

# Estética sonora de la flauta travesera en el flamenco: catálogo de ejemplos y elaboración de ejercicios para su puesta en práctica

**María José Martínez González**

*Universidad de Castilla-la Mancha*

**María del Valle de Moya Martínez**

*Universidad de Castilla-la Mancha*

---

A lo largo de los años, el flamenco se ha transmitido preferentemente de forma oral, quedando relegada la posibilidad de hacerlo a través de la notación convencional. Para plasmar la estética sonora de este género musical y sus peculiaridades tonales, es necesario crear un nuevo lenguaje que guíe su puesta en práctica. La presente investigación se centra en el análisis del uso de las técnicas extendidas, profundizando sobre cuáles son las más empleadas actualmente en esta música y de qué manera se plasman sus grafías. Así, en este trabajo se pretende abordar la creación de un carrusel de ejercicios y ejemplos adecuados para el aprendizaje del flamenco en la flauta travesera. Para ello, será necesario trabajar estas herramientas de manera individual y progresiva, profundizando en cada uno de estos útiles sonoros. La pretensión final es que la conjunción de todos los ejemplos musicales aportados facilite el trabajo final, al emplear todas las técnicas en pro de una buena interpretación del flamenco, así como lograr un correcto aprendizaje de las técnicas extendidas en la flauta travesera.

---

*Palabras clave:* Flamenco; técnicas extendidas; flauta travesera; didáctica del flamenco.

---

Over the years, flamenco has been transmitted preferably orally, relegating the possibility of doing so through conventional notation. In order to capture the sound aesthetics of this musical genre and its tonal peculiarities, it is necessary to create a new language to guide its implementation. The present research focuses on the analysis of the use of the extended techniques, going deeper into which are the most used nowadays in this music and in what way their writing is expressed. Thus, the aim of this work is to approach the creation of a carousel of exercises and examples suitable for learning flamenco on the transverse flute. To do this, it will be necessary to work on these tools individually and progressively, going deeper into each of these sound tools. The final aim is that the combination of all the musical examples provided will facilitate the final work, by using all the techniques in favour of a good flamenco performance, as well as achieving a correct learning of the extended techniques on the transverse flute.

---

*Keywords:* Flamenco; extended techniques; transverse flute; flamenco didactics.

## 1. Introducción: los problemas de la transcripción del flamenco

---

Al hablar de la transmisión del flamenco, lo primero que destaca es la difusión oral del género. Desde su nacimiento hacia 1780 (Ríos, 1997, p. 3), no se conservan documentos gráficos que ayuden a entender cómo se configuraron los diferentes estilos. Sin embargo, existen diversas versiones de audio y grabaciones que, aunque a veces adolecen de calidad, proporcionan las

suficientes piezas básicas musicales que permiten configurar el corpus de este género musical.

La falta de documentos escritos, sobre todo partituras, deriva en unas carencias que dificultan el aprendizaje del estilo flamenco. Si bien es cierto que instrumentos como la guitarra no necesitan de este soporte, los grandes perjudicados son los instrumentos melódicos. Más allá de la interpretación de oído, los músicos de viento y los pianistas se han visto afectados negativamente en la interpretación musical flamenca. La naturaleza de esta problemática en los instrumentos de viento es evidente, dada la carencia presente en el sistema académico respecto a una correcta formación del alumnado en educación auditiva. Este hecho impide, en general, que el estudiante de música consiga interpretar con éxito diversas piezas del repertorio flamenco. Por tanto, este trabajo pretende analizar algunas de las incógnitas originarias a las que se acaba de hacer mención. El objetivo principal es dar respuesta a algunos de los problemas de aprendizaje que plantea este estilo musical.

Otro factor que perjudica el aprendizaje e interpretación de la música flamenca está relacionado con la falta de símbolos del lenguaje musical clásico para plasmar los melismas específicos del canto flamenco, además de otras cuestiones relacionadas con el compás y los efectos estéticos. Para profundizar en estas cuestiones se ha analizado una transcripción de Simón Fernández (2019), el tema “La leyenda del tiempo”, de Camarón de la Isla, y una grabación de YouTube dónde el flautista Jorge Pardo realiza una pequeña improvisación sobre este tema<sup>1</sup>. Se pretende encontrar las diferencias entre ambos soportes (la transcripción escrita y la improvisación grabada) para averiguar cuál de ellas cubre mejor las necesidades interpretativas.

