



*M*usicología
**en el siglo XXI:
nuevos retos,
nuevos enfoques**

Begoña Lolo
Adela Presas
(eds.)

Sociedad Española de Musicología
Madrid, 2018

Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques

Begoña Lolo
Adela Presas
(eds.)



EDITA:
Sociedad Española de Musicología
C/ Torres Miranda, 18 bajo
28045-MADRID
Tel. y fax: 915 231 712
E-mail: sedem@sedem.es
www.sedem.es

© Sociedad Española de Musicología, 2018
Sección I: Ediciones digitales, no 3
© de los textos: sus autores
© coordinación y edición: Begoña Lolo y Adela Presas
I.S.B.N.: 978-84-86878-45-0
Depósito legal: M-41178-2018

«Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra»

EDITORAS

Begoña Lolo (CSIPM, Universidad Autónoma de Madrid)

Adela Presas (Universidad Autónoma de Madrid)

COMITÉ ASESOR

Enrique Cámara de Landa (Universidad de Valladolid)

Francesc Cortés (Universidad Autónoma de Barcelona)

Ismael Fernández de la Cuesta (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando)

Yvan Nommick (Université Paul-Valéry, Montpellier 3)

Ana Vega Toscano (Universidad Autónoma de Madrid -RTVE)

COMITÉ CONSULTIVO

Celsa Alonso (Universidad de Oviedo)

Rosario Álvarez (Universidad de La Laguna)

Antonio Álvarez Cañibano (Centro de Documentación de Música y Danza)

Julio Arce (Universidad Complutense de Madrid)

Miguel Ángel Berlanga (Universidad de Granada)

Cristina Bordas (Universidad Complutense de Madrid)

Paulino Capdepón (Universidad de Castilla-La Mancha)

Victoria Eli (Universidad Complutense de Madrid)

Antonio Ezquerro (CSIC)

Juan Pablo Fernández Cortés (Universidad Carlos III, Madrid)

Reynaldo Fernández Manzano (Patronato de La Alhambra y Generalife)

Antonio Gallego (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando)

María Gembero-Ustároz (CSIC)

José Antonio Gómez Rodríguez (Universidad de Oviedo)

José Carlos Gosálvez (BNE)

John Griffiths (Australian Academy of the Humanities)

Joaquína Labajo (Universidad Autónoma de Madrid)

Germán Labrador (Universidad Autónoma de Madrid)

José Máximo Leza (Universidad de Salamanca)

Miguel Ángel Marín (Universidad de La Rioja)

Beatriz Martínez del Fresno (Universidad de Oviedo)

Matilde Olarte (Universidad de Salamanca)

Juan José Pastor Comín (Universidad de Castilla-La Mancha)

Miriam Perandones (Universidad de Oviedo)

Gemma Pérez Zalduondo (Universidad de Granada)

Douglas Riva (City University of New York)

Lothar Siemens (+2017) (Presidente de Honor de la SEdeM)

Ramón Sobrino (Universidad de Oviedo)

Álvaro Torrente (Universidad Complutense de Madrid)

EQUIPO TÉCNICO

Alba Muñoz Madrigal (Universidad Autónoma de Madrid)

Paula Pajares Llorente (Universidad Autónoma de Madrid)

APÉNDICES BIBLIOGRÁFICOS: Cristina Roldán Fidalgo (Universidad Autónoma de Madrid)

MAQUETACIÓN: Nicolás Oviedo (Universidad Autónoma de Madrid)

IX. ETNOMUSICOLOGÍA

IX.1. MÚSICAS URBANAS.....	2085
Sara ARENILLAS MELÉNDEZ: El glam español y su articulación de las identidades de género	2087
María CUEVA MÉNDEZ y Olaya ARAMO: La domesticación de la violencia exótica en el modernismo parisino.....	2109
Bibliografía	2131
IX.2. MUSICOLOGÍA Y TRADICIÓN ORAL.....	2135
Julia ANDRÉS OLIVEIRA: Baile charro en el oeste de Castilla y León.....	2137
Susana ARROYO SAN TEÓFILO: “El Reinado” de Fuentearmegil (Soria): un rito festivo-musical de invierno	2155
Enrique CÁMARA DE LANDA: La musicalidad Hamadcha durante los rituales marroquíes: entre la homología de Lomax y la variedad de ocasiones y usos	2171
María Jesús CASTRO MARTÍN: “El duende no se aprende”: los métodos de transmisión en el flamenco: entre lo auditivo y lo visual.....	2181
Alejandro MARTÍNEZ DE LA ROSA: “Como si fuera una gente”: relación entre mito y organología en dos modelos de arpa diatónica en México	2201
Francisco Javier MOYA MALENO: La lírica del <i>Quijote</i> como extensión de la tradición oral manchega en una obra desconocida de Pedro Echevarría	2215
Juan Francisco MURCIA GALIÁN: “El Paño” murciano en los cancioneros de los siglos XIX y XX, y su influencia en el ámbito de la creación musical.....	2225
María Dolores PÉREZ RIVERA: Las grabaciones de campo de <i>Raíces</i> y <i>El Candil</i> de Radio Nacional de España: fuente de consulta necesaria para la investigación etnomusicológica en Castilla y León.....	2251
Saray PRADOS BRAVO: La habanera en el interior de España: vías de llegada, difusión y pervivencia en la localidad vallisoletana de Mayorga de Campos	2277
Bibliografía	2287

X. EL MERCADO DE LA MÚSICA

X.1. AGENTES CULTURALES Y SU FUNCIÓN	2299
Igor ÁVILA SORIA: Festival Hispanoamericano y Diplomado Nacional de Guitarra Clásica. Análisis de la actividad concertística y académica de estos eventos realizados entre 1994 y 2013 con sede en Tijuana, b.c. México	2301

PRÓLOGO

Musicología en el siglo XXI: nuevos enfoques, nuevos retos es el título que da lugar al presente volumen en formato electrónico, cuyos contenidos recogen en parte los resultados del IX Congreso Nacional de la SEdeM, organizado por el Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música (CSIPM-UAM) y que se celebró en la Universidad Autónoma de Madrid, durante los días 16 al 19 de noviembre de 2016. La finalidad de aquel encuentro científico se asentaba en analizar si el nuevo siglo había traído, efectivamente, nuevos enfoques y retos a la disciplina, o si por el contrario ésta había seguido manteniendo unos discursos más convencionales, abriendo un espacio de reflexión y convivencia científica propio de una sociedad académica. La presencia incuestionable de la interdisciplinariedad, que ya fue planteada de manera contundente en el congreso del año 2000, bajo el título de *Campos Interdisciplinarios de la Musicología* (Begoña Lolo, ed.), era un punto de mira hacia el pasado que demandaba una revisión y una puesta en común en el presente, para ver si en realidad este espacio de diálogo con otras disciplinas había permitido la asimilación de nuevas metodologías y sistemas de hermenéutica. Además se plantearon algunos campos innovadores que no habían tenido presencia en congresos precedentes, de ahí el título de «nuevos retos», como era el caso del Mercado de la Música, por poner un ejemplo, a lo que se añadió la sección de Proyectos de investigación, subvencionados, en un intento por hacer un mapa de las líneas de interés prioritarias dentro de la geografía nacional, a la vez que permitió y permitirá en un futuro establecer sinergias entre equipos de investigación, proyectos e instituciones.

El Congreso utilizó, por primera vez en la Sociedad, un sistema de selección científica de estructura piramidal. Se organizó en torno a 10 Bloques, cada uno de los cuales se dividía en varios subepígrafes, tuvo al frente de cada uno de ellos a especialistas en la materia que fueron los encargados de realizar la selección primera de las intervenciones, trabajo que, posteriormente, fue completado por el comité científico. Este criterio buscaba la pluralidad de enfoques, al ser los evaluadores procedentes de muy diferentes campos de especialización y pertenencia a instituciones académicas, a la vez que buscó generar complicidades, dentro de un marco de rigor científico, ante el elevado número de propuestas recibidas.

Este enfoque se ha seguido manteniendo en la publicación. Han sido en primera instancia los moderadores de mesa del congreso, los que con sus evaluaciones dieron un primer informe de aquellos textos que eran merecedores de ser publicados, visión que posteriormente fue revisada por un consejo asesor. En total 36 especialistas han intervenido en la elaboración de esta publicación en sus sucesivas fases, desde que el congreso se puso en marcha, generando un modelo de participación altamente representativo, lo que permite apuntar que el resultado es también una

forma de lectura de la realidad de la SEdeM y también de la Musicología centrada en los estudios sobre la música española.

El Índice ha respetado, *grosso modo*, el esquema entonces planteado como estructura, a lo que se ha añadido una novedad que no ha estado presente en otras publicaciones precedentes, la realización de la Bibliografía, un proyecto dentro de la propia publicación con vida propia y que ha resultado enormemente laborioso en su realización. Se ha tenido que elaborar a partir de las bibliografías insertas en los propios textos enviados o directamente entresacada de los pies de página de los artículos seleccionados, a tenor de las muchas carencias. Este apartado que figura ubicado al final de cada uno de los subepígrafes, dentro de cada ámbito temático, permite tener una fuente de consulta de primer orden de gran utilidad a la vez que muy especializada, lo que sin lugar a dudas, es uno de los logros relevantes de la presente publicación. Para facilitar su manejo, se han establecido los siguientes apartados: Bibliografía (monografías y artículos de investigación desde 1930); Fuentes impresas anteriores a 1930, Fuentes manuscritas y de archivo, y Fuentes hemerográficas, Partituras, Registros Audiovisuales (CDs, DVDs, etc.) y Recursos electrónicos.

La publicación, que incluye un total de 120 artículos, además de las tesis y los proyectos de investigación, ha alcanzado casi las 2.600 páginas. Se ha articulado en 12 secciones con diversos apartados que respetan el planteamiento temático realizado en el Congreso, si bien los contenidos de los dos homenajes, a Cervantes y a Granados, se han reubicado en apartados afines para no alterar la coherencia estructural del volumen.

Sean estas líneas postreras las de nuestro sentido agradecimiento, a todos aquellos que han contribuido en las diferentes fases de esta publicación, por su siempre generosa disposición.

Begoña Lolo
Adela Presas

"EL DUENDE NO SE APRENDE". LOS MÉTODOS DE TRANSMISIÓN EN EL FLAMENCO: ENTRE LO AUDITIVO Y LO VISUAL

María Jesús CASTRO MARTÍN

Resumen: El flamenco dejó de ser exclusivamente una cultura musical de transmisión oral con la introducción de nuevas prácticas de transmisión como la oralidad parcial y la literalidad. La transcripción, la textualidad fonográfica o los textos audiovisuales, entre otros relacionados con la transmisión oral-escrita, han interactuado con la oralidad en los diferentes contextos de transmisión del flamenco. En consecuencia, es pertinente cuestionar si la afirmación habitual sobre la transmisión oral del flamenco es un constructo o una realidad. Si la "oralidad" del flamenco es un constructo social, se ha de tener en cuenta que dicho axioma es el resultado de la selección de unos métodos en detrimento de otros, lo oral ante lo escrito, como resultado de resaltar aquellos elementos culturales que tienen un mayor valor representativo y que se consideran como propios y exclusivos de la cultura musical, por lo que el constructo "transmisión oral" nos remite a un contexto socializado a través de los linajes étnicos y el folclore. Por el contrario, si la observación de la realidad actual del flamenco confirma la diversidad de prácticas y contextos de transmisión en los que el flamenco se difunde, es necesario llevar a cabo una reconceptualización de los métodos de transmisión en el flamenco y redefinir el mismo como un sistema de transmisión transcultural que abarca lo auditivo y lo visual.

PALABRAS CLAVE: Flamenco, transmisión oral, prácticas de transmisión, contextos de transmisión, constructo social, reconceptualización.

«THE DUENDE CANNOT BE LEARNT». TRANSMISSION METHODS IN FLAMENCO: BETWEEN THE AUDITIVE AND THE VISUAL

Abstract: Flamenco stopped being exclusively a musical culture of oral transmission with the introduction of new practices of transmission through partial orality and literality. The transcription, the phonographic or the audio-visual texts, between other texts related to the oral - written transmission, have coexisted with the orality in the different contexts of Flamenco transmission. It is relevant to question whether the usual statement about the oral transmission of flamenco is a construct or a reality. If the "orality" of flamenco is a social construct, it must be taken into account that this axiom is the result of the selection of some methods to the detriment of others, oral versus written, as a result of highlighting those cultural elements that have a greater representative value and considered as unique and exclusive to this musical culture, "oral transmission" refers to a socialized context through ethnic lineages and folklore. Contrary to this statement, if the observation of the current reality of flamenco confirms the diversity of practices and contexts of transmission in which flamenco diffuses, it is necessary to carry out a reconceptualization of the methods of transmission in flamenco and to redefine flamenco as a transcultural transmission system that encompasses the auditive and the visual.

Keywords: Flamenco, oral transmission, practices of transmission, contexts of transmission, social construct, reconceptualization.

1. Introducción

Hoy se da por sentado que no es posible comprender adecuadamente un sistema musical sin conocer cómo es enseñado, aprendido y transmitido dentro de su propia sociedad¹.

