



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

**DOCTORADO EN MÚSICA**

## **TESIS DOCTORAL**

**Desde el estudio de la taranta, cantiña y bulería  
de Camarón de la Isla hasta su reinterpretación  
como propuesta práctica**

**Doctorando:**

**David Martínez Casañ**

**Dirigido por:**

**Dr. Juan Zagalaz Cachimero  
Dr. Sixto Manuel Herrero Rodes  
Dra. Teresa Cháfer Bixquert**

**Valencia, septiembre de 2017**



*Ilustración 1. Camarón de la Isla<sup>1</sup>*

---

1 FOTOGALERÍA 25 años sin Camarón de la Isla. Disponible en:

<[https://elpais.com/elpais/2017/06/27/album/1498562408\\_066409.html#1498562408\\_066409\\_1498562552](https://elpais.com/elpais/2017/06/27/album/1498562408_066409.html#1498562408_066409_1498562552)> [Consulta: 29/08/2017]



*Hace falta imaginar, experimentar cosas y cambiar algo. Hace falta arriesgarse.*

*Camarón de la Isla ☺*

*El camino seguido por cada persona es único. Único es el carácter, la personalidad, único es el destino, única es la vida. De las muchas cosas que dan sentido a mi actividad, una fundamental es la música. La sensación cuando escucho algo que me gusta es indescriptible en su totalidad. Afortunadamente la música permite en contadas ocasiones abrir una puerta, y transitar hacia esa parte interna esencial y desconocida que poseemos. Esta es la motivación del trabajo realizado, y esta es mi dedicatoria:*

*A la memoria de **Paco de Lucía y Camarón de la Isla**, en humilde agradecimiento por la música que nos han legado.*

## Resumen

La línea fundamental de nuestro trabajo titulado *“Desde el estudio de la taranta, cantiña y bulería de Camarón de la Isla hasta su reinterpretación como propuesta práctica”*, se centra en el estudio y la interpretación del lenguaje musical flamenco. El desarrollo de una investigación en esta dirección se hace evidente si observamos que, a pesar de ser declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 2010, no cuenta con una teoría unificada en un modelo que históricamente se ha repetido en la historiografía de las músicas urbanas.

El proceso de evolución que ha tenido la música flamenca en los últimos 50 años le ha llevado a integrar propuestas que incorporan nuevos instrumentos musicales y conceptos armónicos alejados del flamenco tradicional. La aceptación de estos cambios está unida a la trayectoria del guitarrista Paco de Lucía y el cantaor Camarón de la Isla, como referentes esenciales en el desarrollo y la difusión del flamenco contemporáneo. Entre las múltiples contribuciones aportadas por estos artistas, hay dos que se muestran idóneas para nuestra investigación: la apertura hacia otros estilos, y la integración de estos en el lenguaje flamenco.

Desde nuestra perspectiva de estudio, la concurrencia en un mismo proyecto de diferentes estéticas supone una aportación de fundamental interés. La especial personalidad, sus cualidades artísticas y el trabajo para la superación de obstáculos en la comunicación entre estéticas de distintas culturas, ha marcado su evolución, y ha llevado a generar proyectos artísticos de primer orden. Estos hechos que se han dado de una forma natural en la evolución de la música flamenca han impulsado el desarrollo de nuestro trabajo, basado en la configuración de un proyecto musical, a partir de un proceso de investigación analítica de las propuestas musicales del cantaor Camarón de la Isla.

La necesidad de posicionar nuestro enfoque ha generado una serie de estudios previos. Cuestiones como ¿qué modelo de investigación se adecua más a nuestros propósitos?, o ¿qué experiencias se han elaborado en este sentido? nos han llevado a detallar distintas posiciones sobre la diversidad de factores influyentes, en la elaboración de los trabajos de investigación musical y su evolución. La búsqueda de las circunstancias en que se origina y se interpreta el material musical utilizado, nos ha sugerido el estudio de la trayectoria musical del cantaor. La colaboración musical de este, con el guitarrista Paco de Lucía y su acercamiento a otros estilos, nos ha llevado a profundizar sobre la relación existente entre el flamenco y el jazz, y el vínculo nacido de la colaboración de músicos procedentes de diferentes lenguajes.

La interpretación musical incluida en esta investigación genera la necesidad de establecer herramientas para el estudio de los aspectos teóricos, utilizando la transcripción como punto de partida. A partir de esta premisa arranca el análisis de estudio sobre los componentes musicales del flamenco, lo cual permite elaborar el proyecto basado en el encuentro entre diferentes estilos y posteriormente grabarlo.

## Resum

La línia fonamental del nostre treball amb el títol “*Desde el estudio de la taranta, cantiña y bulería de Camarón de la Isla hasta su reinterpretación como propuesta práctica*”, es centra en l’estudi i la interpretació del llenguatge musical flamenc. La necessitat de desenvolupar una investigació en esta direcció, es fa evident si observem que, malgrat ser declarat Patrimoni de la Humanitat per la UNESCO en 2010, no compta amb una teoria unificada en un model que històricament s’ha repetit en la historiografia de las músiques urbanes.

El procés d’evolució que ha tingut la música flamenca en els últims 50 anys, li ha portat a integrar propostes que incorporen nous instruments musicals i conceptes harmònics allunyats del flamenc tradicional. L’acceptació d’aquests canvis està unida a la trajectòria del guitarrista Paco de Lucía i del *cantaor* Camarón de la Isla, com a referents essencials en el desenvolupament i la difusió del flamenc contemporani. Entre les múltiples contribucions aportades per aquests artistes, hi ha dues que es mostren idònies per a la nostra investigació: l’apertura cap a altres estils, i la integració d’aquests en el llenguatge flamenc.

Des de la nostra perspectiva d’estudi, la concurrència en un mateix projecte de diferents estètiques, suposa una aportació de fonamental interès. L’especial personalitat, les seues qualitats artístiques i el treball per a la superació d’obstacles en la comunicació entre estètiques de distintes cultures, ha marcat la seua evolució, i els ha portat a generar projectes artístics de primer ordre. Aquests fets que s’han donat d’una forma natural en l’evolució de la música flamenca, han impulsat el desenvolupament del nostre treball, basat en la configuració d’un projecte musical, a partir de un procés d’investigació analítica de les propostes musicals del *cantaor* Camarón de la Isla.

La necessitat de posicionar el nostre enfocament, ha generat una sèrie d'estudis previs. Qüestions com ¿quin model d' investigació s'adequa més als nostres propòsits?, o ¿quines experiències s'han elaborat en aquest sentit? Ens han portat a detallar distintes posicions sobre la diversitat de factors influents, en l'elaboració dels treballs d'investigació musical i la seua evolució. La recerca de les circumstàncies on s'origina i s'interpreta el material musical utilitzat, ens ha suggerit l'estudi de la trajectòria musical del *cantaor*. La col·laboració musical d'aquest, amb el guitarrista Paco de Lucía i el seu apropament a altres estils, ens porten a aprofundir sobre la relació existent entre el flamenc i el jazz, i el vincle nascut de la col·laboració de músics procedents de diferents llengüatges.

La interpretació musical inclosa en aquesta investigació, genera la necessitat d'establir ferramentes per a l'estudi dels aspectes teòrics, utilitzant la transcripció com a punt de partida. A partir d'aquesta premissa arranca l'anàlisi d'estudi sobre els components musicals del flamenc, cosa que ens permet elaborar el projecte basat en la trobada entre diferents estils i posteriorment gravar-ho.

## **Abstract**

*“Desde el estudio de la taranta, cantiña y bulería de Camarón de la Isla hasta su reinterpretación como propuesta práctica”*. Our present work is based on the study of the musical language of flamenco. The need for this kind of investigation becomes obvious if we look at the fact that, despite being declared a World Heritage by UNESCO in 2010, unlike other urban music forms, flamenco does not yet have a unified theory. The evolutionary process flamenco has undergone in the past 50 years, has integrated different cultures incorporating new musical instruments and harmonic concepts far from traditional flamenco. The overall acceptance of these changes is closely tied to the trajectory of the guitar player Paco de Lucia and the flamenco singer Camarón de la Isla, both key figures for the development and diffusion of contemporary flamenco. These two artists introduced many innovations from which we chose two for our investigation. An openness to other styles and the integration of those styles into the language of flamenco.

From the perspective of our study, the process of joining different musical aesthetics into one single piece is a contribution of significant importance.

What marked the evolution of both artists was, on one hand their personality, and on the other hand, their musical qualities and overcoming obstacles inherent in the communication between the aesthetics of different cultures. This led to the creation of first-rate artistic projects.

This dynamic occurred naturally during the evolution of flamenco music, and also inspired one particular part of our study: The arrangement of a musical project, starting from the process of analytical investigation of the work of Camarón de la Isla.

We had to do previous studies to be able to determine a methodology for this work. Questions like: “what type of investigation is the most adequate for our purposes?” or “what kind of studies do already exist in this field of research

and which conclusions can be drawn from them?” made us choose several different approaches for musical research projects and their evolution.

The analysis of the circumstances to originate the composition and performance of the chosen musical pieces, suggested the career of Camarón de la Isla closely be studied. His collaboration with the guitar player Paco de Lucia as well as his approach to other musical styles led us to delve into the existing relationship between flamenco and jazz as well as the link established by a collaboration of musicians from different musical languages.

The musical work that we included in this investigation made it necessary to establish tools for the study of its theoretical aspects. Transcription was used as a starting point and from this point we began our study of the musical components of flamenco, which in turn allowed for the realization and recording of a project based on the implementation of different musical styles.



## ÍNDICE

Resumen.....	5
Resum.....	7
Abstract.....	9
<b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>14</b>
Hipótesis y finalidad de la investigación.....	16
Objetivo general.....	17
Objetivos específicos.....	17
Metodología.....	18
<b>2. ALGUNAS CONSIDERACIONES PREVIAS.....</b>	<b>19</b>
2.1. Estado de la cuestión.....	20
2.2. Sobre la investigación en artes.....	23
2.3. Camarón de La Isla. Destinado a renovar la estética flamenca.....	33
2.4. Relación flamenco-jazz. Un constante reencuentro.....	78
2.5. Tradición oral comunicada, registrada, escrita.....	113
<b>3. ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS.....</b>	<b>127</b>
3.1. Enfoque teórico. Una necesidad para la música flamenca.....	131
3.1.1. La transcripción. Una limitación necesaria.....	133
3.1.2. Teoría musical utilizada. Una apuesta universal.....	137
3.1.2.1 Notación armónica.....	141
3.1.2.2 Armonía tonal.....	143
3.1.2.3 Armonía modal.....	146

<b>4. MARCO TEÓRICO E INTERPRETATIVO</b> .....	150
<b>4.1 ¿Por qué Camarón?</b> .....	151
4.1.1 Estudio del tema “En la boca de una mina”.....	152
4.1.1.1 De la taranta al taranto.....	152
4.1.1.2 Ficha técnica de la grabación.....	155
4.1.1.3 Análisis cualitativo.....	156
4.1.1.3.1 Construido sobre el verso.....	156
4.1.1.3.2 El ritmo y la palabra.....	162
4.1.1.3.3 Guitarra modal, cante tonal.....	164
4.1.1.3.4 Indicaciones.....	182
4.1.2 Estudio del tema “Mi niña se fue a la mar”.....	185
4.1.2.1 Cantiñas. Un origen festero.....	185
4.1.2.2 Ficha técnica de la grabación.....	187
4.1.2.3 Análisis cualitativo.....	188
4.1.2.3.1 Construido sobre el baile.....	188
4.1.2.3.2 El ritmo. Un patrón constante.....	196
4.1.2.3.3 Dirigido a la tonalidad.....	213
4.1.2.3.4 Indicaciones.....	236
4.1.3 Estudio del tema “Viviré”.....	243
4.1.3.1 Entorno de las bulerías.....	243
4.1.3.2 Ficha técnica de la grabación.....	246
4.1.3.3 Análisis cualitativo.....	246
4.1.3.3.1 Construido sobre el tiempo.....	246
4.1.3.3.2 El ritmo. Un patrón flexible.....	251
4.1.3.3.3 Modo frigio de principio a fin.....	268
4.1.3.3.4 Indicaciones.....	298
<b>4.2 Revisitando a Camarón</b> .....	308
4.2.1 Taranta.....	309
4.2.2 Cantiñas.....	312
4.2.3 Bulerías.....	316
<b>4.3 Grabación</b> .....	319
4.3.1 Material utilizado.....	319
4.3.2 Proceso de grabación.....	320

<b>5. CONCLUSIONES.....</b>	<b>321</b>
<b>6. NUEVAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN PROPUESTAS.....</b>	<b>331</b>
<b>7. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>334</b>
<b>8. DISCOGRAFÍA.....</b>	<b>352</b>
<b>9. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....</b>	<b>360</b>
<b>10. ANEXOS.....</b>	<b>368</b>
<b>1. Transcripciones.....</b>	<b>369</b>
a. Transcripción completa de la taranta.....	370
b. Transcripción completa de las cantiñas.....	379
c. Transcripción completa de las bulerías.....	400
<b>2. Grabaciones realizadas.</b> Para la escucha de las grabaciones, acceder a través de:	
a. Grabación de la taranta	
<a href="https://soundcloud.com/david-martinez-casan/taranta-1/s-LkNcH">https://soundcloud.com/david-martinez-casan/taranta-1/s-LkNcH</a>	
b. Grabación de las cantiñas	
<a href="https://soundcloud.com/david-martinez-casan/cantina-post-mix">https://soundcloud.com/david-martinez-casan/cantina-post-mix</a>	
c. Grabación de las bulerías	
<a href="https://soundcloud.com/david-martinez-casan/buleria-post-mi">https://soundcloud.com/david-martinez-casan/buleria-post-mi</a>	

## **1. INTRODUCCIÓN**

Hipótesis y finalidad de la investigación

Objetivo general

Objetivos específicos

Metodología

## 1. INTRODUCCIÓN

Si visionamos algunos espectáculos recientes como, *Camarón, La Leyenda del Tiempo, 30 anys després*<sup>2</sup>, o el presentado en el año 2012 en la *XVI Edición Bienal de flamenco* de Sevilla, *Camarón 20 años*<sup>3</sup>, observamos que los arreglos musicales realizados se han organizado bajo conceptos alejados del flamenco tradicional. En estos nuevos proyectos, apreciamos una estética abierta a otros lenguajes que utiliza instrumentos ajenos al flamenco clásico, apartándose en muchos casos de la “pureza<sup>4</sup>” del estilo. El proceso de evolución que ha tenido la música flamenca para aceptar este tipo de propuestas, no se puede entender sin la participación del guitarrista Paco de Lucía, y del cantaor Camarón de la Isla, la transformación del estilo en los últimos 40 años está unida a su trayectoria. Su amplia obra discográfica y la abundante literatura generada los definen como referentes esenciales en el desarrollo y la difusión del flamenco contemporáneo. Entre sus múltiples contribuciones a la ampliación de la

---

2 Dirigido por el guitarrista flamenco, Juan Gómez “Chicuelo”. Se puede escuchar una muestra del concierto realizado en Cartagena el 13/07/2011, ofrecido por Radio 3 en:

< <http://www.rtve.es/alacarta/audios/duendeando/duendeando-chicuelo-leyenda-del-tiempo-08-01-12/1289363/> > [Consulta 27 septiembre 2014]. (SANCHEZ, 2012a)

3 Bajo la dirección musical de Tomatito, Luis Monje y Juan José Suárez ‘Paquete’. Se puede escuchar, la retransmisión hecha por Radio 3 desde el evento en:

< <http://www.rtve.es/radio/20120913/escucha-camaron-20-anos-despues-homenaje-cantaor-desde-bienal-flamenco/562708.shtml> > [Consulta 27/09/2014]. (SANCHEZ, 2012b)

4 El diccionario de la R.A.E. define “puro” como: “Libre y exento de toda mezcla de otra cosa”. El concepto de pureza que mencionamos está referido a los preceptos instaurados por Antonio Mairena, basados en la conservación de los cantes en su forma original, donde se concibe como exento de aportaciones que lo alejen de origen.

música flamenca, dos de ellas señalan su idoneidad para nuestro estudio: la apertura hacia otros estilos, y la integración de estos en el lenguaje flamenco.

La superación de las barreras de comunicación entre culturas y el reconocimiento de la diversidad de identidades, son en la actualidad importantes retos planteados desde muy diversas perspectivas. En relación con esto es importante señalar el camino abierto en la música flamenca, fruto de la evolución sucedida a partir del último cuarto del s. XX. La estética flamenca contemporánea, no hubiera sido posible sin el impulso de una generación de músicos que han propiciado el reconocimiento, la aceptación y la integración de lenguajes procedentes de otras culturas.

### **Hipótesis y finalidad de la investigación**

A partir de estas premisas, nuestra tesis doctoral se plantea como hipótesis, definir un entorno de trabajo o herramienta, que permita la participación de intérpretes de diferentes estéticas<sup>5</sup> dentro de un ámbito musical flamenco y que nos permita una reinterpretación de la música flamenca. De este modo, el material de trabajo se ha estructurado desde el estudio de la forma musical, los elementos rítmicos y los elementos melódico-armónicos. A partir del análisis de tres temas representativos de diversas épocas del cantaor Camarón de la Isla, nos hemos propuesto desarrollar una estructura que permita el diálogo con lenguajes estéticos de otros estilos. Estos temas son: el primero *En la boca de una mina*, incluida en el disco “Arte y Majestad” que se inserta en el periodo que abarca de 1969 a 1977. El segundo *Mi niña se fue a la mar*, que forma parte de la grabación “La leyenda del tiempo” publicada en 1979. Y el tercero *Viviré*, perteneciente al disco del mismo nombre publicado en 1984.

---

<sup>5</sup> Utilizamos la palabra estética, haciendo referencia al conjunto de elementos estilísticos y temáticos que caracterizan a un determinado autor o movimiento artístico.

Es otras palabras, este trabajo de investigación se ha dirigido hacia la elaboración de un proyecto musical que permita reinterpretar tres temas claves de la trayectoria de Camarón de la Isla. Este proyecto se orienta hacia la participación de músicos procedentes de diferentes estilos musicales.

## **Objetivos**

A lo largo del trabajo se prevé elaborar el material musical que permita la interpretación a partir del análisis de la música elegida. Con esta investigación pretendemos mostrar tanto el proceso de trabajo elegido, como la reinterpretación y elaboración de los temas que serán registrados en una grabación como muestra final de nuestra investigación.