En primer lugar, se aporta la transcripción de Fernández (Figura 1), en la que se aprecia que se ofrece un esquema con los acordes empleados, así como un fragmento de la melodía del tema. Esta transcripción permite la ejecución, pero no suena igual que la interpretación vocal de Camarón. La causa de esta diferencia es que la partitura no aporta directrices estéticas ni sonoras. Serían necesarias algunas indicaciones sobre los matices que realizar y sobre cómo trabajar el timbre. Aquí radica uno de los problemas más frecuentes de las transcripciones actuales del flamenco: cómo se puede plasmar en la partitura los elementos estéticos y tímbricos necesarios para una interpretación del repertorio lo más correcta posible.

A pesar de que la partitura no descifra totalmente el tema, se puede completar el aprendizaje escuchando diferentes versiones grabadas. En el caso de la flauta, resulta especialmente útil la versión ofrecida por Jorge Pardo. Aunque no es totalmente fiel a la versión de Camarón, Pardo aglutina el sonido y personalidad necesarios para una interpretación instrumental de calidad. Esta grabación proporciona ciertas claves relacionadas con el timbre, pero es más difícil de descifrar que la transcripción que refleja la partitura de Fernández.

Al escuchar con detenimiento la versión de Pardo, se pueden establecer varios aspectos referidos a la estética del tema. En primer lugar, el sonido es sucio, abierto, ya que Pardo intenta asemejarlo a la voz lo más posible. Para ello, es necesario desentender la embocadura de la flauta, abrir más la cabeza y emitir más cantidad de aire. En lugar de generar una columna estrecha de aire dirigida al agujero, Pardo realiza una emisión en abanico, lo que produce que se perciba en su sonido el aire residual.

En segundo lugar, destaca el aspecto de la articulación. Este elemento conforma parte del sonido y aporta una sensación de calidez y de naturalidad en la ejecución. Aunque no aparece en la transcripción, la interpretación de Pardo marca mucho los acentos del tema, cuestión fundamental para entender la estética de este estilo (Galán, 2020).

Por último, la característica más evidente es la microtonalidad, uno de los mayores problemas

---

<sup>1</sup>“Jam sesión La leyenda del tiempo (Isaki Lacuesta)”]; recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=oLBqkPuj8A&ab\\_channel=shiro](https://www.youtube.com/watch?v=oLBqkPuj8A&ab_channel=shiro).



Letra: Federico García Lorca Música: Ricardo Pachón  
Transcripción por Simón Fernández

♩ = 140.

ute

Am C Am C (x5) Am C Am C

5

Am C Am C Am C Am C

El sue-----flo-----va so-----bre el tiem-----po flo-----tan-----

9

Dm G7 C D G Am

--do co--moun ve-----lc-----ro flo--tan-----do co--moun ve-----lc-----ro

Figura 1. Transcripción de “La leyenda del tiempo” por Simón Fernández

en las transcripciones del flamenco. La falta de medios técnicos organológicos no permite que los instrumentos melódicos recreen a la perfección los melismas del canto. El vídeo de Pardo recoge la interpretación de algunos microtonos y *glissandi* gracias al uso de las posiciones alternativas de la flauta y los juegos con la embocadura, algo no exento de complejidad. A pesar de las ventajas que aporta la grabación para el aprendizaje, también se pone de manifiesto la tremenda dificultad de transcribir en una partitura el solo que realiza Pardo en el vídeo. Nuevamente, se advierte otra carencia educativa, ya que las técnicas extendidas de la flauta travesera no se abordan hasta los últimos cursos del grado profesional de Conservatorio. Para el aprendizaje de los citados elementos, se pueden utilizar algunos métodos de técnica como *The Other Flute: A Performance Manual of Contemporary Techniques* de Robert Dick (1975).

