



**40 ANIVERSARIO DE «SOLO QUIERO CAMINAR»
DE PACO DE LUCÍA: ANÁLISIS Y TRANSCRIPCIÓN**

DAVID LEIVA

Taller de Música / Doctorando en
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

El disco *Solo quiero caminar*, fue el primer trabajo de estudio del primer sexteto de Paco de Lucía. La formación estaba formada por el bajista Carles Benavent, el percusionista Rubem Dantas, el flautista Jorge Pardo y por sus hermanos Ramón de Algeciras como segunda guitarra y Pepe de Lucía como cantao. Esta banda musical marcó el nuevo camino de lo que hoy día conocemos como «grupo flamenco», y marcaron una pauta a seguir para las siguientes generaciones de artistas flamencos.

En el cuarenta aniversario del disco este artículo tratará como ver desde la transcripción del tema «Solo quiero caminar» los diferentes elementos que aporta Paco de Lucía al flamenco para la evolución del propio género musical.

Palabras clave: Paco de Lucía, transcripción, guitarra flamenca, solo quiero caminar, David Leiva

Abstract

The album «Solo quiero caminar», was the first studio work of Paco de Lucía's first sextet. The group was made up of the bassist Carles Benavent, the percussionist Rubem Dantas, the flutist Jorge Pardo and his brothers Ramón de Algeciras as second guitar and Pepe de Lucía as «cantaor». This musical band marked the new path of what we know today as a "flamenco group", and they set a guideline to follow for the following generations of flamenco artists.

On the fortieth anniversary of the album, this article will deal with how to see from the transcription of the song «Solo quiero caminar» the different elements that the guitarist brings to flamenco for the evolution of the musical genre itself.

Keywords: Paco de Lucía, transcripción, guitarra flamenca, solo quiero caminar, David Leiva.

Fecha de recepción: 23/06/2021

Fecha de publicación: 01/07/2021

40 ANIVERSARIO DE «SOLO QUIERO CAMINAR» DE PACO DE LUCÍA: ANÁLISIS Y TRANSCRIPCIÓN

Introducción

El flamenco ha sido estudiado desde numerosas perspectivas, desde la antropología, sociología, estudios de género, literatura, etc. sin embargo, aunque recientemente los etnomusicólogos han abordado el género no se ha hecho un estudio profundo sobre la evolución musical del mismo, a través de la transcripción completa de las composiciones de uno de sus máximos exponentes, Francisco Sánchez Gómez, conocido como Paco de Lucía.

La obra musical del guitarrista se ha descrito de muchas formas: de una forma poética¹, antológica² o incluso biográfica³, pero no se ha profundizado teniendo en cuenta las transcripciones de sus composiciones como sí se ha hecho de algunos guitarristas anteriores a Paco de Lucía como Sabicas, Niño Ricardo, etc. (Norberto Torres, 2005) o analizadas desde una perspectiva cultural y etnomusicológica de guitarristas flamencos de la generación post-Paco de Lucía (Bethencourt, 2011). En este artículo se mostrarán los diferentes aportes compositivos, técnicos, melódicos y armónicos del tema «Solo quiero caminar» del maestro, explicando qué elementos han hecho evolucionar al propio género musical.

Este 2021 es el cuarenta aniversario de la salida del disco *Solo quiero caminar*. Fue el primer trabajo de estudio del primer sexteto de Paco de Lucía. La formación estaba constituida por el bajista Carles Benavent, el percusionista Rubem Dantas, el flautista Jorge Pardo y por sus hermanos Ramón de Algeciras como segunda guitarra y Pepe de Lucía como cantaor. Esta banda musical marcó el nuevo camino de lo que hoy día conocemos como «grupo flamenco», y marcaron una pauta a seguir para las siguientes generaciones de artistas flamencos.

Solo quiero caminar salió a la luz en 1981, El guitarrista define en este disco un nuevo camino para el flamenco. Todas las composiciones representan un aire renovador y emergente elaborado dentro de una época de cambio, no solo musical si no político y social. Algunos flamencólogos como Félix Grande (1998), amigo íntimo de Paco de Lucía, interpreta el nombre del disco como una reivindicación de libertad política.

¹ Grande, F. (1998): *Memorias del flamenco. Paco de Lucía y Camarón de la Isla*. Barcelona, España: Lunwerg Editores.

² Núñez, F. & Gamboa, J.M.: *Discografía de Paco de Lucía*. Madrid, España: Universal Music.

³ Téllez, J.J. (2015): *Paco de Lucía el hijo de la portuguesa*. Barcelona, España: Editorial Planeta.

I. Álbum *Sólo quiero caminar*, historia de la elaboración

En 1981 salió el disco *Solo quiero caminar*. En los créditos del disco comparecen por primera vez juntos quienes van a ser sus compañeros de viaje durante más de una década. Para muchos tenía la fuerza de una banda de rock. Se trataba de la primera traducción discográfica del nuevo cauce musical que P. de Lucía venía intuyendo desde hacía años.

Aunque reúne todos los elementos propios de la fusión, la base musical es flamenca: tangos, bulerías, fandangos de Huelva, rumba o colombiana. No obstante, supuso una renovación estética por diversos motivos: primero, la propia composición del sexteto, posteriormente trasplantada a numerosas formaciones flamencas. Luego, la incorporación por primera vez al jondo de un instrumento que se haría posteriormente imprescindible, el cajón peruano.

Parece que de Lucía lo vio por primera vez cuando el legendario percusionista peruano Caitro Soto acompañaba a la cantautora Chabuca Granda en una fiesta en casa del embajador de España en Perú.

El sexteto incorpora otros cambios menos visibles, como el sonido del bajo de Carles Benavent o el de la flauta y el saxo de Jorge Pardo. Aunque en aquel primer disco está su primera colombiana «Monasterio de sal», el tema estrella es el que da nombre al conjunto «Solo quiero caminar», cantado por su hermano Pepe de Lucía. (Téllez, J.J. (2015): *Paco de Lucía el hijo de la portuguesa*. Barcelona, España: Editorial Planeta)

En 1978 Paco de Lucía dio un paso importante para su carrera. Grabó el LP *Paco de Lucía interpreta a Manuel de Falla*. Este disco le sirvió de inspiración para desarrollar el disco *Solo quiero caminar*. Norberto Torres extrajo una entrevista del maestro publicada en el número 4 de la revista *Le guitariste magazine en París*, en febrero de 1981 donde decía:

Sobre todo, no hay que perder el espíritu del flamenco en beneficio de experimentaciones gratuitas. Esta música es en el fondo la expresión de tendencias fundamentales del ser humano: la muerte, el amor, el deseo, el dolor... Es aquí todo el sentido de mi reciente homenaje a Manuel de Falla. He tenido que aprender a leer música, transcribir y ensayar durante varios meses, pero estimo haber aprendido mucho, porque nadie mejor que Falla supo expresar la esencia existencial del flamenco, aunque pocas veces respeta la forma en sus obras. Espero así haber profundizado un poco mi conocimiento del flamenco y poder aprovechar estas nuevas experiencias en dos discos próximos: uno solista, otro con Camarón de la Isla. De todas maneras, soy todavía un aprendiz. Me queda todavía mucho que trabajar y aprender. Con el tiempo, quizá tendré la suerte de desarrollar aportaciones originales y firmes en el flamenco y ayudar así a la nueva generación de guitarristas a ir todavía más lejos. De todas maneras, nunca el flamenco ha tenido tantos jóvenes guitarristas con tanto talento como hoy. (Torres, N. (1996). Paco de Lucía interpreta a Manuel de Falla. *Revista El Olivo*, 34)

En este disco cuenta con la colaboración del grupo Dolores, al que entre otros músicos estaba Jorge Pardo. Esta formación incluye improvisaciones a los arreglos de P. de Lucía, tendiendo un primer puente entre el flamenco y el jazz, dos grandes géneros musicales en que el algecireño se encontraba plenamente inmerso.

En esa época de Lucía estaba en otro gran proyecto con los guitarristas John McLaughlin y con Larry Coryell, más tarde sustituido por Al di Meola realizando giras internacionales.

