



PROYECTO FINAL

-La voz Flamenca del Violín-

Estudiante: Claudia Sansón Mora

Àmbito/Modalidad: Violín (CiC)

Director: Feliu Gasull

Curso: 2012-2013

Membres del Tribunal:

Vistiplau del Director:

1. Feliu Gasull
2. Ferran Conangla
3. Raquel Castro

ÍNDICE

Abstract	pág 1
Introducción	pág 2
1. El flamenco: conceptos básicos e históricos	pág 3
1.1 Etimología de la palabra “Flamenco”	pág 3-4
1.2 Flamenco como expresión artística	pág 5
1.3 Factores históricos	pág 6
1.3.1 Origen y nacimiento del Arte Flamenco	pág 6-8
1.3.2 Etapas de la historia del flamenco	pág 8-16
2. Elementos formales del flamenco	pág 16
2.1 Ritmo	pág 16-21
2.2 Armonía	pág 22-23
2.3 Melodía	pág 24
3. Clasificación general de los Cantes Flamencos y los diferentes palos	pág 25
3.1 Cante Jondo	pág 25-26
3.2 Cantes básicos	pág 26-31
3.3 Cantes emparentados o derivados	pág 32-43

3.4 Cantes a flamencados	pág 44-47
4. Flamenco y actualidad	pág 48-50
5. Análisis del lenguaje	pág 51
5.1 Lenguaje clásico VS lenguaje flamenco	pág 51-52
5.2 Elementos técnicos e interpretativos	pág 52-56
6. Compositores cercanos al mundo del flamenco	pág 57
6.1 Manuel de Falla	pág 58-62
6.2 Enrique Granados	pág 62-64
6.3 Pablo Sarasate	pág 64-65
7. Conclusiones	pág 66
Anexo	pág 68
Bibliografía	pág 69-70

*Con la música me busqué y en
ella me reconocí. Si quiero saber
cómo soy tan sólo habré de
escucharme. Ella me hablará
de mí; me dirá quién soy, y me
sentiré purificado cuando me
diluya en quienes me sigan.*

Manolo Sanlúcar *El alma
compartida.*

Resumen

Este proyecto representa una aproximación al flamenco desde la música clásica, y más concretamente desde el punto de vista violinístico. Se trata de una visión personal sobre los elementos técnicos e interpretativos a seguir para adentrarnos en la estilística flamenca. Ampliar los conocimientos musicales para así enriquecernos y crecer, tanto como personas como músicos. De la fusión musical emergen nuevos horizontes con los que poder expresarnos. Esto nos abre las puertas a la creatividad.

Resum

Aquest projecte representa una aproximació al flamenc des de la música clàssica, i més concretament des del punt de vista violinístic. Es tracta d'una visió personal sobre els elements tècnics i interpretatius a seguir per endinsar-nos en l'estilística flamenca. Ampliar els coneixements musicals per així enriquir-nos i créixer, tant com a persones com a músics. De la fusió musical emergeixen nous horitzons amb els quals poder expressar-nos. Això ens obre les portes a la creativitat.

Abstract

This project represents a musical approximation from Flamenco to Classical music, more in particular, from a violinistic point of view.

It is a personal vision on the technical and interpretative elements to follow to in order to go into the stylistics of flamenco.

To widen our musical knowledge to enrich us, thus making us grow both personally and as musicians. New horizons emerge from musical fusion, giving us more ways to express ourselves. This opens the door to creativity.

Introducción

La voz flamenca del violín es el tema sobre el que trata este trabajo. Un acercamiento del violín, como instrumento, hacia el flamenco y también una manera de adentrarse desde el mundo de la música clásica al mundo flamenco. Mediante el desarrollo de este trabajo he querido mostrar el proceso que he iniciado de comienzo a fin. Me parece interesante el hecho de que un músico se enriquezca de los diferentes estilos musicales y que gracias a estas influencias pueda ir adquiriendo su propia personalidad e identidad musical. Yo, personalmente, comencé mis estudios con la música clásica pero a medida que pasaba el tiempo despertó en mí un interés por el flamenco. Decidí profundizar en este tema, ya que el flamenco es la música de mi tierra natal. Es muy interesante poder incorporar a mi técnica clásica otros elementos técnicos. Pero la técnica no lo es todo, sino que hay que sentir la música y vivirla. “Tener duende”, como dicen los flamencos, sería la manera más correcta de explicar el sentimiento y la inspiración que a mí me lleva a realizar este trabajo.

Este trabajo consta de dos partes. En la primera parte me centro en asentar bien las bases del flamenco, es decir, los conceptos básicos e históricos, los elementos formales y la clasificación de los diferentes cantes y palos flamencos. La segunda enfoca el proceso técnico que he seguido para llegar del “mundo clásico” al flamenco, definiendo el lenguaje de cada estilo y los elementos técnicos e interpretativos que se han llevado a cabo en el proceso. También se habla del flamenco en la actualidad, ya que está en permanente evolución y es de gran interés internacional, y finalmente de los compositores y las obras que he elegido para realizar el concierto que ilustra de manera práctica este trabajo. Estos compositores y sus obras provienen del mundo de la música clásica pero están basadas en el folclore andaluz, por tanto me ha parecido interesante interpretarlas pero de manera diferente a cómo tradicionalmente se han venido interpretando. Son obras inspiradas en el flamenco pero que, sin embargo, se han interpretado conforme a la estilística clásica tradicional. No es lo mismo cantar, por ejemplo, las siete canciones populares de Manuel de Falla con una soprano lírica que con una cantaora flamenca. Personalmente pienso que cobraría más sentido la obra con una cantaora, ya que Falla parte de una melodía flamenca compuesta de tal manera que el acompañamiento es de estilo clásico.

El objetivo principal que me llevó a realizar este trabajo lo podemos describir con la siguiente frase:

*Lo importante no es el **qué** se dice musicalmente sino el **cómo** se dice musicalmente.*

1. El flamenco: Conceptos básicos e históricos

1.1 Etimología de la palabra “Flamenco”

El origen etimológico de la palabra Flamenco es de difícil determinación. Se conocen varias hipótesis al respecto, aunque ninguna de ellas probada. Entre las posibles variantes tenemos:

- Un paralelismo con el ave zancuda que tiene el mismo nombre. Según esta teoría, el flamenco recibe esta denominación por el aspecto y el lenguaje corporal que tienen sus intérpretes (similar al de estas aves). Sin embargo, Marius Scheneider¹, en su obra *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antigua* defiende que el origen del término puede estar en el nombre de estas aves pero no cree que haya parecido con el estilo de los “bailaores”. Hace mención a la escala o modo frigio² que es la que predomina en el repertorio Flamenco y según la simbología medieval se relaciona con el flamenco, entre otros animales.
- La música de los campesinos moriscos sin tierra, denominados “fellah min gueirard”. Ésta es una expresión andalusí que significa “campesino sin tierra”. Los moriscos se integraron en las comunidades gitanas, compartiendo con ellas la característica de una minoría étnica al margen de una cultura dominante. Según Blas Infante³ en su libro *Orígenes de lo Flamenco y secreto del cante jondo* explica que en ese caldo de cultivo debió surgir el cante flamenco como manifestación del dolor causado por la aniquilación de su propia cultura, (aunque debemos decir que Blas Infante no aporta en su obra una referencia o fuente histórica documental para dar por válida esta hipótesis). No obstante, Luis Antonio de Vega⁴ realiza la aportación indicando en su libro *Origen del Flamenco. El baile de los pájaros que se acompañan con sus trinos* que las expresiones árabes “Felahikum” y “Felah-enkum” significan “El canto de los campesinos”.

¹Marius Scheneider (1903-1982) Musicólogo alemán cuyas obras destacaban por su original enfoque basado en intuiciones antropológicas y cimentado sobre profundos conocimientos de simbología y mitología antiguas.

² Escala o modo Frigio es una escala menor teniendo como característica peculiar una 2ª menor (siendo mayor en los casos de las escalas menores). La escala modelo es a partir del MI, sin alteraciones, (3er grado de la escala modelo que rige las escalas mayores, comenzando en DO). Los semitonos están entre el I y II grado y el V y VI.

³ Blas Infante (Casares, Málaga, 5 de Julio de 1885-Sevilla, 11 de Agosto, de 1936) fue principalmente notario y político español, aunque alternaba tareas como la de historiador, antropólogo, musicólogo, escritor y periodista. Fue considerado “Padre de la Patria Andaluza” oficialmente por el Congreso de los Diputados y el Parlamento de Andalucía.

⁴ Luis Antonio de Vega (1900 Bilbao-1977 Madrid) fue un arabista y gastrónomo, autor de varios libros sobre las variedades culinarias en las diferentes regiones españolas.

- Origen en la Región Flamenca o Flandes. Desde estas tierras el Flamenco llegó a España en la época del reinado de Carlos V, según Felipe Pedrell⁵. Se dice, aunque sin contrastación alguna, que se jaleaba el grito “¡Baile al Flamenco!”, junto unos bailes organizados, como ritual de bienvenida al monarca. Sin embargo hay que decir que la palabra Flamenco no se vio relacionada a la música y al baile hasta mediados del siglo XIX (varios siglos después de este hecho).
- Gitanos conocidos como flamencos. El escritor, antropólogo y folclorista español de la Generación del 68, Antonio Machado Álvarez⁶ (más conocido como Demófilo) añade en su *Colección de Cantos Flamencos recogidos y anotados por Demófilos. Sevilla, 1881* que los andaluces llamaban “flamencos” a los gitanos en sentido humorístico. Para nombrar “lo moreno” (en el argot gitano *caló* y *calé* significa “negro”) recurrían irónicamente al prototipo de “lo rubio” como son los Flamencos (Gentilicio de los Flandes). Por lo contrario los andaluces eran llamados *Gachós*⁷ por los gitanos. Toda esta argumentación se ve reforzada gracias a George Borrow⁸ en su libro *Los zíncali: Los gitanos de España* donde ya denomina popularmente este concepto.

También deberíamos nombrar a Juan Ignacio González del Castillo⁹, quien usó por primera vez el término flamenco, en su sainete *El soldado fanfarrón*, como sinónimo de cuchillo, hacia 1785.

Actualmente está comúnmente aceptado el término flamenco para emplearlo como designación de personas de etnia gitana, por ejemplo en poblaciones como Jerez de la Frontera (Cádiz), donde se sigue entendiendo por flamencos a las personas de esta etnia.

Posteriormente este término abarca tanto sus cantes como sus bailes y su manera de interpretarlos. En grandes rasgos el arte andaluz, en todas sus vertientes se denomina flamenco.

⁵ Felipe Pedrell (Tortosa, 19 de Febrero de 1841-Barcelona, 19 de Agosto de 1922) Fue el primer músico y compositor Español que se encargó de estudiar la música tradicional y folklore Español (etnomusicología), encontrando de manera peculiar el Flamenco y de ahí su inspiración para emprender la búsqueda de una música nacional en España.

⁶ Antonio Machado Álvarez (Santiago de Compostela, 1848-Sevilla, 3 de Febrero de 1893) más conocido por su seudónimo *Demófilo*, fue un escritor, antropólogo y folclorista español de la Generación del 1868).

⁷ Gachó, según la RAE significa: Entre los gitanos, Andaluz (natural de Andalucía).

⁸ George Borrow (1803-1881) escritor, viajero y filólogo inglés.

⁹ Juan Ignacio González del Castillo (Cádiz, 1763- Cádiz, 14 de Septiembre de 1800) fue un comediógrafo Español.

1.2 Flamenco como expresión artística

Cuando hablamos de flamenco, nos referimos a la expresión artística más honda y pura del pueblo andaluz. Tiene sus raíces en la música popular andaluza, pero no por ello debe ser considerado como una manifestación de tipo folklórico. Aunque el Flamenco está basado en el folklore andaluz, es un género muy estilizado y complejo que hace difícil su ejecución, es decir, cualquier persona de origen andaluz, aun teniendo buenas cualidades para la música, es incapaz de interpretar correctamente (requiere una buena preparación previa). Existen notables distinciones entre el Flamenco y el Folklore Andaluz:

- El flamenco es de creación personal e individual (ya sea de cantaores, bailaores o tocaores flamencos), aunque éstos se han inspirado en la música popular y folklórica y se ha ido transmitiendo de manera oral, de generación en generación, como ocurre en el ámbito folklórico.
- Es necesaria una amplia y prolongada formación por su gran calidad, complejidad musical y dificultad técnica, a diferencia del folklore que tiene un carácter más llano y popular.
- Tiene un carácter de dimensiones Universales que lo convierten en una manifestación musical muy cotizada a nivel mundial. En cambio el folklore es más regional o local.
- El flamenco está en continua evolución y desarrollo, al contrario del folklore, que posee un carácter más tradicional, conservador e inamovible.

En definitiva hay que decir que el Flamenco somete a lo popular a una estilización tan grande que lo lleva hacia lo culto, pero sin perder nunca de vista sus raíces populares.

1.3 Factores históricos

1.3.1 Origen y nacimiento del Arte Flamenco

El pueblo gitano, antes de llegar a la Comunidad de Andalucía, realizó un largo recorrido desde la India, pasando por países de Europa del Este y finalmente entrando a España por el Norte de la península, atravesándola hasta llegar a Andalucía.

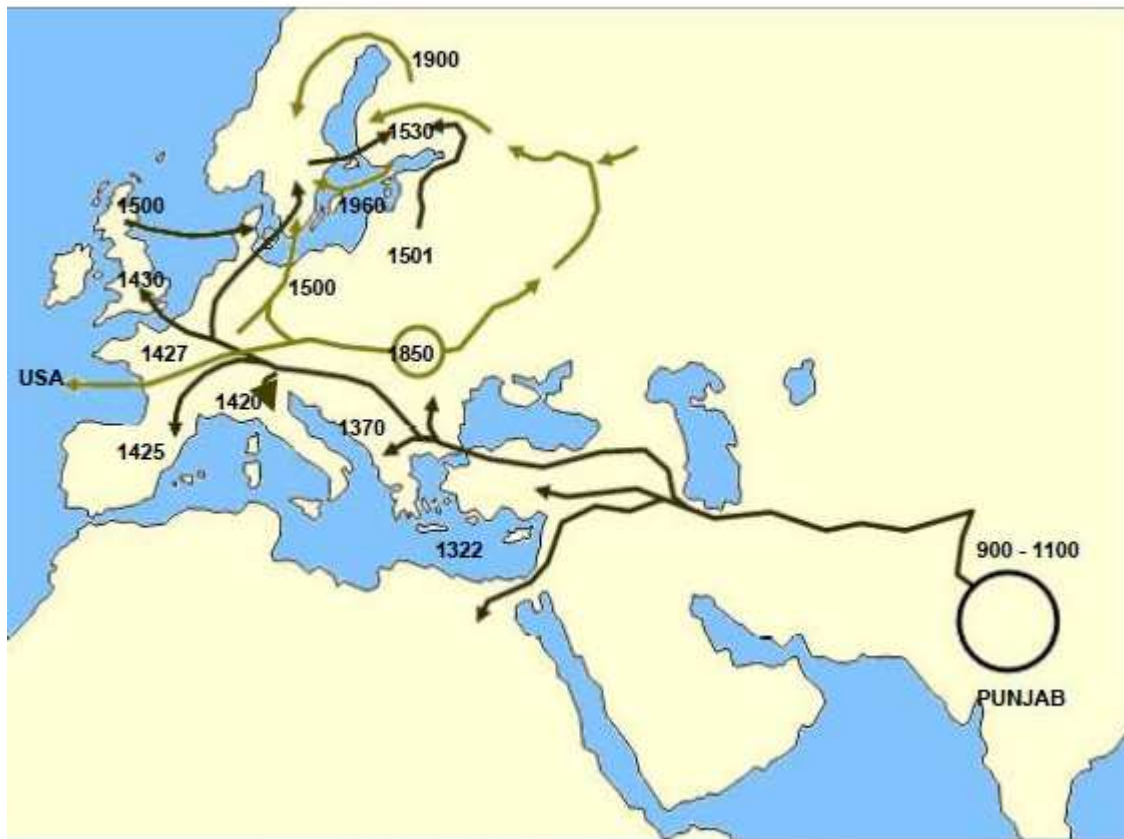
Hacia los siglos IX-X el origen del pueblo gitano se ubicaba en una región al noroeste de la India (actual Pakistán). Podemos corroborar esta información ya que existen evidencias lingüísticas que apoyan esta idea. Hay autores que afirman que la lengua de los gitanos proviene del sánscrito (lengua de origen Indoario) y la de los gitanos españoles se denomina caló. Caló significa “querer” o “amar” y tiene la raíz idéntica a la palabra “kamasutra”.

Una vez atravesado Pakistán llegaron a Persia (actual Irán), donde se establecieron una temporada. A continuación cruzaron países como Siria, Irak y Turquía (los llamados Armenia y Kurdistan en aquellos tiempos), y tras cruzar el Bósforo, o actual estrecho de Estambul, llegaron a Grecia a principios del siglo XIV.

Se extendieron por toda la zona Este de Europa (Hungría, Rumanía, Bulgaria, Rusia...) y tras atravesar todo el continente, finalmente llegaron a España, a principios del siglo XV.

Alfonso V de Aragón, en 1425 redactó el primer documento escrito en el que se reconocía la noticia de los gitanos en España, con lo que se les permitió la entrada al reino. En la segunda mitad del siglo XV llegaron a Andalucía, por la provincia de Jaén, en 1462.

Andalucía sería el final de trayecto de este pueblo. Tras varios siglos de asentamiento en la región Andaluza, han surgido numerosos barrios gitanos como por ejemplo Triana (en Sevilla), Santiago y San Miguel (en Jerez de la Frontera), La viña y Santa María (en Cádiz) o Sacromonte (en Granada). Es así cómo y cuando surgió el flamenco en la baja Andalucía.



Tartesios, fenicios, griegos, romanos, germanos (vándalos y visigodos), judíos, musulmanes... todos estos numerosos pueblos han establecido relaciones comerciales y culturales con Andalucía. Esto ha hecho que exista una gran influencia en la formación del Arte Flamenco. Los elementos básicos del Flamenco provienen de la cultura mediterránea greco-bizantina y de la propia arábigo-andaluza. Esto ha generado incertidumbres y diferentes teorías sobre el tema. Félix Grande¹⁰ afirma que:

“sean cuales sean las diversas procedencias de las remotas músicas que sirvieron para la formación del cante, lo decisivo fue la mezcla; y esa mezcla sólo ocurrió en Andalucía.”