En resumen, para el aprendizaje de “La leyenda del tiempo”, se dispone de dos fuentes primarias que ayudan a generar un corpus interpretativo. Por un lado, la partitura de Simón Fernández facilita la melodía y el compás. Por otro, la versión de Jorge Pardo completa la percepción global de la pieza al interpretar sus elementos estéticos y sonoros.

Pasando a otra cuestión, hay que destacar la existencia de gran variedad de nuevas escrituras destinadas a plasmar los efectos sonoros del flamenco. En este sentido, algunos autores académicos actuales han creado un nuevo lenguaje de simbología y grafías para aludir a los efectos musicales ya comentados. Así, en el contexto académico se trabaja el uso de técnicas extendidas. Este término también se utiliza habitualmente en la composición contemporánea que se estudia en los centros educativos musicales. No obstante, la investigación académica musical sigue analizando los diferentes efectos acústicos que suelen ser habituales en el género flamenco.

Entre los académicos más destacados en la investigación del flamenco, está Mauricio Sotelo, uno de los máximos exponentes de la música culta actual. Amplió estudios de composición en la Universidad de Viena, donde también se formó en música electroacústica y profundizó en el compositor Luigi Nono, una importante influencia en el imaginario de su obra. Su lista de obras es muy extensa. En su página web se encuentran diferentes trabajos creados para ensemble, música de cámara, orquesta, voz, electrónica o instrumento solo y existe una gran variedad de piezas de inspiración flamenca. Como él mismo indica, su interés por el género tiene que ver con «la tradición del arte mágico de la memoria», la tradición oral del género (SGAE, 2020).

La academización del flamenco en la música de Sotelo tiene un excelente exponente en su obra *De oscura llama*, escrita para voz y ensemble. En la versión que se ha analizado, la interpretación se debe a los artistas y agrupaciones que se recogen en la Tabla 1.

<i>Cantaor</i>	Arcángel
<i>Flauta</i>	Roberto Fabbriciani
<i>Contrabajo</i>	Contrabajo
<i>Violín, violonchelo y piano</i>	Trío Arbós
<i>Percusión</i>	Ensemble Neopercusión
<i>Clarinete</i>	Carlos Gálvez Taroncher
<i>Director</i>	Mauricio Sotelo

**Tabla 1.** Componentes de la interpretación de la obra de Sotelo *De llama oscura*

La partitura de la obra se divide en 12 partes en las que recorre estilos como la soleá, el martinete o la toná. La comprensión de Sotelo de estos palos flamencos se plasma en los ritmos envueltos en una atmósfera vanguardista. Por ejemplo, como refleja la Figura 2, la partitura de la pieza 7, “Bulería encendida” (minuto 21’13”) muestra cómo la composición se ajusta al compás de bulería a través de los acentos y matices propios, añadiendo técnicas clásicas como el *pizzicato* y un ensemble vanguardista. Por su parte, la Figura 3 recoge las técnicas exigidas a la flauta travesera.

7. Bulería encendida 97

The image shows a musical score for the piece '7. Bulería encendida'. It consists of three staves: Piano (P), Clarinet (Cl), and Voice (Voz). The tempo is marked as quarter note = 100. The piano part features dynamic markings of *f*, *mp*, and *pp*. The clarinet part includes a *pizz.* (pizzicato) marking. The voice part is marked *mp* and includes the instruction 'Basso Cigno'. The score is divided into measures by vertical bar lines.

**Figura 2.** Extracto de *De oscura llama*

Se observa que el autor plasma distintas técnicas extendidas de la flauta que se relacionan con la posición de la embocadura, la presión del aire o las posiciones microtonales.

