



EL SAXOFÓN EN EL FLAMENCO: UN ANÁLISIS DE LAS PRIMERAS EXPERIENCIAS

Manuel Avellaneda Guirao
Conservatorio Profesional de Música de Cartagena

Recibido: 10-07-2013

Aceptado: 15-10-2013

Resumen

A partir de una selección de las primeras experiencias del saxofón en el flamenco, las grabaciones realizadas por los saxofonistas Fernando Vilches y el Negro Aquilino, y previa transcripción musical, se lleva a cabo un breve estudio de las mismas con el propósito de determinar de qué forma y con qué recursos el saxofón se acercó al género.

Palabras clave: saxofón flamenco, fandangos, granáina, Fernando Vilches, el Negro Aquilino.

Abstract

Regarding the early manifestations of the saxophone flamenco, performed by the saxophonists Fernando Vilches and the Negro Aquilino, I will realize a brief analysis of a selection of them. The information obtained will be used to establish a set of conclusions according to the way in which the saxophone was introduced in this genre and where it evolved.

1. Introducción

Es habitual, hoy en día, comprobar que el saxofón¹ es parte integrante en un gran número de formaciones que abarcan diferentes estilos y géneros musicales. Gracias a su versatilidad, este instrumento goza de gran popularidad, probablemente acrecentada por el tremendo poder de los medios de comunicación, siendo un instrumento perfectamente asimilado por la sociedad de nuestros días.

Pero, ¿ocurre esto con el flamenco? ¿actúa también el saxofón dentro de este género?

Con la intención de realizar un breve estudio sobre el uso del saxofón en el flamenco, analizaré diferentes grabaciones como forma de adentrarme en este particular género y estudiar cómo se adapta a él el instrumento. Para tener una buena perspectiva de cómo se ha ido evolucionando es lógico acudir a las primeras fuentes, reparar en los cimientos. De ahí que este trabajo se centre en la realización y análisis de transcripciones de las primeras manifestaciones surgidas de esta combinación.

Tras recabar información sobre el flamenco como fenómeno musical y sobre cómo ha ido evolucionando a lo largo de sus diferentes etapas hasta terminar por mezclarse con otros géneros musicales como el *jazz* (hibridación), he recopilado información sobre los pioneros en el uso del saxofón en el flamenco y he realizado la transcripción y análisis de una selección de grabaciones con el fin de establecer unas conclusiones con respecto al uso del instrumento en este género, y a los elementos y técnicas musicales puestas en juego.

¹ A pesar de que tan sólo cuenta con unos 170 años de vida.



1. Un breve repaso a la bibliografía

Adolphe Sax² crea el saxofón³ alrededor de 1840 y rápidamente se traslada a París donde comienza su comercialización. Gracias a sus amistades y al fuerte empeño que puso en su difusión, el saxofón es el invento de Sax que más ha perdurado en el tiempo, convertido hoy en día en una de las señas de identidad de nuestra cultura.

Uno de los principales trabajos históricos que se han escrito sobre el saxofón en lengua castellana⁴ es el de Miguel Asensio Segarra (2004). En él hace un recorrido por la historia del instrumento desde su nacimiento hasta su uso en las bandas militares y civiles, música ligera, jazz y también en la música “culta”. Nos habla del saxofón y de saxofonistas destacados en sus diferentes facetas prácticamente de todo el mundo y de diversos estilos musicales.

Según Asensio Segarra, “la fecha en que el saxofón se introdujo en España es arriesgada de concretar, la falta de documentos sobre este momento lo dificultan enormemente. (...) las primeras noticias que hemos logrado conseguir se remontan a muy pocos años después de la invención (...) aproximadamente sobre 1850” (Asensio Segarra, 2004, p. 323). En este importante trabajo, nos relata los orígenes del saxofón en España vinculado principalmente a las bandas militares y civiles, así como a la influencia del jazz, sin embargo nada nos dice acerca del flamenco⁵.

² Antoine Joseph Sax (6 de noviembre de 1814 – 4 de febrero de 1894) músico e inventor belga nacido en Dinant.

³ La palabra saxofón (saxophone en francés) proviene de unir “sax” (apellido del inventor) y “phoné” (sonido), literalmente “sonido de Sax”.

⁴ Existen muchos más trabajos de características similares a este, pero la mayoría de ellos escritos en francés e inglés.

⁵ Evidentemente es prácticamente imposible abarcar todo lo concerniente al instrumento en un sólo trabajo.

En algunos trabajos que se acercan al flamenco de modo general se hace referencia a los pioneros en introducir el saxofón en este género, Fernando Vilches y el Negro Aquilino, pero sin aportar otra cosa que datos en torno a las grabaciones que realizaron junto a Ramón Montoya, Pepe Marchena y el pamplonica Sabicas.

Tras una labor de búsqueda en fuentes primarias he podido obtener ciertos datos sobre los primeros saxofonistas que grabaron música con la etiqueta flamenco. Intérpretes cuya actividad estaba también ligada a bandas y orquestas, así como a diferentes géneros musicales.

2. El saxofón y el flamenco: los artistas pioneros

Si hablamos de la relación entre saxofón y flamenco, surge de inmediato la figura de Jorge Pardo⁶, pues probablemente nadie como él ha llegado tan lejos a la hora de explotar todas sus posibilidades rítmicas, melódicas y armónicas.

No obstante, si ahondamos en el tema, descubriremos que existen varios predecesores. Seguramente no tan ilustres ni de tanta repercusión mediática, pero necesarios para entender la evolución del instrumento en el flamenco. Las primeras experiencias del uso del saxofón en el flamenco las protagonizaron artistas hoy casi desconocidos, de los que, además, existen muy pocos datos relativos a sus vidas, su formación o su proyección artística. Sin embargo, sus apariciones eran relativamente frecuentes en la prensa española de los años 30⁷.