La transmisión en el seno de una cultura musical es una circunstancia que hace posible la concreción de los productos musicales. Esta transmisión, junto a otros elementos como la pertinencia étnica, la clase o la edad, se halla en continua construcción con las significaciones musicales, es decir, que es el receptor el que construye a través de su experiencia los distintos significados de las culturas musicales y éstas, a su vez, variarán los modos de transmisión².

Tras esta definición dinámica de la transmisión, el constructo "transmisión oral" del flamenco precisa una deconstrucción para evidenciar los procesos por los que es definido a partir de una práctica de transmisión en particular, obviando el conjunto de métodos de transmisión del género musical flamenco. Según las equivalencias de la homología estructural, en este enunciado se produce una correspondencia entre el sistema musical y el territorio original andaluz, con sus manifestaciones musicales del folclore y del gitano bajoandaluz. Sin embargo, una observación de la realidad actual de los sistemas de transmisión en el flamenco denota el papel principal que los medios de difusión masiva han tenido y tienen desde el abandono paulativo de la oralidad pura en la segunda mitad del siglo XIX³ y la importancia de la transmisión escrita como recurso pedagógico desde principios del siglo XX, principalmente en los estudios de guitarra flamenca así como de otros instrumentos musicales vinculados al flamenco⁴.

Lo oral y lo escrito: premisas de una realidad de transmisión

La consideración de la oralidad y la escritura en términos de oposición distorsiona las relaciones que han existido entre ellas a través de la historia, correspondencias que se produjeron

¹ NETTL, Bruno. «Últimas tendencias en etnomusicología». En: *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Francisco Cruces (Ed.). Madrid, Editorial Trotta, 2001, pp. 115-154: 137.

² La definición de cultura musical es «el conjunto de productos musicales y componentes circunstanciales que lo determina» como producto de la necesidad del ser humano de interactuar. MARTÍ, Josep. «Hacia una antropología de la música». En: *Anuario Musical*, 47, (Jan 1, 1992), pp.195-225: 195.

³ «El estudio del papel de los medios de difusión masiva no sólo es importante porque los media desempeñen un papel protagonista en las culturas musicales del mundo, sino también porque hace más sofisticado el tratamiento del problema de la transmisión musical». NETTL, B. «Últimas tendencias en ...», p. 128.

⁴ En relación con la notación, hay una tendencia general a confundir el "duende", que como expresión se escapa a los sistemas notacionales, con el lenguaje musical, que como cualquier lenguaje es dado a su transcripción. «Muchos aficionados piensan que una transcripción del Flamenco en notación musical es imposible. Si la expresión y el duende no podrán jamás ser transcritos, la métrica, rigurosa en la mayoría de los casos, las melodías y las estructuras rítmicas pueden perfectamente serlo, en lo que se refiere a la guitarra». DONNIER, Philippe y MERENGUE DE CÓRDOBA. *Flamenco: Método de guitarra*. París, Gérard Billaudot, 1985, p. 3. En: HOCES ORTEGA, Rafael. «La transcripción musical para guitarra flamenca». En: *Revista de investigación sobre flamenco. La Madrugá*. N°6, (junio 2012), pp. 47-54.

en contextos sociales específicos, y cuya selección concierne a diferencias en los modos de expresión y transmisión motivadas por causas diversas:

Este proceso de depreciación y pérdida de tales modos de expresión y aprehensión de lo real se ha producido como consecuencia, unas veces, de su devaluación; otras, de su apropiación y desnaturalización desde la cultura escrita; otras, de su confinamiento; y otras, por último, por la combinación de todos o algunos de los aspectos citados⁵.

Según esta perspectiva, la oposición oído-vista contiene una dicotomía primordial entre lo auditivo y lo visual con categorías diferenciadas: mientras que lo auditivo se caracteriza por el oído, la cultura preliteraria, la tradición oral, el misticismo, la intuición, el espacio acústico esférico, el espacio limitado y la vida emocional, lo visual presenta las categorías del ojo, la cultura literaria, la tradición escrita, la medida, la observación, el espacio acústico plano, el espacio limitado y la vida intelectual⁶.

Esta oposición es entendida como el uso de estrategias de comunicación más que de rasgos universales:

La dificultad de localizar los rasgos específicos de la oralidad que serían universales presentes en toda cultura oral se debe al hecho que las culturas orales suelen ser suficientemente diferentes para frustrar la ambición de fundar universales y suficientemente semejantes para relativizar la utilidad heurística de la dicotomía de oralidad y escritura (si bien es sabido que, en general, las diferencias son más perfectas que las semejanzas...)⁷.

En consecuencia, esta dicotomía corresponde a una perspectiva evolucionista en la que el constructo social se confunde con la realidad⁸, visión lineal que entiende la oralidad como un estado previo a la literalidad y adopta como propios los conceptos de "pureza" y "autenticidad" según un punto de vista monolítico y excluyente del conjunto de los sistemas de transmisión en una cultura musical determinada.

⁵ VIÑAO FRAGO, Antonio. «Por una historia de la cultura escrita: observaciones y reflexiones». En: *Signo. Revista de Historia de la Cultura Escrita*, 3, (1996). Universidad de Alcalá de Henares, pp. 41-68: 45.

⁶ PELINSKI, Ramón. «Oralidad: ¿un débil paradigma o un paradigma débil?». En: *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Akal ediciones, Madrid, 2000, pp. 73-81: 76.

⁷ *Ibid.*, p. 80.

⁸ «Se entiende la transmisión oral/escrita en términos de oposición, sin entender que es un "constructo" estratégico, una construcción social para permitir la operabilidad científica. No son un hecho de realidad absoluta». MARTÍ, J. «Hacia una antropología de...», p. 201.

2. Las prácticas de transmisión

Los métodos o prácticas de los que se hace uso para transmitir la música inciden de una manera directa en los procesos de interpretación, composición y recepción de la música. Frente a la dualidad oral/escrito, autores como Brian Stock proponen una doble diferenciación de la transmisión oral, entre una oralidad pura, en aquellas culturas musicales que no utilizan ningún tipo de notación musical, y una oralidad parcial, que el autor sitúa de una manera acentuada en la historia de la música artística occidental en el período de los comienzos de la escritura. Siguiendo a Stock, García Manzano establece tres niveles diferentes en cuanto a la transmisión musical: la oralidad pura, la oralidad parcial y la escritura⁹. Por su parte, Antonio Viñao establece una propuesta de división de la transmisión oral entre una oralidad primaria, una oralidad mixta y una oralidad segunda, según la premisa de que la transición de la oralidad a lo escrito es un proceso que se establece mediante la combinación de letras y oralidad¹⁰.

El análisis de los métodos de transmisión en el flamenco precisa de observar las distintas manifestaciones en las que se presenta la oralidad en los diferentes contextos de uso, así como constatar el valor de la notación como texto, con su equivalencia en las diversas representaciones textuales de la fonografía, el audiovisual o la escritura misma, formas simbólicas que presentan un contenido semiótico.

2.1. La oralidad pura

El sistema de transmisión oral puro u oralidad primaria, en la que no existe ningún tipo de interacción con la escritura, conlleva en exclusivo los procesos de creación, interpretación, composición y recepción de manera audio-oral¹¹, por lo que la modalidad o el tipo de escala se insertan en la estructura profunda del lenguaje musical para cohesionar las estructuras generativas¹² y condicionar sus parámetros principales.

⁹ STOCK, Brian. *The implications of Literacy: Written Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries*. Princeton, Princeton University Press, 1983. En: GARCÍA MANZANO, Julia Esther. «Entre la oralidad y la escritura». En: *Mina III, Revista Semestral del Real Conservatorio Profesional de Música "Manuel de Falla"*. Año I, Número 1, 2009-Mayo 2010, pp. 14-17.

¹⁰ VIÑAO FRAGO, Antonio. «Por una historia de la cultura escrita...», p. 44.

¹¹ Término utilizado por Fernández de la Cuesta para referirse a la tradición audio-oral de la oralidad-auralidad. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. «Música y tradición oral». En: *Revista de Musicología XXXII*, 2 (2009), pp. 11-20.

¹² Estructuras generativas o profundas que están relacionadas con el conocimiento interno que cada individuo tiene del lenguaje musical y que están en contraposición a la estructura superficial que está al margen del conjunto de reglas consensuadas. Aplicación de la gramática generativa de Noam Chomsky (1957) por GARCÍA MANZANO, J. E. «Entre la oralidad y...», p. 14.

En la cultura musical oral aparecen una serie de elementos arcaizantes, que no se detectan en la música de autor. Enumero los más relevantes: *sistemas melódicos modales*, no tonales, en un porcentaje bastante alto, que en muchos repertorios supera el cincuenta por ciento; *ámbitos melódicos restringidos* que toman como base del desarrollo melódico el pentacordo o hexacordo, y no la octava; *cromatizaciones* en determinados grados del sistema melódico, que obedecen a leyes bastante estables, pero que no pueden interpretarse como modulaciones propiamente dichas; *libertad en el decurso melódico*, de ningún modo sujeto a la tiranía de los grados tonales, de sus acordes, o de las leyes cadenciales; *irregularidades* en las fórmulas rítmicas, que no se sujetan en muchos casos a un compás fijo, sino que siguen la dicción natural del texto con gran libertad y espontaneidad, etc.¹³.

El procedimiento común a todo sistema de transmisión oral es el uso de recursos mnemotécnicos a través de fórmulas melódicas asociadas, combinadas mediante un prototipo melódico que configuran los arquetipos musicales y vienen definidos por el uso de la modalidad¹⁴.

El tipo, prototipo o arquetipo melódico es el elemento generativo estructural a partir del que se construye la improvisación y consiste en el consenso de puntos de partida y de referencia por los que ha de pasar el intérprete, reconstruyendo continuamente melodías. Constantin Brailoiu hizo referencia a la existencia de un arquetipo ideal sobre el que se construían variantes interpretativas cuya comparación entre sí evidenciaría las partes fijas que configuran dicho arquetipo¹⁵. Estas melodías variables configuran una familia melódica o un modelo que presenta unas características comunes, entre las que sobresalen especialmente algunas melodías que a su vez se convierten en fórmulas melódicas, modelo que contiene los rasgos pertinentes de la cultura musical y que, según Simha Arom, se encuentran tanto individualmente en los intérpretes como en la colectividad y «constituyen frecuentemente la base misma de la transmisión del conocimiento musical: así, los niños se familiarizan con el repertorio tradicional al adquirir de forma directa esas formas simplificadas»¹⁶.

Por último, la composición en las tradiciones musicales de transmisión oral viene delimitada por unas reglas generales consensuadas a modo de guía, forman parte del sistema generativo y son específicas y singulares para cada género y modo, por la preservación de las reglas de composición del texto y por el uso de fórmulas melódicas que pueden ir creando a partir de una base fijada por la tradición.

¹³ MANZANO ALONSO, Miguel. «Música de tradición oral y Romanticismo». En: *Revista de Musicología*, XIV, 1-2 (1991), pp. 325-353: 327.

¹⁴ GARCÍA MANZANO, J. E. «Entre la oralidad y...», p. 15.

¹⁵ «Aún a falta de un texto irrefutable, tenemos que admitir que sólo recogemos variantes y que, en el espíritu de los cantantes vive, de forma latente, un arquetipo ideal, del que ellos nos ofrecen encarnaciones efímeras. Si fuera posible dibujar simultáneamente todos sus elementos, nos interesaría encontrar las propiedades esenciales de este arquetipo -que nunca sería sólo uno [...] La comparación entre variantes hará evidente de forma automática las partes de la melodía resistentes o dúctiles.» BRAILOIU, C. «Le folklore musical». *Musica aeterna*. 1949. En: AROM, Simha. «Modelización y modelos en las músicas de tradición oral». En: *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Francisco Cruces (Ed.). Madrid, Editorial Trotta, 2001, pp. 203-232: 137.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 206, 211.

El repertorio oral del cante flamenco

La transmisión original del repertorio del cante flamenco fue desde su inicio hasta aproximadamente las décadas de los 80 y 90 del siglo XIX exclusivamente oral, oralidad pura que dio lugar al desarrollo de prototipos y fórmulas melódicas, así como a la formación de arquetipos o modelos musicales clasificables en el repertorio del cante flamenco:

Según las premisas de la semiótica musical sobre los modelos en las músicas de tradición oral, el repertorio flamenco se puede codificar introduciendo categorías como modelos, variantes, versiones y procesos de modelización, conceptos de clasificación que ayudan a realizar una taxonomía general y facilitan el aprendizaje y la enseñanza del frondoso árbol musical flamenco¹⁷.

Del conjunto del repertorio flamenco, son las familias o modelos de cante modales en los que se aprecian los principios compositivos de la oralidad, en particular en los modelos o "palos" de soleá, sigüiriya, bulería y tangos, estilos que siguen siendo hoy día los principales cantes que mantienen la transmisión oral pura junto a una oralidad parcial o mixta¹⁸.

Esta transmisión oral originaria del repertorio flamenco y de una parte del repertorio actual se constata por la recreación continua que suponen los estilos flamencos a partir de un modelo dado¹⁹, recreación que confirma la variabilidad y la creación permanente de la transmisión audio-oral dando lugar a estilos y subestilos, y cuyos factores propiciadores de esta variabilidad son, según Pepa Sánchez, «la memoria, las facultades vocales y musicales del intérprete, los gustos musicales personales, las circunstancias de la *performance*, y aunque no siempre, la copla elegida por el intérprete (la letra)»²⁰.

