

El piano flamenco: análisis musicológico y visión diacrónica

Jaime Trancoso

Programa de Doctorado de Flamenco

Universidad de Sevilla

La originalidad del presente proyecto, enmarcado en la línea de investigación de estudios musicológicos, radica en ser la primera monografía que ofrece un recorrido historiográfico del piano flamenco. La falta de bibliografía específica sobre este *corpus* de fuentes primarias justifica la necesidad de su estudio, ya que aporta una nueva dimensión, perspectiva y enfoque del Flamenco, en general, y de su instrumentación, en particular, contribuyendo a generar conciencia histórica de sus autores, contextos, repertorios y de su relevante presencia, que se remonta, a diferencia de otros instrumentos como el cajón, a los comienzos del fenómeno.

Dicho recorrido se ha abordado en virtud de una visión diacrónica y periodización basada en siglos musicales, teniendo en cuenta la propia cronología flamenca. Para ello, se han abarcado desde los compositores pioneros que compusieron obras para teclado, incorporando reminiscencias flamencas, hasta los jóvenes pianistas flamencos de la actualidad. Hemos limitado conscientemente las aspiraciones de nuestra labor investigadora en lo referente a los contextos de los autores, estimando conveniente centrarnos principalmente en el análisis musical, al ser la parte menos estudiada. Tras una dilatada tarea de búsqueda y localización de fuentes, el análisis de dicho repertorio se ha limitado, de momento, al tratarse de un trabajo *in fieri*, a las grabaciones sonoras de la segunda mitad del siglo XX y a las partituras localizadas sobre la materia en el Centro Andaluz de Flamenco, Centro de Documentación Musical de Andalucía y la British Library.

Un objetivo tan complejo y delicado como proponer un recorrido musicológico aplicado al piano flamenco desde el protoflamenco hasta principios del siglo XXI y organizar los análisis musicales de grabaciones y

partituras requería de una metodología igualmente comprometida. Por esta razón, hemos propuesto un método de análisis musicológico adaptado al Flamenco partiendo de los tratados de análisis de la música clásica y adaptándolos a las particularidades del Flamenco; es decir, diseñar una herramienta de análisis de musicología y Flamenco en formato electrónico o base de datos que nos permita obtener sistemáticamente la información tanto biográfica y contextual de los autores como musical de las partituras y grabaciones. De esta suerte se recopilan datos concretos y objetivos del campo examinando los elementos y parámetros musicales de forma estructurada para hacer especial hincapié en aquellos que posibilitan el reconocimiento de la identidad y caracterización genérica flamenca, según los autores autorizados del Flamenco, cada uno de ellos en un elemento musical en particular¹. Al aplicar esta herramienta a un *corpus* de partituras tan amplio, convirtiendo el análisis musical en datos concretos y objetivos, queda (así lo esperamos) demostrada su utilidad y funcionalidad por su capacidad de síntesis. Igualmente, facilita la reflexión sobre el *corpus*, así como la tarea de gestionar consultas e informes al tiempo que se extraen las primeras conclusiones.

Una vez inmersos en el recorrido musicológico y tras analizar el repertorio, hemos podido desarrollar la tesis formulada, a saber: desde la protohistoria del flamenco podemos encontrar reminiscencias *flamencas* en la música de numerosos compositores destinada a los instrumentos de teclado; de esta manera, es posible realizar un recorrido musicológico por autores señeros que han compuesto para el piano en estilo flamenco, abarcando desde los compositores y músicos del protoflamenco hasta principios del siglo XXI.

Siguiendo una lógica visión diacrónica, el recorrido musicológico comienza con las partituras del siglo XVIII donde reinaba el fandango, destacando la mirada cabal de Antonio Soler y Ruiz. El nacionalismo

¹ Los elementos constitutivos de la música son sonido, armonía, melodía y ritmo, aunque algunos analistas, como, por ejemplo, La Rue (1989), consideran el crecimiento un quinto elemento, ya que actúa sobre los cuatro elementos anteriores, siendo, además, el que los combina (SAMeRC), aunando la forma y el propio crecimiento. Los autores autorizados más destacados en el sonido, armonía y melodía, principalmente, son Romero (1996), Herrero (1996), Granados (1999), Fernández (2004) y Sanlúcar (2005), mientras que los trabajos más distinguidos en el ritmo, crecimiento y forma son los de Romero (1996), Gamboa (2002), Torres (2004), Escobar (2005), entre otros.