### **Objetivo General**

Como objetivo general proponemos:

- Reinterpretar diferentes palos flamencos grabados por el cantaor Camarón de La Isla.

### **Objetivos Específicos**

Esta investigación persigue los siguientes objetivos específicos:

- Identificar los aspectos formales armónicos, melódicos y rítmicos de las piezas musicales elegidas.
- Definir los referentes esenciales en el desarrollo y la difusión del flamenco contemporáneo.
- Crear un encuentro de distintas tendencias artísticas en un mismo proyecto musical.
- Comprender el entorno de creación de la música a estudiar.
- Promover y mostrar una didáctica para el aprendizaje del flamenco.
- Plasmar la interpretación en una grabación.

## **Metodología**

La metodología de nuestro trabajo se concreta a través del análisis de la música elegida. El material musical está compuesto por ejemplos concretos analizados en profundidad, de una forma específica, con la intención de poder dotarnos de información musical suficiente que nos permita una reinterpretación de la música estudiada. La falta de una teoría unificada, dentro de la música flamenca, nos ha llevado a desarrollar los conceptos utilizados en nuestro análisis dentro de los aspectos teóricos.

A partir de un estudio global se han ido concretando las partes que componen el material estudiado. En el examen se ha desarrollado, por una parte, el contexto de la música elegida y los referentes de la grabación, y por la otra, se han estudiado las características del material musical desde el punto de vista formal, rítmico melódico y armónico.

Desde el resultado obtenido sintetizamos la música estudiada en un esquema donde convergen músicos flamencos, de jazz y de música académica. Elaborando un nuevo proyecto musical que se ha plasmado en una grabación.

Podremos afirmar, que en nuestra investigación se confirman patrones de funcionamiento del canto flamenco y del baile utilizados en la práctica musical, y se aporta información sobre cómo se elabora un proyecto musical que contempla el encuentro de distintas estéticas.



## **2. ALGUNAS CONSIDERACIONES PREVIAS**

- 2.1. Estado de la cuestión
- 2.2. Sobre la investigación en artes
- 2.3. Camarón de La Isla. Destinado a renovar la estética flamenca
- 2.4. Relación flamenco-*jazz*. Un constante reencuentro
- 2.5. Tradición oral comunicada, registrada, escrita

## **2. ALGUNAS CONSIDERACIONES PREVIAS**

### **2.1. Estado de la cuestión**

En la elaboración de nuestro trabajo se han generado, casi desde su inicio, una serie de cuestiones en torno al estado en que se encuentran conceptos esenciales en nuestra investigación. Cuestiones como ¿qué modelo de investigación se adecua más a nuestros propósitos?, ¿qué experiencias se han elaborado en este sentido?, y por último ¿cómo evaluar nuestro trabajo? nos ha llevado a detallar distintas posiciones sobre los factores que influyen en la elaboración de un proyecto de investigación musical y su evolución. Ligado a esta serie de preguntas, se ha desarrollado un apartado de estudio titulado “Sobre la investigación en artes” que ha contribuido de una forma fundamental en las decisiones tomadas.

Cuando abordamos el estudio de la música flamenca, observamos la falta de tratados dirigidos a promover y mostrar una didáctica para su aprendizaje. En su enseñanza, la comunicación de conocimientos se genera dentro del propio entorno creativo, para profundizar en él, consideramos esencial el conocimiento y la observación de las condiciones en que se origina y se interpreta. Teniendo en cuenta que el material musical de estudio está centrado en la figura del cantaor Camarón de la Isla, profundizar en su

recorrido estético, ha sido parte esencial para conocer el fundamento de su música. Esto nos ha permitido vincular tres etapas estéticas en su trayectoria que han sido determinantes en la elección de la música. Este apartado se ha ampliado bajo el título “Camarón de La Isla. Destinado a renovar la estética flamenca”.

El itinerario artístico del cantaor y su relación con el guitarrista Paco de Lucía, muestran cómo se fragua una evolución basada en el acercamiento a otros estilos musicales. La respuesta a cuestiones sobre, cuál es la relación existente entre flamenco y *jazz* o cómo se refleja en el flamenco actual, han evidenciado el vínculo nacido de la convivencia de músicos procedentes de diferentes lenguajes. El desarrollo de este punto titulado “Relación flamenco-jazz. Un constante reencuentro”, ha contribuido a generar ideas sobre la utilización de herramientas procedentes del *jazz* en nuestro modelo de trabajo, y ha proporcionado datos importantes sobre la evolución musical del flamenco, que nos ayudan a entender la estética actual.

La búsqueda de una estructura accesible a distintos estilos en la que desarrollar un proyecto musical, ha suscitado algunas cuestiones fundamentales para su concreción: ¿qué técnicas aplicamos?, ¿qué aspectos musicales seleccionamos?, ¿cómo los fijamos? la respuesta a estos puntos se ha concretado en el apartado titulado “Tradición oral comunicada, registrada, escrita”, y ha contribuido a clarificar y concretar la metodología analítica utilizada en la posterior transcripción y análisis de los temas elegidos.

La respuesta a estas preguntas ha generado una búsqueda bibliográfica que nos ha permitido recoger datos importantes para nuestro estudio, permitiéndonos conocer los diversos puntos de vista de los autores consultados. La información recabada parte de la abundante bibliografía consultada, que abarca distintos aspectos:

Trabajos de investigación sobre Flamenco-*jazz*

Trabajos sobre Fusión

Trabajos sobre Hibridación

Trabajos sobre Nuevo Flamenco

Trabajos sobre Flauta en el flamenco

Trabajos de investigación sobre flamenco

Artículos y Monografías sobre la figura de Camarón de la Isla

Artículos y Monografías sobre Paco de Lucía y Camarón de la Isla

Artículos y Monografías sobre Paco de Lucía

La discografía utilizada también ha sido un referente esencial en nuestro trabajo. A partir de las diversas cuestiones referidas, se han creado una serie de campos de conocimiento organizados en los cuatro bloques que desarrollamos a continuación:

- Sobre la investigación en artes
- Camarón de La Isla. Destinado a renovar la estética flamenca
- Relación flamenco-*jazz*. Un constante reencuentro
- Tradición oral comunicada, registrada, escrita

## 2.2. Sobre la investigación en artes

Realizar un trabajo de doctorado, donde creación e interpretación musical son una parte importante de su estructura, conlleva hacer referencia al complejo debate sobre la naturaleza de la investigación en artes, ya que, desde su inicio, se vienen cuestionando tanto los métodos y criterios de evaluación como la utilidad del conocimiento producido<sup>8</sup>. El debate de la investigación artística llega motivado tanto por su “juventud” y falta de tradición, como por la diversidad de propuestas y cuestionamientos que van conformando modelos y proyectos de investigación. Por otra parte, su progreso también se ve influido por los distintos desarrollos y limitaciones a la práctica de la investigación artística, que proponen los gobiernos en el tratamiento de sus políticas educativas e investigadoras.

Para entender la situación de la investigación musical en nuestro país, es necesario acudir al contexto educativo en relación con las enseñanzas superiores de música. El primer acercamiento para la integración de las enseñanzas artísticas se da en 1996 con la implantación de la LOGSE<sup>9</sup>. Su ampliación de enseñanzas musicales crea la especialidad dentro de los estudios de magisterio, también los bachilleratos de música y danza, separa los conservatorios superiores de música de los elementales y profesionales, y equipara las titulaciones superiores a las universitarias. A partir de 1999 el cambio de gobierno y las diferentes políticas educativas, aportan pocas novedades al desarrollo de la investigación en el contexto educativo de las enseñanzas artísticas, según afirma Álvaro Zaldívar:

---

<sup>8</sup> Investigación artística en música. Pág. 15. (LÓPEZ-CANO; SAN CRISTÓBAL, 2014)

<sup>9</sup> *Ley orgánica 1/1990*, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo. (ESPAÑA, 1990)

“Aunque no debe dudarse de las buenas intenciones iniciales, sin embargo en las dos últimas legislaturas la situación se ha agravado hasta el extremo, tanto en la situación dentro de las enseñanzas generales (con la prevista y muy protestada reducción de las horas lectivas), como en lo que respecta a la enseñanzas de régimen especial, que han tenido que implantar sin el apoyo necesario unos estudios que sobrecargan a los alumnos (singularmente en el grado medio de música y danza), que superponen ofertas demasiado parejas en grados diferentes (como sucede entre ciertos módulos formativos de grado superior y las enseñanzas superiores de diseño), y que en todos los centros superiores conlleva la incoherencia de una gestión desde las instancias de la enseñanza secundaria para unos estudios que otorgan titulaciones equivalentes a las universitarias.”<sup>10</sup>

Las consecuencias de que los conservatorios y centros que imparten enseñanzas artísticas superiores estén regulados como institutos de secundaria, afecta a cuestiones tan importantes como sus planes de estudio, su autonomía, financiación y evaluación. En septiembre del 2005, importantes músicos españoles conscientes de la situación de la enseñanza musical en nuestro país muestran su “profunda decepción y preocupación” ante el proyecto de Ley Orgánica de Educación (L.O.E.), exigiendo “que los conservatorios y centros que imparten enseñanzas artísticas superiores dejen de estar regulados como institutos de secundaria”. Un total de 22 premios nacionales de música, incluyen en su reclamación, un cuerpo de catedráticos y otro de profesores establecido con un sistema de requisitos de acceso equivalente al utilizado en la mayoría de los centros artísticos superiores europeos<sup>11</sup>.

---

10 Las enseñanzas musicales y el nuevo Espacio Europeo de Educación Superior: El reto de un marco organizativo adecuado y la necesidad de la investigación creativa y «performativa». Pág. 104. (ZALDÍVAR 2005)

11 Periódico El País, Fecha 15/09/2005. Pág. 136. Disponible en:

[http://elpais.com/diario/2005/09/15/sociedad/1126735208\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/09/15/sociedad/1126735208_850215.html). [Consulta: 16 Septiembre 2015]

(AGUIRREGÓMEZCORTA, 2005)

Paralelamente a la iniciativa de la L.O.E. encontramos entre las publicaciones del Instituto Superior del Profesorado “Bases para un debate sobre investigación artística”<sup>12</sup>, donde se relata la controvertida situación en que ha derivado la enseñanza musical en nuestro país. Por una parte, se han equiparado las titulaciones superiores a las universitarias, pero no se ha conseguido integrar en la universidad el profesorado de los centros de enseñanzas superiores de música. La no incorporación de los conservatorios en la universidad dificulta el desarrollo de la actividad investigadora, y la creación de unas bases sólidas que determinen la ampliación de temas y modelos de investigación musical. La organización de los Centros de Enseñanzas Artísticas Superiores se confiere a las comunidades autónomas, que mediante convenio ordenan estas enseñanzas en el contexto de la educación superior española, con la referencia del Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas. Se establece una estructura de grado y posgrado donde se incluyen en el último nivel las enseñanzas de Máster y estudios de Doctorado mediante convenios con la universidad<sup>13</sup>.

El proceso iniciado en 1999 con la Declaración de Bolonia propone la creación de un marco común, el Espacio Europeo de Educación Superior. A través de distintas reuniones se van estableciendo objetivos y compromisos entre los que se encuentran la elaboración de un marco europeo de titulaciones, y se destaca la importancia de la vinculación entre educación superior e investigación. A partir de la aprobación de la LOE<sup>14</sup>, este contexto promueve la participación de las enseñanzas artísticas en el Consejo de Coordinación Universitaria y establece la posibilidad de participar en estudios de postgrado. Se abre la oportunidad de desarrollar la investigación musical, y se crea un

---

12 Bases para un debate sobre investigación artística”. Ministerio de Educación. (MUNTANÉ, et al. 2006)

13 Las enseñanzas artísticas superiores en el Espacio Europeo de Educación Superior. Ministerio de Educación. (LÓPEZ, et al. 2012)

14 LEY ORGÁNICA 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. Disponible en:

<http://www.boe.es/boe/dias/2006/05/04/pdfs/A17158-17207.pdf> [Consulta: 15 Septiembre 2015]. (ESPAÑA, 2006)

nuevo modelo de doctorado al que se accede a través de los estudios de un máster oficial.

La situación del sistema educativo pone en marcha nuevos planteamientos sobre la investigación basada en la práctica artística que arrancan del ámbito universitario. Dentro de este contexto se plantean distintas reflexiones referentes a las perspectivas metodológicas, en este sentido Fernando Hernández señala que la práctica puede formar parte de la metodología de investigación, pero destaca que la práctica sola no es investigación. En la búsqueda de una posición que aúne investigación y práctica artística, propone orientar la búsqueda hacia un relato del conocimiento adquirido por las circunstancias vividas, aportando ideas teóricas sobre la vida humana aplicables a la experiencia artística y formativa. Esta situación asocia la escritura y la materia de la investigación mediante una narrativa autoetnográfica de la propia experiencia vivida. A partir de ella, acerca el modelo a la noción de “performance” como forma de escritura que propone conocimiento a partir de uno mismo. En este entorno, se formulan para el campo de las artes temas como la vinculación entre historia de vida y contexto, que posicionan una óptica de investigación “desde” las artes a diferencia de la investigación tradicional “sobre” las artes<sup>15</sup>. Sobre este punto de vista considera Álvaro Zaldívar que el interés de este tipo de investigación reside en el conocimiento y la difusión del proceso:

“La investigación ‘desde el arte’ se centra en el propio proceso de creación, sea éste el que lleva a crear una nueva obra de arte o sea el necesario y no menos rico proceso de recreación que es necesario para que, a través de un intérprete, unas instrucciones musicales, literarias o coreográficas sean, de verdad, una obra de arte al mostrarse hechas sonido, voz o gesto frente al público.”<sup>16</sup>

---

15 Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes. Óp. cit. Ministerio de Educación. (HERNÁNDEZ, 2006)

16 Investigar desde el arte. (ZALDÍVAR, 2008)



La puesta en marcha de innovadores programas de doctorado para intérpretes y compositores por parte de prestigiosos centros europeos, genera un nuevo concepto de músico que además de un importante nivel técnico y artístico, posee la capacidad de desarrollar proyectos de investigación. En la línea de establecer alternativas curriculares de un nuevo perfil de músico se encuentra el programa “docArtes” iniciado en 2004, en el que interviene el *Orpheus Institute* junto a otras instituciones musicales de Flandes y Países Bajos. El mismo año *l’European Association of Conservatoires* (AEC), institución nacida en 1953 con el objetivo de desarrollar las relaciones entre instituciones superiores de música de toda Europa crea “Polifonía”<sup>17</sup>, entidad que desarrolla proyectos trianuales sobre diversos temas de educación musical, y que a partir del 2007 centra parte de su actividad en el estudio del papel de la investigación en los conservatorios.

Al margen de estos cambios, la investigación en artes continúa suscitando intensas polémicas sobre su legitimidad. La necesidad de argumentar trabajos cuyo resultado final forma parte de una obra de arte, lleva a algunos especialistas a cuestionarse las razones que diferencian la investigación artística de otros tipos de investigación. La observación de los conceptos y el conocimiento teórico no son considerados por algunos estudios, métodos suficientes en la investigación de la cultura humana, de otro lado el conocimiento también tiene su origen en la experiencia personal. La reflexión del resultado creativo y la búsqueda del propio lenguaje artístico puede ser considerado parte del proceso de investigación<sup>18</sup>. Las ideas sobre este debate aportadas en el contexto educativo holandés por el profesor Henk Borgdorff, se centran en la diferenciación entre “práctica artística en sí” y “práctica artística como investigación”. En su búsqueda de armonizar el segundo modelo afirma:

---

17 <http://www.polifonia-tn.org> [Consulta: 15/09/2015]

18 Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes. (HERNÁNDEZ, 2006)

“La práctica artística puede ser calificada como investigación cuando su propósito es ampliar nuestro conocimiento y entendimiento a través de una investigación original. Empieza con preguntas que son pertinentes para el contexto de la investigación y el mundo del arte, y emplea métodos que son apropiados para el futuro estudio. El proceso y los resultados de la investigación están apropiadamente documentados y son difundidos entre la comunidad investigadora y el público más amplio.”<sup>19</sup>

Su planteamiento acerca de la legitimidad de la investigación en artes, parte de cuestionar la materia de los elementos que se investigan, el conocimiento que contiene y la metodología utilizada en la investigación. Para valorar este tipo de investigación propone examinar la documentación referente al contexto y la ubicación del objeto de investigación, concretando que:

“La práctica artística – tanto el objeto artístico como el proceso creativo – entraña un conocimiento ubicado y tácito, que puede ser mostrado y articulado por medios de experimentación e interpretación.”<sup>20</sup>

En la búsqueda de compatibilizar investigación científica y artística, acudimos desde otras perspectivas a plantear la distinción entre arte e investigación artística. La producción artística puede tener una mayor o menor difusión de su obra, pero raramente incluye la divulgación de los conocimientos que han permitido su desarrollo. Dentro de este contexto, para que se pueda considerar la creación musical como investigación científica, debe proponer un conocimiento basado en el rigor, la coherencia, y una adecuada transferencia de conocimientos. La investigación contiene elementos comunicativos, porque lo esencial en las disciplinas científicas es la transparencia en los procesos de trabajo y la comunicación de resultados. Ahora bien, la investigación artística genera una serie de conocimientos dirigidos a producir un impacto en la comunidad investigadora, de esta manera Héctor Pérez afirma:

---

19 “The Debate on Research in the Arts” National Academy of the Arts. Pág. 15. (BORGDORFF, 2006)

20 *Ibid.* Pág. 27. (BORGDORFF, 2006)

“(…) el ideal debería ser que la investigación artística sea portadora de una cantidad suficiente de elementos que le concedan la transparencia necesaria para construir una tradición de conocimientos organizados con el fin de producir un impacto en nuestra cultura artística.”<sup>21</sup>

En la ponencia presentada con motivo del “I Congreso Internacional Investigación en Música”, celebrado en Valencia en 2010, el mismo autor plantea recurriendo a las ciencias experimentales una serie de propuestas dirigidas a la búsqueda de concreción en el proceso de trabajo de los doctorandos, con la finalidad de evitar confusiones respecto a los objetivos a alcanzar. En las conclusiones de esta propuesta se señala:

“Hay muchos aspectos de la fisonomía de las futuras tesis performativas en España que han de definirse en los años próximos, y tengo la esperanza de que haya muchas aportaciones en el terreno de la metodología”<sup>22</sup>

Como señalan estas afirmaciones, el modelo de investigación musical continúa cuestionándose especialmente en aspectos referidos a su estructura, en una búsqueda de transparencia y claridad referida a la finalidad de la investigación.