⁶ Cf. AGANZO, C. (2000). *Jorge Pardo: improvisaciones*. Rivas-Vaciamadrid (Madrid): Ayuntamiento de Rivas-Vaciamadrid.

⁷ Me refiero a Fernando Vilches, al cubano Aquilino Calzado, de sobrenombre artístico El Negro Aquilino, y en menor medida a Vicente Murgui.



2.1. Fernando Vilches

Se puede considerar a Fernando Vilches como el primer saxofonista flamenco de la historia, algo que podemos afirmar pues son suyos los primeros registros grabados en los que, con su saxofón, se adentra en este arte.

Los pocos datos biográficos que hay disponibles acerca de este personaje están extraídos de la prensa española de los años 30, la cual hace referencia a nuestro saxofonista en bastantes ocasiones.

La procedencia de Fernando Vilches no está del todo clara pues diferentes fuentes aportan informaciones contradictorias acerca de su lugar de nacimiento. No obstante y tras una pequeña investigación puedo afirmar su procedencia española⁸.

La prensa española de los años 30 nos informa de que Fernando Vilches, durante estos años, formó parte de las Agrupaciones musicales “Los calderones”⁹ y “Los Ases”¹⁰. Por las reseñas aparecidas, debieron ser formaciones muy populares y aclamadas en España por el público de la época¹¹. Actuaban formando parte de espectáculos taurinos muy novedosos en aquellos tiempos que, en algunos casos, incluía toreo cómico e incluso rejoneo en

⁸ Ricardo Miño en una entrevista realizada por Luis Clemente en la “Web del flamenco” señala su origen cubano: “... Ramón Montoya, que a comienzos de siglo grabó con el saxofonista cubano Fernando Vilches”. También en un folleto de difusión publicitaria de la Junta de Andalucía sobre unas jornadas de Jazz en el año 2011 se alude a Fernando Vilches como saxofonista cubano. Por contra, en el Diccionario enciclopédico de la Música en Cuba, en la entrada dedicada al “Negro Aquilino” se dice lo siguiente: “en España, también se presentó como solista en el teatro Unión Jaquesa, de Huesca, acompañado por el pianista Luis Araque, que contó con la actuación del saxofonista español Fernando Vilches”. En periódicos posteriores, ya de los años 50, volvemos a encontrar el nombre de nuestro saxofonista, que como muchos otros españoles tuvo que salir exiliado a México (véase: España Democrática, XX (1958), nº 846, junio, p. 3). Por tanto, y aunque algunas fuentes le otorgan nacionalidad cubana, los datos obtenidos posteriormente acerca de su exilio y, sobre todo, la no existencia de una entrada propia en el Diccionario enciclopédico de la Música en Cuba, que además lo identifica como español nos lleva a descartar ese supuesto origen cubano.

⁹ *La Libertad*, XIV (1932), nº 3888, 4 de septiembre, p. 6.

¹⁰ *El sur: diario de la tarde*, II (1933), nº 270, 26 de mayo, p. 3.

¹¹ *La Libertad*, XV (1933), nº 4188, 20 de agosto, p. 7.

automóvil¹². En la orquesta “Los Ases” destacaban junto al saxofonista Fernando Vilches el también saxofonista Negro Aquilino, el pianista Negro Beltrán y el trompetista Pedro Blanco, todos ellos de procedencia cubana¹³. Los integrantes de esta formación competían con sus intervenciones solistas, destacando sobre todo la calidad de los saxofonistas¹⁴.

En esta época Fernando Vilches era calificado como “el Vallejo del saxofón”¹⁵, en honor al cantaor Manuel Vallejo, uno de los mejores y más populares cantaores de la etapa de la Ópera Flamenca. Se indica que Vilches, en sus actuaciones, interpretaba música flamenca, fandanguillos, milongas y malagueñas, consiguiendo la ovación del público y teniendo incluso que realizar algunos bises para complacerlo¹⁶. Igualmente hay constancia de la existencia de una orquesta con su nombre, “La orquesta Vilches”, que interpretaba flamenco¹⁷.

Además, también consta en la prensa que, durante estos años, Vilches realizó otros recitales de saxofón, por lo que no se dedicaba exclusivamente a tocar en la orquesta o en el teatro cómico, sino que también ofrecía su arte en otros ambientes¹⁸. Hay constancia de que actuó en el famoso circo Price de Madrid¹⁹.

Entre 1923 y 1936, junto con el guitarrista Ramón Montoya, grabó seis placas que han sido recuperadas en el recopilatorio “Ramón Montoya: El genio de la guitarra flamenca”. Tal y como indica el libreto del disco: “estas

¹² *Diario de Almería: periódico independiente de la mañana*, XXII (1933), nº 6042, 20 de agosto, p. 3.

¹³ *Íbidem*.

¹⁴ *La Libertad*, XV (1933), nº 4188, 20 de agosto, p. 7.

¹⁵ *La voz: diario gráfico de información*, XIV (1933), nº 4307, 26 de mayo, p. 10.

¹⁶ *La Libertad*, XV (1933), nº 4188, 20 de agosto, p. 7.

¹⁷ *La Libertad*, XVII (1935), nº 4763, 7 de julio, p. 4.

¹⁸ *El Noticiero Gaditano: diario de información y de intervención política*, XV (1933), nº 7294, 23 de diciembre, p. 3.

¹⁹ *La Libertad*, XVII (1935), nº 4639, 12 de febrero, p. 10.



grabaciones, muy poco conocidas, llaman vivamente la atención, aparte de su belleza armónica y melódica, por su gran interpretación musical, tanto en concepto como en originalidad y mantenimiento flamenco, constituyendo sin duda todo un antecedente histórico de lo que ahora se llama fusión flamenca” (Blas Vega, 1998).