“internacional” dieciochesco, que se anticipa al español en un siglo al recoger no sólo la letra sino también la música (Twiss, 1775), cobrará aún más importancia en el siglo XIX, como da muestra de ello las numerosas composiciones “a lo español” acopiadas en la British Library, mientras que en España escasean los documentos musicales debido a los graves acontecimientos históricos por los que atravesó el país alrededor de 1808. En la segunda mitad del siglo XIX se simultanean varias corrientes estilísticas, contrastando el flamenco canónico recogido en los trabajos de campo etnomusicológicos del nacionalismo musical español, destacando *Cantos españoles* (1874) del pionero Eduardo Ocón y Rivas, quien se anticipara con creces a Felip Pedrell², con líneas híbridas o heterodoxas, como la corriente flamenco-clásica de Isidoro Hernández o el prisma de la música andaluza.

En el siglo XX este abanico de posibilidades es aún mayor. A comienzo de siglo despunta la vanguardia de los autores impresionistas, destacando el afinado en la capital francesa Manuel Infante, y el nacionalismo musical de la primera mitad de siglo, con autores de la talla de Ángel Barrios, mientras que en la segunda mitad de la centuria surgirá una generación de gran relevancia, los *canónicos* de la generación actual, Arturo Pavón y José Romero, quienes codificarán no sólo las formas genéricas extrapolándolas a nivel instrumental sino también patrones armónico-métricos (y melódicos) que son reconocibles por todos los aficionados que averiguan *por* qué palo o estilo están tocando; al tiempo, a través de las grabaciones sonoras, asentarán los pilares a la veintena de pianistas flamencos de la actualidad, siendo esta generación actual incluso más híbrida gracias a la apertura hacia nuevos lenguajes estético-musicales, enriqueciéndose no sólo de toda la tradición flamenca y herencia cultural de la música occidental sino también de parámetros de otras culturas, como la llamada World music o el jazz.

² Los tratados musicales y las colecciones musicales que publicó Pedrell van del *Diccionario técnico de la música* (1894) al *Cancionero musical popular español* (1917-1922), y, además, el trabajo que más destacan todos los autores como una especie de manifiesto titulado *Por nuestra música* es de 1891, por tanto, no dejan de ser obras casi anacrónicas si las comparamos con los *Cantos españoles* (1874) de Ocón, que fueron recogidos entre 1854 y 1867.

Como conclusiones de este recorrido musicológico, hemos de señalar que en la historia del piano flamenco destacan composiciones aisladas de considerable mérito artístico realizadas por notables autores adscritos a determinadas escuelas musicales en periodos muy concretos de tiempo, como podrían ser José Blasco de Nebra, Giuseppe Domenico Scarlatti y Antonio Soler y Ramos en el protoflamenco del Madrid del siglo XVIII, el conjunto de autores de música ligera que se reunió en torno a la imprenta sevillana de Enrique Bergali en la segunda mitad del siglo XIX, Eduardo Ocón y Rivas y la familia Cabas en Málaga entre los siglos XIX y XX; o la influencia que han ejercido los compositores canónicos de la generación actual sobre los autores actuales de fines del siglo XX y principio del XXI, como sería el caso de Arturo Pavón sobre Pedro Ricardo Miño, como se demostró en el reciente homenaje que se le rindió a Arturo Pavón recuperando la obra *Suite Flamenca*.