La investigación musical y artística en general, sigue articulando los criterios y modelos en base a sus particulares características. Al mismo tiempo las distintas instituciones europeas interesadas en la investigación musical van creando redes de contacto. En 2010 l’European Association of Conservatoires (AEC) acuerda establecer la Plataforma Europea para la Investigación Artística de Música (EPARM), que acogerá a los miembros interesados en el desarrollo de la investigación artística. Mediante grupos de trabajo, se organizan diferentes encuentros donde se muestran estudios y se discute sobre peculiaridades de la investigación artística. A partir de la puesta en marcha del proceso de reordenamiento del Espacio Europeo de Educación Superior (Plan Bolonia), la educación superior queda establecida en tres ciclos, el primero

---

21 “Investigación y práctica musical: el horizonte del doctorado de música en Europa.” (PÉREZ 2006)

22 Método y experimentalidad en una tesis doctoral artística. (PÉREZ, 2010)

conocido como grado, el segundo como máster y el tercero como PhD o doctorado. Esta nueva ordenación lleva implícita la exigencia de estimular la investigación en los conservatorios. En nuestro país, se van sucediendo nuevas reformas del sistema educativo que afectan directamente a la educación musical y artística. En diciembre de 2013 se aprueba la L.O.M.C.E., con importantes cambios respecto a la anterior ley. Este nuevo contexto genera un importante rechazo por parte de muchos sectores del sistema educativo, especialmente del sector público. La nueva posición que esta ley contempla para la formación musical y artística lleva a la “Confederación de Asociaciones de Educación Musical” a firmar un manifiesto de rechazo<sup>23</sup>.

Uno de los aspectos que se destaca, está referido a la necesidad de desarrollo de la competencia cultural y artística, como una de las capacidades clave para el aprendizaje establecidas en la recomendación de diciembre del 2006 del Parlamento Europeo. Entre las personalidades que se adhieren a este manifiesto se encuentra Luca Chiantore, profesor del Departamento de Musicología de la Escuela Superior de Música de Cataluña (ESMUC). Este centro acoge el segundo encuentro con grupos de trabajo de “Polifonía”, que en la tercera etapa del proyecto (2011-2014), se propone entre otras cosas la preparación de reuniones de la EPARM, la ampliación de publicaciones sobre el estado de la educación musical superior, así como el diseño de una base de datos con información sobre los proyectos de tesis y trabajos finales de investigación artística. Estas redes de trabajo reflejan un nuevo enfoque, generado por la constitución de agrupaciones de investigadores en torno a un interés común, promueve como afirma López Cano:

“(…) que los interesados en la investigación artística, con un perfil sumamente heterogéneo, se organicen en torno a comunidades de investigadores y no a disciplinas con definiciones, objetivos y metodologías claras.”<sup>24</sup>

---

23 Disponible en: <https://sites.google.com/a/coaem.org/coaem/comunicado-ante-la>

[lomce/manifiestoconjuntodelasenseñanzasmusicalesydelosprofesionalesdelamusicacontralalomce](https://sites.google.com/a/coaem.org/coaem/comunicado-ante-la-lomce/manifiestoconjuntodelasenseñanzasmusicalesydelosprofesionalesdelamusicacontralalomce). Consulta (23/09/2015)

24 El dilema de la investigación artística. (LÓPEZ-CANO; SAN CRISTÓBAL, 2015)

Cofinanciado por la ESMUC, se publica en 2014 “Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos”<sup>25</sup>, donde se presenta una visión general de la diversidad de este tipo de investigación, así como de los diferentes itinerarios que acoge. En su apartado dedicado a la práctica musical en la investigación artística, ofrece una amplia variedad de propuestas y estrategias para convertir aspectos característicos de la práctica artística, en tareas de investigación formal. A manera de conclusión este interesante estudio, expone la situación actual de la investigación artística en música: “(...) un ámbito enrevesado, que aún se nos presenta como un campo abierto tanto en su definición o productos, como en sus estrategias metodológicas.”<sup>26</sup>

En la actualidad, la constitución de comunidades investigadoras en torno a contenidos de interés común se ve amparada por la fundación de revistas especializadas, que acogen artículos de campos cada vez más concretos. Cabe señalar, que dentro de la investigación de la música flamenca se desarrolla una dimensión universitaria, que ha generado en los últimos años interesantes revistas, acogiendo una parte importante de la actividad investigadora sobre este tema. Desde la Junta de Andalucía se edita periódicamente *Música Oral del Sur*<sup>27</sup>, que se propone acercar la música de tradición oral a otras manifestaciones artísticas y contemporáneas. La cooperación entre administración y universidad en el estudio del flamenco aporta diversas publicaciones. Desde la Junta de Andalucía en colaboración con la Universidad de Cádiz, se edita la revista *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*<sup>28</sup>, la administración andaluza también coopera con el grupo de investigación de

---

25 Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos. Pág. 15. Esmuc. Disponible en: <http://invaristic.blogspot.com.es>. [Consulta: 23/09/2015] (LÓPEZ-CANO; SAN CRISTÓBAL, 2014)

26 Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos. Óp. Cit. Pág. 244

27 *Música Oral del Sur*. Página Web:

<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas/revistas-mos/>

[Consulta: 02/10/2015]

28 *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*. Página Web:

< <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas/revistas-pfmec/index.html> />

[Consulta: 02/10/2015]

la Universidad de Granada “Patrimonio musical de Andalucía”<sup>29</sup>, que desarrolla una línea de trabajo dedicada al flamenco y músicas tradicionales de Andalucía. Al mismo tiempo, encontramos interesantes artículos sobre investigación en música flamenca, fruto de la colaboración entre diversas universidades. El *Congreso Interdisciplinar Investigación y Flamenco. – INFLA*<sup>30</sup>, organizado por la Universidad de Sevilla en colaboración con el grupo de investigación del *Proyecto COFLA*<sup>31</sup>, promueve desde el *Music Technology Group* de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, la comprensión de la música flamenca mediante un planteamiento interdisciplinar.

Cabe destacar en el ámbito universitario andaluz el *Portal del Flamenco y la Universidad*<sup>32</sup>, realizado con el objetivo de ser una herramienta para la docencia y la investigación de la cultura flamenca. Este portal da acceso a interesantes revistas como *La caña*, *Sevilla flamenca*, *Revista de flamencología*, *A compás*, *Nueva Alboreá* y *Al Yazirat*.

Desde la Universidad de Murcia, encontramos: *Revista de Investigación sobre Flamenco “La Madrugá”*<sup>33</sup> que centra gran parte de su contenido en los cantes mineros. Coordinada por la Universidad de Cádiz se presenta *Flamenco en red*<sup>34</sup>, interesante propuesta para la divulgación del flamenco en un ámbito universitario, donde se profundiza en el conocimiento del flamenco a través de paquetes de contenidos de acceso *on line*.

---

29 Página Web:

< <http://www.ugr.es/~pmusical/actividades.htm>> [Consulta: 02/10/2015]

30 Página Web: *Congreso Interdisciplinar Investigación y Flamenco*. <<http://congreso.us.es/infla3/programa.html>> [Consulta: 19/07/2013]

31 Página Web: *Proyecto COFLA*. <<http://mtg.upf.edu/research/projects/cofla>> [Consulta: 19/07/2013]

32 *Portal de Flamenco y Universidad*. Página Web:

< <http://flun.cica.es/index.php/revistas-flamencas-menu/157-revistas-flamencas>> [Consulta: 02/10/2015]

33 Página Web: *La Madrugá*. < <http://edit.um.es/blog/revista-de-investigacion-sobre-flamenco-la-madruga>> [Consulta: 18/07/2013]

34 Página Web: *Flamenco en red*. < <http://www.flamencoenred.tv/>> [Consulta: 20/07/2013]

### **2.3. Camarón de La Isla. Destinado a renovar la estética flamenca**

Una voz en el fondo  
mueve  
la aparición azul de la montaña  
y quema todavía  
su muerte en la memoria

E. Cirlot

La trayectoria artística recorrida por Camarón de la Isla (José Monje Cruz. San Fernando, 5-12-1950 - Badalona, 2-07-1992), desde sus orígenes hasta la cumbre de la popularidad, es señalada como un caso único, tanto por motivos musicales como por la leyenda que se ha generado en torno a la figura de este cantaor<sup>35</sup>. El interés por su personalidad queda patente en la prensa de febrero de 2014, donde se relata que la casa de Dolores Montoya, viuda de Camarón, se ha convertido en una especie de galería improvisada, motivo que ha llevado a acordar con el Ayuntamiento de San Fernando la custodia de su legado en un futuro museo<sup>36</sup>. En mayo de 2014, una empresa especializada en la comercialización de derechos de imagen, amenaza con demandar este pacto. Esta empresa propietaria de la marca “Camarón”, pretende hacer inversiones millonarias que incluyen proyectos tan diversos como la producción de espectáculos, una serie de televisión, llevar su vida al teatro, controlar la autorización de sus vídeos en la red y hasta comercializar un perfume o una marca de moda<sup>37</sup>. Nunca un músico flamenco había llegado a este nivel de popularidad.

---

35 El flamenco en Cádiz. Pág. 141. (LEÓN, 2006)

36 San Fernando custodiará el legado de Camarón en su futuro museo. El País. Andalucía. 27/02/2014. (ESPINOSA, 2014)

37 La nueva vida de la marca Camarón. El País. Andalucía. 7/05/2014. (ESPINOSA, 2014 b)



Camarón de la Isla, nacido en la antigua Real Isla de León, proviene de una familia gitana, donde el ambiente flamenco configura una parte fundamental de su forma de vida.

*Ilustración 2. Juan Luis Monje y Juana Cruz. Padres de Camarón<sup>38</sup>*

Su padre Juan Luis Monje Cruz, nacido en Conil de la Frontera en 1911, se traslada a la Isla en su juventud dedicándose a la herrería. Su madre, Juana Cruz Castro, nacida en San Fernando en 1913, fue madre de ocho hijos, tres de ellos cantaores, Manuel, Jesús y José<sup>39</sup>.

En una entrevista publicada por *El País* en 1985, Camarón declara:

"En mi casa todos han *cantao* y *bailao*, aunque no fueran artistas. Mi padre, mi madre, mis hermanos. Mi padre era herrero, pero cantaba *mu* bien por *siguiriyas*, por soleá. Macandé, Caracol, Vallejo, venían a oírle. Cuando llegaba una compañía de flamencos a mi pueblo paraban en casa. Yo me despertaba y a lo mejor estaban allí cantando, y yo lo escuchaba todo y me iba quedando con cosas. Yo de quienes he aprendido en realidad ha sido de los viejos. Tengo mucha discografía antigua, aquellas

---

38 Del Blog "Los fardos de Pericón". < <http://losfardos.blogspot.com.es/2014/05/espacio-camaron-o-el-crustaceo-de-la.html>. > [Consulta 30/08/2017]

39 Flamencos de la Isla en el recuerdo. Pág. 159-164. (ALEU, 1999)



placas de pasta, tengo muchas desgastadas de tanto oír las, incluso rotas y pegadas"<sup>41</sup>.

Estas referencias iniciales son repetidas en futuras entrevistas, como las concedidas a Joaquín Albaicín para la revista *Man* en mayo de 1989, a Sebastián y José Candado para la revista cultural *El Europeo*<sup>42</sup>, o a Fernando Quiñones para TVE<sup>43</sup>. En ellas se destaca un claro referente familiar, y su interés por las grabaciones de músicos antiguos de flamenco.

En el documental *Rito y geografía del cante* que le dedica Televisión Española, emitido el 23 de abril de 1973<sup>44</sup>, podemos escuchar a Juana Cruz y a José Monje en una fiesta familiar cantando por bulerías, acompañados a la guitarra por Paco Cepero. Estas fiestas en el seno de la familia, muchas veces contando con amigos dedicados al flamenco profesional, son escuela inicial de formación y descubrimiento de la música flamenca para Camarón. Sobre esto señala Mercedes García:

“Al practicar su arte en las juergas familiares, Juana Cruz enseñó a su hijo Joselito el lenguaje del cante flamenco, de modo que, incluso antes de empezar a cantar físicamente, José Monje Cruz estaba impregnado del código del cante flamenco”<sup>45</sup>

---

41 Camarón de la Isla. El País. 24/05/2014. Podemos leer extractos de esta entrevista en:

<[http://elpais.com/diario/1985/05/24/ultima/485733605\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1985/05/24/ultima/485733605_850215.html)> [Consulta 22/06/2015]. (ÁLVAREZ, 1985)

42 Podemos leer extractos de estas entrevistas, en la obra de Enrique Montiel titulada: Camarón: vida y muerte del cante: biografía, en el capítulo: Lo dijo Camarón. Pág. 181- 185. (MONTIEL, 1993)

43 Esta entrevista se puede ver en la primera parte de: Flamencos en los archivos de RTVE Vol. 1 - Camarón de la Isla. El mundo de flamenco. (QUIÑONES, 1975)

44 Referencia de la Web de TVE, donde se puede ver este documental, en:

< <http://www.rtve.es/alacarta/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-camaron-isla/1898527/>>

[Consulta: 08/06/2015]. (GÓMEZ, 1973)

45 Parte de su tesis doctoral se recoge en el libro Camarón de la Isla, 1969-1992: entre tradición y evolución. Pág. 27 (GARCÍA, 2002)

Fuera del ambiente familiar, los primeros contactos con el entorno profesional se desarrollan en la *Venta de Vargas*. Este local regentado por Juan Vargas ofrece comida a los clientes, con el incentivo de la fiesta flamenca hasta altas horas de la madrugada. Al mismo tiempo, proporciona trabajo a los cantaores locales, y acoge profesionales del flamenco que están de paso por la zona. Aquí actúan entre otros: el Chato de la Isla, Aurelio Selles, la Perla de Cádiz, Rosa la Papera (madre de la Perla), Beni de Cádiz, Pericón, Fernando Terremoto, el Borrico, Sordera, y el artista más valorado del momento Manolo Caracol<sup>46</sup>. La venta admite a Camarón siendo un niño, y aunque es el punto de partida desde donde comienza a proyectarse su talento, podemos encontrar diversos testimonios de la familia propietaria, que afirman que la actividad del cantaor no está sometida al horario nocturno y a la dinámica del local<sup>47</sup>.

La afición flamenca de Cádiz empieza a hablar de un niño en la *Venta de Vargas*, con un conocimiento importante del cante flamenco. Es aquí donde Manolo Caracol escucha a Camarón cuando tenía entre nueve<sup>48</sup> y doce años<sup>49</sup>. Se han escrito comentarios respecto a una fría acogida de Manolo Caracol cuando Camarón era un niño<sup>50</sup>, así como enfrentamientos musicales entre ambos artistas<sup>51</sup>. Cabe señalar, que esto ha sido puesto en duda por familiares cercanos a Manolo Caracol<sup>52</sup>, que vivieron de cerca la relación entre ambos. Al margen de estas disquisiciones, la admiración que se profesan queda patente en diversas declaraciones, como las realizadas en el documental de Miguel

---

46 Camarón: vida y muerte del cante: biografía, óp. cit. Pág. 54-56. (MONTIEL, 1993)

47 María Picardo esposa de Juan Vargas, explica esta relación en *Camarón nuestro*. RTVE. Este documental se puede ver en: < <http://www.rtve.es/alacarta/videos/musica-en-el-archivo-de-rtve/camaron-nuestro-1994/965971//>> [Consulta: 12/06/2015]. (ESPÍN, 1994)

48 Camarón: vida y obra. Pág. 32 (GAMBOA, NÚÑEZ, 2003)

49 Manolo Caracol. Cante y pasión. Pág. 219. (LEÓN, 2008)

50 Camarón: vida y muerte del cante: biografía, óp. cit. Pág. 56. (MONTIEL, 1993)

51 Paco de Lucía y Camarón de la Isla. Pág. 146-157. (GRANDE, 1999)

52 Manolo Caracol. Cante y pasión, óp. cit. Pág. 219. (LEÓN, 2008)

Vallecillo, París *Camarón 87/88*<sup>53</sup>, o en la entrevista realizada por Carmen Abenza en enero de 1991<sup>54</sup>.

Sobre la infancia de Camarón, se evidencian en diversas biografías las necesidades económicas propias de las clases humildes de aquellos años. Respecto a la necesidad de profesionalización en la infancia, encontramos algunas afirmaciones contradictorias. Enrique Montiel declara que Camarón salía a cantar por dinero con su amigo Rancapino (Alonso Núñez – Chiclana de la Frontera 1945) en los tranvías de Cádiz, y señala el inicio de su carrera profesional en la *Venta de Vargas*. El cantaor Chato de la Isla<sup>55</sup> (José Llerena Ramos. San Fernando, 1926 – Madrid, 2006), ofrece un punto de vista diferente, al afirmar que José Monje nunca pasó tantas necesidades como para dedicarse exclusivamente a buscar dinero cantando<sup>56</sup>, haciendo alusión a los cantaores que necesitaron trabajar en juergas privadas, donde el trato y las condiciones no siempre eran las más adecuadas.

Avanzando en el tiempo, encontramos algunas referencias de su itinerario musical. En 1962 gana el premio del concurso de cante de Montilla y al año siguiente canta en la feria de Sevilla en la caseta de la *Venta de Vargas*. Pero el más claro indicio sobre el comienzo de su carrera profesional lo encontramos en 1964. Los hermanos Miguel y Antonio de los Reyes, cantaor y guitarrista respectivamente dirigen su propia compañía y formalizan un contrato de trabajo con Camarón que requiere de la autorización familiar por ser menor de edad. Se ha observado este asunto desde distintas perspectivas. Por una parte, se afirma que contratan a Camarón en una compañía itinerante recomendados por el cantaor Pansequito, que no puede incorporarse por el llamamiento al

---

53 Paris Camarón 87/88, DVD Mercury 0044006720999 (VALLECILLO, 2002)

54 Esta entrevista se puede ver en: <http://blogs.canalsur.es/documentacionyarchivo/2014/03/11/camaron-entrevista-en-exclusiva-1991/>. [Consulta 19/06/2015]. (ABENZA, 1991)

55 Chato de la isla, cantaor de flamenco. (ÁLVAREZ, 2006)

56 Camarón: vida y obra. óp. cit. Pág. 35 (GAMBOA, NÚÑEZ, 2003)

servicio militar<sup>57</sup>. Por otra parte, Mercedes García hace referencia a unas declaraciones de Camarón recogidas por F. Rivas, donde cuenta que se contrata a Camarón, para trabajar de forma estable en la *Taberna Gitana* de Málaga, siendo recomendado por su amigo Rancapino<sup>58</sup>.