Las placas, contenidas en el volumen 1 de este recopilatorio, en las que interviene Fernando Vilches, se corresponden con las pistas de 13 a 18: Media granaína, Por fandangos, Flor de Petenera, Mi colombiana, Fandangos y Milongas.

No es la única referencia en cuanto a grabaciones de Fernando Vilches en el mundo del flamenco. Trancoso indica que Fernando Vilches participó con un solo muy destacado en la pieza *Sol y sombra*²⁰ junto con Pepe Marchena, y sugiere que “quizás formara parte del elenco por la admiración que Pepe tenía hacia su propio guitarrista, Ramón Montoya” (Trancoso, 2011, p. 224)²¹.

También sabemos que en 1933 Fernando Vilches grabó con Pepe Marchena por fandangos y por colombianas²² (Vergillos, 2012).

No cabe duda, en definitiva, de que el saxofonista Fernando Vilches fue una figura popular de su tiempo que despertó el interés del público y de la crítica. Prueba de ello son los diferentes artículos que lo calificaron como “el Vallejo del saxofón” o “el mago del saxofón”.

²⁰ La Libertad, XVI (1934), nº 4540, 19 de octubre, p. 8.

²¹ Pepe Marchena, *Quejío: Un monumento al cante*. Vol. 2. (1997). Emi Spain. Pista 16.

No podemos olvidar que años antes Ramón Montoya y Fernando Vilches ya habían colaborado.

²² No podemos olvidar que años antes Ramón Montoya y Fernando Vilches ya habían colaborado. A este respecto, el *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco* de Blas Vega y Ríos Ruiz señala que Vilches junto con Pepe Marchena, Ramón Montoya, Hilario Montes y Bregel, realizaron una nueva versión del cante por colombianas.

2.2. *El Negro Aquilino*

Aquilino Calzado González, más conocido con el sobrenombre del Negro Aquilino, es otro de los saxofonistas flamencos pioneros. A diferencia de Fernando Vilches, de él se habla en diferentes fuentes bibliográficas, a partir de las cuales he podido extraer algunos datos de interés.

Según la información que transmite el Diccionario enciclopédico de la Música en Cuba, el Negro Aquilino fue un saxofonista cubano muy popular en su época que se dedicaba a interpretar música española. Nació en Guantánamo, ciudad del sureste de Cuba, en 1910, aunque dejó Cuba para trasladarse a España a “buscarse la vida” tal y como indica Vergillos (2012).

Fue un personaje muy aclamado en su labor como intérprete²³, como lo prueban las numerosas referencias a él en la prensa de los años 30, tal y como también ocurría con Fernando Vilches.

Según estas fuentes, el Negro Aquilino actuó por toda España con la orquesta “Las Estrellas Negras”²⁴, así como con la Orquesta “Los Ases”²⁵, recibiendo elogios en todos los lugares que visitó²⁶. Elogios como “el saxofón humano”, “el saxofón flamenco”, “el negro de alma gitana, el creador...” o “matiza el cante jondo con el más depurado estilo”²⁷ se sucedían con frecuencia. Y si a Fernando Vilches se le bautizó como “el Vallejo del saxofón”, Aquilino fue conocido como “el Marchena del saxofón”²⁸.

²³ *La Libertad*, XIV (1932), nº 3888, 4 de septiembre, p. 6.

²⁴ *La Libertad*, XIV (1932), nº 3900, 18 de septiembre, p. 4.

²⁵ *La voz: diario gráfico de información*, XIV (1933), nº 4308, 27 de mayo, p. 12.

²⁶ *La voz: diario gráfico de información*, XIV (1933), nº 4342, 27 de julio, p. 13.

²⁷ Extraídos literalmente del *Diccionario enciclopédico de la Música en Cuba*.

²⁸ *El Sur: diario de la tarde*, II (1933), nº 263, 18 de mayo, p. 3.



Interpretó fandanguillos, milongas y malagueñas, pero también rumbas, danzones y música americana²⁹. Además de las actuaciones con la orquesta, también realizó recitales³⁰ y actuaciones en teatros con su propia banda³¹, presentando un espectáculo propio³².

Vergillos (2012) señala que grabó con Sabicas en el año 1947 en Nueva York³³ y también con Manolo de Badajoz, aunque no precisa el año. Y dice de él: “el fraseo de Aquilino es más valiente y fogoso que el de su paisano Vilches, permitiéndose saltos melódicos más arriesgados, siempre dentro de la línea intimista de la época” (Vergillos, 2012, párr. 3).

Posiblemente convivieran durante esta época otros saxofonistas realizando una importante labor de difusión del instrumento³⁴, pero lo cierto es que los más populares, avalados por sus apariciones en la prensa, fueron Fernando Vilches y el Negro Aquilino. Tanto uno como otro interpretaron el flamenco con conocimiento de causa, imitando perfectamente los giros de la voz del cantaor, con un sonido del saxofón *cantabile* similar al de cantaores de la primera mitad del siglo XX como pueden ser Manuel Vallejo, Angelillo o Pepe Marchena y con una elegancia, a mi parecer, poco frecuente en los saxofonistas de la época. Unas verdaderas obras de arte estas grabaciones que he tenido la suerte de descubrir.

²⁹ *La Libertad*, XIV (1932), nº 3888, 4 de septiembre, p. 6.

³⁰ *La Libertad*, XVIII (1936), nº 5020, 3 de mayo, p. 9.

³¹ *La Tierra: Órgano de la Asociación de Labradores y Ganaderos del Alto Aragón*, XII (1932), nº 4488, 14 de octubre, p. 3.

³² *La voz: diario gráfico de información*, XVI (1935), nº 5990, 31 de marzo, p. 19.