Analizando el repertorio para piano flamenco hemos podido corroborar la tesis y las hipótesis formuladas; desde la protohistoria del flamenco podemos encontrar reminiscencias de flamenco en la música de numerosos compositores destinada a los instrumentos de teclado, de manera que es posible realizar un recorrido histórico y musicológico que abarque desde los compositores y músicos del protoflamenco hasta principios del siglo XXI. Así, en el siglo XVIII el mencionado *Fandango* de Antonio Soler y Ramos se enriquece con el ostinato de su escuela, pero difiere, en contraste, respecto al contrapunto de sus maestros barrocos. Ello tiene lugar al someter la armonía de su obra a una textura de melodía acompañada, textura que predominará desde entonces hasta nuestros días, mediante la técnica de “bajo de Alberti” típica del estilo galante-clásico, consiguiendo una trama con una menor frecuencia de cambios, resultando así mas estable y continua. Si pasamos al siglo XIX, discrepamos de los autores a los que hemos aludido que señalan un vacío entre la época de Scarlatti y la de Albéniz y Granados, teniendo en cuenta las otras problemáticas que apuntaba Carter, considerando no sólo en la historia de la música a los “grandes compositores” y dándole cierto valor a aquella música, músicos o compositores que inevitablemente se omiten en beneficio de las grandes narrativas generalistas, germanistas o italianistas, como lo son la gran cantidad de obras “a lo español” recogidas en los centros

de investigación internacionales. De estas partituras hemos decidido incluir el *Fandango* de Richard Twiss, aunque la lista de fandangos compuestos por ingleses en el siglo XIX es aún más larga (así lo veremos en la Tesis Doctoral), destacando Thomas Haigh de Manchester (1800), Martin Pierre Dalvimare [1801 (1806)], John Baptist Cramer (1808), Richard Schroeder (1811), John Erhardt Weippert (1811), William Ball (1829), Edward Sydney Smith (1863), William Henry Hawkes (1877), Edward Johnson Abellerby (1883) o G. A. Keeler (1897); o, en otro marco geográfico-espacial, la generación de compositores en torno a la imprenta sevillana de Enrique Bergali.

Más concretamente en la segunda mitad del siglo XIX, el flamenco híbrido comercial de lenguaje *ligero* y escritura rápida de autores como Isidoro Hernández en *Peteneras sevillanas*, contrasta con la funcionalidad del flamenco canónico de transcripción de Eduardo Ocón y Rivas en *Cantos españoles. Colección de aires nacionales y populares*. Ya en el siglo XX, coexisten en el influyente ambiente cultural francés la ambigüedad armónica del impresionismo musical, en piezas como la *Danse gitane* de la obra *Pochades Andalouses* de Manuel Infante, con el nacionalismo musical del siglo XX reinante en la generación de compositores de Ángel Barrios Fernández, con obras como *Guajiras*. Así, se corrobora que el piano flamenco actual de finales del siglo XX y principios del siglo XXI es incluso todavía más híbrido de lo que era antes, en parte debido al perfeccionamiento de los medios de comunicación (Sanlúcar, 2008: 3) y globalización de los mercados. Por ejemplo, la música de un lebrijano como Dorantes, procedente de una familia tradicional flamenca, no sólo se enriquece con esta herencia cultural de la música occidental, como la utilización de acordes por cuartas y sonoridad impresionista musical en la introducción de temas como *Silencio de Patriarca* de Orobroy (1998), sino que también se sumerge en el timbre de otras culturas, especialmente latinoamericanas, en la llamada World music, incorporando instrumentos como la tabla, el bongo o el sheker, como es el caso de temas como *Gallardó* en el mismo trabajo. Es más, Diego Amador, uno de los pianistas que presenta algunas de las propuestas flamencas más canónicas del Flamenco de la actualidad, suele recurrir al jazz en sus *falsetas*. Además, el aporte de la futura Tesis Doctoral no se limita a revelar el recorrido diacrónico, sino que también ofrecerá un capítulo monográfico de cada uno de los principales autores.