Gracias a estos pueblos, nos ha quedado una gran riqueza de elementos musicales variados que han configurado lo que hoy en día llamamos el Arte Flamenco. Varios de estos elementos son los siguientes:

- Tetracordos Helenos, en los que se basan la famosa cadencia andaluza, y los modos dórico y frígio (procedentes de la cultura greco-bizantina). Esto forma la base musical del flamenco.
- Jarchas, zéjeles y zambras, originarias de las canciones mozárabes.

¹⁰ Félix Grande Lara (Mérida, 4 de Febrero de 1937) es un poeta, flamencólogo y crítico español. Está considerado uno de los grandes renovadores de la poesía española de los años sesenta. La cita anteriormente mencionada ha sido sacada del libro de López Ruiz, Luis *Guía del Flamenco*. Akal 2007, p.14.

- Cantos sefarditas.
- Cantos y músicas de origen indo-persa y musulmán.

Todos estos elementos han influenciado mucho en lo que hoy en día escuchamos y definimos como Flamenco. Gracias a estos pueblos y a su cultura, podemos decir que el Arte Flamenco se ha enriquecido de cada uno de estos elementos musicales que ha heredado con el paso del tiempo.

1.3.2 Etapas de la historia del flamenco

Como ya hemos dicho antes, se piensa que el flamenco tuvo origen a finales del Siglo XVIII, en la baja Andalucía. Se pueden distinguir cinco etapas diferentes en su evolución y desarrollo:

1. Etapa primitiva (finales del siglo XVIII y primera mitad del siglo XIX aproximadamente).

Esta etapa comienza a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Hay constancia de cantos interpretados de manera “agitanada” o “a lo flamenco”, pero no es seguro que se correspondan con lo que actualmente llamamos cantes flamencos. Ejemplo de lo que aquí decimos pueden ser el “polo agitanado” o las “seguidillas gitanas” como referencia literaria.

Hacia la segunda mitad del siglo XIX se genera un proceso de desarrollo y elaboración definitiva de los típicos cantes populares andaluces de la época. Entre estos cantes estaba el polo, la caña, la petenera, el fandango... todos ellos tenían una forma preflamenca en vía de recreación y formación final.

En lo que se refiere al baile, existían varios estilos populares andaluces, como por ejemplo: fandangos, boleros, seguidillas, zapateados, rondeñas, zorongos, jaleos, polos, etc. Éstos no eran propiamente flamencos, pero adquirieron calificativos como “agitanado” o “gitano” (al igual que en los cantes), por la manera de ser interpretados por el pueblo andaluz. En esta época se estilaba los bailes de candil y la escuela bolera; formas de danzas populares preflamencas pero de carácter nacional. Ésta escuela y los bailes folklóricos españoles y andaluces, junto con la manera interpretativa del pueblo gitano hizo surgir lo que actualmente llamamos los bailes flamencos.

Geográficamente hablando, debemos mencionar poblaciones como Sevilla, Cádiz y Ronda, ya que fue donde surgieron los primeros estilos flamencos. Sin embargo se dice que “la cuna del cante” se situó en Triana (Sevilla), Cádiz y Jerez de la Frontera. En el siglo XIX, según los censos realizados, éstas tres últimas ciudades eran las que más gitanos Andaluces tenían como población.

Como personajes a destacar de la época hay que hacer mención a: Tío Luis de Juliana, Frasco el Colorao, Tobalo, El Planeta y El Fillo. Todos ellos grandes figuras cantaoras.

2. Los cafés cantantes (segunda mitad del siglo XIX-principios del siglo XX aproximadamente).

A mediados del siglo XIX, en ciudades como Sevilla, existían las llamadas academias o salones de baile que sirvieron de precedente a lo que serían los cafés cantantes. En este tipo de lugares se ofrecían espectáculos musicales y teatrales, siempre con actuaciones en vivo y en directo. Este tipo de espectáculo vino influenciado por el llamado “cabaret francés”, “music hall” o “café-concert”.

El café cantante se extendió por ciudades como Sevilla, Jerez, Cádiz, Puerto de Santa María, Málaga, Cartagena, Madrid, etc. El primero de ellos en abrir sus puertas fue en Sevilla, en el año 1842. Hay constancia de dos; uno de ellos en la calle Lombardo y otro en la calle del Rosario, siendo éste último el de Silverio, el más famoso.

Como hemos dicho antes, el espectáculo que se ofrecía en los cafés cantantes era tanto de baile como de cante flamenco. Estos lugares estaban situados en tabernas o salones, decorados con motivos andaluces y constaban de un escenario (o tablado) y mesas alrededor para que el público pudiera asistir al espectáculo. El café cantante es lo que actualmente llamamos tablaos flamencos. Fue muy importante y crucial en la evolución de lo que hoy en día llamamos flamenco. Gracias a estos cafés cantantes se formaron los primeros artistas profesionales, ya que pudieron especializarse en los diferentes tipos de cante, baile o toque de guitarra y de manera remunerada. A raíz de esto, tanto el cante, el baile como el toque de guitarra sufren una gran revolución.

-En el cante se experimentan notables cambios que hacen asentar las bases de la mayoría de los cantes actuales:

- Se destinan al baile los cantes como la soleá, la bulería, las cantiñas, los tientos y tangos, que son previamente desarrollados para ello.
- Se inicia el proceso de afluencia de muchos cantes ya existentes andaluces como los fandangos, serranas, malagueñas, rondeñas, granaínas, peteneras y de otros de carácter extra-andaluz como la farrauca, el garrotín, la guajira o la milonga.

Silverio Franconetti, Enrique el Mellizo, La serneta, La Andonda, Curro Frijones, Juan Breva, D. Antonio Chacón, Paco la Luz, La Trini, y algunos más fueron los cantaores más destacados de la época.

-En el baile, gracias al incremento de los salones de baile y de las academias, se comienza una época de oro. Los cafés cantantes ofrecían espectáculos atractivos para el público y que contribuían en el desarrollo tanto del flamenco en sí como de sus intérpretes. Es en Sevilla donde existía la atracción principal.

El baile se desarrolla técnicamente y aparece la bata de cola para la mujer, mientras que el baile del hombre se centraba en los pies. Algunos de los cantes que nacen en este momento como por ejemplo las alegrías, la soleá, las bulerías o los tangos son destinados como acompañamiento del baile. A finales del siglo XIX acaban apareciendo otros estilos bailables, como los tientos, la farruca, el garrotín y la guajira.

Personajes destacables en el ámbito del baile flamenco debemos mencionar a: La Macarrona, La Malena, La Mejorana, El Estampío, Antonio el de Bilbao, etc.

-La guitarra flamenca se instaura como el instrumento principal y casi exclusivo para el acompañamiento tanto del cante como del baile. Desarrolla su capacidad técnica y expresiva gracias a maestros de la época, de la talla de: José Patiño, Paco Lucena, Miguel Borrull o Javier Molina.

3. La ópera flamenca (década de los años 20 hasta mediados del siglo XX)

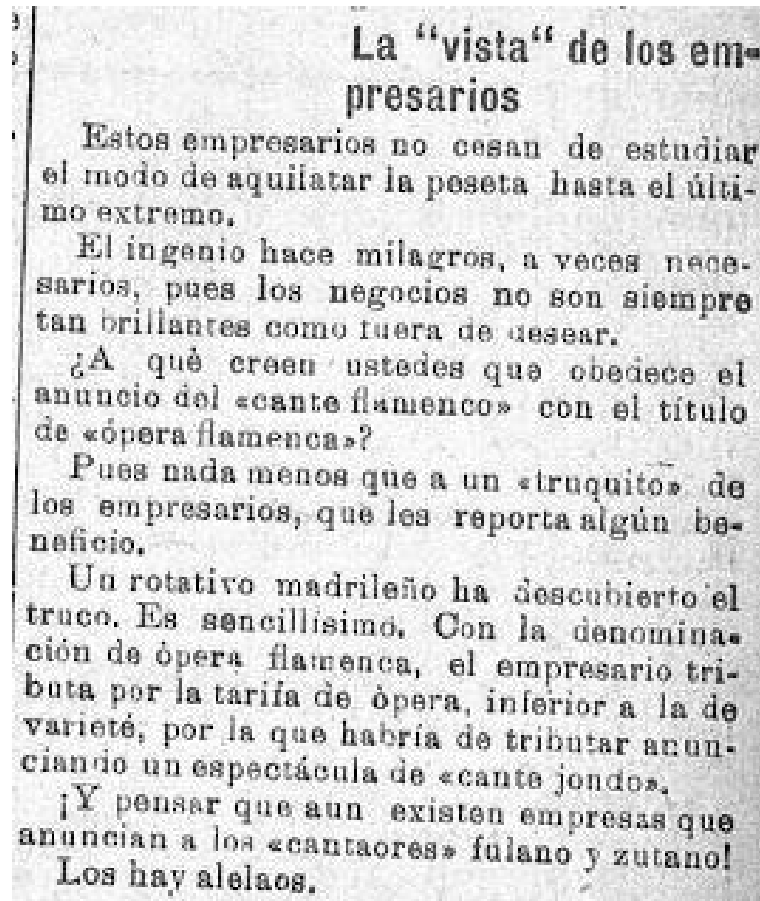
El flamenco triunfa en los escenarios teatrales hacia los años 20 del siglo XX. Ese triunfo fue debido al desarrollo y evolución de las *troupes*¹¹ que en esa época se impondrán. Con respecto al por qué se le denomina “ópera flamenca”, una de las teorías apunta al señor Vadrines¹². Cito textualmente las palabras de Vadrines en la Revista *Dígame*, 15-IX- 1942:

“He sido (...) fundador de la llamada Ópera Flamenca, que creé allá por el año 25. El mejor resultado espectacular y económico fue del año 28.”

¹¹Troupes: Compañía de artistas de circo o de teatro. En este caso, compañía numerosa de artistas flamencos que recorrían los teatros y las plazas de toros de pueblos y ciudades de toda España.

¹² Carlos Hernández Vadrines, empresario al que se le atribuye el mérito de crear las llamadas óperas flamencas en el año 1925, como treta fiscal, ya que los espectáculos flamencos, al utilizar este sobrenombre, pagaban menos impuestos. Aunque esta teoría no es fiable del todo, ya que hay otras teorías que demuestran que no hay pruebas suficientes como para afirmarlo. Con respecto a la cita de Vadrines utilizada, esa información está cogida del Blog *Flamenco de Papel*, que está en internet.

Vedrines afirma que fue el fundador de la ópera flamenca hacia el año 1925 y que surgió a raíz de una treta fiscal. Los espectáculos flamencos, al utilizar ese sobrenombre, pagaban menos impuestos. Pero hay teorías que dudan de la fiabilidad de este hecho. El diario *La voz* de Córdoba, a fecha 8 de Julio de 1928 publicó:



A raíz del descubrimiento de este artículo se piensa que la teoría del “truco empresarial” debió originarse en la prensa antes de acabar la década de los años 20.

Por otro lado Jose Manuel Gamboa¹³, realizó una conferencia dentro de la programación del 13 Festival de Flamenco de Ciutat Vella (del 23 al 27 de Mayo del 2006) donde presentó una interesante ponencia titulada “Por qué la denominación ópera flamenca”. En dicha investigación quiso demostrar que:

- La modificación de tarifas del impuesto industrial de mayo de 1926 fue posterior a los primeros conciertos flamencos con el

¹³José Manuel Gamboa (Madrid 1959) Es un escritor, periodista y crítico musical. Actualmente es uno de los mayores especialistas en flamenco. Esta información ha sido sacada del blog *Flamenco de papel* en la siguiente web: (<http://flamencodepapel.blogspot.com.es/2010/07/de-opera-flamenca-rebatiendo.html>)

título “ópera flamenca”, por tanto no pudo esconderse un truco empresarial para pagar menos impuestos.

- En el mes de Enero del año 1924, tuvo lugar en el Teatro Price de Madrid, el nacimiento de la “Ópera Flamenca”, pero existe una gaceta¹⁴ del diario de la capital donde queda reflejado un texto publicitario del año 1934 (diez años más tarde de lo que primeramente se estipulaba). En dicha publicación, del diario *Heraldo de Madrid* del 5 de Enero de 1934 pone lo siguiente:



Dentro de la ópera Flamenca debemos hablar de varios personajes importantes, tanto en el mundo del cante, como el baile o tocaores flamencos.

¹⁴ Gaceta es una publicación periódica en la que se dan noticias comerciales, administrativas, literarias o de otra índole. En España, concretamente, es el nombre que tuvo durante muchos años el diario oficial del gobierno.

Dentro del cante destaca principalmente Antonio Chacón¹⁵. Fue una figura muy importante a principios del siglo XX y sobre todo dio gran valor y calidad a las Óperas Flamencas. Desarrolló y le dio su forma definitiva (como la conocemos actualmente en el mundo flamenco) a los cantes malagueños y de Levante.

También hay que nombrar cantaores de ópera flamenca como Pepe Marchena, Juanito Valderrama, Rafael Farina, Pepe Pinto, La niña de los Peines, Aurelio Sellés, Manolo Caracol y Antonio Molina, entre otros. En estas óperas se estilaba un tipo de cante más lucido y ornamental, como pueden ser los fandangos, cuplés o cantes de ida y vuelta, por tanto esto generó críticas entre los más ortodoxos del mundo flamenco.

Gracias a compositores de la talla de Manuel de Falla¹⁶, a obras suyas como el *Amor Brujo*¹⁷ y a su estreno en el año 1915 aparecen los primeros *ballets* flamencos. Esta obra fue dedicada y estrenada por Pastora Imperio¹⁸. Este hecho favoreció la aparición de grandes compañías de baile como *Les Ballets Espagnols* o *La compañía de los bailes españoles*, ambos de la mano de La Argentinita¹⁹. Se comenzaron a bailar nuevos estilos como la seguriya, el martinete, la caña y el taranto.

Como personajes principales del baile de la época hay que destacar a: Vicente Escudero, Pastora Imperio, La Argentinita, Pilar López, Carmen Amaya, etc.

En cuanto a los tocaores, las figuras más relevantes fueron personalidades como Ramón Montoya, Manolo de Huelva, Perico el del Lunar, Paco Aguilera, Sabicas y Niño Ricardo.

¹⁵ Antonio Chacón, (Jerez de la Frontera, Andalucía, 16 de Mayo de 1869-Madrid 1929) fue un cantaor flamenco español. Destacó cantando especialmente cartageneras, malagueñas, granaínas y medias granaínas.

¹⁶ Manuel de Falla (Cádiz, 23 de Noviembre de 1876-Argentina, 14 de Noviembre de 1946) fue un compositor nacionalista español. Es uno de los músicos más importantes de la primera mitad del siglo XX en España.

¹⁷ Amor Brujo es una de las obras más majestuosas del compositor Manuel de Falla. Es un ballet para orquesta sinfónica (1925).

¹⁸ Pastora Imperio o Pastora Rojas Monje (Sevilla, 13 de Abril de 1887-Madrid 14 de Septiembre de 1979) bailaora Sevillana que fue una de las figuras más representativas del folklore flamenco de todos los tiempos.

¹⁹ La Argentinita, nombre artístico de Encarnación López Júlvez (Buenos Aires 1895-Nueva York 24 de Septiembre de 1945). Fue una bailarina, coreógrafa y bailaora flamenca hispano-argentina.

❖ Concurso Nacional de Cante Jondo de Granada.

Federico García Lorca y Manuel de Falla, dos figuras importantes de la intelectualidad española, organizaron el I concurso de Cante Jondo. Tuvo lugar en Granada, en el barrio del Albaicín los días 13 y 14 de Junio de 1922. Estaba subvencionado por el Ayuntamiento de la ciudad y Antonio Chacón fue seleccionado como presidente del jurado. La idea de convocar este concurso salió para revalorizar el canto jondo, ya que se consideraba que estaba en decadencia. Los ganadores fueron Diego Bermúdez (El Tenazas) y Manolo Caracol.



4. Renacimiento (1950-1975 Aproximadamente)

Esta etapa del flamenco está comprendida entre los años 1950 y 1975, en los que se han dado una serie de hechos que han marcado la evolución de la historia.

- En el año 1954 se produce la grabación de la *Antología del Cante Flamenco* por el sello Hispavox²⁰.
- En 1955 se publica la obra *Flamencología* de Anselmo González Climent²¹.

²⁰ Hispavox fue una compañía discográfica española de proyección musical, que tuvo una duración de 30 años. Actualmente forma parte del sello discográfico EMI.

- En 1956 se convoca el primer Concurso Nacional de Cante Flamenco, en Córdoba.
- En 1958 se crea la Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera.
- En estos años van surgiendo los llamados *Tablaos Flamencos* por toda la geografía española, herederos de los antiguos “Cafés Cantantes”.
- Aparecen infinidad de *peñas flamencas* y se organizan importantes *festivales flamencos*, espectáculos de cante y baile al aire libre organizados por toda Andalucía durante el verano. Esto ha servido y sirve como difusión y promoción de muchos artistas flamencos. Podemos hacer mención de algunos de importancia como: *La Caracolá de Lebrija*, *El Potaje de Utrera*, *La Reunión de Cante Jondo de La Puebla de Cazalla*, *el Gazpacho Andaluz de Morón de la Frontera*, *los Jueves Flamencos de Cádiz*, etc.
- Como personajes relevantes de esta época cabe nombrar a: Camarón de la Isla, Fosforito, Terremoto, Agujetas, Antonio Mairena, Enrique Morente, Chano Lobato, La perla de Cádiz, Pericón, etc.
- En la guitarra se abren dos caminos paralelos y surge la especialización:
 - En forma de acompañamiento al cante y al baile, donde destacan; Pepe Habichuela, Manuel Morao, Manuel Parrilla y Melchor de Marchena.
 - En forma concertista están: Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar, Juan Serrano, Mario Escudero...
- En el baile son importantes: Antonio Gades, Farruco, Manolete, Mario Maya, Manuel Vargas...

Todos estos han sido los hechos que han marcado la etapa del Renacimiento en el Flamenco. Se le ha llamado así puesto que se puede hablar de una revalorización y de un “renacimiento” del arte flamenco.

5. Flamenco Contemporáneo (década de los 70 hasta nuestros días)

Desde los años 70, nos encontramos en un periodo en el que este tipo de música ha sufrido (como muchas otras) un proceso de mestizaje junto con otros estilos musicales. Esto ocurre gracias al fenómeno de la globalización y al carácter

²¹ Anselmo González Climent fue uno de los ensayistas flamencólogos fundamentales de la mitad del siglo XX en España.

cosmopolita que caracteriza el mundo actual en el que vivimos. El flamenco, por suerte para unos y por desgracia para otros, ha tenido encuentros musicales junto con otros ámbitos y culturas, como por ejemplo pueden ser el Jazz o el Rock.