De cualquier modo, Camarón sale a trabajar fuera de la provincia de Cádiz. Ya en su estancia en Málaga trabajando en la *Taberna Gitana*, conoce a Antonio El Chaqueta (Antonio Fernández de los Santos. La Línea de la Concepción 1918 - Madrid 1980), miembro de una saga de artistas gaditanos. Reflejo de la admiración hacia este cantautor, resulta el homenaje que le dedica por soleá a *palo seco*<sup>59</sup> en el disco *Te lo dice Camarón*<sup>60</sup>. Este artista, junto a Manolo Caracol, la Perla de Cádiz (Antonia Gilabert Vargas. Cádiz, 1924 - 1975) y la Repompa de Málaga (Enriqueta de la Santísima Trinidad de los Reyes Porras. Málaga, 1937 - Málaga, 1959), son considerados como grandes referentes musicales por parte de Camarón. La nueva experiencia, le permite conocer el ambiente que genera viajar en una “tournee” junto a otros artistas, moverse en diversas giras por toda la península y visitar Madrid punto fundamental para la actividad profesional de la música flamenca. En esta ciudad, Camarón accede a la diversidad de espacios y medios que en estos momentos se ofrecen a los profesionales flamencos, lo que le permite introducirse en el ambiente elegante de las figuras de éxito de aquellos años.

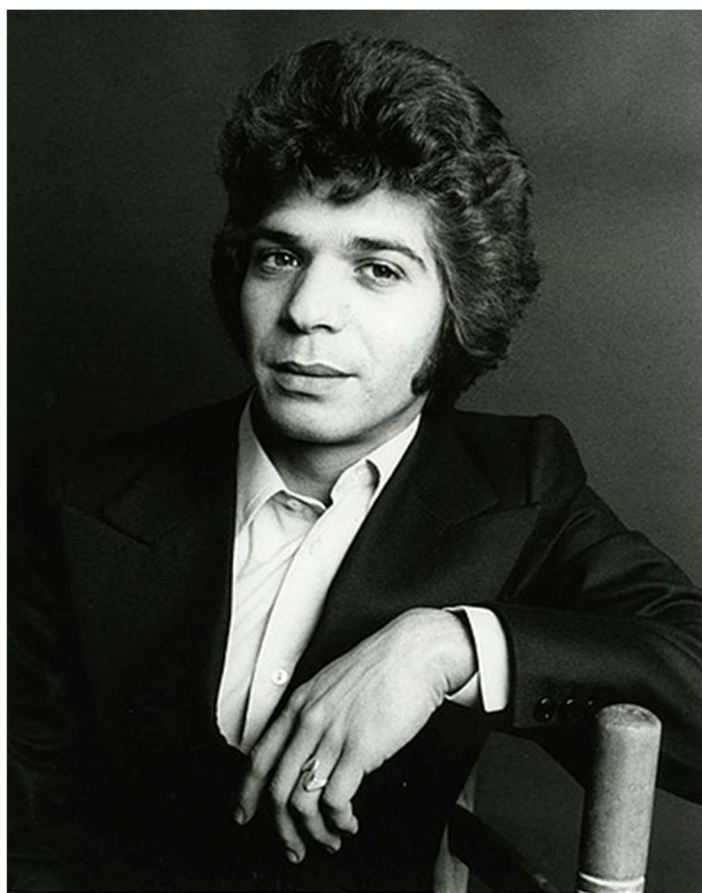
---

57 Boquerón de la Isla. Pág. 15-19. (MÁRMOL, 2012)

58 Camarón de la Isla, 1969-1992: entre tradición y evolución, óp. cit. Pág. 30. (GARCÍA, 2002)

59 Sin acompañamiento de guitarra.

60 Te lo dice Camarón. [Registro sonoro]. Philips, 826 818-2. (CAMARÓN DE LA ISLA, 1986)



*Ilustración 3. Camarón de la Isla, 1974. Foto José Lamarca<sup>61</sup>*

Valga como ejemplo la fiesta en el Hotel Wellington que presenta en octubre de 1975 el torero Curro Romero. La crónica<sup>62</sup> refiere una lista interminable de personajes del periodismo, de la tauromaquia, del arte, de las “tablas”... entre los que se encuentran actores de la talla de Yul Brynner, y Audrey Hepburn.

En los inviernos de estos años, los artistas profesionales flamencos tienen en los tablaos de Madrid una importante salida laboral. Estos locales presentan espectáculos donde prima la calidad del artista, un concepto cercano a los

---

<sup>61</sup> Web de José Lamarca. Disponible en:

< <http://www.joselamarca.com/flamenco?lightbox=image1r> > [Consulta 29/08/2017]

<sup>62</sup> ABC Sevilla 25/09/1967. Pág. 67. Disponible en:

< <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1967/10/25/067.html> > [Consulta 29/06/2015].  
(DURAN, 1967)

antiguos cafés cantantes<sup>63</sup>. Podemos destacar algunos como, *Zambra, Los Canasteros, El corral de la Morería o Torres Bermejas* donde trabaja Camarón de la Isla durante varios años. Mercedes García<sup>64</sup> sitúa la firma del contrato en este local a principios de octubre de 1969. En estos años Camarón, empieza a ser conocido en el ambiente flamenco de la capital, habiendo recibido en 1968 la propuesta de Antonio Arenas para colaborar en la grabación de un disco<sup>65</sup>, donde participan también otros cantaores como el Chato de la Isla o el Turroneiro. Los datos ofrecidos en posteriores reediciones de este disco en distintos sellos muestran informaciones dispares sobre la fecha de grabación<sup>66</sup>.

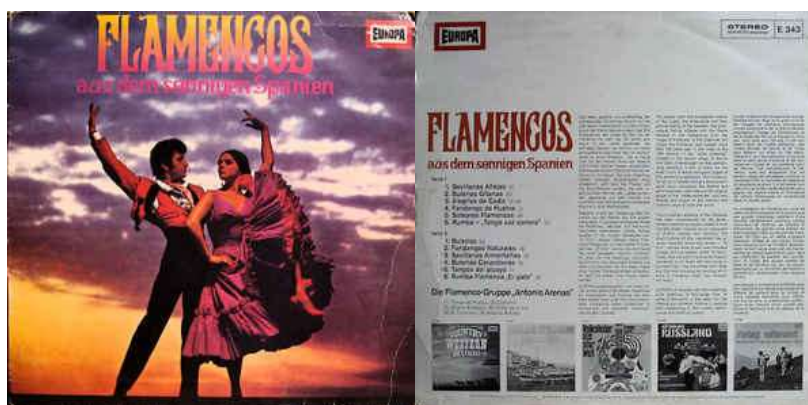


Ilustración 4. Edición alemana del disco de Antonio Arenas<sup>67</sup>

En estos años realiza algunas salidas al extranjero, viaja a Venezuela con la compañía de Antonio Arenas, y concreta otra gira por Europa y América del Sur con el grupo de La Singla. También graba dos cantes junto a otras figuras, en un disco<sup>68</sup> del maestro de la guitarra Sabicas (Agustín Castellón Campos. Pamplona 1912 - Nueva York, 1990). Mientras tanto, continúa alternado estas actividades con el trabajo en *Torres Bermejas*, acompañado habitualmente por el guitarrista Paco Cepero.

63 Manolo Caracol. Cante y pasión, óp. cit. Pág. 186. (LEÓN, 2008)

64 Camarón de la Isla, 1969-1992: entre tradición y evolución, óp. cit. Pág. 31. (GARCÍA, 2002)

65 Flamencos. Grupo Flamenco de Antonio Arenas. [Registro sonoro]. DIM record DS-169. (ARENAS, 1968)

66 Camarón: vida y obra. óp. cit. Pág. 56 (GAMBOA, NÚÑEZ, 2003)

67 Web discogs. Disponible en: < <https://www.discogs.com/> > [Consulta 29/08/2017]

68 La historia del Flamenco. RCA/Víctor, Serie Noble LSP 19.000 N. (SABICAS, 1969)

En la época veraniega, representando alguna denominación regional de distintos pueblos de Andalucía, se organizan desde entidades oficiales o peñas, festivales de cante y baile flamencos. Son espectáculos que ocupan espacio abiertos y acogen una asistencia considerable, lo que favorece la difusión a un público cada vez más variado. Con su creciente popularidad, Camarón inicia las idas y venidas de Madrid a diversas partes de Andalucía, que caracterizan a muchos de los artistas profesionales flamencos. Su residencia en Madrid, le permite seguir la relación con artistas ya conocidos, como La Perla de Cádiz y Manolo Caracol, y a la vez descubrir nuevas referencias como Las Grecas, Juan Cantero o Antonio Carmona.



*Ilustración 5. Tina de las Grecas y Camarón de la Isla<sup>69</sup>*

También entra en contacto con una persona clave en la carrera de Camarón, y en la música flamenca de los últimos tiempos, Paco de Lucía (Francisco Sánchez Gómez. Algeciras, 1947 - Quintana Roo. México, 2014).

---

<sup>69</sup> Web Las grecas son (Tina & Carmela). Disponible en: < <http://las-grecas.blogspot.com.es/2014/02/tina-y-camaron-de-la-isla-en-navidad.html/>> [Consulta 29/08/2017]



Para situar el momento estético que vive la música flamenca en estos años, examinaremos brevemente la historia anterior. Es importante destacar, que desde su aparición en la primera mitad del s. XIX, el flamenco se caracteriza por entregarse a múltiples influencias culturales en su proceso de evolución<sup>70</sup>. A principios del s. XX, con la ópera flamenca, se traslada el escenario de la taberna y el café cantante al teatro, acercándose a los gustos estéticos del momento. En la década de los años 50 se busca su revalorización, para ello se vuelve a los orígenes, aparecen nuevas publicaciones, conferencias, grabaciones y festivales, y se produce un acercamiento de las instituciones. Esta reciente orientación va acompañada de una mayor difusión, lo que permite una nueva posición laboral y social de los artistas flamencos<sup>71</sup>. Uno de los principales impulsos surge de un proceso liderado por el cantaor Antonio Mairena (Antonio Cruz García. Mairena del Alcor, 1909 - Sevilla, 1983), donde se instauran nuevos valores basados en la búsqueda de la pureza tradicional de los cantes y sus formas. La iniciativa se lleva a cabo en colaboración con el poeta Ricardo Molina, con la publicación de "Mundo y formas del cante flamenco", editado por *Revista de Occidente* en 1963. Este libro es considerado, por la mayoría de la afición del momento, como el soporte fundamental del saber flamenco. Cabe señalar, que posteriores investigaciones han demostrado, que la base sobre la que se asienta la publicación<sup>72</sup> carece de fundamento científico. De todos modos, cuando aparecen en escena Paco de Lucía y Camarón de la Isla, trazan desde el primer momento un camino revolucionario, fuera de los preceptos de pureza que fomenta esta publicación.

Según cuenta Paco de Lucía, tenía 16 años cuando vio por primera vez a Camarón. Paco estaba trabajando como músico de estudio en una grabación de *Bambino*, (Miguel Vargas Jiménez. Utrera 1940 - 1999). Fue este quien pidió que acompañaran a la guitarra a Camarón, con la intención de que la dirección

---

70 La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco. (STEINGRESS, 2004)

71 El flamenco moderno, Camarón de la Isla ¿un cantaor revolucionario? (GARCÍA, 1995)

72 El mairenismo. (GAMBOA, 2005)



musical del sello *Columbia* le proporcionara los medios para grabar un disco. El proyecto fue rechazado, pero el cantaor salió con la promesa de Paco para grabar un disco con él. Su posterior encuentro en Jerez en un ambiente musical distendido inicia el proyecto de su primera grabación. Con esto, se genera una relación personal y musical que Paco de Lucía describe:

“Y es que nuestro mundo giraba alrededor de la música. Nos unía el mismo sentido musical, la misma sensibilidad flamenca y nos expresábamos igual...sintiendo la misma emoción ante las mismas cosas.”<sup>73</sup>

Distinta es la versión que relata Camarón, en una entrevista de Juan José Téllez:

“Yo conocí a Paco en Jerez. No me quería tocar la guitarra. Estábamos en una fiesta de los Domecq, iba yo con Rancapino y entre allí: ‘Que cante, que cante’ ‘Ea! Que va a cantar un poquillo este chiquillo’ -relata Camarón-. Entonces, me conocían por El Pijote. Le dijeron a Paco que me tocara y Paco le decía a Cepero: ‘Tócale tú’ y Cepero decía ‘Tócale tú’ Y yo decía: ‘Pues no tocarme ninguno, yo voy a tocar’ Y me toqué yo y canté yo, y acabé con todos. Y después me fui solo por ahí. Lo menos tres días después, vi otra vez a Paco y al final nos enrollamos”<sup>74</sup>



*Ilustración 6. Camarón y Paco de Lucía. Foto de José Lamarca<sup>75</sup>*

---

73 Te recuerdo como eras en el último otoño. (DE LUCÍA, 1993)

74 Diario 16 Fecha 30/07/1982. Pág. 21

75 Web discogs. Disponible en: < <https://www.discogs.com/>> [Consulta 29/08/2017]

Juntos inician un recorrido que supondrá la regeneración de la música flamenca, una andadura arriesgada y difícil, no siempre aceptada por la afición, como declara Paco de Lucía:

“A Camarón solo había que oírlo una vez para saber que era un genio. Ahora es Dios para los flamencos, pero en esta época discutía y me peleaba (...) tardó tiempo en ser admitido. Posiblemente se debió a actitudes puristas (...) Nosotros vivíamos al margen de la ley de esos flamencos. Estaba muy claro que nuestro trabajo a quien primero tenía que gustar era a nosotros.”<sup>76</sup>



*Ilustración 7. Camarón de la Isla y Paco de Lucía. “Detrás del tuyo se va”<sup>1</sup>*

El encargado de producir este primer disco en solitario de Camarón es Antonio Sánchez Pecino. Está acompañado a la guitarra por Paco de Lucía y su hermano Ramón de Algeciras, hijos del productor. Intervienen a las palmas y jaleos Ricardo el Pelao y Moncho.

El elepé sale al mercado en 1969, el primer corte que da título al disco son los tangos “Detrás del tuyo se va”<sup>77</sup>, aunque en posteriores ediciones y en el formato CD, son las bulerías “Al verte las flores lloran”<sup>78</sup>, las que figuran primeras en el disco. Con esta grabación, se inicia un periodo que termina en 1977 en el que se graban nueve elepés, donde figura como productor Antonio Sánchez, y se presentan como pareja artística, “EL CAMARÓN DE LA ISLA con la colaboración especial de PACO DE LUCÍA”. Las grabaciones de esta etapa se caracterizan a primera vista por una formación instrumental tradicional, canto, guitarra, palmas y jaleos. En su escucha, se descubre que, a pesar de la

---

<sup>76</sup> Te recuerdo como eras en el último otoño. Óp. cit. (DE LUCÍA, 1993)

<sup>77</sup> “Detrás del tuyo se va”. [Registro sonoro] Philips 58 65 026. (CAMARÓN DE LA ISLA, 1969)

<sup>78</sup> “Camarón: vida y obra”. óp. cit. Pág. 317 (GAMBOA, NÚÑEZ, 2003)

juventud de los intérpretes, el nivel técnico no deja lugar a dudas de su potencial. Encontramos desde novedosas disposiciones armónicas, una impresionante rítmica en el acompañamiento y complejas falsetas<sup>80</sup> de la guitarra, hasta la perfección rítmica, la utilización de amplios intervalos abordando notas muy agudas y una portentosa afinación, en el cante. Se presenta en los discos una gran variedad de estilos, obviando las recomendaciones del flamenco tradicional de ceñirse a los palos considerados más puros, y se crean nuevas formas como la canastera. José Manuel Gamboa, en su interesante comentario a la discografía de Camarón, escribe en referencia a su primer disco:

“Aunque no faltaron los críticos, el disco causó sensación en los ambientes profesionales. Los aficionados no terminaban de aceptar las novedosas propuestas del dúo, que chocaban frontalmente con los fundamentos del mairénismo imperante, pero se había dado el primer paso y en verdad acabábamos de descubrir a la gran figura que Camarón estaba llamado a ser.”<sup>81</sup>

Debido a la actividad concertista de Paco de Lucía, el cantaor es acompañado habitualmente por Ramón de Algeciras y Paco Cepero. A partir de 1969, son habituales las referencias sobre la aparición de Camarón en festivales de verano. En julio en Málaga, el *III Certamen Poético-Flamenco*<sup>82</sup>. En agosto en Morón de la Frontera, canta homenajeando a Antonio Mairena en la *VII edición del Festival flamenco del “Gazpacho Andaluz”*<sup>83</sup>. En octubre en Benalmádena, el

---

80 Falseta: Variación melódica en el ámbito armónico-rítmico del compás. Son verdaderas obras musicales cortas y autosuficientes. Permiten el descanso del cantaor, evitando la repetición de compases de carácter rítmico. Pág. 53. (DONNIER, 1985)

81 Cada día canta mejor (Discografía Completa). Pág. 44. (GAMBOA, 1993)

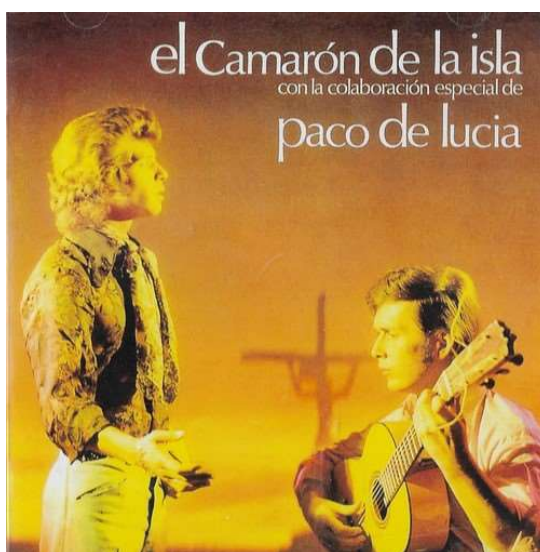
82 Boquerón de la Isla. Pág. 38. (MÁRMOL, 2012)

83 ABC Sevilla 23/08/1969. Pág. 34. Disponible en:

<<http://hemeroteca.abcdesevilla.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1969/08/23/034.html>> [Consulta 22/06/2015]

*II Festival de Arte Flamenco*, en el elenco aparecen los guitarristas Paco de Lucía, Manolo Brenes y Pedro Sevilla<sup>84</sup>.