Por otra parte, la relevancia del repertorio musical pianístico se desprende como corolario, cualitativa y cuantitativamente. La música de caracterización flamenca instrumental quedó recogida en partitura desde el protoflamenco, manifestándose antes que el término y el repertorio vocal. De esta suerte, los fandangos pianísticos de la segunda mitad del siglo XIX continuarán componiéndose exactamente en el mismo estilo musical, simplemente con la diferencia que supone incorporar fragmentos líricos ligeramente más melismáticos o *coplas*, como hemos podido comprobar, por ejemplo, en *Fandango arreglado para piano con letra* (1874) o *Fandango transcrito para piano* del recopilatorio *Flores de España* de Isidoro Hernández (1951), así como en *Fandango* del recopilatorio de Manuel Font y de Anta titulado *Cante gitano, modelos clásicos recogidos, transformados y armonizados para piano* (ca. 1920). En cuanto al aporte cuantitativo, sirva de ejemplo el fondo musical de Antonio El Bailarín. De las 449 partituras de las que consta su archivo sólo hay una obra para guitarra, mientras que 396 piezas contienen una parte o están destinadas al piano. Estas últimas se clasifican de la siguiente manera: 213 para piano solo, incluyendo un par de partituras para tecla, para clave y/o órgano; 154 de cámara y 29 de para piano y orquesta. Con estos datos, y tras confirmar el recorrido histórico y musicológico desde el protoflamenco hasta principios del siglo XXI, resulta evidente que a partir de ahora no será fácil sostener la visión reduccionista de la trilogía instrumental *cante*, *baile* y *toque*, referido a la guitarra, en la historia del Flamenco.

Del estudio riguroso de los elementos de la música y los parámetros musicales se pueden extraer numerosas conclusiones, tanto universales de la música, como particulares del Flamenco. En lo referente a las corrientes estéticas, desde los comienzos del piano flamenco y coincidiendo con los rastreos hemerográficos de diversos investigadores, se ha dado la conjugación del canon tradicional con otras propuestas alternativas. Igualmente, mediante un análisis musical metódico, hemos comprobado que los elementos de la música flamenca han ido cambiando y enriqueciéndose gracias a esta convivencia paralela de las corrientes canónicas e híbridas durante los diferentes siglos musicales de la historiografía flamenca. En definitiva, no existe una división tajante entre música clásico-académica y Flamenco. Este hecho se

corroborar en la formación de algunos de sus músicos, en los que confluyen la educación académica del Conservatorio y la oral-visual (y auditiva) flamenca, como es el caso de los estudiantes del Conservatorio de Sevilla: Arturo Pavón, José Romero y David Peña Dorantes.

Precisamente, determinar la trascendencia de la obra de los pianistas *canónicos* ha sido otro aporte relevante, que pretendemos exponer con más detalle en el II Congreso Interdisciplinar Investigación y Flamenco (INFLA). Por un lado, Arturo Pavón, con un mayor compromiso por sus implicaciones familiares flamencas y permaneciendo fundamentalmente dentro del canon flamenco, influirá en todos los pianistas posteriores, a pesar de ser un pianista principalmente acompañante que no evolucionara tras la desaparición del maestro Caracol, realizando tan sólo alguna incursión a la música ligera como podría ser la rumba *Los palitos* (1971) que interpretara el grupo Rumba Tres. Por otro lado, el estado descatalogado y el formato en LP de la obra discográfica de José Romero no ha permitido que los jóvenes pianistas flamencos, llámense Miguel Ángel Remiro, Pablo Suárez, Sergio Monroy o Laura de los Ángeles, hayan podido acceder a su música, a diferencia de la *Suite Flamenca* (1965) de Arturo Pavón, que fue reeditada treinta años después en disco compacto. Sea como fuere, gracias a los *canónicos*, los pianistas actuales han tenido acceso a este traspase de técnicas entre instrumentos y han bebido de sus técnicas, lo que les ha permitido buscar esas mismas sonoridades, si bien cada uno de ellos ha tenido que buscar, evidentemente, su estilo personal. Especialmente interesante ha sido compilar y analizar las cinco grabaciones discográficas de Romero para demostrar cómo su formación escolástica clásico-académica contrasta con su interés y conocimiento del Flamenco generando, tanto a nivel compositivo e interpretativo como en su pensamiento teórico, varias corrientes estilísticas superpuestas e incluso entrelazadas. De forma similar, aunque salvando las distancias, posteriormente David Dorantes no dudará en buscar sonoridades impresionistas y a Diego Amador le acabará brotando su gusto particular por el jazz, a pesar del “peso” de la tradición.