Paco de Lucía desarrolló el disco *Solo quiero caminar* partiendo del disco de Falla y viniendo de hacer giras increíbles con el trio de Jazz. Por consiguiente, desarrolló el nuevo disco con un gran nivel en conocimiento musical.



Sexteto de Paco de Lucía

II. Mesa redonda sobre Paco de Lucía y *Solo quiero caminar*



Foto de la mesa redonda sobre Paco de Lucía

El 24 de mayo del 2019 se celebró el I Congreso de flamencología y pedagogía flamenca dentro del Festival Ciutat Flamenco de Barcelona. Entre las variadas actividades se celebró una mesa redonda histórica sobre Paco de Lucía, pues 2019 fue el quinto aniversario de su muerte. A esta mesa redonda asistieron Pepe de Lucía, Jorge Pardo, Carles Benavent y Rubem Dantas, cuatro componentes del famoso sexteto de Paco de Lucía, y estuvo moderada por David Leiva, director artístico del Festival Ciutat Flamenco. La mesa redonda llevaba por nombre «Antes y después de *Solo quiero caminar*»; con este título se inició la actividad y surgieron datos históricos y muchas anécdotas sobre la elaboración de este disco. Fue un día inolvidable para todos los presentes.

El moderador presentó a los asistentes e iba lanzando preguntas durante todo el evento para ir desarrollando la mesa redonda, los componentes poco a poco se fueron abriendo y explicaron datos interesantes sobre el guitarrista. Explicaremos solamente los datos más relevantes sobre la elaboración del disco.

Sobre la pregunta «¿Cuánto tiempo estuvisteis para elaborar el disco *Solo quiero caminar*?» Jorge Pardo respondió que un par de días. Carles Benavent explicó que en esa época se grababa de esa forma, en pocos días. Antes de la grabación quedaron en casa de Paco de Lucía para hacer los ensayos y dejar todo preparado para ir a grabar al estudio; tenían solo esos días. Pepe de Lucía decía que fue con varios estribillos a los ensayos para el tema principal y su hermano se quedó con

algunas ideas melódicas y puso otro texto, transformando así las ideas que trajo Pepe de Lucía. El cantor reconoció que le gustó más la letra y melodía definitiva de su hermano, clasificándolo como genio musical. Rubem Dantas explicó que fue el disco donde ellos incorporaron por primera vez el cajón.

A la pregunta «¿Cuáles son los elementos más importantes que podemos encontrar en el disco?», Jorge Pardo inició la respuesta y explicó que uno de los puntos clave de este disco fue la incorporación del cajón; aquello fue una revolución musical. Hoy día también ya está incorporado como instrumento de percusión en otros géneros musicales y no es sólo para el flamenco.

Explicó también que Pepe de Lucía fue el primer cantaor moderno del flamenco: cantaba y componía de una forma diferente, de forma nada ortodoxa, y lo ha dejado reflejado con su infinidad de composiciones, algunas de gran éxito interpretadas por Camarón. El tema «Solo quiero caminar» refleja su gran tesitura vocal y hace de estos tangos una canción moderna y vanguardista a la vez, dejando unas melodías históricas para el flamenco.

Un tercer punto importante es que se incorporaron por primera vez, dentro del contexto flamenco, improvisaciones instrumentales. Jorge Pardo explicó que Paco de Lucía le tenía mucho respeto, pero a la vez le apasionaba, musicalmente hablando, poder hacer lo que quería en cada momento.

Un cuarto elemento son las diferentes tímbricas que podemos encontrar en temas puramente flamencos como el bajo, la flauta o el cajón.

Carles Benavent explica que en este disco no hay ninguna bulería tocada con toda la formación. Paco de Lucía era muy prudente con este palo y lo consideraba como algo especial. Por suerte no le duró mucho esa idea y quedaron grandes bulerías grabadas, algunas en directo, como por ejemplo el tema «Gitanos Andaluces» del disco *Live Onesummernight*.

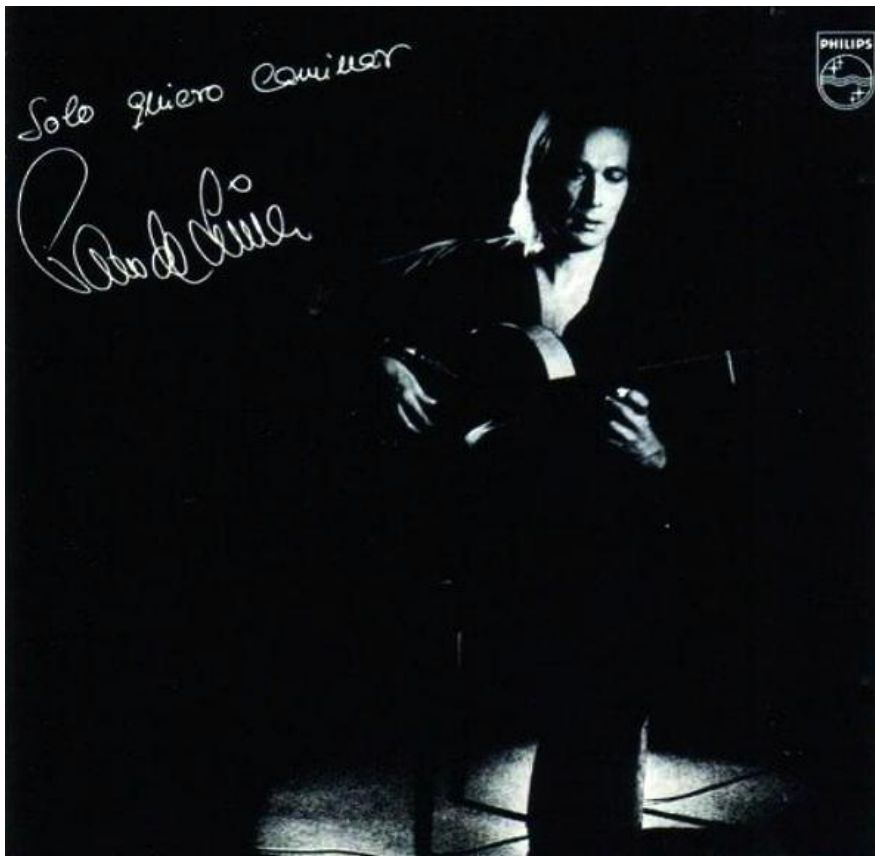
A la pregunta «¿Utilizasteis claqueta para la grabación de *Solo quiero caminar*?», contestaron que en esa época no se solía grabar usando esta tecnología. Hoy en día es normal grabar las producciones con claqueta y por pistas, pero antiguamente se grababa tocando todos juntos. El disco *Solo quiero caminar* fue el disco de «impasse» entre el analógico y digital, pues fue el último disco de Paco de Lucía grabado en analógico. La grabación fue en los estudios Audiofilm de Madrid y producido por Philips –Universal actualmente–.

Pepe de Lucía al final de la mesa redonda, de manera emotiva, comentó que su hermano era poco hablador y pensaba muy bien en lo que iba a decir en cada momento. A modo de cierre dijo una frase de su hermano: «*Los discos no se acaban, se abandonan*».⁴

⁴(Sánchez, J., Pardo, J., Benavent, C., Dantas, R. & Leiva, D. (2019). Mesa redonda sobre Paco de Lucía, Antes y después de Solo quiero caminar. *Archivo privado del Festival Ciutat Flamenco*)

III. Temas del disco:

1. «Solo quiero caminar» (Tangos). Instrumentación: Guitarras, cante, flauta, bajo y cajón
2. «La tumbona» (Bulerías). Instrumentación: Guitarras, mandolina y palmas
3. «Convite» (Rumba). Instrumentación: Guitarras, flauta, bajo y cajón
4. «Montiño» (Fandangos de Huelva). Instrumentación: Guitarras, bajo y cajón
5. «Chanela» (Rumba). Instrumentación: Guitarras, bajo y timbales
6. «Monasterio de Sal» (Colombiana). Instrumentación: Guitarra y bajo
7. «Piñonate» (Bulerías). Instrumentación: Guitarras y palmas
8. «Palenque» (Rumba). Instrumentación: Guitarras, flauta, saxo, bajo y cajón



IV. Análisis del tema: «Sólo quiero caminar»

Tema e instrumentación

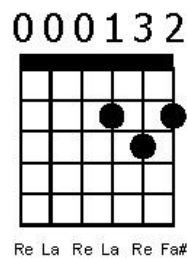
El tema principal del disco está compuesta e interpretada por el sexteto al completo. La voz principal sería la de la guitarra de Paco de Lucía, la segunda voz pertenece a la guitarra de Ramón de Algeciras, el cajón flamenco lo interpreta Rubem Dantas, el bajo eléctrico de Carles Benavent, la flauta de Jorge Pardo y la voz de Pepe de Lucía.

