

# Diego Amador: *flamenco jazz* innovador creado en España por un artista flamenco de cuna

Sergio Pamies Rodríguez

(University of Cincinnati, College-Conservatory of Music)

pamiesso@ucmail.uc.edu

BIBLID [2605-2490 (2024), 7; 37-68]

---

## **Diego Amador: *flamenco jazz* innovador creado en España por un artista flamenco de cuna**

Algunas producciones de artistas como Miles Davis, John Coltrane, Pedro Iturralde, Paco de Lucía, Chick Corea, Jorge Pardo, o Chano Domínguez, entre otros, han sido tratadas bajo la etiqueta *flamenco jazz* o jazz flamenco. Publicaciones recientes como las de Peter Manuel, Juan Zagalaz o Sergio Pamies, han aportado nuevos argumentos a través del análisis musical que han ayudado a clarificar algunos de los elementos que esta música toma tanto del flamenco como del jazz. Sin embargo, el *flamenco jazz* creado por artistas con raíces estrictamente flamencas y de una generación posterior a Paco de Lucía, como Diego Amador, aún precisa ser estudiado. Los análisis armónicos, rítmicos, formales, tímbricos y de técnicas de instrumentación empleados por Diego Amador desde la década de los 90 hasta hoy, no solamente esclarecen las contribuciones de este artista al *flamenco jazz*, sino que explican cómo los elementos que toma prestados del jazz afianzan su personalidad flamenca y su visión única trasladando el flamenco al piano.

**Palabras clave:** Diego Amador, *flamenco jazz*, Paco de Lucía, Chick Corea, nuevo flamenco, piano flamenco.

## **Diego Amador: sortzez flamenkoa den artista batek Espainian egindako flamenco jazz berritzailea**

Besteak beste Miles Davis, John Coltrane, Pedro Iturralde, Paco de Lucía, Chick Corea, Jorge Pardo, edo Chano Domínguez bezalako artisten ekoizpenei *flamenco jazz* edo *jazz flamenco* etiketan eman zaie. Peter Manuel, Juan Zagalaz edo Sergio Pamies bezalako enestiko argitalpenek argudio berriak eman dituzte musika-analisiaren bitartez, eta musika honek flamenkotik zein jazzetik hartzen dituzten elementu batzuk argitzen lagundu dute. Hala ere, sustrai erabat flamenkoak dituzten eta Paco de Lucíaren ondorengo belaunaldikoak diren artistek, Diego Amadorrek, esaterako, sortutako *flamenco jazz* oraindik ikertu beharra dago. Diego Amadorrek 90eko hamarkadatik gaur arte erabilutako harmonia, erritmo, forma, tinbre eta instrumentazio-tekniken analisiak artista honek *flamenco jazz*ari egindako ekarpenak argitzeaz gain, jazzetik maileguan hartutako elementuek bere flamenko nortasuna ete flamenkoa pianora eramanez bere ikuspegi paregabera nola sendotzen duten azaltzen du.

**Gako-hitzak:** Diego Amador, *flamenco jazz*, Paco de Lucía, Chick Corea, flamenko berria, piano flamenkoa.



**Diego Amador: Innovative flamenco jazz made in Spain by a flamenco artist by birth**

Recordings by artists such as Miles Davis, John Coltrane, Pedro Iturralde, Paco de Lucía, Chick Corea, Jorge Pardo, and Chano Domínguez, among others, have been discussed under the label flamenco jazz or *jazz flamenco*. Recent publications by Peter Manuel, Juan Zagalaz, or Sergio Pamies, have provided new arguments, as a result of musical analyses, that have helped to explain some of the elements that this music borrows from both flamenco and jazz. However, flamenco jazz created by artists who are strictly rooted in flamenco music from the generation after Paco de Lucía, such as Diego Amador, still remains to be studied. Analyses of the harmonic, rhythmic, formal, timbral, and orchestration devices used by Diego Amador from the 1990s to today, not only reveal the artist's contributions to flamenco jazz, but also explain how elements borrowed from jazz help him to strengthen his approach to flamenco music and his unique vision of transferring flamenco to the piano.

**Keywords:** Diego Amador, flamenco jazz, Paco de Lucía, Chick Corea, new flamenco, piano flamenco.

**Introducción**

El debate en torno a la etiqueta *flamenco jazz* (o jazz flamenco) se ha ido nutriendo a lo largo de los años de publicaciones y textos de varios autores que, aunque con objetivos y métodos diferentes, han aportado información de gran valor y argumentos originales de peso<sup>1</sup>. Dicho debate se encuentra en una posición sólida en la actualidad; a la información previamente disponible acerca de las producciones musicales de los artistas que se han acercado a esta música desde ambas orillas del Atlántico (Lionel Hampton, Miles Davis, John Coltrane, Charles Mingus, Tony Scott, Pedro Iturralde, Chick Corea, John McLaughlin, Al Di Meola y Paco de Lucía, entre otros), se han ido sumando desde 2012 estudios con un enfoque analítico, que haciendo uso de transcripciones y localizando ejemplos musicales específicos, han contribuido a esclarecer con mayor precisión qué elementos toman estos artistas tanto del flamenco como del jazz, y en qué se diferencian sus enfoques. Los estudios de Juan Zagalaz (2012a, 2012b, 2016, 2018, 2019), Peter Manuel (2016), y Sergio Pamies (2016, 2021, 2022, en prensa) han contribuido a este nuevo escenario de mayor entendimiento e incluso consenso en torno al estado de la cuestión.

---

1. En mis anteriores estudios (Pamies 2016; Pamies, en prensa) realicé una revisión y un análisis completo del estado de la cuestión, incluyendo obras de García (1996), Iglesias (2005) y Bayo (2015), entre otros.

El debate acerca del “nuevo flamenco” (artistas y producciones asociadas al sello discográfico Nuevos Medios, desde la década de los ochenta en España) está estrechamente relacionado con el *flamenco jazz*, debido al importante papel que juega Paco de Lucía como nexo entre ambos. Este debate goza asimismo de una buena salud gracias a las valiosas aportaciones de Calvo y Gamboa (1994), Clemente (1995), Gamboa (2022), Steingress (2004), Téllez (2003, 2005) y Gendre (2018), entre otros. También se han hecho algunos avances en este campo a través del análisis musical (Zagalaz, 2022). En mi artículo “La contribución indirecta de Chick Corea al *nuevo flamenco* a través de Paco de Lucía” (en prensa), discutía algunos elementos en ejemplos concretos en las grabaciones de Josemi Carmona como evidencia de esas enseñanzas indirectas que Corea legó al nuevo flamenco a través de Paco de Lucía, ya que las creaciones originales del guitarrista de Algeciras impregnaron la estética de los flamencos de la generación siguiente a finales del siglo veinte. Hay otros artistas flamencos en España que comparten elementos estéticos con Josemi Carmona y que necesitan ser estudiados, debido a la originalidad de sus producciones, generada a través de un uso personal de elementos jazzísticos que han logrado integrar en su música materna, el flamenco. Sería el caso de guitarristas como Gerardo Núñez, Vicente Amigo, o Juan Manuel Cañizares, por nombrar algunos ejemplos, y algunos más contemporáneos, como Diego Moreno Jiménez (Diego “Del Morao”), Antonio Rey, “Dani de Morón”, o Amós Lora, entre otros. Del mismo modo que el método de transcripción y análisis ha ayudado a clarificar la historia, identidad, y posibilidades musicales del *flamenco jazz*, puede proporcionar un mayor entendimiento del llamado nuevo flamenco y de algunas producciones de la actualidad. El enfoque analítico tiene asimismo implicaciones pedagógicas, ya que puede ayudar no solamente a inspirar a nuevos artistas en sus futuras creaciones, sino también a evitar potenciales malinterpretaciones de algunas apreciaciones que, a pesar de ser correctas de alguna manera, pueden crear confusión. El objetivo de este estudio es esclarecer la música de un artista único en su generación, Diego Amador, que ha sido asociado tanto a la etiqueta *flamenco jazz* como nuevo flamenco. Las transcripciones y análisis incluidos en este artículo aclaran algunas cuestiones que giran en torno al uso del piano en el flamenco, y revelan la originalidad del artista sevillano en su particular uso de elementos del jazz dentro del flamenco<sup>2</sup>.