El trabajo de Sotelo demuestra que es posible encontrar nuevas fórmulas de simbología para transcribir con fidelidad la música flamenca. Aunque el autor posee una formación académica, sabe

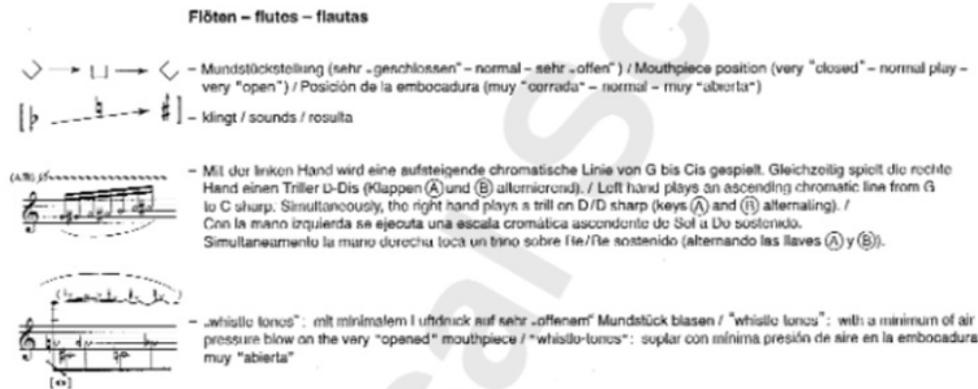


Figura 3. De oscura llama, indicaciones para la interpretación de la flauta travesera

ejemplificar en su composición el empleo de herramientas propias de la notación contemporánea que son adecuadas para escribir el género flamenco.

Tras todo lo expuesto, se pueden resumir las principales ideas como sigue. En primer lugar, hay que destacar que transcripción del flamenco es una praxis poco trabajada actualmente. La melodía se escribe de manera sencilla pero no se trabajan aspectos interpretativos de matices y los elementos del canto que son necesarios en la ejecución llevada a cabo por instrumentistas de viento. A pesar de ello, los compositores contemporáneos emplean un lenguaje con el que plasmar las variantes estilísticas. Así lo demuestra la obra de Sotelo, en la que los conocimientos de la música académica, facilitan la utilización de una terminología concreta para ayudar a la interpretación del flamenco.

El estudio de la técnica instrumental, es una premisa irrenunciable para la interpretación del flamenco. Su transmisión oral genera algunos problemas que pueden solucionarse con la unión entre música académica y comprensión estilística del género. Este tándem permite escribir con claridad las piezas flamencas al tiempo que facilita su estudio entre los estudiantes de conservatorio. Es conveniente recordar que los músicos flamencos se apoyan en la escucha previa para llevar a cabo sus interpretaciones, en las que imitan los elementos sonoros percibidos. Por el contrario, los músicos académicos aprenden los elementos sonoros apoyándose en métodos de enseñanza y partituras escritas según métodos convencionales.

## 2. Elementos sonoros del flamenco: gráficas propias de la escritura contemporánea

El sonido de los instrumentos de viento en el flamenco posee ciertas singularidades que determinan los estilismos necesarios para reflejar la realidad musical del género. Con la intención de destacar los efectos que configuran la estética sonora del estilo flamenco, es conveniente escuchar algunos temas por ser referentes ejemplificadores. Así, se han seleccionado los siguientes audios, indicando entre paréntesis el intérprete: “Veloza hacia su sino” (Jorge Pardo), “Hi fuego” (Juan Parrilla), “En el Berlín” (bulería de Sergio de Lope), “Vientos por Levante” (Oscar de Manuel), “Bulerindia” (Pedro Ontiveros).

En estos ejemplos se observa el protagonismo adquirido por los vientos flamencos entendidos como *imitadores del canto*. De este modo, cualquier efecto sonoro adoptado, pretende aportar credibilidad a la interpretación, valiéndose de recursos que faciliten el papel solístico del instrumento

en el flamenco.

A continuación, damos cuenta de forma resumida de los efectos estéticos de la flauta travesera en la interpretación flamenca.

### ■ 2.1 *Overblowing*

Se trata de la sobresaturación del aire en la emisión. De este modo, se consigue la sonoridad de armónicos superiores, posibilitando alcanzar sonidos resultantes por encima de la octava del tono que se está digitando (Figuras 4 y 5).



