

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	2
ESTADO DE LA CUESTIÓN	3
TRANSCRIPCIONES	14
Intérprete y repertorio	14
Soleares «Y tú no me respondías»	15
Seguiriyas «Hermanito mío»	23
Tangos «Al Padre Santo de Roma»	29
Fandangos «Dos estrellas relucientes/De la alegre primavera	36
Bulerías «Viviré»	42
ANÁLISIS	47
Cuestionario y respuestas	47
Resultados e interpretación	53
PUNTO Y SEGUIDO	55
BIBLIOGRAFÍA	57
APÉNDICES	60

«El violín canta flamenco» es un proyecto basado en la transcripción del cante flamenco para el violín. Que este instrumento pueda «cantar» o incluso «llorar» son características que se le han atribuido por su afinidad con la voz humana, por ser cuerdas las que vibran en ambos casos –instrumento y persona– y por ser un instrumento no temperado que puede desplegar toda la gama de tonalidades sin saltos entre unas y otras. El flamenco, por otra parte, no destaca por la complicación de sus melodías o de sus armonías sino por la rítmica que despliega, por su microtonalidad y por el uso de gran cantidad de melismas. Abordar esta empresa es, a mi juicio, uno de los retos más complicados y hasta el momento menos abordado. El material interpretativo plasmado en la partitura podría acercar este género a todo aquel que lo considere inalcanzable.

He escogido al cantaor gaditano José Monje Cruz «Camarón de la Isla» para transcribir algunos de sus cantes por ser gaditano como yo y por ser reconocido en el mundo del flamenco como uno de los más grandes, porque supo revolucionarlo desde la tradición. Con él di mis primeros pasos y mi pasión fue en aumento con sus discos. Creo muy interesante que su legado pueda ser escuchado desde otra perspectiva.

Este trabajo, que va destinado a la investigación para la práctica artística¹, no deja de ser más que el inicio de lo que me gustaría continuar en próximas investigaciones en torno a la transcripción. En él, voy a estudiar y me voy a centrar en cada giro melódico y rítmico que se realice, lo voy a interpretar con mi violín y lo voy a transcribir a la partitura. Voy a proponer también algunas digitaciones y, en la medida de lo posible, un acompañamiento de la guitarra. Estas cuestiones serán más superficiales en vista de que cualquier intérprete violinista puede digitar a su conveniencia y a su forma de interpretar. En cuanto al acompañamiento guitarrístico, es una demanda de la que fue mi tutora y que por motivos ajenos a su voluntad no ha podido desarrollar este trabajo conmigo. Desde aquí mi apoyo y el deseo de su pronta recuperación.

Llevo tiempo preguntándome de qué modo puedo interpretar el cante flamenco con el violín y, si ello se pudiera conseguir, la siguiente pregunta que me haría es qué resultado tendría ante el público. Para ello desarrollaré mi trabajo en cinco etapas. La primera seleccionando las fuentes primarias que me han servido de base para realizar las transcripciones. Estas fuentes son el reflejo más objetivo de lo que el artista dejó plasmado en

¹ LÓPEZ-CANO, Rubén y SAN CRISTÓBAL, Úrsula. «Investigación, investigación musical e investigación artística». *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Fonca-Esmuc, 2014, pp. 38-58.

sus grabaciones. La segunda realizando una búsqueda bibliográfica con el objeto de recopilar información a fin de plantear un estado de la cuestión en torno a esta problemática. La tercera abordando el estudio comparativo de mis propias transcripciones mediante la aplicación de la práctica y de la informática. La cuarta, plasmando los resultados de mi estudio serán en la interpretación, que se ajustará a mis propios criterios. Rubén López-Cano y Úrsula San Cristóbal, destacaron la idoneidad de este método autoetnográfico en casos referidos al estudio de aspectos relacionados concretamente con el ámbito de las artes performativas.² En relación con esta problemática, abordaré estas cuestiones a partir de mi propia experiencia como profesional y estudioso del flamenco. Y por último, exponiendo los resultados de la interpretación a los profesionales y conocedores del flamenco para su análisis.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Aunque no se encuentra entre los objetivos de este TFE plantear un análisis pormenorizado de los acontecimientos políticos, sociales, económicos o culturales de este país durante los siglos XIX y XX, es evidente que éstos son elementos fundamentales para una correcta comprensión de la interacción entre los diversos grupos sociales y el cante flamenco. Así, y como botón de muestra, sirvan estos dos ejemplos para afrontar esta problemática. Como apunta William Washabaugh a partir de las conclusiones de otros investigadores:

[...] la fascinación por el flamenco de finales del siglo XIX fue impulsada por los intereses de las nacientes clases medias en las ciudades andaluzas. Sus intereses en la música flamenca contribuían a legitimar sus prácticas políticas y económicas individualistas. Los ricos señoritos andaluces celebraban este estilo de canto tradicionalista que les proporcionaba una identidad distintiva al tiempo que les permitía expresar su simpatía por los oprimidos³.

El segundo ejemplo se sitúa en nuestra época. El flamenco tiene un peso importante en la trayectoria intelectual de José Manuel Caballero Bonald y Fernando Quiñones. En efecto, según las investigaciones de Luis Pascual Cordero Sánchez:

El flamenco jugará un papel importante en la lucha contra la imagen orientalizada,

² LÓPEZ-CANO, Rubén y SAN CRISTÓBAL OPAZO, Úrsula. *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Conaculta Fonca, Esmuc, Icm, 2014, p. 138-146.

³ WASHABAUGH, William. *Flamenco. Pasión, política y cultura popular*. Barcelona: Paidós, 2005, p. 90.

romántica y estereotipada de Andalucía. Conscientes de su papel identitario, convierten la lucha contra el tipismo en una vindicación del flamenco de la que ambos autores participan. Caballero Bonald y Quiñones publican no sólo su literatura con guiños al flamenco aquí y allá, sino que desarrollan toda una obra flamencológica que va más allá del ensayo y abarca también la producción discográfica y la televisión. El tratamiento del flamenco en su narrativa de ficción es el de un flamenco real, alejado del estereotipo, el exotismo, la comercialización (turística y de otra índole), muy alejado del nacionalflamenquismo, es más, al emplearlo como material literario y como objeto de reflexión, lo dignifican y ennoblecen, y de paso lo alejan del costumbrismo y continúan con su lucha contra la visión romántico-exótica de Andalucía. Asimismo, en su obra flamencológica, ambos autores conceden especial importancia a la indagación de la historia del flamenco, gesto vinculado a la voluntad de poner de manifiesto su esencia mestiza. Este carácter mestizo puede fácilmente leerse desde una perspectiva política, de modo que no sólo es el flamenco una afición o un objeto de estudio de los dos escritores. Es también una forma de plantarse ante el Franquismo⁴.

Cada partitura es hija de su tiempo y responde a las necesidades, aspiraciones y negaciones de la sociedad en la que fue creada. Ahora, en los inicios del siglo XXI, al releerlas y reinterpretarlas, soy consciente que mi contemporaneidad también está marcando una serie de coordenadas que posibilitan nuevas lecturas y enriquecen el bagaje acuñado por el cante flamenco a través del tiempo. Sirvan, pues, estas breves palabras de antesala para la presentación de un estado de la cuestión centrado en los trabajos de Rosa Escobar, Claudia Sansón, Úrsula Amargós, Juan Parrilla, David Leiva y Simón Fernández⁵.

⁴ CORDERO SÁNCHEZ, Luis Pascual. «Andalucía en la prosa de Jose Manuel Caballero Bonald y Fernando Quiñones». *Campo de Agramante: revista de literatura*. 2015, nº 22, p. 111-112.

⁵ No quisiera pasar la ocasión para apuntar, aunque con brevedad, un aspecto importante. Según las investigaciones de Juan Zagalaz, los saxofonistas Aquilino Calzada González (1910-?) y Fernando Vilches Silva (1897- ?) fueron pioneros a la hora de cantar flamenco con un instrumento diferente de la voz humana: el primero posiblemente de Guantánamo Cuba y el segundo de Jaen. Aquilino Calzada González era conocido como el Negro Aquilino y fue denominado por la prensa como «El Vallejo del Saxofón» en alusión al famoso cantaor de la época Manuel Vallejo, y también recibió el nombre de el «Saxofón Humano». Fernando Vilches Silva, tal vez un poco menos reconocido, dio un paso más que su colega. Mientras Aquilino solía acompañarse por un pianista en sus interpretaciones flamencas, Vilches lo hacía con guitarristas –Manolo de Badajoz, Sabicas o Montoya– acercándose mucho más al entorno del flamenco. En la década de 1930 ya había un instrumento que «cantaba» flamenco como alternativa a la voz humana. Confirmado por las noticias, los carteles y las crónicas que aporta Juan Zagalaz y, por supuesto, por las grabaciones que se realizaron, la irrupción de un instrumento ajeno a la voz humana tuvo un importante impacto social. Esta expresión prematura del mundo flamenco fue truncada desgraciadamente por la Guerra Civil. Estoy de acuerdo con Zagalaz en que la historiografía flamenca

En cualquier caso y antes de entrar a valorar la propuesta de estos autores, sí quisiera plantear dos reflexiones en torno a la transcripción para guitarra y para el cante. En relación con la transcripción para guitarra en el flamenco es un campo de estudio que cuenta con sólidos antecedentes. Aunque durante el siglo XIX sobresalieron los trabajos de Julián de Arcas (1832-1882) o el Cancionero de Eduardo Ocón (1833-1901) fue en 1902 cuando Rafael Marín publicó el método más antiguo conocido de guitarra flamenca por música y cifra⁶. A partir de estas primeras obras, estos trabajos fueron desarrollándose al compás de la evolución sociológica del país durante el siglo XX.

En la primera mitad del siglo XX el guitarrista sevillano Luis López Tejera «Luis Maravilla» (1914-2000) realizaba transcripciones propias y de otros guitarristas mediante el método cifrado. La evolución experimentada por la escritura para guitarra flamenca se hacía patente en sus trabajos. No es ocioso recordar que Luis Maravilla fue un guitarrista flamenco. Así, conocedor del lenguaje y de la interpretación, se preocupó en precisar los símbolos para conseguir una mayor objetividad en las partituras. Él mismo realizó mejoras sustanciales en sus transcripciones en la segunda mitad del siglo XX⁷.