¹⁷ CASTRO MARTÍN, María Jesús. *El repertorio flamenco 1. Análisis del Cante*. Madrid, RGB Artevisual, 2012, p. 3.

¹⁸ Los principales estilos modales se agrupan en las familias o modelos de cante: soleá, sigüiriya, bulerías, tonás y fandangos con sus derivados. Otros están a medio camino entre la modalidad y la tonalidad, como los tangos, y el resto forman parte de modelos con una tonalidad muy acusada, como las alegrías. Para la clasificación de los cantes flamencos, ver *Ibid.*, p. 53.

¹⁹ Esta recreación se constata mediante un análisis comparativo de las distintas versiones entre sí. Distintos autores han confirmado este desarrollo a través del análisis comparativo de diferentes versiones de un mismo cante: «Existe un núcleo melódico estable común a todas las versiones. Este núcleo está constituido por pequeños elementos que llamamos genes melódicos. [...] Los genes estables comunes a todas las versiones definirían los distintos genotipos flamencos, cada cantautor siendo definido por su propio fenotipo». DONNIER, Phillippe. «Elementos para la transcripción del cante y de la guitarra». En: *Actas del III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*. Benicassim (1997), Sociedad Ibérica de Etnomusicología, 1998, pp. 103-120: 110; «Los cantes flamencos son casi siempre recreaciones, son la esencia del flamenco [...] Una vez escuchados los cuatro cantes propuestos, tenemos la evidencia incuestionable de que tanto la melodía como la armonía que acompaña a la famosa y hasta característica y original letra del cante conocido como "Mirabrás", es distinta en los cuatro casos». BLASCO GARCÍA, Julio A. «Por qué y cómo escribir los cantes flamencos en partitura. Algunas reflexiones». En: *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, 3 (2012), pp. 303-320: 307.

²⁰ SÁNCHEZ, Pepa. «La fonografía flamenca como instrumento de análisis musicológico». En: Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos (PIE). UNIA artepensamiento. Sevilla, 2013. Ed. electrónica: <<http://www.ayp.unia.es/dmdocuments/ses0101.pdf>> [consulta: 04-03-2016].

El sistema de transmisión oral puro fue exclusivo entre la comunidad flamenca, gitana y no-gitana, hasta la llegada de las primeras grabaciones sonoras de cantes flamencos en cilindros de cera, a partir del año 1895. Sin embargo, la mayoría de cilindros eran de uso privado por lo que la comercialización y el uso interno de la fonografía flamenca como sistema de transmisión no tuvo lugar hasta principios del siglo XX, concretamente la década de los veinte²¹. A partir de esta fecha, la transmisión oral pura ha convivido con la oralidad parcial y el texto escrito en diversos contextos de uso, manteniéndose hoy día la transmisión audio-oral pura con las características reseñadas casi en exclusividad entre los linajes étnicos de los gitanos flamencos andaluces.

2.2. La oralidad parcial

La oralidad parcial designa a un tipo de transmisión que combina lo oral con el uso del texto, similar a la doble denominación de oralidad de Viñao, la oralidad mixta, en la que lo oral es el medio principal de expresión y el texto lo secundario, y la oralidad segunda, en la que la escritura debilita el uso de lo oral como transmisión²², entendiendo como texto todo tipo de textualidades semióticas que contienen una función simbólica, con un significante o expresión y un significado o contenido, y que manifiesta en diferentes soportes, como textos escritos, fonográficos, audiovisuales y multidireccionales, principalmente.

La textualidad escrita

En la oralidad parcial la interacción con el texto escrito tiene el uso de constituirse éste como una ayuda mnemotécnica a la transmisión oral, ya que necesita de una cierta notación para transmitirse por la complejidad técnica adquirida.

En el flamenco, la introducción de la textualidad escrita tuvo lugar con el surgimiento del aprendizaje de la guitarra flamenca por parte de algunos guitarristas del siglo XX, desplazando a los procedimientos orales, de manera similar a cómo en las instituciones pedagógicas se fueron reemplazando los procedimientos dialécticos y retóricos orales por la educación textual²³.

²¹ HITTA MALDONADO, Francisco. *El flamenco en la discografía antigua. La International Zonophone Company*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, p. 149.

²² «La oralidad mixta [...] cuando la preeminencia social y cultural sigue correspondiendo a los modos de expresión y pensamiento orales, al mundo oral. Y la oralidad segunda [...] cuando la cultura escrita pasa a ocupar una posición social y cultural preeminente y deprecia, desplaza o desvirtúa los modos de pensamiento y expresión orales.» VIÑAO FRAGO, A. *Por una historia de...*, p. 44.

²³ «Este énfasis en los procedimientos dialécticos y retóricos orales fue siendo progresivamente desplazado, en especial tras la difusión de la imprenta, por la generalización de los libros de texto y textos impresos en los que se podía buscar el saber y la información necesarias sin recurrir a nadie». *Ibid.*, p. 54.

Las primeras notaciones de guitarra flamenca, como la de Lucio Delgado (1906), empleaban un sistema de transcripción que imposibilitaba su traducción al no indicar el valor de las notas correspondientes, por lo que su tipo de transmisión corresponde con una oralidad mixta en la que es necesario lo oral como medio de expresión. Este sistema se fue perfeccionando con las propuestas didácticas de las generaciones posteriores de guitarristas hasta llegar al texto escrito completo, aunque se mantuvo en algunos guitarristas profesionales que hacían uso de sus propios sistemas notacionales siempre como complemento al aprendizaje oral.

Las actuales transcripciones de cante flamenco también son métodos mixtos de oralidad parcial que requieren de la oralidad para ser transmitidos, al ser limitados en su notación para representar la riqueza melódica y ornamental de los cantes²⁴.

El uso que se hace de la escritura en estos sistemas mixtos de transmisión es meramente instrumental, con fines didácticos especialmente, facilitando la conexión entre el intérprete-compositor y el aprendiz al adoptar un sistema de notación prescriptivo pero bastante incompleto²⁵ que es la base del aprendizaje de la técnica musical aplicada.

La textualidad fonográfica, audiovisual e intertextualidad virtual en el flamenco

Los novedosos procedimientos de grabación y reproducción del sonido de finales del siglo XIX afectaron profundamente a los sistemas de transmisión, en especial a las culturas musicales que hacían uso en exclusivo de una metodología oral.

Con la fijación a lo largo de su historia de las formas flamencas en los soportes de cilindros, discos de pizarra, vinilo y CD digitales, los procesos de creación y composición audio-orales se han visto fuertemente modificados, configurándose la fonografía flamenca como un texto fijado de los cantes y toques flamencos que ha influenciado en su transmisión. Esta nueva práctica en la transmisión del flamenco, fundamentada en la oralidad pero haciendo uso de la textualidad fonográfica, ha sido descrita por Francisco Aix como una "emancipación de la tradición":

Es decir, el discípulo no tiene que seguir físicamente a un maestro para escuchar determinados cantes, por lo que puede aprender de forma mucho más autónoma. A su vez, estos nuevos medios posibilitaron una "diversificación de los referentes de aprendizaje" (se accedía con más facilidad al repertorio de múltiples artistas) y, al imponer la novedad como reclamo comercial, estimularon la

²⁴ Philippe Donnier (1998), Antonio y David Hurtado Torres (2005) y Miguel Gil Ruiz (2014), entre otros, han propuesto una metodología aplicada para la transcripción de los cantes.

²⁵ El sistema prescriptivo se opone al sistema descriptivo, transcripciones cuyo criterio son de pertinencia constructiva, es decir, «la reducción de la escritura musical a los aspectos que se consideren adecuados o "pertinentes" para el objeto de estudio». BERLANGA, Miguel Ángel. «Métodos de transcripción y análisis en Etnomusicología. El concepto de Pertinencia». En: *Patrimonio Musical. Artículos de Patrimonio Etnológico Musical*. Granada, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002, pp. 148-160.

creatividad (y, por supuesto, la competitividad). Como contrapartida, esa necesidad de responder a intereses comerciales, generó una mayor estandarización musical ²⁶.

Esta crisis de las formas tradicionales orales de transmisión propició la desaparición de la memoria y las circunstancias de la *performance*, como factores decisivos para la transmisión oral, y la deslocalización de sus contextos originarios:

Aprender una malagueña de Chacón no será ya un proceso que dependa de la presencia del maestro; podremos reproducir el cante en cuestión tantas veces como sea necesario para su memorización y los cambios que se efectúen en la línea melódica bien se realizarán de forma más creativa y consciente, bien responderán a las limitaciones o virtudes vocales y musicales del discípulo. El aprendizaje queda pues desubicado de su ambiente tradicional, tanto espacial como temporalmente, y ya no es necesario inscribirse como “receptor” del cante en uno de los contextos socio-laborales, rituales o comerciales, donde en principio se crea o recrea el flamenco²⁷.

La traslación de los contextos de transmisión, desde los originarios socializados a los nuevos espacios²⁸, supuso la paulatina desterritorialización y expansión del repertorio flamenco, tanto del cante como del toque²⁹, limitando cada vez más los procesos de creación-composición, especialmente a partir de mediados del siglo XX cuando a la discografía flamenca se incorporaron los medios audiovisuales³⁰ y las nuevas tecnologías como sistemas de aprendizaje.

La transmisión a través de las nuevas tecnologías provocó el desplazamiento de dicha transmisión desde un contexto intrafamiliar, delimitada a su ambiente tradicional, o interprofesional, artistas que hacían uso de la fonografía flamenca como medio de aprendizaje, hacia una transmisión global en la que el acceso a múltiples métodos -desde la oralidad pura, a la oralidad parcial y a lo narrativo- con una tipología variada de textos -imágenes, grabaciones de vídeo, material sonoro, material gráfico o material escrito- ha producido una intertextualidad muy productiva que facilita el rápido acceso a la información.

Esta nueva forma de transmisión híbrida y posmoderna, muy ecléctica, del aprendizaje virtual del flamenco en la era digital, que se realiza mediante una elección individual y cuyos conocimientos

²⁶AIX GRACIA, Francisco. «El flamenco en la era de su reproducción técnica». Editorial electrónica: <<http://www.pieflamenco.com/el-flamenco-en-la-era-de-su-reproducción-tecnica/>> [consulta: 13-10-2016].

²⁷SANCHEZ, Pepa. «La fonografía flamenca como instrumento de análisis musicológico». Editorial electrónica: <<http://www.pieflamenco.com...>>.

²⁸Las primeras audiciones fonográficas tuvieron lugar a partir de finales de la década de los noventa del siglo XIX, hacia 1896-99: «Estas audiciones comenzaron a llevarse a efecto en centros (públicos o privados) donde previo pago (10 ó 25 cts.) y en distintas secciones horarias, eran reproducidas las últimas novedades del momento, aunque en aquellos momentos todas eran novedades». HITA MALDONADO, F. *El flamenco en la...*, p. 30.

²⁹La guitarra flamenca acompañó al cante desde los primeros registros sonoros, así como también se grabaron dúos de guitarra y solos de guitarra de concierto, con las grabaciones pioneras de Ramón Montoya en los años 20 y 30 del siglo XX.

³⁰Uno de los primeros métodos audiovisuales interactivos fue realizado sobre los estilos y la técnica de la guitarra flamenca por Manuel Granados (2007) en el que el estudiante podía interactuar con el maestro.

adquiridos facilitan la colaboración en las conexiones participativas de las comunidades virtuales a través de foros, blogs y comentarios, ha desarrollado una nueva metodología mayoritaria en la transmisión del flamenco en coexistencia con el método tradicional de la transmisión audio-oral ³¹.

2.3. La literalidad

La función que la escritura cumple en una cultura originariamente de transmisión oral al hacer uso de la transmisión escrita implica una transformación en las formas simbólicas del poder, según Bordieu, al monopolizar los instrumentos de apropiación de los recursos³², ya que los sistemas de notación literales convierten la escritura en un sistema de transmisión sofisticado que requiere el conocimiento de las técnicas de escritura y de lectura, por lo que su uso está relacionado con la apropiación de dicho sistema por parte del poder³³.

El segundo aspecto que se relaciona con el uso de la escritura es la difusión pedagógica, bien a través de la instauración de un sistema escolar o mediante publicaciones didácticas. En el flamenco la publicación de los métodos pedagógicos introdujo un sistema de transmisión alternativo a la oralidad y específicamente para la transmisión de la guitarra flamenca. En la primera mitad del siglo XX, los métodos para guitarra flamenca de Rafael Marín (1902) y Luis Maravilla (1969) fueron los primeros en hacer uso de una transmisión escrita en el flamenco con fines didácticos, primera etapa en la que convivieron junto a otros sistemas de transmisión del toque, como la oral y la fonografía flamenca. A partir de los años setenta y ochenta los métodos de Juan Grecos (1973), Patricio Galindo (1974), Paco Peña (1976), Antonio Francisco Serra (1979) y Andrés Batista (1979) dieron inicio a un segundo período en el que la transmisión escrita fue adquiriendo una mayor presencia como método de transmisión del toque, proceso que culminó

³¹ «La idea de "acto total" en el seno de ámbitos socializados decae ante lo que Philippe Donnier (2011) ha llamado, acertadamente, la "nueva transmisión oral". Modelos multidireccionales de transmisión y recepción de la información, que incentivan una reflexión más concentrada, se imponen frente a las tradicionales narrativas lineales». CRUCES, Cristina. «Hacia una revisión del concepto "Nuevo flamenco". La intelectualización del arte». En: *Las fronteras entre los géneros: flamenco y otras músicas de tradición oral*. José Miguel Díaz Báñez y otros (Eds.). Sevilla, 2012. III Interdisciplinary Conference on Flamenco Research - INFLA and II International Workshop of Folk Music Analysis - FMA, p. 19.