Normalmente en flamenco se compone sobre un palo, donde hay que seguir unas normas armónicas y rítmicas: así se consigue continuidad a la tradición estructural del flamenco. Seguir estos patrones estructurales de los palos flamencos pueden limitar a la hora de componer, pero históricamente se ha demostrado que los diferentes guitarristas/compositores han elaborado grandes piezas y falsetas dando en ocasiones novedosos fraseos compositivos y aires nuevos dentro de esta rigidez compositiva.

El tema «Solo quiero caminar» son unos tangos en modo flamenco y de Lucía muestra en esta composición una afinación de la guitarra nunca vista en este palo troncal del flamenco. Pone la sexta cuerda en Re, creando una tesitura más grave en la guitarra. Poniendo el acorde de Re mayor (primera posición) puede usar las seis cuerdas de la guitarra, creando una acústica más grave y dando nuevos pasajes compositivos para este palo troncal del flamenco.

Aquí detallado el acorde de Re mayor con sexta cuerda en re.

- 1ª cuerda: Fa# tercera del acorde
- 2ª cuerda: Re tónica
- 3ª cuerda: La quinta del acorde
- 4ª cuerda: Re tónica
- 5ª cuerda: La quinta
- 6ª cuerda: Re tónica



En el flamenco se usa la cejilla o capo para poder cambiar la tonalidad de la guitarra. El guitarrista puede utilizar este accesorio tanto para la composición como para la interpretación. Permite la investigación de nuevos sonidos y el fácil transporte de una obra musical a otra tonalidad. En esta pieza de Lucía pone la cejilla al traste dos dando una tonalidad real de Modo Flamenco en Mi, amoldándose mejor a la instrumentación que le acompaña y sobre todo a la tesitura del cantaor Pepe de Lucía.

Armadura en MF en **Re**
 Capo al 2 MF en **Mi**
 Tonalidad Real

Modo Flamenco en Re / D

En la parte de la voz principal de guitarra se ve escrito en nota y tablatura ofreciendo claramente las posiciones de la mano izquierda. La tablatura es una escritura propia de instrumentos con trastes que se remonta hasta la época renacentista. En la guitarra podemos encontrar una misma nota en diferentes posiciones en el mástil, por consiguiente, es totalmente ventajoso tener escrita las posiciones reales que hacen los guitarristas y esto se consigue con mayor certeza usando la tablatura.

La voz de la flauta y la del bajo está transcrito íntegramente en notación musical y en tonalidad real; modo flamenco en Mi. Carles Benavent y Jorge Pardo muestran una gran técnica en ejecución e interpretación.

Ejemplo de partitura con las tres voces: guitarra, flauta y bajo.

118

P ...

D#2

E#2

En las partes melódicas ya sea de cante o flauta la guitarra hace acordes de acompañamiento usando diferentes técnicas características de la guitarra flamenca como son los rasgueos⁵o la técnica de pulgar⁶.

Las partes del cante del tema están interpretadas por Pepe de Lucía, en la partitura están transcritos los pilares del cante, ya que en la escritura occidental los cuartos de tono no se pueden apuntar. Sin lugar a duda la partitura ayudará al cante a culturizar al flamenco y a hacerlo más comprensible para todo tipo de músico externo al género.

Los versos de la letra están realizados de modo octosílabos y decasílabos:

*Yo solo quiero caminar
como corre la lluvia del cristal
como camina el río hacia la mar
Repicando campanadas
la torre de las campanas
y un rayo de sol alumbra
la cárcel de la mañana
y aguruguruaguruguru*

85

G

F7

B \flat 7

E \flat 7

B

C

co - mo co - rre la llu - via del ___ cris - tal ___ co - mo ca - mi - na al

⁵ La técnica de rasgueo se realiza al deslizar con potencia todos o algunos dedos de la mano derecha por su parte externa (uña) sobre un número determinado de cuerdas.

⁶ La técnica de pulgar es la más importante dentro de la guitarra flamenca. Se ejecutará con la punta de la última falange del dedo pulgar hacia abajo y descansando en la cuerda inferior (pulgares apoyado).

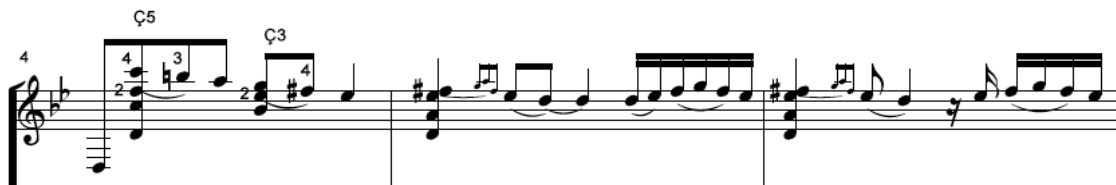
Introducción, primera falseta. (Compás 1 al 34)

La estructura compositiva de la primera parte de la introducción se basa en la forma tradicional de composición: pregunta, respuesta y desarrollo. Cumple perfectamente con esta estructura:

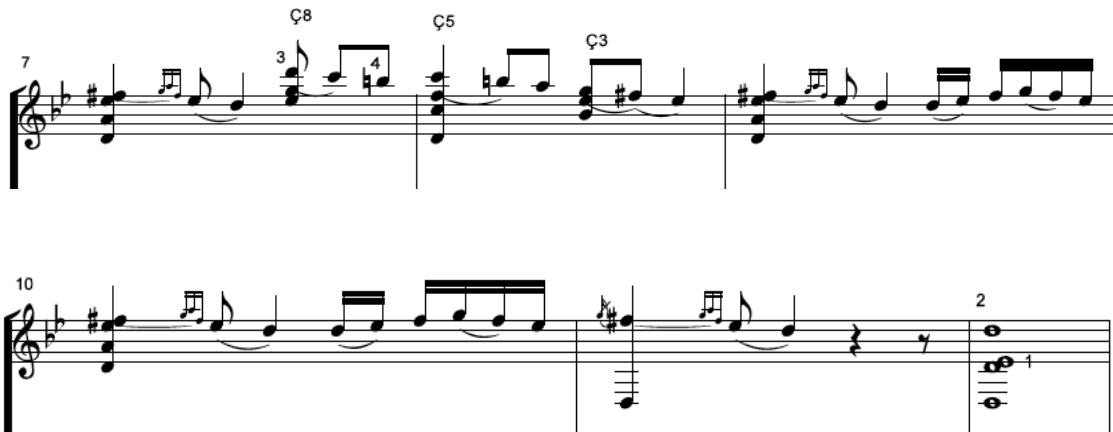
Pregunta



Respuesta



Desarrollo



En la pregunta la guitarra se inicia con el primer grado del modo flamenco, sería el acorde de Re mayor con novena, sobre dicho acorde va realizando un dibujo melódico ascendente y descendente para resolver con el final de frase en la tónica.

En la respuesta sigue con el primer grado, pasa momentáneamente por el segundo grado para volver al primero. En la parte del desarrollo va intercalando los mismos grados usando el mismo motivo melódico para cerrar la frase con el acorde de Re Mayor.

La rítmica usada es muy variada, podemos encontrar blancas, negras, corcheas, semicorcheas y en momentos hay sesillos dando un punto más virtuoso.

La acentuación está en el primer tiempo de cada compás dando seguridad a la composición. Hay momentos de contratiempos, adelantando medio tiempo en diferentes partes, sobre todo, en el tiempo tres cerrando sobre el dos y medio, recurso muy contemporáneo.