Su segundo disco “Cada vez que nos miramos”<sup>85</sup>, aparece en 1970. Figuran los mismos participantes que en el anterior, y como novedad interviene Fosforito (Antonio Fernández Díaz. Puente Genil, 3 de agosto de 1932) como coautor de los cuatro primeros temas. Este mismo año, se realiza una gira europea junto a Paco de Lucía en el cuadro de la bailaora Mariquilla<sup>86</sup>, en invierno continúa trabajando en el tablao Torres Bermejas, hasta que acepta la propuesta de Juanito Valderrama (Juan Manuel Valderrama Blanca. Torredelcampo, 1916-Espartinas, 2004), para participar en su nuevo espectáculo *Fantasia Flamenca*. El espectáculo se presenta como: “Un alarde espectacular de grandes figuras”, y refiriéndose a Camarón resalta: “Juanito Valderrama presenta el valor más puro del cante flamenco de todos los tiempos. CAMARÓN DE LA ISLA”.



*Ilustración 8. Camarón de la Isla y Paco de Lucía. “Cada vez que nos miramos”<sup>87</sup>*

---

84 ABC Sevilla 19/10/1969. Pág. 41. Disponible en:

<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1969/10/19/041.html>> [Consulta 29/06/2015]

85 Cada vez que nos miramos. [Registro sonoro] Philips 63 28 004. (CAMARÓN DE LA ISLA, 1970)

86 Boquerón de la Isla. Pág. 54 (MÁRMOL, 2012)

87 Web discogs. Disponible en: <<https://www.discogs.com/>> [Consulta 29/08/2017]

Posteriormente Valderrama confirma el reconocimiento de las cualidades de Camarón, cuando recordando esta época declara:

“Y yo, como todos los artistas que veníamos (refiriéndose a su compañía), lo cuidábamos y lo admirábamos, porque veíamos a una figura importante en ciernes porque en aquella época ya siendo un chaval, cantaba como un viejo, cantaba con un conocimiento y un sello propio, en fin, estábamos ‘enamoraos’ de él como artista.”<sup>88</sup>

La siguiente edición del *III Festival de Arte Flamenco* de Benalmádena, vuelve a contar con su presencia haciendo coincidir el festival con la *V Semana de Estudios Flamencos*, que presenta diversas ponencias alrededor del tema “Los gitanos y el flamenco”<sup>89</sup>.

La dinámica de trabajo de Camarón continúa repitiéndose en 1971. Aparece el tercer disco titulado “Son tus ojos dos estrellas”<sup>90</sup>, aportando gran variedad de estilos con el mismo elenco que en los discos anteriores, más la participación en los tangos “El padre santo de Roma” del guitarrista Paco Cepero, habitual acompañante de Camarón. Se relata una nueva gira por Alemania e Inglaterra, con la compañía de la bailaora “Mariquilla”<sup>91</sup>. De su participación en los festivales de verano, encontramos muestras en agosto de 1971 en Mairena de Alcor donde se desarrolla el *XI Festival de Cante Jondo*<sup>92</sup> y en Alcalá de Guadaíra en el *II Festival Flamenco “Joaquín el de la Paula”*. El artículo de Juan Luis

---

88 Reencuentro [Registro imagen y sonido]. 30'. 35". Universal Music group, 0602517625563. (CAMARÓN DE LA ISLA, 2008)

89 ABC Sevilla 30/10/1970. Pág. 88. Disponible en:

<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1970/10/30/088.html>> [Consulta: 30/06/2015]

90 Son tus ojos dos estrellas. [Registro sonoro] Philips 63 28 021. (CAMARÓN DE LA ISLA, 1971)

91 Boquerón de la Isla. óp. cit. Pág. 55-56. (MÁRMOL, 2012)

92 ABC Sevilla 04/08/1971. Pág. 17. Disponible en:

<<http://hemeroteca.abcdesevilla.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1971/08/04/017.html>> [Consulta: 22/06/2015]

Manfredi referido a su actuación en el *Festival de Alcalá de Guadaíra*, refleja el carácter propio de su música:

“El Camarón de la Isla, sin duda el artista cuya actuación se esperaba con mayor expectación, levantó al público de sus asientos cantando por alegrías y tientos. Camarón, que debe tener poco más de veinte años, llevó al festival nada más y nada menos que un estilo personalísimo y creador, lo que los demás consiguen con doce o quince años más.”<sup>93</sup>

En septiembre, acoge su presencia el *I Festival de Arte Flamenco de Carmona*, acompañado a la guitarra por Pedrito Sevilla.



*Ilustración 9. Publicidad del Tablao Torres Bermejas<sup>94</sup>*

En el invierno de 1972, trabaja de una forma intermitente en Torres Bermejas junto a la Perla de Cádiz, con la guitarra habitual de Paco Cepero. Reaparece en el tablao en abril, anunciando la vuelta de Camarón de su gira por Argentina.

---

93 ABC Sevilla 21/08/1971. Pág. 48. Disponible en:

<<http://hemeroteca.abodesevilla.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1971/08/21/048.html>> [Consulta 22/06/2015]. (MANFREDI, 1967)

94 Web Hemeroteca A.B.C. 6/11/1971. Disponible en: <[hemeroteca.abc.es](http://hemeroteca.abc.es)> [Consulta 29/08/2017]

Se graba un nuevo disco titulado “Canastera”<sup>95</sup>. Esta vez sin la participación de Fosforito, y con un palmero más en el elenco, Tío Fati. En esta grabación, presentan un importante desafío al purismo flamenco, el corte que le da nombre al disco es la creación propia de un nuevo estilo formal de cante “La canastera”. La polémica con los puristas por esta aportación está servida. Por otra parte, guitarrista y cantaor van presentando en su discografía un conocimiento antológico de distintos palos, aportando como novedades, la cartagenera y el verdial.



*Ilustración 10. Camarón de la Isla y Paco de Lucía. “Canastera”<sup>96</sup>*

Este mismo año interviene también en el rodaje de la película “Casa Flora”, dirigida por Ramón Fernández, interpretando la canción “Sere... Serenito” de Rafael León y Juan Solano. Hasta este momento, las actuaciones encontradas en festivales son colectivas, donde aparecen un buen número de cantaores, y varios guitarristas acompañantes. Sin embargo, este año encontramos una gala con Camarón como único cantaor. Llama la atención el formato del espectáculo, en la primera parte el cantaor está acompañado por Ramón de Algeciras, y en

---

<sup>95</sup> Canastera. [Registro sonoro] Philips 63 28 076. (CAMARÓN DE LA ISLA, 1972)

<sup>96</sup> Web discogs. Disponible en: < <https://www.discogs.com/> > [Consulta 29/08/2017]



la segunda parte suponemos que Paco de Lucía, (el cartel lo presenta como Paco Lucias<sup>97</sup>).

Es de destacar que, a pesar de presentarse en la discografía como pareja artística, no encontremos ningún cartel donde aparezcan tocando a dúo en directo. Esto sugiere la intención, de resguardar la faceta de concertista de Paco de Lucía, frente a la de guitarrista acompañante menos considerada. Este mismo año actúa en Televisión Española en el programa Rito y Geografía del cante, el capítulo está dedicado a los fandangos naturales, posteriormente también interviene en el dedicado a la seguriya.

Al año siguiente con la proyección de la película “Casa Flora”, sale al mercado el *single* con la banda original de la película “Sere... Serenito”<sup>98</sup>.



Ilustración 11.  
Camarón en la Plaza de toros de Castellón



Ilustración 12. Single. Sere...Serenito<sup>99</sup>

97 Periódico Mediterráneo. Fecha 5/08/1972. Pág. 9

98 Sere... serenito. [Registro sonoro] Philips 60 29 174. (CAMARÓN DE LA ISLA, 1973)

99 Web discogs. Disponible en: < <https://www.discogs.com/> > [Consulta 29/08/2017]



Aunque Camarón continúa trabajando en Torres Bermejas sus condiciones laborales cambian, obtiene una mayor libertad de horario y su presencia se limita a su actuación, sin compromisos de acompañar al cuadro de baile. Continúan los festivales junto a importantes figuras, entre los que destacamos la I Semana Cultural del Flamenco de Sevilla y el *I Festival Torreblanca del Sol de Fuengirola*. Respecto a las grabaciones aparece un nuevo disco con la misma formación, añadiendo además en las palmas y jaleos a Curro la Gamba y la Perla de Cádiz. Al igual que en discos anteriores, se registra una antología variada de cantes, continuando como productor musical Antonio Sánchez. Como va siendo habitual este disco también toma el nombre del primer corte, en este caso un taranto almeriense titulado “Caminito de Totana<sup>100</sup>”.



*Ilustración 13. Camarón de la Isla y Paco de Lucía. “Caminito de Totana”<sup>101</sup>*

A finales de este año el cantaor aparece en Televisión junto a Paco de Lucía y Ramón de Algeciras, como figuras invitadas al programa *La Gran Ocasión*.

---

100 “Caminito de Totana. [Registro sonoro] Philips 63 28 100. (CAMARÓN DE LA ISLA, 1973)

101 Web discogs. Disponible en: < <https://www.discogs.com/> > [Consulta 29/08/2017]

Continúa trabajando en Torres Bermejas junto a Pansequito, anunciados en cartel como “Los fenómenos del cante”, acompaña a la guitarra Paco Cepero. En verano participa en el *Festival de Mairena de Alcor* y en el *Festival de Cante y Baile de Marbella*<sup>102</sup>, y a finales de noviembre en el *I Festival Flamenco de las Fiestas de la Merced*. Las grabaciones discográficas con Paco de Lucía siguen la misma dinámica, se graba el elepé “Soy Caminante”<sup>103</sup> y también se presentan dos *singles* de villancicos<sup>104</sup>.



Ilustración 14. Camarón de la Isla y Paco de Lucía. “Soy Caminante”<sup>105</sup>

En 1975 continúa trabajando en el elenco del tablao *Torres Bermejas*, se intuye una cierta discontinuidad al ser presentado en cartel, como la reaparición de Camarón de la Isla. En verano recibe una importante distinción de la Cátedra de Flamencología de Jerez, el Premio Nacional de Flamenco en la modalidad de cante correspondiente a la temporada artística 1974-1975. Camarón ya cuenta con un importante reconocimiento a nivel nacional, valga de ejemplo la peña

---

102 Boquerón de la Isla. Pág. 74-75 (MÁRMOL, 2012)

103 Soy Caminante. [Registro sonoro] Philips 63 28 130. (CAMARÓN DE LA ISLA, 1974c)

104 La Virgen María. [Registro sonoro] Philips 60 29 258. (CAMARÓN DE LA ISLA, 1974a). A Belén pastores. [Registro sonoro] Philips 60 29 259. (CAMARÓN DE LA ISLA, 1974b)

105 Web discogs. Disponible en: < <https://www.discogs.com/> > [Consulta 29/08/2017]

flamenca “El Camarón de la Isla” de Hospitalet de Llobregat, o el comentario de prensa sobre su presencia en el Teatro Monumental de Madrid: “Camarón de la Isla recibió aclamaciones incesantes de amplios sectores juveniles: puede decirse que casi todo el teatro era camaronista”<sup>106</sup>.

Continuando con su participación en festivales, comparte cartel con Fosforito en el *Gran Festival de Cante Flamenco de Vista Alegre*, y a finales de año lo encontramos en el espectáculo flamenco “Nuevo día” junto a Lole y Manuel, Paco Cepero y Manuela Carrasco. Este año se graba el disco “Arte y Majestad”<sup>108</sup>, con la formación de los discos anteriores, añadiendo como palmeros a los compañeros cantaores, Rancapino y Chato de la Isla.

Paco de Lucía continúa con grabaciones como concertista, y haciendo giras al margen de su trabajo con Camarón de la Isla. Sus experiencias musicales se reflejan en el programa emitido por TVE, “La hora de... La guitarra de Paco de Lucía” el 25 de febrero de 1976. En este programa acompañan a Paco de Lucía algunos músicos que admira, entre los que se encuentran además de Camarón de la Isla, Manuela Carrasco, Marifé de Triana, Ravi Shankar, Victoria de los Ángeles y Paul Mauriat. Aquí se manifiesta claramente la lejanía del purismo flamenco. La admiración de Paco de Lucía hacia grandes músicos está por encima del estilo, ya sean intérpretes de música india o reconocidos cantantes de ópera. En la presentación se intuye la falta de prejuicios para acercarse a otras músicas, como había mostrado en su tema “Entre dos aguas”, y este mismo año con el disco “Almoraima”<sup>109</sup>.

---

106 ABC 25/02/1975. Pág. 48. Disponible en:

<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1975/02/25/096.html>> [Consulta 06/07/2015]

108 EL CAMARÓN DE LA ISLA con la colaboración de PACO DE LUCÍA “Arte y Majestad”. (1975) [Registro sonoro]. Philips 63 28 166

109 Almoraima. [Registro sonoro]. Philips 832 022-02. (DE LUCÍA, 1976)

Camarón se casa en junio de este año con Dolores Montoya, sin dejar de ofrecer un nuevo disco, titulado “Rosa María”<sup>110</sup>.



Ilustración 15. Camarón de la Isla y Paco de Lucía. “Rosa María”<sup>111</sup>

Una novedad de éste es la grabación de unas sevillanas donde incluye bajo eléctrico y flauta rociera, confirmando el nuevo rumbo de la música flamenca. También encontramos informes del mismo mes de su boda, actuando en el *XVI Festival del cante de Granada*. En este tiempo, encontramos las primeras reseñas donde aparece como guitarrista acompañante Tomatito (José Fernández Torres, Almería 1958), que acompañará a Camarón hasta el final de su carrera. En sus inicios aparece en un espectáculo flamenco llamado “Trono Gitano”<sup>112</sup> en Málaga.

En 1977 se graba el último disco bajo el patrocinio de Antonio Sánchez, “Castillo de arena”<sup>113</sup>.

---

110 Rosa María. [Registro sonoro] Philips 63 28 191. (EL CAMARÓN DE LA ISLA con la colaboración de PACO DE LUCÍA, 1976)

111 Web discogs. Disponible en: < <https://www.discogs.com/> > [Consulta 29/08/2017]

112 Boquerón de la Isla. Óp. cit. Pág. 91 (MÁRMOL, 2012)

113 Castillo de arena. [Registro sonoro] Philips 63 28 255. (EL CAMARÓN DE LA ISLA con la colaboración de PACO DE LUCÍA, 1977)



*Ilustración 16. Camarón de la Isla y Paco de Lucía. "Castillo de arena"<sup>114</sup>*

Aquí cierran un ciclo de nueve discos, con una formación instrumental cercana al flamenco tradicional. El guitarrista Manolo Sanlúcar relata la importante aportación de Antonio Sánchez al aprendizaje de Camarón:

“Antonio Sánchez Pecino, guitarrista y extraordinario aficionado, poseía una magnífica colección de discos que registraba los grandes del flamenco, archivo fundamental que, dosificadamente y o la ayuda de Paco, se fue poniendo a disposición de Camarón”<sup>115</sup>

Después de esta grabación, se inicia una nueva etapa que no contempla la participación de la familia de Paco de Lucía. Como novedades fundamentales, contamos con un nuevo productor Ricardo Pachón, y la continuidad de la guitarra de Tomatito.

La cantidad de espectadores que asiste a los conciertos de música flamenca va en aumento, concurriendo cada vez más público juvenil. Con la difusión, se

---

<sup>114</sup> Web discogs. Disponible en: < <https://www.discogs.com/> > [Consulta 29/08/2017]

<sup>115</sup> “El prodigio de Camarón”. Pág. 26. (SANLÚCAR, 1992)

abren nuevas puertas a un auditorio universitario, que nunca antes se había interesado por la música flamenca. Este acercamiento llega con la nueva etapa de regeneración democrática posterior a la dictadura. Se canaliza a través del cantante comprometido con los nuevos valores democráticos, y del cambio de rumbo estético de algunos artistas que se relacionan con otros estilos musicales. Como relata el propio Ricardo Pachón<sup>116</sup>, la aventura empieza con el maestro Sabicas en 1966, con su disco titulado “Sabicas: encuentro con el *rock*”, junto al grupo de Joe Beck. En España, el grupo de *rock* sevillano Smash (1970) donde se incorpora el cantaor Manuel Molina, las Grecas (1974), Lole y Manuel (1975) y Veneno (1977), habían iniciado una línea experimental de fusión de lenguajes donde se encuentran el flamenco, el *rock*, la música latina o el pop. La participación de Ricardo Pachón en la producción del grupo *Smash*, lleva a una primera propuesta de grabar un proyecto de Camarón junto a Manuel Molina. Este no prospera, y se inicia una nueva experiencia donde participan además de Camarón y Tomatito, músicos del grupo de *rock* andaluz Alameda, de *jazz* del grupo Dolores colaboradores del Sexteto de Paco de Lucía, Gualberto del grupo de *rock* sevillano Smash al sitar, del grupo Veneno, con Kiko Veneno junto a los hermanos Rafael y Raimundo Amador, también el compás<sup>117</sup> de Enrique Pantoja, Diego Carrasco, Carmen Heredia, Ramón Jiménez, y Manuel Soler, que participa además en el baile. El disco presenta un elenco de músicos diverso, y en el baile introduce un concepto similar al de Paco de Lucía en “El mundo del Flamenco” (1971), explicado Faustino Núñez en el libreto que acompaña a la posterior edición en CD:

---

116 El flamenco según Santiago. (PACHÓN, 1993)

117 A lo largo del trabajo se utiliza la palabra compás con un significado diferente según el contexto:

-Cuando nos referimos a compás en el sentido de la teoría tradicional de la música, su significado indica la entidad métrica musical y lo solemos acompañar del tipo de compás (binario, ternario, 6/8... etc.)