En esta etapa conocemos artistas como: Carmen Linares, José Mercé, Miguel Poveda, Esperanza Fernández, El potito, Duquende, Estrella Morente, Mayte Martín, Remedios Amaya, la Tana, El Capullo de Jerez, etc.

Los tocaores y los bailaores sufren una evolución mayor que los cantaores en esta época, ya que se necesitan nuevas técnicas para acompañar las diferentes coreografías que crean los diferentes artistas actuales, innovando en ambos casos. También la guitarra como concertista sufre una evolución y adquiere mayor importancia como instrumento principal y concertante.

Guitarristas relevantes de la época son: Vicente Amigo, Cañizares, Gerardo Núñez, Enrique de Melchor, Tomatito, Raimundo Amador, Paco Jarana, Chicuelo, Diego del Morao, Dani de Morón, etc.

Y en el baile hay que mencionar a artistas de la talla de Sara Baras Joaquín Cortés, Antonio Canales, Eva Yerbabuena, Farruquito, Rocío Molina, entre muchos otros.

Estas son las 5 etapas que ha sufrido la historia del flamenco, donde hemos ido explicando una a una su desarrollo y evolución a lo largo de los años.

2. Elementos formales del flamenco

Existen tres elementos formales fundamentales en el flamenco, que son los siguientes: el ritmo, la armonía y la melodía.

2.1 Ritmo

2.1.1 Elementos rítmicos

El concepto de ritmo es muy rico y variado en el flamenco. Existe una complejidad rítmica muy notable en la música flamenca. Dentro de este aspecto formal cabe destacar la presencia de tres elementos: los compases, los esquemas rítmicos y los patrones rítmicos de palmas. Suele haber un esquema generalizado y común, aunque se presentan diversas particularidades en cada uno de ellos.

- **Los compases**

El compás, como ya sabemos, es una unidad métrica musical, que se compone de varias unidades de tiempo y se organizan en grupos o compases propiamente dichos. Es así como ha funcionado, desde hace años, la Música Occidental. Por tanto en el flamenco no iba a ser menos, pero claramente tiene sus diferencias.

El compás flamenco consta de tres tipos:

-Compás Binario o de 2 tiempos.

-Compás Ternario o de 3 tiempos.

-Compás de 12 tiempos.

- **Esquemas rítmicos**

La variedad de acentuaciones que existen en un compás flamenco han dado lugar a los llamados esquemas rítmicos. En un compás binario la acentuación está desplazada, es decir, escuchamos el tiempo fuerte en la segunda y cuarta parte (contrariamente a la primera y tercera parte fuerte del compás típico del sistema occidental musical). En un compás ternario la acentuación es idéntica a este sistema, es decir, el acento recae en el primer tiempo de cada compás. Sin embargo el compás que tiene más diversidad de acentuaciones es el compás de 12 tiempos. Este compás es el más representativo del flamenco. Se basa en la alternancia de grupos de 2 y 3 tiempos, es decir, lo que se denomina compás de amalgama²². El compás de 12 tiempos está constituido por dos grupos de 3 y tres grupos de 2 tiempos, aunque existen varias formas de combinarlos, según el estilo o palo flamenco que se vaya a interpretar. Estas variantes han dado lugar a los diferentes esquemas rítmicos de estilos como por ejemplo la Soleá, la Bulería, la Seguiriya (término derivado por corrupción fonética de Seguidilla).

- **Patrones rítmicos de palmas**

Las palmas, junto al compás de 12 tiempos y su esquema rítmico forman el marco fundamental de la música flamenca. Las palmas es uno de los elementos más importantes (si no el más importante) dentro del espectáculo flamenco. Ser palmero es una profesión difícil, ya que conlleva un gran sentido del ritmo.

²² Compás de Amalgama es aquel que es la suma de dos o más compases diferentes. En el caso del flamenco se suman dos compases ternarios y tres compases binarios, lo que da como resultado el denominado compás de 12 tiempos.

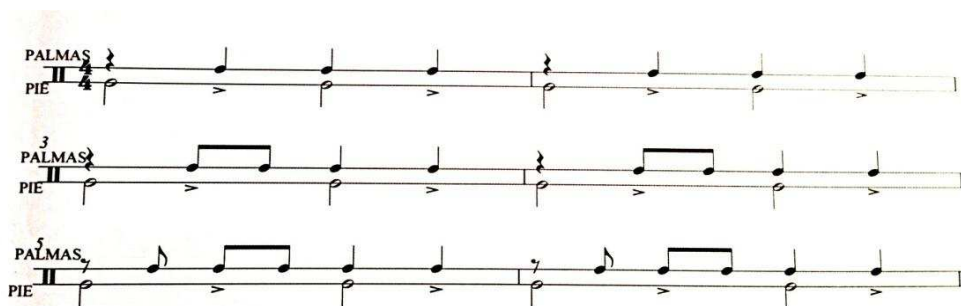
No todos los estilos llevan acompañamiento de palmas, ya que existen los llamados estilos libres (tonás, cantes de Levante o fandangos naturales, entre otros) que tienen una rítmica ad líbitum. Son los cantes festeros los que necesitan un acompañamiento rítmico más marcado y característico, como por ejemplo las bulerías, los tangos, los tanguillos, las rumbas, las sevillanas o fandangos de Huelva. Entre las funciones de estos patrones rítmicos de palmas está servir de base, crear diferentes voces, contratiempos o remates.

2.1.2 Compases flamencos

- **Binario:** Compás de 2/4 o de 2 tiempos. Este compás se subdivide en 4 partes rítmicas. Siguiendo el patrón base de palmas de este compás, queda libre la parte fuerte del compás, es decir, la primera parte del primer tiempo. Así se genera el efecto de “desplazamiento” de la parte fuerte a la segunda parte del compás.

Compás	1	.	2	.	1	.	2	.
Palmas	S				S			
	pie		pie		pie		pie	

Para practicar este compás binario hay un ejercicio rítmico de Tangos que viene bien practicar:



23

Otro compás binario pero de subdivisión ternaria es el 6/8, y es el compás típico de los Tanguillos. Este estilo pertenece a la provincia de Cádiz. La medida original es el 2/4, pero Paco de Lucía y Camarón de la Isla los introdujeron al flamenco cambiando su medida al compás de 6/8 ó 12/8 y también modificaron su habitual tono mayor al modo frigio. Un ejercicio rítmico de Tanguillos es el siguiente:

²³ Este ejercicio está extraído del libro *Método Flamenco para instrumentos melódicos*, de Juan Parrilla, único método que se conoce hoy en día, y el más actual, para el aprendizaje del flamenco con instrumentos melódicos.

The image displays three musical staves, each representing a different time signature for the tanguillo rhythm. Each staff is divided into two parts: 'PALMAS' (claps) and 'PIE' (foot). The first staff is in 6/8 time, the second in 3/8 time, and the third in 2/4 time. The notation includes various note values, rests, and accents to represent the specific rhythmic patterns for each variation.

6/8 Time Signature:

- PALMAS:** A sequence of eighth notes and rests.
- PIE:** A sequence of eighth notes and rests, with some notes marked with an accent (>).

3/8 Time Signature:

- PALMAS:** A sequence of eighth notes and rests.
- PIE:** A sequence of eighth notes and rests.

2/4 Time Signature:

- PALMAS:** A sequence of eighth notes and rests.
- PIE:** A sequence of eighth notes and rests, with some notes marked with an accent (>).

Below the 2/4 staff, there is a caption: "tanguillos de carnaval (este es el ritmo original de los tanguillos)".

- **Ternario:** Compás de 3/4 o de 3 tiempos. Este tipo de compás se rige por un patrón base de palmas que utiliza una acentuación idéntica al compás habitual de la Música Clásica Occidental, es decir, acentuando el primer tiempo del compás.

Compás 1 2 3 1 2 3

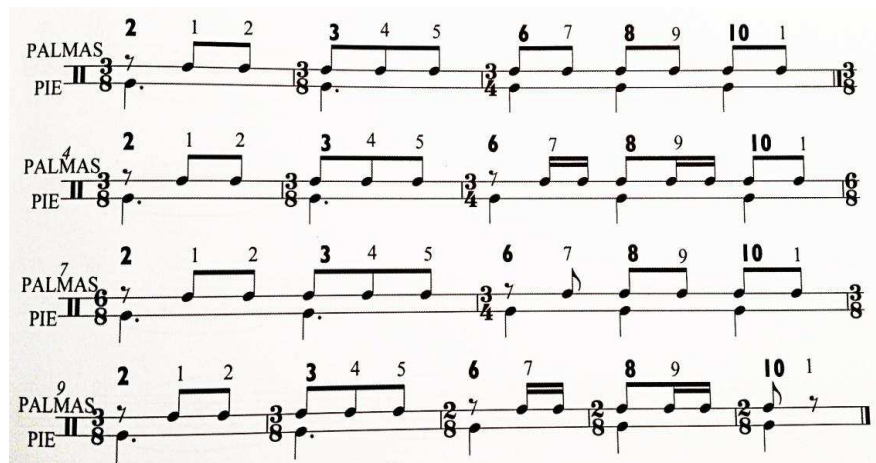
Palmas | | | | | |

pie pie

- **De 12 tiempos:**
El compás de 12 tiempos es la suma y alternancia de grupos de 2 y 3 tiempos. Ya que es el más representativo del flamenco, como hemos dicho antes, vamos a desarrollar algunos de los estilos más relevantes:

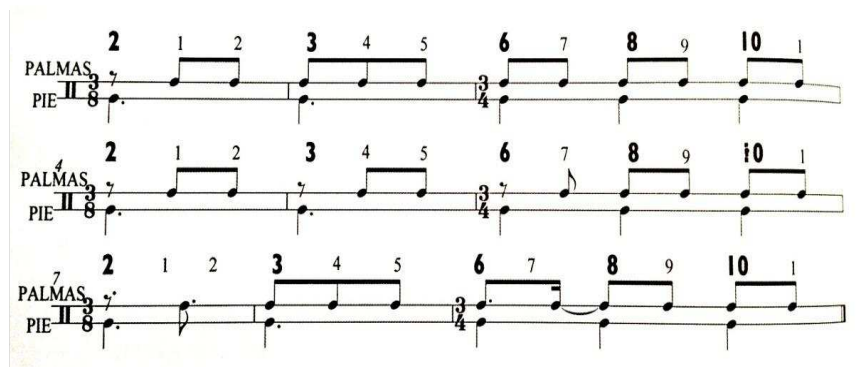
- **Compás de Soleá :**

El origen de la Soleá está en Sevilla y Cádiz. Es uno de los palos más ricos del flamenco. Se compone de 12 partes y contiene 5 partes fuertes, que están situadas en los tiempos 3, 6, 8, 10 y 2 (marcado como 12). La base de palmas comienza en el 1, omitiendo el primero (tiempo 12). Las falsetas se rematan en el tiempo 10. El ritmo de la Soleá suele ser lento, y cuando el tempo sube se convierte en Soleá por Bulerías. Un ejemplo de ejercicio rítmico de Soleá es el siguiente:



○ **Compás de Bulerías:**

Las Bulerías es un palo derivado de la Soleá, pero con el tempo más rápido. Los orígenes son idénticos al de la soleá, es decir, de Sevilla y Cádiz. Las partes fuertes y la medida son los mismos, al igual que los remates de las falsetas que se realizan en el tiempo 10. El ejercicio rítmico de Bulerías para practicar este estilo es el siguiente:



○ **Compás de Alegrías:**

Las Alegrías es un palo derivado de las Cantiñas. El origen de este estilo viene de la provincia de Cádiz, aunque se ha enriquecido de estilos procedentes de otras localidades, como por ejemplo Córdoba. Las partes fuertes y la medida son igual al de la Soleá y la Bulería, y el tempo es similar al de la Soleá por Bulería. La única diferencia es la armonía, es decir, la Soleá por Bulerías está en modo frigio y las Alegrías esta en tono mayor. El remate de las falsetas, o ejecuciones melódicas solista de la guitarra, también se hace en el tiempo 10. Otro ejemplo de ejercicio de rítmico de Alegrías es el siguiente:



○ Compás de Seguiriyas (Seguidillas):

La procedencia de las Seguiriyas se sitúa en Sevilla y Cádiz. Este palo se compone de 12 partes y 5 partes fuertes, al igual que los estilos que hemos visto antes, pero con la diferencia de que las partes fuertes se encuentran en diferentes tiempos y el remate se realiza en el tiempo 5. El ritmo va a un tempo lento y se suelen acabar rápidas cuando es acompañando a un baile. El ejercicio rítmico de Seguiriya que nos ayudaría a conocer la medida es el siguiente:



2.2 Armonía

La armonía es otro de los elementos formales fundamentales del flamenco. Su sistema armónico abarca dos géneros: tonal y modal.

La armonía tonal ha heredado los aspectos básicos de la tradición musical occidental, mientras que la armonía modal proviene de los antiguos modos griegos (entre los que destacan el modo *Dórico* y *Frigio*) y los tetracordos griegos.

- **Armonía tonal:** en el sistema armónico tonal occidental prevalecen los dos modos por excelencia: modo Mayor y modo menor.
Este tipo de armonía en el flamenco se suele utilizar en menor grado, ya que la mayoría de los cantes se basan en la armonía modal.
Este sistema armónico utiliza los grados tonales habituales de la escala: Tónica, Subdominante y Dominante.
Son muchos los estilos flamencos que se interpretan de esta manera: Cantiñas, guajiras, milongas, tangos (del Piyayo y del Titi) y bulerías (de Cádiz).
Un ejemplo de cante en modo Mayor serían las alegrías, que se suelen cantar en Do M (las más clásicas) y los acordes de acompañamiento serían: Do M, Fa M y Sol M.
Y por otro lado, los cantes armonizados en modo menor podrían ser: las bulerías cuplé, las farrucas o por ejemplo los tangos malagueños del Titi. Se acompañan en la m y los acordes serían: La m, Mi M y Re m.

Las bulerías, tangos, rumbas o sevillanas son estilos flamencos que se pueden armonizar indistintamente de forma tonal o modal.

- **Armonía modal:** este tipo de armonía es la que más caracteriza a la música flamenca. El elemento más relevante de este sistema armónico es la **cadencia andaluza**. Esta cadencia contiene una estructura armónica propia del modo menor y del modo frigio.

La menor I VII VI V
Mi frigio flamenco IV III II IM

- Empieza en I y acaba en V, ambos en estado fundamental (en modo menor).
- El bajo desciende por segunda diatónicas (modo menor natural).
- Los acordes intermedios de la estructura pueden variar, respetando las notas del bajo.

Como ya dijimos antes, la cadencia andaluza, es heredera de los tetracordos helenos y de los modos antiguos griegos. Consiste en la progresión descendente de cuatro acordes a distancia de 1 Tono, exceptuando los dos últimos acordes, entre los que hay una distancia de semitono. Todos los acordes son Mayores, menos el primero, que es menor.

Los acordes sobre los que se realiza la cadencia andaluza ejercen de Tónica (los más clásicos son Mi M y La M).

Existen diferentes términos, en el propio lenguaje común flamenco, que se han denominado dependiendo de la posición de la mano en el mástil al tocar los acordes:

-“Por arriba” sobre el acorde de Mi M: La m, Sol M, Fa M y Mi M.

-“Por medio” sobre el acorde de La M: Re m, Do M, Si bemol M y La M.

Estas dos estructuras de acordes se utilizan para adaptar la guitarra a la tesitura de la voz del cantaor o cantaora. Las voces más graves suelen cantar por arriba y las más agudas por medio). Además existe la cejilla²⁴, que apareció posteriormente.

Las diferencias que existen entre la armonía tonal y modal es la siguiente:

- Entre el I y II grados de la cadencia andaluza hay una distancia de 2ª menor (semitono), mientras que en la armonía tonal hay una distancia de 2ª Mayor (tono).
- Entre el III y IV grados, en la cadencia andaluza, hay 1 tono, mientras que en el sistema tonal hay un semitono.
- La distribución de acordes mayores y menores es diferente. En la cadencia andaluza el I, II y III grados son mayores y el IV es menor, sin embargo en las tonalidades mayores los grados I y IV son mayores y el II y III son menores.

Finalmente podemos decir que la escala básica del flamenco sale de la armonización de los modos: Mi Dórico (griego) o Mi Frigio (Gregoriano).

Ejemplos de cantes de armonía tonal tenemos: soleares, seguiriyas, bulerías, tangos, tientos, serrana, caña, etc.

Una vez definidos los dos géneros armónicos en los que se basa la música flamenca, podemos analizar que existen estilos que combinan ambos tipos de armonía, como por ejemplo: el fandango, la malagueña, la granaína y los cantes de Levante.

En estos estilos, encontramos las falsetas y los estribillos instrumentales contruidos sobre la cadencia andaluza (armonía modal) y el acompañamiento del cante en tonal.

²⁴ Cejilla: La cejilla como herramienta, es un dispositivo que se emplea para acortar las cuerdas y por tanto subir el tono de instrumentos de cuerda como por ejemplo la guitarra, el banjo o la mandolina. Se dice que su uso comenzó sobre el siglo XVII. La cejilla como técnica, es el proceso por el cual se coloca un dedo (generalmente el índice) en uno de los trastes de la guitarra, en toda o casi todas las cuerdas. Se suele utilizar para formar un acorde.

2.3 Melodía

El último de los elementos formales del flamenco es la melodía. Está basada en la escala fundamental del flamenco: Mi Dórico griego o Mi Frigio gregoriano. Dependiendo desde qué punto de vista histórico se enfoque, se llama de una manera u otra, ya que es el mismo tipo de escala. Según los modos eclesiásticos se le ha denominado modo Frigio de Mi. Se caracteriza por tener un semitono entre la 1ª y 2ª nota y la 5ª y la 6ª.

La escala es la siguiente: ***Mi Fa Sol La Si Do Re Mi.***

tónica	2. ^a menor	-	3. ^a menor	-	4. ^a justa	-	5. ^a justa	6. ^a menor	-	7. ^a menor	-	Tónica a
---------------	--------------------------	---	--------------------------	---	--------------------------	---	--------------------------	--------------------------	---	--------------------------	---	---------------------------

Este modo está muy presente en la música folklórica tradicional de la Península, pero el flamenco tiene sus propias peculiaridades. La melodía, en la música flamenca, se caracteriza por alterar la 3ª nota de la escala, de modo que se aumenta un semitono. Por tanto el modo frigio de Mi se convertiría al modo de Mi flamenco: ***Mi Fa Sol# La Si Do Re Mi.***

El sol# es debido a que forma parte del acorde de Mi M, que es el acorde que ejerce de Tónica en la cadencia andaluza. Esto le da una sonoridad característica del mundo flamenco y tiene un toque del mundo oriental.