---

2. Todas las transcripciones han sido realizadas por el autor.

## 1. Amador, el flamenco, y el piano

### 1.1. Aprendizaje

El pianista, cantante, y multi-instrumentista Diego Amador (1973) es, como el antes mencionado Josemi Carmona, otro ejemplo de un flamenco de cuna (hermano menor de Raimundo y Rafael Amador, Pata Negra) con unas inquietudes que le han llevado a ampliar sus miras hacia otras músicas. Es indispensable tener en cuenta las circunstancias que rodearon a Amador en sus primeros años en contacto con la música para poder entender no solamente su visión del flamenco y su particular proyección en el piano, o para identificar las diferencias entre dicho enfoque y otros de sus contemporáneos (en especial Chano Domínguez) y predecesores, sino para determinar qué papel juega el jazz en su identidad como artista. El instrumento con el que crecen los hermanos Amador es la guitarra, aprendiendo de manera autodidacta, pero bajo la supervisión y los consejos de su padre. Empezó tocando la guitarra, antes que el piano, y su padre se aseguraba de que estudiase los discos de Sabicas, Niño Ricardo, y Ramón Montoya. Lo mismo pasó con el cante: Amador era un enamorado de José Monje Cruz, “Camarón de la Isla” (el cual estuvo a menudo en su casa), pero su padre le transmitió la necesidad de estudiar los “discos antiguos”, que es donde “se encuentran los cimientos del flamenco”. De sus hermanos aprendió mucho también, y con ellos tuvo la oportunidad de probarse en otros instrumentos como la guitarra eléctrica, el piano, el órgano Hammond, o la batería (Amador, 2022)<sup>3</sup>. En cuanto al piano, el artista recuerda que la elección de este instrumento fue casual y tuvo que ver con la música que se escuchaba en casa de los Amador: “Me enamoré del jazz. Mi padre me regaló mi primer teclado y cuando me oía tocar lloraba. Será que el piano me eligió a mí (Sanchís, 2012)”<sup>4</sup>. Amador tal vez no tuvo muchas opciones de elección en cuanto a su desarrollo artístico. Ser flamenco no fue una opción sino una condición innata. Siendo gitano, proveniente de una saga de flamencos de cuna en cuyo hogar y entorno se respiraba el flamenco y la música a todas horas del día, se convirtió en un músico profesional prácticamente sin darse

---

3. Amador, 2022. Los datos biográficos incluidos en este artículo que se citan como “Amador, 2022,” provienen de una entrevista personal realizada el 29 de noviembre de 2022. Hago esta aclaración porque, aunque muchos de estos datos se conocen y han sido publicados en otros medios, fueron contrastados con el artista en dicha entrevista y se hicieron preguntas de seguimiento, y por lo tanto adquieren más relevancia en este estudio.

4. Para los flamencos, y más concretamente los gitanos, llorar al escuchar música es tal vez el sentimiento máspreciado de júbilo y apreciación.

cuenta<sup>5</sup>. Tenía solamente catorce años cuando sus hermanos Raimundo y Rafael grabaron el celebrado *Blues de la Frontera* (1987), y fue testigo de las innovaciones y contribuciones de éstos. Amador habla de su infancia, de la dificultad de criarse en una barriada, y de cómo desde muy joven tenía que “ayudar en casa [económicamente]”, por lo cual tenía que ir por los festivales flamencos acompañando a *cantaos*. Su conocimiento del flamenco, en específico a través de la guitarra (instrumento que dominaba gracias al estímulo de su padre y al ejemplo de sus hermanos), le permitió hacerse un hueco en esta escena profesional tan exigente:

Estos festivales podían empezar a las cinco de la tarde y acabar a las tres de la madrugada. Tal vez éramos dos o tres guitarristas —porque yo a pesar de tocar el piano, me consideraba guitarrista en cuanto a mi forma de expresar el flamenco—, y los *cantaos* elegían quién querían que los acompañara. No es lo mismo ser solista, que tocas lo que tú te preparas, en base a tus cualidades, que acompañar a los demás. En aquella época yo me sabía dos falsetas por tangos, dos falsetas por bulerías...las tocaba en mi tono, pero ya en esa época acompañaba al cante en otros tonos. Lo de transportar las falsetas a otras tonalidades es algo que aprendí más tarde, con los años. Pero claro, mientras yo estaba en esos festivales, otros pianistas se estaban formando en el Conservatorio. Aunque esa fue mi escuela, y en esa época comencé a tocar para “La Susi”, flamenco. Era una situación frustrante también... Un día llegó uno de los promotores del festival y me dijo: ‘yo no quiero ese instrumento en mi festival’. Yo era un niño, así que me fui a mi casa llorando (Amador, 2022).

Amador no recuerda con exactitud cómo y en qué momento preciso comienza su carrera profesional, pero fue en torno a los siete años de edad. Su primera grabación puede que sea la realizada con “El Potito”, otro joven sevillano prodigio del flamenco, que fuera descubierto y apadrinado por Pepe y Paco de Lucía. Amador contribuye tocando el teclado y acompañando a “El Potito” en su propia composición “Soleá del Churri” (Macandé, 1992). Tan sólo unos años más tarde grabaría su primer disco en solitario para la multinacional Philips, titulado *Anticipo Flamenco* (1994), disco que, por alguna razón que no termina de estar clara, fue firmado como Patitanegra (Calvo y Gamboa, 1994, p. 230). A pesar de su juventud, Amador muestra en este disco un anticipo, como su título indica, muy sólido de su concepción del piano dentro del flamenco, en la bulería “¡Vivan los gitanos!”, en la nueva versión instrumental de la “Soleá del Churri”, y en las “Bulerías del Alcázar”, donde también grabó el cante.

---

5. “Cuando llegaba el verano, siendo niños, echábamos una manta en el suelo y nos dormíamos viendo las estrellas, en la calle, hasta que nos despertaba un cante o un toque bueno de guitarra. Así hemos crecido” (Amador, citado en Gendre, 2018, p. 9).