³² «La escritura permite sobrepasar los límites antropológicos -en particular los de la memoria individual- y libera de las restricciones que implican medios mnemotécnicos como la poesía, técnica de conservación por excelencia de las sociedades carentes de escritura; permite la acumulación de la cultura hasta ese punto conservada en estado incorporado y, correlativamente, la acumulación primitiva del capital cultural como monopolización total o parcial de los recursos simbólicos, religión, filosofía, arte, ciencia, a través de la monopolización de los instrumentos de apropiación de esos recursos (escritura, lectura y otras técnicas de desciframiento), a partir de allí conservadas en textos y no en la memoria. Pero el capital no halla las condiciones de su plena realización sino con la aparición del sistema escolar, que concede títulos que consagran de manera duradera la posición ocupada en la estructura de la distribución del capital cultural.». BOURDIEU, Pierre. *El sentido práctico*. Madrid, Siglo XXI, 1980, p. 201.

³³ «La escritura aparece, desde su invención, ligada al poder. Crea poder y lo acrecienta. Su difusión y empleo van unidos, además, al aumento de la complejidad organizativa de ese poder, a su expansión y necesidades de información y control.». VIÑAO FRAGO, A. «Por una historia de...», p. 51.

con las publicaciones en los años noventa de los métodos de Manuel Granados (1991), Juan Serrano (1994), Alberto Vélez (1997) y Óscar Herrero junto a Claude Worms (1997).

Junto al surgimiento de estos primeros métodos de guitarra emergió el debate sobre cuál debía ser el método de notación adecuado, en términos de la eficacia del sistema notacional³⁴. La incorporación junto al sistema de notación de solfeo del cifrado, de carácter topográfico al incluir un rasgo corporal, es un indicio de la voluntad de expresar adecuadamente las características de la guitarra flamenca, con sus peculiaridades técnicas y sonorasm mediante un lenguaje musical propio³⁵, que contribuye a deslocalizar la transmisión del toque e incorporar dicho aprendizaje en el lenguaje universal guitarrístico.

En cuanto a la composición, la transmisión escrita en el seno de una cultura musical de transmisión oral puede propiciar el abandono por parte del intérprete de su capacidad compositiva, al hacer uso de las numerosas publicaciones de transcripciones de obras de concierto de los principales guitarristas y que han tenido su auge sobre todo a partir de la obra de Paco de Lucía. La creación de nuevos mecanismos compositivos a través de formas escritas en una cultura de tradición oral puede generar una determinada confusión³⁶ aunque, como se expone en esta comunicación, la capacidad de alternar sistemas de transmisión diferentes sin por eso dejar de perder su identidad es intrínseco a la comunidad flamenca, por lo de singular y diversa que ésta representa.

3. Los contextos de transmisión

Los espacios o contextos en los que tienen lugar las prácticas de transmisión definen en gran medida el tipo de transmisión que se realiza en su seno, principalmente por la confluencia de los agentes activos ya que el contexto delimita la tipología de los individuos que intervienen en el proceso de transmisión. Esta correspondencia entre los distintos contextos en los que tiene lugar la transmisión con los diferentes métodos de transmisión se caracteriza por el uso de un método principal auxiliado con alguna práctica complementaria, la transmisión oral pura con la parcial o la transmisión escrita con la oral parcial, ya que no hay ningún método que por sí solo contenga toda

³⁴ «Un sistema capaz de representar sobre el papel todas las especificaciones necesarias para producir los sonidos de una tradición musical determinada». HOOD, Mantle. «Transcripción y notación». En: *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Francisco Cruces (Ed.). Madrid, Editorial Trotta, 2001, pp. 79-114: 95.

³⁵ Sobre las peculiaridades técnicas y sonoras de la guitarra flamenca, ver TORRES CORTÉS, Norberto. «Escritura musical de la guitarra flamenca: historia, evolución y problemas». En: *Música Oral del Sur*, nº6, (año 2005), pp. 269-310.

³⁶ «Centrar el aprendizaje en la escritura a un alumno que se tiene que desarrollar dentro de una música de tradición oral, puede llegar a modificar las características interpretativas de esta música si este tipo de enseñanza llega a generalizarse». GARCÍA MANZANO, Julia E. «Entre la oralidad y...», p. 16.

la información³⁷, aunque también se puede hallar el uso de un sistema en exclusividad, como el oral puro.

3.1. Contextos de transmisión socializados

Los linajes étnicos

En el seno de los linajes étnicos gitanos la transmisión oral pura adquiere un lugar destacado. Las técnicas de interpretación-reinterpretación y mnemotécnicas que caracterizan este tipo de transmisión configuran no sólo la estructura superficial del lenguaje musical sino también la estructura profunda, al estar el concepto modal característico directamente relacionado con los puntos estructurales y los tipos melódicos. En este proceso de reinterpretación continua, las fórmulas melódicas, prototipos o arquetipos melódicos forman parte del concepto de variación como un modelo cultural gitano que considera que todos los parámetros musicales son canjeables, al margen del origen melódico, y favorece las múltiples variantes en las formas y las melodías³⁸.

[El repertorio gitano flamenco es] Un legado heredado de nuestros mayores, que no lo constituyen obras musicalmente estáticas o fijas, pero tampoco son, paradójicamente, libres. Cada una de ellas, como si fuera un ente vivo, tiene una especie de alma diferente. Y el hecho de que estén estructuradas para absorber esos impulsos vitales y creativos, como son las improvisaciones, debe alentarnos para no atentar nunca contra ese espíritu original que le imprimieron sus respectivos creadores. Si, en la medida que improvisamos, trastocamos, por ignorancia, ese mundo interior de cada una de ellas, raramente podremos conferirles cantando, la consistencia anímica y la vida indiferenciada que poseen³⁹.

El linaje étnico que mantiene la transmisión oral pura como método principal de transmisión del flamenco son un conjunto de familias gitanas bajoandaluzas de Sevilla, Cádiz y Jerez que presentan unos contextos socio-laborales, rituales y comerciales específicos en los que se producen de una manera socializada dicha transmisión oral.

En las últimas décadas, tras el acusado crecimiento de las urbes andaluzas y el desplazamiento de las poblaciones que tradicionalmente ocupaban el centro y los barrios históricos, los únicos grupos que han mantenido la transmisión del flamenco en casas y patios de vecinos son las familias gitanas ubicadas en barrios de Córdoba, Jerez, Sevilla o Granada. Sus características como grupos con una

³⁷ «La comunicación de los conocimientos técnicos musicales y su aplicación no pueden realizarse sino oralmente. Lo que hoy se llama educación auditiva se efectúa principalmente de maestro a discípulo mediante un proceso oral. Otro tanto hay que decir del aprendizaje de las técnicas instrumentales, y no digo ya de la percepción artística que el profesor intenta suscitar en el alumno cuando éste se enfrenta con la realización de determinada obra con un instrumento, o con la voz, etc.». FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I. «Música y tradición...», p. 18.

³⁸ PETTAN, Svanibor. «Gypsies, music, and politics in the Balkans: a case study from Kosovo». En: *Music, language and literature of the roma and sinti*. Max Peter Baumann (Ed.). Verlag für Wissenschaft und Bildung, 2000, pp. 263-292: 190.

³⁹ PEÑA, Pedro. *Los gitanos flamencos*. Jaén, Editorial Almuzara, 2013, p. 123.

fuerte identificación del nosotros, y la centralidad que en ellos sigue ocupando el espacio doméstico han hecho posible que se constituyan como reserva flamenca de las grandes urbes⁴⁰.

Esta transmisión oral del repertorio de los cantes flamencos en el seno de las familias de los "gitanos flamencos"⁴¹ se lleva a cabo principalmente con aquellos estilos del flamenco cuya identidad musical viene definida por la modalidad y la variabilidad melódica:

Los más de cuarenta estilos diferentes de soleá, los más de setenta de siguriya, las tonás, la debla, los martinetes, las bulerías (con también una cuantiosa diversidad), la conservación oral y musical de los romances, los tangos, las gilianas, las cantiñas, etc., la distinta concepción de nuestros bailes. Con solo expandir la mirada sobre todos ellos, concluiremos que componen un patrimonio, singular y único, cuya conservación y elaboración milenaria, corresponde, en exclusiva, a los gitanos flamencos de Sevilla y Cádiz⁴².

Entre otras comunidades gitanas fuera de Andalucía, como los gitanos extremeños, también una parte del repertorio flamenco es transmitido de manera oral generacionalmente, transversal, aunque esta característica no es por un igual compartida por el conjunto de comunidades de gitanos españoles ya que en algunas de ellas la transmisión del flamenco se lleva a cabo mediante diversos tipos de transmisión que abarcan la oralidad pura y la parcial, como en la gitano-catalana⁴³. En la actualidad, el conjunto de subgrupos gitanos que configuran el prototipo de gitano español, exceptuando casi en su totalidad a los gitanos flamencos, para la transmisión de los cante y los toques del flamenco hacen uso de un método mixto de transmisión al combinar la transmisión oral pura, como producto de las relaciones intraétnicas, y la oral parcial mediante el uso de la fonografía flamenca, como consecuencia del distanciamiento cultural del foco originario bajoandaluz de creatividad flamenca y el desconocimiento de la mayoría de los estilos flamencos.

La transmisión oral en los linajes étnicos gitanos flamencos no hace referencia exclusivamente al modo en que se compone, interpreta y transmite, sino también a la traslación en

⁴⁰ ROS PIQUERAS, Lola y RÍOS, J. Carlos. «La identidad andaluza en el flamenco». Editorial electrónica: <<http://www.juntadeandalucia.es/educación>> [consulta: 25-12-2016]

⁴¹ Término acuñado por Pedro Peña que denomina a un conjunto de aproximadamente ochocientas familias de gitanos integradas por músicos tradicionales asentadas en barrios de Jerez, Sevilla y Cádiz. «Constituimos, dentro de los mismos gitanos de Europa y del mundo, un colectivo diferenciado que, merced entre otras cosas, a nuestro sedentarismo en esta tierra, cercano a los seis siglos, hemos propiciado, junto a nuestros convecinos no gitanos, la consolidación de una feliz convivencia como no tiene igual en ningún otro lugar del mundo». «En este rincón del sur de Andalucía, aún permanece vigente la utilización de este vocablo con su misma equivalencia inicial. Aún sigue vigente la equivalencia del binomio (gitano=flamenco). Desde luego, no es extrapolable a ningún otro lugar de España, ni de Andalucía siquiera. Gitanos flamencos somos solamente los de aquí. "Flamenco" nos llamamos entre nosotros mismos y "flamenco" nos llaman igualmente las personas no gitanas, próximas a nosotros, y a las cuales nos une una tradicional relación de vecindad, de cariño y de entendimiento [...] la razón en sencilla: las palabras flamenco y gitano tienen, tanto conceptual como materialmente, una igualdad inequívoca». PEÑA, P. *Los gitanos flamencos...* p. 16, 48.

⁴² *Ibid.*, p. 123.

⁴³ Los gitanos catalanes hacen un uso muy acentuado de la oralidad parcial a través de la discografía, especialmente para el aprendizaje de los estilos flamencos y la salsa afrocubana, mientras que para la transmisión de la rumba catalana en el seno de los propios linajes o familias sí hacen uso preferente de la oral pura.

el tiempo de la expresión de las vivencias de sus antepasados, particularidades que, como la emotividad y la simbología, son consubstanciales a la música modal:

Todos los gitanos flamencos, cuando jóvenes, hemos conocido y detectado esa especie de heredada amargura que los mayores transmiten cuando cantan. Hemos crecido con ella y, seguramente, nuestros niños la intuyen o sienten cuando nos escuchan cantar en familia⁴⁴.

El folclore

El folclore de transmisión oral en el mundo rural ha sido a lo largo de los siglos el único método por el que las melodías y tonadas populares se recreaban de generación en generación. Dicha transmisión se producía en espacios tradicionales, contextos de transmisión socializados como el campo, la calle, la plaza y el seno familiar, así como en rituales que formaban parte de la vida cotidiana de las comunidades.

Sin embargo, este sistema de transmisión se ha visto visiblemente afectado por los cambios producidos en la sociedad rural como consecuencia de la implantación de hábitos y modos de vida urbanos⁴⁵. Este proceso, denominado como "desvitalización", se produce tanto por «la alteración de la estructura socioeconómica como de la introducción masiva de la moderna tecnología»⁴⁶, por un igual en el ámbito privado, público y laboral, y ha tenido la consecuencia del abandono paulatino de las prácticas culturales relacionadas con la transmisión oral, como los cantos de oficio o de labores, los cantos colectivos de vecindad o las formas poéticas orales. Especialmente significativo, reseña Rodríguez Baltanás, es el abandono de estas formas orales entre la infancia, ya que los niños son los principales canales de transmisión.