La normalización de la escritura en pentagramas y la ausencia del sistema cifrado se llevó a cabo en esta segunda mitad del siglo XX gracias a la labor de Joseph Trotter y Paco Peña. El trabajo realizado por este último le permitió consolidar la docencia reglada de guitarra flamenca en el “Rotterdam Conservatorium voor Muziek” (Holanda), siendo pionera su experiencia en este dominio. El desarrollo de esta técnica está consolidado en la actualidad. Así, según Norberto Torres «la transcripción de guitarra flamenca se ha desarrollado tanto en estos últimos años, que podemos afirmar que casi todo lo grabado en solista, y parte de las falsetas de acompañamiento, está transcrito en música y cifra»⁸.

En relación con las transcripciones e interpretaciones de cante, éstas ya son objeto de estudio y de investigación. En este sentido he encontrado trabajos significativos como los realizados por Rosa Escobar, que mezcla en sus transcripciones para viola melodías de

necesita revisar en profundidad el concepto de fusión y la percepción de arte cerrado que se le atribuye en muchas ocasiones de forma apriorística. Así pues, este proyecto cuenta con un antecedente importante que será tenido en cuenta en futuras investigaciones. ZAGALAZ, Juan. «Fernando Vilches y Aquilino Calzada: El surgimiento del saxofón flamenco en la segunda república española». *Anuario musical*. 2015, nº 70.

⁶ OCÓN, Eduardo. *Cantos Españoles: colección de aires nacionales y populares/ formada é ilustrada con notas especificativas y biográficas por D. Eduardo Ocón*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1874. MARÍN, Rafael. *Método para guitarra Aires andaluces (flamenco). Único en su género*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1902.

⁷ TORRES CORTÉS, Norberto. *La guitarra flamenca*. Sevilla: Signatura Ediciones, 2010, Vol. 1, p. 79-95.

⁸ TORRES CORTÉS, Norberto. *La guitarra....* Op. Cit., p. 96-120

falsetas guitarrísticas y lo que ella misma denomina «imitación al cante» interpretando el flamenco desde el punto de vista de la cuerda y ofreciendo un amplio abanico de posibilidades a las que se puede adaptar el instrumento⁹. También ofrece en su trabajo algunos ejercicios de adaptación. De un planteamiento un poco más técnico, o al estilo del mundo clásico, los trabajos de Claudia Sansón y Úrsula Amargós buscan una forma de reinterpretar las obras de autores clásicos que hacen un guiño al flamenco acercándolas a esta estética¹⁰. Ambas autoras muestran en sus trabajos un notable interés por acercarse al flamenco desde sus estudios y sus conocimientos adquiridos, muy lejanos al género.

En 2015, el ya citado Simón Fernández Sánchez realizó un trabajo de transcripciones sobre ocho temas con melodías flamencas –entre los que se encuentran «Almoraima» de Paco de Lucía y «A tu mare Rosa» de Camarón de la Isla– interpretadas por Jorge Pardo¹¹. Aunque en principio son para flauta travesera, las transcripciones están pensadas para instrumentos melódicos en general con transportes a Sib, Mib o a la Clave de Fa. Por su parte, el flautista Juan Parrilla se adentra en el terreno pedagógico con su «Método flamenco para instrumentos melódicos» donde no sólo transcribe piezas melódicas sino que también apunta las escalas y las métricas, proponiendo ejercicios para familiarizarse con el género. Incluye también transcripciones para instrumentos transpositores y otras claves¹².

En relación con el estado de la cuestión hay dos trabajos que merecen ser reseñados. Me refiero a las transcripciones de algunos cantes de Camarón de la Isla realizadas por David Leiva y Simón Fernández Sánchez en 2009 y 2018 respectivamente. El trabajo de David Leiva ofrece quince transcripciones de las que sólo una –la soleá «Al infierno que te vayas»– coincide con las que yo propongo. Incluye, junto a las transcripciones de los cantes, el acompañamiento de la guitarra en cifra y en pentagrama, una importante información para los guitarristas. Incluso aquéllos que sólo tengan un nivel de aficionado podrían beneficiarse de esta labor. Además también ofrece un esquema con los acordes que se utilizan dependiendo de la tonalidad en la que se desee interpretar los temas. Sus transcripciones reflejan en

⁹ ESCOBAR LÓPEZ, Rosa. (2018). *El flamenco a través del prisma de un instrumento de cuerda frotada: la viola. Panorama del instrumento en el flamenco actual. Ejercicios y propuestas de repertorio* (TFE) Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco. Córdoba. Agradezco a la autora que me dejase consultar su TFE.

¹⁰ SANSÓN MORA, Claudia. (2013). *La voz flamenca del violín* (TFE). ESMUC. Barcelona. AMARGÓS RUBIÓS, Úrsula. (2013). *Cordes gitanes. L'influència del flamenc en l'escriptura per a viola clàssica* (TFE). ESMUC. Barcelona.

¹¹ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Simón. *Jorge Pardo. Transcripciones flamencas para instrumentos melódicos*. [música impresa] SLE: E-litterae S.L., 2015., p. 54-69 y 94-119.

¹² PARRILLA, Juan. *Método flamenco para instrumentos melódicos*. [Música impresa]. Madrid: RGB, Arte Visual, 2009.

muchos de los casos la etapa más clásica de José Monje Cruz y los cantes más complicados de transcribir. En mi opinión, una vez estudiadas y valoradas, el resultado de estas transcripciones, aun siendo valiosas, son susceptibles de ser mejoradas. Se puede observar en primer lugar que, al centrarse en la melodía básica del cante, no presta demasiada atención a los melismas del intérprete y tampoco presta demasiada atención a la riqueza rítmica desplegada y que es característica y definitoria, tanto del intérprete como del género, basando su transcripción en ritmos un tanto básicos. Así, al comparar algunas de las transcripciones con sus fuentes primarias, he detectado una distancia interpretativa que me resulta excesiva. En la transcripción de la soleá «Al infierno que te vayas» David Leiva propone una cuenta del compás de la soleá a partir del primer tiempo del compás de 3x4. Sería aconsejable comenzar la cuenta de la soleá en el segundo tiempo del 3x4. De esta manera coinciden los acentos naturales de ambos y el ritmo acéfalo propio del género flamenco.

Comparativa de la cuenta por soleá propuesta por David Leiva y la propuesta por Emilio Martín

The image displays four musical staves, each representing a different counting method for a soleá. The first two staves, 'Cuenta de David Leiva' and 'Cuenta de Emilio Martín', are in 3/4 time and show a sequence of notes with accents and measure numbers 1 through 12. The last two staves, 'C.D.L.' and 'C.E.M.', show a change in time signature from 3/4 to 2/4 at measure 7, with notes and accents continuing through measure 12.

Como puede observarse en la cuenta propuesta por David Leiva, el primer tiempo de la soleá -que es tiempo débil- coincide con la parte fuerte del compás de 3x4, mientras que los tiempos 3, 6, 8 y 12 de, que son acentos naturales del compás de soleá no coinciden con la parte fuerte del compás de 3x4.

En mi propuesta, el primer tiempo de la soleá, coincide con parte débil del compás de 3x4 y los tiempos 3 y 6, acentos naturales del compás de la soleá coinciden con parte fuerte del compás de 3x4. Sólo los tiempos 8 y 10, acentos naturales del compás de soleá no coinciden con parte fuerte del compás de 3x4.

De esta manera, mientras que en la propuesta de David Leiva hay 5 tiempos del compás de la soleá que no coinciden con los acentos naturales del compás de 3x4, en mi propuesta sólo hay 2 tiempos que no coinciden.

Si transcribimos la soleá cambiando de compás, como está expuesto en el segundo ejemplo, en mi propuesta se puede observar la plena coincidencia de los acentos naturales de la soleá con las partes fuertes y débiles de los compases de 3x4 y 2x4. En la propuesta de David Leiva no coincide ningún acento natural de la soleá con los tiempos fuertes de los compases de 3x4 y 2x4.

De todas formas y bajo mi criterio, la transcripción en 3x4 ayuda al lector en su ejecución.

Por otra parte, aunque David Leiva describe una línea melódica parecida a la del cante, omite muchas notas de la interpretación y en algunos tercios su transcripción termina antes que los audios de la fuente original. Su propuesta sólo tiene una semejanza visual en la línea melódica con mi transcripción, pero en el estudio comparativo de la audición con la melodía

original se pueden detectar las diferencias descritas¹³.

Al infierno que te vayas

(Comparativa con la transcripción de David Leiva)

Soleá ♩ = 120

Transcripción D. Leiva

Y al in - fier - no que

Transcripción E. Marín

Al in - fier - no que

3

te va - yas

te va - - yas yo

5

yo me voy a

me voy a

¹³ En el apéndice Memoria extraíble «El violín canta flamenco/Carpeta 1 Soleares Y tú no me respondías/Carpeta Transcripción de David Leiva/ se exponen todas las posibilidades comparativas entre la fuente original, la partitura en formato MIDI y la interpretación violinística, así como la transcripción en formato PDF, un video donde se puede observar la evolución de la melodía original con la partitura en formato MIDI y el audio de la partitura en formato MIDI.

2 7

ir con - ti - go

ir con - ti - go

9

que yo me voy a

que yo me voy

11

ir con - ti - go

a ir con - ti - go

13

17

por que yen - do en tu com - pa - ña lle -

Por-que yen do en tu com - pa - ña

21 3

vo la glo - ria con - si -
a - a - y lle - vo la glo - ria

25

go
con - mi - go

29

Y al in - fier - no que te va - yas
Ay al in fier - no que te va - yas

33

me ten - go que ir
a - a - a - y me ten - go

35

con - ti - go
que ir con - ti - go

4 37

41

Me e - ché a la lo - - te - ri - a yo me

Me - tí a la lo - - te - ri - a yo me -

45

49

me e - ché a la lo - - te - ri - a

- e - tí a la lo - - te - ri - a y me

53

y me to - có tu per - - so - na que e - ra

to - có tu per - - so - na que e - ra

57 5

lo que

lo que yo que

59

que - ría - a

rí - a

61

y me to - có tu per so - na

y me to - có tu per so - na

64

que e - ra lo que yo

que e - ra lo que yo

67

que - rí - a

que - rí - a

Frente a esta lectura, en este TFE propongo otra interpretación que, teniendo en cuenta las consideraciones que acabo de señalar, busca ajustarse en mayor medida al cante grabado por el cantaor gaditano.¹⁴

Las transcripciones de Simón Fernández Sánchez se basan en los cantes más modernos: la etapa más transgresora e innovadora del cantaor gaditano. En este trabajo se incluyen doce transcripciones para instrumentos melódicos principalmente para flauta, las armonías de la guitarra como apunte sobre el acompañamiento aunque sin el ritmo y también los arreglos para algunos instrumentos transpositores con sus correspondientes transportes y cambios de clave. Se aprecia una mayor labor en la elaboración de los melismas y los ritmos, aunque también es preciso decir que los temas elegidos por Simón Fernández son más cantables y, por tanto, más asequibles a las transcripciones.