Esta parte lo ejecuta con las técnicas de pulgar, horquilla⁷ y picado, continúa haciendo el mismo motivo melódico con el segundo grado.

La segunda parte de la falseta sigue con la misma estructura formal de composición: pregunta – respuesta – desarrollo, comienza la frase en anacrusa para cerrar sobre el primer grado, pero en este caso con la novena bemol. El bajo eléctrico entra a partir del compás 14 dando la tónica, la nota Mi. (Tonalidad real modo flamenco en Mi).

En la respuesta de esta parte encontramos una innovación armónica, tradicionalmente el segundo grado del modo flamenco es acorde Mayor pero aquí lo transforma en acorde menor con la sexta y la novena del acorde. El segundo grado del modo flamenco tiene una fuerte atracción hacia el primer grado, tiene función de dominante. Este grado suele aparecer con séptima menor, o con tensiones más modernas como séptimas mayores o con cuartas. Este acorde lo podemos encontrar en la pieza como acorde menor, que de igual forma resuelve hacia la tónica. En guitarra flamenca tradicionalmente se emplean muchos acordes «abiertos», es decir, dejando sonar cuerdas al aire en los acordes más comunes de la guitarra. En la etapa más contemporánea del flamenco iniciada por el maestro, estas posiciones han sido colocadas de una forma más intencionada, buscando esa sonoridad de la guitarra.

⁷ La horquilla es una técnica de guitarra, se ejecuta con todos o varios dedos de la mano derecha simultáneamente.

En el desarrollo realiza una escala descendente para concluir de nuevo en la tónica del modo. En los siguientes compases la frase melódica finaliza en el segundo grado a modo de semicadencia.

En las composiciones flamencas cuando quieres cerrar un bloque se usa el término de «cierre». Paco de Lucía para cerrar esta introducción realiza un fraseo a modo de alzapúa⁸. Esta parte la realiza combinando diferentes acordes y diferentes punteos de pulgar cerrando con un rasgueo sobre el primer grado.

⁸ El alzapúa es una técnica característica de la guitarra flamenca, se realiza con el dedo pulgar de la mano derecha haciendo un movimiento a modo de púa, hacia abajo y hacia arriba. Se puede hacer con acordes o con melodías.

34

Sólo de flauta a modo estribillo melódico (compás 35 al 52)

La parte melódica de la flauta de Jorge Pardo, a modo estribillo, comienza en anacrusa para caer sobre la nota La. El comienzo de esta parte de improvisación está claramente en modo flamenco en Mi. La melodía es muy cantable dándole una intención más comercial. Nos encontramos por primera vez con un solo de flauta dentro de un palo flamenco.

La melodía rítmicamente va pasando de corchea a semicorchea e incluso a tresillo de semicorchea. El tempo de los tangos normalmente navega en «Allegro», pero este tema está en la frontera del tempo «Presto», se aprecia una gran técnica instrumental de Pardo.

La parte de la guitarra va realizando una progresión de acordes a modo de acompañamiento.

La primera parte sería en modo frigio usando los acordes de Rem7 y Mim (IVm7-Im), modulando a otro modo, a continuación, usando el mismo IV grado vuelve a modo flamenco, Rem7 y Mi (IVm – I), repite esta progresión dos veces. El bajo va realizando el acompañamiento con los acordes en disposición abierta, a modo de triada.

La segunda parte armónica hace una modulación directa usando el acorde de puente de Lam a modo flamenco en Si. Dentro de esta nueva tonalidad hace la siguiente progresión: V7 – VII – II - I enriqueciendo la parte final armónica para dar continuidad a la pieza en esta nueva tonalidad.

El bajo, a modo de tresillo de negra, cierra con la guitarra este bloque, y la guitarra hace un dibujo muy característico del toque por medio⁹.

Musical score for guitar and bass, measures 49-51. The guitar part (G) features a melodic line with a 's...' (sostenuto) marking and a 'toque por medio' style. The bass part (B) provides a rhythmic accompaniment. Chords shown include D7, Gm, Bb, Aadd#2, E7, Am, C, and Badd#2.

Segunda falseta de la guitarra. (compás 35 al 67)

Después del estribillo melódico nos encontramos con la segunda falseta. Mantiene el mismo esquema formal de composición, el sistema de pregunta - respuesta - desarrollo más cierre. En el tiempo uno y a modo horquilla cae en el cuarto grado del modo flamenco, con un glisando¹⁰ va hacia la nota La. En el tiempo dos y medio a modo de arpeggio va a caer sobre el sexto grado haciendo un remate con un rasgueo tradicional. En el siguiente compás y usando varias notas a modo de anacrusa va al segundo grado, pasa al séptimo grado para ir a resolver sobre el primer grado donde acaba la pregunta.

Musical score for guitar, measures 52-54. The guitar part (G) features a melodic line with a 'Pi m A l' marking and a 'toque por medio' style. Chords shown include Dm, C5, Gm, Bb7, and Gm.

⁹ Tono que da el guitarrista al cantautor, equivalente al sonido de La Mayor, se denomina así por la posición de la mano izquierda sobre el diapasón de la guitarra.

¹⁰ Arrastrar de forma ascendente o descendente el mismo dedo de la mano izquierda por la cuerda, pulsando solamente la primera nota o notas.

La respuesta sería parecida a la pregunta, recurso muy común dentro del flamenco, pero no sólo ocurre en este género, si no es un recurso muy común dentro del ámbito musical. La diferencia con la primera parte es que en la respuesta acaba en el tercer grado de la tonalidad principal y así vuelve a la tonalidad de partida.

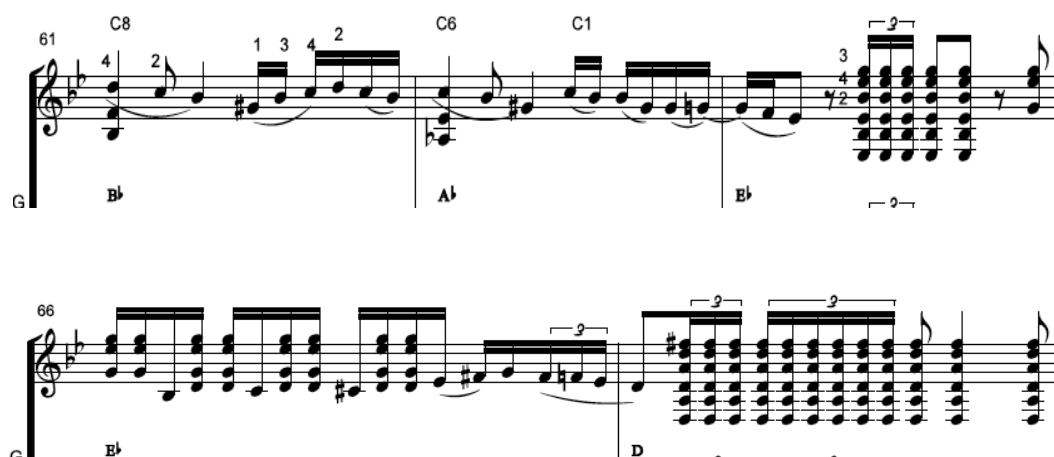


La parte de desarrollo hace un fraseo melódico propio del modo flamenco con la técnica de pulgar. Técnicamente es de difícil ejecución, ya que a esa velocidad y en semicorchea se requiere estudiarlo muy detalladamente.



Esta frase melódica va a terminar a la dominante secundaria del segundo grado del modo flamenco. En esta parte el segundo grado se convierte en tónica secundaria y hace una cadencia plagal V-IV-I pasa momentáneamente a tonalidad mayor –tónica transitoria–, dando así riqueza armónica.

Para cerrar esta falseta usa un recurso, antes visto, que sería acordes realizados a modo de alzapúa para ir a terminar con un rasgueo en el primer grado del modo flamenco. La parte formal cumple perfectamente con la estructura de pregunta – respuesta – desarrollo más cierre.



Toda la falseta va acompañada por el bajo de Carles Benavent haciendo un acompañamiento muy sutil pero muy expresivo; algo a destacar son los rasgueos que usa el bajista imitando la guitarra, técnica muy personal que incorporó a la forma de tocar de este instrumento.