³³ Con motivo de la Guerra Civil Sabicas se marchó de España hacia el nuevo continente.

³⁴ Aunque de menor transcendencia, otro saxofonista popular en los años 30 fue Vicente Murgui, de quien también he encontrado algunas referencias en la prensa de la época. Oriundo de Sevilla, aunque menos famoso que nuestros dos anteriores protagonistas, fue también un músico conocido que obtuvo el favor del público. Formaba parte de una banda taurina sevillana y recibió el calificativo del “único competidor del Negro Aquilino”. *Diario de Córdoba de comercio, industria, administración, noticias y avisos*, LXXXIV (1933), nº 29510, 14 de julio, p. 2.

Es de suponer que ni Vilches ni Aquilino estaban en posesión de técnicas de improvisación tan desarrolladas como las de intérpretes posteriores como Pedro Iturralde o Jorge Pardo. De lo que estamos seguros es de que su música, siguiendo muy de cerca las melodías de los grandes cantaores del momento, tuvo en aquella época tanta repercusión como la de éstos últimos en la actualidad.

3. Análisis de las primeras experiencias del saxofón en el flamenco

Para el desarrollo de este epígrafe he seleccionado dos grabaciones de música flamenca en las que interviene el saxofón y que pueden calificarse de pioneras. Una vez transcritas³⁵, trataré de observar en ellas el uso que se le da al saxofón en los inicios de su acercamiento al flamenco, a fin de extraer algunas conclusiones.

3.1. Material objeto de estudio

He escogido grabaciones que son en cierta forma semejantes, pues en ellas se usa al saxofón de forma similar: imitando, emulando o sustituyendo la voz del cantaor³⁶.

La intención de mi estudio es analizar en ellas, basándome en el trabajo previo de transcripción, detalles relativos a la sonoridad así como a los recursos técnicos utilizados. Las grabaciones que he escogido son las siguientes:

- Fandangos³⁷, con Ramón Montoya a la guitarra y Fernando Vilches al saxofón.

³⁵ He de señalar que mi intención con estas transcripciones no es la de que cualquier persona se convierta en flamenca al interpretarla, es sólo una herramienta de estudio, de análisis y no deja de ser una mera aproximación, recreación del contenido de las grabaciones.

³⁶ Podría considerarse ésta la principal característica de los comienzos del uso del saxofón en el flamenco.

³⁷ Ramón Montoya, *El genio de la guitarra flamenca*, Vol. 1. (1998). Sonifolk. Pista 17.



- Media granaína³⁸, con Sabicas a la guitarra y el Negro Aquilino al saxofón.

La primera es la grabación más antigua, casi con toda seguridad, el primer ejemplo que se conserva de participación del saxofón dentro del flamenco. No sabemos con certeza cuando se realizó, pero tuvo que ser entre los años 1923 y 1936. Los intérpretes fueron el guitarrista Ramón Montoya, el máximo estandarte de la guitarra flamenca por aquellos años y acompañante habitual de D. Antonio Chacón, y el saxofonista español Fernando Vilches.

La segunda es una grabación realizada por el saxofonista cubano Aquilino Calzado, el Negro Aquilino, en Nueva York, en 1947, junto con el también célebre y recordado guitarrista Sabicas.

La principal característica que las une, además de que se acompañen exclusivamente con guitarra es que el saxofón se emplea como sustituto de la voz del cantaor.

3.2. *Criterios de transcripción*

“Las transcripciones equivalen a unos breves apuntes [...] que [...] pretenden congelar en el papel el devenir sonoro, aunque no en todos sus pormenores, sino tan sólo en lo esencial”. Así habla Ortega, en su libro sobre los cantes de las minas (Ortega, 2011, p. 42), del objetivo que se ha planteado al llevar al papel las melodías de los cantes por tarantas.

En el prólogo del libro de Philippe Donnier, *El duende tiene que ser matemático*, Agustín Gómez comenta:

[...] aunque por experiencia no cree [Donnier] en el valor de la partitura como medio de iniciación, por temor a caer en una tendencia comúnmente entendida como clásica, no deja de admitir que se trata de un instrumento práctico y casi indispensable como memoria y para archivos culturales (Donnier, 1987).

³⁸ Sabicas. Flamenco vol. 1. (2011). Brisa Records. Pista 9.

No obstante, como señala Blasco García, memoria y transmisión oral han sido los cauces de conservación de este arte:

La práctica flamenca, vivita y coleando desde hace muchísimos años, nos indica a las claras que para recordar, interpretar y recrear este tipo de música ha sido suficiente con mantener una memoria activa de los cantes por medio de la transmisión oral, como siempre han hecho y hacen los músicos flamencos de verdad que se han dedicado y se dedican hoy en día a interpretar dicho folclore (Blasco García, 2012, p. 304).

Aunque no deja de reconocer la conveniencia de la transcripción:

Sin embargo, según mi criterio, pienso en la verdadera utilidad que tendría el uso de alguna forma de escritura, clásica o de cualquier otro tipo, siempre que nos ayudara a recordar las melodías y armonías que nos ofrecen los diferentes cantes flamencos. Es decir, una escritura que sirviera sobre todo para despertar la memoria de lo ya sabido y, quizás, olvidado, pero que ha permanecido en el subconsciente como una forma o especie de aparato lingüístico musical que tendría la capacidad de avivar e intensificar en nosotros, y tanto más en cuanto músicos, los recuerdos que tuviéramos sobre cuáles son los cantes y cómo se hacen flamencos al ser interpretados (Blasco García, 2012, p. 305).

Tras una breve recogida de opiniones en torno a la forma de transcribir el flamenco, surge la necesaria pregunta, ¿cómo transcribir el saxofón flamenco?