El estado actual del folclore de transmisión oral en Andalucía, como casi en el resto de España, es bastante precario⁴⁷. Las referencias que vinculan la pervivencia del folclore mediante la transmisión oral han de ser revisadas y recalificadas, como la teoría sobre los métodos de transmisión del conjunto de cantes flamencos directamente relacionados con el contexto rural andaluz, los cantes de Trilla, cantes que han visto modificados su práctica de transmisión al pasar

⁴⁴ PEÑA, P. *Los gitanos flamencos...*, p. 114.

⁴⁵ «En el decurso del siglo XIX, y principalmente en su segunda mitad, la sociedad rural fue perdiendo su secular aislamiento [...] por efecto de la movilidad de una serie de personas que iban y venían de las aldeas a las ciudades, de unos núcleos de población a otros, ejerciendo el papel de transmisores de [...] músicas foráneas, de estilo popular o popularizante». MANZANO ALONSO, M. «Música de tradición oral y...», p. 328.

⁴⁶ RODRÍGUEZ BALTANÁS, Enrique J. «Los espacios de la literatura oral en Andalucía: el trabajo, la fiesta y la familia». En: *Revista de Folklore*, núm. 181, (año 1996), pp. 34-36: 34.

⁴⁷ «Hoy, la mayor parte de la población andaluza ya no vive en el campo, en haciendas y cortijadas. Los cantos que acompañaban las faenas y labores, al mecanizarse éstas, han sido arrinconadas en los más oscuros y recónditos lugares de la memoria individual y colectiva, y de hecho sólo pervive vivencialmente en personas de edad avanzada». *Ibid.*, p. 35.

de ser oral en exclusividad a ser oral parcial a través de la fonografía flamenca, ya que los registros sonoros son casi las únicas fuentes directas de estos cantes *ad libitum* minoritarios en el repertorio flamenco. Otros estilos también con una fuerte vinculación con el folclore andaluz, como los fandangos rítmicos y los fandangos de Huelva, también desde fecha muy temprana transformaron sus contextos y sus métodos de transmisión desde los del folclore rural hacia aquellos del flamenco transcultural.

Los centros culturales flamencos

Las peñas flamencas y demás centros culturales vinculados con el asociacionismo andaluz son contextos en los que se reúnen un colectivo de aficionados para presenciar actuaciones de flamenco pero también para enseñar y transmitir su repertorio⁴⁸.

Tanto las peñas flamencas en Andalucía, como espacios de encuentro locales, como las de otras comunidades, que adoptan el flamenco y géneros musicales afines como prototipos musicales representativos de su tierra de origen, son contextos de transmisión socializados a través de las relaciones entre los diferentes socios que participan en la entidad como fruto de la afición común por el flamenco y la música folclórica andaluza, con vínculos preferentemente extrafamiliares e intergeneracionales.

Las prácticas de transmisión no se producen a través de las relaciones intrafamiliares o entre linajes, como en los grupos étnicos, sino que, a semejanza de las escuelas de música y de danza, se producen entre maestro-discípulo de forma individual o colectiva. Los métodos que se utilizan varían según la manifestación artística ya que en especial se transmite el baile y el toque y en menor medida el cante. El baile hace uso casi en exclusividad de la transmisión oral, tanto en las disciplinas de danza como en la de castañuelas. Y en el aprendizaje y la transmisión de la guitarra flamenca el método más utilizado sigue siendo el oral, que podríamos definir como un sistema de repetición mnemotécnico que consiste en la observación y repetición por parte del alumno de las falsetas ejecutadas por el profesor, junto a una transmisión mediante métodos mixtos que combinan la oralidad con los sistemas de grabación y reproducción sonoros, como las grabadoras, para facilitar el proceso de memorización. En escasas ocasiones la transmisión del cante ocupa un lugar principal

⁴⁸ «Las peñas flamencas se constituyen como unos espacios de sociabilidad creados a partir de la común afición del flamenco, cuya génesis y desarrollo está íntimamente ligado al devenir del pueblo andaluz en el último tercio del siglo XX. Las peñas flamencas tienen su origen en la década de los setenta. Surgen fruto del proceso de cristalización de la identidad andaluza en las clases populares andaluzas, que acompaña la eclosión de todo el movimiento por la autonomía andaluza en esa década, coincidiendo la institucionalización de la mayoría de ellas entre los años 1975 y 1985». ROS PIQUERAS, L. y CARLOS RÍOS, J. «La identidad andaluza...», p. 53.

entre las actividades de las peñas, sobre todo en relación al gran protagonismo que tiene el aprendizaje del baile y de la guitarra flamenca.

En conclusión, en estos contextos la transmisión del flamenco se produce principalmente a través de la oralidad pero es pertinente tener en cuenta que los centros culturales flamencos fomentan en su ideario la preservación y el mantenimiento de las estructuras flamencas más tradicionales, por lo que la creatividad y la composición del repertorio, que caracterizan a la oralidad, restan profundamente neutralizadas en favor de la interpretación y la transmisión literal.

3.2. Contextos de transmisión educativos

Las instituciones de enseñanza han jugado un papel muy importante en la transmisión del flamenco según las prácticas de transmisión narrativas lineales, especialmente en relación con la instrumentación flamenca, con la guitarra como instrumento principal pero también el cajón, las castañuelas, el piano y el violín flamenco⁴⁹.

Este contexto de transmisión ha favorecido una mayor especialización al llevar a cabo un desarrollo de las técnicas escritas -de escritura y de lectura- y ha consolidado la escritura musical como el sistema de transmisión más adecuado en el que la linealidad, a través de una secuencia temporal, se impone frente a otros sistemas de transmisión.

La creación de nuevos mecanismos compositivos ha propiciado la configuración de materiales específicos para la enseñanza, materiales de estudio que modifican la relación tradicional entre maestro y alumno e implican un aprendizaje de la lectura en un sistema musical que tradicionalmente hace un mayor uso de lo auditivo que de lo visual. Los sistemas notacionales necesarios para llevar a cabo una lectura musical de la guitarra flamenca han diseñado un material específico mediante el uso de tablaturas, complementadas con la notación en solfeo, y la incorporación de nuevos instrumentos al conjunto del flamenco más posmoderno ha favorecido la actualización de los sistemas notacionales occidentales, como el bigrama para la notación tradicional de las castañuelas y del cajón flamenco, el uso de la notación clásica del piano flamenco e incluso la notación rítmica del zapateo producido por los pies y de las palmas.

Esta tradición escrita del flamenco, que se ha consolidado a su vez mediante la edición de métodos normalizados como modelo académico pero también como pautas autodidactas de aprendizaje a través de las ediciones comercializadas, se halla reforzada mediante el mantenimiento

⁴⁹ Los primeros conservatorios superiores españoles que introdujeron la guitarra flamenca como especialidad fueron el Conservatorio Superior "Rafael Orozco" de Córdoba, en el año 1978 con la cátedra impartida por Manuel Cano, y a continuación el Conservatorio Superior de Música del Liceu de Barcelona, en el curso 1992-1993 bajo el magisterio de Manuel Granados, siendo el primero en Cataluña en instaurar dicha especialidad.

de la oralidad en sus códigos interpretativos, pese a un ligero retroceso en los procesos de creación musicales de tipo oral. Sin embargo, los estudiantes de guitarra que realizan estudios normalizados siguen siendo autores de sus propias composiciones ya que el mercado editorial de partituras y métodos escritos ha favorecido tanto la transmisión de las obras guitarrísticas de los principales guitarristas flamencos como de los contenidos teóricos explicativos de los distintos toques flamencos, estudios que facilitan la composición por parte del discípulo de la totalidad del repertorio de guitarra flamenca.

Asimismo, la enseñanza del baile flamenco ha generado un contexto específico en las numerosas escuelas de danza en las que llevan a cabo una transmisión casi exclusivamente oral del conjunto de repertorio de bailes flamencos, pese a la edición de métodos de baile como el de Flora Albaicín (1978).

Y en relación a la enseñanza del cante flamenco, en la actualidad se ha introducido el cante como especialidad en algunas escuelas de música y conservatorios, aunque la ausencia de un material específico con métodos de transcripción vocales propicia que dicha transmisión sea oral interaccionando con la fonografía flamenca como prácticas principales de transmisión⁵⁰.

Estas escuelas y centros educativos han propiciado una deslocalización, especialmente de la transmisión del toque y del baile flamenco, primero desde sus poblaciones de origen y después a nivel estatal, proceso que ha favorecido una expansión transnacional de los contextos de transmisión educativos.

4. Reconceptualización de los sistemas de transmisión en el flamenco: la transmisión transcultural

4.1. Los constructos sociales en la transmisión musical

El carácter construido del objeto social atribuye una perspectiva monolítica al sistema de transmisión de una cultura musical determinada, por ejemplo, el flamenco como un sistema de transmisión oral, y oculta el significado de las distintas relaciones sociales que se producen en su seno y que se establecen mediante una sucesión de estratos. El género musical flamenco abarca una realidad polisémica que aglutina distintas culturas musicales, representativas todas ellas bajo el constructo "flamenco" pero cuyas métodos, prácticas y contextos de transmisión evidencian una diferenciación interna.

⁵⁰ Las principales escuelas de música y conservatorios que implanten clases de cante flamenco son la Fundación Cristina Heeren de Sevilla, el Conservatorio Superior de Música "Rafael Orozco" de Córdoba, el Taller de Músics de Barcelona, la Escuela Superior de Música de Catalunya (ESMUC) y el Conservatorio Profesional "Cristóbal de Morales" de Sevilla, entre otros.

Efectivamente, los constructos "flamenco" y "transmisión oral" se relacionan entre sí y se han configurado como una categoría musical propia del género musical flamenco gitano y de origen andaluz. Por una parte, el constructo "flamenco" engloba más allá que un sistema musical ya que la referencia al "flamenco" es inherente a la definición de la identidad gitana⁵¹, al ser un factor esencial de cohesión de la comunidad y construir sus estereotipos recreados a partir de la música de los gitanos andaluces. Esta construcción histórica es prolongable a sus manifestaciones musicales y acusa un proceso de transposición hacia el resto de criterios circunstanciales, como la transmisión o la pertinencia étnica. En consecuencia, a cualquier manifestación musical de los gitanos españoles se le otorga la significación de "flamenco", lo que confiere un tratamiento monolítico que no diferencia las especificidades musicales locales⁵². Al hacer uso del constructo gitanista "flamenco" como sinónimo de todo el género musical se está llevando a cabo un reduccionismo que excluye el resto de significaciones musicales que configuran dicho género y que incluye a la música folclórica andaluza, la música popular o la música artística⁵³.

Por otra, la construcción de la «transmisión oral» en el flamenco se lleva a cabo mediante una selección de los distintos métodos de transmisión que se suceden en el sistema musical flamenco en detrimento de otros, lo oral ante lo escrito, como resultado de resaltar aquellos elementos culturales que tienen un mayor valor representativo y que se consideran como propios y exclusivos de dicha cultura musical⁵⁴.

La adopción del constructo «transmisión oral» como signo identitario del flamenco a lo largo de su historia es resultado del fenómeno de transposición producido entre el significado amplio del término al referente musical: hacer uso de la «transmisión oral» no necesariamente significa que los métodos de transmisión que se realizan sean exclusivamente orales, eso dependerá del contexto de interpretación en el que se lleve a cabo. Esta transposición del contexto de transmisión original, el

⁵¹ PASQUALINO, Caterina. *Diré le chant: anthropologie sociale des Gitans de Jerez de la Frontera, Andalouse*. Thèse de doctorat. Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), 1995, p. 129.

⁵² El uso del constructo «flamenco» entre los gitanos se ha constatado en la mayoría de subgrupos de gitanos españoles a pesar de que muy pocos de estos grupos hacen uso de un repertorio basado exclusivamente en estilos flamencos en el seno de sus rituales comunitarios.

⁵³ Paralelamente a esta construcción gitanista del término "flamenco", se halla una construcción folclorista en la que "flamenco" equivale a folclore andaluz y que a su vez excluye el resto de significaciones musicales, la música gitana, popular o artística. Esta perspectiva sin embargo es minoritaria en el ambiente artístico, en relación con la construcción gitanista, pese a que en el ámbito teórico de la flamencología actual la folclorista adquiere una mayor notoriedad.

⁵⁴ «Los elementos culturales escogidos que poseen los criterios de antigüedad, valor y exclusividad son los representativos, diacríticos culturales que establecen marcadas diferencias con otros grupos equivalentes vecinos y que dan significado al constructo cultural. Junto a ellos se encuentra el grupo más numeroso de los elementos neutros, que no poseen los criterios de exclusividad ya que son compartidos por distintos grupos culturales, y los elementos rehusados que corresponden a aquellos rasgos culturales que se encuentran en contradicción con los criterios de la propia cultura y son representativos de las colectividades de las que se quiere diferenciar». MARTÍ, Josep. «Etnicitat, cultura i nacionalisme». En: *Revista de L'Alguer*. Vol. VII, nº7, (Diciembre, 1996), pp. 27-40: 31. En: CASTRO MARTÍN, María Jesús. *La rumba catalana y el flamenco como marcadores culturales de los kalós catalanes de Barcelona*. Tesis doctoral. Barcelona, Universitat de Barcelona, 2010, p. 77.

de los gitanos flamencos bajoandaluces, al resto de contextos, no contempla las singularidades del conjunto de la comunidad flamenca, gitana o no-gitana, y genera una imprecisión formal y una falta de referencia histórica y musical al conceptualizar la “transmisión oral” y el “flamenco” como sinónimos de antigüedad y de arcaicismo y cuya significación equivale a “transmisión gitana oral”⁵⁵.