Dentro de la parte final del alzapúa realiza una escala para ir a terminar al primer grado. Las facultades técnicas de Benavent se reflejan totalmente en la interpretación en esta escala.



Repetición del estribillo de flauta. (compás 67 al 82)

Esta parte sería la misma que el solo de flauta con el mismo acompañamiento de guitarra antes explicado. La diferencia la encontramos en el bajo: hay partes de contrapunto melódico y un dialogo mucho más desarrollado que en la primera vez.



Primera letra del canto. Estribillo del canto (compás 83 al 96)

La primera letra del canto son unos tangos con carácter moderno e innovador. El cantaor Pepe de Lucía está considerado como uno de los creadores más importantes del flamenco; su aporte moderno en sus composiciones le ha llevado a ser uno de los máximos referentes del flamenco contemporáneo. La melodía es pegadiza y muy cantable: un estribillo bien pensado para que el oyente pueda cantarla con facilidad. Paco de Lucía en esta época pensaba en la mejor forma de llegar al oyente y lo consiguieron con creces usando este estribillo moderno y fácil de recordar. Incluso los cantaores más jóvenes de la época incorporaron este

estribillo en su repertorio para cantar por tangos. La letra dice: «Yo solo quiero caminar, como corre la lluvia del cristal, como camina al río hacia la mar». Después se repite la misma melodía, pero esta vez tarareándola «lai lo lai lo». Esta combinación da la posibilidad de cantarla sin tener que memorizar la letra, un recurso magnífico para expandir una composición. Analizando con detalle este recurso se podría llegar a la conclusión de que plantean un mensaje subliminal para llegar mejor al oyente y así retener con facilidad esta melodía.

Yo so - lo quie - - ro ca - mi - nar

La tesitura de la melodía no es muy alta; la nota más aguda que encontramos es un Do⁴, hay un adorno que va al Sol⁴, pero no se le puede considerar como una nota de referencia. La transición de la melodía es lineal y hace una modulación transitoria usando la nota Si bemol dando resolución en el acorde de Fa mayor, continúa después su elaboración melódica hacia la tonalidad de partida, modo flamenco en Mi.

co - mo co - rre la llu - via del cris - tal co - mo ca - mi - na al

La guitarra va haciendo un acompañamiento de forma tradicional usando diferentes rasgueos combinándolos con diferentes fórmulas rítmicas dando así un punto de modernidad.

Para cerrar este parte lo hacen de una forma muy particular: mientras la guitarra está cerrando con un rasgueo, ésta da pie al comienzo del siguiente bloque, dando entrada a la flauta de Pardo tocando una nota larga mientras la guitarra sigue rasgueando.

rai lo rai lo ra

Improvisación de flauta y bajo. (compás 96 al 140)

En este punto de la pieza nos encontramos con la parte más jazzística. Pardo y Benavent muestran su gran maestría de improvisación y son conscientes que es donde se pueden lucir mucho más. La guitarra sigue haciendo rasgueos continuos, dando un ambiente muy llamativo; incluso da la sensación de que la guitarra se convierte en varios instrumentos de acompañamiento orquestal.

Las frases de Pardo al principio son muy cantables, rítmicamente a corchea, usando el concepto del silencio magistralmente. Los diálogos entre ambos están muy bien desarrollados y se ejecutan eficazmente contestándose uno al otro. Hay partes donde la técnica se convierte en protagonista usando a veces contrapuntos melódicos magistrales.

Después de esta parte Paco de Lucía interviene usando acordes a modo de alzapúa en la cual Pardo imita esa técnica con la flauta de forma muy llamativa.

Para cerrar este bloque Jorge Pardo imita un instrumento de percusión sobre la misma nota haciendo rítmicas muy poco comunes para un instrumento melódico. Para finalizar, usa una escala descendente para ir a caer a la tónica principal del modo.



Tercera falseta de la guitarra más estribillo del cante. (compás 141 al 165)

La siguiente falseta sigue el mismo patrón de pregunta – respuesta – desarrollo más cierre. En la pregunta, la progresión armónica es ascendente sobre el primer y el segundo grado acabando la frase en la tónica. La respuesta sería la misma frase que la pregunta, ambas partes las ejecuta de una forma arpegiada y hay fragmentos que también usa la técnica de horquilla. A modo semicorchea se van ejecutando los acordes, de difícil ejecución. Esta parte tiene todos los ingredientes innovadores y novedosos en técnica, rítmica y armonía.

En la parte del desarrollo Paco de Lucía usa un recurso tradicional del flamenco. Utiliza la cadencia andaluza alternando con las dominantes secundarias de cada grado, pero con una peculiaridad técnica: ejecuta las escalas a modo de picado¹¹. Aquí muestra su virtuosismo en una parte tradicional. Paco de Lucía ha introducido en toda su discografía su faceta de virtuoso a cuentagotas, esperando siempre el momento adecuado para mostrarlo. Como gran maestro ha priorizado la transmisión emocional, y, como bien decía «a veces cuesta más transmitir que impresionar». De una forma inteligente, él no ha abusado de esta faceta virtuosa; al contrario, la ha hecho esperar al oyente. A veces es lo que el público esperaba de él, ver a Paco de Lucía ejecutando sus escalas a toda velocidad. Lo hacía, pero en el momento adecuado. Cabe decir que muchos guitarristas posteriores no entendieron este concepto y abusaron de esta técnica en sus composiciones, mostrando una gran parte de ellas haciendo escalas rápidas para colmar, al fin y al cabo, su propio ego. Todo abuso puede cansar y crear rechazo al público y P. de Lucía lo sabía, mostrándolo de una forma mucho más inteligente. Después de esta parte entra de nuevo el estribillo del cante, y la diferencia es que Pepe de Lucía hace algunos matices de interpretación diferentes que en la primera vez.

¹¹ La técnica de picado es el movimiento alternado de los dedos índice y medio de la mano derecha descansando en la cuerda inmediata superior (apoyado). Se realiza normalmente para hacer escalas.

163

G B^b F B^b

c G F

Cuarta falseta de la guitarra. (compás 178 al 207)

Nos encontramos con la última falseta de la pieza donde se distribuye en dos partes formales de pregunta – respuesta – desarrollo más cierre.

La pregunta de la primera parte de la falseta se muestra a modo de arpeggios sobre el segundo grado y lo hace de una forma rítmica muy interesante. Aquí se muestra la intención rítmica de este fraseo:

Aquí la muestra del fraseo arpegiado y con partes de pulgar-anular. La melodía está en el bajo dando un guiño al inicio tradicional por soleá.

178

G B^b D

Pa mi Pa Pa mi Pa P

Paco de Lucía tenía claras las diferentes formas de composición que serían las siguientes:

1. Por inspiración: Las composiciones salen de forma natural tocando tu instrumento musical, son ideas que surgen desde la inspiración del momento.

2. Por adaptación: Componer desde una idea musical, sea tuya o de otro, y transformarla, otorgando así una nueva vida a esa composición prestada.
3. Por conceptos teóricos: La composición partiendo desde un marco teórico o por la configuración natural del estilo o el palo. En este punto normalmente se le atribuye a la forma teórica escrita que podemos encontrar en los tratados de armonía o composición. Esta teoría nos puede llegar desde las vivencias musicales. Se obtienen estos conocimientos inconscientemente desde la experiencia musical. En el flamenco es muy común ver este concepto entre los músicos; lo tienen todo configurado, pero si lo tienen que explicar no saben ni por donde comenzar.

Paco de Lucía usaba también la adaptación como un recurso muy útil para sus composiciones. Podía partir desde una idea y componer una pieza totalmente diferente e innovadora, incluso dando un nivel superior a la idea de partida. De Lucía reflejó magistralmente esta habilidad en toda su discografía creando piezas innovadoras para el flamenco.

Tanto en la respuesta como en el desarrollo se va repitiendo la misma idea, pero va resolviendo con alzapúa y rasgueos.



La segunda parte de la falseta comienza en anacrusa para ir a resolver sobre el séptimo grado del modo flamenco, y va haciendo fraseos melódicos ejecutados con la técnica de pulgar rematando con rasgueos sobre el cuarto y el séptimo grado.