De acuerdo con Donnier (2011) considero que en el flamenco, amén de que se pueda y deba transcribir, la transmisión oral debe seguir ocupando un lugar primordial como método de aprendizaje. Estamos en una época en la que existen novedosas y muy potentes herramientas y técnicas multimedia que facilitan el trabajo de la transcripción precisa³⁹, pero no debemos olvidarnos de

³⁹ Por ejemplo los editores de partituras en los que podemos reproducir auditivamente la partitura sobre la que estamos trabajando; diferentes programas que nos permiten la repetición en loop de fragmentos establecidos de una grabación con el fin de trabajar sobre un fragmento muy concreto; reproductores de audio con los que podemos reducir considerablemente la velocidad de reproducción con el objetivo de poder escuchar con mayor claridad los diferentes



la importancia de la transmisión oral⁴⁰. La realización de transcripciones muy precisas puede llevar, a la persona que se acerque al flamenco a través de ellas, al error de restar importancia a la información que se puede extraer a través de la referencia oral, detalles imposibles de plasmar en una partitura. No debemos olvidarnos de la importancia de escuchar y conocer los cantes que recrean ciertas transcripciones para poder interpretarlos correctamente.

Así mismo, coincido con Blasco García en que a la hora de interpretar una transcripción debemos ser conscientes de que ésta registra tan sólo una interpretación concreta de un cantaor, un guitarrista o un saxofonista en un momento determinado, y es posible que al día siguiente lo realice de una manera distinta, “como se puede comprobar fácilmente si se escucha al mismo cantaor cantar lo mismo en días diferentes, en el mismo día, o incluso dos horas más tarde” (Blasco García, 2012, p. 306).

En lo que respecta a mis transcripciones, de acuerdo con lo que decía anteriormente, no pretenden ser una guía exacta de reproducción de las grabaciones transcritas, sino sólo una imagen algo cercana de las mismas, y sobre todo un medio para el posterior análisis.

A la hora de realizar las transcripciones he partido de un mismo principio: la cultura musical clásica como referencia. Donnier defiende precisamente esto: “la cultura musical clásica sigue siendo la referencia para la transcripción de cualquier tipo de música” (Donnier, 2011, párr. 1).

Una de las cuestiones más controvertidas a la hora de transcribir los cantes flamencos tiene que ver con el ritmo y el compás. A este respecto sugiere M^a Carmen López:

giros melódicos; programas de tratamiento de sonido que nos permiten usar diferentes filtros con la intención de resaltar unas frecuencias u otras en una grabación, suprimir ruidos, etc.

⁴⁰ Cuando hablo de transmisión oral me estoy refiriendo a cualquier método de transmisión oral, ya sea mediante la palabra presencialmente o con la ayuda de grabaciones.

Parece que para transcribir correctamente el flamenco es necesario utilizar a lo largo de la escritura los cambios de compás que hagan falta para ajustar las cadencias rítmico-melódico-armónicas características de este repertorio a la esencia de los compases clásicos, o aceptar la necesidad de tener que manipular la esencia de dichos compases para representar de la forma más veraz posible el pensamiento del compositor (López Castro, 2012, pp. 67 y 68).

Aunque en un primer momento me sentí tentado de actuar así, he preferido sacrificar la exactitud en la escritura en pro de la facilidad de lectura. En cualquier caso, reconozco que en este punto es donde me he topado con mayores dificultades a la hora de realizar las transcripciones.

Además de esto, he tenido en cuenta la funcionalidad de mis transcripciones. M^a Jesús García Sánchez explica que: “es de suma importancia tener en cuenta el “qué” y “para qué” vamos a transcribir” (García Sánchez, 2012, p. 126). Lo mismo indica Donnier, (2011) “no existen transcripciones objetivas, sino transcripciones con un objetivo claramente definido”. Tras una reflexión en torno a esta cuestión, veo necesario remarcar que la intencionalidad de mi trabajo y de mis transcripciones es servir como herramienta de análisis. Además tengo también en cuenta mi humilde intención de contribuir a una funcionalidad de memoria, de recogida de datos con la posibilidad de, en futuros trabajos, ampliar el campo de transcripción así como el de análisis, insistiendo en la idea de “recrear”, de despertar lo sabido.

3.3. Primera transcripción: *fandangos*⁴¹

La primera transcripción recoge unos fandangos que grabaron entre 1923 y 1936 Ramón Montoya a la guitarra y el saxofonista Fernando Vilches. La podemos escuchar en el disco recopilatorio de *Ramón Montoya: el genio de la guitarra flamenca*⁴².

⁴¹ Los extractos de las transcripciones que a continuación se incluyen están transportadas pensando en el instrumento al que van dirigidas, el saxofón alto en Mib.

⁴² *Ramón Montoya, El genio de la guitarra flamenca*, Vol. 1. (1998). Sonifolk. Pista 17.



Aunque con compás claramente establecido, la pieza no sigue un pulso perfectamente uniforme sino que se juega mucho con el *rubato*, algo frecuente en el flamenco cuando no se canta para el baile. De ahí que haya optado por la indicación “sin rigor” y haya añadido algunos fragmentos cadenciales (en la partitura se muestran con notas de menor tamaño) a fin de respetar el compás ternario típico de los fandangos.