## 1.2. El piano flamenco después de Corea

El debate en torno al uso del piano en el flamenco genera cierta confusión. Algunos autores optan por mencionar a todos los artistas que han tenido alguna participación en este asunto, como Clemente (1995, p. 58), quien comienza su exposición incluyendo incluso al mismísimo Federico García Lorca, para pasar a mencionar a Arturo Pavón, José Romero, Felipe Campuzano, Juan Carlos Calderón, Chano Domínguez, Diego Amador y Manolo Carrasco, entre otros. Debido al propósito de su texto (principalmente divulgativo), se entiende el enfoque inclusivo y que mencione tantas grabaciones y artistas como sean posibles. Algo parecido ocurre en el caso de Gamboa (2022), quien aporta nuevos nombres al debate, como Pedro Ojesto, Javier Coble, David Peña "Dorantes", Juan Cortés o Pedro Ricardo Miño (pp. 99-100). Peter Manuel observaba en 2016 que el piano había ganado "cierto tipo de aceptación" en el flamenco" (p. 65), y que era el instrumento del *flamenco jazz* por excelencia. La aceptación del piano dentro del flamenco contemporáneo y en el *flamenco jazz* se debe, en gran medida, a Chick Corea, Chano Domínguez, y Diego Amador. A Chick Corea, no sólo por demostrar un conocimiento de algunas técnicas propias de la guitarra flamenca sino por haber sido capaz de incorporarlas a su propio estilo sin perder un ápice de su identidad (Pamies, 2016, pp. 62-88). Su colaboración con Paco de Lucía, el faro indiscutible de los flamencos desde la década de los 70, legitimó y magnificó sus aportaciones. Además, tocar con De Lucía era en ese momento (década de los ochenta, principio de los noventa) el principal puente para la aceptación de un instrumento no convencional en el flamenco, como ocurrió con la percusión, el bajo eléctrico y la flauta. Si había flamencos que aún no conocían a Corea tras la participación del guitarrista de Algeciras en *Touchstone* en 1982, es muy posible que lo acabaran descubriendo en 1991 por su participación en el tema que da nombre al disco *Zyryab*, donde De Lucía incluye hábilmente una rueda para las improvisaciones de ambos artistas.

Manuel (2016) argumentaba que "la primera generación de pianistas de *flamenco jazz* podía encontrar modelos en las improvisaciones de Chick Corea en canciones como 'La Fiesta' y 'The Jester and the Tyrant'" (p. 65), algo con lo que Gamboa concuerda (2022, p. 99). Sin embargo, si consideramos que la primera generación de pianistas de *flamenco jazz* tal vez sean Chano Domínguez y Diego Amador, por mucho que Chick Corea haya podido ser una inspiración, la motivación o las inquietudes que los llevaron a tomar elementos de flamenco y jazz puedan ser otras. Domínguez (1960), nació en Cádiz, y su padre era aficionado al flamenco. Recibe como regalo por parte de sus padres una guitarra flamenca a una temprana edad, antes incluso de tener contacto con el piano. Sin embargo, los caminos de Domínguez y Amador son muy distintos. En el caso de Domínguez, sus primeras

experiencias profesionales le llevan al "rock andaluz" (con el grupo CAI) y más tarde al jazz, donde alcanza un impacto considerable en la escena jazzística nacional, ganando el galardón Primera Muestra para Jóvenes Intérpretes (1986), realizando giras internacionales (1988, 1989), y siendo finalista del Concurso Internacional de Piano Martial Solal (1990) (Cortés, 2018, pp. 183-185).

Estas experiencias desembocan en la grabación de sus primeros discos como líder (*Chano*, 1993; *10 de Paco*, con Jorge Pardo, 1994; *Hecho a Mano*, 1996). En estos discos se puede apreciar el lenguaje personal y la visión de Domínguez en cuanto a la hibridación de jazz y flamenco en el piano. En su particular mezcla de elementos, el lenguaje jazzístico tal vez tenga un peso mayor, con claras influencias de Thelonious Monk y Bill Evans, evidenciadas en toque y enfoque armónico, aunque también en su repertorio (por ejemplo "Well You Needn't", "Bemsha Swing", "Time Remembered" o "Turn Out the Stars"). Por otra parte, no se puede negar su estudio y conocimiento del flamenco, con mención especial a su estudio de la obra de Paco de Lucía (ejemplificado en el disco *10 de Paco*, 1994, donde Domínguez, Jorge Pardo, Tino Di Geraldo, Chonchi Heredia, y Javier Colina, entre otros, rinden tributo al artista)<sup>6</sup>. Domínguez ya mostraba desde sus primeras grabaciones una capacidad para componer temas originales que sirven como vehículos para expresarse en libertad usando indistintamente un idioma más jazzístico o más flamenco, tanto para él como para sus músicos (Guillermo McGill, Javier Colina, Tino Di Geraldo, e invitados como Juan Manuel Cañizares, "Tomatito", Tito Alcedo o Nono García). Se revela en estos discos como un excelente compositor ("Refrito", "Choricli jul", "Mr. C. I.", "Alma de mujer" o "Retaila"). Las valiosas contribuciones y la prolífica producción de Domínguez puede ser objeto de otro estudio, así como el *flamenco jazz* producido en España por sus contemporáneos y socios como Carles Benavent, Jorge Pardo, Perico Sambeat, o Marc Miralta, entre otros. Sin embargo, el objetivo de este artículo es aclarar las contribuciones al *flamenco jazz* de un flamenco de cuna que utiliza el jazz de manera inconsciente para dotar a su música de una mayor sofisticación, en particular a su enfoque del piano flamenco. El lenguaje jazzístico de Chano Domínguez es tan sofisticado, que simplemente con haber limitado su estudio a la rítmica del flamenco, sus producciones ya habrían sido de un alto nivel artístico.

---

6. Una de las curiosidades de Domínguez es la capacidad que muestra para crear contrastes, facilitada por su conocimiento tanto del lenguaje flamenco como del jazz. Hay veces en que, acompañando a cantaores de flamenco, como en la malagueña "Era en el mundo", que toca junto a Enrique Morente en su disco *Imán*, usa un lenguaje jazzístico en cuanto a melodía y armonía. Sin embargo, en otros contextos más jazzísticos, como la grabación de "You Must Believe in Spring" con La Barbería del Sur (tema de Michel Legrand popularizado entre aficionados al jazz por Bill Evans), opta por recursos más flamencos como su adaptación personal de la técnica del *alzapúa*.

El reto de Amador puede haber sido diferente al de Domínguez, en cuanto a motivación y a desarrollo. Esta diferencia entre los objetivos de Domínguez y Amador reside en detalles y se puede prestar a confusión. Manuel (2016) citaba las siguientes palabras de Domínguez:

El piano flamenco por lo menos empieza como una proyección de la guitarra en el piano. El lenguaje del flamenco comienza con la voz y la guitarra, esas son las referencias principales. Hay músicos que tocan flamenco en instrumentos diferentes. Al principio, uno adapta falsetas de la guitarra, pero después puedes incorporar elementos más pianísticos, ya no necesitas la guitarra. Y en el caso del flamenco y el jazz, no siempre necesitas copiar la guitarra, puedes expresarte a través de tu propio instrumento. No hay instrumentos específicos para el flamenco, es el músico que lo puede hacer sonar flamenco (p. 65).

Seguidamente, Manuel destacaba las siguientes palabras de Amador: "A mí me llaman pianista, pero yo soy un guitarrista que toca el piano: yo cierro los ojos y estoy tocando la guitarra" (citado en Manuel, 2016, p. 65)<sup>7</sup>. El hecho de contraponer estos dos testimonios, puede producir confusión: puede parecer que Amador renuncia a los recursos pianísticos y se limita a los recursos guitarrísticos. Sin embargo, esto está lejos de la realidad. Domínguez hace una diferenciación entre el piano en el flamenco y en el *flamenco jazz*. Habla de estudiar la guitarra flamenca, para progresivamente alejarse y volver a usar recursos propios del otro instrumento, desde una nueva perspectiva y un conocimiento más amplio. Esto es exactamente lo que ha hecho Amador. ¿Dónde está entonces la diferencia? El matiz que introduce Domínguez diferenciando entre "flamenco" y "*flamenco jazz*" es crucial. Puede ser que su intención no haya sido nunca sonar flamenco, o buscar el purismo. Él reconoce que en el *flamenco jazz* ni siquiera es imprescindible el conocimiento de la guitarra flamenca para alcanzar una creación artística de nivel<sup>8</sup>. Sin embargo, él mismo estudia la guitarra flamenca para enriquecer y tener variedad de recursos en su música, que tal vez se puede describir mejor como *flamenco jazz* que como flamenco<sup>9</sup>. En el caso de Amador, su intención sí que ha sido de "sonar flamenco", no de un modo excluyente y purista, sino para rendir homenaje a sus muchos modelos dentro del género. Su padre le insistió

7. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=xzo6z6r3F1Q>

8. Un ejemplo puede ser el interesante enfoque del pianista Paul Grassl en las "Bulerías" con Pedro Iturralde (Pamies, 2016, pp. 26 - 27).