En la respuesta utiliza un aspecto muy tradicional: en un compás emplea escalas resolviendo en el siguiente con acordes rasgueados.



Llegando al desarrollo usa acordes arpegiados imitando un arpa, también denominados «arpegios arpados», dando otra tímbrica e intención a estos acordes.

Estos arpeggios los hace sobre el tercer y segundo grado con la novena del acorde. Este fraseo se queda sin resolver para dar comienzo al desarrollo yendo al sexto grado y luego hace una modulación transitoria usando la cadencia plagal del segundo grado del modo flamenco para ir a resolver sobre la tónica.

Esta parte la repite para llegar al cierre final de la falseta que usa el recurso de acordes con alzapúa para cerrar sobre la tónica con rasgueos.

Tercera letra del cante. (compás 207 al 232)

La tercera parte de cante de la pieza se constituye sobre un cuerpo de letra por tangos. Todos los versos son octosílabos y es una creación propia de Pepe de Lucía.

El final de la letra, Pepe de Lucía usa un remate característico de unos tangos de «La Niña de los Peines», «al gurugú». El diálogo durante toda la letra entre el cante y la guitarra lo hacen desde un punto tradicional, pero Paco de Lucía usaba en el acompañamiento una rítmica mucho más rica e interesante.

La tesitura vocal del cantaor es muy amplia mostrando la capacidad sonora que tenía Pepe de Lucía, confirmando así que es uno de los grandes maestros del cante. Sus diferentes registros vocales le daban a su hermano Paco el complemento perfecto para desarrollar sus temas de guitarra.

Para finalizar este bloque vuelven a usar el estribillo de «Solo quiero caminar», y sería la tercera vez que lo utilizan. Esta forma compositiva nos puede resultar familiar, pareciendo esta pieza una estructura musical de una banda de rock.

223

G

F7

P p a i p a i p a i

B♭7

G7

F7

B

C

- ña - na y ar - gu - ru - gu - ru _____ y ar - gu - ru gu _____ ru _____ y ar gu ru

Coda final. (compás 245 al 254)

Para finalizar el tema y a modo de coda, Paco de Lucía usa un recurso suyo de unos tientos llamados «Llanto a Cádiz», está incluido en su primer disco en solitario *La fabulosa guitarra de Paco de Lucía*, publicado en 1969. Este disco fue su carta de presentación en el mundo del flamenco, incluye grandes piezas y deja para la eternidad un concepto totalmente renovado para la guitarra flamenca de concierto de la época.

247

Ç6

G

B♭7

B♭

C7

F

B

F

- ña - na y ar - gu - ru - gu - ru _____ y ar - gu - ru gu _____ ru _____ y ar gu ru

La falseta final se compone por diferentes escalas y se van rematando sobre los grados III, II, VI, III, II y I. Cierran el tema todos juntos virtuosamente, dando la pincelada final Paco de Lucía, mostrando su veraz técnica del picado. Este final virtuoso suscita en el oyente un «subidón de adrenalina» y un cierre difícil de olvidar. Para acabar la pieza hacen un cierre usando diferentes combinaciones de rasgueo. Este final se ha convertido en uno de los más utilizados por parte de otros guitarristas dentro de este palo flamenco. Los acordes serían descendentes, y usan la cadencia andaluza intercalando acordes cromáticos para llegar al final hacia la tónica. Entre la técnica de picado previa y esta progresión armónica hacen que esta frase final sea un remate único, con sello de identidad de una formación pionera e histórica del flamenco.

251

Guitar: F, Eb, D, Gb, F

Bass: G, F, E

Flamenco Guitar: (Rhythmic accompaniment)

253

Guitar: Gb, F, E, Eb, D

Bass: Gb, G, Fb, F, E

Flamenco Guitar: (Rhythmic accompaniment)

Conclusiones

La vida artística del guitarrista se podría clasificar en varias etapas, pero lo sorprendente, a mi parecer, es que coincide con la evolución del propio flamenco. Si la historia del flamenco, como la conocemos hoy día, puede tener unos doscientos años (Luis Clemente, 2010¹²), él consiguió en cincuenta años de carrera revolucionar todo un género musical.

La autoexigencia y el trabajo duro que forjó desde niño, siendo su padre su guía espiritual en esa adquisición, nos da a pensar lo importante que es potenciar desde la infancia la personalidad del ser humano. Francisco Sánchez Gómez tenía un don, pero sin trabajo y educación no se hubiera convertido en Paco de Lucía. El don hay que trabajarlo y es un patrón que se repite entre todos los genios artísticos.

El aprendizaje del lenguaje musical flamenco que aprendió Paco de Lucía fue lento y progresivo partiendo de lo ortodoxo del género, asentando sobre todo los cimientos de una música tan rica en ornamentaciones. Su eje central para la creación era el flamenco y lo que aprendía de otras músicas lo incorporaba a su propio eje para hacerlo cada vez más grande y tener así una estructura musical mejor elaborada.

Paco de Lucía tiene una gran discografía, que ha marcado un antes y un después dentro del género flamenco. Su primer disco en solitario fue en 1967 con *La fabulosa guitarra de Paco de Lucía* y el último disco, que fue póstumo fue *Canción Andaluza* en 2014. Un total de treinta y ocho discos entre recopilatorios y discos de estudio. También colaboró en más de cuarenta discos de otros artistas.

En cada disco de Lucía aportaba elementos nuevos a la composición de la guitarra flamenca. Su exigencia era máxima y gracias a ello el flamenco siguió evolucionando, y sus discos siempre han sido la fuente de inspiración para que los demás guitarristas sigan creando.

Al principio quería impresionar técnicamente dando velocidad a sus piezas, se influenciaba mucho de Niño Ricardo y modificaba algunas de sus falsetas creando así sus primeras composiciones. Cuando se encontró con Sabicas, le aconsejó que tenía que tocar con su propio estilo. El guitarrista algecireño después de ese encuentro empezó a crear su propio estilo y dejando para la historia composiciones de gran riqueza como las «Guajiras de Lucía», «Recuerdo a Patiño» o «Llanto a Cádiz», piezas incluidas en los álbumes: *La fabulosa guitarra de Paco de Lucía* y *Fantasia Flamenca*.

Con el disco *Fuente y caudal* empezaría su segunda época, y sus composiciones son más complejas y piensa más en transmitir que impresionar. La pieza que da nombre al disco es una taranta, con la cual marca un nuevo rumbo de composición guitarrístico convirtiéndose en una pieza clave para el desarrollo de este palo. En este disco está incluida la rumba «Entre dos aguas», la cual le dio la fama mundial.

¹² Luis Clemente (2010): *Jazz-flamenco azulado*. Sevilla, España: Artefacto.

Con el disco *Siroco* marca otra etapa importante, pues mezcló de una forma sublime la técnica, la creatividad y la transmisión. Utilizaba mucho más la dinámica y las composiciones están muy bien estructuradas. Este disco es para muchos su disco culmen: aún no se ha podido ir más allá en el terreno del virtuosismo, ni siquiera el propio maestro. El biógrafo Juan José Téllez lo califica como su «testamento técnico», una revisión de sí mismo capaz de abrumar a los mejores guitarristas del mundo.

Con *Cositas buenas* empieza la etapa del nuevo flamenco, prioriza el compás y descubre con la técnica de ligados nuevos fraseos para sus composiciones. Deja a un lado el virtuosismo y se centra en la creatividad, transmisión e interpretación. Este disco sigue siendo la pauta para el desarrollo musical del flamenco actual.

Después de analizar la pieza de «Solo quiero caminar» se puede llegar a la conclusión que ésta es una de las mejores manifestaciones artísticas que hizo Paco de Lucía. La estructura formal de la pieza hace pensar, como buen genio, que todo está bien estructurado; no hay nada en vano, al contrario, está todo enfocado para que el oyente viva una experiencia única durante los seis minutos y quince segundos que dura la pieza.

La importancia de tener la partitura nos da la posibilidad de ver con detalle los diferentes aportes musicales y podemos hacer un análisis musical mucho más concreto y certero, motivos más que suficientes para tener toda la música flamenca en partitura.