Los casos que acabo de analizar –me refiero a las transcripciones de David Leiva y Simón Fernández Sánchez– son los más significativos en cuanto a transcripciones sobre los cantes de Camarón de la Isla. No he localizado otros trabajos en este sentido. Aunque en futuras investigaciones pudiese encontrar otros ejemplos, en estos momentos explicaría esta carencia planteando dos reflexiones: la primera, que la transcripción es demasiado complicada para llevarla a cabo por los métodos tradicionales de escritura musical occidental; y la segunda, que este tipo de trabajo ha recibido una escasa atención por los músicos profesionales que podrían sostener que las grabaciones aportan toda la información necesaria de manera completamente objetiva. En este sentido pienso que podría ser interesante poner en práctica el método de aprendizaje de las músicas de tradición oral en los conservatorios de música.¹⁵

¹⁴ El cambio de compás a 6x4 en el compás 63 se debe únicamente a la inclusión de un grupo irregular que se produce justo en el cambio de compás.

¹⁵ En relación con la docencia del cante me gustaría señalar que sus transcripciones se trabajan en el primer y segundo curso de los tres itinerarios del grado superior de Flamenco. La asignatura «Transcripción de la música flamenca» se aborda principalmente en el sentido del cante. Su objetivo es buscar la interpretación global de un estilo. En cierta manera, se asemeja al trabajo efectuado con las partituras del Barroco, en las que las melodías escritas son susceptibles de ser variadas por los intérpretes en sus repeticiones y en sus cadencias, realizando una improvisación interpretativa. En el caso del flamenco, las transcripciones se realizan sin las improvisaciones, tratando de respetar la base melódica. A partir de ese punto, un cantaor o cantaora podría interpretar estas partituras respetando la base melódica y realizando las improvisaciones pertinentes. Este trabajo permitiría que las transcripciones se pudiesen interpretar a la manera del barroco ayudando a consolidar la evolución de la transcripción del cante flamenco. En este sentido, y entre todos los interesados en esta materia, se podrían abordar las limitaciones de un lenguaje, que no está pensado para este tipo de género musical. La asignatura daría un importante paso empezando a incluir los ritmos en las transcripciones. Sobre el tema de la complicación de las transcripciones de los cantes flamencos y sobre la conveniencia de su realización ya he hablado con anterioridad en este TFE.

TRANSCRIPCIONES

Intérprete y repertorio

El TFE «El violín canta flamenco» se asienta sobre dos pilares fundamentales: la elección del intérprete más adecuado y la selección de un repertorio de cantes señeros y reconocibles del acervo. En relación con el primer aspecto, el artista elegido es el gaditano José Monje Cruz, Camarón de la Isla (San Fernando, Cádiz 1950 – Badalona, Barcelona 1992). Junto a las innumerables referencias que existen sobre su figura, destaca su reconocimiento como revolucionario del cante flamenco en su época¹⁶. Pero además de esta faceta, Camarón de la Isla dejó una importante muestra de los denominados cantes clásicos en una serie de nueve discos de larga duración acompañado por el guitarrista Paco de Lucía. En este legado se aprecia el dominio del repertorio de ambos artistas y su respeto por la estética del género.

En relación con el repertorio, se trata del legado de Camarón de la Isla grabado en la década de los años 70 del siglo XX. Con el objeto de ser operativo, voy a dividir este corpus musical entre las cuatro ramas principales del tronco del flamenco: seguiriyas, soleares, tangos y fandangos. De cada una de las ramas, voy a seleccionar dos estilos, excepto de las soleares. A este elenco le voy a añadir un estilo de bulerías muy particular del cantaor gaditano y que pertenece al periodo más transgresor del artista. Así pues, cuento con ocho estilos clásicos y uno moderno. De todas las posibilidades, he decidido hacer este proyecto sobre estilos con compás y ritmo definidos, desechando los cantes libres¹⁷, sobre los que se

¹⁶ Camarón de la Isla llegó a realizar la mayor parte del repertorio flamenco canonizado para después crear su propio estilo personal, ofreciendo una alternativa que no dejó indiferente a nadie. De aquí otra de las razones por la cual he elegido a este cantaor como ejemplo para este proyecto, que ofrece otra alternativa que podría ser innovadora. El cantaor/cantaora es intrínseco al flamenco. Bajo mi punto de vista, vincular al flamenco un instrumento como pieza fundamental, ofreciendo una alternativa diferente del cante, podría resultar una propuesta revolucionaria. Sobre el papel desempeñado por Camarón de la Isla como «revolucionario del flamenco» *Camarón de la Isla, Revolucionario del flamenco*. Recuperado del sitio web <http://empresayeconomia.republica.com/actualidad/camaron-de-la-isla-revolucionario-del-flamenco.html> [consultado el 17 de Julio de 2019]. *Camarón de la Isla, sus retratos mas fieles: ¿revolucionario o mito?*. Recuperado del sitio web www.rockandfilms.es/series/camaron-de-la-isla-revolucion-o-mito/ [Consultado el 1 de Agosto de 2019]. *Camarón de la Isla*. Recuperado del sitio web www.biografiasyvidas.com/reportaje/camaron/ [Consultado el 4 de Agosto de 2019]. MORANTE, A. (director). (2018). *Camarón: Flamenco y revolución*. [DVD]. España: Lolita Films, Canal Sur Televisión, Mediaevs, FilmStar, Ulula Films.

¹⁷ Los denominados cantes libres son los que carecen de métrica y compás. Me gustaría señalar que la interpretación de estos cantes implica una audición meticulosa con objeto de su correcta interpretación, ya que aunque la altura de los sonidos sí está definida o se puede definir en sus transcripciones, el ritmo, al ser libre, no se puede fijar, y la única forma que hay de intuirlo y determinarlo es por medio de la audición. Significa ello que hay que «tocar de oído». Me remito pues, a lo expuesto en el apartado de la Justificación de este TFE sobre este asunto. Sobre este asunto GAMBOA, Jose Manuel y NÚÑEZ, Faustino. *De la A a la Z. Diccionario de términos*

han realizado interesantes trabajos en este mismo conservatorio¹⁸.

Los audios seleccionados para las transcripciones de este TFE son los siguientes: Soleares «Y tú no me respondías», Seguiriyas «Hermanito mío», Tangos «Al Padre Santo de Roma», Fandangos «Que a la marisma se asoma/De la alegre primavera» y Bulerías «Viviré».

Soleares «Y tú no me respondías»¹⁹

La soleá es uno de los estilos en el que se aprecia de forma más contundente los elementos musicales que definen la música flamenca. Su compás de amalgama de doce tiempos (6x8 y 3x4) alberga gran parte de los principios métricos y rítmicos del flamenco. Su armonía, eminentemente modal, configura los principales esquemas de otros muchos estilos flamencos: cantiñas, bulerías, bulerías por soleá, etc. Melódicamente también impone una estética que contagia a otros estilos. Por todo ello, es considerada de forma merecida como matriz de una de los cuatro ramas principales del tronco del árbol del flamenco.

Audio extraído del corte número 8 del primer disco de larga duración «El Camarón de la Isla con la colaboración especial de Paco de Lucía» también denominado «Al verte las flores lloran», grabado en 1969 y producido por Antonio Sánchez Pecino. Los tres cantos que hay en este corte son soleares de Cádiz. Los dos primeros pertenecen a la misma variante, catalogada como la número 1 de Enrique el Mellizo, pero contienen diferente letra. Por este motivo sólo transcribo una de las dos, en concreto, la primera letra que da título al tema²⁰. El tercero, está catalogado como la variante número 3 de Paquirri²¹. La tonalidad original empleada para esta interpretación fue «La flamenco». Tras estudiar múltiples posibilidades, la tonalidad que más me satisfizo para la transcripción fue «La flamenco»²². No he transcrito la

flamencos. Madrid: Espasa Calpe, 2007, p. 109-110.

¹⁸ Me refiero a dos TFE de transcripción de Gema Jiménez, a quien agradezco la colaboración por permitirme su consulta. JIMÉNEZ, GEMA. (2016). *Estudio, clasificación y sistema musical de los cantos mineros* (TFE). Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco. Córdoba. JIMÉNEZ, Gema. (2018). *Transcripción, análisis y clasificación de La Malagueña a través de los tiempos de Diego Clavel* (TFE). Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco. Córdoba.

¹⁹ POPULAR. (1969). «Y tú no me respondías». *El Camarón de la Isla con la colaboración especial de Paco de Lucía*. [LP]. Madrid: Fonogram. GAMBOA, José Manuel y NÚÑEZ, Faustino. *Todo Camarón. Guía de audición*. Barcelona: Altaya, 2000, p. 41. GAMBOA, José Manuel y NÚÑEZ, Faustino. *Todo Camarón. Discografía*. Barcelona: Altaya, 2000, p. 1-2.

²⁰ Aunque normalmente en el flamenco el cambio de letra influye en el resultado de la interpretación, la esencia de las melodías de los estilos permanece. En este caso, el mismo estilo de soleá es cantado con diferentes letras: *Al infierno que te vayas / yo me voy a ir contigo / porque yendo en tu compañía / llevo la gloria conmigo. Y Maíta de mi alma / dime donde estás metía / que yo te llamaba a voces / y tú a mí no me respondías.*

²¹ Los estilos de las soleares se encuentran catalogados en Partituras de guitarra flamenca. España: www.canteytoque.es. [Consultado el 14 de Agosto de 2019].

²² Más adelante desarrollo la problemática sobre la decisión de la tonalidad para las transcripciones.

glosolalia del inicio²³. La transcripción incluye un acompañamiento de guitarra.