9. Para no confundir con este debate entre ambos pianistas, quiero destacar que Domínguez y Amador tienen una gran amistad personal y se profesan una admiración mutua, llegando incluso a formar un proyecto juntos para tocar a dúo, como en el reciente Festival de Jazz de Barcelona de 2021.



y se aseguró de que estudiara a los guitarristas flamencos clásicos (Sabicas, Niño Ricardo, Ramón Montoya, Diego del Gastor). Además de los clásicos, Amador fue un estudioso de la guitarra flamenca moderna y conoce en profundidad no sólo la obra de Paco de Lucía<sup>10</sup>, sino la de "Tomatito", con el cual le une una gran amistad ya que formó parte del grupo de éste durante aproximadamente quince años, en los cuales tocó principalmente el bajo eléctrico, pero también la segunda guitarra, la mandola, y hasta cantaba, llegando a ser incluso el *cantaor* principal tras la salida del grupo de "El Potito". La particularidad de Amador no es que haya "replicado" la guitarra flamenca en el piano, sino que es un pianista cuya carrera es una réplica de la de los guitarristas flamencos modernos como Paco de Lucía o "Tomatito"<sup>11</sup>. En este intento de expresar su identidad indudablemente flamenca a través del piano, se encuentra con un reto mayúsculo, y diferente al de Domínguez: muchos de los recursos de la guitarra flamenca, al traducirse nota por nota al piano "no suenan igual de bien, y definitivamente no suenan flamencos" (Amador, 2022). Domínguez no se encuentra con este problema porque, si algo no le suena bien, puede usar su lenguaje jazzístico y pianístico sin que su música pierda personalidad. Sin embargo, Amador tiene que encontrar la manera de adaptar el piano, encontrando soluciones al problema mencionado, y sin perder su identidad flamenca. Este es un proceso largo, que abarca desde sus inicios en los festivales como profesional, a su debut con *Anticipo flamenco* (1994), pasando por *El aire de lo puro* (2001, evidenciado en los temas "Comparito", "El llanto de la lluvia", "A mi tío Diego"). La cristalización de sus hallazgos puede que se encuentre en el disco *Piano jondo* (2003) y la consolidación definitiva de su concepción en *Río de los canasteros* (2008). Amador explica cuáles son algunos de esos elementos de la guitarra que no se traducen bien al piano:

Hay acordes, por ejemplo, por soleá, que en la guitarra suenan muy bonitos y flamencos, y simplemente se trata de una triada, con notas dobladas. En la guitarra cada cuerda tiene una tímbrica y vibran a distinta velocidad. Sin embargo, esos mismos acordes, los tocas en el piano y no suenan igual, pierden encanto y suenan simplistas. Algo parecido pasa con los registros. Algunas falsetas en la guitarra suenan muy bien en el registro agudo, y el piano no suena flamenco en esos

---

10. Paco de Lucía es el mayor referente de Amador. En el canal oficial del pianista se puede escuchar una grabación homenaje a De Lucía, donde el pianista tomó el *track* original de "Soniquete" y grabó su piano encima, en toda la extensión del tema, además de bajo eléctrico en algunas secciones. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=690s6NbZPFY>

11. El indudable vínculo y conocimiento de la guitarra de Amador queda demostrado por el hecho de que, en sus discos, como en *Piano jondo* o *Río de los Canasteros*, él mismo graba y dobla sus falsetas tanto en el piano con la guitarra.

registros agudos, y puede que, en otros contextos, como tocando jazz, suene genial (Amador, 2022).

Amador no renuncia a los recursos pianísticos o a otros lenguajes como el jazz, como se podría deducir de la contraposición de afirmaciones que hacía Manuel con sus citas<sup>12</sup>. De hecho, en una entrevista anterior, el propio artista añadía un matiz esclarecedor: "Cuando cierro los ojos estoy tocando la guitarra, pero cuando los abro veo las teclas" (Sanchís, 2012). Tanto es así, que a veces la solución para la adaptación de la guitarra flamenca al piano la ha resuelto tomando prestadas disposiciones de acordes del jazz: "A veces el problema se soluciona usando acordes más jazzísticos, sin doblar notas" (Amador, 2022).

♩=155

El acorde de 5 notas con la 13 rompe el movimiento paralelo de voces y añade riqueza tímbrica

F<sup>(add2)</sup> G<sup>7(9,13)</sup>

acorde de 5 notas con 13 rompe la monotonía del sonido de triadas de la cadencia andaluza

G<sup>7(9,13)</sup> (F<sup>#7</sup>) F<sup>7(9,13)</sup>

Ilustración 1: Ejemplo de la adaptación de Amador de los *rasgueos* por soleá. Amador utiliza acordes comunes en el piano jazz sustituyendo sonoridades tradicionales de la guitarra flamenca que no se traducen bien en el piano. "Soleá del Churri" (7:22-7:30), *Piano Jondo* (2003).

12. El propio Manuel reconoce que "el caso de Amador es de alguna manera inusual en los pianistas de flamenco jazz al ser autodidacta y no saber leer partituras. Su forma de tocar, sin embargo, refleja un entendimiento obvio de la armonía del jazz moderno" (2016, p. 66). No es la intención del autor debatir a Manuel, sino indagar en este problema científico.

♩=155

F7( $\frac{b}{13}$ )

El pasaje usando la escala de tonos enteros  
añade una sonoridad no tradicional

E( $b9$ )

remate usando sonido tradicional

E( $b9$ )

Ilustración 2: Ejemplo de *picado* y *remate* donde Amador combina sonoridades jazzísticas con tradicionales flamencas. "Solea del Churri" (7:31-7:39), *Piano Jondo* (2003).

Ab7

alzap a

G( $b9$ )

Ilustración 3: Ejemplo de *marcaje* por bulerías donde Amador imita estrictamente la guitarra flamenca. "iVivan los gitanos!" (3:33-3:41), *Anticipo Flamenco* (1994).

## 2. Elementos en la música de Amador conectados a la tradición del piano en el jazz

El elemento que conecta a Amador con el jazz y que tal vez sea más fácil de identificar tras una simple escucha de sus composiciones puede que sea su uso de la armonía y las disposiciones de acordes que emplea en el piano. Amador expande la armonía de sus composiciones más allá de los clichés flamencos que giran en torno a la cadencia andaluza, los dominantes secundarios y algún acorde de intercambio modal. Es común escuchar en las composiciones del pianista pasajes que contienen acordes tratados desde una perspectiva no funcional o modal, que pueden asemejarse a algunas de las innovaciones del *post bop*. En algunas de sus falsetas por bulerías grabadas en la versión de "¡Vivan los gitanos!" de *Anticipo Flamenco* (1994), podemos encontrar un uso de armonías no convencionales en el flamenco. Amador mostraba desde una temprana edad un entendimiento de algunas cuestiones armónicas como los dominantes sustitutos tritonales (Apéndice 1, falsetas B y C). Suele balancear armonías y melodías más tradicionales, usando técnicas de la guitarra flamenca, con acordes  $Maj7(\#11)$ ,  $7sus4$ ,  $7(\#9)$  o  $7(\#11)$ , en movimientos no funcionales, que acercan su música a una estética *post bop*<sup>13</sup> (Apéndice 1, falsetas A, B, C, D, E). Otro elemento armónico que le acerca al *post bop* o a la armonía del jazz modal es el uso de triadas que se mueven sobre notas pedales en el bajo (Apéndice 1, falseta F).