Las características de la melodía flamenca son las siguientes:

- Melismas
- Ornamentaciones
- Utilización de cuartos de tono (intervalos más pequeños que la unidad del semitono).

La melodía es uno de los elementos más importantes en los cantes flamencos, ya que determina la diferencia entre unos y otros; es decir, cada cante tiene su estilo, por tanto dependiendo del tipo de melodía y sus distintas inflexiones puede ser de un estilo u otro, o de un autor u otro.

3. Clasificación general de los Cantes Flamencos y los diferentes palos

Existen muchas teorías sobre el origen del cante flamenco y su manera de clasificarlos en distintos grupos. Algunas de ellas explican que su origen proviene de la zona oriental (Pakistán, India), otra de las teorías asegura que el cante es una creación del pueblo gitano, mientras que otros piensan que los gitanos no fueron sus creadores, pero sí los que fusionaron las bases de los cantes flamencos junto los elementos del folklore andaluz. Finalmente existe la teoría de que los gitanos no crearon ni forjaron nada, sino que estos cantes fueron originados en la baja Andalucía. Los diferentes grupos étnicos y los choques culturales que tuvieron lugar en esta zona geográfica han construido lo que hoy en día llamamos cante flamenco. Los moriscos refugiados con el pueblo gitano, la tradición de los judíos sefardíes y los cristianos mozárabes tuvieron mucha importancia en el origen del cante flamenco, aunque fueron los gitanos quienes profesionalizaron y comercializaron el cante flamenco finalmente.

3.1 Cante Jondo

Hay que hacer distinción entre flamenco y Cante Jondo en cuanto a origen. Para ello, nos apoyamos en las palabras del célebre poeta Federico García Lorca en una conferencia que realizó sobre el Cante Jondo en Granada, en el mes de Febrero de 1922: “La diferencia esencial entre el Cante Jondo y el Flamenco es que los orígenes del primero hay que buscarlos en los sistemas de la música primitiva de la India, mientras que el Flamenco (una consecuencia del Cante Jondo) no adquiere su forma definitiva hasta el siglo XIII”.

Este tema ha generado una serie de conflictos a lo largo de la historia, ya que algunos flamencólogos afirman que el flamenco es de origen gitano, mientras otros se apoyan en que es de origen andaluz. Esto ocurre por no distinguir el Flamenco en general y el Cante Jondo.

El flamenco es un fenómeno típicamente andaluz, aunque los gitanos andaluces han contribuido mucho en su desarrollo; sin embargo el Cante Jondo es un fenómeno típico del pueblo gitano procedente de la Baja Andalucía, aunque se ha visto influido por el ambiente andaluz, que ha contribuido en su desarrollo. Por tanto, debemos distinguir entre el Flamenco (propio andaluz) y el Cante Jondo (propio gitano). Como reconocimiento en la sociedad andaluza, el flamenco siempre ha sido popular, mientras que el Cante Jondo nunca lo ha sido.

Los gitanos sacaron a relucir el Cante Jondo durante la época de los Cafés Cantantes. Gracias a esto, el pueblo andaluz tuvo conocimiento de ello.

Vamos a proceder a clasificar los diferentes tipos de Cantes que existen en el flamenco, pero antes debemos mencionar la existencia de un cante primitivo que, según varios autores, sirvieron de fuente de inspiración a los primeros cantes flamencos. Hablamos del romance gitano o corrido, denominado así, como su propio nombre indica, porque se cantaban las estrofas seguidas o “de corrido”. A lo largo de la historia, los gitanos han ido cantando viejos romances tradicionales que fueron versionándose hasta llegar a lo que conocemos como romances gitanos o corridos.

El romancero original constaba de estrofas de 4 versos octosílabos con rima asonante en los pares. Existen fragmentos de antiguos romances con letras de Tonás, por tanto podemos decir que los romances dieron lugar a las Tonás, que fue uno de los primeros Cantes Flamencos que existen.

Una vez explicado el origen de los primeros cantes flamencos, vamos a proceder a clasificar los diferentes tipos de cantes que hay:

3.2 Cantes básicos

3.2.1. Tonás

- Las Tonás se caracterizan por ser un cante a palo seco, es decir, sin acompañamiento de guitarra ni palmas, y se interpreta sobre un compás libre, “ad líbitum”.
- Se considera el cante más antiguo y primitivo. Su origen se sitúa hacia finales del siglo XVIII. Proceden, como ya hemos dicho antes, de los romances, que cantan historias antiguas, pero gracias a la interpretación del pueblo gitano surge la Toná, para cantar la pena individual. En el siglo XIX existían muchos tipos, pero hoy en día solamente conservamos 3: la grande, la chica y la del Cristo.
- La letra es una estrofa de 4 versos octosílabos con rima asonante en los pares, denominada copla:

*No te rebeles, serrana,
aunque te mate tu gente,
yo tengo echao juramento
de pagarte con la muerte.*

El remate de este tipo de letra suele ser una estrofa de 3 versos:

*Y si no es verdad,
que Dios me mande la muerte
si me la quiere mandar.*

3.2.2. Seguiriyas (Seguidillas)

- La seguiriya es uno de los estilos más importantes y representativos del Cante Jondo, considerando éste último como los más graves y dramáticos (Tonás, seguiriyas, soleás, fandangos naturales, cantes de Levante, malagueñas, etc). Dentro de la seguiriya, que está considerado un grupo genérico de cantes, están la serrana y la liviana, que más adelante analizaremos.
- Su origen se sitúa a principios del siglo XIX y se derivan del antiguo grupo de las Tonás. Las seguiriyas se independizarían de este grupo, incorporando posteriormente el acompañamiento de guitarra.
- La letra es un estrofa de cuatro versos de 5,6 ó 7 sílabas, excepto el tercero que es de 11 sílabas, con rima asonante en los pares y a veces en los impares:

*Si acaso muero
mira que te encargo
que con las trenzas de tu pelo negro
me aten las manos.*

Hay que mencionar que la seguiriya flamenca proviene de la seguiriya clásica. Esta consta de una estrofa de 4 versos, heptasílabos los impares y pentasílabos los pares, a la que posteriormente se le alargó el tercer verso, con expresiones como “mare mía”, transformándolo ya en endecasílabo.

- Las letras suelen hacer referencia a temas dramáticos como: la muerte, el destino, el fatalismo andaluz, la maternidad, etc.

- Elementos formales:
 - Compás: de 12 tiempos
Esquema rítmico:

> > > > >

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
 - Acompañamiento armónico: se basa en la cadencia andaluza (sobre el acorde de La M, normalmente). Suele tener una estructura armónica modal, aunque en ocasiones, los remates suelen realizarse sobre un acompañamiento tonal en modo mayor.
 - La línea melódica se desarrolla en torno a los cuatro acordes de la cadencia andaluza, siempre sobre el compás de 12 tiempos, de tal forma que hace que la seguiriya se caracterice por esta relación especial entre el plano armónico-melódico.
- Comarcas cantaoras: Triana, Jerez de la Frontera, Cádiz y los Puertos.
- Tipos:
 - Cabales: variante de la seguiriya, que suele servir de remate final. Esta variante de seguiriya se le denomina de cambio o “cambiá” puesto que, como ya hemos mencionado antes, la estructura armónica es modal, pero los remates finales se cambian y se realizan de manera tonal, en modo mayor.

3.2.3. Soleá

- La soleá es uno de los pilares más importantes del denominado Cante Jondo. La “Madre del Cante” es como la llamó Manuel Machado. Igual que la seguiriya, ésta constituye un grupo genérico en que se agrupan otros cantes como: el polo, la caña, las cantiñas y las bulerías.
- El origen se sitúa hacia la mitad del siglo XIX. Probablemente este tipo de cante surja de algún cante popular para bailar, como por ejemplo los jaleos en Andalucía (a principios del siglo XIX).
- La letra de la soleá puede ser de 3 tipos:
 - Soleá grande: estrofa de 4 versos octosílabos con rima asonante o consonante en los versos pares y a veces en los impares.

*Tengo el gusto tan colmao
cuando te tengo a mi vera
que si me dieran la muerte
cien años la apeteciera.*

- o Soleá corta: estrofa de 3 versos octosílabos con rima consonante o asonante en los versos impares:

*Por otro la vi llorar
como la quería tanto
la tuve que consolar.*

- o Soleariya: estrofa de 3 versos con el primero pentasílabo y octosílabo los restantes:

*Puente de Triana
se cayó la barandilla
y el coche que la llevaba.*

- La temática de las letras abarca todo el mundo emocional del ser humano. Es muy amplia: el amor, los celos, el odio, la vergüenza, la venganza, etc.
- Elementos formales:

La soleá es el cante que muestra con mayor claridad el conjunto de elementos que identifica al flamenco: ritmo, armonía y melodía:

- o Compás de 12 tiempos. Sucesión de 2 compases ternarios y 3 binarios, es decir, compás de amalgama.
Esquema rítmico:

		>			>		>		>		>
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

- o Armonía modal, basada en la cadencia andaluza. Existen remates en modo mayor, como variantes.
- o La melodía se basa en el modo Mi Frigio o Dórico.
- Comarcas cantaoras: En Sevilla (Triana, Alcalá de Guadaíra, Lebrija y Utrera), en Cádiz (Jerez, Cádiz y los Puertos).
- Diferentes tipos:
 - o Soleá: Soleá clásica, suele ser de tempo lento y acompañada por arriba, es decir, sobre Mi M.
 - o Soleá por bulerías: el tempo suele ser un poco más rápido y se acompaña por medio, es decir, sobre La M.
 - o Soleá apolá: Soleá de Triana con la que se remataba el Polo.

3.2.4. Tangos

- Los tangos también forman parte de los cantes básicos y configuran otro grupo genérico en el que se incluyen los Tientos y Tanguillos. El Tango es uno de los cantes festeros más importante del arte gitano andaluz. Una de sus características es su compás binario.
- Tiene su origen hacia la segunda mitad del siglo XIX, en la época de los cafés cantantes. En sus comienzos eran unos cantes para ser bailados. Según varios autores, pueden guardar relación con el denominado “tango africano” o “tango americano” (que sería a flamencado posteriormente).
- La letra es una estrofa de 3 ó 4 versos octosílabos. La rima puede ser asonante o consonante en los versos impares:

*Qué es aquello que reluce
En medio los olivares
Son los ojos de mi niña
Se parecen a mi mare.*

También puede ser asonante o consonante en los pares y a veces lo impares:

*Las cosillas del querer
te salen detalles fácil
pero qué difícil es.*

- Elementos formales:
 - Compás: binario, de dos tiempos.
 - Acompañamiento armónico: tiene armonía modal, basada en la cadencia andaluza, aunque hay excepciones como los cantes del Piyayo y del Titi, que son tonales.
- Comarcas cantaoras: en Andalucía están las provincias de Sevilla, Cádiz y Málaga, y también Extremadura.
- Tipos y variantes:
 - Tangos del Piyayo: acompañamiento tonal en modo mayor, sobre el acorde de La M.
 - Tangos del Titi: acompañamiento tonal en modo menor, sobre el acorde de La m.
 - Tangos extremeños.

3.2.5. Fandangos

- El fandango tiene su origen en el siglo XVIII en España. Tiene carácter de danza y está en un compás ternario.
- Según algunos autores, su origen es árabe, debido a las similitudes que guardan este tipo de cantes con la zambra arábigo-andaluza y las jarchas mozárabes. Durante el siglo XVIII el fandango se extiende por la Península siendo influido por otros estilos como por ejemplo: los boleros, las jotas, las muñeiras, etc. Finalmente, en el siglo XIX, se establece el fandango como cante y baile nacional por excelencia. Aunque no es, hasta principios del siglo XX cuando se termina el proceso de aflamencamiento de este tipo de cantes.
- La letra se compone de 6 tercios melódicos. La estrofa contiene 4 ó 5 versos octosílabos, con rima asonante o consonante en los pares de los que se repite uno o dos versos hasta llegar a los 6 tercios.

*Reza por mí to los días
dijo mi mare al morir
y un día se me olvidó
fue la tarde en que te vi
pero Dios me perdonó.*

- Elementos formales:
 - El compás que suelen tener los fandangos es ternario, pero gracias al proceso de aflamencamiento que ha sufrido este tipo de cantes se ha quedado sin compás, por su carácter más libre.
 - El acompañamiento armónico puede ser modal, ejecutados sobre la cadencia andaluza en los estribillos instrumentales o falsetas y armonía tonal, acompañando al cante en modo mayor, con los acordes de Tónica, Dominante y Subdominante.
- Tipos de Fandangos:

El fandango por excelencia y del que han surgido los diferentes tipos de fandangos según la región en que nos situemos, es el fandango regional o popular. Su compás originario es ternario, ya que procede de danzas folklóricas. Dentro de la familia de los fandangos podemos distinguir, según las comarcas cantaoras:

 - Fandangos de Huelva.
 - Fandangos de Málaga.
 - Fandangos de Lucena.

3.3 Cantes emparentados o derivados

Como ya hemos analizado antes, existen varios grupos genéricos de cantes flamencos básicos, en los cuales están incluidos otros cantes. Éstos son los siguientes:

3.3.1. Tonás: dentro del grupo de las tonás, tenemos los martinetes y las saetas. Estos son los dos estilos más populares dentro de la familia de los cantes a palo seco o sin acompañamiento instrumental.

- **Martinete**

- es un cante de fragua, habitual lugar de trabajo de los herreros. Estos cantes suelen ir acompañados de los golpes de un martillo sobre un yunque (sobre la clave métrica de las seguriyas).
- El origen podemos situarlo a principios del siglo XIX, junto a las primeras apariciones de los romances primitivos.
- La letra es una estrofa de cuatro versos octosílabos con rima asonante en los versos pares y a veces en los impares:

Yo ya no soy quien era

ni quien solía ser

soy un mueble de tristeza

arrumbaíto a la pared.

- La temática abarca el mundo oscuro y atormentado del ser humano. Refleja una visión triste de la vida.
- Tipos de Martinetes: la carcelera es una variante muy destacada, aunque sólo cambia el estilo de letras que contiene. Hablan sobre la situación dramática de los gitanos encarcelados.

- **Saetas**

- La saeta flamenca es un cante derivado de las saetas populares anteriores, pero que sufrieron un proceso de

aflamencamiento. Su origen lo situamos a principios del siglo XX.

- o Es un cante de carácter religioso, que se interpreta en devoción a los pasos que salen en Semana Santa, en Andalucía.
- o Se suele entonar por seguiriyas y martinetes.
- o La letra es una estrofa de cuatro versos octosílabos, con rima asonante o consonante en los versos pares y a veces en los impares:

*El corazón se me para
entre las dos y las tres
cuando yo le veo la cara
a mi Jesús del Gran Poder.*

- o La temática de las letras hace referencia a la religiosidad del pueblo andaluz. Estos cantes van dirigidos a los Cristos y las Vírgenes de los diferentes pasos que salen en Semana Santa en Andalucía. Describen escenas religiosas o simplemente es una muestra de devoción hacia su religión.
- o Comarcas cantaoras: En general en toda Andalucía este tipo de cantes tiene mucha importancia, ya que la Semana Santa es un fenómeno muy importante a nivel social, pero es en Sevilla y Jerez de la Frontera donde hay más repercusión de estos cantes.

3.3.2. Seguiriyas (Seguidillas): dentro del grupo genérico que conforma la seguiriya tenemos la Serrana y la Liviana.

- **Serrana**

- o Su origen tiene comienzo a mediados del siglo XIX.
- o Proviene del aflamencamiento de los cantes populares de la Sierra de Ronda.
- o La letra consta de estrofas de 4 versos, heptasílabos los impares y pentasílabos los pares.
- o La temática de las serranas es del ámbito de trabajo de campo, es decir, temática campera.

- Compás similar al de la Seguiriya (compás de 12 tiempos, al igual que la soleá, pero acentuado de manera invertida).
- Acompañamiento armónico basado en la cadencia andaluza, aunque el toque de guitarra sería “por arriba”, es decir, sobre el acorde de Mi M.

- **Liviana**

- Es muy similar a la Serrana.
- Cante de origen y temática campera.
- Es un cante de preparación o previo a la Serrana.
- La letra, al igual que en la Serrana, consta de estrofas de 4 versos, en los que los impares son heptasílabos y los pares son pentasílabos.
- La temática es idéntica a las Serranas, es decir, del ámbito del trabajo de campo.
- Compás y acompañamiento armónico es igual al de las Seguiriyas. Compás de 12 tiempos, con acentuación invertida a la de la Soleá y tiene armonía modal, basada en la cadencia andaluza.

3.3.3. Soleá: en el grupo de la Soleá tenemos: la caña, el polo, las cantiñas y las bulerías.

- **La caña**

- Podemos situar su origen a principios del siglo XIX, pero no es hasta el siglo XX cuando D. Antonio Chacón²⁵ realizó el modelo definitivo de la caña con la siguiente copla:

*A mí me pueden mandar,
a servir a Dios y al rey
pero olvidar tu persona,
no me lo manda la ley.*

²⁵Antonio Chacón García, o más conocido como Antonio Chacón (Jerez de la Frontera, Cádiz, 16 de Mayo de 1869-Madrid, 1929), fue un cantaor flamenco español. Destacó especialmente cantando cartageneras, malagueñas, granaínas y medias granaínas, que le hicieron obtener el título de Don Antonio Chacón. También se le atribuye el modelo definitivo de la caña, en el siglo XX.

- La letra se basan en estrofas del tipo de soleá grande, aunque en ocasiones, al ser cantes antiguos se pueden identificar algunas letras de cantes primitivos.
- El compás es el mismo que el de la soleá (compás de 12 tiempos).
- El acompañamiento se basa en la armonía modal, es decir, la escala andaluza (similar al de la soleá), apoyándose principalmente sobre el Mi (primer grado modal).
- La caña, actualmente, es habitual en el repertorio de baile.

- **El polo**

- Al igual que la caña, podemos situar su origen a principios del siglo XIX, pero no es hasta más tarde cuando desarrolla su actual forma.
- De origen folklórico, lo situamos en la ciudad de Ronda.
- Existen dos tipos de polos: natural (destinado a voces agudas) y de Tóbal²⁶ (destinado a voces más graves).

Una de los versos más famosos del polo de Tóbal es:

Yo la traigo muy fresquita

de la fuente de los ocho caños

y a la que la solicita

no le falta en todo el año

viva ronda

reina de los cielos.