Al infierno que te vayas

Letra y música: Popular
Intérprete: Camarón de la Isla
Soleares de Cádiz
Enrique el Mellizo 1 y Paquirri 3

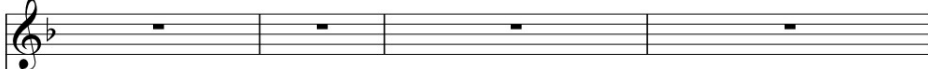
Transcripción: Emilio Martín


Soleá ♩ = 120

The musical score is arranged in four systems. Each system consists of two staves: Violín (Violin) and Guitarra (Guitar). The time signature is 3/4, and the tempo is marked as Soleá ♩ = 120. The key signature has one flat (B-flat). The guitar part is highly rhythmic, featuring a repeating pattern of eighth notes with triplets and slurs. The violin part is mostly silent, with some notes in the second and fourth systems.

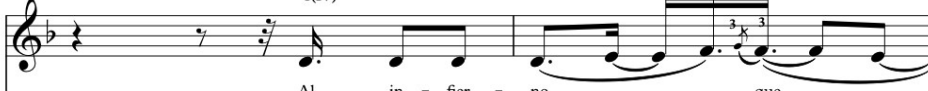
²³ Las glosolalias y ayeos que introducen los cantaores para templar la voz y coger tono al inicio de las tandas, suelen ser muy personales y aunque están ligadas a los cantes que se interpretan e incluso en algunos casos, están bien asentadas –como el *tiritarán* en las alegrías de Cádiz–, no definen estilos determinados. De ahí que hayan sido incluidas o no según mi criterio.


2 9

Vln. 


Guit. 


13

Vln.  1(dv)
Al in - fier - no que


Guit. 


15

Vln.  te va - - yas yo

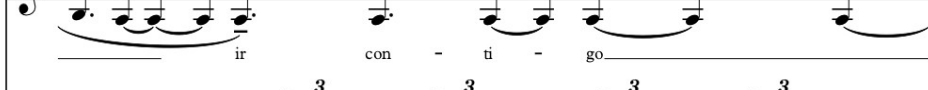
Guit. 


17

Vln.  me voy a

Guit. 

19

Vln.  ir con - ti - go

Guit. 

21

Vln. ^{3 3 3} que yo ^{3 1 1 1 1 2 3} me voy

Guit. ³

23

Vln. ^{2 1 3 2 1} a ir con - ti - go.

Guit. ^{3 3 3 3}

25

Vln.

Guit. ^{3 3 3 3}

27

Vln.

Guit. ^{3 3 3 3}

29

Vln. ^{2 2 2 2 2 1 1 1 1 5} Por - que yen do en tu com - pa - ña

Guit. ^{3 3}

4 33

Vln. $2^2 2^2 3$ $3^3 3$ $3^3 3^3$ $2^2 1$ $1^3 2$ 1 $2^3 3$ $3^3 3^2 1$

a - a - y lle - vo - - la glo - - ria

Guit.

37

Vln.

con - mi - - go.

Guit.

39

Vln.

Guit.

41

Vln.

Ay al in - fier - no que

Guit.

43

Vln.

te - - va - - - yas

Guit.

6 57

Vln. 

Guit. 

59

Vln. 

Guit. 

61

Vln. 
 e - tía la lo - - te - ri - a y me

Guit. 

65

Vln. 
 to - có - tu - per - - so - na que e - ra -

Guit. 

69

Vln. 
 lo que yo que -

Guit. 

71

Vln. 
 - ri - a

Guit. 

73

Vln. 7

Guit.

y — me to — có tu per — — — so — na —

76

Vln. que — c — ra — lo — que —

Guit.

78

Vln. yo — que — ri — a..

Guit.

80

Vln.

Guit.

82

Vln.

Guit.

En el apéndice Memoria extraíble «El violín canta flamenco/Carpeta 1 Soleares Y tú no me respondías/ se exponen todas las posibilidades comparativas entre la fuente original, la partitura en formato MIDI y la interpretación violinística, así como la transcripción en formato PDF, un video donde se puede observar la evolución de la melodía original con la partitura en formato MIDI y el audio de la partitura en formato MIDI.

Seguiriyas «Hermanito mío»²⁴

La seguiriya está considerada como el estilo jondo por antonomasia. Alberga la quintaesencia de la estética musical y la profundidad espiritual del flamenco. De hecho, junto con soleares, tangos y fandangos, forma el corpus de una de las cuatro principales ramas del tronco del árbol del flamenco. Se basa en la línea melódica del cante y en el acompañamiento ostinato de la guitarra que gira en torno al primer y el segundo grado de la tonalidad flamenca y que sostiene las modulaciones de uno de los estilos más melismáticos²⁵. Incluye los cuartos de tono entre sus recursos más habituales para dotar a este estilo de una característica expresión trágica.

Este audio procede del corte número 2 del quinto disco de larga duración «El Camarón de la Isla con la colaboración especial de Paco de Lucía» también denominado «Caminito de Totana», grabado en 1973 y producido por Antonio Sánchez Pecino. El primero de los dos cantes que hay en este corte es una seguiriya de Jerez, en concreto la variante catalogada como número 1 de Manuel Torre. El segundo es una seguiriya de los Puertos –variante personal que Camarón de la Isla interpreta a partir del estilo de Juanichi el Manijero– que comienza en tono mayor como si fuera una cabal, para regresar de inmediato a la tonalidad flamenca. Aunque la tonalidad de esta interpretación es «Mib flamenco», creí oportuno, tras estudiar varias posibilidades, que la tonalidad más apropiada para el violín era «Re flamenco». En la transcripción se incluye un acompañamiento de guitarra. No he transcrito el ayeo del principio.

²⁴ SÁNCHEZ, Antonio. (1973). «Hermanito mío». *El Camarón de la Isla con la colaboración especial de Paco de Lucía* [LP]. Madrid: Fonogram. GAMBOA, José Manuel y NÚÑEZ, Faustino. ...*Guía de audición*. Op. Cit., p. 52. GAMBOA, José Manuel y NÚÑEZ, Faustino. ...*Discografía*. Op. Cit., p. 9-10.

²⁵ Sobre el término «ostinato» LATHAM, Alison. *Diccionario enciclopédico de la música*. México: FCE, 2008, p. 1138-1139.

Hermanito mío

Letra y Música: Antonio Sánchez

Intérprete: Camarón de la Isla

Seguiriyas de Jerez y los Puertos

Manuel Torre 1 y variante personal de Juanichi el Manijero

Transcripción: Emilio Martín

Seguiriyas ♩ = 80

The musical score is arranged in two systems, each with two staves: Violin (Vln.) and Guitar (Guit.). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The tempo is marked as Seguiriyas ♩ = 80. The score begins with a guitar introduction consisting of a series of chords and rhythmic patterns. The violin part enters at measure 4 with a melodic line. The guitar part continues with accompaniment. The lyrics are: "Qué vo ces", "Qué vo- ces", and "son c - - - sas". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (1, 3, 0, 2(IV)).

2 20

Vln. $0 \quad 2 \quad 2 \quad 2 \quad 2(IV) \quad 2 \quad 2 \quad 3 \quad 2 \quad 2 \quad 3 \quad 2 \quad 2 \quad 3 \quad 2$

Guit.

que a mi me es -

24

Vln.

Guit.

- tán dan - do.

28

Vln. $2 \quad 2 \quad 2 \quad 2$

Guit.

Se-rá de mi Se-rá de mi - her

32

Vln. $1 \quad 3 \quad 1 \quad 2 \quad 3 \quad 2 \quad 1 \quad 1 \quad 2$

Guit.

- ma - ni - ta Re - me -

35

Vln. $3 \quad 3 \quad 0 \quad 2(IV) \quad 0 \quad 1 \quad 1 \quad 1 \quad 0 \quad 1 \quad 2$

Guit.

dios que

38 ^(IV) 2 2 2 2 2 2 3

Vln.

Guit.

41

Vln.

Guit.

45 1 2 2

Vln.

Guit.

49 2 2 2 2 2 2 2 1

Vln.

Guit.

53 1 1 3 3 3 3 3

Vln.

Guit.

4 57 (iv)
 2 2 2 2 2 2 2 1 1 2 1 1 2 2 2 2 1
 Vln. te pi - o por Dios

Guit.

61
 Vln. que ma - ma - i - ta

Guit.

65
 1 2 1 2 2 2 2 2 2 2 2 1 2
 Vln. que ma - ma - i - ta

Guit.

69
 1 1 2 2 3 2 1 1 1 1 1 1 1 1 1 2 1 1
 Vln. no pa - se fa - ti -

Guit.

72
 3 3 2
 Vln. - ga si

Guit.

75

Vln. ^{1 1 1 0 (iv) 2 2}

me mue ro yo.

5

78

Vln.

Guit.

En el apéndice Memoria extraíble «El violín canta flamenco/Carpeta 2 Seguiriyas Hermanito mío/ se exponen todas las posibilidades comparativas entre la fuente original, la partitura en formato MIDI y la interpretación violinística, así como la transcripción en formato PDF, un video donde se puede observar la evolución de la melodía original con la partitura en formato MIDI y el audio de la partitura en formato MIDI.

Tangos «Al Padre Santo de Roma»²⁶

De origen afro-cubano, pasados por el tamiz americano y llegados a Cádiz, los tangos se hicieron con un sitio en la estructura genérica del flamenco, expresada generalmente en compás ternario. Existen muchos estilos de tangos flamencos: rumbas, tanguillos, tientos, garrotín, etc. En general están muy vinculados a la canción flamenca. La mayoría de los tangos se interpretan en tonalidad flamenca: «La flamenco» (o «por medio») y en «Mi flamenco» (o «por arriba»), aunque los estilos de Sevilla y Málaga pasan por los modos mayor y menor de la tonalidad clásica²⁷.

Este audio procede del corte número 9 del tercer disco «El Camarón de la Isla con la Colaboración especial de Paco de Lucía» también denominado «Son tus ojos dos estrellas», grabado en el año 1971 y producido por Antonio Sánchez. De las variantes interpretadas en este corte no he podido obtener información alguna; no he localizado otras grabaciones con anterioridad a las efectuadas por Camarón de la Isla. El tema está formado por tres variantes diferentes incluyendo un juguéttilo y una glosolalia: tanto la glosolalia, como la primera letra y el juguéttilo se repiten posteriormente²⁸. En la transcripción se incluye un acompañamiento de guitarra.