Figura 4. Brian Ferneyhough, *Cassandra's Dream Song*: notación del *overblowing*

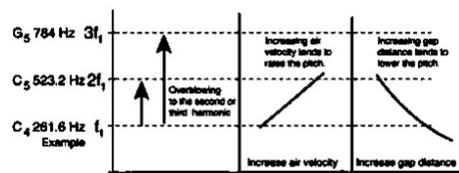


Figura 5. Gráfico sobre el incremento de aire en el *overblowing* para conseguir notas superiores (recuperado de <http://hyperphysics.phy-astr.gsu.edu/hbase/Music/flute.html#c5>)

### ■ 2.2 *Sonido de aire*

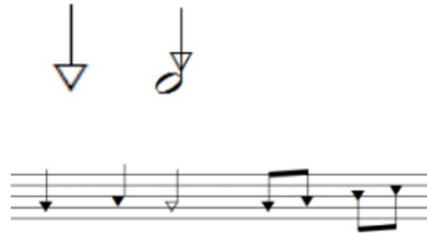
También conocido como *sonido eólico*, se caracteriza por la emisión de aire sin permitir que suene el tono de la flauta (Figura 6)

### ■ 2.3 *Humming*

Técnica que combina la entonación vocal y la emisión de aire. Se conoce comúnmente como *cantar y tocar* (Figura 7).

### ■ 2.4 *Bending*

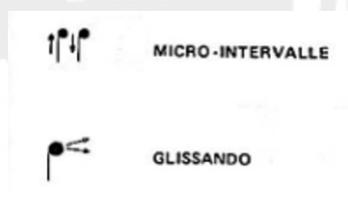
Pequeña variación del tono a través de la fluctuación del aire, el movimiento de la boca o de la cabeza. Comúnmente, es conocido como *glissando* (Figura 8). El *bending*, como técnica extendida, no tiene una grafía concreta en la notación de la flauta travesera.



**Figura 6.** Distintos tipos de notación para los sonidos eólicos (recuperado de <https://www.flutecolors.com/techniques/wind-tones/>)



**Figura 7.** Distintos tipos de notación para el *humming* (Martínez, 2018a)



**Figura 8.** Posibles notaciones del *bending* (Valade, 1990)

### ■ 2.5 *Frullato*

Sonido conseguido a través de la pronunciación de los fonemas *gr* o *rr* durante la emisión (Figura 9).

### ■ 2.6 Armónicos

Se producen a través de la sobrepresión de aire sobre una nota digitada, consiguiéndose emitir una nota superior. Se ha de ser especialmente pulcro para llegar a este sonido, pues no es como el *overblowing*, sino que es preciso emitir el aire necesario para alcanzar la nota que se pide a partir de una única digitación (Figuras 10, 11 y 12).



Figura 9. Henri Dutilleux, *Sonatine*, para flauta travesera y piano: notación del *frullato*



Figura 10. Ejercicio con armónicos a partir de la *Partita en la menor* de Bach (Robert Dick, *The other flute*)

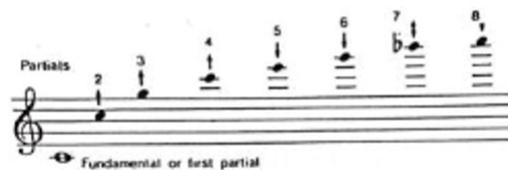


Figura 11. Armónicos a partir de la digitación del do

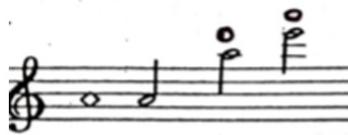


Figura 12. Notación de los armónicos

## ■ 2.7 Articulaciones comunes

La articulación es la dicción de una consonante en la emisión del sonido y su finalidad es separar las notas. En el caso de la flauta, la articulación habitual se produce mediante la pronunciación de la letra *t* durante la emisión. En el vídeo que acompaña este trabajo explicamos también cómo emplear el doble y triple picado en el caso de los pasajes técnicos de mayor velocidad (Figura 13)



Figura 13. Articulación simple con la consonante *t*

### 2.8 *Slap (pizzicato)*

El *slap* es un tipo de articulación que simula el *pizzicato* de la cuerda. Es muy percetivo y se produce mediante un golpe de lengua en el paladar lo más rápido posible. En este caso, se suele hacer con la boquilla abierta (posición natural) (Figura 14)



Figura 14. Notación del *slap*

### 2.9 *Tongue-ram*

Se produce cerrando violentamente el agujero de la embocadura con la lengua, sin soplar. El aire que hay en la cavidad bucal es el que produce un sonido puntual y de altura identificable. Se realiza con la embocadura cerrada (Figuras 15 y 16).