- La letra consta de estrofas de 4 versos octosílabos, con rima consonante o asonante en los pares y a veces en los impares.
- El compás es el mismo que en la soleá. Compás de 12 tiempos.
- El acompañamiento armónico es modal, aunque se apoya sobre el cuarto grado del modo, el La menor. Esto hace que la armonía se acerque más a la escala menor y no a la escala andaluza.

²⁶Cristóbal Palmero, o más conocido como Tóbal (Ronda, 1770-1830) fue un cantaor flamenco, no muy conocido. Se le atribuye la creación y el desarrollo del Polo, siguiendo las características de la Soleá.

- o La diferencia que existe entre el polo natural y el polo de Tóbal es que, este último tiene una cadencia más cercana a la caña, por tanto, algunos flamencólogos y estudiosos han afirmado que el polo de Tóbal es un acercamiento a la caña. Con esto se ha llegado a la conclusión de que la caña es previa al polo.

- **Las cantiñas**

Hay que situar el origen de este tipo de cante a mediados del siglo XIX. El más representativo, dentro del grupo genérico de las cantiñas, son las alegrías. Si analizamos detenidamente las características de éstas, serían las siguientes:

- o El origen de las alegrías se sitúa en la segunda mitad del siglo XIX.
- o Se deriva de la llamada jota aragonesa, aunque con el paso del tiempo se fue afluamencando y pasó a sonar como una jota ligera y con la rítmica típica de la soleá ligera.
- o Es el cante más representativo de los cantes gaditanos, con carácter festero y de baile.
- o La letra es una estrofa de 4 versos octosílabos con rima asonante o consonante en los pares y a veces en los impares:

Desde Cádiz a San Fernando

que me gustan los tranvías

porque veo navegando

los barcos por la Bahía.

Hay una anécdota en la que Ignacio Ezpeleta²⁷, cantaor flamenco, en una de sus actuaciones en público, cantando un cante por alegrías, olvidó la letra e improvisó una salida. Esta resultó ser: *Tirititrauntrauntraun...*

Fue reconocido universalmente como comienzo de este tipo de cantes.

²⁷Ignacio Ezpeleta (Cádiz, 1871-Cádiz, 1938) fue uno de los cantaos flamencos más relevantes en tierras gaditanas, al que se le atribuye la famosa entrada del "tirititrán" por alegrías.

- La temática más representativa de las alegrías trata sobre la Bahía de Cádiz y sus rincones (el mar, las olas, las salinas, los barcos...).
- Elementos formales:
 - Compás de 12 tiempos, idéntico al de soleá, pero con el tempo más rápido.
 - Acompañamiento armónico tonal, en modo mayor, basado en los acordes de Tónica, Dominante y Subdominante. Fundamentalmente se utilizan como tónica los acordes de Do M, Mi M y La M.
 - Estructura formal: Siendo un cante de tipo festero y por lo tantoailable, tiene una forma estructurada de la siguiente manera:
 - Entrada
 - Letras
 - Silencio
 - Castellana
 - Escobilla
 - Remate por bulerías
- Comarcas cantaoras: Cádiz, Los Puertos y Córdoba.

- **Las bulerías**

- El origen de las bulerías tiene constancia en el último cuarto del siglo XIX, en la localidad de Jerez de la Frontera.
- Es un cante de origen festero y propenso al baile. Al tener un carácter muy vivo es uno de los cantes más populares del repertorio flamenco.
- Tiene un acompañamiento rítmico de palmas y jaleos.
- Proceden, musicalmente hablando, del aligeramiento del compás de la soleá.
- La letra es una estrofa de 3 ó 4 versos octosílabos, con dos posibles rimas:
 - Asonante o consonante en los versos impares:

*Es un castillo mi pena con
torres de sufrimiento tú
misma lo fabricaste
cuando dijiste lo siento.*

- Asonante o consonante en los versos pares, y a veces en los impares:

Me quitan de que te hable

pero no me pueden quitar

los ojos pa yo mirarte.

o Elementos formales:

- Compás de 12 tiempos, pero con especial acentuación.

El esquema rítmico es el siguiente:

> > > > >
1 2 3 **4** 5 6 7 **8** **9** 10 **11** 12

- Armonía modal, basada en la cadencia andaluza, aunque existen excepciones como por ejemplo las bulerías de Cádiz, que son en modo Mayor, o las bulerías cuplé que están en modo menor.

o Diferentes tipos de bulerías:

- Jaleos extremeños: cante festero por bulerías típico de los gitanos extremeños. Se aproxima más al compás ternario de 3/4, ya que subdividen el compás de 12 en 6 y acentúan el primer tiempo.
- Cuplé por bulerías: suelen ser cantes con letras de temática amorosa y del desamor, por lo que se da mucho para un acompañamiento en tonos menores.
- Bulerías por soleá: forma parte de un tipo de bulerías interpretadas con tempo más lento. Se le denomina bulerías “al golpe”.

o Comarcas cantaoras: Cádiz, Sevilla, Morón de la Frontera, Utrera, Lebrija, Extremadura y sobre todo, el lugar más importante y que se considera como la cuna de las bulerías es Jerez de la Frontera.

3.3.4. Tangos: dentro del grupo genérico de los Tangos tenemos los Tientos y los Tanguillos:

- **Los tientos**

- o Surgen a finales del siglo XIX.
- o Forman parte de la familia de los Tangos, pero con la diferencia de que se representan con un tempo más lento.

- Tienen carácter solemne y dramático.
- Tangos y tientos forman pareja, ya que se suele terminar un cante de Tientos por Tangos.
- La letra es una estrofa de 3 ó 4 versos octosílabos, con diferentes tipos de rimas:

- Asonante o consonante en los versos impares:
*Toma niña esta naranja
 que la cogí de mi huerto
 no la partas con cuchillo
 que mi corazón va dentro.*
- Asonante o consonante en los versos pares, y a veces en los impares:

*La casita donde yo habitaba
 como era de polvito y arena,
 el vientecito se la llevaba.*

- Elementos formales:
 - Compás binario, de dos tiempos, similar al de los Tangos, pero con un tempo más lento.
 - El acompañamiento armónico es modal, basado en la cadencia andaluza. En el caso de los Tientos, a veces se enriquece la armonía con acordes como el de Séptima de Dominante.

- **Los tanguillos**

- El origen podemos situarlo a finales del siglo XIX, en la provincia de Cádiz.
- Su letra y su música tienen un carácter muy festivo y humorístico.
- Este tipo de cante está muy ligado al carnaval de Cádiz, donde tuvo sus comienzos.
- Las letras de los Tanguillos no tienen una estructura métrica definida. Se utilizan combinaciones libres de versos y estrofas:

*Aquellos duros antiguos
que tanto en Cádiz dieron que hablar
que se encontraba la gente
en la orillita del mar*

*fue la cosa más graciosa
que en mi vida he visto yo.*

*Allí fue medio Cádiz
con espiochas;
y la pobre mi suegra
y eso que estaba ya media chocha;*

*Con las uñas a algunos
vi yo escarbar,
cuatro día seguidos
sin descansar.*

*Estaba la playa
igual que una feria
¡válgame San Cleto!
lo que es la miseria.*

*Algunos pescaron
más de ochenta duros
pero más de cuatro
no vieron ni uno.*

*Mi suegra, como ya dije,
estuvo allí una semana
escarbando por la tarde
de noche y por la mañana;*

*perdió las uñas y el pelo
aunque bien poco tenía
y en vez de coger los duros
lo que cogió fue una pulmonía.*

*En el patio de las malvas
está escarbando desde aquel día.*

o Elemento formales:

- El compás es el mismo que los Tangos, es decir compás binario, pero con el tempo más ligero. Tiene un acompañamiento de palmas que superpone varios patrones rítmicos y hace que haya una acentuación especial que distinga los tanguillos de los tangos.
- La armonía es tonal, en modo mayor. Se basa en los acordes de Tónica y Dominante. Ejemplos: La M y Mi M o Mi M y Si M.

3.3.5. Fandangos: en el grupo de los fandangos podemos distinguir dos tipos: el fandango natural y el fandango artístico.

- **Fandango natural**

A finales del siglo XIX y principios del XX se inició el proceso de aflamencamiento de los fandangos regionales o populares andaluces, gracias a los cafés cantantes.

Este tipo de fandango también puede llamarse “personal”, ya que da juego al artista para recrearse e interpretarlo de forma particular. Este proceso de aflamencamiento se produjo alargando los tercios del fandango regional primitivo y ejecutando de manera más libre el compás ternario del mismo.

El fandango natural o personal ha dado lugar a la creación de diferentes versiones de este tipo de cante por parte de los distintos cantaores. Es por esto que, en ocasiones, los distintos fandangos llevan los nombres de los artistas que lo han creado: fandango del Gloria, fandango de Cepero, fandango Caracolero...

*Mendigando
descalcita por la calle
me la encontré mendigando.
Me acerqué y le pregunté
y me contestó llorando:
Yo pido, yo pido pa un niño que es de Usté.*

- **Fandango artístico**

Dentro del grupo de los llamados fandangos artísticos están: las malagueñas, las granaínas y los cantes de Levante. Cada una de ellas

tiene su propio estilo, tanto melódico como armónico y se denominan así dependiendo de su origen geográfico.

○ **Las Malagueñas**

- Su origen se sitúa hacia la mitad del siglo XIX, en la etapa de los cafés cantantes.
- Proviene del fandango primitivo malagueño.
- Tiene carácter folklórico y es un cante para baile.
- Los autores más representativos de este tipo de cantes son: Enrique el Mellizo, Juan Breva, el Canario, entre otros, pero quizás el más importante es Don Antonio Chacón, quien hizo popular este cante flamenco.
- El acompañamiento armónico se realiza sobre el acorde de Mi M, es decir, en términos flamencos “por arriba”.
- Las malagueñas se suelen terminar por verdiales²⁸:

*Este querer tuyo y mío
dime adónde va a llegar
que estoy loquito perdío
cada día te quiero más
voy a perder hasta el sentío.*

○ **Las granaínas**

- Su origen lo podemos situar a finales del siglo XIX, en Granada.
- Surge del proceso de aflamencamiento de los fandangos de esta localidad.
- La armonía se basa en el acorde de Si M.
- Como personas importantes dentro de este tipo de cantes tenemos que hablar, nuevamente, de Don Antonio Chacón a quien le debemos el desarrollo definitivo tanto de las granaínas como de las medias granaínas.

²⁸Verdiales: es una manifestación festiva de origen campesino y de naturaleza socio-musical primitiva de la provincia de Málaga. Consiste en un particular fandango cantado y bailado.

*Me mandaste a decir
que he dejao de quererte
y aunque estoy lejos de ti
siempre te tengo resente
sin ti no puedo vivir.*

o **Los Cantes de Levante**

El origen de estos cantes se sitúa a finales del siglo XIX, en el marco geográfico de la Andalucía oriental, es decir, la zona de Almería, Linares y Cartagena, y también la provincia de Murcia.

Son cantes dedicados a la dura vida laboral en las minas, es decir, cantes mineros.

Como personajes importantes debemos destacar a Rojo el Alpargatero, que difundió por la zona levantina estos cantes de mina, y nuevamente a Don Antonio Chacón, que popularizó la cartagenera.

Los dos cantes más representativos de los cantes de Levante son: la Taranta y el Taranto:

- Ambos se originaron en Almería, procedentes de los fandangos populares locales.
- Su acompañamiento armónico se basa en el acorde de Fa# M.
- Se diferencian porque la Taranta no tiene compás definido, es decir, es un cante libre, mientras que el Taranto tiene un compás binario y de tempo lento.
- El taranto, particularmente forma parte de los cantes para baile, y suele tener un remate final por Tangos, con el mismo compás pero más rápido.
- La temática de las letras, como ya hemos dicho antes, se basa en el trabajo duro de las minas:

*Un niño como un león
arañaba con las uñas,
hubo una derrumbación
y en una mina de Asturias
su padre dentro quedó.*

3.4 Cantes afluencados

Este tipo de cantes, se llaman así porque son más cercano al ámbito de lo popular y folklórico que del propio flamenco, pero a lo largo de la historia han sufrido un proceso de "afluencamiento" que los ha dejado entrar dentro de la categoría de cantes "afluencados".

Dentro de este grupo, podemos dividirlos en 2 subcategorías:

- **Cantes afluencados de origen Hispano**
 - **Sevillanas**
 - Podemos situar su origen hacia la mitad del siglo XIX, en la ciudad de Sevilla.
 - Es el género de baile más representativo e importante de esta zona.
 - Es un baile en pareja, que consta de 4 partes diferentes que corresponden a las 4 letras que tienen las sevillanas.
 - Se suelen bailar en ferias y romerías.
 - Existen distintos estilos: sevillanas de feria, las rocieras, las corraleras y las boleras.
 - La letra de las sevillanas son estrofas de 4 versos octosílabos, con rima asonante o consonante en los pares y a veces en los impares. También tiene un estribillo de 3 o 4 versos, por tanto como resultado obtenemos una letra de 7 u 8 versos:

*A la puerta de Toledo,
mare le tengo celos
porque se cita con otro
la mujer que yo más quiero.*

*En el mismo sitio,
a la misma hora,
estaba durmiendo,
con otra persona.*

*Algo se muere en el alma
cuando un amigo se va,
y va dejando una huella
que no se puede borrar.*

*No te vayas todavía,
no te vayas por favor,*

*que hasta la guitarra mía
llora cuando dice adiós.*

- Tiene un compás ternario, de 3 tiempos.
- Acompañamiento rítmico de percusión, como por ejemplo las castañuelas y la caña.

○ **Zambra**

- Su origen se sitúa en el siglo XIX, procedente de las zambras primitivas de los gitanos del Sacromonte (en Granada).
- Las dos figuras más relevantes de este tipo de cantes son: Manolo Caracol y Lola Flores.
- En los años 50 y 60 del siglo XIX fue cuando cobró mucha importancia y popularidad.
- El compás de la zambra es un compás binario de 2 tiempos.

○ **Villancico flamenco**

- El villancico, en sí, no es un cante popular flamenco, pero gracias a la tradición del pueblo andaluz en épocas Navideñas, se ha producido un afluencia de los villancicos.
- Las características de los villancicos flamencos es que se cantan a ritmos de Tangos, rumbas y bulerías, basadas en la cadencia andaluza.
- Se desarrollan en las “zambombas”, que son las fiestas típicas navideñas, en el sur de Andalucía.
- Geográficamente hablando, el lugar más característico de este tipo de cantes es Jerez de la Frontera.

○ **La petenera**

- Cante con origen en la localidad de Paterna de la Rivera (Cádiz), como su propio nombre indica, a finales del siglo XIX.
- Es un cante de origen folklórico que tuvo un proceso de afluencia por soleá.

- El cantaor más representativo de este cante es Medina el Viejo.
- Como nota importante podemos decir que este cante está rodeado de mitos y leyendas, en los que el pueblo gitano no ve con buenos ojos estos cantes a flamencados.

o **El garrotín**

- Es un cante popular de origen asturiano, que tiene origen a principios del siglo XX.
- Su proceso de a flamencamiento fue llevado a cabo de la mano de la La niña de los Peines.
- La letra consta de estrofas de 4 versos octosílabos. El estribillo más conocido del garrotín es:

*Al garrotín,
algarrotán,
de la vera,
de la vera de San Juan.*

- La temática es de humor.
- El compás es binario (2/4) y la rítmica es similar a la de los tangos, tanguillos y rumbas.
- La estructura armónica es tonal. En el garrotín no hay una tonalidad determinada.

o **La farruca**

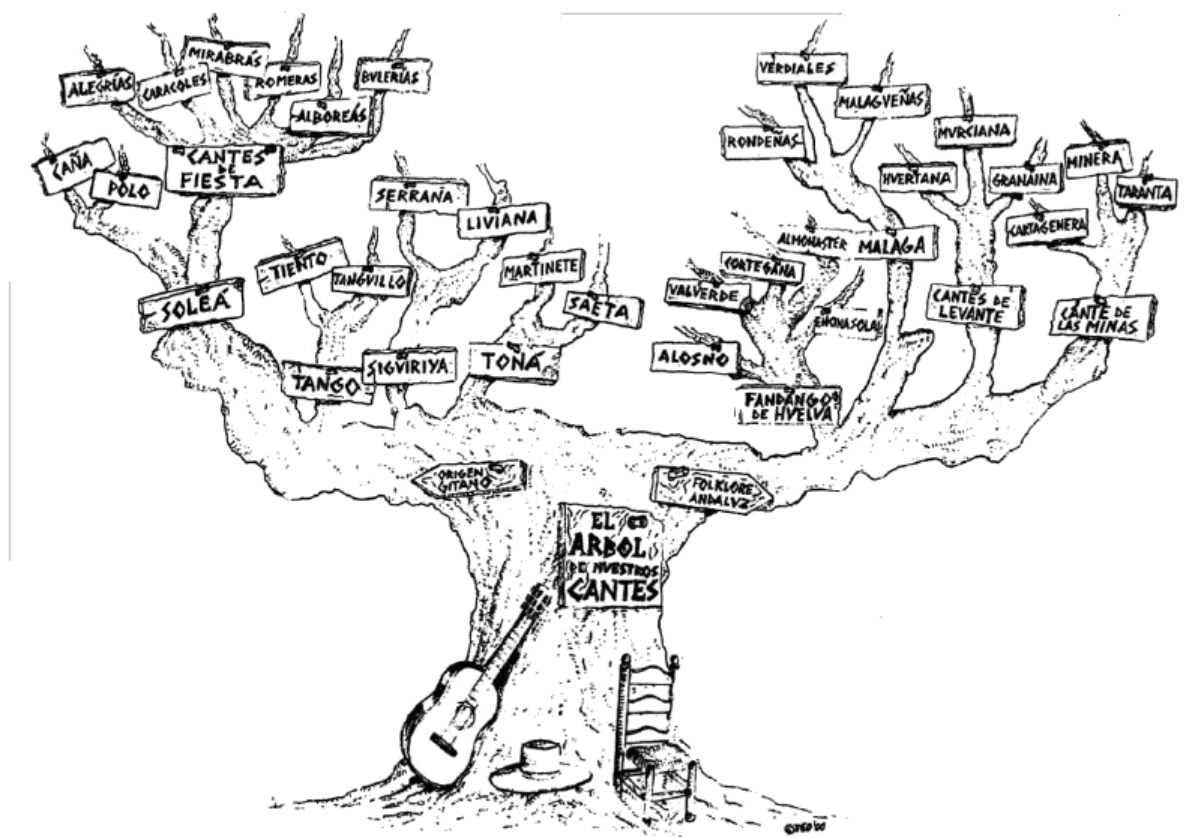
- Es un cante con influencias musicales del folklore gallego.
- Este cante se suele emparentar con Galicia, puesto que en algunas letras se hace alusión a este lugar.
- En Andalucía y en Cuba, se les denomina “farrucos” a los gallegos y asturianos que recientemente han salido de su tierra. También a los llamados Franciscos, en Andalucía se les llama “farrucos”.
- Las letras son estrofas de 4 versos octosílabos, con rimas asonantes o consonantes los versos pares.
- Tiene un acompañamiento de guitarra y palmas.