En algunas composiciones muestra una predilección por acordes híbridos o invertidos que "disfrazan" la función de los mismos. Los acordes híbridos (que no contienen notas guía y por tanto no tienen una función definida) son característicos del periodo *fusion* (años 70, siendo Jaco Pastorius una de las grandes influencias de Amador)<sup>14</sup>. El uso de acordes invertidos para "disfrazar su función" es característico de la MPB (música popular brasileña entre 1960s-90s)<sup>15</sup>. Estas dos técnicas se pueden apreciar en la falseta inicial de "Comparito" (Apéndice 2).

Una de las características esenciales del jazz es la capacidad de los músicos de improvisar melódicamente. La improvisación es un elemento común también en el flamenco, pero en aspectos diferentes, que tienen más que ver con la interacción entre los músicos. Amador aprendió a improvisar melódicamente tocando con sus

---

13. Para más información sobre la armonía modal en el *post bop* y aplicaciones de conceptos de armonía modal de los pianistas *post bop*, ver Waters (2005, 2011) y Pamies (2021).

14. Los acordes híbridos constan de una estructura superior (tríada) y una nota en el bajo que no pertenece a dicha estructura. Si tomamos como ejemplo  $Bb/C$ , al no haber tercera, podría ser un acorde  $C7sus4$  o un  $Cm7(9,11)$ .

15. Para más información sobre la teoría de los acordes "disfrazados" y su aplicación en el repertorio de la MPB, ver Chediak 2001 y 2009.

hermanos (Pata Negra), al comienzo sobre la rueda de *blues* tradicional y variaciones de ésta. Más adelante, recuerda improvisar tocando sobre los discos de algunos de sus referentes jazzistas, en un principio sobre ruedas de acordes funcionales (*standards* grabados por Miles Davis entre otros), y más tarde sobre armonías modales en grabaciones de Chick Corea, Herbie Hancock o Weather Report (Amador, 2022). Podemos encontrar ejemplos en su discografía de solos de Amador sobre ruedas de acordes funcionales, como sobre sus composiciones “Al Latin” o “¡Vivan los gitanos!”. Podemos apreciar en estos ejemplos una capacidad de entendimiento de la colocación de las notas de los acordes en tiempos fuertes y de las notas de paso cromáticas en los tiempos débiles, además de una capacidad de delinear acordes en las melodías, ambas características de las improvisaciones del *bebop* (Apéndice 3)<sup>16</sup>. En otros contextos improvisa sobre progresiones modales, mostrando una comprensión de las relaciones escala-acorde, y de la construcción de dichas escalas, siendo capaz de identificar patrones melódicos inherentes a dichas escalas. En el siguiente ejemplo, donde Amador improvisa espontáneamente sobre la estructura armónica de “Caravan” (Duke Ellington), podemos observar un entendimiento total de las relaciones interválicas y armónicas dentro de la escala octatónica semitono-tono. El pianista es capaz de desarrollar un motivo, transportándolo en una secuencia por terceras menores ascendentes:

escala Db octatónica (semitono - tono)

desarrollo motivico usando la misma escala:  
motivo a

motivo a' (transposición  
tercera menor ascendente)

16. Para más información sobre el lenguaje *bebop* y sus elementos, ver Harris y Bicket (2001), Harris y Rees (1994).

Ilustración 4: Desarrollo motívico usando la escala Db octatónica semitono-tono.  
 “¡Vivan los gitanos!” (2:24-2:35), *Piano Jondo* (2003).

Sin embargo, Amador muestra una inclinación mayor, al menos en sus conciertos en vivo, por la improvisación libre, algo que le acerca a algunos músicos del *free jazz* como Cecil Taylor. La diferencia tal vez con el pianista estadounidense sea que, en lugar de realizar estas improvisaciones libres usando un *tempo rubato*, lo hace generalmente en ritmo de *soleá por bulerías*, un ciclo complejo de doce tiempos, que combina subdivisión ternaria con subdivisión binaria y que se toca a un tempo moderadamente lento o medio. Todo esto añade complejidad a esta práctica. Esta es una característica importante en la música del pianista gitano, ya que goza de mucha aceptación entre el público en sus conciertos en vivo<sup>17</sup>.

17. Howard Reich escribía en el *Chicago Tribune*, tras un concierto: “Amador osciló libremente desde el flamenco hasta el jazz, desde el blues a la música clásica. O tal vez sería más exacto decir que incorporó todos estos lenguajes musicales —en un grado u otro— en solos expansivos y de escala heroica que dejaron de lado las distinciones estilísticas” (2012).

Hay otros elementos que Amador ha tomado de pianistas de jazz y que le han ayudado en su propósito de sonar flamenco, algunos relacionados con la técnica. Éste es un aspecto importante a destacar, ya que Amador es autodidacta y tal vez su técnica no sea convencional. Sin embargo, su técnica personal cumple perfectamente con su propósito. El flamenco es una música rítmica con un gran énfasis en la percusión: uno de los tres elementos principales es el baile, junto con el cante y la guitarra. El baile incluía inicialmente el taconeo, pero también las palmas o los nudillos. Más tarde, tras las aportaciones de Rubem Dantas (Calvo y Gamboa, 1994, p. 250), Manuel Soler, Antonio Carmona (p. 244) y Ramón Porrina, entre otros, el cajón pasaría a tomar gran relevancia en el flamenco. Amador toca percusión y batería, y su aplicación de técnicas de la percusión al piano, le une por ejemplo a Chick Corea (que también tocaba la batería). Una de estas técnicas es la capacidad que tienen ambos de valerse de la mano izquierda para comenzar o finalizar una melodía, tocándola de esta manera usando una combinación de dedos de ambas manos. Esta técnica les permite tocar figuras arpegiadas de manera muy rápida y precisa y con unos acentos o una rítmica más intencionada. La versión de "La Soleá del Churri" de Amador en *Piano jondo* (2003) lo ilustra bien:

♩=170

The musical score consists of six systems of piano accompaniment. Each system contains a treble staff and a bass staff. The tempo is marked as ♩=170. The time signature is 3/4. The key signature has one flat (Bb). The score includes various chords: Am, Am/G, F7, G7/B, E (add b9), Dm7, and Dm(maj7). Hand assignments are indicated as (mano izquierda) and (mano derecha). There are several accents and slurs, and some triplets are marked with a '3'.

Ilustración 5: Amador muestra una rítmica compleja con énfasis en los contratiempos. En algunas frases usa ambas manos en beneficio de la articulación y dinámica de éstas.

“Soleá del Churri” (2:59-3:25), *Piano Jondo* (2003).