Figura 15. Posible notación del *tongue-ram* (Valade 1990)



Figura 16. Otra posibilidad de anotar el *tongue-ram* (Martínez 2018b)

### 3. Propuesta metodológica de ejercicios para trabajar la estética sonora del flamenco

Tras comentar los parámetros sonoros que conforman la estética de los vientos flamencos, creemos conveniente mostrar una serie de ejercicios prácticos destinados a enseñar la aplicación de las técnicas extendidas en la improvisación y en la creación de *falsetas*<sup>2</sup>.

A continuación, exponemos diversos recursos para trabajar las técnicas extendidas de la flauta travesera en el flamenco. Se incluyen ejercicios y vídeos explicativos de creación propia, que pretenden facilitar la comprensión del sonido flamenco.

#### 3.1 Técnica del *overblowing*

Consiste en romper el sonido natural del instrumento y buscar una sobresaturación en la emisión del aire para, de este modo, conseguir sonidos superiores. Se puede adaptar al flamenco, para practicar los acentos naturales. Se propone un ejercicio específico para entrenar el *overblowing* (Figura 17).



^= Saturando el sonido, con mucho aire.

Figura 17. Ejercicio en compás de bulería para practicar el *overblowing*

En este ejercicio —que puede ensayarse en diferentes tonos— se trabaja la técnica de saturación del aire a través de los acentos del compás de bulería. Además, introduce trinos para unir ambas técnicas y adquirir otro adorno más que enriquezca posteriores interpretaciones.

*Overblowing*. Pinchar aquí para escuchar esta técnica extendida o escanear el código QR adjunto.



#### 3.2 Técnica de sonido de aire

Este efecto se produce al expulsar el aire de la cavidad bucal sin que entre dentro del bisel de la flauta. Se consigue un sonido como *viento*, con tono perceptible dependiendo de la nota que se digite. El ejercicio se ha diseñado para trabajar en compás de soleá y en tono de granaína. En la práctica, al igual que el resto de los ejercicios propuestos, se puede trabajar cambiando el tono para adaptarse a la armonía que se quiera estudiar (Figura 18).

<sup>2</sup>Según Blas Vega y Ríos Ruiz (1990), « Frase melódica o floreo que el tocaor ejecuta, casi siempre punteando, entre copla y copla o antes del cante, es decir, cuando el cantaor se calla, dando así rienda suelta a su inspiración personal y creando una música cargada de melismas y fantasía ornamental.» (p. 235).



Figura 18. Ejercicio para trabajar el sonido de aire

Sonido de aire. Pinchar aquí para escuchar esta técnica extendida o escanear el código QR adjunto.



En este ejemplo se introducen dos sonidos diferentes: en los dos primeros compases, el sonido es completamente de aire; en los dos últimos, se mezcla el sonido con tono con el sonido con aire, resultando un sonido sucio y quebrado que evoca la voz del cantaor.

### 3.3 Técnica del *humming*

Se conoce popularmente como *cantar y tocar*, ya que se compone de dos líneas melódicas. Es un fenómeno sonoro recurrente y asiduo en la técnica de la flauta y en la práctica común del flamenco. El ejercicio ideado para su ensayo ofrece una línea para la producción del sonido de la flauta y otra para la entonación (Figura 19).



Figura 19. Ejercicio para trabajar la técnica del *humming*

Este ejercicio sigue un esquema en compás de soleá y tono de taranta que facilita la entonación. Se puede ejecutar una octava por arriba dependiendo de la tesitura del intérprete.