²⁶ SÁNCHEZ PECINO, Antonio y SÁNCHEZ GÓMEZ, Francisco. (1971). «Al Padre Santo de Roma». *El Camarón de la Isla con la colaboración especial de Paco de Lucía* [LP]. Madrid: Fonogram. GAMBOA, Jose Manuel y NÚÑEZ, Faustino. ...*Guía de audición*. Op. Cit., p. 89. GAMBOA, José Manuel y NÚÑEZ, Faustino. ...*Discografía*. Op. Cit., p. 5-6.

²⁷ En el argot flamenco, la tonalidad «La flamenco» se conoce como «tocar por medio» y se corresponde con la tonalidad de «La Mayor» cuyo acorde se construye en la guitarra pisando la segunda, la tercera y la cuarta cuerda al segundo traste y que tiene una sonoridad característica. Posiblemente esta denominación «por medio» se deba a que en la guitarra, este acorde de La se encuentra entre el acorde de Mi y el de Re, osea, en medio de estos dos. De la misma manera, en el argot flamenco, la tonalidad «Mi flamenco» se conoce como «tocar por arriba» y se corresponde con la tonalidad de «Mi Mayor», cuyo acorde se construye en la guitarra pisando la tercera cuerda al primer traste y la cuarta y la quinta cuerda al segundo traste y que tiene otra sonoridad característica. Posiblemente esta denominación «por arriba» se deba a que en la guitarra, este acorde de Mi se encuentra arriba del de La. Sobre este particular véase NÚÑEZ, F. (2011). *Flamencopolis*. España: www.flamencopolis.com [consultado 1 de Agosto de 2019].

²⁸ Los «juguéttilos» son estrofas cortas que, a modo de estribillos de tres o cuatro versos, se intercalan en ciertos cantes festeros, sobre todo en cantiñas. GAMBOA, José Manuel y NÚÑEZ, Faustino. *Flamenco de la A la Z. Diccionario de términos flamencos*. Madrid: Espasa Calpe S.A., 2007, p. 316.

Al Padre Santo de Roma (1971)

Letra y música: Antonio Sánchez y Francisco Sánchez.

Intérprete: Camarón de la Isla

Transcripción: Emilio Martín

Tangos flamencos ♩ = 140

Violín

Le lo le__ lo le lo le i lo__ lo le lo le lo le__ lo le lo

Guitarra

4

Vln.

le i lo__ Le__ i lo la le lo le lo le lo le lo le__ lo la le lo

Guit.

8

Vln.

le lo le lo le le le__ lo__ la le lo le lo le lo le lo le__

Guit.

12

Vln.

Guit.

2 16

Vln. Al Pa-dre San - to de Ro - ma le ten - go que pre-gun

Guit.

19

Vln. tar si los pe-ca-os que ten - go si

Guit.

22

Vln. los pe-ca - os que ten - go si los pe-ca-os que

Guit.

25

Vln. ten - go me los pue - de per-do - nar.

Guit.

28

Vln.

Guit.

31

Vln.
 Soy co - mo el pa - ja - ro tris - te

Guit.

34

Vln.
 ay que de ra - ma en ra - ma

Guit.

37

Vln.
 — va can - tan - do sus su - fri - mien - tos can

Guit.

40

Vln.
 - tan - do sus su - fri - mien - tos por que no sa - be llo -

Guit.

43

Vln.
 rar.

Guit.

4 46

Vln. Ay que bo-ni-ta es-tán las

Guit.

49

Vln. flo - res en la a-le - gre pri - ma-ve - ra

Guit.

52

Vln. con sus di-vi-nos co - lo - res. Tú e-res la

Guit.

55

Vln. mar yo soy la a - re - na yo voy con - ti - go don-de tú

Guit.

58

Vln. quie - ras.

Guit.

61

Vln. 2 5

Guit.

De... la ca-pi-lla de Eu

64

Vln. 2 2 2 3 3 1 1 1 2

Guit.

ro - pa De la ca - pi-lla de Eu - ro - pa

67

Vln. 2 2 2 2 2

Guit.

se di-vi-sa la ba - hí - a más bo - ni ta y más gar

70

Vln. 2 2 2 2 2

Guit.

- bo - sa ay más bo-ni-ta y más gar - bo - sa de la

73

Vln. 1 1 1 3 3 3 2 2 1 1 1 1 1

Guit.

Ba - ja An - da-lu - ci - a Tú e-res la mar yo soy la a

6 76

Vln. $3^{(IV)}$ 3 3 3 2 2 1

re - na yo voy con - ti - go don-de tú quie - ras

Guit.

79

Vln.

Le lo le_ lo le lo le i lo lo le lo le lo le_ lo le lo le i lo

Guit.

83

Vln.

Le_ i lo la le lo le lo le lo le_ lo la le lo le lo le lo le

Guit.

87

Vln.

le_ lo_ la le lo le lo le lo le lo le_

Guit.

En el apéndice Memoria extraíble «El violín canta flamenco/Carpeta 3 Tangos Al Padre Santo de Roma/ se exponen todas las posibilidades comparativas entre la fuente original, la partitura en formato MIDI y la interpretación violinística, así como la transcripción en formato PDF, un video donde se puede observar la evolución de la melodía original con la partitura en formato MIDI y el audio de la partitura en formato MIDI.

Fandangos «Dos estrellas relucientes/De la alegre primavera»²⁹

El fandango es el último estilo que se incorpora al repertorio del flamenco. Lo hace con tanta fuerza que rápidamente encuentra su lugar en el género. De orígenes claramente folklóricos, dio paso a un gran número de variantes donde los cantaores pudieron desplegar todas sus habilidades. Este estilo mezcla la tonalidad flamenca en sus variantes musicales con la modalidad mayor de la tonalidad clásica en sus variantes cantables. Empezando en los locales de Huelva –pasando por Málaga, Granada, Almería o Cádiz– y llegando a los cantes de Levante, es el cante que con toda seguridad, ha desarrollado más variantes.

Este audio procede del corte número 5 del noveno disco «Castillo de arena», grabado en 1977 y producido por Antonio Sánchez, el último de la serie que los dos artistas gaditanos dedicaron al flamenco clásico. De las dos variantes interpretadas en este corte, la primera pertenece al alosnero Antonio Abad³⁰ y de la segunda no he obtenido información alguna. No he transcrito la glosolalia del principio. En la transcripción se incluye un acompañamiento de guitarra.

²⁹ SÁNCHEZ, Antonio. (1977). «Dos estrellas relucientes/De la alegre primavera». *Castillo de Arena. El Camarón de la Isla con la colaboración especial de Paco de Lucía*. [LP]. Madrid: Fonogram. GAMBOA, Jose Manuel y NÚÑEZ, Faustino. ...*Guía de audición*. Op. Cit., p. 100. GAMBOA, José Manuel y NÚÑEZ, Faustino. ...*Discografía*. Op. Cit., p. 17-18.

³⁰ Esta información procede de NÚÑEZ, F. (2011). *Flamencopolis*. España: www.flamencopolis.com [consultado 13 de Agosto de 2019].

Dos estrellas relucientes/ De la alegre primavera (1977)

Letra y Música: Antonio Sánchez
Intérprete: Camarón de la Isla
Fangangos de Huelva
Antonio Abad/Sin catalogar

Transcripción: Emilio Martín

Fandangos ♩ = 150

The musical score is arranged in three systems. Each system contains a Violín (Violin) staff and a Guitarra (Guitar) staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked as Fandangos ♩ = 150. The Violín parts are mostly rests, with some melodic lines in the second and third systems. The Guitarra parts feature complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The lyrics are: "Que a la ma - ris - ma se a - so - ma".

Violín

Guitarra

4

Vln.

Guit.

7

Vln.

Que a la ma - ris -

Guit.

10

Vln.

- ma se a - so - ma

Guit.

2 13

Vln. 
dos es - tre - llas re - lu - cien - tes

Guit. 

16

Vln. 
Que a la ma - ris - - ma se a -

Guit. 

19

Vln. 
so - ma es la Vir - gen


Guit. 


22

Vln. 
del Ro - ci - o

Guit. 

25

Vln. 
tam - bién la Blan - - ca Pa - lo - ma

Guit. 

28

Vln. 3

que las dos jun - - ta han ve -

Guit.

31

Vln.

ní - o.

Guit.

34

Vln.

Guit.

37

Vln.

Guit.

40

Vln.

De la a - le - gre pri - ma - ve - ra re -

Guit.

4 43

Vln.

Guit.

46

Vln.

Guit.

49

Vln.

Guit.

52

Vln.

Guit.

En el apéndice Memoria extraíble «El violín canta flamenco/Carpeta 4 Fandangos Dos estrellas relucientes/De la alegre primavera/ se exponen todas las posibilidades comparativas entre la fuente original, la partitura en formato MIDI y la interpretación violinística, así como la transcripción en formato PDF, un video donde se puede observar la evolución de la melodía original con la partitura en formato MIDI y el audio de la partitura en formato MIDI.

Bulerías «Viviré»³¹

Las bulerías pertenecen al grupo de las soleares; no son más que unas soleares a ritmo acelerado. No eran consideradas como un estilo flamenco sino más bien chufas o cantes por fiesta: es decir, conformaban la parte menos jonda del repertorio. Pero Camarón de la Isla y Paco de Lucía cambiaron este concepto. Su lectura provocó un punto de inflexión en el flamenco. En efecto, a partir de sus interpretaciones, las bulerías empezaron a considerarse como un número imprescindible en cualquier repertorio. De hecho este es el estilo más grabado por el cantaor gaditano.

Este audio procede del corte número 1 del disco «Viviré» que da título al vinilo. Fue grabado en 1984 y producido por Ricardo Pachón. No pertenece a ninguna variante de bulería en concreto. El autor es Pepe de Lucía y la letra y la música son completamente originales y realizadas al más puro estilo Camarón. Aunque esta transcripción no pertenece al denominado grupo de los cantes clásicos, he decidido incluirla por ser, junto con los tangos, uno de los estilos que revolucionó Camarón de la Isla. No he transcrito el ayeo inicial. La transcripción no incluye acompañamiento de guitarra.