En estos casos Amador no necesita hacer un uso muy extensivo de esta técnica. Sin embargo, hay momentos, sobre todo dentro de sus actuaciones en vivo, en los que se sirve de esta habilidad cuando hace las mencionadas improvisaciones *free* en un estilo que recuerda a Corea o a Taylor. Amador usa una técnica muy característica de Corea a la cual el pianista estadounidense llamaba “Ten Drummers” (Diez Bateristas): “Esta técnica consiste en considerar los diez dedos de las manos músicos individuales, y que las ochenta y ocho teclas del piano se conviertan en ochenta y ocho tambores” (Corea, 1987). En su disco *Live in Paris* (2014), Amador dedica un tema a Corea (“Tiito Chick”), en el cual hace un solo *free* usando la técnica de los diez bateristas (5:35-7:43, con especial énfasis entre el 6:52-7:08, y entre el 7:35-7:43)<sup>18</sup>:



Ilustración 6: Amador usa la técnica de Corea “Ten Drummers” de manera cromática. Las diferentes agrupaciones de notas crean variedad e interés rítmico. “Tiito Chick” (6:53-6:56), *Live in Paris: Flamenco Jazz Tribute* (2012).

Esta técnica le une también a Herbie Hancock. Además de usarla de manera cromática no funcional como en el anterior ejemplo, Amador es capaz de ejecutarla delineando escalas o sonidos específicos como la escala octatónica semitono-tono. Hancock hacía uso de esta técnica, como este emblemático ejemplo en su solo en “Driftin”:

---

18. La grabación y el ángulo de filmación de uno de estos solos en este video durante un concierto en el club Uéffilo (Bari, Italia), permiten discernir con precisión el uso de Amador de esta técnica y cómo alterna mano izquierda y derecha. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=9JIN0ldQTzg>

Ilustración 7: Hancock usa la técnica “Ten Drummers” sobre la escala C octatónica semitono-tono, desarrollando un motivo transportándolo a su tritono. “Driftin” (3:41-3:43), *Takin’ Off* (1962).

Ilustración 8: Amador usa la técnica de Corea “Ten Drummers” sobre la escala Db octatónica semitono-tono, desarrollando un motivo, adaptándolo desde cada grado de la escala. “¡Vivan los gitanos!” (3:05-3:07), *Piano Jondo* (2003).

Otro aspecto técnico a tener en cuenta que une a Amador y Corea, es la articulación de las notas, elemento muy importante en su búsqueda de hacer sonar al piano flamenco:

Hay algo que siempre me ha llamado mucho la atención de Chick Corea, y es su manera de separar [articular] las notas, y sin pedal de *sustain*, o poniéndolo en

su momento justo<sup>19</sup>. Le ayuda a alcanzar una claridad rítmica y de sonido muy importante. Cuando le escuchabas tocar algo solo, siempre mantenía el *tempo* con una firmeza que me recordaba a Paco [de Lucía]. De hecho, sin ser flamenco, ¡Chick siempre me ha sonado mucho más flamenco que todo lo que había en ese momento! (Amador, 2022).

### 3. Diego Amador y la etiqueta *flamenco jazz*

Es difícil determinar quién o desde cuándo se asoció a Amador con la etiqueta *flamenco jazz*. Las primeras reacciones de la crítica ya resaltaban la capacidad de Amador de absorber elementos de otras músicas: “Amador no toca la guitarra como sus hermanos, sino los teclados, pero tiene, como ellos, un raro sentido de la música actual y una sorprendente comprensión de las interacciones posibles, que de hecho se dan, entre unos géneros y otros” (Álvarez, 1994). El propio artista nunca ha mostrado preocupación por la manera en que se han etiquetado sus producciones:

A mí nunca me importó nada del qué dirán, porque lo que hago siempre lo he tenido claro desde muy niño. Yo vengo de una casa de flamencos, y tengo el flamenco desde que estaba en el vientre de mi madre. Entonces, si yo hago otro tipo de música, o salgo o entro, no me importa el qué dirán. El que lo quiera escuchar que lo escuche, y el que no, que no lo haga (Amador, 2023)<sup>20</sup>.

Además de los elementos musicales discutidos anteriormente, el hecho de haber tocado y grabado con jazzistas de la talla de Chick Corea, Charlie Haden, Pat Metheny, Biréli Lagrène, Luis Salinas, Chano Domínguez, Llibert Fortuny o Antonio Serrano, entre otros, también contribuye a la hora de incluir al artista en la vibrante escena del jazz español. De hecho, Amador no es solamente programado con frecuencia en festivales de jazz tanto internacionales como de España, sino que el propio público jazzista lo aclama. A pesar de ser un virtuoso del flamenco, es su versatilidad y conexión con el jazz lo que le ha otorgado un mayor reconocimiento y éxito, ya que ha sido capaz de plasmar esta hibridación tanto en sus composiciones como en su puesta en escena, liderando un *piano trio* en la tradición jazzística (piano, bajo, batería).

---

19. En 2016, yo hice una reflexión parecida a la de Amador en cuanto a cómo Corea manejaba estos elementos en *Touchstone*, y cómo eso refleja una evolución en su entendimiento del flamenco y más concretamente la guitarra, ya que manejaba estos parámetros de manera diferente en las grabaciones anteriores, como *My Spanish Heart* (p. 70).

20. Todo indica que la asociación con la etiqueta flamenco jazz es aceptada por el artista. De hecho, su disco *Live in Paris* tiene el subtítulo “Flamenco Jazz Tribute”, incluido en la propia portada.

## Conclusiones

Los avances y contribuciones de Diego Amador en cuanto a “hacer sonar el piano flamenco”, como él lo describe, son de un valor inmenso. Su capacidad para expresar la guitarra flamenca en el piano, haciendo ajustes que implican un conocimiento de otras técnicas y lenguajes propios del jazz, es realmente única y admirable. El hecho de que conoce en detalle y profundidad no sólo la guitarra flamenca tradicional, sino las innovaciones (rítmicas, melódicas, armónicas, y estéticas) de la guitarra flamenca moderna (con especial énfasis en la obra de Paco de Lucía y de “Tomatito”), convierte a Diego Amador en una figura imprescindible en el estudio del flamenco. El pensamiento extendido de que Amador es capaz de “trasladar la guitarra flamenca al piano” es algo que se hace como elogio y tal vez con el objetivo de ensalzar su capacidad artística. Sin embargo, se trata de una simplificación de un proceso muy complejo que puede generar confusión, ya que niega la aportación real del jazz y de la tradición del piano en el jazz en dicho proceso, como se revela en este estudio con ejemplos concretos. Aquí es donde radica la verdadera personalidad de Diego Amador, y lo que diferencia al artista de aquellos pianistas que se limiten a copiar la guitarra flamenca. Su conocimiento del flamenco debe ser valorado en relación a su investigación del jazz, que le ha permitido desarrollar una estética personal y difícilmente imitable.

Los descubrimientos de Amador en esta particular hibridación de flamenco y jazz tienen un mérito añadido, y es que muchos de ellos ya estaban presentes en su primera grabación como líder en 1994, a una edad temprana y en la cual mostraba una madurez artística a destacar. A lo largo de los años no sólo ha mostrado coherencia en el uso de su propia fórmula, sino que la ha ido fortaleciendo a medida que iba descubriendo nuevos elementos jazzísticos, como liderar una formación de trío (piano, bajo y batería) en la tradición de Erroll Garner, Ahmad Jamal, Oscar Peterson o Bill Evans.

Por último, Amador es un excelente compositor, que ha sabido incorporar a su música estas enseñanzas y ampliarlas de una manera muy personal, con influencias del jazz. El pianista aspirante a tocar flamenco que no preste atención a Diego Amador, cometería el mismo error que el guitarrista aspirante a tocar flamenco que obviara las contribuciones de Paco de Lucía.