- El compás es binario, similar al de los tangos lentos.
- La estructura armónica es tonal. Suele ser en modo menor, sobre el acorde de La m y alternando la Tónica con la Dominante y la Subdominante.
- Ramón Montoya²⁹ inventó el toque de concierto farruquero en la tonalidad de Mi menor.
- La farruca es un cante habitual para baile. Podemos distinguirlo ya que la vestimenta que se utiliza para este tipo de bailes es: pantalones, sombrero y chaqueta corta.

• Cantes de origen hispano-americano

En los siglos XVI, XVII y XVIII tenemos constancia de que, gracias a los contactos comerciales entre España y Latinoamérica, surgieron influencias musicales de las diferentes culturas, a parte de otro tipo de influencias. Centrándonos en la música, sabemos que algunos cantes populares españoles influyeron en el folklore cubano en esta época y esta música vino de vuelta a España, entrando por el sur de la Península (Cádiz) ya modificada e impregnada de varias culturas. Una vez en Andalucía, estos cantes son los llamados “de ida y vuelta”, que constituyen un grupo genérico con influencias, no solamente cubanas, sino también argentinas y de otros lugares de latinoamérica, como por ejemplo: rumbas, guajiras, colombianas, milongas y vivalitas.

²⁹Ramón Montoya Salazar (Madrid, 2 de Noviembre de 1880-1949) fue un guitarrista y compositor español de flamenco.



4. Flamenco y actualidad

En este trabajo hemos tratado el flamenco como la expresión artística más honda y pura del pueblo andaluz. Concretamente nos hemos centrado en el aspecto musical, pero como bien dijo José Miguel Díaz Báñez (Profesor titular de la Universidad de Sevilla en el Departamento de Matemáticas Aplicadas) en su conferencia “Flamenco, Investigación y Nuevas Tecnologías” en el curso de iniciación al flamenco “Flamenco Abierto” de 2009/2010, el flamenco es un fenómeno que ha de investigarse desde un punto de vista multidisciplinar e interdisciplinar, de manera que los estudios se puedan enfocar desde distintas áreas del conocimiento. Estas áreas son por ejemplo la musicología (como hemos estado analizando hasta ahora, la parte musical), la literatura (por las letras de los cantes, la manera en la que están escritas y el significado de cada una de ellas), sociología y antropología (por el comportamiento de la sociedad y en concreto del pueblo gitano y sus costumbres), etc. Con esto llegamos a la conclusión de que el flamenco es un fenómeno artístico muy complejo y extenso que sirve de objeto de investigación, pero éstas son restringidas, puesto que los flamencólogos tradicionalmente no han seguido el mismo método de estudio que los musicólogos; por tanto José Miguel Díaz Báñez destaca que *“aunque se trata de una música muy caótica también tiene sus reglas, el cantaor sabe lo que tiene que cantar, tiene sus notas y sus normas para que su voz entre con el ritmo, pero no sabe lo que está haciendo, lo hace de manera intuitiva. Nosotros sí queremos saberlo por eso usamos las Matemáticas”*. Y también afirma que *“usar el lenguaje matemático para*

analizar las propiedades de la música no es algo novedoso, lo innovador es hacerlo con el cante flamenco, en el que no hay partituras". Por otro lado también subraya que, el problema que tiene el flamenco como objeto de investigación frente a otras áreas es:

- ❖ Falta de tradición en investigación universitaria.
- ❖ Falta de enfoque del flamenco con una perspectiva científica y académica.
- ❖ Bibliografía extensa pero desordenada y contradictoria.
- ❖ Textos no regulados que carecen de rigor.

Existen errores metodológicos tradicionales que hacen que las instituciones o centros universitarios desconfíen de las fuentes procedentes, como por ejemplo:

- ❖ La transmisión oral, donde no existen pruebas físicas para dar credibilidad.
- ❖ La subjetividad de los investigadores, es decir, cada uno de ellos tiene su ideología y sus gustos, por tanto no existe una objetividad a la hora de declinarse por un cantaor o un estilo en concreto.
- ❖ Uso de las letras para dar nombre a los cantes, porque hablara de un lugar o cantaor en concreto.

Por otro lado hay muchas ventajas para impulsar los estudios del flamenco como por ejemplo:

- ❖ El amplio campo que hay aún por investigar.
- ❖ Existe un interés internacional y mediático por el flamenco.
- ❖ Admite una investigación múltiple, es decir, desde muchos aspectos, como hemos visto antes.
- ❖ Hoy en día cada vez existen más apoyos institucionales para estos estudios.

Actualmente el centro que nos proporciona unos estudios reglados de flamenco es la Universidad de Córdoba, con la Cátedra de Flamencología³⁰. Con el tiempo ha habido una fuerte demanda en Andalucía por la creación de másteres y programas de doctorado de flamenco. A raíz de esto se ha creado un proyecto llamado "Flamenco en red". Este proyecto consiste en un seminario online de cursos para la iniciación al flamenco. La primera edición fue en el curso 2009/2010 donde tuvieron lugar 8 conferencias y 7 espectáculos del ciclo "Flamenco Viene del Sur" de la Consejería de Cultura. En esta ocasión ya formaron parte varias universidades andaluzas, entre las que cabe destacar la de Cádiz, ya que fue la que coordinó la iniciativa. También debemos mencionar la Universidad Pública de Navarra, la de Alicante y la Pompeu Fabra de Barcelona, que también se unieron a la iniciativa junto a las universidades Andaluzas. En 2010 se puso en marcha el primer Circuito Andaluz de Flamenco Universitario para llevar a cabo la celebración de diferentes recitales de flamenco en los escenarios de las distintas universidades públicas andaluzas. Esto se está realizando bajo la tutela de la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco.

Por otro lado en Sevilla tenemos el Programa de Doctorado *El flamenco. Acercamiento multidisciplinar a su estudio* junto al grupo de investigación COFLA³¹.

³⁰ Página Web de la Cátedra de Flamencología en la Universidad de Córdoba. (<http://www.uco.es/catedrasyaulas/catedraflamencologia>)

³¹ COFLA: Análisis Computacional de la música Flamenca. El proyecto COFLA se ocupa del estudio de la música flamenca desde el punto de vista tecnológico.

Esto dio lugar, en el año 2009 al I Congreso Interdisciplinar/ *Investigación y Flamenco-INFLA* que tenía como objetivo la investigación sobre el Arte Flamenco, así como la necesidad de protección, conservación, tratado de documentos y difusión del patrimonio cultural andaluz. En el 2012 se celebró la III edición de dicho Congreso para seguir ahondando en los conocimientos del mundo flamenco. Y si nos centramos en el flamenco como música, deberíamos remarcar el Conservatorio Superior de Música de Córdoba, donde actualmente existe la especialidad de flamenco con dos itinerarios: flamencología o guitarra flamenca; la Escuela Superior de Música de Cataluña, donde también existe el ámbito de flamenco pero está reglado dentro del Departamento de Músicas Tradicionales. Podemos ver que son pocos los centros Universitarios en los que se dan enseñanzas regladas de flamenco, puesto que durante mucho tiempo no ha estado regido por estudios académicos, es decir, ha sido una música “de la calle”, pero poco a poco son más las instituciones que quieren darle el valor que se merece el Arte Flamenco.

El flamenco se transmitía de generación en generación por transmisión oral, por lo que la vivencia personal era y es muy importante. Con el paso del tiempo el flamenco ha ido cobrando mayor importancia, hasta tal punto que en Noviembre de 2010 la UNESCO decidió nombrarlo Patrimonio de la Humanidad. Es la mayor distinción internacional para una manifestación cultural en la historia hasta nuestros días.

Me gustaría nombrar a dos grandes artistas que ayudaron a impulsar la creatividad en el mundo del flamenco: el excelente guitarrista Paco de Lucía³² y el increíble cantaor Camarón de la Isla³³. Gracias a las aportaciones de estas dos figuras tan relevantes, entre otras, el mundo musical del flamenco se abrió a nuevas influencias y a otros estilos musicales como por ejemplo el jazz, la música árabe o la música india entre otras. Es por esto que el flamenco ha tenido un proceso de mestizaje que lo ha fusionado y como resultado ha conseguido una evolución en el tiempo. Esta evolución es notable hoy en día y gracias a ella podemos distinguir las diferentes etapas que ha sufrido el flamenco hasta la actualidad. Ejemplo muy actual del interés que existe en Europa por el Flamenco es el caso de Jorge Pardo³⁴ que ha sido nombrado por la Academia de Jazz de Francia “mejor músico de Jazz europeo”. Según sus propias palabras le han premiado “**por no ser un músico de Jazz**”³⁵. Jorge Pardo se ha formado y colaborado con grandes figuras emblemáticas del mundo del flamenco como Camarón (cfr. su CD *La Leyenda del Tiempo* que rompió los moldes del flamenco) y Paco de Lucía (cfr. su CD *Diez de Paco* junto a Chano Domínguez que actualmente ha sido nominado a los premios Grammy en la categoría de 'Mejor disco de jazz latino').

³² Paco de Lucía: Francisco Sánchez Gómez, o artísticamente conocido como Paco de Lucía (Algeciras, Cádiz, 21 de Diciembre de 1947) es un guitarrista flamenco español, considerado como uno de los mejores maestros de la guitarra.

³³ Camarón de la Isla: José Monge Cruz, más conocido como Camarón o Camarón de la Isla (San Fernando, Cádiz, 5 de Diciembre, 1950- Badalona, 2 de Julio de 1992) fue un cantaor flamenco renovador del cante. Ha sido y sigue siendo una de las figuras más relevantes del mundo flamenco.

³⁴ Jorge Pardo (Madrid, 1955) es un flautista y saxofonista español de jazz y flamenco. Ha conseguido un nuevo lenguaje que se ha convertido en un modelo referencial al fusionar estas dos músicas.

³⁵ Entrevista a Jorge Pardo en el periódico EL MUNDO con fecha 17/1/13 (<http://www.elmundo.es/elmundo/2013/01/15/cultura/1358270098.html>)

5. Análisis del lenguaje

5.1 Lenguaje clásico VS lenguaje flamenco

Cuando hablo del lenguaje en este apartado me refiero al concepto de lenguaje musical que se utiliza en cada estilo de música, es decir, centrándonos en este caso en la música clásica y el flamenco, el tipo de lenguaje musical que se utiliza para cada uno de ellas no es el mismo. Para hablar de esto me voy a centrar en dos elementos básicos como son la melodía y el ritmo.

La melodía, en la música clásica está regida por la escala típica de 12 medios tonos, es decir, la escala cromática, en cambio en el flamenco existen los cuartos de tonos, que es una medida aún menor que el medio tono y éste concepto es impensable dentro de la música clásica. Esto nos conduce al concepto que tenemos de la afinación. En los dos ámbitos, clásico y flamenco, la afinación es sagrada, pero cada uno busca un resultado distinto. En el ámbito clásico, al no

existir los cuartos de tonos, estos se consideran un tipo de desafinación, en cambio en el flamenco, forman parte de los adornos utilizados para embellecer la melodía. Estos adornos son propios de la ornamentación y este concepto es más amplio en el ámbito flamenco que en el ámbito de la música clásica. En el flamenco la melodía consta de melismas variados, lo que da lugar a un “discurso flamenco” que se nutre paralelamente de una cantidad de ornamentaciones que se escogen de manera improvisada.

Por otro lado tenemos el elemento rítmico. En el flamenco existen patrones, diferentes entre sí, que expresan un carácter distinto. La base rítmica se enriquece de ornamentaciones, que son subdivisiones rítmicas. Esta base rítmica, junto a sus correspondientes subdivisiones, está dentro de un patrón rítmico, los cuales ya desarrollamos en el apartado de “elementos formales del flamenco; ritmo”. En el clásico, el ritmo se divide en compases binarios, ternarios, cuaternario, etc, existiendo la posibilidad de la compaginación de 2 o más compases diferentes (llamados compases de amalgama), pero sin opción a ornamentaciones rítmicas ni improvisaciones, como suele pasar en el flamenco.

Como dato importante cabe destacar que la improvisación juega un papel importante dentro del flamenco, no siendo tan importante en la música clásica. En el flamenco puede existir improvisación tanto melódica (ornamentaciones, melismas, etc) como rítmica (subdivisiones rítmicas, patrón de palmas, etc); sin embargo en el clásico existe una posibilidad de improvisación pero en menor grado. La improvisación que está permitida en el ámbito clásico puede ser sobre los matices, a la hora de interpretar una obra, donde da lugar al músico decidir si en vez de realizar un *pp* realiza un *mp*, o sobre el tempo, si lo interpreta en un tempo *lento* o *rápido*. Estas pequeñas improvisaciones son las que marcan la diferencia entre unos y otros intérpretes, puesto que la obra no se puede modificar pero si interpretar de una u otra manera.

Con esto podemos ver que la improvisación está presente en los dos ámbitos, pero claramente en el flamenco hay más lugar para ello.

Me gustaría destacar, que los palos del flamenco tienen un cierto parecido a las ragas. El raga es un esquema melódico procedente de la música clásica de la

India, Pakistán y Bangladesh. Se basan en una serie de notas (generalmente de 5 a 7) y patrones rítmicos que establecen una composición y una improvisación.

Cada raga tiene un estilo diferente, por tanto el significado espiritual es distinto entre cada uno. Esto también pasa con los diferentes palos flamencos, es decir, una seguiriya no tiene el mismo sentido ni significado que una soleá, puesto que el primero tiene una connotación triste y el segundo es un cante típico festero.

5.2 Elementos técnicos e interpretativos

Como ya hemos mencionado en el apartado anterior, el lenguaje que se utiliza en la música clásica y en el flamenco son distintos, por tanto los elementos técnicos e interpretativos, en consecuencia, también lo son.

La manera que tiene el músico de afrontar una obra clásica o flamenca es diferente. En el clásico, al haber tradición escrita, nos basamos en las partituras y en descifrar e interpretar lo que ya está escrito; sin embargo en el flamenco la tradición es oral, por tanto la manera de afrontar una obra flamenca es la transcripción e imitación.

El método de transcripción juega un papel muy importante en este trabajo, ya que, para captar la esencia del flamenco con el violín, he tenido que escuchar varios tipos de cantes y así entender lo que hacía el cantaor/ la cantaora en cada momento. Al igual que en el clásico se buscan distintos tipos de timbres y sonoridades, en el flamenco existen varios tipos de voces, cada una con sus características. Estos tipos son:

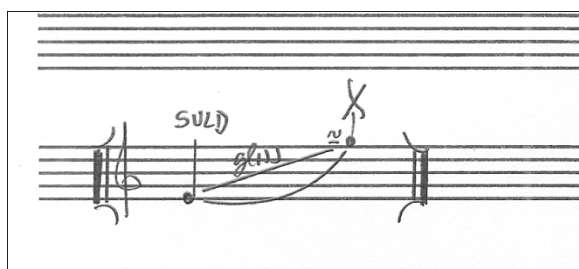
- **Afillá:** voz ronca, rozada y recia, con matices graves y opacos. Es muy apropiada para dar mayor dramatismo a los cantes primitivos, como son la Toná y la Seguriya. Un ejemplo de voz afillá es la de Manolo Caracol.
- **Redonda:** voz dulce, pastosa y viril. También se le denomina voz “flamenca” ya que, gracias a su redondez, permite un gran virtuosismo interpretativo. Tomás Pavón es un ejemplo de este tipo de voz.
- **Cantaora:** voz rítmica y flexible, con gracia y frescura para interpretar los cantes festeros como son las bulerías, las alegrías, los jaleos y los tangos. Los cantaores que tienen este tipo de voz tienen una gran facilidad para “entrar y salir” del compás siguiendo a la perfección el ciclo armónico de cada tipo de cante. Un ejemplo de voz cantaora es la de Perla de Cádiz.

- **Laína:** voz aguda y vibrante. Este tipo de voz es la más adecuada para ejecutar floreos y ornamentaciones vocales en la interpretación de los verdiales, fandangos, malagueñas, granaínas, murcianas, tarantas y otros cantes de Levante. Manuel Centeno es un claro ejemplo de este tipo de voz.
- **Natural:** voz de pecho o gitana. Por un lado es similar a la afillá, por el desgarró que sufre la voz del cantaor/a al ponerle énfasis a la interpretación. Por otro lado es similar a la redonda aunque sin la pastosidad y dulzura que a ésta le caracteriza. La voz de Antonio Mairena es el ejemplo más representativo de este tipo de voz.
- **Falsete:** este tipo de voz permite al cantaor llegar a registros de mujer o niño, mientras que con una voz natural no se podría alcanzar. Es muy característica en los cantes de ida y vuelta, como por ejemplo las milongas, vidalitas o guajiras. También se ha utilizado para alcanzar tesituras más agudas en los cantes de Levante. Un claro ejemplo de este tipo de voz es la de Antonio Chacón.

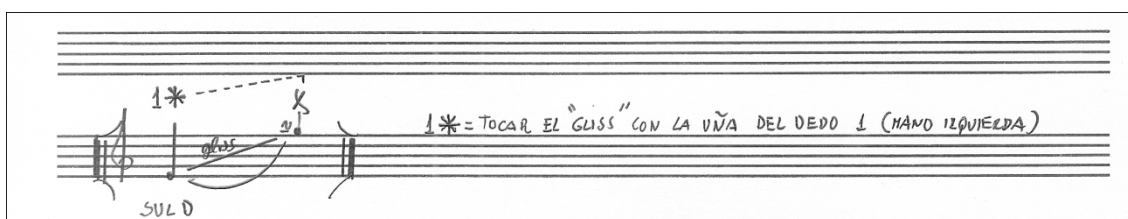
Como podemos observar, cada tipo de voz tiene sus propias características y son éstas las que debemos imitar para poder acercarnos a una buena interpretación flamenca. Tradicionalmente, la estilística clásica se ha basado en conseguir una sonoridad nítida y con proyección, mientras que en el flamenco los parámetros son diferentes. Por tanto, para acercar un instrumento como el violín hacia la sonoridad y la tímbrica flamenca, debemos utilizar recursos distintos a la tradición clásica. También hay que mencionar las ornamentaciones utilizadas en el flamenco para adornar la melodía. Aquí, el factor de improvisación juega un papel muy importante, ya que, no siempre se ornamenta de la misma manera. Es aquí donde entra la transcripción, ya que gracias a ella podemos ver las inflexiones que realiza la voz y así poder imitarlas con el violín. Los elementos técnicos e interpretativos que se han de llevar acabo son, tanto para la mano izquierda como para la mano derecha, es decir, los recursos ejecutados por la mano izquierda son por ejemplo los glissandos, los bendings, el vibrato o el pizzicato; y los ejecutados por la mano derecha son por ejemplo los trémolos, el ricoché, o las indicaciones como: con legno, sul tasto, sul ponticello, flautando, etc. Todo esto son diferentes recursos técnicos que existen para imitar las diferentes sonoridades que tiene el flamenco, como puede ser el rasgueo de la guitarra, la voz afillá o cantaora, patrón rítmico de palmas, etc.