³¹ DE LUCÍA, Pepe. (1984). «Viviré». *Camarón con Paco de Lucía y Tomatito. Viviré* [LP]. Madrid: Fonogram. GAMBOA, Jose Manuel y NÚÑEZ, Faustino. ...*Guía de audición*. Op.Cit., p. 15. GAMBOA, José Manuel y NÚÑEZ, FAUSTINO. ...*Discografía*. Op. Cit., p. 25-26.

Viviré (1984)

Letra y Música: Pepe de Lucía
Intérprete: Camarón de la Isla

Transcripción: Emilio Martín

Bulería ♩ = 100

Violín

Es - toy - vien - do - en - la - ven - ta - na - Ay - un - a

6

- zul - de - ma - ña - na - tem - pra - no - y un a - zul muy -

8

- tris - te - lim - pio y do - ra - o - Ay un a -

10

- zul - de - ma - ña - na - tem - pra - no y un a - zul muy - tris - te lim - pio y do - ra -

13

- o - Vi - vi - ré -

20

mien - tra que el al - ma me - sue - ne - a - qui es

24

- to - y - pa - ra - mo

26

- rir - a - qui es -

2

28

Vln.  - to - y pa-ra mo-rir cuan-do - me lle - gue cuan-do me

31

Vln.  lle - gue cuan - do me lle - gue cuan - do me

33

Vln.  lle - gue.

38

Vln.  Por las ca - lles pe - que - ñas bri - lla - la -

40

Vln.  - lu - na bri - lla la - lu - na bri - lla - la -

42

Vln.  - lu - na. En sus pa - e - res.

45

Vln.  - blan - cas ven - ta - na os - cu - ra ven - ta - na os - cu - ra.

48

Vln.  Y en e - sa vie - ja pla - zue - la del pue - blo mi - o del pue - blo

51

Vln.  - mi - o don - de me da - ban con - se - jo.

54
Vln. don - de me da - ban con - se - jo siem - pre i - ba a lo.

56
Vln. mi - o siem - pre i - ba a lo. mi - o. Ay don - de me da - ban con

59
Vln. - se - jo siem - pre i - ba a lo mi - o siem - pre i - ba a lo mi - o.

62
Vln. Y no sa - bía que ha - cer tan - tos con - se - jos me

65
Vln. da - ban que a mí ai - re i - ba bien.

67
Vln.

71
Vln. Des - pués me na - ció un cla - vel

73
Vln. pa a - le - grar - me a mí los dí - as

75
Vln. y aho - ra que ten - go a los tres

77
Vln. qué más le pi - do a la vi - da.

4

79
Vln. 
que en el jar-din de mi ca - sa - nun-ca fal - te - la a - le -

82
Vln. 
- gri - a. Vi - vir y so - ñar - vi - vir y so -

85
Vln. 
- ñar só - lo voy bus - can-do la - li - ber - tad. Vi - vir y so -

88
Vln. 
- ñar - vi - vir y so - ñar só - lo voy bus -

90
Vln. 
- can - do - mi - li - ber - tad.

En el apéndice Memoria extraíble «El violín canta flamenco/Carpeta 5 Bulerías Viviré/ se exponen todas las posibilidades comparativas entre la fuente original, la partitura en formato MIDI y la interpretación violinística, así como la transcripción en formato PDF, un video donde se puede observar la evolución de la melodía original con la partitura en formato MIDI y el audio de la partitura en formato MIDI.

ANÁLISIS

Tras comprobar que las transcripciones se ajustan a las fuentes primarias, lo siguiente consiste en realizar la interpretación violinística de los resultados plasmados en la partitura. Dicho de otra manera, toca «cantar» con el violín. Uno de los objetivos de este proyecto pasa por ofrecer una alternativa al canto en el flamenco, por lo que es fundamental asegurar que la estética del género permanezca en su esencia. Para ello realizo las grabaciones de los estilos con el correspondiente acompañamiento de la guitarra.³²

La muestra es enviada a diferentes profesionales del flamenco, todos pertenecientes a la rama del canto, pues en mi opinión, son los más indicados para el análisis, adjuntando un cuestionario con el objeto de conocer si se cumplen los objetivos del proyecto.

Cuestionario y respuestas.

Pregunta 1

¿Reconoces como del género flamenco los audios? Si hay alguno que no, indica cual.

Pregunta 2

¿Sabrías decir que estilos son los que se interpretan en cada audio?

Pregunta 3

¿Podrías deducir cuál es el intérprete cantaor del que se han extraído las versiones de cada uno de los audios?

Pregunta 4

¿Crees que el violín podría ser una alternativa al cantaor/cantaora en el flamenco?

Pregunta 5

Para finalizar te ruego expresas en pocas palabras tu opinión acerca de que el violín pueda cantar flamenco.

³² En el apéndice Memoria extraíble «El violín canta flamenco» se encuentran todas las interpretaciones.

Analista número 1

Cantaor Flamenco Raúl Gálvez García

Cuestionario enviado el 20 de Agosto de 2019 y recibido el 20 de agosto de 2019.

Pregunta 1

Si, todos.

Pregunta 2

1.-Tangos.

2.-Fandangos de Huelva.

3.-Siguiriyas (Manuel Torre y el cambio Toná Liviana creo).

4.-Bulerías Viviré.

5.-Soleá de Cádiz (El mellizo y Paquirri).

Pregunta 3

Camarón de la isla

Pregunta 4

Sin duda alguna. A mí juicio es de los instrumentos que mas se acerca a la voz junto a sus hermanos viola y chelo.

Pregunta 5

El violín (en las manos adecuadas) es capaz de emular los melismas y las vibraciones propias de la voz de un cantaor flamenco. Prueba de ello es este interesante estudio.

Analista número 2

Cantaor flamenco David Palomar

Cuestionario enviado el 20 de Agosto de 2019 y recibido el 23 de agosto de 2019.

Pregunta 1

Sin lugar a dudas todos pertenecen al repertorio flamenco.

Pregunta 2

1.- Tangos (Rosa María)

2.- Fandangos de Huelva (Esta melodía en el año 78 la peña de Huelva se la atribuyó a la localidad de Tharsis. Pero Tharsis en si, no tiene fandango personal. Información que me ha traspasado mi amigo Antonio Jaraqueño.

3.- Seguirillas Manuel Torre + cambio.

4.- Bulería (viviré)

5.- Soleá de Cádiz

Pregunta 3

1.- Camarón

2.- Camarón

3.- No sé exactamente pero la pudo grabar Camarón o cualquier cantaor de CADIZ o la provincia por los estilos escogidos.

4.- Camarón

5.- Al igual que la seguirillas la pudo grabar Camarón o cualquier otro cantaor de CADIZ o la provincia por los estilos escogidos.

Pregunta 4

El violín aporta matices melódicos al flamenco que nunca podrá conseguir la voz. El violín con el arco y sus diferentes técnicas consigue un efecto sonoro impresionante al igual que cuando lo tocan con los dedos (pizzicato), pero no podría sustituir a la guitarra en el acompañamiento bajo mi punto de vista personal, eso sería como un guiso sin sal. Aunque no descarto que en algunas ocasiones se pueda montar algún palo con el solo acompañamiento del violín, malagueñas, granainas, milongas, nanas, etc... Lo que está claro es que un instrumento enriquece al flamenco y le aporta cosas maravillosas.

Pregunta 5

No me parece mal y lo puede hacer perfectamente, pero como he dicho anteriormente para canta está el cantaor. Hacer eso limitaría el instrumento al igual que cuando se toca el piano como una guitarra, o al menos así lo siento yo.

Analista número 3

Cantaor flamenco David Pino

Cuestionario enviado el 28 de Agosto de 2019 y recibido el 28 de agosto de 2019.

Pregunta 1

Son claramente reconocibles como estilos propios del repertorio flamenco.

Pregunta 2

1.- Tangos de Camarón de la Isla

2.- Fandango de Huelva

3.- Segurilla de Manuel Torre / Tío José de Paula. No acierto a asociar el segundo estilo a uno en concreto.

4.- Soleares de Cádiz

5.- Bulerías registradas por Camarón de la Isla

Pregunta 3

Deduzco que Camarón de la Isla en el caso de los tangos y las Bulerías, si bien podría ser cualquier otro intérprete que haga esa melodía.

Pregunta 4

Creo que sí podría ocupar un espacio propio, no teniéndose que limitar necesariamente a interpretar estilos ya establecidos, sino también ofrecer composiciones nuevas.

Pregunta 5

Más allá de alguna incursión oportuna en un contexto de conjunto instrumental, entiendo que no, como la flauta, el saxo o incluso la guitarra flamenca. Entiendo que el cante es consustancial la voz humana.

Analista número 4

Cantaora y flamencóloga Gema Jiménez Triguero

Cuestionario enviado el 29 de agosto de 2019 y recibido el 30 de agosto de 2019.

Pregunta 1

Sí, todos.

Pregunta 2

1. Tangos “Al padre santo de Roma”.

2. Fandangos de Huelva “Dos estrellas relucientes”.

3. Seguiriya “Hermanito mío”. 1ª letra: Jerez (Manuel Torre 1); 2ª letra: aunque en la discografía de Camarón viene rotulada como estilo de El Mensajero, en la fonoteca de soleares no aparece este estilo como tal. Por lo tanto considero que se trata de un estilo de Los Puertos, en concreto el de El Tuerto de la Peña, con modulación al modo mayor, por lo que se podría considerar un cante por cabal.

4. Bulerías “Viviré”.

5. Soleá de Cádiz “Y tú no me respondías”. 1ª letra: Mellizo 1; 2ª letra: Paquirri 3.

Pregunta 3

Camarón de la Isla en los 5 casos.

Pregunta 4

Sí.

Pregunta 5

Creo que cualquier instrumento puede “cantar” flamenco, aunque considero que el timbre del violín o de cualquier instrumento no puede compararse a la riqueza y variedad tímbrica de los cantaores. Si pensamos en que las características anatómicas y fisiológicas del aparato fonador en cada individuo son diferentes y únicas, los timbres de voz resultantes, también lo son. Pero en el caso del violín, considero que tiene algo a su favor que no poseen otros instrumentos: el microtonalismo que está tan presente en el cante flamenco.