-Cuando nos referimos al compás flamenco, indicamos la estructura métrica de palos tradicionales (compás de soleá, de bulerías...etc.)

-Cuando hablamos de compás básico nos referimos a una estructura rítmico-armónica que repite el acompañamiento a la espera de la entrada del cantante

“El apego del guitarrista de Algeciras por añadir ingredientes sonoros al discurso flamenco le llevó, en una época tan temprana como es el año de edición de este disco (1971), a incluir el sonido de los pies del bailar flamenco como un instrumento (de percusión) más dentro de su música”<sup>118</sup>.



*Ilustración 17. Paco de Lucía. “El mundo flamenco”<sup>119</sup>*

La grabación de “La leyenda del tiempo”<sup>120</sup> se prepara en Umbrete (Sevilla), el ambiente musical y cultural en Andalucía se ve influido en estos momentos por la presencia de las bases americanas de Morón, Rota y San Pablo. Los discos llegados de las bases se distribuyen entre la población y en las emisoras de radio. El conocimiento de esta nueva música produce en los grupos locales lo que Ricardo Pachón llama “la revolución californiana”<sup>121</sup>, un encuentro de estilos y nuevas formas de entender la vida, que influyen en el carácter de formaciones como Alameda, Veneno, o Smash.

---

118 El mundo del flamenco. [Registro sonoro] Philips 832 702-2. (DE LUCÍA, 1971)

119 Web discogs. Disponible en: < <https://www.discogs.com/> > [Consulta 29/08/2017]

120 La leyenda del tiempo. [Registro sonoro] Philips 838 832-2. (CAMARÓN, 1979)

121 Ricardo Pachón. Conferencia Universidad de Cádiz. Flamenco en red



La nueva etapa de Camarón se inicia con este disco que se graba en Madrid y sale a la venta en 1979. Este décimo elepé presenta una nueva producción dirigida a renovar la estética flamenca, en ella además del variado elenco que proporciona una moderna instrumentación y sonoridad, se incluyen letras de poemas de García Lorca, y el cantaor adopta una original imagen al estilo de los músicos de pop. El documental “Tiempo de Leyenda”<sup>122</sup> de José Sánchez Montes emitido por TVE, refleja el peculiar ambiente en que se lleva a cabo esta grabación. Las declaraciones de los participantes sugieren, lo que según Camarón, es la atmósfera ideal para una grabación:

“(…) las actuales formas de grabación nos perjudican porque hay que acudir a unos lugares donde uno se encuentra totalmente fuera de sitio, y esto nos influye. Creo que se debería organizar una fiesta en un lugar donde uno se sintiera a gusto y entonces grabar de forma natural”<sup>123</sup>

Desde el punto de vista promocional, se busca acercar la música de Camarón a un público ajeno al flamenco tradicional, sin perder los seguidores flamencos. Como concluye Mercedes García:

“(…) estas novedades que consisten sobre todo en la introducción de unas nuevas sonoridades y una nueva temática manifiestan sobre todo el deseo de adaptar el cante, a los gustos estéticos de nuestra época, de abrirlo a otro público y en este caso a un público joven familiarizado con el *Rock* y a un público intelectual”<sup>124</sup>

En este sentido, podemos leer en la prensa bajo el título “Camarón el flamenco puro de hoy”<sup>125</sup>, el artículo de Mariano Méndez ubicado en las páginas

---

122 Referencia de la Web de TVE, donde se puede ver este documental: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/el-documental/documental-tiempo-leyenda/1450999/>> [Consulta 06/07/2015]

123 El cante flamenco como expresión y liberación. Pág. 232. (CARRILLO 1978)

124 El flamenco moderno, Camarón de la Isla ¿un cantaor revolucionario?. Pág. 29. (GARCÍA, 1995)

125 Periódico ABC fecha 12/08/1979. Pág. 27



dedicadas a la música comercial. Al contrario que gran parte de la crítica flamenca, Méndez elogia la frescura y la originalidad del trabajo. Haciendo referencia a su actividad discográfica, nombra la salida de dos *singles* promocionales, el primero incluye en la cara A el tema “Volando voy”, con una clara intención comercial, dirigido a convertirse en la canción del verano. El segundo está orientado a un público flamenco, incluye las canciones de corte más tradicional, las bulerías “Viejo mundo”, y los “Tangos de la sultana”, en una evidente estrategia por parte de la empresa discográfica, de abarcar un amplio sector de audiencia a nivel nacional.



*Ilustración 18. Camarón "La leyenda del tiempo"<sup>126</sup>*

---

126 Web discogs. Disponible en: < <https://www.discogs.com/> > [Consulta 29/08/2017]

A pesar de que en su inicio esta grabación es muy criticada por los aficionados más puristas, encuentra una gran acogida en circuitos ajenos a la música flamenca.

En julio de este mismo año, Camarón es presentado en Barcelona con el grupo Dolores ante unas 10.000 personas junto a Weather Report, y el grupo de Jeff Beck. La prensa<sup>127</sup> destaca la importante oportunidad que supone para Camarón y su grupo presentarse junto a estos importantes músicos.



*Ilustración 19. Publicidad de la actuación en Barcelona de Camarón y el grupo Dolores<sup>1</sup>*

Sin embargo, solo tenemos noticia de una actuación más de este proyecto, en el *III Gran Festival de Rock de Marbella*. El hecho de hacer más comprensible la música flamenca a un público joven interesado por el *rock*, contrasta con el rechazo de la crítica flamenca y gran parte de los gitanos, que consideraban a Camarón como representante de sus valores culturales. Es de suponer que la adaptación de un estilo ha facilitado la comprensión a un público ajeno, pero como contrapartida resulta más incomprensible a los aficionados a la música flamenca. No tenemos noticia de que este proyecto se presentara en festivales

---

<sup>127</sup> Concierto de Weather Report, Jeff Beck y Camarón, en Barcelona. (COSTA, 1979)

flamencos. Para este público continúa su trabajo a dúo con Tomatito, las interpretaciones de los años 1978 y 1979 se pueden escuchar en las grabaciones realizadas por Ricardo Pachón<sup>129</sup> que aparecen en el disco póstumo “Camarón nuestro”<sup>130</sup>.



Ilustración 20. Con Tomatito en directo. “Camarón nuestro”<sup>131</sup>

En enero de 1980 continúa la formación cantaor-guitarrista con Tomatito en una línea más tradicional. La prensa recoge a lo largo del año algunas fechas donde se prevé la actuación de Camarón. En enero en Madrid y en Marbella, en febrero en la fiesta de la autonomía en Sevilla, en abril en Cullar Vega provincia de Granada, en mayo *I Festival de Cante Flamenco* organizado por la peña flamenca de Camarón de la Isla de Algeciras y en el *Festival flamenco de Los Barrios*. Su popularidad va en aumento y en junio aparece en el programa de TVE “El flamenco de ayer y hoy” junto a Tomatito, donde interpreta media granaina y malagueña, soleá, tangos y bulerías, en una vuelta clara al repertorio tradicional. Este mismo mes actúa en Alhaurín de la Torre, en la *VII*

---

129 Camarón de la Isla, 1969-1992: entre tradición y evolución, óp. cit. Pág. 143. (GARCÍA, 2002)

130 “Camarón nuestro”. (1994)[Registro sonoro] Philips 526 187-2. (CAMARÓN DE LA ISLA, 1994)

131 Web discogs. Disponible en: < <https://www.discogs.com/> > [Consulta 29/08/2017]

*edición del Festival Torre del Cante, en agosto en el festival de Benalmádena, en el festival de cante "Juan Breva" de Vélez, en el Festival de la mistela de Los Palacios y en el VII Festival de cante Grande Álora cuna de la malagueña. En septiembre en el XIX Festival de Cante Jondo Antonio Mairena. En noviembre vuelve a su peña de Algeciras. En diciembre en la II Quincena de Flamenco y Música Andaluza de Cádiz. Fuera del circuito flamenco, realiza tres actuaciones en la mítica sala de conciertos de Barcelona Zeleste, que acogió músicos de diversos estilos, Jazz, Rock, Punk o Mod. En su nueva posición, se rompe la dinámica de publicar cada año una grabación que tenía el anterior productor.*

La consideración de Camarón como joven valor del cante flamenco y su popularidad van en aumento, abordando escenarios de mayor importancia. En abril de 1981, actúa en Sevilla junto a Paco de Lucía, en mayo aparecen en el Palacio de los deportes de Madrid. A lo largo del verano continúa junto a Tomatito su participación en festivales: *VIII Festival de la Torre del Cante, I Veladilla flamenca de Vélez, IV Festival de cante jondo Zapato de Oro en Elche, Feria de Málaga, Festival de cante y baile flamenco de la Palma en Algeciras, V festival de Benalmádena, II Festival Fuengirola, I Fiesta del Sol en Málaga*, siempre dentro de un entorno de música flamenca. En mayo aparece en la emisión de programa de TVE "Musical Express". Este mismo año sale a la venta el segundo disco producido por Ricardo Pachón, "Como el agua"<sup>132</sup>. Algunos autores señalan la grabación en 1981, aunque Mercedes García<sup>133</sup> la sitúa dos años antes. Es de destacar la dirección musical y participación del guitarrista Paco de Lucía en un nuevo acercamiento, junto a la actual pareja artística de Camarón, el guitarrista Tomatito. En la autoría de los temas colabora Pepe de Lucía, y junto a la Susi, El Guadiana, Antonio Humanes y Antonio Sánchez graba los coros del disco. También se incluyen algunos músicos habituales en el sexteto de Paco de Lucía como Rubem Dantas a la percusión y Carles Benavent al bajo eléctrico.

---

132 Como el agua. [Registro sonoro] Philips 838383. (CAMARÓN DE LA ISLA con PACO DE LUCÍA, 1981)

133 Camarón de la Isla, 1969-1992: entre tradición y evolución, óp. cit. Pág. 155 (GARCÍA, 2002)



*Ilustración 21. Con Tomatito en directo. "Como el agua"*

Considerados importantes figuras del flamenco, Paco y Camarón ruedan en los estudios Cinearte de Madrid algunas tomas destinadas a la película *Bodas de Sangre*, producida por Emiliano Piedra con la participación del bailar Antonio Gades. La actividad de Camarón va en aumento, los medios de comunicación se interesan cada vez más por la figura del cantaor, que vuelve a aparecer en Televisión junto a Tomatito en el programa "Esta Noche". La estética del momento lo acerca a nuevas propuestas de otros estilos musicales. El proyecto en el que participa junto a otros artistas es el disco "Traducirse", del brasileño Raimundo Fagner. Este choque de culturas, como lo califica la prensa del momento<sup>134</sup>, pretende acercar la música brasileña al público español. La participación de Camarón se concreta en la interpretación a dúo junto a Raimundo Fagner del tema "La leyenda del tiempo".

---

134 Periódico ABC Fecha 27/12/1981 Pág. 136





*Ilustración 22. Raimundo Fragner<sup>135</sup>*

La popularidad del cantaor en 1982 es importante y los festivales demandan cada vez más su presencia, recorriendo los principales festivales de Andalucía de este año: el *II Festival Flamenco Ciudad de Málaga*, el *Festival de Almogía*, el *X Festival Flamenco de la Línea de la Concepción*, la *Torre del Cante de Alhaurín*, el *XI Festival Casabermeja*, el *III Festival de Cante Grande de Sábora de Cañete La Real*, el *IV Festival Flamenco de Benalmádena*, el *XIV Festival de Cante Grande de Ronda*, el *I Festival Flamenco Perico Montoya* en San Roque, la *X Noche flamenca de Cádiz*, el *Festival de la Unión* y el *XVI Gazpacho Andaluz de Morón*.

Según las cifras de ventas, Camarón tiene unos seguidores estables que compran sus discos. Una parte de la afición flamenca va integrando las nuevas aportaciones que aparecen en sus grabaciones. En junio de este año declara:

---

<sup>135</sup> Web discogs. Disponible en: < <https://www.discogs.com/> > [Consulta 29/08/2017]

“Hace falta imaginar, experimentar cosas y cambiar algo. Hace falta arriesgarse. Yo ya sabía de antemano lo que iba a pasar, claro. Es que los puristas no experimentan nada de nada. Si se queda uno, sólo con los puristas nos quedaríamos siempre en el mismo sitio. Están metidos en un círculo del que no se salen, y yo creo que hay que salirse un poco, ¿no?, experimentar.”<sup>136</sup>

A lo largo de la primavera de 1983 se graba un nuevo disco “Calle Real”<sup>137</sup> que sale a la venta en septiembre.



*Ilustración 23. Camarón con Paco de Lucía. “Calle Real”<sup>138</sup>*

Como el anterior, es producido por Ricardo Pachón bajo la dirección artística de Paco de Lucía. Aunque Pepe de Lucía no interviene en la composición de los temas, participa junto a Antonio Humanes a las palmas y coros. El álbum está en la línea de la anterior producción. Junto a Paco de Lucía, Tomatito, Rubem

---

136 Diario 16. Fecha 30 Julio 1982. Pág. 21

137 Calle Real. [Registro sonoro] Philips 8144722. (CAMARÓN DE LA ISLA con PACO DE LUCÍA, 1983)

138 Web discogs. Disponible en: < <https://www.discogs.com/> > [Consulta 29/08/2017]

Dantas y Carles Benavent, contamos con los arreglos y la orquestación de Joan Albert Amargos en el tema que da nombre al disco.

En verano, prosiguen las referencias de su participación en festivales nacionales, en mayo en el *Festival Flamenco del Palacio de Deportes de Madrid*, en junio *Noche Flamenca Torreblanca Cantaora*, *Festival Flamenco de el Ejido* y *X Torre del Cante de Alhaurín*, en julio canta en Pizarra, en la *IV Noche Flamenca de Bornos*, en el *II Festival Flamenco de la Peña Juanito Villar*, en el *IV Festival Flamenco de la Jábega* en Conil, en el *XII Festival Flamenco de Ceuta* y en el *IX Festival de Cante Flamenco de Moguer*, en agosto *IV Velá Flamenca de las Nieves*, en el *VII Festival Flamenco de Almachar*, *VII Botijo Flamenco de la Rambla*, *II Festival Flamenco Perico Montoya*, *Festival Flamenco de Pozoblanco*, *XI Noche Flamenca de Vejer*, en el *XV Festival Flamenco de Pegalajar*, *XV Festival de Cante Grande de Ronda* y en septiembre *XXII Festival de Cante Jondo Antonio Mairena*.

El interés por contar con la presencia de Camarón va creciendo, esto lleva en ocasiones a anunciar su asistencia sin una confirmación definitiva. Encontramos ejemplos como el 14 de agosto de 1983, donde se anuncia su presentación en la *IX Noche de Cante Flamenco de San Fernando*, el *VIII Festival de Cante flamenco de Valverde del Camino* y el *XVII Festival de Cante Grande de Puente Genil*<sup>139</sup>. Estos hechos contribuyen a aumentar la reputación del cantaor de faltar a los compromisos artísticos. Al año siguiente aparece el cuarto disco producido por Ricardo Pachón, “*Viviré*”<sup>140</sup>, una vez más con la dirección artística de Paco de Lucía. El disco cuenta con la presencia de Rubem Dantas, Carles Benavent, Jorge Pardo y Pepe de Lucía, la participación de la mayoría de los componentes del sexteto de Paco de Lucía le imprime su sonoridad característica. Este mismo año, en una línea estética similar, sale a la venta el disco en directo “*Live... One Summer Night*”<sup>141</sup> del guitarrista de Algeciras.

---

139 Camarón: vida y obra. óp. cit. Pág. 173 (GAMBOA, NÚÑEZ, 2003)

140 *Viviré*. [Registro sonoro] Philips-Mercury 822719-2. (CAMARÓN DE LA ISLA con PACO DE LUCÍA, 1984)

141 *One summer night*. [Registro sonoro] Philips 822 540-2. (DE LUCÍA, 1984)



En la temporada de 1985 continúa la dinámica de participación del cantaor por diversos festivales: *Festival Flamenco del Rincón del Cante en Córdoba, Festival Flamenco de Estepona, Festival Flamenco del V Curso de Verano del Campo de Gibraltar, XII Torre del Cante, IX Festival de Arte Flamenco de Benalmádena, V Noche Flamenca de Bornos, XVII Festival de Arte Flamenco de Pegalajar, Festival Flamenco de Alcalá de Guadaíra, VII Salmorejo Flamenco de Baena, VI Festival Flamenco de Mairena de Aljarafe, XXIV Festival de Cante Jondo Antonio Mairena, II Festival Flamenco de Nerja, Feria de Málaga, Palacio de los Deportes de Madrid.*

En 1986, se publica el disco titulado “Te lo dice Camarón” con Antonio Humanes como productor musical.



*Ilustración 24. Camarón. “Te lo dice Camarón”<sup>142</sup>*

En esta grabación Camarón asume la dirección artística, Tomatito acompaña a la guitarra con arreglos musicales de Joan Albert Amargos. De este disco afirma

---

<sup>142</sup> Web discogs. Disponible en: < <https://www.discogs.com/> > [Consulta 29/08/2017]

José Manuel Gamboa<sup>143</sup>: “Hemos de incidir en la deficiente producción musical, saturada de “pinchazos” descarados, cambios de color en la ecualización y sonido pobretón en general.” En estas fechas continúan las referencias de festivales nacionales: *XIII Fiesta de la guitarra en Marchena*, *VI Noche Flamenca de Cádiz*, *XX Festival de Cante Grande de Puente Genil*, *VII Festival Flamenco los Oguijares*, *XII Cata Flamenca de Montilla*, y se anuncia su presencia en la Campaña del PSOE. Prosigue su presencia en los medios de comunicación, así aparece en TVE junto a Tomatito en los programas “jueves a jueves” y en “Fin de Siglo”.