**Humming.** Pinchar aquí para escuchar esta técnica extendida o escanear el código QR adjunto.



### ■ 3.4 Técnica del *bending* y *glissando* de llaves

Esta técnica está destinada al estudio y la práctica de la microtonalidad del canto en la flauta travesera. Se debe trabajar de manera habitual el *glissando* de bisel y cabeza, y el de llaves (Figura 20).

▣= glissando de llave (destapando la llave de la arrastrando el dedo hacia arriba).

}= glissando hacia abajo

] = glissando hacia arriba

Figura 20. Ejercicio para practicar el *glissando* de llaves y el *bending*

El ejercicio compuesto está en compás de bulería y tono de rondeña. Se adjunta una pequeña leyenda para ayudar a la comprensión de la notación.

**Bending y glissando de llaves.** Pinchar aquí para escuchar esta técnica extendida o escanear el código QR adjunto.



### ■ 3.5 Técnica del *frullato*

Se produce cuando se pronuncia el fonema *r* durante la emisión sonora. Para trabajarlo se ha compuesto un pequeño ejercicio en compás de bulería y tono de minera, con la intención de



**Frullato.** Pinchar aquí para escuchar esta técnica extendida o escanear el código QR adjunto.



variar la armonía<sup>3</sup>. Se han añadido algunos armónicos para hacer más complicado el ejercicio. La notación empleada es la habitual en la transcripción para el compás de bulería y el tono de minera (Figura 21).



Figura 21. Ejercicio para practicar el *frullato* y los armónicos

### 3.6 Técnicas del *slap* y el *tongue-ram*

Son efectos percusivos ejecutados en la articulación para trabajar la pulsación de los acentos rítmicos en los compases de bulería y soleá. Estos efectos sonoros, permiten marcar el ritmo en la ejecución de una falseta sin acompañamiento. Se propone un ejercicio compuesto en tono de La por medio y en compás de bulería. Se incorpora una pequeña leyenda para clarificar la notación (Figura 22).

**Slap y tongue-ram.** Pinchar aquí para escuchar esta técnica extendida o escanear el código QR adjunto.



<sup>3</sup>Es importante trabajar todos los tonos flamencos, así como en el jazz, para trabajar distintos ejercicios, se tocan todos los tonos a través del círculo de quintas o, en la música académica, se realiza la técnica instrumental recorriendo distintas escalas y tonalidades. Este trabajo propicia agilidad técnica, auditiva y melódica.

X= articulación con slap

TR=articulación con tongue ram

Figura 22. Ejercicio para practicar el *slap* y el *tongue-ram*

### 3.7 Combinación de las técnicas extendidas en un mismo ejercicio

Tras estudiar las diferentes técnicas extendidas aplicables al flamenco con los ejercicios aportados, surge la pregunta de cómo se pueden aplicar estos efectos a una falseta completa. Se pretende que la propuesta planteada ayude a organizar los diferentes elementos estéticos, sin olvidar que la función de estas tareas es fomentar la creatividad y la espontaneidad en la ejecución personal. Así, cada intérprete podrá componer sus propias falsetas e incorporar toques de distinción académica.

Tras esta aclaración, se propone un pequeño ejemplo de falseta sobre la que improvisar con diversos efectos contemporáneos transcritos (Figura 23).

Figura 23. Falseta de soleá en tono de taranta

La elaboración de esta falseta incluye efectos como el *bending*, el *overblowing*, armónicos o el



“Solo quiero caminar”. Pinchar aquí para acceder al vídeo donde se muestra cómo aplicar las técnicas extendidas en este tema o escanear el código QR adjunto.



slap, para trabajar el uso de técnicas extendidas en los estilos flamencos. Se pretende animar a la composición personal a través del conocimiento de las herramientas estéticas flamencas. Para ello, se propone practicar sobre algún tema conocido. A modo de ejemplo y a partir de la transcripción llevada a cabo por Jiménez (2017), se ha realizado una grabación sobre el tema de Paco de Lucía “Solo quiero caminar” (Figura 24).