Analista número 5

Cantaora y flamencóloga Ana Mochón Cifuentes

Cuestionario enviado el 29 de agosto de 2019 y recibido el 30 de agosto de 2019.

Pregunta 1

Por supuesto

Pregunta 2

Audio 1: Tangos- “Rosa María” de Camarón de la Isla

Audio 2: Fandangos de Huelva- “Dos estrellas relucientes” de Camarón de la Isla

Audio 3: Seguiriya y cabal- No se muy bien a qué artista puede corresponder, según los estilos me decantaría por Tomás Pavón en la Seguiriya y La Niña los Peines en la Cabal

Audio 4: Bulerías- “Viviré” de Camarón de la Isla

Audio 5: Soleá- “Y tu no me respondías” de Camarón de la Isla

Pregunta 3

Respondida en la 2

Pregunta 4

Claro que sí. El violín al igual que cualquier otro instrumento puede ser perfectamente adaptado para interpretar música flamenca, ya sea como solista (lo que equivale al cante-guitarra) como acompañante musical de cualquier tipo de espectáculo flamenco. Desde años atrás el violín formaba parte del preflamenco como instrumento acompañante, y ahora con el avance de nuestros tiempos no solo puede y forma parte de los espectáculos flamencos como instrumento acompañante, sino que además puede ser un instrumento solista que realice un recital flamenco donde el resto de instrumentos, como la guitarra flamenca, el cante o el baile, sean sus acompañantes. En este caso, al igual que con la flauta por poner un ejemplo, el violín imita a la perfección la línea melódica del cante, e inclusive cualquier melodía de

guitarra flamenca.

Pregunta 5

Respondida en la 4. Me gustaría insistir en que se debería de dar más hueco a los instrumentistas flamencos dentro de los espectáculos flamencos. Algunos con renombre tienen sus propios espectáculos y otros se limitan a acompañarlos. Pero no he visto aún ningún festival flamenco donde se incluya a un instrumentista como artista solista, limitándose estos al cante-toque y baile. Además debo insistir en la inclusión de esta serie de músicos en proyectos flamencos, además de la creación de concursos donde se incluya como especialidad la modalidad instrumental flamenca, al igual que hace el concurso de El Cante de las Minas con el fin de apoyar, ayudar y dar a conocer a todos estos excelentes músicos.

Analista número 6

Violista y flamencóloga Rosa Escobar López

Cuestionario enviado el 29 de agosto de 2019 y recibido el 2 de setiembre de 2019.

Pregunta 1

Sí, todos ellos pertenecen al género flamenco.

Pregunta 2

Tangos, Fandango de Huelva, Seguiriya, Bulerías y Soleá, por ese orden.

Pregunta 3

Sí, se reconoce el intérprete fácilmente. Para ello es necesario conocer la versión original con anterioridad. Creo que el intérprete original de esas melodías es Camarón de la Isla. En los tangos se puede escuchar perfectamente la melodía de "Rosa María", por ejemplo.

Pregunta 4

Creo que el violín es un instrumento capaz de realizar el rol del cante en el flamenco.

Pregunta 5

En cuanto a ritmo y melodía, el violín se adapta, imita perfectamente el cante. Puede hacer cuartos de tono, glissandos, notas largas y juegos dinámicos, además de otros muchos recursos expresivos. Se "pierde" la letra del cante, pero se resalta la melodía, y si es conocida, a los oyentes les resuena la letra en la cabeza, mientras escuchan esas melodías conocidas. Por último, comentar que tan importante como el instrumento, es el intérprete. Cualquier instrumento sonará flamenco si su intérprete conoce la idiosincrasia propia de este rico lenguaje.

Interpretación de los resultados

Los analistas que han escuchado los audios y han respondido al cuestionario han sido seis. Me hubiera gustado que el número fuera mayor, pero el tiempo apremiaba y aunque he solicitado otros análisis no ha sido posible obtener más respuestas. Todos ellos son contrastados conocedores, aficionados y profesionales del flamenco. Con respecto a la pregunta número 1 el 100% de los analistas reconoció que todos los audios pertenecen al género flamenco. Esta cuestión es relevante ya que el reconocimiento de los audios como del género flamenco corrobora que la estética flamenca y su esencia han sido respetadas en el resultado de las transcripciones.

Con respecto a la segunda pregunta el 100% de los analistas reconoció el estilo de cada uno de los audios, y aunque yo no pregunté por la variante, algunos se pronunciaron en este sentido aunque sin unanimidad en lo tocante a su reconocimiento. En el caso de los tangos el 50% no se formuló en este sentido y el 50% restante sólo apuntó el título del tema: de ese 50%, el 34% se confundió con otro tema y el 16% acertó. En el de los fandangos, mientras que el 100% reconocía que eran variantes de los de Huelva, el 50% no se pronunció sobre la variante, el 16% confundió la variante y el 34% acertó a reconocer el título del corte seleccionado aunque no se pronunciaron sobre las variantes. En cuanto a las seguiriyas el 68% reconoció que el primer estilo era de Manuel Torre aunque sólo el 16% acertó a decir que era el catalogado como el número 1, el 16% no acertó y el 16% restante no se pronunció. Sobre el segundo estilo el 84% se pronunció pero nadie acertó y el 16% restante no se pronunció. Sobre las bulerías, aunque ya se apuntó en el apartado de fuentes primarias que no pertenecían a ninguna variante en particular el 68% acertó el título del tema y el 32% no se pronunció sobre las variantes. Y por último, el 68% se pronunció a favor de las soleares de Cádiz. De este 68% un tercio precisó sobre las variantes de el Mellizo y Paquirri, otro tercio ajustó su respuesta añadiendo la variante número 1 del Mellizo y la variante 3 de Paquirri y el tercio restante únicamente se pronunció de forma correcta sobre el título del tema. El 16% sólo se pronunció sobre el nombre del tema y el 16% restante no se pronunció.

La tercera pregunta tuvo los siguientes resultados: sobre los tangos el 100% Camarón de la Isla; sobre los fandangos un 84% Camarón de la Isla y un 16% cualquier otro; sobre las seguiriyas un 68% Camarón de la Isla y un 32% cualquier otro; Sobre las bulerías el 100% Camarón de la Isla; y sobre las soleares un 68% Camarón de la Isla y un 32% cualquier otro.

De este primer bloque de la entrevista podría deducirse que hay un resultado más que

satisfactorio en cuanto al reconocimiento del género interpretado, sus estilos y el intérprete. Tanto los cantes flamencos –tangos, fandangos, seguiriyas, bulerías y soleares– como el intérprete –Camarón de la Isla– han sido reconocidos por la mayoría en su análisis de los audios. En cuanto a las variantes, aunque no se les preguntó de forma explícita, la mayoría se pronunció en este sentido. Por este motivo, es necesario efectuar una síntesis de sus respuestas. En el caso de los tangos, como se apuntó en el apartado de las fuentes primarias, las variantes no eran conocidas hasta que Camarón de la Isla las inmortalizó. Aunque algunos de los analistas no se pronunciaron, otros basaron su respuesta en base al nombre del tema y no en función a las variantes. En cuanto al estilo del fandango, como también se señaló en el mismo apartado, es el estilo flamenco que tiene más variantes con toda seguridad. En Huelva también hay una buena multitud y su conocimiento está al alcance de pocos. Ninguno de los analistas acertó con las variantes seleccionadas y sólo un porcentaje bajo se atrevió a emitir algún comentario. El resto se limitó a mencionar el título del tema o simplemente, no se pronunció. Sobre las seguiriyas sí hubo un porcentaje alto de reconocimiento en cuanto a la primera variante. La segunda sin embargo, no fue reconocida por ninguno de los analistas, debido, posiblemente, a que la variante seleccionada se trata de una variante muy personal del cantaor gaditano. Las bulerías, sin embargo, han tenido un reconocimiento elevado aún no perteneciendo a una variante de estilo determinada. Por último, las soleares también han sido bien reconocidas como de Cádiz; el bajo porcentaje que no se pronunció sobre las variantes acertó, sin embargo, sobre el título del tema.

En definitiva hay un amplio reconocimiento del género flamenco en las grabaciones, con independencia de la multitud de variantes de los estilos. El conocimiento de todo el repertorio sería poco menos que imposible, y aunque las preguntas planteadas no iban dirigidas en este sentido, la inclusión espontánea de este asunto por parte de todos los analistas puede considerarse como algo positivo. Esto implica que la estética y la esencia del flamenco están presentes en las grabaciones: lo que se escucha es reconocido como flamenco y, en consecuencia, lo que se analiza es el tipo de flamenco.

La cuarta pregunta ha sido contestada de forma afirmativa en un 84%; el 16% restante, no deja clara su respuesta.

La quinta y última pregunta en la que se pedía una opinión personal acerca de que el violín pueda «cantar flamenco» ha sido positiva en un 50%, negativa en un 16% y con ciertas dudas en un 34%.

Las dos cuestiones finales eran más abiertas y se buscaba la opinión personal de los analistas en torno a su percepción de entender el violín como una alternativa a la voz humana en el cante flamenco. Así pues, mientras que para unos la idea de que este instrumento pudiese cantar flamenco es plausible, para otros, aunque lo perciben como una alternativa, no llegan aceptar la propuesta. Con respecto a este asunto hay que apuntar la cuestión del impacto social que este proyecto pudiera tener en caso de éxito. En un amplio porcentaje he notado que los analistas apenas contemplan la posibilidad de que un instrumento diferente de la voz humana pueda ocupar el espacio del cante, o en el mejor de los casos, la ven en un horizonte muy lejano. Aunque como ya he señalado en este TFE, la música de fusión tuvo un antecedente significativo en la década de 1930. No deja de ser cierto, en cualquier caso, que esta alternativa no parece que fuese conocida por los analistas. Si, en algunos casos, se puede observar que –aunque otros instrumentos puedan formar parte del género– habría pocas posibilidades de desvincular el cante de los cantaores, en otros, esta alternativa sí resulta factible. En mi opinión se trata de una cuestión importante que podría abrir un debate en el que participasen diferentes sectores en torno al flamenco: desde los propios cantaores hasta el público pasando por la academia. En definitiva, sí es importante constatar que, frente a las opiniones afirmativas sobre la posibilidad de la alternativa, entre los encuestados no hay una lectura completamente negativa: incluso, en aquéllos que manifiestan sus dudas, no deja de ver como posible que el violín cante flamenco.