A continuación vamos a ejemplificar cada uno de estos recursos técnicos de los que hemos mencionado anteriormente:

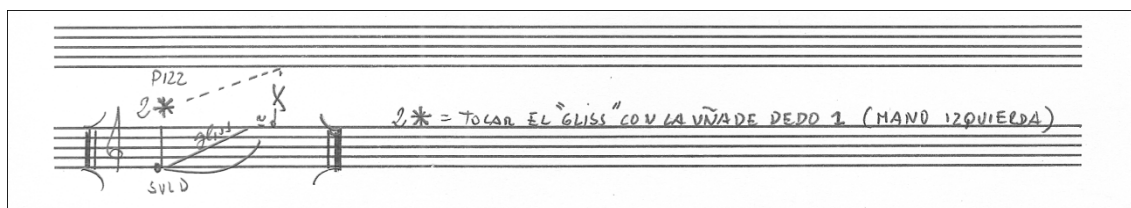
1. Glissando con el mismo dedo en la misma cuerda. (En este caso, primer dedo en cuerda de Re).



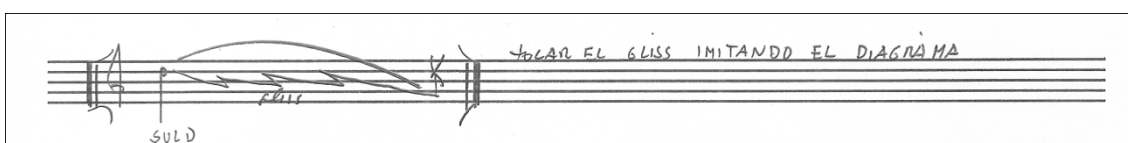
2. Glissando con el mismo dedo en la misma cuerda, pero con la uña. (En este caso, primer dedo en cuerda de Re).



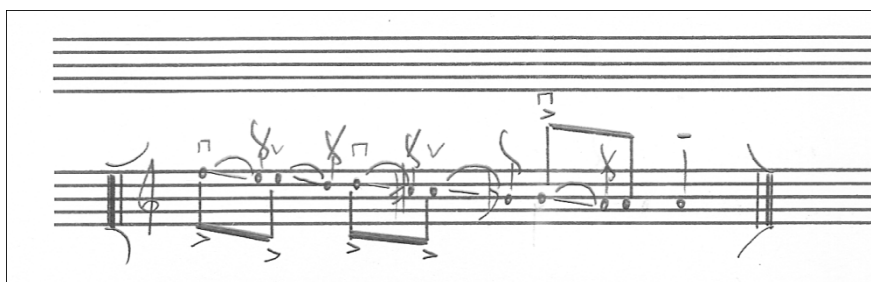
3. Glissando, igual que el anterior, pero realizado con la uña del primer dedo.



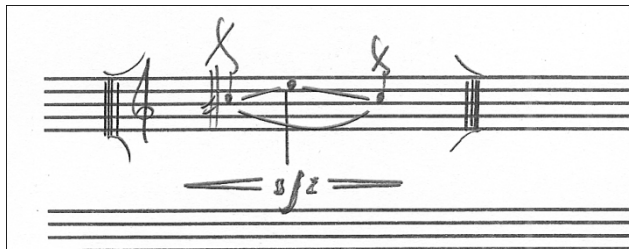
4. Glissando con un mismo dedo, imitando el diagrama dibujado.



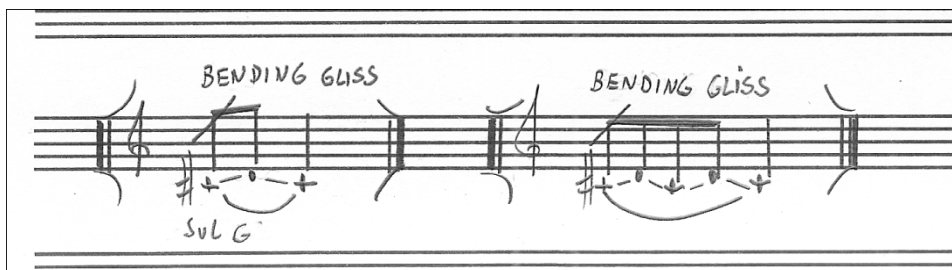
5. Diferente tipo de glissando descendente, acentuando cada nota.



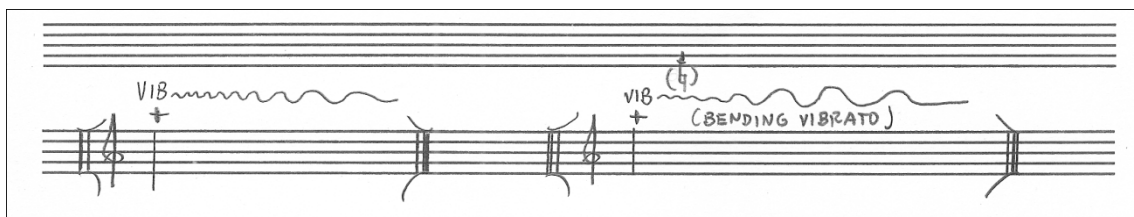
6. Glissando con un mismo dedo, en una misma cuerda, siguiendo las notas del diagrama y su dinámica.



7. Bending¹, parecido al glissando, pero estirando la cuerda hacia abajo para obtener una nota más aguda.

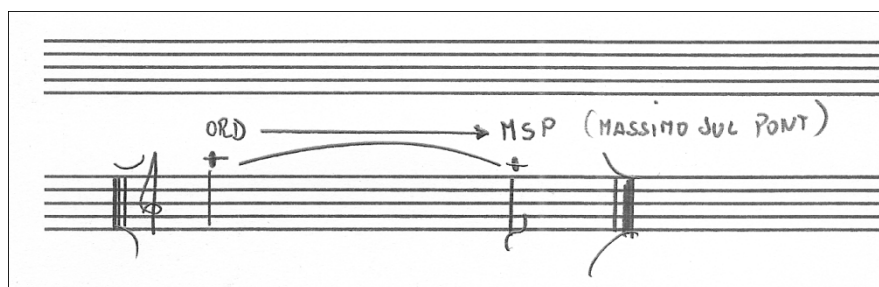


8. Vibrato, más rápido o más lento (dependiendo del diagrama); Bending Vibrato, estirando la cuerda de manera que la nota oscile.

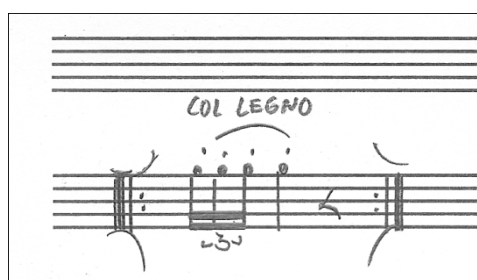


9. Técnica de arco, ORD (ordinario, es decir, pasando el arco por su franja normal entre el puente y el diapasón) acercándolo hacia el puente hasta llegar al MSP (Massimo sul ponticello) para encontrar otra sonoridad.

¹ Bend, es una técnica de guitarra y bajo que consiste en tocar una cuerda, y después de que suene el inicio de esa nota, estirar la cuerda hacia arriba o abajo y mantenerla para obtener una nota más aguda.



- 10.** Técnica rítmica de arco, ejecutada con la vara de madera, en vez de las cerdas.
Similar al rasgueo de la guitarra flamenca.



Estas son algunas técnicas utilizadas para adentrarnos en la estilística flamenca con un instrumento de tradición clásica, como es el violín en este caso. Aunque hay que mencionar que, el violín no solamente se ejecuta en el mundo de la música clásica, sino que también se ha abierto a otros estilos musicales, como por ejemplo la música folklórica de Argentina (con sus *Tangos*), de Venezuela (con sus *bambucos* y *valeses*), de México (con el *son huasteco*, *música calentana*, *música planeca* y *mariachi*), de Chile (con el violín *chilote*, en danzas como *la Pericon*a y *pasacalles*); Música Celta, Música Country, Jazz y actualmente en el flamenco, entre otras.

Este apartado del trabajo lo he realizado en común con Úrsula Amargòs, alumna de viola de la Escuela Superior de Música de Cataluña. Me pareció interesante intercambiar ideas y poder ponerlas en práctica, ya que, tanto su trabajo como el mío, se asemejan en materia. Los ejemplos indicados anteriormente sirven de referencia al músico para aplicar elementos técnicos e interpretativos que ayudan a adentrarse a una nueva estilística musical (en este caso al flamenco). Hoy en día no tenemos mucha información escrita sobre cómo interpretar el flamenco con instrumentos melódicos, por tanto, de cara al futuro, sería un trabajo interesante y bonito recopilar toda la información y poder plasmarlo en un papel. Así quedaría constancia, de manera impresa, la grandeza del flamenco y la posibilidad de interpretarse con otro tipo de instrumentos que no sean la guitarra española o la voz flamenca.

6. Compositores cercanos al mundo del flamenco

Actualmente los diferentes tipos de música se fusionan y como resultado aparecen otros estilos musicales, pero este hecho no podemos atribuirlo al día de hoy, sino que, si echamos un vistazo al pasado, vemos como distintos compositores del mundo occidental fueron influenciados por las corrientes musicales que les rodeaban.

Ya en el siglo XVIII tenemos constancia de compositores europeos que hicieron notar en sus obras las características musicales típicas de la música popular y folklórica andaluza, como por ejemplo: Domenico Scarlatti³⁶ y su sonata para clave K492 en Re Mayor; Padre Soler³⁷ y su fandango en re menor; L.Boccherini³⁸ y su quinteto en Re Mayor, G 448 con guitarra, entre otros compositores.

Una vez entrado el siglo XIX, en plena época romántica, algunos compositores de esta época (como por ejemplo M. Bruch³⁹, J. Brahms⁴⁰ o Franz Liszt⁴¹) se vieron influenciados por los elementos musicales cingáros que llegaron a Occidente provenientes de los países de Europa del Este. Estos elementos podemos verlos en obras como *El concierto para violín y orquesta n°1* de Bruch, las *Danzas Húngaras* populares de Brahms o las *Rapsodias Húngaras* de Liszt. Cabe destacar, como mencionamos anteriormente en el apartado de Origen y Nacimiento del Arte Flamenco, que el pueblo gitano apareció y se afincó en Andalucía previamente habiendo realizado un largo recorrido procedente de la India y los países del Este. De aquí provienen estos elementos zingáro-húngaros de los que hablamos. Es así como la “música culta” europea toma interés por la música popular, folklórica y gitana.

Hablando de compositores clásicos procedentes de Europa, me gustaría concretar más y centrarme en 3 compositores españoles que quisieron acercar la música popular y folklórica andaluza a la música culta de Occidente. Estos músicos tan importantes en el panorama musical fueron:

³⁶ Domenico Scarlatti (Nápoles, 26 de Octubre de 1685- Madrid, 23 de Julio de 1757) fue un compositor italiano de música barroca, afincado en España. Es reconocido por sus numerosas sonatas para clavicémbalo.

³⁷ Antonio Soler y Ramos (Olot, 3 de Diciembre de 1729-San Lorenzo del Escorial, 20 de Diciembre de 1783) fue un compositor y clavecinista español, representante de la escuela española de música para teclado del siglo XVIII. Fue un seguidor del compositor Domenico Scarlatti.

³⁸ Luigi Rodolfo Boccherini (Lucca, 19 de Febrero de 1743-Madrid, 28 de Mayo de 1805) fue un cellista y Compositor italiano. Fue pionero del periodo clásico en la música y perteneció al estilo galante.

³⁹ Max Christian Friedrich Bruch (6 de Enero de 1838-2 de Octubre de 1920) fue un compositor y director de orquesta alemán de la época romántica de la música clásica.

⁴⁰ Johannes Brahms (Hamburgo, 7 de Mayo de 1833-Viena 3 de Abril de 1897) fue un pianista y compositor alemán del romanticismo. Se le considera el compositor más clásico de la época romántica.

⁴¹ Franz Liszt (Raiding, Imperio Austríaco, 22 de Octubre de 1811- Bayreuth, Imperio Alemán, 31 de Julio de 1886) fue un compositor húngaro de la etapa romántica. También fue un virtuoso pianista y profesor.

6.1 Manuel de Falla

Manuel de Falla y Matheu nació en Cádiz el 23 de Noviembre de 1876. Comenzó sus estudios musicales a muy temprana edad, de la mano de su madre, que era pianista. A los 9 años empezó a estudiar piano, contrapunto y armonía. Se trasladó a Madrid en 1896 donde siguió su formación en el Real Conservatorio de Música y Declamación con el pianista José Tragó, condiscípulo de Isaac Albéniz. Una vez terminados sus estudios, habiendo obtenido el primer premio de piano de dicho centro por unanimidad en el jurado, estrenó sus primeras obras. En 1901 conoció a Felipe Pedrell⁴² en Madrid. Éste fue una gran influencia para el compositor gaditano ya que despertó en él el interés por el flamenco, y en especial por el cante jondo⁴³.

Falla viajó a París donde mantuvo contacto con otros músicos como Claude Debussy, Maurice Ravel, Paul Dukas e Isaac Albéniz entre otros. La relación que Falla mantuvo con estos músicos en el territorio francés tuvo una fuerte influencia en sus composiciones posteriores. Su estancia en París fue muy fructífera, ya que compuso sus obras más célebres: *El amor Brujo*, *El sombrero de tres picos*, *Las Siete Canciones Populares*, *La Fantasía Bética*, etc. Su estilo, inspirado en temas, melodías y ritmos andaluces, fue evolucionando a través de composiciones como *El retablo de Maese Pedro*, que tiene un carácter más sobrio y donde la influencia de la música folklórica es menor.

En el año 1914, Manuel de Falla regresó a España, tras el inicio de la Primera Guerra Mundial, dejando paso a una nueva etapa de madurez en sus composiciones. Volvió a instalarse en Madrid donde se representó su obra *La Vida Breve* en el Teatro de la Zarzuela, entre otras. A comienzos del año 1922 estableció su residencia en Granada, donde tuvo lugar el “Concurso de Cante Jondo”. Este concurso fue el primer certamen de ámbito nacional del cante flamenco y estuvo impulsado por figuras intelectuales como Federico García Lorca y el mismo Manuel de Falla, entre otros.

Finalmente en el año 1939 se exilió a Argentina, después de la Guerra Civil Española y a puertas de la Segunda Guerra Mundial. Falleció en la ciudad de Buenos Aires, pero sus restos se hallan en su ciudad natal, Cádiz, en la cripta de la Catedral.

⁴² Felipe Pedrell (Tortosa, 19 de Febrero de 1841-Barcelona 19 de Agosto de 1922) fue un compositor y músico español. Fue el primer músico que se encargó de estudiar la música folklórica española, encontrando particularmente en el flamenco la inspiración para emprender la búsqueda de una música nacional en España.

⁴³ Gamboa, José Manuel, Felipe (1992). “Felipe Pedrell, Las voces del Pueblo”. *La Caña. Revista de Flamenco* (Asociación España Abierta) (4): pp. 52-54.

En este trabajo he querido seleccionar algunas obras tuyas muy relevantes en el panorama musical:

- **La vida Breve de Falla:** es una ópera, en dos actos, compuesta sobre un libreto de Carlos Fernández Shaw⁴⁴. Su idioma original es en español, pero se estrenó en Niza (Francia), por tanto se tradujo al francés. Su estreno fue en el Teatro Municipal de Niza, el 1 de Abril de 1913.

Es una obra de la etapa juvenil de Falla, por tanto musicalmente no tiene la madurez ni el desarrollo que tienen sus obras más tardías, aunque a partir de esta ópera dará paso a una evolución y perfección en su manera de componer.

La historia se sitúa en Granada, a comienzos del siglo XX y la protagonista es una gitana. Tanto la música como el texto tienen los elementos típicos de la música folklórica andaluza que tanto le atraían al compositor gaditano. Una de las afirmaciones que Falla hizo fue:

*“la excelencia de la música natural andaluza queda revelada por el hecho de ser la única utilizada por los compositores extranjeros de manera continuada y abundante...”*⁴⁵

En mi concierto tocaré un arreglo que hizo Fritz Kreisler⁴⁶ sobre la “primera Danza Española” de la ópera *La Vida Breve*. Esta danza cierra la primera escena del primer cuadro del acto II, que posteriormente enlaza con la segunda escena. Podemos decir que es el fragmento más popular de la obra, ya que existen múltiples transcripciones de esta danza para varios instrumentos, como por ejemplo: piano, guitarra, etc.

- **Siete Canciones Populares:** Falla las escribió en el año 1914, durante sus últimos meses en París. Se estrenaron en el Ateneo de Madrid al año siguiente, pese a ser compuestas por un encargo de una cantante de la “Ópera Comique” para ser estrenadas en el “Théâtre Odeon”, pero por motivos bélicos su estreno fue en la capital española. El estreno en Madrid fue con motivo de un homenaje dedicado a Falla y a Turina. Originalmente son para voz y piano, pero al igual que *La vida Breve*, son obras maestras que han sido transcritas para otro tipo de instrumentos, en mi caso, para violín y piano.

⁴⁴ Carlos Fernández Shaw (Cádiz, 23 de Septiembre de 1865-Madrid, 7 de Junio de 1911) fue un poeta, periodista y dramaturgo español.

⁴⁵ Cita extraída del libro *El flamenco se aprende*, de Jerónimo Utrilla Almagro, pág 75.

⁴⁶ Fritz Kreisler (Viena, 2 de Febrero de 1875-Nueva York, 29 de Enero de 1962) fue un violinista, compositor y pianista de origen austríaco. Es considerado uno de los violinistas más grandes de la historia.