El análisis genealógico del repertorio pianístico ha deparado *grosso modo* más riqueza identitaria flamenca en algunos *palos* determinados, destacando la seguidilla, concretamente desde que se desvinculara de la zarzuela y de las seguidillas sevillanas. Un ejemplo autorizado es *seguidillas gitanas*, primer movimiento de la pieza *Trozos flamencos, transcripción para piano* (1860) de Enriqueta de Ventura de Domenech, compositora que podría ser considerada como la primera pianista flamenca y quien también publicara bajo el paraguas comercial de la casa Bergali. Fueron ampliamente cultivadas por Arturo Pavón, por ser el *palo* donde mejor reflejaba la imitación al microtonalismo vocal. Con este precedente, incluso los autores que se declinaron por la composición e interpretación de temas ligeros, como Felipe Campuzano, mostrarán un especial respeto ante este *género*. Por el contrario, pianistas como García Tejero, Paco Rodríguez, El Chacho, el mencionado Felipe Campuzano y algunos artistas en torno a las producciones de Ricardo Pachón, como Lole y Manuel y el mismísimo Camarón, entre muchos otros teclistas de la generación del flamenco-rock andaluz, dentro del movimiento denominado rock progresivo español, como Smash, Guadalquivir, Tabletom, Imán Califato Independiente, así como el flamenco-jazz de Chano Domínguez, serán decisivos para la desnaturalización o, al menos, neutralización genérica.

Por último, nos gustaría concluir destacando la buena situación del panorama actual del Flamenco, en general, y de su vertiente pianística, en particular, como demuestra la veintena de pianistas que están enriqueciéndolo musicalmente en la actualidad gracias a las influencias de otras culturas, lenguajes y estilos musicales. Asimismo, otro termómetro que nos permite medir la buena salud del piano flamenco hoy día es la incorporación al mercado laboral de un conjunto de mujeres en un gremio que hasta ahora era eminentemente masculino. Desde finales del siglo XX han destacado, con mayor o menor fortuna, Ayako Sakamoto (1992), la arreglista Miriam Méndez (2005 y 2009), Marina Albero, en un disco de Chano Domínguez (2006), y otras jóvenes pianistas actuales, como Rosario Montoya, Ariadna Rivas, Laura de los Ángeles (2008) y María Toledo (2009). Además, toda una serie de contenidos transversales íntimamente relacionados con el repertorio nos permiten enunciar más conclusiones sobre la realidad histórica y social del fenómeno. De esta

manera, las publicaciones, por ejemplo, siguen siendo, en la actualidad, otro de los parámetros indicativos que muestran el buen momento por el que atraviesa el Flamenco. De hecho, al igual que se transcriben partituras de Paco de Lucía y se dan a conocer multitud de métodos para aprender a tocar la guitarra flamenca, también están viendo la luz recientes publicaciones de obras didácticas (Torijano, 2004 y 2006; Remiro, 2006-2008; Fernández, 2008 y 2009) y de partituras (Remiro, 2004; Domínguez, 2005) para piano flamenco. Todo esto confirma la buena noticia: el piano flamenco ya no es ninguna novedad.

Referencias

AMADOR FERNÁNDEZ, D. *Piano Jondo* [CD-ROM]. Madrid: Nuevos Medios, S. A, 2003.

BARRIOS FERNÁNDEZ, Á. *Guajiras*. Barcelona: Astort y Millares, 1912.

CARTER, T. "Defining Eighteenth-Century Music". En: *Cursos de investigación musical: La música en el siglo XVIII (37 Cursos Internacionales Manuel de Falla)*, Granada, 3-8 julio 2006.

DE NEBRA, J. *Fandango de España*. En: J. Herando. *Obras inéditas para tecla*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1984.

DOMÍNGUEZ LOZANO, S. (CHANO DOMÍNGUEZ). *Hecho a mano* [CD-ROM]. Madrid: Nuba Records, S.L, 1996.

_____. *Flamenco jazz*. Madrid: RGB Arte Visual S.L., 2005.

_____. *New flamenco sound* [CD-ROM]. Madrid: Universal Music Spain, S.L., 2006.

ESCOBAR BORREGO, F. J. "Musicología y Flamenco (a propósito de los conceptos teóricos de armonía y ritmo)", *Litoral. Revista de la Poesía, el Arte y el Pensamiento*, 2005, pp. 167-179.