PUNTO Y SEGUIDO

La variedad de matices en los cantes flamencos de Camarón de la Isla –un artista seleccionado por sus cualidades innatas– constituía un reto a la hora de abordar esta cuestión: la rapidez de sus modulaciones, los quejíos, los ritmos inverosímiles y, sobre todo, la facilidad con la que interpretaba todas estas complicaciones deben ser recogidas e interpretadas y así ha sido. Es obvio que si se ha planteado este TFE a partir de la obra de un intérprete de la talla de Camarón de la Isla llegando a estos más que aceptables resultados, podría ser factible aplicar este método a otros cantaores.

Así pues, aquí muestro el resultado de mi trabajo con las partituras de las soleares «Y tú no me respondías», las seguiriyas «Hermanito mío», los tangos «Al Padre Santo de Roma», los fandangos «Dos estrellas relucientes/De la alegre primavera» y las bulerías «Viviré». El

estudio comparativo realmente no ha sido necesario plasmarlo con palabras en este proyecto, pues escuchando las propuestas de los audios y los videos aportados en los anexos se puede comprobar que las transcripciones coinciden con un nivel de precisión bastante elevado. Tratándose de músicos que somos, qué mejor forma de plasmar los resultados que con los sonidos de la música.

Como expuse al principio, esto sólo es el principio y estoy seguro que mi afición por el flamenco me llevará a continuar trabajando en esta línea. Con toda probabilidad me dedicaré al estudio de otros cantaores de la talla de Camarón de la Isla para seguir engrandeciendo al flamenco. En definitiva el cante flamenco se puede anotar en una partitura y se puede interpretar con otro instrumento –en este caso el violín– y de esta manera, se puede acercar a otros públicos: así pues, «El violín canta flamenco».

Otra línea de investigación que abordaré en próximos trabajos queda abierta.. Se trata de analizar si la anotación del cante flamenco tiene la entidad suficiente para que sea interpretada por otros músicos. La evolución del lenguaje musical sobre la música de tradición oral debería caminar hacia la adaptación de su simbología y, al mismo tiempo, la música de tradición oral debería asentarse en los centros pedagógicos homologados como una forma de comunicación tan válida como la que más.

BIBLIOGRAFÍA

Monografías y artículos

- AMARGÓS RUBIÓS, Úrsula. (2013). *Cordes gitanes. L'influència del flamenc en l'escritura per a viola clàssica* (TFE). ESMUC. Barcelona.
- CORDERO SÁNCHEZ, Luis Pascual. «Andalucía en la prosa de Jose Manuel Caballero Bonald y Fernando Quiñones». *Campo de Agramante: revista de literatura*. 2015, nº 22.
- ESCOBAR LÓPEZ, Rosa. (2018). *El flamenco a través del prisma de un instrumento de cuerda frotada: la viola. Panorama del instrumento en el flamenco actual. Ejercicios y propuestas de repertorio* (TFE) Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco. Córdoba.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Simón. *Jorge Pardo. Transcripciones flamencas para instrumentos melódicos*. [música impresa] SLE: E-litterae S.L., 2015.
- GAMBOA, José Manuel y NÚÑEZ, Faustino. *Todo Camarón. Guía de audición*. Barcelona: Altaya, 2000.
- *Todo Camarón. Discografía*. Barcelona: Altaya, 2000.
 - *De la A a la Z. Diccionario de términos flamencos*. Madrid: Espasa Calpe, 2007.
- JIMÉNEZ, GEMA. (2016). *Estudio, clasificación y sistema musical de los cantes mineros* (TFE). Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco. Córdoba.
- (2018). *Transcripción, análisis y clasificación de La Malagueña a través de los tiempos de Diego Clavel* (TFE). Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco. Córdoba.
- LATHAM, Alison. *Diccionario enciclopédico de la música*. México: FCE, 2008.
- LÓPEZ-CANO, Rubén y SAN CRISTÓBAL OPAZO, Úrsula. *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Conaculta Fonca, Esmuc, Icm, 2014.
- MARÍN, Rafael. *Método para guitarra Aires andaluces (flamenco). Único en su género*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1902.
- OCÓN, Eduardo. *Cantos Españoles: colección de aires nacionales y populares/ formada é ilustrada con notas especificativas y biográficas por D. Eduardo Ocón*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1874.
- PARRILLA, Juan. *Método flamenco para instrumentos melódicos*. [Música impresa]. Madrid: RGB, Arte Visual, 2009.
- SANSÓN MORA, Claudia. (2013). *La voz flamenca del violín* (TFE). ESMUC. Barcelona.

TORRES CORTÉS, Norberto. *La guitarra flamenca*. Sevilla: Signatura Ediciones, 2010, Vol. 1.

WASHABAUGH, William. *Flamenco. Pasión, política y cultura popular*. Barcelona: Paidós, 2005.

ZAGALAZ, Juan. «Fernando Vilches y Aquilino Calzada: El surgimiento del saxofón flamenco en la segunda república española». *Anuario musical*. 2015, nº 70.

Soportes audiovisuales

DE LUCÍA, Pepe. (1984). «Viviré». *Camarón con Paco de Lucía y Tomatito. Viviré*. [LP]. Madrid: Fonogram.

MORANTE, A. (director). (2018). *Camarón: Flamenco y revolución*. [DVD]. España: Lolita Films, Canal Sur Televisión, Mediaevs, FilmStar, Ulula Films.

POPULAR. (1969). «Y tú no me respondías». *El Camarón de la Isla con la colaboración especial de Paco de Lucía*. [LP]. Madrid: Fonogram.

SÁNCHEZ, Antonio. (1977). «Dos estrellas relucientes/De la alegre primavera». *Castillo de Arena. El Camarón de la Isla con la colaboración especial de Paco de Lucía*. [LP]. Madrid: Fonogram.

– (1973). «Hermanito mío». *El Camarón de la Isla con la colaboración especial de Paco de Lucía*. [LP]. Madrid: Fonogram.

SÁNCHEZ PECINO, Antonio y SÁNCHEZ GÓMEZ, Francisco. (1971). «Al Padre Santo de Roma». *El Camarón de la Isla con la colaboración especial de Paco de Lucía*. [LP]. Madrid: Fonogram.

Recursos en la red

Camarón de la Isla, Revolucionario del flamenco. Recuperado del sitio web <http://empresayeconomia.republica.com/actualidad/camaron-de-la-isla-revolucionario-del-flamenco.html> [consultado el 17 de Julio de 2019].

Camarón de la Isla, sus retratos mas fieles: ¿revolucionario o mito?. Recuperado del sitio web www.rockandfilms.es/series/camaron-de-la-isla-revolucion-o-mito/ [Consultado el 1 de Agosto de 2019].

Camarón de la Isla. Recuperado del sitio web www.biografiasyvidas.com/reportaje/camaron/ [Consultado el 4 de Agosto de 2019].

NÚÑEZ, F. (2011). *Flamencopolis*. España: www.flamencopolis.com [consultado 1 de Agosto de 2019].

Partituras de guitarra flamenca. España: www.canteytoque.es. [Consultado el 14 de Agosto de 2019].

APÉNDICES

Memoria extraíble «El violín canta flamenco»

Carpeta 1 Soleares y tú no me respondías

SLAudio comparativo MIDI-Original-Violín.mp3

SLAudio comparativo Original-MIDI.mp3

SLAudio comparativo Original-Violín.mp3

SLAudio comparativo Violín-MIDI.mp3

SLAudio Solo MIDI.mp3

SLAudio Solo Violín.mp3

SLTranscripción.mid

SLTranscripción.pdf

SLTranscripción.sib

SLVideocomparativo Original/MIDI.MP4

Carpeta Transcripción de David Leiva

SLAudio comparativo Dleiva-Original-Violín.mp3

SLAudio comparativo Dleiva-Violín.mp3

SLAudio comparativo Original-DLeiva.mp3

SLAudio Solo Dleiva.mp3

SLComparativa de la cuenta del compás de soleá.pdf

SLComparativa de la cuenta del compás de soleá.sib

SLTranscripción comparativa.mid

SLTranscripción comparativa.pdf

SLTranscripción comparativa.sib

SLTranscripción Dleiva.mid

SLTranscripción Dleiva.pdf

SLTranscripción Dleiva.sib

SLVideo comparativo Original/DLeiva.MP4

Carpeta 2 Seguiriyas Hermanito mío

SGAudio comparativo MIDI-Original-Violín.mp3

SGAudio comparativo Original-MIDI.mp3

SGAudio comparativo Original-Violín.mp3

SGAudio comparativo Violín-MIDI.mp3

SGAudio Solo MIDI.mp3

SGAudio Solo Violín.mp3

SGTranscripción.mid

SGTranscripción.pdf

SGTranscripción.sib

SGVideocomparativo Original/MIDI.MP4

Carpeta 3 Tangos Al Padre Santo de Roma

TFAudio comparativo MIDI-Original-Violín.mp3

TFAudio comparativo Original-MIDI.mp3

TFAudio comparativo Original-Violín.mp3

TFAudio comparativo Violín-MIDI.mp3

TFAudio Solo MIDI.mp3

TFAudio Solo Violín.mp3

TFTranscripción.mid

TFTranscripción.pdf

TFTranscripción.sib

TFVideo comparativo Original/MIDI.MP4

Carpeta 4 Fandangos Dos estrellas relucinetes/De la alegre primavera

FAudio comparativo MIDI-Original-Violín.mp3

FAudio comparativo Original-MIDI.mp3

FAudio comparativo Original-Violín.mp3

FAudio comparativo Violín-MIDI.mp3

FAudio Solo MIDI.mp3
FAudio Solo Violín.mp3
FTranscripción.mid
FTranscripción.pdf
FTranscripción.sib
Fvideo comparativo Original/MIDI.MP4
Carpeta 4 Bulerías Viviré
BAudio comparativo MIDI-Original-Violín.mp3
BAudio comparativo Original-MIDI.mp3
BAudio comparativo Original-Violín.mp3
BAudio comparativo Violín-MIDI.mp3
BAudio Solo MIDI.mp3
BAudio Solo Violín.mp3
BTranscripción.mid
BTranscripción.pdf
BTranscripción.sib
BVideocomparativo Original/MIDI.MP4
Entrevistas.pdf
Memoria.pdf
Proyecto.pdf