En un artículo escrito por Manuel de Falla en 1917, titulado “Nuestra Música” (*Música –Madrid -1 nº11*)⁴⁷ nos indica aspectos interesantes respecto de los elementos de la canción popular: *“Más que utilizar severamente los cantos populares, he procurado extraer de ellos el ritmo, la modalidad, sus líneas y motivos ornamentales característicos, sus cadencias modulantes [...]. Pienso modestamente, que en el canto popular, importa más el espíritu que la letra [...]. Aún diré más: el acompañamiento rítmico y armónico de una canción popular tiene tanta importancia como la canción misma. Hay que tomar, por tanto, la inspiración directamente del pueblo, y quien no lo entienda así, sólo conseguirá hacer de su obra un remedo más o menos ingenioso de lo que se proponga realizar”*.

En mi proyecto no hablaré de las 7 canciones populares, sino solamente de 3 de ellas, “El paño moruno”, “La Nana” y “El polo”:

o **El paño moruno:**

*Al paño fino, en la tienda,
una mancha le cayó;
por menos precio se vende,
porque perdió su valor.*

Proviene de una canción popular murciana, recogida, entre otros, por el compositor madrileño José Inzenga⁴⁸ en el segundo volumen (Madrid, 1888; dedicado íntegramente al folklore murciano) de su colección

Cantos y Bailes Populares de España. La duración de esta canción es muy breve. Hay dos elementos importantes que la forman: el ritmo de la introducción y la melodía de la canción en sí.

⁴⁷ Ibs Artist Classical es un proyecto que auna conocimientos informáticos y la formación musical, gracias a su fundador Francisco Moya. (<http://iberiaestudio.com/en/recordings/fallacassado/libretofalla?start=4>)

⁴⁸ José Inzenga (Madrid, 3 de Junio de 1828-28 de Junio de 1891) fue un compositor español.

o **Nana:**

*Duérmete, niño, duerme,
duerme, mi alma;
duérmete, lucerito
de la mañana.
Nanita, nana,
duérmete lucerito
de la mañana.*

La Nana es una canción de cuna andaluza. Su tono original está en la menor, lo que nos evoca a la música de oriente. El acompañamiento de la pieza es en “pianísimo” y mantiene una constante nota pedal hasta el final. Sobre esto tenemos la dulce melodía que caracteriza a las nanas, ya que la finalidad es dormir a un niño.

Sobre el origen de la melodía existen diversas teorías, pero enfrentadas entre sí. Una de ellas nos la presenta Jaime Pahissa⁴⁹, en su libro *Vida y obra de Manuel de Falla*⁵⁰, donde remite el origen de esta melodía a la infancia de Falla:

“es la primera música que oyó en su vida; antes de que se abrieran las luces de su conocimiento ya oía esta canción de labios de su madre”.

o **Polo:**

*(“¡Ay!”)
Guardo una (“¡Ay!”) pena en mi pecho (“¡Ay!”)
que a nadie se la diré
¡Mal haya el amor, mal haya, (“¡Ay!”)
y quien me la dio a entender! (“¡Ay!”)*

El polo es la última de las 7 canciones populares. Es un cante popular de Andalucía. Aquí, Falla se centra en el Cante Jondo y en su singular “quejío” ¡Ay! para hacer notar las características expresivas procedentes del polo gitano. El acompañamiento que realiza el piano en esta pieza es similar al rasgueo de la guitarra flamenca.

⁴⁹ Jaime Pahissa (Barcelona, 7 de Octubre de 1880- Buenos aires 1969) fue un compositor y musicólogo español.

⁵⁰ Libro: Jaime Pahissa. Vida y obra de Manuel de Falla. Buenos Aires; Ricordi, 2ª edición, 1956.

- **El amor Brujo:** es un ballet del compositor gaditano, fruto de una sugerencia de Gregorio Martínez Sierra⁵¹, para que éste escribiera “una canción y una danza” destinada a Pastora Imperio⁵², famosa bailaora sevillana y gitana. La obra se estrenó en Madrid, en el Teatro Lara el 15 de Abril de 1915.

El amor Brujo ha tenido tanto éxito que existen transcripciones para otros instrumentos para poder tocar los diferentes fragmentos musicales por separado. En mi proyecto final tocaré el arreglo que ha realizado el violinista Paul Kochanski para violín y piano de: *La Danza del Terror*, *La Pantomima* y *Danza ritual del Fuego*.

6.2. Enrique Granados

Pantaleón Enrique Joaquín Granados Campiña, más conocido como Enrique Granados, fue un pianista y compositor español. Nació en el año 1867, en Lérida. Comenzó sus estudios musicales a muy temprana edad, con el profesor José Junceda en su ciudad natal. Posteriormente, en Barcelona recibió clases de piano de la mano de Juan Pujol y clases de armonía de Felipe Pedrell. Cuando sólo tenía 10 años comenzó a dar conciertos en público. Al morir su padre, la situación económica de la familia hizo que Granados tuviera que tocar durante 5 horas al día en El café de las Delicias. Finalmente recibía un sueldo mensual de 100 pesetas gracias al empresario Eduardo Conde, que lo nombró tutor de música de sus hijos. Así pudo ayudar económicamente a su familia en estos momentos difíciles. En 1887 se trasladó a París, donde tomó clases particulares con Charles de Bériot⁵³ para poder ingresar en el conservatorio de música de París. Allí compartió piso con su amigo y pianista Ricardo Viñes⁵⁴. En 1889 viajó de nuevo a Barcelona donde, gracias a la influencia que obtuvo de sus relaciones con sus amistades y grandes promesas en París, hizo que Granados abriera un nuevo campo de interpretación en la música. Una vez en tierras españolas negoció la publicación de sus *Doce Danzas Españolas*. Estas se publicaron individualmente a partir de los años 90 y supuso el primer reconocimiento internacional del compositor.

Francisco de Goya fue una gran inspiración para Granados, el cual sentía una gran admiración por el pintor. El compositor consideraba a Goya como “el genio representativo de España”, por tanto una de sus obras más importantes se denomina *Goyescas*.

⁵¹ Gregorio Martínez Sierra (Madrid 1881-1 de Octubre de 1947) fue un escritor, dramaturgo y empresario teatral español del modernismo.

⁵² Pastora Rojas Monje o más conocida como Pastora Imperio (Sevilla, 13 de Abril de 1887- Madrid, 14 de Septiembre de 1979) fue la bailaora Sevillana más representativas del folklore flamenco de todos los tiempos.

En 1911 se estrenó la obra en el Palacio de la Música Catalana. Posteriormente, en el año 1914 se volvió a estrenar en París, en la sala Pleyel, donde tuvo lugar la consagración mundial de Granados. Gracias al gran éxito que tuvo esta obra se le concedió al compositor la “Legión de honor” de la República Francesa. A raíz de todas las buenas críticas sobre Granados, la ópera de París le encargó un trabajo, pero a causa del estallido de la Primera Guerra Mundial no pudo estrenarse. Sin embargo, desde Nueva York se ofrecieron para estrenar la ópera en el Metropolitan Opera House. En Noviembre de 1915 Granados y su mujer realizaron el viaje hacia los Estados Unidos, en el cual tuvieron bastantes percances a causa de la situación bélica que se estaba viviendo en el momento. Una vez en tierras americanas, el compositor coincidió con el excelente violonchelista Pablo Casals⁵³, junto al que realizó los ensayos de la ópera con orquesta. El estreno tuvo lugar el 26 de Enero de 1916 bajo la dirección del maestro Gaetano Bavagnoli y el coro por Giulio Setti. Tuvo un rotundo éxito con respecto al público, aunque no fue tan apoteósico para la crítica de la prensa. El 11 de Marzo de 1916 volvieron a embarcar rumbo a casa, pero esta vez tuvieron un trágico final. El barco donde se encontraban fue detectado y confundido por un submarino de guerra alemán que lo destruyó por la mitad. Granados murió poco antes de cumplir los 49 años, pero dejó escrita una gran cantidad de obras de mucha calidad. Se realizaron muchos homenajes al compositor después de su muerte, protagonizados por amistades cercanas, como por ejemplo el mismo Pablo Casals.

En mi proyecto me voy a centrar en su obra de las *Doce Danzas Españolas* para piano, la cual tocaré un arreglo para violín y piano de Fritz Kreisler de la Danza número 5 nombrada *Andaluza*.

- **Las Doce Danzas Españolas:** Es una serie de doce piezas para piano, cómo su propio nombre indica, de las diferentes regiones de España. Fueron escritas entre 1892 y 1900, aunque la fecha exacta de cada una de ellas se desconoce. Es una obra de la juventud del compositor, ya que él mismo declaró que la mayoría habían sido compuestas en el año 1883, cuando Granados tenía 16 años. Posteriormente serían revisadas por el propio autor para afinar y retocar los últimos elementos compositivos. Estas doce danzas son consideradas una de las mayores aportaciones para el piano español en el siglo XIX.

⁵³ Charles-Wilfrid Bériot, hijo del violinista Charles Bériot (1802-1870), fue un pianista que instruyó a Granados en su estancia en París.

⁵⁴ Ricardo Viñes (Lérida, 1875-Barcelona 1943) fue un pianista español. Se formó en Barcelona y París. Triunfó en toda Europa como intérprete y divulgador de la música francesa y española, moderna en aquella época. Entre sus amistades estaban Maurice Ravel, Claude Debussy y Manuel de Falla. Este último le dedicó su obra *Noches en los jardines de España*.

La danza que voy a interpretar en mi proyecto es la número 5, que es la denominada *Andaluza* o *Playera*. Es un andantino, quasi allegretto. Se podría decir que es una de las más conocidas y populares de todas las danzas, puesto que ha sido transcrita para varios instrumentos, entre los que podemos destacar violín y piano. Granados utilizó los elementos populares andaluces para darle un carácter similar a la música predominante en la baja Andalucía, es decir, el flamenco. De ahí proviene el nombre de la danza. Uno de estos ejemplos sería el punteado que realiza el piano en la mano izquierda, similar al rasgueo de la guitarra.

6.3. Pablo Sarasate

Martín Melitón Pablo de Sarasate y Navascues, o más conocido como Pablo Sarasate, nació en Pamplona el 10 de Marzo de 1844. Comenzó sus estudios musicales siendo muy pequeño de la mano de su padre. A la edad de 7 años debutó con su primer concierto en La Coruña. De 1846 a 1849 estudió en la Escuela de Música de Santiago de Compostela, donde era profesor José Courtier, violinista que tenía la cátedra de la escuela. Posteriormente se trasladó a Madrid, gracias a la Condesa de Espoz y Mina⁵⁶, quien le concedió una pensión en la capital. Una vez allí, la reina Isabel II le concedió una beca para que Sarasate pudiera continuar sus estudios en París, donde se trasladó en el año 1856. Una vez en Francia ingresó en el Conservatorio de París y en 1857 obtuvo el premio de violín y solfeo. Dos años después comenzó su trayectoria como concertista. Viajó por toda Europa y América, donde realizó multitud de conciertos como solista. Gracias a su talento, muchos compositores de la época le dedicaron obras como: *Introduction et rondo capriccioso* (1870) del compositor francés Camille Saint-Saëns, la *Symphonie Espagnole* (estrenada el 1875) del compositor francés Eduard Lalo, entre otras. En su testamento dejó constancia de que cedía su violín Stradivarius y 25.000 francos al Conservatorio de Madrid para que se organizara un premio que llevara su nombre y que actualmente se llama “Premio Nacional de violín Pablo Sarasate”. El 20 de Septiembre de 1908 falleció en su casa, en Biarritz (Francia), a causa de una angina de pecho a los 64 años de edad.

⁵⁵ Pablo Casals (El Vendrell, 29 de Diciembre de 1876-San Juan de Puerto Rico, 22 de Octubre de 1973) fue uno de los músicos españoles más destacados del siglo XX. Es considerado uno de los mejores violonchelistas de todos los tiempos.

⁵⁶ Condesa de Espoz y Mina, de nombre real Juana María de la Vega (La Coruña, 7 de Marzo de 1805-22 de Junio de 1872) fue una activista y escritora liberal española.

Pablo Sarasate ha sido y sigue siendo uno de los violinistas más reconocidos por su gran dote musical, siendo premiado por ello, pero no solo hay que destacar su parte de concertista profesional, sino también como compositor. Es autor de varias obras para violín de carácter virtuoso, por su dificultad técnica. Podemos notar la presencia del folklore español por los elementos rítmicos y melódicos que utiliza en sus composiciones. Entre las obras más populares de Sarasate podemos destacar: *Fantasía sobre Carmen de Bizet*, *Aires Gitanos*, *Malagueña*, *Habanera*, *Romanza Andaluza*, *Zapateado*, *Capricho Vasco*, etc.

En mi proyecto final interpretaré la *Romanza Andaluza*, que está escrita en un compás de 6/8, similar al compás binario de subdivisión ternaria propio del flamenco.

A parte de las obras, ya mencionadas anteriormente, de los diferentes compositores relacionados con el mundo flamenco, interpretaré la Toná de Miguel Poveda, *De querer a no querer*. Es, quizás, la parte más interesante del concierto ya que el trabajo que conlleva la transcripción de la voz flamenca al violín es un proceso profundo de análisis e interpretación musical, intentando captar la esencia del flamenco.

7. Conclusiones

La música es un tipo de manifestación artística que tiene connotaciones culturales. Cada estilo tiene sus propias características. Es por eso que, cuando escuchamos un fragmento de música clásica y otro de flamenco, sabemos distinguir a qué estilo pertenece cada una. Tienen su propia identidad. Sin embargo no debemos dejar a un lado que la música es un lenguaje universal. Gracias a ella podemos expresar sentimientos, situaciones, pensamientos o incluso ideas, independientemente del grupo social o cultural al que pertenezcamos. La principal idea que me llevó a realizar este trabajo fue la fusión entre diferentes estilos musicales, como son en este caso la música clásica y el flamenco. Personalmente pienso que no es bueno poner barreras entre un tipo de música u otro, sino al contrario. De la fusión emergen ideas novedosas y enriquecedoras que nos abren las puertas a nuevos horizontes. Así es como han ido evolucionando, a lo largo de la historia, todos los estilos musicales puesto que no hay nada inamovible que perdure en el tiempo. La belleza está en la versatilidad y la posibilidad de cambio que la vida nos ofrece en cada momento. Pienso que la música es una manera de expresar tu mundo interior y no hay nada más profundo que realizarlo de la manera que mejor sabemos, tocando. Al igual que cada persona es única e irrepetible, creo que deberíamos buscar nuestro propio sonido, igual que buscamos nuestro propio destino. Para mí este trabajo me ha otorgado el momento perfecto para abrirme a otro tipo de música y enriquecerme, tanto como músico como persona, de la música de mi tierra natal.

Ha sido gratificante incorporar nuevos conocimientos además de los ya aprehekidos. Una mentalidad rígida no se abre a nuevos aires, por tanto no deja espacio a la inspiración. Si hay algo que podría resumir del aprendizaje que me ha supuesto este trabajo es la siguiente frase:

En la flexibilidad está el cambio.

El Arte es una herida que nunca concluye, una eternidad oculta presentida en nosotros.

(Manolo Sanlúcar, El Alma compartida, Ed. Almuzara 2007, pág 375.)

Anexo:

DE QUERER A NO QUERER

LIBERTINE

The musical score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and various ornaments. Annotations include 'sul pont' on the fourth staff, 'tremolo' on the fifth staff, 'gliss' on the sixth staff, 'morendo' on the seventh staff, 'x2' on the eighth staff, 'ricoché' on the ninth staff, and 'dis' on the tenth staff. The score concludes with a double bar line and the word 'morendo...' written below the final staff.

Partitura del arreglo que realicé de la Toná de Miguel Poveda.

Bibliografía

- BORROW, George Henry (1932) *Los Zincali (los gitanos de España)*. La Nave.
- DE VEGA, Luis Antonio, *Origen del Flamenco. El baile de los pájaros que se acompañan con sus trinos*.
- DÍAZ IBÁÑEZ, José Manuel “Flamenco, Investigación y Nuevas Tecnologías” en *Flamenco Abierto*” Universidad de Sevilla 2009/2010.
- UNIVERSIDADES ANDALUZAS *Flamenco en Red* [en línea] Programa Interuniversitario coordinado por la Universidad de Cádiz, Vicerrectorado de Proyección Social, Cultural e Internacional. [Consulta: Enero 2013]. Disponible en: < <http://www.flamencoenred.tv> >
- GALLEGO, Antonio (1990) *Manuel de Falla y El Amor Brujo*. Alianza música S.A. Madrid.
- GAMBOA, José Manuel, Felipe (1992). “*Felipe Pedrell, Las voces del Pueblo*”. *La Caña. Revista de Flamenco* (Asociación España Abierta) (4): pp. 52-54
- IGLESIAS ÁLVAREZ, Antonio (2001) *Manuel de Falla (su obra para piano) 2º edición “Noches en los jardines de España”*. Editorial Alpuerto S.L. Madrid.
- INFANTE, Blas (1980) *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo. 1929-1931*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- LÓPEZ RUIZ, Luis (2007) *Guía del Flamenco*. Akal 2ª edición.
- MACHADO Álvarez, Antonio. *Colección de Cantos flamencos recogidos y anotados por Demófilo*. Sevilla. 1881.
- MONTEMAR “De Ópera Flamenca. Vedrines” en *Flamenco de Papel* [en línea] Julio 2010 [Consulta: Febrero 2013]. Disponible en <<http://flamencodepapel.blogspot.com.es/2010/07/de-opera-flamenca-vedrines.html>>
- PAHISSA, Jaime (1956) *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires. Ricordi, 2ª edición.
- PARRILLA, Juan (2010) *Método flamenco para instrumentos melódicos*. Mel Bay Publications.
- PEDRELL, Felipe (1940) *Cancionero Musical Popular Español*. Tomo II, E. Castells
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA *Diccionario de la Lengua* [en línea] 22ª Edición. Madrid, España. [Consulta: marzo 2013]. Disponible en <<http://www.rae.es/rae.html>>

SANZ, Pablo “Jorge Pardo: Me han premiado por no ser músico de Jazz” *El Mundo* 16/01/2013 [en línea] Unidad Editorial Información General S.L.U. [Consulta: Enero 2013]. Disponible en <<http://www.elmundo.es/elmundo/2013/01/15/cultura/1358270098.html>>

SANLÚCAR, Manolo (2007) *El Alma compartida*, Ed. Almuzara 2007.

SCHNEIDER, Marius (1988) *El Origen Musical de los Animales Símbolos en la Mitología y la Escultura Antiguas: Ensayo Histórico-Etnográfico Sobre la Subestructura Totemística y Megalítica de Las Altas Culturas y Su Supervivencia en el Folklore Español*. Siruela, Ediciones S.A.

UTRILLA ALMAGRO, Jerónimo (2007) *El flamenco se aprende* Ed Toro Mítico.