4.2. El flamenco como sistema musical transcultural

La transculturalidad musical define el ciclo completo de procesos musicales positivos desencadenados por el contacto intercultural que da como resultado un repertorio de procedencia mixta, principalmente occidental y no occidental⁵⁶. Como música de origen mixto, el sistema musical flamenco es una música transcultural que emergió a través del contacto cultural de diferentes grupos étnicos, la población autóctona española, los gitanos, los afroamericanos y los árabes, principalmente y que, en consecuencia, el flamenco como síntesis musical ha adoptado procesos y formas de las distintas culturas musicales contactadas -la música folclórica, popular y artística española junto a la música étnica gitana, afroamericana y árabe-, dando como resultado un repertorio claramente diferenciado entre aquel con base en las estructuras occidentales -como las alegrías o la farruca- de los no occidentales -como las siguiriyas y los tangos- modificando los significados musicales y extramusicales originales.

Junto a estas culturas musicales, sus respectivas prácticas de transmisión han sido integradas en el conjunto de métodos a través de los que el sistema musical flamenco es transmitido. Esta diversidad de los métodos de transmisión en el flamenco implica que, desde una posición relativista y según una teoría de validez local⁵⁷, se deba llevar a cabo una reconceptualización de la definición de los sistemas de transmisión flamencos que evidencie la variada tipología en los modos de transmitir la música.

La elección del flamenco como transmisión oral en exclusividad afianza los estereotipos de dicho género musical en el discurso científico y popular, discurso que requiere una deconstrucción

⁵⁵ Al igual que con el constructo “flamenco” equivalente a folclore, existe una tendencia paralela que atribuye la “transmisión oral” como el único medio de transmisión característico de los cantes flamencos y que se vincula con el tipo de transmisión del folclore andaluz.

⁵⁶ «Esta expresión [Transculturalidad musical] no carga con una historia etimológica confusa o etnocéntrica [como híbrido, mestizo, fusionado, transplantado o aculturación], ni está orientada hacia la unión de las culturas progenitoras del producto musical [...] Los tres [transculturación, síntesis musical y sincretismo musical] contienen el significado del complejo proceso de fusión y transformación de las culturas musicales implicadas». KARTOMI, Margareth J. «Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos». En: *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Francisco Cruces (ed.). Madrid, Editorial Trotta, 2001, pp. 357-382: 365-366.

⁵⁷ «En lugar de una dicotomía simplista con una falsa pretensión de universalidad, se haría más justicia a las diferentes culturas si se desarrollaran teorías locales (esto es teorías de validez local) fundadas sobre un enfoque cultural relativista». PELINSKI, R. «Oralidad: ¿un débil paradigma...», p. 80.

para llevar a cabo una reconstrucción del mismo y observar sus posibles significaciones según el resultado de la práctica musical de los agentes activos. Según la premisa de que el desarrollo cultural de un género musical propiciará el desarrollo o la modificación de su sistema de transmisión, y según una perspectiva híbrida y de mestizaje, el sistema musical flamenco, como producto final de diferentes culturas musicales, ha adoptado diferentes sistemas de transmisión según los distintos contextos de transmisión en los que se reproduce.

Conclusiones

Los métodos de transmisión de un sistema musical se corresponden con el tipo de cultura musical en la que se inscriben. Entender el flamenco como un género musical con un único origen, el folclore andaluz o la música gitana, conlleva llevar a cabo un proceso de traslación desde la cultura a su método de transmisión, afirmando en consecuencia la exclusividad oral del flamenco. Sin embargo, si interpretamos el flamenco como un sistema musical transcultural, los métodos de transmisión se diversifican de la misma forma que son diversas las culturas musicales originarias que dieron como resultado un género musical distinto de sus progenitores, el flamenco. La oralidad pura, la oralidad parcial, la textualidad escrita, la textualidad fonográfica, la intertextualidad virtual o la literalidad forman parte de las distintas prácticas de transmisión actuales del flamenco.

La deconstrucción de los conceptos "flamenco" y "transmisión oral" facilita una reconceptualización de los sistemas de transmisión en el género musical flamenco, de carácter global, que constata la evidencia de que la oralidad pura en el flamenco es más un constructo que una singularidad, ya que no reúne casi ningún elemento principal para ello, y que los sistemas de transmisión del flamenco se configuran como una transmisión transcultural que abarca lo auditivo y lo visual.

Bibliografía

- ALONSO QUINTERO, Elfidio. «Analogías e influencias: folklore musical canario y latinoamericano». En: *Jornadas de estudios Canarias-América*, 1980, pp. 79-88.
- ÁLVAREZ CÁRCAMO, David. «Fiestas invernales de mozos. Rondas del Reinado de Navidad: repertorio literario. El caso de “El vestido” y su presencia en Soria y otras provincias». En: *La palabra vestida. Indumentaria histórica y popular*. Soria, Excma. Diputación Provincial de Soria, 2015.
- ARIEL DE VIDAS, Anath. *El trueno ya no vive aquí. Representación de la marginalidad y construcción de la identidad teenek (huasteca veracruzana, México)*. México, CIESAS / El Colegio de San Luis / CEMCA / IRD, 2003.
- AROM, Simha. «Modelización y modelos en las músicas de tradición oral». En: *Las culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología*. Francisco Cruces y otros (eds.). Madrid, Editorial Trotta, 2001, pp. 203-232.
- ARROYO SAN TEÓFILO, S. «El vestido. Estudio musical de tres ejemplos sorianos: Fuencaliente del Burgo, Fuentearmegil y Peñalba de San Esteban». En: *La palabra vestida. Indumentaria histórica y popular*. Soria, Excma. Diputación Provincial de Soria, 2015.
- AYALA HERRERA, Isabel María. *Música y municipio: Marco normativo y administración de las bandas civiles en España (1931-1986). Estudio de la provincia de Jaén*. Tesis doctoral. Dirigida por Antonio Martín Moreno, Universidad de Granada, 2014.
- AYDOUN, Ahmed. *Musiques du Maroc*. Casablanca, Eddif, 1992.
- BARQUÍN, Rafael. «El comercio de la harina entre Castilla y Santander y la crisis de subsistencia de 1856/57». En: *Consumo, condiciones de vida y comercialización. Cataluña y Castilla, siglos XVII-XIX*. Jauma Torras y Bartolomé Yun (coords.). Ávila, Junta de Castilla y León, 1999, pp. 265-286.
- BARQUÍN, Rafael. «El comercio de harina entre Castilla, Santander, Barcelona y Cuba: ¿Cártel o libre comercio?». En: *Revista de Historia de la Economía y de la Empresa*, 5 (2011), p. 272.
- BERLANGA, Miguel Ángel. «Métodos de transcripción y análisis en Etnomusicología. El concepto de Pertinencia». En: *Patrimonio Musical. Artículos de Patrimonio Etnológico Musical*. Granada, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002, pp. 148-160.
- BLASCO GARCÍA, Julio Andrés. *Los cantes flamencos: El uso del ámbito teórico formal clásico para su descripción, análisis, codificación y transmisión*. Tesis doctoral. Universidad de Alcalá de Henares, 2008.
- BLASCO GARCÍA, Julio Andrés. «Por qué y cómo escribir los cantes flamencos en partitura. Algunas reflexiones». En: *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, 3 (2012), pp. 303-320.
- CALABUIG LAGUNA, Salvador. *Cancionero zamorano de Haedo*. Zamora, Diputación de Zamora, 2001.
- CANCELA MONTES, Beatriz. *La Banda Municipal de Música de Santiago de Compostela (1948-2015)*. Tesis doctoral, dirigida por María Sanhuesa, Universidad de Oviedo, 2015.
- Cancionero popular de Castilla y León*. Salamanca, Centro de Estudios Tradicionales de la Diputación de Salamanca, 1989.
- Cancionero tradicional de Sayago*. Julia Andrés Oliveira, Susana Arroyo San Teófilo, José M^a Mezquita Ramos y Lola Pérez Rivera (eds.). Zamora, Museo Etnográfico de Castilla y León y Junta de Castilla y León, 2015.
- CARRIL, Ángel. *Suerte varia de coplas y tonadas recogidas y cantadas en la provincia de Salamanca*. Salamanca, Ed. Varona, 1982.
- CARRIL, Ángel. «Salamanca en sus bailes y danzas». En *Revista de Folklore*, 26 (1983), pp. 64-69.

- CARRIL, Ángel. *Antología de la Música Tradicional Salmantina*. Salamanca, Centro de Cultura Tradicional- Excma. Diputación Provincial de Salamanca, 2000.
- Castellano – mayo, mayo – castellano, Serie de vocabularios indígenas Mariano Silva y Aceves Núm. 6*. Howard Collard y Elisabeth Scott Collard (comp.). México, Instituto Lingüístico de Verano, 1984.
- CASTELLANOS, Vicente. *Ciudad Real: Música y sociedad (1915-1965)*. Tesis doctoral, dirigida por María del Valle de Moya Martínez y Francisco Alía Miranda, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.
- CASTELLANOS, Vicente. «Don Pedro Echevarría de La Mancha». En: *Cuadernos de Estudios Manchegos*, 41. Ciudad Real, IEM, 2016.
- CASTRO BUENDÍA, Guillermo. «De la Petenera del Mochuelo a la de Chacón y la Niña de los Peines». En: *La Madrugá, Revista de Investigación sobre Flamenco*, 1 (2009), pp. 1-51.
- CASTRO BUENDÍA, Guillermo. «Lo “último” de Julián Arcas, la obra inédita de la colección Palatín». En: *Sinfonía virtual*, 23 (2012), pp. 1-50.
- CASTRO MARTÍN, María Jesús. *El repertorio flamenco 1. Análisis del Cante*. Madrid, RGB Artevisual, 2012.
- CID CEBRIÁN, José Ramón y JAMBRINA LEAL, Alberto. *La gaita y el tamboril*. Salamanca, Cuaderno de notas. Centro de Cultura Tradicional - Excma. Diputación Provincial de Salamanca, 1989.
- CID CEBRIÁN, José Ramón. *Tamboril por gaita. La figura del tamborilero salmantino*. Salamanca, IDES-Diputación de Salamanca, 2013.
- CID CEBRIÁN, José Ramón. «Ritmos tradicionales de la provincia de Salamanca». En: *Revista de Folklore*, 29 (1983), pp. 166-68.
- CLARES CLARES, María Esperanza. *La vida musical en Murcia durante la segunda mitad del siglo XIX*. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona, 2012.
- COHEN, Judith. «Sobre las grabaciones de Alan Lomax en España en 1952». En: *Alan Lomax in Asturias. Noviembre 1952* (2010), pp. 157-162.
- CONANGLA, Josep. *Memorias de mi juventud en Cuba: un soldado del ejército español en la guerra separatista (1895 – 1898)*. Barcelona, Atalaya, 1998.
- CRIADO, José. «La décima popular en la Alpujarra». En: *Revista de Folklore*, 150 (1993), pp. 183-189.
- CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep. *El folklore musical*. Madrid, Alianza Música nº 7, 1983.
- CRUCES ROLDÁN, Cristina. «Hacia una revisión del concepto 'Nuevo flamenco'. La intelectualización del arte». En: *Las fronteras entre los géneros: flamenco y otras músicas de tradición oral*. José Miguel Díaz Báñez y otros (eds). Sevilla, abril 2012. III Interdisciplinary Conference on Flamenco Research - INFLA and II International Workshop of Folk Music Analysis - FMA, pp. 13-25.
- CUADRADO CAPARRÓS, M^a Dolores. *Bartolomé Pérez Casas y la Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1936)*. Tesis Doctoral. Universidad de Salamanca, 2006.
- DE DONOSTIA, José Antonio. «El modo de mi en la canción popular española. Notas breves para un estudio». En: *Anuario Musical*, 1946, pp. 153-179.
- DÍAZ, Joaquín, DELGADO, Luis. *Instrumentos musicales en los Museos de Uruëña*. Uruëña (Valladolid), Fundación Joaquín Díaz y Museo de la Música de Luis Delgado, 2002.
- DÍAZ COLLAO, Leonardo. *La voz de Meknès. Chukrī Dīwān y las cofradías místicas de Marruecos*. Valladolid, Universidad de Valladolid (Aula de Música), en prensa.