_____. "Naturaleza e Identidad musical en la guitarra flamenca". *La flamenca*, 8, 2005, pp. 42-44.

FERNÁNDEZ MARÍN, L. *Flamenco al piano 1, soleá, método progresivo*. San Lorenzo de El Escorial (Madrid): Acordes Concert, 2008.

_____. *Flamenco al piano 2, tangos, método progresivo*.

FONT Y DE ANTA, M. *Cante gitano, modelos clásicos recogidos, transformados y armonizados para piano*. Madrid: Empresa Musical Femenina, La canción popular, ca.1920.

GAMBOA, J. M. *Cante por cante. Disco libro didáctico del Flamenco*. Madrid: New Atlantis Music, Alia Discos, 2002.

GRANADOS, M. *Teoría musical de la guitarra flamenca*. Barcelona: Ediciones Beethoven, 1999.

HERNÁNDEZ, I. *Peteneras sevillanas*. En: *Flores de España. Álbum de cantos y aires populares más característicos de España*. Madrid: Pablo Martín, 1883.

_____. *Fandango arreglado para piano con letra*. Madrid: A. Romero, 1874.

_____. *Fandango transcrito para piano*. En: *Flores de España. Álbum de los cantos y aires populares más característicos de este país, así antiguos como modernos, coleccionados y transcritos para piano, con letra*. Madrid: Unión Musical Española, 1874.

HERRERO, Ó. *Guitarra flamenca paso a paso*. RGB Arte Visual: Madrid, 1996.

INFANTE, M. *Danse gitane*. En: *Pochades Andalouses*. París: Alphonse Leduc, 1962.

LA RUE, J. *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Labor, 1989 [1ª ed. 1970].

LEPE DE LOS ÁNGELES, L. (LAURA DE LOS ÁNGELES). *El callejón del agua* [CD-ROM]. Almoukrirerecords, 2008.

MÉNDEZ, M. *Bach por Flamenco* [CD-ROM]. Madrid: Iberautor Promociones Culturales, S.R.L., 2005.

_____. *Mozart, sueño flamenco* [CD-ROM]. Madrid: Sello Autor, S.R.L., 2005.

OCÓN Y RIVAS, E. *Cantos españoles. Colección de aires nacionales y populares*. Málaga: Breitkopf und Härtel, 1874.

PAVÓN SÁNCHEZ, A. *Suite Flamenca* [LP]. Madrid: Polygram Ibérica, S.A., 1965.

PAVÓN SÁNCHEZ, A. *Los palitos* [Single]. Barcelona: Belter, 1971.

PEÑA, DORANTES, D. *Orobroy*. Sevilla: Flamenco Sound y Artes Escénicas, S. L., 1998.

REMIRO VERA, M. Á. *5 piezas flamencas para piano*. Madrid: RGB Arte Visual S.L., 2004.

_____. Piano flamenco. En: *Acordes de flamenco*. San Sebastián de los Reyes (Madrid): RdM editorial, 2006-2008.

ROMERO JIMÉNEZ, J. *La otra historia del Flamenco (la tradición semítico musical andaluza)*. Consejería de Cultura, Centro Andaluz de Flamenco, 1996.

SAKAMOTO, A. *Triángulo andaluz* [CD-ROM]. BMG, 1992.

SANLÚCAR, M. *Sobre la guitarra (Teoría y Sistema para la guitarra flamenca)*. Córdoba: Ediciones La Posada, 2005.

SCARLATTI, D. *Fandango*. Tenerife: Gobierno de Canarias. Consejería de Educación, Cultura y Deportes, 2001.

SOLER Y RAMOS, A. *Fandango*. Madrid: Unión Musical Ediciones, S. L., 1991 [1971].

TOLEDO, M. *María Toledo* [CD-ROM]. Warner Music Spain, S.A., 2009.

TORIJANO CARRASCO, C. *Iniciación al piano Flamenco*. Vol. I. Madrid: Nueva Carisch España, 2004.

_____. *Iniciación al piano Flamenco*. Vol. II. Madrid: Nueva Carisch España, 2006.

TORRES, N. *Guitarra flamenca*. Sevilla: Signatura, 2004. 2 vols.

TWISS, R. *El fandango. Travels through Portugal and Spain*. Londres: Richard Twiss, 1775.