Las diferentes aportaciones de estos tangos que han hecho evolucionar al flamenco serían las siguientes:

1. La tonalidad novedosa que emplea para ejecutar esta pieza, la desarrolla en modo flamenco en Re, anteriormente no se había usado esta tonalidad dentro de este palo.
2. Componer un tema de fusión partiendo de los códigos del propio palo de los tangos: ritmo, melodía y armonía.
3. Los diferentes acordes nuevos que va usando durante la pieza, ya no son sólo acordes de séptima menor –acordes que se han ido utilizando anteriormente en la historia del flamenco–, si no acordes con otras alteraciones como novena, sextas, séptimas mayores, invertidos, sustituidos. Además, realiza modulaciones a otros modos y tonos cercanos.
4. La rítmica y el compás son la base fundamental del flamenco. Observamos la gran variedad de síncopas y contratiempos que se van desarrollando durante toda la pieza de una forma muy jazzística. Se parte del compás flamenco tradicional de los tangos, pero es en la parte interna –la rítmica– donde se observa las principales aportaciones rítmicas hacia este palo.
5. La estructura formal de toda la pieza es muy novedosa en estética y timbre. Los diferentes bloques están elaborados desde una forma moderna, como si esta estructura fuera de otro ámbito musical: Introducción – estribillo A – tema B – estribillo A – estribillo B – tema C – tema D – estribillo B – tema E – tema F – estribillo B – coda final.

6. El desarrollo melódico con la flauta no se había visto antes en unos tangos, palo troncal del flamenco.
7. Se introducen nuevos instrumentos de percusión como el cajón. Algo que hoy día está tan normalizado en el flamenco, tampoco se había visto en una grabación flamenca.
8. Lo que hoy día conocemos como formación flamenca moderna parte de este tema, donde hay diferentes tímbricas de instrumentos de jazz y del propio flamenco.

El disco *Solo quiero caminar* fue en su momento uno de los discos más criticados por los ortodoxos del momento, pero también fue para muchos el disco de referencia y el estandarte del nuevo flamenco. En este disco se forjó lo que hoy día conocemos como – grupo flamenco – dando una estética totalmente diferente a un género musical muy estático en el sentido de puesta en escena. La formación de tablao: cante, guitarra, baile y palmeros se ha mantenido durante muchas décadas en el flamenco, los principales líderes de este cambio estético serían Camarón, Paco de Lucía y Enrique Morente, dando una nueva perspectiva a lo que se conoce como cuadro flamenco tradicional.

El sexteto contiene una tímbrica muy característica y personal, Paco de Lucía lo piensa todo como músico flamenco y sabe que solamente con su guitarra puede quedarse corto con todo lo que quiere transmitir en sus composiciones. En este sentido, lo que le ofrecía el sexteto era una ampliación tímbrica y diferentes tesituras para su guitarra. La flauta y el saxo de Jorge Pardo podía ampliar sus registros agudos y trabajar la melodía de otra forma. El bajo eléctrico de Carles Benavent tenía registros más graves y consigue también un acompañamiento mucho más rico y estable. Con la percusión de Rubem Dantas consigue una tímbrica diferente y un acompañamiento rítmico necesario para mantener el pulso de toda la banda. Sus hermanos Pepe de Lucía y Ramón de Algeciras le daba el punto necesario de flamenco tradicional, y más adelante también incorporó el baile flamenco en su formación.

En la mesa redonda –citada en el punto 3– Jorge Pardo y Carles Benavent explicaban que cuando tenían que preparar un tema con Paco de Lucía, el algecireño les mostraba la composición y la estructura formal de todo el tema. A partir de esa explicación daba libertad a la hora de incorporar los arreglos en sus composiciones, por supuesto siempre consensuando con el guitarrista. Como persona inteligente sabía dar importancia a la gente que le rodeaba y hacerles partícipes en sus creaciones; este factor psicológico fue importantísimo para estar en armonía con tanta gente de diferentes personalidades. Personalmente intuyo que escuchar, aprender y observar eran unas de las grandes facetas de Paco de Lucía y fueron los ingredientes necesarios para cocinar bien todo su desarrollo musical. Aprender de las personas cercanas podía ser un aliciente para él, sobre todo con aquellas que le podían aportar algo con fundamento.

En 1981 salió el disco *Solo quiero caminar*, pero Paco de Lucía estaba también inmerso en otro proyecto discográfico con uno de sus principales

referentes musicales, Camarón de la Isla, *Como el agua*, disco donde se volvían a reencontrar ambos artistas. Desde 1969 a 1977 grabaron nueve discos con los que marcaron una etapa fundamental para el desarrollo del cante, reconfigurando como ellos entendían que debían interpretarse los cantes tradicionales. El respeto y admiración entre ambos fue la clave para crear esos nuevos códigos y dejar para la historia una enciclopedia musical de primer nivel. Camarón siempre fue el faro que alumbraba la inspiración de Paco de Lucía y retomar la grabación con el cantaor fue de inmensa satisfacción para él, pero sobre todo para sentir esa fuente divina del cantaor para crear nuevas composiciones. En el disco *Como el agua* hicieron grandes interpretaciones dando un carácter totalmente renovado: hicieron cantes a modo canción respetando los códigos de los diferentes palos que contiene el álbum. El tema principal del disco, «Como el agua», lo compuso Pepe de Lucía, uno de los hitos más importantes del flamenco. *Solo quiero caminar* y *Como el agua* fueron coetáneos en el desarrollo compositivo de Paco de Lucía y algo llamativo es que no repite ninguna falseta en ambos discos. En esa época demuestra que trabajaba de una forma diferente que en su primera época en la que podíamos escuchar la misma falseta en varios discos, en los años ochenta ya iba trabajando por proyectos dando la importancia que se merecía cada disco.

Para desarrollar este trabajo de análisis de Paco de Lucía se ha utilizado la transcripción del tema de «Solo quiero caminar». Para que siga evolucionando, el flamenco debe tener su música escrita para que todo músico pueda entenderlo. Al flamenco se le cataloga, a veces, como una música de difícil comprensión y crea demasiado respeto hacía otros músicos de otros ámbitos. Si el flamenco quiere estar al mismo nivel cultural que otros géneros musicales, se debe transcribir a sus principales compositores e intérpretes. Por suerte tenemos accesibilidad a los discos de pizarra, a los discos de la época de oro del flamenco, discos contemporáneos; tenemos acceso a toda la historia del flamenco sonora, pero falta tenerlo en papel para tener mejor comprensión y poder interpretar y analizar fácilmente esos cantes o toques de guitarra.

La transcripción musical flamenca está utilizando las nuevas tecnologías a la hora de crear y desarrollar libros o métodos. Para llevar a cabo cualquier proyecto de transcripción de guitarra flamenca hay que tener varios conocimientos previos, no sólo sirve tocar la guitarra:

1. Se deben tener unos altos conocimientos musicales, en armonía clásica o tradicional, armonía flamenca y en lenguaje musical.
2. Se debe poder tocar perfectamente lo que tienes que transcribir, tener bien dominados: la técnica, la velocidad, la interpretación, el compás flamenco y hay que tener la capacidad de tocar las obras y falsetas perfectamente.
3. Hay que conocer y manejar programas informáticos: Editores de partituras, Editores de video, Editores de sonido, Programas de edición y ofimática:

La importancia de tener estos conocimientos es clave para poder transcribir de una forma fiel el material sonoro y no cometer errores en la transcripción. Un error muy común es trapear lo que uno escucha adaptándolo al nivel técnico que se tenga. Si tienes un nivel bajo llevas la pieza inconscientemente a tu nivel y pones en el pentagrama notas que no son ciertas. Una vez se consiguen estos conocimientos previos para poder transcribir una pieza es la hora de planificar el proyecto, es la parte más artística o creativa, la que determinará si un libro de transcripción es bueno o malo.

En el año 2013 se firmó el contrato para ser el transcriptor oficial de Paco de Lucía para transcribir toda su discografía. En esa época teníamos experiencia en este campo de la transcripción publicando libros de Sabicas y Mario Escudero, Camarón, Enrique Morente, metodologías y uno de éxitos del propio Paco de Lucía. El maestro quiso que fuera su transcriptor y comenzamos una aventura mágica de aprendizaje, admiración y respeto. En 2014 nos dejó y sus hijos siguieron adelante con el proyecto respetando así la voluntad de su padre.