- DÍAZ-EMPARANZA, Miguel. *La digitalización de los soportes sonoros en archivos de Radio. Adaptación de las normativas internacionales a la recuperación de Patrimonio cultural de carácter local*. Tesis Doctoral. Universidad de Valladolid, 2012.
- DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino. *Canciones, danzas y romances del Alto Cea*. León, Diputación Provincial de León e Instituto Leonés de Cultura, 2000.
- DONNIER, Phillippe. «Elementos para la transcripción del cante y de la guitarra». En: *Actas del III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*. Benicassim (1997), Sociedad Ibérica de Etnomusicología, 1998, pp. 103-120.
- ENCABO FERNÁNDEZ, Enrique. «Las primeras recolecciones de cantos populares en Murcia; entre el *Volkegeist* y el esteticismo». En: *III Jornadas Nacionales Folklore y sociedad*. Madrid, CIOFF-MEC, 2006, pp. 95-115.
- ECHEVARRÍA BRAVO, Pedro. *Cancionero musical manchego*. Madrid, CSIC, 1951.
- ECHEVARRÍA BRAVO, Pedro. *Cancionero de los peregrinos de Santiago*. Madrid, Centro de estudios jacobeos, 1967.
- ECHEVARRÍA BRAVO, Pedro. *La lírica del Quijote y Sancho Panza*. Madrid, Casa Hispano-árabe, 1968.
- ENCABO FERNÁNDEZ, Enrique. «Los “Cuadros murcianos” de Emilio Ramírez el estudio analítico del folklore al escenario». En: *Revista de musicología*, XXXII, 2 (2009), p. 117-127.
- Estudio de la Magna Antología del Folklore Musical de España de Manuel García Matos*. CIOFF España, 2009.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. «Música y tradición oral». En: *Revista de Musicología*, XXXII, 2 (2009), pp. 11-20.
- GARCÍA DE ANDRÉS, Paulino. «Cantos religiosos de Navidad». En: *Revista de Soria*, 31 (2000), pp. 43-58.
- GARCÍA FRAILE, José Manuel. «El pandero cuadrado en El Rebollar salmantino». En: *Revista de Estudios Salmantinos*, 51 (2004), pp. 149-169.
- GARCÍA MANZANO, Julia Esther. «Entre la oralidad y la escritura». En: *Mina III, Revista Semestral del Real Conservatorio Profesional de Música "Manuel de Falla"*, I, 1, (Diciembre 2009-Mayo 2010), pp. 14-17.
- GARCÍA-MATOS, Manuel. «El folklore en la “Suite Española” de Pérez Casas». En: *Música, Revista trimestral de los conservatorios españoles*, 14 (1955). Reeditado en *Homenaje a Bartolomé Pérez Casas (1873-1956). Colección artistas murcianos*. Murcia, Real Academia de Bellas Artes Santa María de la Arrixaca, 2002, pp. 61-78.
- GARCÍA MARTÍN, Pedro. «El *Quijote* en el nuevo orden del franquismo». En: *eHumanista*, 28 (2014), pp. 759-789. En <http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/28> [acceso 16-07-2015].
- GARCÍA PLATA, Mercedes. «Papel y función de la grabación discográfica en la conservación y mantenimiento de las formas tradicionales del flamenco». En: *Revista de Flamencología. Perspectivas de conservación y mantenimiento de las formas tradicionales del flamenco en el siglo XXI*, IV, 8, (2º semestre 1998), pp. 49-50.
- GIL RUÍZ, Miguel. *Ornamentación y microtonalidad en la debba: análisis y procedimientos semiográficos*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, 2014.
- GOOD, Catharine. «Expresión estética y reproducción cultural entre indígenas mexicanos. Problemas teórico-metodológicos para el estudio del arte». En: *Las artes del ritual. Nuevas propuestas para la antropología del arte desde el occidente de México*. Elizabeth Araiza (ed.). Zamora, El Colegio de Michoacán, 2010, pp. 45-65.

- GRANADOS, Manuel. *Método visual de la guitarra flamenca*. V.1. Barcelona, Ventilador, 2007
- HAMMERSLEY, Martyn y ATKINSON, Paul. *Etnografía*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1994.
- HERNÁNDEZ, Higinio. *Los Charros. Etnografía histórica e identidad cultural*. Salamanca, Bubok, 2009.
- HITA MALDONADO, Antonio. *El flamenco en la discografía antigua. La International Zonophone Company*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002.
- HOCES ORTEGA, Rafael. «La transcripción musical para guitarra flamenca», *Revista de investigación sobre flamenco. La Madrugá*, 6, (junio 2012), pp. 47-54.
- HOOD, Mantle. «Transcripción y notación.». En: *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Francisco Cruces y otros (eds.). Madrid, Trotta, 2001, pp. 79-114.
- HURTADO TORRES, David y Antonio. «Nuevos horizontes en la transcripción musical del flamenco». En: *Música Oral del Sur*, 6, Actas del Coloquio Internacional «Antropología y Música. Diálogos 4», 2005, pp. 251-267.
- JACKSON, Bruce. *Fieldwork*. Illinois, University Press, 1987.
- JIMÉNEZ PASALODOS, Raquel, BILL, Alexandra. «Los tambores de cerámica de al-Andalus (ss. VIII-XIV): Una aproximación desde la Arqueología Musical». En: *Nasarre*, 28 (2012), pp. 13-42.
- La habanera: Historia, evolución y arraigo en Torre Vieja*. Óscar Albaladejo (dir.). Torre Vieja, Patronato Municipal del Certamen Internacional de Habaneras y Polifonía, 2005.
- Las fiestas. De la antropología a la historia y etnografía*. Salamanca, Centro de Cultura Tradicional-Diputación Provincial de Salamanca.1999.
- LEDESMA, Damaso. *Folklore o Cancionero Salmantino*. Madrid, Imprenta alemana, 1907. Reimp.: Editorial Maxtor (Ed. facsímil), 2008.
- LEDESMA, Damaso. *Cancionero salmantino*. Segunda parte. Pilar Magadán, Francisco Rodilla y Miguel Manzano (Edición y estudio). Salamanca, Centro de estudios mirobrigenses, 2001.
- LINARES, María Teresa. *El punto cubano*. Madrid, Oriente, 1999.
- LINARES, María Teresa. «El punto cubano». En: *Revista Archipiélago*, 11, 42 (2003), pp. 46-51.
- LINARES, María Teresa y NÚÑEZ, Faustino. *La música entre Cuba y España*. Madrid, Fundación autor, 1998.
- Lo andaluz popular, símbolo de lo nacional*. Miguel Ángel Berlanga (ed.). Granada, Universidad de Granada (EUG), 2009.
- LOMAX, Alan. *Folk Songs style and culture*. Washington, American Association for the Advancement of Science, 1968.
- LOMAX, Alan. *Cantometrics: An Approach to the Anthropology of Music*. Berkeley, California, University of California Extension Media Center, 1976.
- LOMAX, Alan. «Folk Song Style». En: *American Anthropologist*, 61,6 (1959), pp. 927-954. Reed. En: *Music as Culture*. Kay Kaufman Shelemay (ed.). The Garland Library of Readings in Ethnomusicology 3. New York, Garland, 1990, pp. 59-86.
- LÓPEZ RICO, José. «Antonio López Almagro, entre amigos. Relaciones que enriquecen la vida y el arte». En: *Revista Sinéresis*, 3 (2012), pp. 1-22.
- MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero de folklore zamorano*. Madrid, Alpuerto, 1982.
- MANZANO ALONSO, Miguel. «El folklore musical en España, hoy». En: *Boletín de la Fundación Juan March*. Madrid, noviembre de 1990.

- MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero leonés*. León, Diputación Provincial de León, 1993.
- MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero Popular de Burgos*. Tomo I. Rondas y canciones. Burgos, Diputación Provincial, 2001.
- MANZANO ALONSO, Miguel. *Mapa hispano de bailes y danzas de tradición oral*. CIOFF España, 2006.
- MANZANO ALONSO, Miguel. *Escritos dispersos sobre música popular de tradición oral*. Ciudad Real, CIOFF España, 2010.
- MARTÍ, Josep. «Hacia una antropología de la música». En: *Anuario Musical*, 47, Jan 1, (1992), pp. 195-225.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Salvador. «Música Culta de Raíz Popular. Influencia del folklore regional en la obra de los compositores murcianos de los siglos XIX y XX». En: *12º Seminario sobre folklore y etnografía*, 45. Festival Internacional de Folklore en el Mediterráneo, Murcia, 2012, pp. 51-81.
- MARTÍNEZ LASECA, J. M. «Sobre el origen del Reinado de los mozos de Santa María de las Hoyas». En: *Revista de Soria*, 10 (1995), pp. 27-32.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo. «La canción tradicional española». En: *Folklore y costumbres de España*, II (1931), pp. 7-166.
- MATÍA POLO, Inmaculada. «La música popular como base para la construcción de una ópera española: los cancioneros de José Inzenga (1828-1891)». En: *Musiker: cuadernos de música*, 17 (2010), pp. 421-446.
- MEDINA SAN ROMÁN, M. C. «El baile y la danza en la provincia de Salamanca». Incluido en libreto de *Voces Blancas II*, 1979.
- MERRIAM, Alan. *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1964.
- MONTOYA RUBIO, Juan Carlos. «Músicos y 'entusiastas' en las recopilaciones de cancioneros murcianos». En: *Fuentes documentales interdisciplinares para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España*. Matilde Olarte Martínez (ed.). Baiona, Dos acordes, 2012, pp. 87-123.
- MORENO, Manuel. *Cuba / España, España / Cuba. Historia común*. Barcelona, Crítica, 1996.
- MOYA MALENO, Francisco Javier. «La obra musical de Pedro Echevarría». En: *Actas del Congreso Pedro Echevarría Bravo. Músicas y etnomusicología en La Mancha*. Villanueva de los Infantes, CECM, 2017. (En preparación).
- MUNSÓ, Joan. *Escrito en el aire*. Madrid, Dirección de Relaciones Exteriores E.P. RTVE, 1988.
- MURCIA GALIÁN, Juan Francisco. «Fuentes de inspiración popular en la obra de Kurt Schindler: ecos murcianos al otro lado del charco». En: *Diálogo, apertura e interdisciplinariedad. Hacia la etnomusicología del siglo XXI*. XIII Congreso de la Sociedad de Etnomusicología. Cuenca, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 23-25 octubre de 2014, inédito.
- NAREJOS BERNABÉU, Antonio. *Esencia sonora, magia sugeridora: Presencias murcianas en la obra y vida de Manuel de Falla*. Murcia: Discurso de ingreso en La Real Academia de Bellas Artes Santa María de la Arrixaca, 2011.
- NAVARRO JUSTICIA, Esther. *Pedro Echevarría Bravo: tras las huellas de un etnomusicólogo en La Mancha*. Barcelona, ESMUC, 2014. (Inédito).
- NETTL, Bruno. «Últimas tendencias en etnomusicología». En: *Las culturas musicales*. Francisco Cruces y otros (eds.). Madrid, Trotta, 2001, pp. 115-154.
- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. «Análisis de 'lo popular' a través del estudio de los cancioneros infantiles españoles de este siglo». En: *Revista de Musicología*, XX, 2 (1997), pp. 945-954.

- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. «Las anotaciones de campo de Kurt Schindler durante sus grabaciones en España». En: *Etnofolk. Revista de Etnomusicología*, 16-17 (2010), pp. 35-74.
- ONG, Walter Jackson. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London and New York, Routledge, 1982.
- OROZCO, Jesús. *Radio Nacional de España. Nacida para ganar una guerra*. Madrid, Manuscritos, 2009.
- ORTEGA CASTEJÓN, José. F. «Cantos de labranza, de trilla y de recogida de la hoja en cancioneros murcianos del XIX y principios del XX». En: *Revista Murciana de Antropología*, 15 (2008), pp. 387-409.
- Páginas inéditas del Cancionero de Salamanca*. M. García Matos, A. Sánchez Fraile, A. Carril y M. Manzano. Salamanca, Cuaderno de notas, Centro de Cultura Tradicional - Excma. Diputación Provincial de Salamanca, 1995.
- PELINSKI, Ramón. «Oralidad: ¿un débil paradigma o un paradigma débil?». En: *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid, Akal, 2000, pp. 73-81.
- PEÑA FERNÁNDEZ, Pedro. *Los gitanos flamencos*. Jaén, Almuzara, 2013.
- PÉREZ RIVERA, Lola. *La música de dulzaina en Castilla y León. Compilación de toques tradicionales*. Burgos, Escuela Municipal de dulzaina-Instituto Municipal de Cultura, 2004.
- PÉREZ RIVERA, María Dolores. *El repertorio vocal profano en Castilla y León a través del trabajo de campo realizado para elaborar los programas Raíces y El Candil de Radio Nacional de España. 1985-1994*. Salamanca, Ediciones Universidad, 401, 2016.
- PÉREZ TRASCASA, Gonzalo. «Tradición oral y transmisión oral: La Radio». En: *La cultura tradicional en la sociedad del siglo XXI* (2009), pp. 107-120.
- PICÓ PASCUAL, Miguel Ángel. «La recopilación de canciones y bailes populares efectuada a finales del siglo XIX por José Inzenga Castellanos en tierras valencianas y murcianas». En: *Revista de Folklore*, 187 (1996), pp. 3-13.
- PICÓ PASCUAL, Miguel Ángel. «Cancioneros españoles del siglo XIX editados en Europa. La obra de A. Fouquier». En: *Revista de Folklore*, 279 (2004), pp. 83-85.
- PORRO FERNÁNDEZ, Carlos. «Denominaciones locales y nombres de bailes y danzas tradicionales de Castilla y León en el siglo XX». En: *Revista de Folklore*. 21b (1988), pp. 45-72.
- PORRO FERNÁNDEZ, Carlos. «Fondos musicales folklóricos en la Institución “Milá i Fontanals” del C.S.I.C. en Barcelona. Misiones y concursos en Castilla y León (1943-1960). Las provincias de Palencia, Segovia y Salamanca (II)». En: *Revista de Folklore*, 322 (2007), pp. 132-144.
- PRIETO, Laura. «El Archivo Sonoro de RNE: interés histórico y valor documental». En: *Boletín DM de la Asociación Española de Documentación Musical*, 13 (2009), pp. 28-35.
- PUERTO, J. L. «Celebraciones de solsticio en la Sierra de Francia». En: *Revista de Folklore*, 1557 (1994), pp. 3-14.
- REY, Emilio. «Aspectos metodológicos para la investigación de la música de tradición oral». En: *Revista de Musicología de la SEdeM*, XII, 1 (1989), pp. 149-171.
- REY, Emilio. *Los libros de música de tradición oral en España*. Madrid, AEDOM, 2001.
- REY GARCÍA, Enrique y PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor. «La recopilación de la música popular española en el siglo XIX: cien cancioneros en cien años». En: *Revista de Musicología*, XIV, 1-2 (1991), pp. 355-373.
- RODRÍGUEZ BALTANAS, Enrique J. «Los espacios de la literatura oral en Andalucía: el trabajo, la fiesta y la familia». En: *Revista de Folklore*, 181 (1996), pp. 34-36.