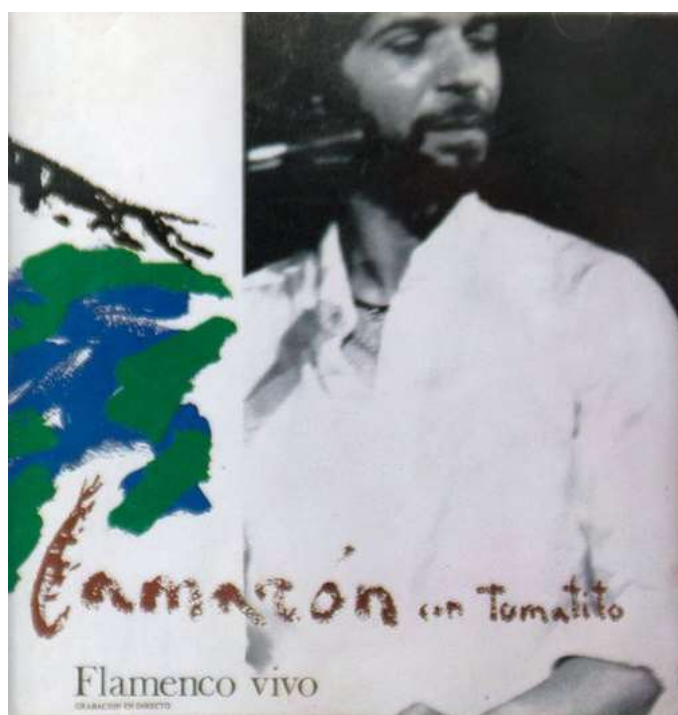


Ilustración 25. Camarón con Tomatito. “Flamenco Vivo”<sup>144</sup>

La producción del siguiente disco vuelve a Ricardo Pachón. Se trata del primero de una serie de discos realizados a partir de grabaciones en directo hechas por

---

143 Cada día canta mejor [en línea ]. La Caña. Revista de Flamenco num.6, p 51. Disponible en: <<http://flun.cica.es/bdrevistas/index.php>> [Consulta: 13/03/2014]. (GAMBOA, 1993)

144 Web discogs. Disponible en: <<https://www.discogs.com/>> [Consulta 29/08/2017]

el productor. Participan Camarón a la voz y Tomatito a la guitarra, se edita en 1987 bajo el título “Flamenco Vivo”<sup>145</sup>.

En esta época es poco habitual que una producción discográfica recoja música en directo. El hecho de registrar una interpretación donde se recoge la frescura y el ambiente del flamenco imprime un carácter muy diferente a las grabaciones de estudio del cantaor. Este mismo año, participa en el primer disco de Tomatito titulado “Rosas del Amor”<sup>147</sup>.



*Ilustración 26. Tomatito. Rosas del amor*<sup>148</sup>

También interviene junto al guitarrista en la grabación colectiva de un disco registrado por la unidad móvil de RNE y titulado “Cançons de la Mediterrània”<sup>149</sup>. El disco recoge un encuentro en Palma de Mallorca de músicos de la costa Mediterránea. En esta época Camarón se plantea un proyecto musical, con una formación instrumental muy próxima a la que presenta Paco de Lucía en su sexteto, lo titula “Flamenco Fin de Siglo”<sup>150</sup>, en él

---

145 Flamenco Vivo. [Registro sonoro] Philips 8227832. (CAMARÓN DE LA ISLA, 1987)

147 Rosas del Amor. [Registro sonoro] Hispavox 5604021191. (TOMATITO, 1987)

148 Web discogs. Disponible en: < <https://www.discogs.com/> > [Consulta 29/08/2017]

149 Cançons de la Mediterrània.[Registro sonoro] RNE N3-20014-1. (VARIOS ARTISTAS, 1987)

150 Boquerón de la Isla. Óp. cit. Pág. 133-134 (MÁRMOL, 2012)

participan: Carles Benavent al bajo, Tomatito y Juan Habichuela hijo a la guitarra, Antonio Habichuela a la percusión, Juan Ramírez al baile y Agustín Carrillo a la flauta. Podemos escuchar a Camarón, en una formación cercana cantando una canastera en el DVD “Reencuentro”<sup>151</sup>, con Carles Benavent al bajo, Tomatito y Juan Habichuela hijo a la guitarra, y Jorge Pardo a la flauta.

Camarón adquiere cada vez más popularidad, aumenta la venta de discos y junto a Tomatito continúa girando por festivales: *VIII Festival Flamenco de Barcelona*, *XIII Fiesta de la guitarra de Marchena*, *Festival Flamenco de Mijas*, *XXII Caracolà de Lebrija*, *XI Festival de Arte Flamenco de Benalmádena*, *V Noche Flamenca de Barbate*, *Festival Flamenco “Rumbo al Mar” de Punta Umbría*, *Palacio de deportes de Barcelona*. Este año los días 8, 9 y 10 de mayo actúa en el *Cirque d’Hiver de París*, en lo que representa la apertura internacional de su carrera. Estas actuaciones y las realizadas en el mismo lugar al año siguiente, quedan registradas y se edita en 2002 una selección en DVD.<sup>152</sup>

Al año siguiente, además de su recorrido por festivales nacionales, vuelve al *Cirque d’Hiver de París* con gran éxito de público y crítica. También inicia una experiencia sin precedentes conocidos, el encuentro del cante flamenco y el arte taurino. En 1988, Curro Romero torea, con el cante de Camarón y la guitarra de Tomatito, en el Festival Tagore de Badajoz.

Con el nuevo año se prepara la producción más ambiciosa de las presentadas hasta entonces en la música flamenca. Los medios informativos se hacen eco de la grabación en Londres del disco “Soy Gitano”<sup>153</sup> con la *Royal Philharmonic Orchestra*.

---

151 Reencuentro. [Registro sonoro] Universal Music 0602517625563. (CAMARÓN, 2008)

152 París Camarón 87/88 . Óp. Cit. DVD Mercury 0044006720999 (VALLECILLO, 2002)

153 Soy gitano. [Registro sonoro] Philips 8420502. (CAMARÓN DE LA ISLA, 1989)



Ilustración 27. "Soy gitano" con la Royal Philharmonic Orchestra<sup>154</sup>

Por parte de la empresa discográfica, representa una importante inversión dirigida a conquistar una audiencia internacional. La producción musical corre a cargo de Ricardo Pachón, una parte de las sesiones de grabación se realizan en el estudio *Pañoleta Records* de Sevilla, el resto de las tomas de sonido en Londres en el mítico estudio *Abbey Road*, las mezclas en *Livingtone Studios*. Los arreglos musicales interpretados por la *Royal Philharmonic Orchestra* son de Jesús Bola, las guitarras de Tomatito, Vicente Amigo y Raimundo Amador, el bajo eléctrico de Carles Benavent, las percusiones de Tino di Geraldo, las palmas de Diego Carrasco, Manuel Soler y Dr. Kelli, y un variado elenco a los coros.

---

154 Web discogs. Disponible en: < <https://www.discogs.com/> > [Consulta 29/08/2017]



*Ilustración 28. Grabación de Soy gitano en Abbey Road<sup>155</sup>*

Sorprende la participación de Ana Belén, cantante Pop alejada de la estética flamenca. El gran éxito de ventas lo convierte en el primer disco de oro de música flamenca al superar las 50.000 copias. El interés por la presencia de Camarón llega desde los festivales flamencos y desde la música *rock*. Actúa en marzo en el *Rock Club* de Madrid, en abril en el Prado de Sevilla, en mayo vuelve a Madrid al *Palacio de los Deportes*, y viaja al *Festival de París*, en agosto actúa en Bilbao y en el *XXIX Festival de Cantes de las Minas de la Unión*.

La demanda de grabaciones lleva a una nueva producción, Ricardo Pachón lanza un disco doble de grabaciones recopiladas en directo, “Autorretrato”<sup>156</sup>,

---

155 FOTOGALERÍA 25 años sin Camarón de la Isla. Disponible en:

<[https://elpais.com/elpais/2017/06/27/album/1498562408\\_066409.html#1498562408\\_066409\\_1498562552/](https://elpais.com/elpais/2017/06/27/album/1498562408_066409.html#1498562408_066409_1498562552/)> [Consulta 29/08/2017]

156 Autorretrato. [Registro sonoro] Philips 8467062. (CAMARÓN, 1990)



aunque se anuncian “Versiones y mezclas nuevas 1970-1990”, sólo algunos temas disponen de modernos acompañamientos.

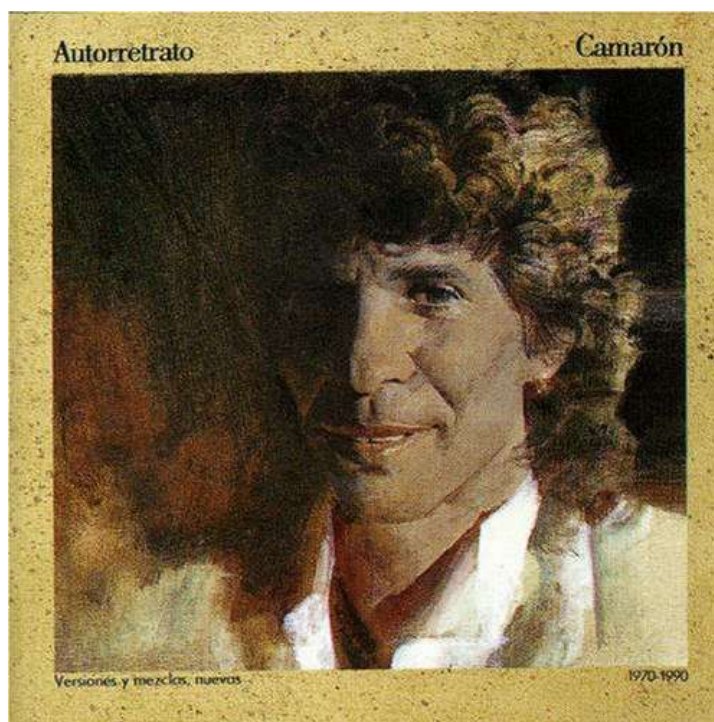


Ilustración 29. Disco de recopilación. *Autorretrato*<sup>157</sup>

En estas nuevas mezclas participan Juan Manuel Cañizares a la guitarra, Jesús Bola al teclado, Tino di Geraldo y Jesús Avispón al bajo, a las percusiones y palmas Manuel Soler, Tino di Geraldo, Doctor Kelly, y Diego Carrasco. Aumenta su presencia en televisión, aparece junto a Tomatito en el programa, “¿Pero esto qué es?” donde interpreta parte del disco “Soy Gitano”, en “El martes que viene” que incluye una saeta junto a Juan Manuel Serrat, en “Tira de música”, y en dos programas de la serie “Arte y Artistas Flamencos”. Camarón es en estos momentos el cantaor flamenco mejor pagado de la historia.

En enero de 1990 participa en el *Festival Flamenco por Tarantos*, organizado por el *Club de música y de Jazz del Colegio Mayor San Juan Evangelista* de

---

<sup>157</sup>Web discogs. Disponible en: <<https://www.discogs.com/>> [Consulta 29/08/2017]

Madrid, en mayo vuelve al *Palacio de los Deportes* y también a la Plaza de toros de Málaga. En julio viaja a Francia al *Festival d'Art Flamenco de Mont de Marsan*, este mismo mes participa en un proyecto de promoción de la música española organizado por la S.G.A.E en Estados Unidos, dentro del *New Music Seminar* actúa en el *Palladium* de Nueva York. Con la intención de estrenarse en la *Expo 92 de Sevilla*, participa en el rodaje de “Sevilla, Sevilla” como vídeo promocional del evento.

La música española es seguida con gran interés a nivel internacional. En julio de 1991 participa en la noche española del *XXV Festival de Jazz de Montreux*, en septiembre actúa en la Isla de la Cartuja de Sevilla. A pesar de que su salud no es buena, toma parte en el disco de Tomatito “Barrio Negro”<sup>158</sup>.



Ilustración 30. Tomatito, Camarón como invitado<sup>159</sup>

158 Barrio Negro. [Registro sonoro] Nuevos Medios 15 588. (TOMATITO, 1991)

159 Web discogs. Disponible en: < <https://www.discogs.com/> > [Consulta 29/08/2017]



Camarón está en la cumbre de su carrera y empieza a preparar en Madrid, el que sería su último disco editado en vida “Potro de rabia y miel”<sup>160</sup>, que termina en 1992. Bajo la dirección musical de Paco de Lucía, participan a la guitarra Paco de Lucía y Tomatito, los arreglos musicales pertenecen a J. A. Amargos y Josep Mas “Kitflus”, en la formación Carles Benavent al bajo eléctrico y mandola, Antonio Carmona al cajón y una gran número de compañeros a las palmas, Antonio Carmona, Manuel Soler, Ramón el Portugués, Guadiana, Diego Pantoja, Enrique Pantoja y Enrique Ortega, también a los coros, Esperanza Fernández y Antonio Humanes. En las bulerías “Yo vendo pescaito”, encontramos el zapateado de Juan Ramírez.



Ilustración 31. Última grabación discográfica de Camarón. *Potro de rabia y miel*<sup>161</sup>

Este mismo año, graba para Carlos Saura en la película “Sevillanas”<sup>162</sup> y ofrece sus dos últimas actuaciones en Nimes y en el *Festival Flamenco por Tarantos* en Madrid, que será posteriormente editado en CD<sup>163</sup>.

---

160 Potro de rabia y miel. [Registro sonoro] Philips 8467062. (CAMARÓN, 1992a)

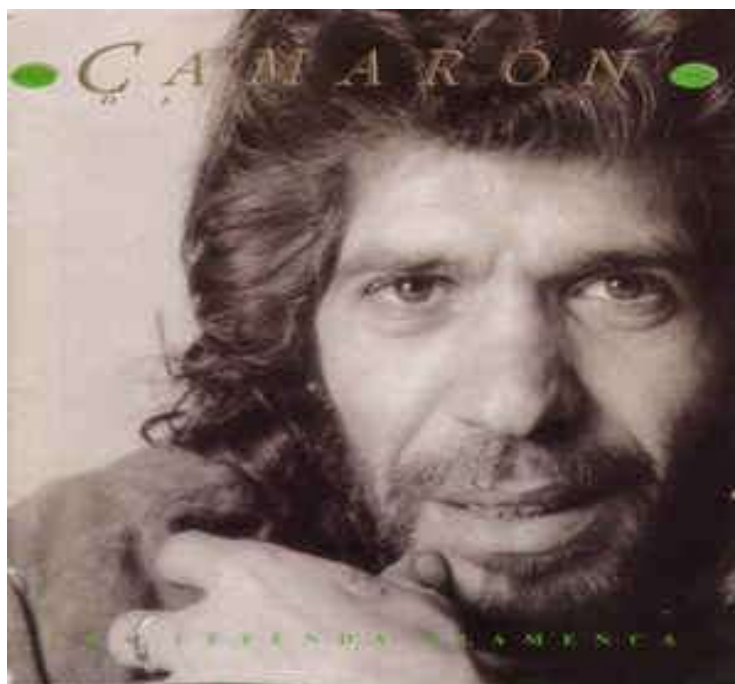
161 Web discogs. Disponible en: < <https://www.discogs.com/> > [Consulta 29/08/2017]

162 Sevillanas. [Registro imagen y sonido]. BSO Polydor 512 5591. (SAURA, 1992)

163 San Juan Evangelista '92. (1992)[Registro sonoro] Universal 0602527588582. (CAMARÓN, 1992b)

Camarón de la Isla, convertido en una estrella del flamenco, muere en un hospital de Badalona el 2 de julio de 1992. Dos días después su entierro en San Fernando reúne a más de 50.000 personas afirmando la transformación del auditorio flamenco, ahora convertido en un fenómeno de masas<sup>164</sup>. Los medios de comunicación se hacen eco del acontecimiento, traspasando nuestras fronteras<sup>165</sup>.

La demanda de grabaciones de Camarón genera nuevas publicaciones. El mismo año de su muerte aparece un disco doble de recopilaciones antológicas titulado “Camarón de la Isla: una leyenda flamenca”<sup>166</sup>



*Ilustración 32. Camarón de la Isla: una leyenda flamenca. Disco póstumo de Camarón<sup>167</sup>*

---

164 Podemos ver imágenes en el reportaje de Informe Semanal. Histórico de emisiones: 04/07/1992. en:

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/informe-semanal/fue-informe-duende-isla/1451104/>. [Consulta: 15/09/2015]

165 Encontramos una interesante relación de titulares de prensa en: Camarón de la Isla, 1969-1992: entre tradición y evolución, óp. cit. Pág. 172 (GARCÍA, 2002)

166 Una leyenda flamenca. [Registro sonoro] Philips 51 2822-2. (CAMARÓN DE LA ISLA, 1992c)

167 Web discogs. Disponible en: < <https://www.discogs.com/> > [Consulta 29/08/2017]

En mayo de 1993 la visión del flamenco a nivel social ha cambiado, un claro ejemplo es el reconocimiento de la aportación hecha a nuestra cultura por Paco de Lucía y Camarón, con la entrega de la *Medalla de Oro de las Bellas Artes*. Tras la desaparición de Camarón se suceden los homenajes, los medios de comunicación realizan programas especiales recordando la trayectoria del cantaor. En su memoria se organizan recitales donde participan las primeras figuras del flamenco. Nuevas grabaciones de anteriores conciertos van saliendo al mercado. En 1993 aparece el documental dedicado al flamenco “El Ángel”<sup>168</sup> dirigido por Ricardo Pachón, importantes revistas de flamenco dedican números monográficos<sup>169</sup>. Un año después se edita “Camarón nuestro”<sup>170</sup> producido por Ricardo Pachón a partir de cintas registradas en 1978 y aparecen los villancicos grabados junto a Paco de Lucía en 1973<sup>171</sup>. Continúan presentándose diversas selecciones antológicas, y en 1999 *Universal Music* edita la integral de su obra con 19 cd’s y un libro de edición limitada y numerada.

Actualmente su música sigue evolucionando, las palabras de despedida del guitarrista Manolo Sanlúcar ayudan a explicar el proceso de este icono del flamenco moderno:

“Su secreto es que supo aprovechar el andamiaje de nuestra historia, recogió sus estructuras para establecer las bases de un lenguaje nuevo, cuyas raíces estaban en un pasado remoto, revivido y recreado en el presente.”<sup>172</sup>

---

168 El Ángel. Aspa/P.A.P/RTVE (CD) M 10398. (PACHÓN, 1984)

169 La caña y El olivo.

170 Camarón nuestro. [Registro sonoro] Philips 526 187-2. (CAMARÓN DE LA ISLA, 1994)

171 Nochebuena Gitana. [Registro sonoro] Philips 526 197-2. (CAMARÓN DE LA ISLA, 1973a)

172 El prodigio de Camarón. Óp. cit. Pág. 26. (SANLÚCAR, 1992)

## 2.4. Relación flamenco-jazz. Un constante reencuentro

El encuentro entre el flamenco y el *jazz* ha generado diversos estudios que hacen referencia tanto al tipo de relación nacida entre ellos, como a la configuración de los fenómenos musicales surgidos de su convivencia.

