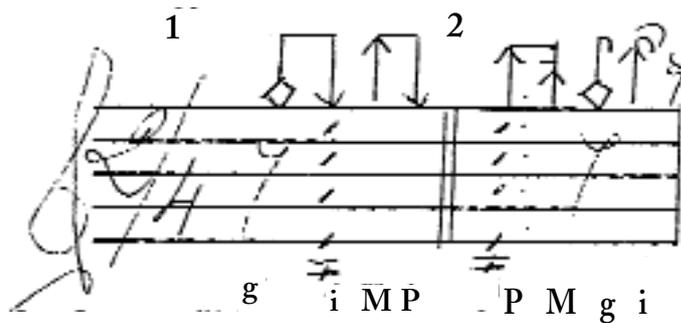
La anotación musical de la guitarra se escribe una octava más alta de su sonido real y para afinar, se adopta generalmente el sonido de la nota «la», que fue establecido como afinación normal de 440 vibraciones por segundo, en el año 1939.

La percusión que se realiza con el dedo anular de la mano derecha en la tapa armónica (parte inferior) de la guitarra, en los rasgueos, acordes o silencios, se llama golpe rítmico. Cuando el golpe se ejecuta en la parte superior de la tapa (por lo general en un acorde) se

usa el dedo medio. El signo de un cuadrado representa el golpe rítmico y cuando éste, se halla encima de una nota o un acorde, indica la ejecución de ambos al mismo tiempo.

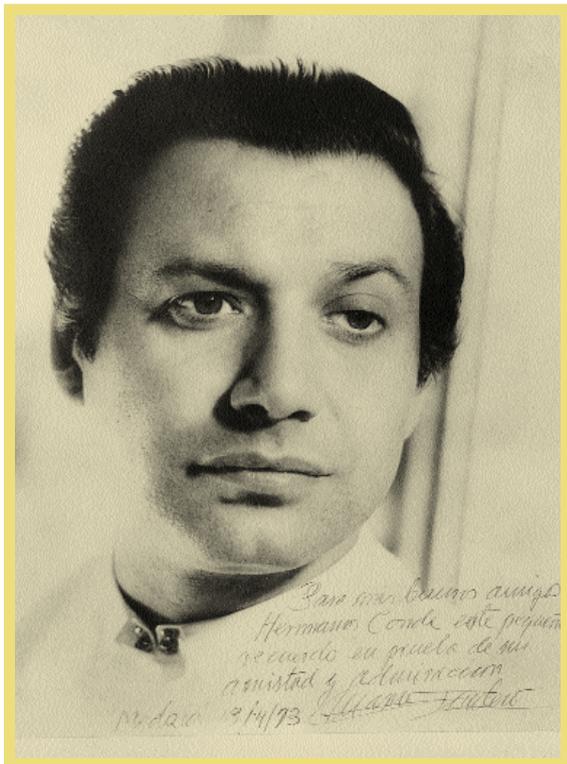
Utilizo el signo de un rombo \blacklozenge para señalar el golpe rítmico efectuado sobre las cuerdas con los cuatro dedos unidos (i-m-a-e) con la palma de la mano derecha abierta. En especial se emplea para el ritmo de Rumba.

Ejemplo



La letra «M» en mayúscula, sirve para indicar que el movimiento debe realizarse con la mano entera.

ESPECIALIDADES GUITARRÍSTICAS



Desde hace algunos años existen cuatro especialidades en la guitarra flamenca: tocar para cantar, tocar para bailar, solista y la enseñanza.

Como instrumento acompañante del cante, su labor consiste en ejecutar los acordes de soporte tonal y el compás, mientras éste, realiza la melodía (con apoyaturas y melismas) y en algunos momentos con efectos contrapuntísticos. En el baile, su cometido se concreta más en el ritmo mediante rasgueos y variaciones.

Se conoce como solista, al intérprete que toca un solo de una obra musical y sobresale en la ejecución de un instrumento. La especialidad solista en la guitarra flamenca es bastante reciente, si la comparamos con cualquier otro instrumento de concierto. Sin embargo, desde mediados del siglo XIX, la destreza técnica, creatividad y sensibilidad interpretativa de los tocaores hasta nuestros días,

Mario Escudero, guitarrista extraordinario considerado entre los más destacados concertistas de la guitarra flamenca.

ha sido de un rápido y progresivo desarrollo, que ha permitido que contemos con un amplio elenco de famosos y buenos solistas.