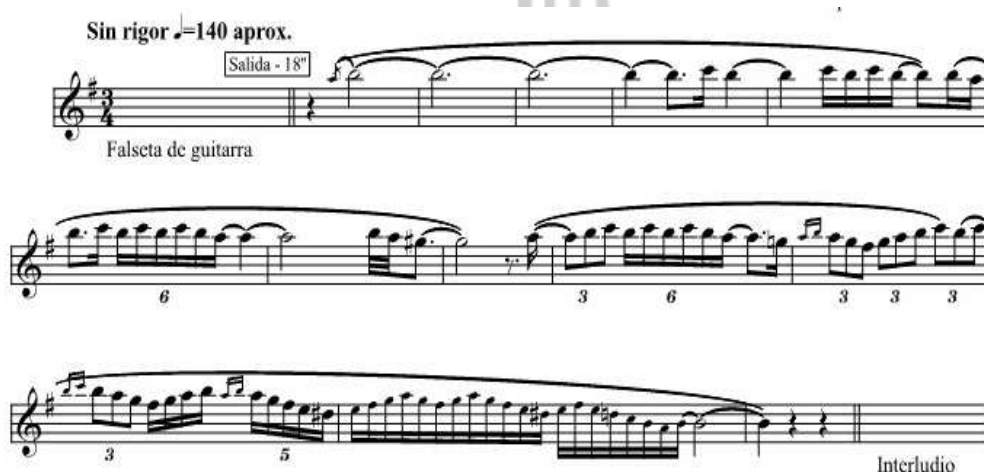


Figura 3: Fandangos de Ramón Montoya y Fernando Vilches (fragmento)

3.4. Segunda transcripción: media granaína

La segunda transcripción corresponde a la media granaína que grabaron Sabicas y el Negro Aquilino en 1947 en Nueva York. Podemos escuchar esta grabación en la pista número nueve del disco recopilatorio de Sabicas: *Flamenco vol. 1*⁴³.

La granaína es un cante de ritmo libre, de ahí las dificultades que surgen a la hora de intentar plasmarla en el papel. A pesar de esto, y como nos dice Antonio Hurtado (2005), se puede apreciar una medida rítmica interna, precisa y proporcionada, susceptible de ser anotada gráficamente. No obstante, la granaína es una evolución del fandango que, como dijimos antes, se basa en una métrica ternaria. De ahí la elección del compás de tres por cuatro.

⁴³ Sabicas, *Flamenco vol. 1*. (2011). Brisa Records. Pista 9.

A la hora de realizar esta transcripción he utilizado el mismo criterio que en la anterior. Con el fin de mantener la idea del compás ternario, he añadido pasajes cadenciales (indicados con notas más pequeñas) en los que el saxofonista deja por un momento la exactitud rítmica del compás para realizar una interpretación acorde con el estilo, basada en la necesaria referencia oral comentada anteriormente.

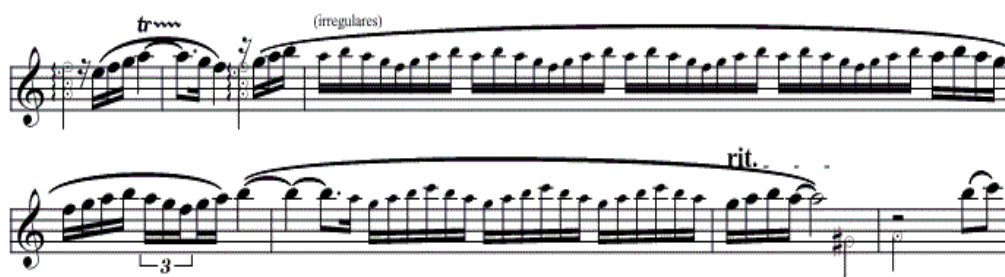


Figura 4: Media granaina de Sabicas y el Negro Aquilino (fragmento)

3.5. Breve análisis de las transcripciones

Tomando como ejemplo y punto de partida trabajos anteriores como el de Trancoso González (2011) o el de García Sánchez (2012) establezco mi propio sistema de análisis, adaptado a la naturaleza de las transcripciones que he realizado.

Debido a que es el saxofón el protagonista de este estudio, no voy a entrar a describir las características armónicas ni a realizar un análisis de la interpretación guitarrística, tan sólo mencionaré algún pequeño detalle.

Los aspectos básicos que he tenido en cuenta en el análisis se reflejan en la tabla 1. En las tablas 2 y 3 se recoge el análisis detallado de cada una de las piezas. Todas ellas pueden verse en el anexo.

Con el fin de establecer los rasgos comunes y las diferencias existentes entre las grabaciones de Vilches y el Negro Aquilino, a continuación voy a



comparar brevemente los datos obtenidos tras el análisis de cada una de las piezas.

En primer lugar hay que comentar que las dos piezas están interpretadas con el saxofón alto en *mib*. En cuanto a la estructura formal podemos observar como en los dos casos se respeta la de los cantes originales, no aportándose en ninguno de ellos novedad alguna en referencia a esta cuestión. No es así en el caso de los recursos expresivos utilizados. Aunque en ambos casos se usa el vibrato, los mordentes o notas cortas, hay que destacar el diferente resultado en la aplicación de estos recursos por uno u otro saxofonista. No obstante, Fernando Vilches y el Negro Aquilino hacen un uso casi similar de estos recursos expresivos.

En cuanto a la textura, se puede comprobar cómo también es similar en los dos casos, es una melodía acompañada donde el saxofón “canta”, excepto en las falsetas donde todo el protagonismo corre a cargo de la guitarra. Lo mismo ocurre con la dinámica, que es similar, y el ámbito, destacando al igual que en los cantes originales el movimiento por grados conjuntos.

Por último quiero destacar que los dos saxofonistas utilizan las posibilidades del instrumento de la mejor forma posible. Las tonalidades escogidas para la interpretación permiten que el saxofonista pueda realizar multitud de melismas con una digitación muy sencilla y cómoda, que facilita la fluidez y que no añade problemas técnicos propios del instrumento a la interpretación.

4. Coda

Gracias al inusitado interés que el flamenco está generando en los últimos años, se han reeditado grabaciones de esos primeros intentos que, además del disfrute inherente a ellas, constituyen un material de estudio de inestimable valor para los investigadores.