SÁNCHEZ FRAILE, Aníbal. *Nuevo Cancionero salmantino: colección de canciones y temas folklóricos inéditos*. Salamanca, Imprenta Provincial, 1943.

SÁNCHEZ PICHARDO, Pablo César. *La inversión del cosmos. Danzas, rituales y mitos en la región yoreme*. Zamora, El Colegio de Michoacán, 2011.

SCHINDLER, Kurt. *Música y poesía popular de España y Portugal (1941)*. Salamanca, Centro de Cultura Tradicional, 1991.

SEEGER, Anthony. *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge Studies in Ethnomusicology. Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

TORRES CORTÉS, Norberto. «Escritura musical de la guitarra flamenca: historia, evolución y problemas». En: *Música Oral del Sur*, 6 (2005), pp. 269-310.

VARELA OLEA, M^a Ángeles. *Don Quijote, mitologema nacional*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.

VEINTIMILLA, Alberto. *El clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886)*. Tesis doctoral. Universidad de Oviedo, 2002.

VIÑAO FRAGO, Antonio. «Por una historia de la cultura escrita: observaciones y reflexiones». En: *Signo. Revista de Historia de la Cultura Escrita*, 3, Universidad de Alcalá de Henares, 1996, pp. 41-68.

Fuentes

DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal. *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*. Madrid, Imprenta de Don Benito Cano, 1795.

NASSARRE, fray Pablo de. *Escuela de música según la práctica moderna*. Zaragoza, Herederos de Diego Larvmbe, 1724.

OLMEDA, Federico. *Folk-lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*. Sevilla, Librería editorial de María Auxiliadora, 1903.

Fuentes hemerográficas

ECHEVARRÍA BRAVO, Pedro. «Pregones manchegos. Nuncios de cultura y arte» En: *Ritmo. Revista Musical Ilustrada*, 182 (1944), pp. 42-43.

«El mundo musical». En: *Ritmo. Revista Musical Ilustrada*, 211 (1948), p. 18.

LÓPEZ MARTÍNEZ, J. «Francia, Holanda y Bélgica, próxima ruta del “Cancionero musical manchego” de D. Pedro Echevarría Bravo». En: *Diario Lanza*, 08-04-1960, p. 5.

PANIAGUA, E. «Diez melodías escuchadas». En: *Diario Lanza*, 4-03-1984, p. 12.

«Premio extraordinario de musicología». En: *ABC*, 11-05-1950, p. 16.

SAINZ DE LA MAZA, Regino. «El canto popular manchego y el Maestro Echevarría». En: *ABC*, 10-05-1949, p. 29.

Partituras

ALONSO, Francisco. «Diga usted señor platero». En: *Zarzuela! Songs from the zarzuela for baritone*. Madrid, Unión Musical, 2000.

- ARCAS, Julián. *Colección de piezas para guitarra: Fantasía sobre el Paño, o sea Punto de la Habana*. Barcelona, Hijos de Andrés Vidal y Roger editores, [ca. 1890].
- ASOCIACIÓN PROVINCIAL FRANCISCO SALZILLO. *Canciones y bailes populares de la Huerta de Murcia y su región*. Murcia, Grupos de coros y danzas de la Asociación Provincial «Francisco Salzillo», 1980.
- BLANCO, Andrés. *Escenas murcianas. Apuntes para cuadros, costumbres y tipos de Murcia y de su huerta y campo (2ª Edición)*. Murcia, Tip. de Rafael Albaladejo Brugarolas, 1894.
- CALVO, Julián. *Alegrías y tristezas de Murcia. Colección de cantos populares*. Madrid, Unión Musical Española, 1877.
- DEL ÁGUILA, Juan. *Lo que canta el pueblo español*. Madrid, Unión Musical Española, 1966.
- DÍAZ CASSOU, Pedro. *Pasionaria murciana: la cuaresma y la semana santa en Murcia: costumbres, romancero, procesiones, esculturas y escultores, cantos populares, folk-lore*. Madrid, Imprenta de Fortanet, 1897.
- DÍAZ CASSOU, Pedro. *El cancionero panocho: coplas, cantares, romances de la Huerta de Murcia*. Madrid, Imprenta de Fortanet. 1900.
- GLINKA, Mikhail. *Collection des ouvres de M. Glinka: Souvenir d'une nuit d'été à Madrid. Fantaisie sur des thèmes espagnols pour grande orchestre. Nouvelle édition revue et corrigée par Rimsky-Korsakov et Glazounow*. Leipzig, M.P. Belaïeff, 1901.
- HERNÁNDEZ, Isidoro. *Flores de España. Álbum de cantos y aires populares*. Madrid, Ediciones Casa Dotésio, 1883.
- INZENGA CASTELLANOS, José. *Ecos de España*. Barcelona, A. Vidal y Roger, 1873.
- INZENGA CASTELLANOS, José. *Cantos populares de España. Miscelánea para piano*. Madrid, Romero y Marzo editores, 1878.
- INZENGA CASTELLANOS, José. *Cantos y bailes populares de España: Murcia*. Madrid, A. Romero, 1888.
- MASSOTTI LITTEL, Manuel. *Canciones populares murcianas*. Madrid, Hispania, 1947.
- NIN CASTELLANOS, Joaquín. *Vingt Chants Populaires Espagnols*. Paris, Max Eschig & Cie. Editeurs, 1923.
- NIN CASTELLANOS, Joaquín y KOCHANSKI, Paul. *Chant's d'Espagne pour violon et piano*. París, Max Eschig et Cie, éditeurs, 1926.
- NIN CASTELLANOS, Joaquín. *Suite espagnole pour violon et piano*. Paris, Max Eschig, 1929.
- NÚÑEZ ROBRES, Lázaro. *Recuerdos de mi patria. N°4. Los jardines de Valencia: álbum de fantasías características para piano*. Madrid, Pablo Martín, 1854.
- NÚÑEZ ROBRES, Lázaro. *La música del pueblo. Colección de cantos españoles, recogidos, ordenados y arreglados para piano*. Madrid, Imp. de R. Vicente, [s. a], [1869].
- PEDRELL, Felipe. *Cancionero Musical Popular*. Barcelona, Boileau, 1958.
- PELÁEZ [PEDRELL, Felipe]. *Aires de la tierra del cantaor Silverio transcritos íntegramente para canto y piano*. Barcelona, Manuel Salvat Editor, 1893.
- SCHINDLER, Kurt. «The Silversith (“El Paño”). Folk Dance of Murcia and Andalusia». En: *Spanish choral Ballads. Sacred and secular catalonian folk music edited by Kurt Schindler*. Boston, Oliver Ditson, 1918.
- SEVILLA, Alberto. *Cancionero popular murciano*. Murcia, Sucesores de Nogués, 1921.
- VERDÚ, José. *Cancionero popular de la Región de Murcia. I Colección de cantos y danzas de la ciudad, su huerta y campo*. Murcia, Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca, Reedición de 2001.

Discografía

ÁLVAREZ CÁRCAMO, David. «Casares de Arbás». En: *La tradición oral leonesa*. CD. Madrid, Sonido de cine, 2003, vol. I.

«Ángel Valverde. Dulzainero de Salamanca». En: *La dulzaina*. CD. Madrid, TECNOSAGA, 1987, vol. 5.

CARRIL, Ángel. *Salamanca en su folklore*. CD. Salamanca, DIAL DISCOS, 1993.

CID CEBRIÁN, José Ramón. *Sones de gaita y tamboril*. CD. Madrid, TECNOSAGA, 1984.

CID CEBRIÁN, José Ramón. *Cancionero tradicional del Campo de Ciudad Rodrigo*. CD. Ciudad Rodrigo (Salamanca), CEM- Excmo. Ayuntamiento de Ciudad Rodrigo- Adecofir, 2000.

CID CEBRIÁN, José Ramón. *Tamboril por gaita. La figura del tamborilero salmantino*. CD. Salamanca, IDES-Diputación de Salamanca, 2013.

DÍAZ, Joaquín; PORRO, Carlos. «Los bailes». En: *Ser y estar en Castilla y León*. CD. Uruña (Valladolid), Barlovento Músicas, 2007.

El Pandero Cuadrado de Peñaparda. CD. Salamanca, VAIVÉN, 2002.

«Esta es tu tierra». En: *Salamanca en los archivos de TVE*. CD. Madrid, Círculo Digital S.L., 2006.

GARCÍA MATOS, Manuel. *Magna Antología del Folklore Musical de España*. CD. Madrid, HISPAVOX, 1992.

Homenaje a Sebastián Luis "El Guinda". El tamborilero de La Alberca. CD. Madrid, TECNOSAGA, 2005.

«Instrumentos e instrumentistas tradicionales». En: *Etnografía B*. CD. Madrid, Fundación Siglo-Junta de Castilla y León, 2002.

Instrumentos Tradicionales. La tradición musical en España. CD. Madrid, TECNOSAGA, 1999.

«La dulzaina en Salamanca. Los Pachulos». En: *La dulzaina*. CD. Madrid, TECNOSAGA, vol. 20.

La música tradicional en Castilla y León. CD. Madrid, RTVE-Música, 1995.

LOMAX, Alan. *World Library Of Folk & Primitive Music, Vol. 4: Spain*. CD. Nashville, Tennessee (USA), Rounder Select Records, 1999.

«Los Indas. La dulzaina entre Ávila y Salamanca». En: *Sonidos de la Tierra. Castilla y León 1*. CD. DIAL DISCOS.

PÉREZ TRASCASA, Gonzalo y MARIJUÁN ADRIÁN, Ramón. *La música tradicional en Castilla y León*. CD. Madrid, RTVE Música, 1995.

«Ritmos, bailes y danzas». En: *Etnografía C*. CD. Madrid, Fundación Siglo-Junta de Castilla y León, 2002.

«Sanabria. Música tradicional». En: *La tradición musical en España*. CD. Madrid, TECNOSAGA, 1986.

«Zamora. Música tradicional». En: *La tradición musical en España*. CD. Madrid, TECNOSAGA, 1984.

Videografía

CLARES CLARES, M^a Esperanza; CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín. *La alegría de la Huerta* [Estudio cinematográfico y musical]. DVD. Murcia, Consejería de Educación y Cultura, 2007. Película recuperada y restaurada de la original, dirigida por R. Quadreny y estrenada en 1940.

Recursos electrónicos

AIX GRACIA, Francisco. «El flamenco en la era de su reproducción técnica», <<http://www.pieflamenco.com/el-flamenco-en-la-era-de-su-reproducción-tecnica/>> [consulta 13-10-2016].

AROM, Simha. «L'Aksak. Principes et typologie. Cahiers d'ethnomusicologie». En: *Formes musicales*, vol. 17, <<http://ethnomusicologie.revues.org/413>> [consulta 13-10-2016].

«El Rebollar». En: *Programas de Radio 5*, <http://mvod.lvlt.rtve.es/resources/TE_STRORR5/mp3/2/5/1452878523352.mp3> [consulta 05-02-2017].

«La gaita charra». En: *Programas de Radio 5*, <http://mvod.lvlt.rtve.es/resources/TE_STRORR5/mp3/8/7/1467993069078.mp3> [consulta 05-02-2017].

MANZANO, Miguel. «La influencia del folklore musical en la configuración del nacionalismo musical español». En: *Conferencia en el XXII Curso Manuel de Falla* (Granada, junio de 1991),

<http://www.miguelmanzano.com/pdf/LA_INFLUENCIA_DEL_FOLKLORE_MUSICAL.pdf> [consulta 20-03-2017].

PEDROSA, José Manuel. *La canción báquica de La borracha en las tradiciones orales luso-hispánicas*. Edición virtual de 2011, <<http://www.poesiagalega.org/archivo/ficha/f/591>> [consulta 20-03-2017].

SÁNCHEZ, Pepa. «La fonografía flamenca como instrumento de análisis musicológico». En: *Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos (PIE)*, UNIA arteypensamiento. Sevilla, 2013, <<http://www.ayp.unia.es/dmdocuments/ses0101.pdf>> [consulta 04-03-2016].

«Todo lo cría la tierra». En: *Programas de RNE*, <<http://www.rtve.es/alacarta/audios/todo-lo-cria-la-tierra>> [consulta 20-03-2017].