La enseñanza basada en el sistema musical es reciente. Antaño, el alumno, sólo disponía del aprendizaje «vis a vis». En la actualidad la diversidad de publicaciones, entre las que se encuentran las nueve que he realizado desde el año 1978, contienen una amplia colección de ejercicios y estudios de las diferentes combinaciones técnicas, ritmos, variaciones, esquemas y explicaciones para acompañar al cante y al baile, conocimientos didácticos para impartir la enseñanza y un variado repertorio solista y también a dúo, trío, cuarteto y quinteto que ayudan de forma progresiva y amena al aprendizaje de las cuatro especialidades.

❧ POSTURAS Y SUJECIÓN DE LA GUITARRA ❧

En el transcurso de los años, los guitarristas flamencos han adoptado distintas posturas que han influido en la sujeción del instrumento debido principalmente a las siguientes razones:

1. ANATOMÍA DEL TOCAOR. Mayor o menor altura, longitud y grosor de los brazos, manos, dedos, etc.

2. TAMAÑO DE LA GUITARRA. Por referencias históricas, conocemos que hasta mediados del siglo XIX, las guitarras tenían la caja de resonancia pequeña, los aros con poca anchura, el diapasón más estrecho y los trastes tan sólo llegaban al XV y algunas veces al XVII. Estas características de reducido tamaño, repercutían en el poco peso del instrumento, lo que permitía a los guitarristas adoptar las más variadas posturas.

La incorporación de la «plantilla» más grande y en forma de ocho, creada por el gran artesano Antonio Torres (Almería 1817-1892) logró un mayor volumen de sonido en la guitarra. Este hecho, contribuyó a la popularidad de la misma y fue influyendo en la postura del tocaor, concretándose el apoyo del instrumento en la pierna derecha.

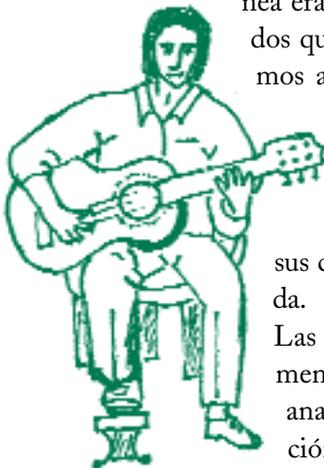


3. PESO DE LA GUITARRA. Según las maderas empleadas para su construcción (ciprés, arce, caoba, palo santo, etc.), anchura de aros (entre 8 y 11 cm.) cantidad o grosor de varillaje interior, utilización de clavijas de madera o del clavijero mecánico, el peso de la guitarra puede variar de forma considerable. A ello, podemos añadir aunque parezca insignificante, la longitud del tiro (distancia comprendida entre el hueso de la cabeza al del puente) que usualmente en la guitarra clásica es de 65 cm., con variantes de: 64 a 66 cm. y en la flamenca es de 66 cm., con variantes de: 65 a 66 y medio y de 67 a 67 y medio.



4. **ACTUACIONES.** La escenificación del «Cuadro Flamenco» se ha realizado generalmente en forma de media herradura o círculo, situándose los guitarristas en el centro. Esta colocación que se inició en los «Cafés Cantantes» sobre el siglo XIX, presentaba por la estrechez del escenario, el inconveniente de que si el mástil de la guitarra no se subía a una posición más vertical, éste tapaba la cara del artista situado a su izquierda (estéticamente poco aceptable) e impedía, si era bailar o cantaor, que pudiera tocar las palmas con cierta comodidad y también que pudieran efectuar su salida con facilidad para actuar. Esto, unido al poco peso de la guitarra de ciprés, creó la costumbre en el tocaor de flamenco, de colocar el instrumento con el mástil más vertical, para facilitar la inclusión de otros artistas que se situaban a su lado.

5. **NIVEL TÉCNICO.** A medida que el guitarrista flamenco, inició la etapa solista, debido a su progresiva destreza técnica y creatividad, la necesidad de un instrumento con mayor volumen se hizo patente. Después de varias experimentaciones artesanales con distintas maderas y constructores, se llegó a la conclusión, de que la madera más idónea era la del «palo santo de la India o del Brasil». Estos materiales son más pesados que el ciprés y si añadimos también el peso del clavijero mecánico, nos hallamos ante un instrumento que requiere del intérprete, una postura cómoda, con buen apoyo para facilitar la difícil ejecución técnica del repertorio flamenco, desarrollado desde principios del siglo XX.



La utilización de un pequeño taburete o banquillo para apoyar la pierna derecha, ha sido adoptada por varios guitarristas flamencos para interpretar sus conciertos y otros, según su criterio, apoyan la pierna derecha sobre la izquierda.

Las ventajas e inconvenientes de cada postura, deben ser analizados cuidadosamente por el tocaor, antes de la elección, teniendo presente que la colocación anatómica, no cause fatiga ni esfuerzos innecesarios y facilite la correcta ejecución de ambas manos.