## Referencias

- Álvarez, A. (21 de junio de 1994). Patita Negra, hermano pequeño de Pata Negra, sale a la luz. *El País*. [https://elpais.com/diario/1994/06/22/madrid/772284277\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1994/06/22/madrid/772284277_850215.html)
- Amador, D. [Canal Diego Amador Músico y Cantor Flamenco]. (17 de octubre de 2023). Diego Amador, tour "Naranjos en la luna". [video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=xC1pW5TD0ME&t=190s>
- Amador, D., y Pamies, S. (20 de noviembre de 2022). Entrevista a Diego Amador.
- Amador, D. (23 de abril de 2021). *Paco de Lucía - Flamenco - Soniquete - Piano: Diego Amador - Piano y guitarra flamenca*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=69Os6NbZPFY>
- Bayo, J. (2015). Notas en el disco *Jazz Flamenco* (grabado por Pedro Iturralde), reedición de 2015. [CD] VAMPI CD 154.
- Calvo, P., y Gamboa, J. M. (1994). *Historia-guía del nuevo flamenco*. Ediciones Guía de Música.
- Chediak, A. (2001). *Harmonia e improvisação, vol. 1*. Lumiar Editora.
- Chediak, A. (2009). *Harmonia e improvisação, vol. 2*. Lumiar Editora.
- Clemente, L. (1995). *Historia del nuevo flamenco*. Editorial La Máscara.
- Cortés Izquierdo, A. (2018). *Jazz en España: Músicos, festivales y salas*. Oralia Música.
- Gamboa, J. M. (2022). *Una historia del flamenco* (3.ª ed.). Espasa.
- García Martínez, J. M. (1996). *Del Fox-Trot al Jazz Flamenco: El jazz en España, 1919-1995*. Alianza Editorial.
- Gendre, M. (2018). *Blues de la frontera: Anarquía y libertad de los Amador (Pata Negra)*. Efe Eme.
- Harris, B. y Bicket, F. (2001). *The Barry Harris approach to improvised lines and harmony: An introduction*. Autoeditado.
- Harris, B. y Rees, H. (1994). *The Barry Harris workshop video (workbook)*. Bop City Productions.
- Harris, B. y Rees, H. (1994). *The Barry Harris workshop video: Part 2 (workbook)*. Bop City Productions.
- Herzig, M. (2017). *Experiencing Chick Corea: A listeners' companion*. Rowman & Littlefield.
- Iglesias, I. (2005). La hibridación musical en España como proyección de identidad nacional orientada al mercado: El jazz-flamenco. *Revista de Musicología*, 28 (1), 826-838.
- Manuel, P. (2016). Flamenco Jazz: An analytical study, *Journal of Jazz Studies*, 11(2), 29-77.
- Pacheco, M. (1996). Notas en el disco *Karma* (grabado por Ketama). [CD] NM 15 705.
- Pamies, S. (2016). *The controversial identity of flamenco jazz: a new historical and analytical approach* (Tesis doctoral). University of North Texas.
- Pamies, S. (6 de enero de 2021). *Does Flamenco Jazz Exist?* (presentación de poster científico). Jazz Education Network Conference 2021. Louisville, United States of America.
- Pamies, S. (2021). Deconstructing Modal Jazz Piano Techniques: The Relation between Debussy's Piano Works and the Innovations of Post-Bop Pianists. *Jazz Education in Research and Practice*, 2 (1), 76-105.
- Pamies, S. (20 de mayo de 2022). *La adaptación creativa de elementos del flamenco en la música de Chick Corea y su impacto en el jazz internacional* (ponencia). Conferencia plenaria en el Congreso El Concurso de Cante Jondo de Granada (1922): Procesos, crítica y contextos, ayer y hoy, Universidad de Granada. Granada, España.

- Pamies, S. (en prensa). La contribución indirecta de Chick Corea al *nuevo flamenco* a través de Paco de Lucía. *Música Oral del Sur*.
- Reich, J. (19 de febrero de 2012). Flamenco piano virtuoso Diego Amador saves the day. *Chicago Tribune* <https://www.chicagotribune.com/entertainment/ct-xpm-2012-02-19-ct-ent-0220-flamenco-premiere-20120220-story.html>
- Sanchís, I. (13 de septiembre de 2012). La Contra: Diego Amador. *La Vanguardia* <https://www.lavanguardia.com/lacontra/20120914/54349560179/la-contra-diego-amador.html>
- Steingress, G. (2004). La hibridación transcultural como clave de la formación del nuevo flamenco (Aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos). *Trans. Revista Transcultural de Música*, 8. <http://www.sibetrans.com/trans/trans8/steingress.htm>
- Téllez, J. J. (2003). *Paco de Lucía: "En vivo"*. Plaza Abierta.
- Téllez, J. J. (2015). *Paco de Lucía: El hijo de la portuguesa*. Editorial Planeta.
- Waters, K. (2005). Modes, scales, functional harmony, and nonfunctional harmony in the compositions of Herbie Hancock. *Journal of Music Theory*, 49(2), 333-357. <https://doi.org/10.1215/00222909-011>
- Waters, K. (2011). *The studio recordings of the Miles Davis Quintet, 1965-68*. Oxford Univ. Press.
- Zagalaz, J. (2012a). The Jazz - Flamenco connection: Chick Corea and Paco de Lucía between 1976 and 1982. *Journal of Jazz Studies*, 8(1), 33-54.
- Zagalaz, J. (2012b). Flamenco-Jazz: Una perspectiva analítica de sus orígenes: La obra temprana de Jorge Pardo, 1978-1981. En Díaz Báñez, J. M., Escobar Borrego, F., y Ventura Molina, I. (Eds.), *Las fronteras entre los géneros: Flamenco y otras músicas de tradición oral* (pp. 39-51). Universidad de Sevilla.
- Zagalaz, J. (2016). Los orígenes de la relación jazz-flamenco: De Lionel Hampton a Pedro Iturralde (1956 - 1968). *Revista de Investigación sobre Flamenco "La Madrugá"*, 93-124.
- Zagalaz, J. (2018). Contactos tempranos entre el jazz y el flamenco en España: Una perspectiva analítica de la serie *Jazz - Flamenco* de Pedro Iturralde y Paco de Lucía (1967 - 1968). *Jazz Hitz*, 1, 125-42.
- Zagalaz, J. (2019). La relación jazz-flamenco: una visión panorámica a través de su historia (1932-1990). *Revista Portuguesa de Musicología*, 6/2, 393-420.
- Zagalaz, J. (2022). Paco de Lucía and Jazz: Melodic-harmonic improvisations as a central element in "Zyryab" (1990). *Analytical Approaches to World Music*, 1-31.

## Discografía

- Amador, D. (2001). *El aire de lo puro*. Nuevos Medios NM 15 779.
- Amador, D. (2003). *Piano jondo*. Nuevos Medios NM 15 839.
- Amador, D. (2008). *Río de los canasteros*. Nuevos Medios NM 15 891.
- Amador, D. (2012). *Live in Paris: Flamenco Jazz Tribute*. Autoproducido.
- Corea, C. (1972). *Return to Forever*. ECM 8119782.
- Domínguez, C. (1993). *Chano*. Nuba Records NUBA 7756.
- Domínguez, C. (1996). *Hecho a mano*. NUBA 7759.

Domínguez, C. (2000). *Imán*. NUBA 7767.

Hancock, H. (1962). *Takin' Off*. Blue Note BLP 4109.

Pata Negra (1987). *El Blues de la frontera*. Nuevos Medios NM 15 289.

Patitanegra. (1994). *Anticipo flamenco*. Phillips 552 489-2.

"Potito". (1992). *Macandé*. CBS/Sony 472086 2.