La transcripción y análisis de dichas manifestaciones pioneras nos ha permitido conocer el papel desempeñado en ellas por el saxofón y comprobar que la tendencia fue a imitar o emular las voces y giros vocales de los grandes cantaores de la época, poniendo en juego, claro está, técnicas y recursos instrumentales característicos del saxofón. Se observa el respeto con el que Vilches o el Negro Aquilino trataron las melodías originales de los cantes, tanto en el ámbito melódico, como en los adornos utilizados, la dinámica, los acentos o los apoyos. No obstante, también hay espacio para la introducción de pequeñas variaciones o modificaciones en algunos tercios, como si también estos intérpretes hubieran querido imprimir en ellos su sello personal.

Con los años, se producirá un cambio de tendencia, resultado del acercamiento al flamenco de intérpretes claramente marcados por la estética del jazz. Y decimos “acercamiento” porque algunos de ellos, como es el caso de Pedro Iturralde, enfatizan claramente la idea de que no han querido hacer flamenco, sino hacer jazz inspirándose en el flamenco⁴⁴. La evolución ha continuado de tal manera que actualmente los saxofonistas que se aproximan al flamenco, y que en su gran mayoría siguen proviniendo del jazz, lo hacen desde presupuesto claramente jazzísticos, apreciables particularmente en el tratamiento que conceden a la armonía y a la melodía, aunque, en cierta manera, también son deudores de la herencia anterior.

Probablemente es con Pedro Iturralde cuando se produce este cambio de tendencia que otorga al saxofón otro enfoque en su acercamiento al flamenco. La definitiva evolución se producirá, no obstante, de la mano de otro gran artista, Jorge Pardo, cuya estela han seguido en cierta medida otros intérpretes como Perico Sambeat, Llibert Fortuny o Gautama del Campo, todos ellos

⁴⁴ A este respecto, Pedro Iturralde, en una entrevista realizada en la web <http://www.adolphesax.com>, comenta: “(...) a pesar de la denominación Jazz-Flamenco, yo nunca intenté hacer “cante jondo”, por el que tengo gran respeto y admiración, sino hacer jazz interpretando temas andaluces (o temas de compositores clásicos españoles que a su vez expresan Andalucía) y así producir un Jazz moderno con espíritu de Andalucía”.



influidos por el jazz y deseosos de establecer con el saxofón su propio lenguaje flamenco.



5. Bibliografía

- ASENSIO SEGARRA, M. (2004). *Historia del saxofón*. Valencia: Rivera Editores.
- BLAS VEGA, J. (1998). "Ramón Montoya: El genio de la guitarra flamenca" (libreto explicativo). En *Ramón Montoya, El genio de la guitarra flamenca*. Madrid: Sonifolk.
- BLAS VEGA, J. y RÍOS RUIZ, M. (1988). *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*. Madrid: Cinterco.
- BLASCO GARCÍA, J. A. (2012). "Por qué y cómo escribir los cantes flamencos en partitura: Algunas reflexiones". En *Dedica: Revista de Educação e Humanidades*, 3. Accesible en: dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3825395.pdf
- CLEMENTE, L. (s. f.). "Entrevista a Ricardo Miño y Gualberto". En *Revista de la web Flamenco-world.com*. Accesible en: <http://www.flamenco-world.com/artists/gualbertoymino/egualmin.htm>
- DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO DE LA MÚSICA EN CUBA (s. f.). Instituto Cubano del Libro: Editorial Letras Cubanas. Accesible en: http://www.ecured.cu/index.php/EcuRed:Enciclopedia_cubana
- DONNIER, Ph. (1987). *El duende tiene que ser matemático*. Córdoba: Virgilio Márquez editor.
- DONNIER, Ph. (2011). "Elementos para la transcripción del cante y de la guitarra" (recurso electrónico). Centro virtual de divulgación de las matemáticas, 24. Accesible en: http://divulgamat2.ehu.es/divulgamat15/index.php?option=com_content&view=article&id=12354:24-abril-2011-flamenco-elementos-para-la-transcripcion-del-cante-y-de-la-guitarra&catid=67:ma-y-matemcas&Itemid=46
- FERNÁNDEZ MARÍN, L. (2004). *Teoría musical del flamenco*. San Lorenzo de El Escorial: Acordes Concert.
- FOLLETO DE LAS JORNADAS DE JAZZ EN NOVIEMBRE (2011). Junta de Andalucía. Accesible en: http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/teatrocentral/pdf/TC_JAZZ_NOV_2011.pdf
- GARCÍA SÁNCHEZ, M. J. (2012). "¿Tradición o renovación?: Un estudio a través del cante flamenco de Antonio Chacón y Enrique Morente". En *Las fronteras entre los géneros y otras músicas de tradición oral: III Interdisciplinary Conference on Flamenco Research - INFLA y II International Workshop of Folk Music Analysis - FMA*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- HURTADO TORRES, A. (2005). "La transcripción musical como un imprescindible enfoque en el estudio de la música flamenca". En *Música Oral del Sur: Revista Internacional*, nº 6. Actas del Coloquio Internacional "Antropología y Música. Diálogos 4". Pensar el Flamenco desde las ciencias sociales. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- ITURRALDE, P. (s. f.). "Pedro Iturralde Jazz Flamenco" en Adolphe Sax: la web del saxofón. Accesible en:



http://www.adolphesax.com/index.php?option=com_content&view=article&id=238%3Aarticulos-pedro-iturralde-jazz-flamenco&catid=48%3Asaxofon&Itemid=614&lang=es

LÓPEZ CASTRO, M. C. (2012). "Estudio de métodos para la transcripción y el análisis del piano flamenco". En *Las fronteras entre los géneros y otras músicas de tradición oral: III Interdisciplinary Conference on Flamenco Research - INFLA y II International Workshop of Folk Music Analysis - FMA*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

ORTEGA, J. F. (2011). *Cante de las minas, cantes por tarantas*. Sevilla: Signatura.