Figura 24. Fragmento de la transcripción de Sólo quiero caminar (Jiménez, 2017).

#### 4. Conclusiones

Llegados a este punto, consideramos haber logrado demostrar la importancia estética, estilística y tímbrica que posee la flauta travesera en la interpretación de diversos palos flamencos. Así lo demuestran algunas de las transcripciones aportadas a las que se añaden los efectos técnicos del instrumento procedentes del ámbito de la música académica.

Creemos haber alcanzado el objetivo principal de nuestro trabajo, adaptar el flamenco, a nivel sonoro y a través del lenguaje, a la simbología de la notación contemporánea. Para ello, se han recopilado las técnicas extendidas que se utilizan en la interpretación de la flauta flamenca. Y se han explicado y ejemplificado con diversos ejercicios creados ex profeso para esta finalidad didáctica, intentando ampliar la ejecución de la música flamenca en ámbitos musicales académicos. El uso de las herramientas propias de la música académica (el soporte escrito, el lenguaje contemporáneo, las técnicas extendidas), aportan solidez al aprendizaje y suponen una hoja de ruta importante para quienes no conozcan la interpretación del género flamenco.

Sin embargo, pese a todos los esfuerzos por ampliar los conocimientos sobre esta música, es importante recalcar que la dificultad de estos ejercicios no los hace asequibles a cualquier

intérprete. Para poder analizar y comprender de manera eficaz el género flamenco, es necesario tener conocimientos de simbología y lenguaje contemporáneo. Cabe destacar que este estilo es un gran olvidado dentro de la música académica ya que, en caso de aprenderse dentro del aula, sólo se lleva a cabo en niveles de conocimiento avanzados.

Por otra parte, es imprescindible haber estudiado y aprendido previamente todas las técnicas extendidas citadas. De nuevo estos conocimientos, que derivan del ámbito académico, son una herramienta poderosa, pero quedan relegados a estudiarse durante los últimos años de formación musical.

Finalmente, el mejor aval que demuestra la importancia de continuar con investigaciones de este tipo se encuentra en la irrupción del estilo musical flamenco en las aulas de música. Esta presencia es una realidad y hace más sensible la carencia actual de métodos interpretativos, así como de pocos profesionales especializados en flamenco.

El fin último de este nuevo lenguaje musical es que pretende ser transversal en la formación musical de los intérpretes melódicos. Merece la pena insistir en la idea de que los conocimientos sobre las técnicas interpretativas flamencas también tienen utilidad a la hora de estudiar diversos pasajes dificultosos de los repertorios académicos, de la rítmica acéfala y de sonoridades y colores musicales radicalmente distintos.

## Bibliografía

- BLAS VEGA, J. y RÍOS RUIZ, M. (1990). *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*. Cinterco.
- DICK, R. (1975). *The Other Flute: A Performance Manual of Contemporary Techniques*. Oxford University Press.
- GALÁN, C. (2020). *Improvisación en el flamenco: tratado teórico-práctico*. Enclave Creativa Ediciones.
- JIMÉNEZ, T. (2017). *El lenguaje de Jorge Pardo: metodología y análisis (1975-1997)* (tesis doctoral). Universidad de Sevilla; <https://idus.us.es/handle/11441/70677>.
- MARTÍNEZ, V. (2018). Nuevas técnicas de flauta flamenca: catálogo de efectos y aplicación en obras de compositores clásicos. *Sinfonía Virtual: Revista de Música Clásica y Reflexión Musical*, n.º 35, pp. 1-91; <https://www.sinfoniavirtual.com/revista/035/index.php>.
- SGAE (2020). Mauricio Sotelo: el flamenco conserva la tradición del arte mágico de la memoria; recuperado de <http://surl.li/izixfr>.
- The Flute. *Hyperphysics*; <http://hyperphysics.phy-astr.gsu.edu/hbase/Music/flute.html#c5>.
- VALADE, P. (1990). *Flûte et créations*. Gérard Billadot Éditeur.
- Wind tones (s/f). *Flute Colors*; <https://www.flutecolors.com/techniques/wind-tones/>.