Fecha de envío: 31/01/2024

Fecha de revisión: 29/02/2024

Fecha de aceptación: 31/03/2024

## Apéndice 1

### Vivan los Gitanos!

versión grabada en *Anticipo Flamenco* (1994)

Diego Amador

$\text{♩} = 265$  **Falseta A (1:26-1:33)**

$Bb7(\#11)$   $C7(\#11)$

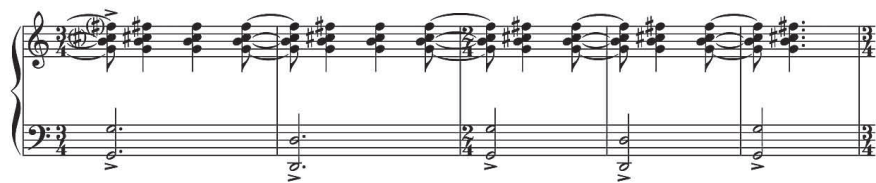
$Bb7(\#11)$   $C7(\#11)$

$G^{maj7}/B$   $F^{maj7}/A$   $E_b^{maj7}/G$  **remate tradicional**  $G(b9)$



**Falseta B (1:45-2:01)**

Gmaj7(#11)



Bb7(add13)

E7(#9)



C7(add13)

F#7(#9)



**Falseta C (2:02-2:12)**

relación tritonal  
(dominantes que comparten tritono en las notas guía)

relación tritonal

relación tritonal

relación tritonal

G7(#9) Db7(add13) F#7(#9) C7(add13) F#7(#9)

F7(#9) B7(add13) E7(#9) Bb7(add13) E7(#9)

**Falseta D (2:13-2:22)**

Bb7(sus4) B7(sus4)

C7(sus4) Db7(sus4)

Bb7(sus4) B7(sus4)

C7(sus4) Db7(sus4)

4

acordes cromáticos descendentes no funcionales

G7(#9) F#7(#9) F7(#9) E7(#9) Eb7(#9)

relación tritonal

remate 1 (tradicional)

G(b9)

3

remate 2 (tradicional)

G(b9)

Falseta E (2:32-2:54)

F7(#11) G(add2)

F7(#11) G(add2)

3

G(b9)



G(b9)



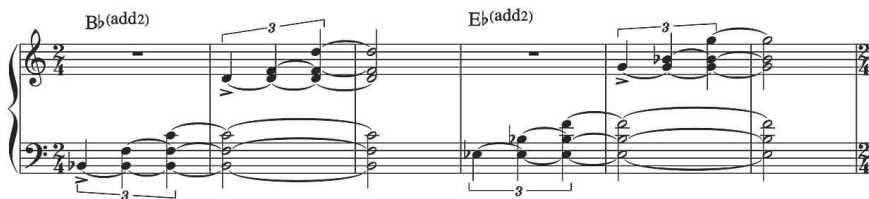
G(b9)



G(b9)



Bb(add2) Eb(add2)



6

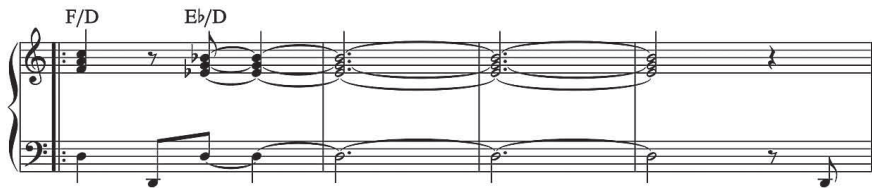
acordes sus4 (no convencionales en el flamenco)      remate tradicional

Bb7(sus4)    A7(sus4)    Ab7(sus4)      G(b9)

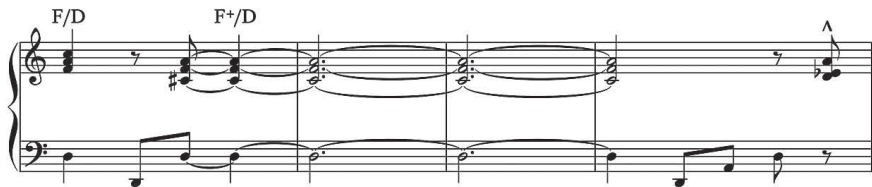


**Falseta F (4:37-4:53)**

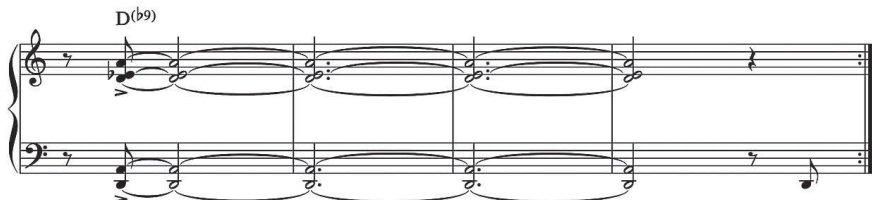
F/D      Eb/D



F/D      F+/D



D(b9)



## Apéndice 2

### "Comparito"

versión grabada en *El Aire de lo Puro* (2001)

Diego Amador

#### Bulería

♩=268 acorde "disfrazado"  
Fm7(b6) (= Bbm7/F)

E<sup>o7</sup>

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 3/4 time with a tempo of 268. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody in the right hand starts with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, Bb4, and A4. The bass line in the left hand consists of sustained chords: Fm7(b6) in measures 1-2 and E<sup>o7</sup> in measures 3-4.

5

Ebm<sup>7</sup>

acorde "disfrazado"  
F/Eb (= F7)

Musical notation for measures 5-8. The melody in the right hand features triplet eighth notes: G4, A4, Bb4 in measure 5; G4, A4, Bb4 in measure 6; G4, A4, Bb4 in measure 7; and G4, A4, Bb4 in measure 8. The bass line continues with sustained chords: Ebm<sup>7</sup> in measures 5-6 and F/Eb (= F7) in measures 7-8.

9

E<sup>o7</sup>

acorde "disfrazado"  
F/Eb (= F7addb9)

Musical notation for measures 9-12. The melody in the right hand continues with eighth notes: G4, A4, Bb4, A4 in measure 9; G4, A4, Bb4, A4 in measure 10; G4, A4, Bb4, A4 in measure 11; and G4, A4, Bb4, A4 in measure 12. The bass line continues with sustained chords: E<sup>o7</sup> in measures 9-10 and F/Eb (= F7addb9) in measures 11-12.

13

Fm7(b6)

acorde "disfrazado"  
(= Bbm7/F)

E<sup>o7</sup>

Musical notation for measures 13-16. The melody in the right hand starts with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, Bb4, and A4. The bass line continues with sustained chords: Fm7(b6) in measures 13-14 and E<sup>o7</sup> in measures 15-16.

2

17  $Ebm7$   $F/Eb$

cadena de acordes híbridos descendentes por semitonos

21  $G/F$   $Gb/E$

25  $F/Eb$   $E/D$

29  $A^b7(add13)$

"rootless voicing"

33  $G^b7$   $F(b9)$

"rootless voicing"

(la falseta continúa...)

## Apéndice 3

### "Al Latin"

fragmento de la versión grabada en *Río de los Canasteros* (2008)

(0:41)

♩=118

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. It consists of eight staves of music. Above the notes, chord symbols are provided: Dm, E7(b9), A7(b9), Dm, D7(b9)/F#, Gm, E7(b9)/G#, A7(b9), Dm, E7(b9), A7(b9), Dm, Dm, E7(b9), A7(b9), Dm, D7(b9)/F#, Gm, E7(b9)/G#, A7(b9), Dm, E7(b9), A7(b9), Dm, Dm, E7(b9), A7(b9), Dm. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets. The final staff ends with the instruction "(el solo continúa...)" in parentheses.