TRANCOSO GONZÁLEZ, J. (2011). *El piano flamenco: Génesis, recorrido diacrónico y análisis musicológico* (tesis doctoral). Universidad de Sevilla. Accesible en: <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/mediaepgpc/libroblanco/Elpianoflamenco.pdf>

VERGILLOS, J. (2012). "El viejo flamenco fusión". En *Diario de Sevilla*, 19 de febrero de 2012.

Accesible en: <http://www.diariodesevilla.es/article/mapademusicas/1189029/viejo/flamenco/fusion.html>



6. Anexos

6.1. Parámetros de análisis

Tabla 1. Parámetros de análisis

Análisis formal	<ul style="list-style-type: none"> - Si pertenece a un palo concreto. - Estructura básica: alternancia de estrofa y estribillo, preludios o falsetas de introducción, salida o temple, estrofas o coplas...
Timbre y textura	<ul style="list-style-type: none"> - Instrumento utilizado. - Tipo de textura.
Dinámica	<ul style="list-style-type: none"> - Su organización: progresiva, mediante partes diferenciadas, <i>crescendos</i> y <i>diminuendos</i>... - Grado de contraste dinámico: frecuencia de contraste.
Melodía	<ul style="list-style-type: none"> - Ámbito (nota más aguda y más grave). - Nota de comienzo y de final. - Línea melódica: ondulante, <i>cantabile</i>, ascendente, descendente... - Notas principales de reposo. - Tipos de intervalos: conjuntos o disjuntos. - Densidad o grado de actividad melódica. - Recursos expresivos y ornamentos utilizados. - Relaciones temáticas entre las diferentes partes.
Armonía	<ul style="list-style-type: none"> - Toque de la guitarra - Armonía.



6.2. Fandangos de Fernando Vilches

Tabla 2: Análisis de los fandangos de Vilches

Análisis formal	Fandango Estructura básica: preludio, salida, interludio, copla, interludio, copla, falsea final o postludio
Timbre y textura	Saxofón alto en <i>mib</i> y guitarra Melodía acompañada en las partes donde interviene el saxofón
Dinámica	<i>Crescendos</i> y <i>diminuendos</i> en el fraseo del saxofón Existe poco contraste dinámico
Melodía⁴⁵	Ámbito de 11ª. De <i>si medio</i> a <i>mi agudo</i> Comienzo en <i>si agudo</i> (con anacrusa de <i>la</i>) y final en <i>si medio</i> Línea melódica ondulante con tendencia descendente en los finales de cada estrofa Notas de reposo: principalmente el <i>si agudo</i> y el <i>si grave</i> . Aparece siempre un pequeño reposo en los finales de cada inciso Intervalos: principalmente se mueve por grados conjuntos. Destaca un salto de 5ª, uno de 4ª y alguno de 3ª en la primera copla y saltos de 3ª en la segunda copla Densidad: pretende la imitación de la voz del cantaor con bastante ornamentación melódica y con el uso de múltiples bordaduras y dobles bordaduras Recursos expresivos: vibrato, mordentes, <i>glisandos</i> , “cuasi trinos” y algunas notas de duración corta (picado corto) Existe relación temática gracias al uso de la bordadura <i>si-do-si</i> que aparece en la salida aunque se va añadiendo nuevo material
Armonía⁴⁶	Toque: Fandango por arriba, cejilla al 5 Armonía típica de los fandangos. Las progresiones son: <i>A, Bb, A</i> en la salida y <i>F, Bb, C, F, C, F, Bb, A</i> en las coplas

⁴⁵Hablo siempre en términos de tésitura del saxofón.

⁴⁶Utilizo el cifrado americano para indicar las diferentes progresiones armónicas. Los acordes cifrados no son en realidad los que suenan ya que los guitarristas flamencos utilizan siempre las mismas posiciones para un cante, y ayudándose de la cejilla los transportan a conveniencia del cantaor en cada momento.

6.3. Media granaína del Negro Aquilino

Tabla 3: Análisis de la media granaína del Negro Aquilino

Análisis formal	Media granaína, perteneciente al grupo de cantes de Levante Estructura básica: preludio, salida, interludio, copla, postludio
Tímbre y textura	Saxofón alto en <i>mib</i> y guitarra Melodía acompañada en las partes donde interviene el saxofón, en ocasiones se establece un pequeño diálogo entre los dos instrumentos
Dinámica	<i>Crescendos</i> y <i>diminuendos</i> en el fraseo del saxofón Existe poco contraste dinámico
Melodía	Ámbito de 8ª. De <i>re medio</i> a <i>re agudo</i> Comienzo en <i>do agudo</i> (con anacrusa de <i>si</i>) y <i>final en mi medio</i> Línea melódica ondulante con tendencia descendente en los finales de frase Notas de reposo: en la salida el <i>do agudo</i> , el <i>fa medio</i> y el <i>mi medio</i> . Igual en la copla, aunque siempre aparece un pequeño reposo en los finales de cada inciso (<i>sol</i> y <i>la agudos</i> o <i>re medio</i>) Intervalos: principalmente se mueve por grados conjuntos. Sólo utiliza algún salto de 3ª Densidad: pretende la imitación de la voz del cantaor con bastante ornamentación melódica y con el uso de múltiples bordaduras y dobles bordaduras Recursos expresivos: vibrato, mordentes y trinos Todas las partes tienen relación temática. Desarrolla pequeños motivos de la salida y va combinándolos con nuevo material
Armonía	Toque por granaínas, cejilla al 8 Armonía típica de granaínas. Las progresiones son: G, C, B en la salida y G, C, G, D7, G, C, D, C, D, C, G en la copla