Desde el año 2020 se está desarrollando la tesis “Paco de Lucía: una aproximación etnomusicológica a partir de la transcripción de sus composiciones” en la Universidad Complutense de Madrid bajo la dirección de Paco Bethencourt.

Referencias bibliográficas

Bethencourt Llobet, F. (2011): *Rethinking Tradition: Towards an Ethnomusicology of Contemporary Flamenco Guitar* (tesis doctoral). UK: Newcastle University.

_____ y Murillo Saborido, E. (2019): ‘El legado de Paco de Lucía: la transmisión del conocimiento en la guitarra flamenca contemporánea’ *Roseta 14* Madrid: La Roseta. pp. 82-103.

Berlanga Fernández, M.A.: *Tradición y Renovación: Reflexión en Torno al Antiguo y al Nuevo flamenco en SibeTrans*.

www.sibetrans.com/trans/transiberia/berlanga.htm (consulta 1 mayo 2021)

Cruces Roldán, C. (2002): *Antropología y Flamenco: Más allá de la Música*. Sevilla: Signatura.

Casas, A. (2013): *Culturas de aprendizaje musical: concepciones, procesos y prácticas de aprendizaje en clásico, flamenco y jazz* (tesis doctoral) Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Clemente, L. (2010): *Jazz-flamenco azulado*. Sevilla, España: Artefacto.

Gamboa, J.M. (2017): *Víctor Monge Serranito, El guitarrista de guitarristas*. Madrid, España: El flamenco vive.

Granados, M. (2004): *Armonía del Flamenco*. Barcelona, España: Casa Beethoven Publicacions.

Grande, F. (1987): *Memoria del Flamenco*. Madrid, España: Espasa Calpe.

Herrero, G. (1991): *De Jerez a Nueva Orleans. Análisis comparativo del flamenco y del jazz*. Granada, España: Editorial Don Quijote.

- Hoces, R. (2011): *La transcripción de la guitarra flamenca* (Tesis doctoral), Universidad de Sevilla, España.
- Hurtado, A. & Hurtado, D. (2009): *La llave de la música flamenca*. Sevilla, España: Signatura ediciones.
- Jiménez Piqueras, T. (2017): *El lenguaje de Jorge Pardo: metodología y análisis (1975-1997)* (Tesis doctoral), Universidad de Sevilla, España.
- Leiva, D. (2010): “El cante flamenco en partitura” en *La nueva Alboreá*, 15, p. 54-55.
- _____ (2011): *Método de guitarra flamenca desde el compás vol.2*: Madrid, España. Carisch.
- _____ (2011): *Paco de Lucía guitar tab*. Milán, Italia: Volontè.
- _____ (2014): *Siroco de Paco de Lucía*. Madrid, España: Flamencolive ediciones.
- _____ (2015): “Análisis musical de Paco de Lucía” en *La nueva Alboreá*, 32, p.58-60.
- _____ (2016): *Zyryab de Paco de Lucía*. Madrid, España: Flamencolive ediciones.
- _____ (2017): *Lucía de Paco de Lucía*. Madrid, España: Flamencolive ediciones.
- _____ (2018): *Duende flamenco de Paco de Lucía*. Madrid, España: Flamencolive ediciones.
- _____ (2018): *Guitarra flamenca por palos, bulerías*. Madrid, España: Flamencolive ediciones.
- _____ (2019): *Solo quiero caminar de Paco de Lucía*. Madrid, España: Flamencolive ediciones.
- _____ (2020): *Cositas buenas de Paco de Lucía*. Madrid, España: Flamencolive ediciones.
- _____ (2020): *La transcripción de Solo quiero caminar de Paco de Lucía*. (Trabajo Fin de Máster TFM). UNIR, Logroño.
- Núñez, F. & Gamboa, J.M. (2005): *Flamenco de la A a la Z*. Madrid, España: Espasa.
- Pérez, D. (2005): *Paco de Lucía la evolución del flamenco a través de sus rumbas*. Cádiz, España: Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Pohren, D.E. (1992): *Paco de Lucía y Familia: el plan maestro*. Madrid: Sociedad de Estudios Españoles.
- Rico, J.A. (2018): “La evolución armónica de la guitarra flamenca: Análisis de la obra de Paco de Lucía desde 1960 a 1990”. *Sinfonía Musical*. Recuperado de <http://www.sinfoniavirtual.com/revista/034/pacodelucia.pdf>
- Romanillos, J.L. (2008): *Antonio Torres, guitarrero: su vida y obra*. Almería, España: Instituto de estudios almerienses.
- Rossy, H. (1966): *Teoría del cante jondo*, Barcelona, España: Editorial Credsá.

Sánchez, J., Pardo, J., Benavent, C., Dantas, R. & Leiva, D. (2019). *Mesa redonda sobre Paco de Lucía, Antes y después de Solo quiero caminar*. Archivo privado del Festival Ciutat Flamenco.

Téllez, J. J. (2003): *Paco de Lucía en vivo*. Madrid, España: Plaza Abierta.

_____ (2015): *Paco de Lucía el hijo de la portuguesa*. Barcelona, España: Editorial Planeta

Torres, N. (1994): Paco de Lucía o el Miles Davis del Flamenco. *Revista La caña*, 10

_____ (1996): Paco de Lucía interpreta a Manuel de Falla. *Revista El Olivo*, 34

_____ (1997): Camarón, la voz interior de Paco de Lucía. *Revista El Olivo*, 45

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

_____ (2005): *Guitarra flamenca vol. I. Lo clásico*. Sevilla, España: Signatura.

_____ (2005): *Guitarra flamenca vol. II. Lo contemporáneo y otros escritos*. Sevilla, España: Signatura.

_____ (2015): Claves para una lectura musical de la obra de Paco de Lucía. *Revista La Madrugá*, 11.

Zagalaz, J. (2012): “The Jazz–Flamenco Connection: Chick Corea and Paco de Lucía Between 1976 and 1982” (*Journal of Jazz Studies* vol. 8, no. 1, pp. 33-54)

Anexo A. Ejemplo de Partitura de «Solo quiero caminar»

© Transcripción: David Leiva Prados

Solo quiero caminar

(Tangos)

Paco de Lucía

Transcripción: David Leiva

The musical score is written for guitar (G) and bass (B) in 4/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into systems, with measures numbered 1, 5, 9, 13, 17, 21, 25, and 29. The guitar part features intricate rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplets. The bass part provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. Performance markings include 'capo 2 MF en Re' at the beginning, 'MF en Mi', and 'mf' dynamics. The score concludes with a triplet of eighth notes in the final measure.

33

G
B
F

37

G
B
F

41

G
B
F

45

G
B
F

49

G
B
F

53

G
B

57

G
B

61

G
B

65

G
B
F

69

G
B
F

73

G
B
F

77

G
B
F

Anexo B. Audios de «Solo quiero caminar»

1. Audio del disco original, remasterizado 2014:
<https://www.youtube.com/watch?v=MPEpFewv1uM>
2. Audio del disco *Live... One Summer night (1984)*
<https://www.youtube.com/watch?v=mO1fc3C7H0Y>
3. Disco completo de *Solo quiero caminar*
<https://www.youtube.com/watch?v=gNI3EyzGJaw>
4. Audios de «Solo quiero caminar» en directo
<https://www.youtube.com/watch?v=q8vp6Rpjzsg>
<https://www.youtube.com/watch?v=p8CdxCmiiks>
<https://www.youtube.com/watch?v=cwhlZ4KMbHA>
<https://www.youtube.com/watch?v=FtrN5RoZcE8>
<https://www.youtube.com/watch?v=B3l-MWcNxLA>
5. Audio en directo con Al Di Meola y John McLaughlin
https://www.youtube.com/watch?v=ZBOyxf_fh14
6. Versión de Chano Domínguez, Jorge Pardo, Javier Colina y Tino Di Geraldo
<https://www.youtube.com/watch?v=wOAXj0en4LQ>
7. Libro de partituras de *Solo quiero caminar*
<https://www.youtube.com/watch?v=aNeV9sl9tRw>