El flamenco, como señala Susana Asensio, ha sufrido continuas transformaciones fruto de su interacción con otras tradiciones, generando una actitud a nivel internacional de fascinación y curiosidad. Los distintos cambios sufridos a lo largo de su historia lo convierten en un fenómeno musical cuya transformación produce modelos nuevos sin perder su personalidad, esto se debe a que:

“(…) es capaz de absorber casi cualquier elemento musical y sonoro, y de incorporarlo a su propio discurso espectacular, dando lugar a mezclas y fusiones impredecibles. Y también es mimético: se hace simulación cuando habla de simulación y seduce cuando habla de seducción; utiliza las mismas estrategias de las ideas que representa”<sup>173</sup>

Según señala este estudio, el flamenco tuvo gran éxito en América de 1930 a 1960 con figuras como La Argentina, Vicente Escudero y Carmen Amaya, que iniciaron el camino de su difusión por medio del famoso empresario Sol Hurok. En este periodo Nueva York se convirtió en un importante foco de flamenco a nivel internacional en cuanto a acogida de artistas y difusión, en consecuencia:

“Gracias a la continuidad que estos artistas dieron a las esporádicas actuaciones de artistas españoles en gira, el flamenco se estableció como una fuente regular y constante, de relativamente fácil acceso para el público de las grandes ciudades, de exotismo español y gitano, primero en Nueva York y posteriormente en el imaginario americano en general.”<sup>174</sup>

---

173 El imaginario flamenco americano: Aura y Kitsch en la escena transnacional. Pág. 146. (ASENSIO, 2004)

174 *ibid.* Pág. 151

La presencia del flamenco en la escena americana y su desarrollo en este país conlleva la mediatización por las particularidades de Estados Unidos, siendo entendido desde una óptica muy diferente al nuestro. La manera de establecer los valores musicales en una cultura está relacionada con los valores simbólicos que se le atribuyen a la música que se crea y que se escucha, en lo que se denomina “imaginario musical”. Según explica Eddy L. Borges:

“Todas las experiencias musicales de cada sociedad generan como resultado un conjunto de valores simbólicos que se van acumulando en un depósito de conocimiento que hemos denominado ‘imaginario musical’”<sup>175</sup>



Ilustración 33. Portada del disco de Lionel Hampton titulado “Jazz Flamenco”<sup>176</sup>

Los primeros acercamientos al flamenco de músicos americanos de *jazz* denotan un concepto muy particular de su música. Un ejemplo es el álbum de Lionel Hampton grabado para RCA en 1956 titulado “*Jazz Flamenco*”<sup>177</sup>, donde

---

175 Erigiendo el sentido en el flamenco-jazz: los imaginarios musicales como sistema de interacción simbólica. (BORGES, 2008). Pág. 212

176 Web discogs. Disponible en: < <https://www.discogs.com/> > [Consulta 29/08/2017]

177 *Jazz Flamenco*. [Registro sonoro] RCA Victor LM 1422. Fuente: Billboard. April 13, 1957. Pág. 60

se incluyen unas castañuelas a ritmo de *swing* en un concepto musical totalmente *jazzístico* que muestran poco conocimiento de la música flamenca, por otra parte, la crítica americana califica este disco de atrocidad musical<sup>178</sup>. Encontramos también la inclusión de las castañuelas en el tema “Ysabel’s Table Dance”, incluido en el disco de Charles Mingus “Tijuana Moods”<sup>179</sup> grabado en 1957, que, a pesar de estar inspirado en la ciudad fronteriza mejicana, mantiene un *obstinato* inicial más cercano a los movimientos armónicos flamencos que el disco anterior.

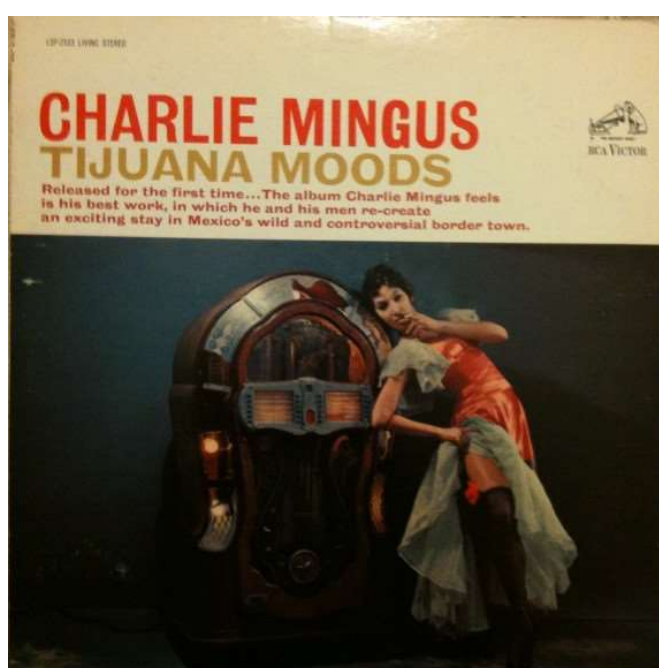


Ilustración 34. Portada del disco “Tijuana Moods” de Charles Mingus<sup>180</sup>

Desde la óptica flamenca, los músicos llegados a este país no quedaron exentos del atractivo de la música local. Este es el caso de Carlos Montoya, que llegado a América con el elenco de La Argentina grabó en 1958 el disco titulado “From St. Louis to Seville”<sup>181</sup> junto a músicos de *jazz*, en una formación que incluye además de guitarra flamenca, guitarra eléctrica, batería y contrabajo. La

178 Billboard. April 13, 1957. Pág. 60. (LIONEL HAMPTON, 1956)

179 Tijuana Moods. [Registro sonoro] RCA Victor LPM 2533. (MINGUS, 1957)

180 Web discogs. Disponible en: < <https://www.discogs.com/> > [Consulta 29/08/2017]

181 From St. Louis to Seville. [Registro sonoro] RCA Victor PM 1986. Fuente: Billboard. April 4, 1960. Pág. 9. (MONTAYA, 1957)



grabación contiene temas populares, palos flamencos como la taranta y temas de jazz como “Blues in the Night” o “St. Louis Blues”. En el disco conviven las características de la guitarra flamenca en la interpretación por tarantas, junto a particularidades jazzísticas como el empleo del “walking”<sup>182</sup> y el ritmo de *swing*, lo que sin duda supone el mayor acercamiento de ambas músicas en comparación con las grabaciones anteriores. El tema “St. Louis Blues” incorporado al repertorio de Carlos Montoya como concertista, tuvo una importante difusión en Estados Unidos, la revista “Billboard” especializada en información sobre la industria musical señala en 1966, el éxito de la versión interpretada por el guitarrista flamenco ante 3.000 personas en la Universidad de Nebraska<sup>183</sup>. Esto nos da una visión del entorno donde se interpreta la guitarra flamenca de concierto en Estados Unidos y el interés que suscita.

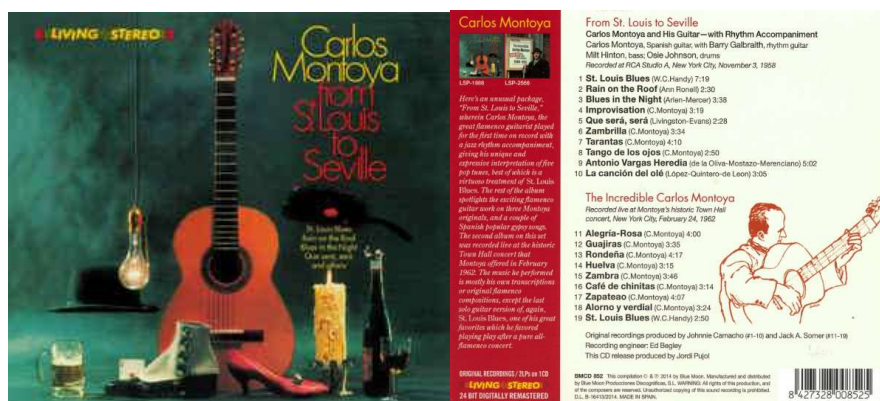


Ilustración 35. Portada de *From St Louis to Seville* de Carlos Montoya<sup>184</sup>

182 Técnica de acompañamiento que emplean los bajistas en la música de jazz

183 Billboard. April 2, 1966. Pág. 9

184 Web discogs. Disponible en: < <https://www.discogs.com/> > [Consulta 29/08/2017]



Ilustración 36. Miles Davis portada de “Miles Ahead”<sup>187</sup>

El atractivo generado por la música española lleva a Miles Davis en 1957 a incluir en su disco “Miles Ahead”<sup>188</sup> el tema “Blues for Pablo”, posteriormente en 1959 graba “Kind of Blue”<sup>189</sup> un disco de estudio que se convirtió en el más vendido de la historia del jazz.



Ilustración 37. En los inicios de jazz modal. “Kind of blue” de Miles Davis<sup>190</sup>

187 Web discogs. Disponible en: < <https://www.discogs.com/> > [Consulta 29/08/2017]

188 Miles Ahead. [Registro sonoro] Columbia 474370 2. (DAVIS, 1957)

189 Kind of Blue. [Registro sonoro] Columbia 88697439232. (DAVIS, 1959)

190 Web discogs. Disponible en: < <https://www.discogs.com/> > [Consulta 29/08/2017]



Esta grabación, en la que participan entre otros el pianista Bill Evans y el saxofonista John Coltrane, supuso una experiencia inicial en la creación del *jazz* modal<sup>191</sup>. El último corte titulado “Flamenco Sketches”, es una balada con carácter íntimo y meditativo con poca relación con el flamenco, algunos teóricos han especulado con la hipótesis de que su título sea un error en la asignación de los créditos, atribuyendo este nombre al tema “All Blues”<sup>192</sup> un blues menor en compás de 6/8. Una mayor aproximación se produce en el disco grabado en 1960 “Sketches of Spain”<sup>193</sup>, en declaraciones de Frances Davis primera esposa de Miles, su interés por el flamenco nace a partir de asistir a la actuación del bailar Roberto Iglesias.



*Ilustración 38. Una visión de la música española de Miles Davis “Sketches of Spain”<sup>194</sup>*

---

191 La armonía modal se basa en considerar cualquier grado de la escala como centro sobre el que gravitan el resto de sonidos de ésta, considerando que cada modo posee unas notas características que marcan el color y la diferencia con el resto.

192 Theory and Method in Historical Ethnomusicology. Pág. 53. (HOWARD, et al., 2014)

193 Sketches of Spain. [Registro sonoro] Columbia 8271. (DAVIS, 1960)

194 Web discogs. Disponible en: < <https://www.discogs.com/> > [Consulta 29/08/2017]

Según cuenta, a la salida del espectáculo Miles fue directamente a una tienda de discos y compró todo lo que podía conseguir de flamenco, al día siguiente llamó a Gil Evans su arreglista para iniciar el trabajo de esta grabación.<sup>195</sup> La selección de los temas es variada, encontramos temas basados en la música clásica española como el adagio del “Concierto de Aranjuez” de Joaquín Rodrigo, que grabaría posteriormente Paco de Lucía<sup>196</sup> con la Orquesta de Cadaqués, o “Will o’ The Wisp” que corresponde a “La canción de fuego fatuo” de Manuel de Falla. Aunque este material no lo podemos encajar en la música flamenca, tampoco debemos eludir el posterior acercamiento de músicos de este género si tenemos en cuenta, que la “La canción de fuego fatuo” incluida en el disco que Paco de Lucía dedica a Manuel de Falla<sup>197</sup>, marca un hito importante como germen del futuro sexteto del guitarrista.



*Ilustración 39. Portada del disco “Paco de Lucía interpreta a Manuel de Falla”<sup>198</sup>*

---

195 “Wife And Muse Frances Davis Recalls Life With Miles”. Billboard. May 26, 2001. Pág. 68. (GAIL, 2001)

196 Concierto de Aranjuez [Registro sonoro]. Philips 510 301-2. (DE LUCÍA, 1991)

197 Paco de Lucía interpreta a Manuel de Falla. [Registro sonoro]. Philips 836 032-2 (DE LUCÍA, 1991)

198 Web discogs. Disponible en: < <https://www.discogs.com/>> [Consulta 29/08/2017]

En el disco de Miles Davis, se incluyen además palos considerados clásicos en el flamenco como es el caso de la solea, donde encontramos como elemento de aproximación el compás sobre el que se sustentan los arreglos musicales, y la saeta en la que podemos escuchar una instrumentación que recuerda a las bandas que acompañan el culto religioso o los actos militares en nuestro país, así como la interpretación de Miles en una búsqueda clara de la voz flamenca. Hemos de puntualizar que la idea de interpretar la voz con instrumentos no tradicionales en el flamenco ya había sido utilizada con antelación por importantes maestros de la guitarra flamenca, como señala Juan Zagalaz:

“En el año 1932, se produjo en España el auge del saxofón flamenco, protagonizada por los saxofonistas Fernando Vilches y Aquilino Calzada González y que contaría con la participación de los guitarristas flamencos Ramón Montoya, Manolo de Badajoz y Sabicas. El concepto, presentado en espectáculos masivos y heterogéneos en las plazas de toros de todo el país, consistía en interpretar adaptaciones de los temas flamencos de moda, sustituyendo la voz del cantaor por el propio saxofón (...)”<sup>199</sup>

En 1961 John Coltrane graba en Nueva York su noveno álbum titulado “Olé Coltrane”<sup>200</sup>, un trabajo realizado con una formación de cuarteto con músicos como McCoy Tyner y Elvin Jones, en el que aparecen contribuciones de instrumentistas de viento como Freddie Hubbard y Eric Dolphy. El tema “Olé” que da título al disco está basado en la melodía popular “El Vito”, es una composición con una concepción modal construida sobre un *Vamp*<sup>201</sup> del contrabajo en compás de 6/8. Dejando de lado la melodía mencionada, la relación con la música flamenca no va más allá de la melodía de “El Vito”, sin embargo, es un placer escuchar la interesante rítmica propuesta por Elvin

---

199 La relación *Jazz* – Flamenco. Pág. 4. (ZAGALAZ, 2016)

200 Olé Coltrane [Registro sonoro] Atlantic Records SD 1373. (COLTRANE, 1961)

201 En la música de *jazz*. Figura rítmica o progresión que se repite sobre la que se asienta, una parte o la totalidad, de la composición.

Jones y la orientación intuitiva del que se considera uno de los más grandes músicos de la historia del *jazz*, John Coltrane .



Ilustración 40. Portada del disco grabado por John Coltrane para Atlantic Records. Titulado "Olé"<sup>202</sup>

Proveniente de México donde impulsa el *jazz* mexicano Tino Contreras graba en España "Flamenco Jazz"<sup>203</sup> (1966), según la información de la contraportada las composiciones son de Benito y Gonzalo Lauret. Al año siguiente uno de los músicos precursores del *jazz* en España, Pedro Iturralde, graba "Jazz Flamenco", este mismo año en Alemania graba "Flamenco Jazz"<sup>204</sup>, y en 1968 aparece en España el segundo volumen de "Jazz Flamenco"<sup>205</sup>, en estos proyectos incorpora en su quinteto a Paco de Lucía bajo el pseudónimo de "Paco de Algeciras". Según señala Iván Iglesias, incluir un guitarrista flamenco en la formación proviene de una sugerencia de Joachin E. Berendt

---

202 Web discogs. Disponible en: < <https://www.discogs.com/> > [Consulta 29/08/2017]

203 Flamenco Jazz. [Registro sonoro] SESION CS 014. (CONTRERAS, 1966)

204 Jazz Flamenco. [Registro sonoro] HISPAVOX HH 11 128. (ITURRALDE, 1967)

205 Jazz Flamenco. Vol. 2. [Registro sonoro] HISPAVOX HH 11 151. (ITURRALDE, 1968)

productor alemán. En estos momentos en España el *jazz* estaba acusando cierta crisis provocada por la permisibilidad de la que gozaba este género dentro el régimen franquista. Paralelamente, otras músicas como el flamenco y el *rock* se convirtieron en símbolos de la transgresión social como forma de oposición a la dictadura de Franco, atrayendo en mayor medida un auditorio joven.



Ilustración 41. Portada de la edición japonesa del disco "Jazz Flamenco"<sup>206</sup>

En Europa la escasa acogida del *Free Jazz* estaba representando también un riesgo para los productores, que vieron en el interés de estos músicos por otras culturas una oportunidad para acercar más público, lo que los llevó a incentivar estos encuentros.<sup>207</sup> La invitación en este proyecto de Paco de Antequera y de Paco de Lucía, inicia en nuestro país la convivencia de músicos flamencos con músicos de *jazz* a partir de propuestas como "Soleares" o "Zorongo Gitano". Es de señalar que en la grabación hecha en Alemania se

---

206 Web discogs. Disponible en: < <https://www.discogs.com/> > [Consulta 29/08/2017]

207 La hibridación musical en España como proyección de identidad nacional orientada al mercado: el *jazz-flamenco*. (IGLESIAS, 2005)

incluye una adaptación de “El Vito” y la “Canción del fuego fatuo”, temas ya visitados por John Coltrane y Miles Davis. Este nuevo grupo fue invitado por Joachim Berendt a tocar en el Festival de *Jazz* de Berlín. El interés despertado por el proyecto llevó a un contrato para el año siguiente, y ante la imposibilidad de acudir Pedro Iturralde con su grupo, fue Paco de Lucía el responsable de representar a España en este festival.<sup>208</sup>

La trayectoria innovadora del guitarrista Paco de Lucía estaba marcada por la tendencia evolutiva de la música flamenca. El encuentro a los 17 años con el guitarrista Sabicas en Nueva York, le había señalado la necesidad de crear un estilo propio<sup>209</sup>, este experimento abrió un itinerario con nuevas posibilidades en el desarrollo de su música, como señala Juan Zagalaz:

“Tras el experimento con Iturralde, en el que De Lucía representó un papel secundario, los caminos hacia nuevos horizontes estaban abiertos. Así, pese a existir otros lenguajes musicales más cercanos, el flamenco, a través de Paco de Lucía, acudió de forma reiterativa al jazz en busca de ideas”<sup>210</sup>



Ilustración 42. “Fuente y Caudal”<sup>211</sup>

---

208 El *jazz* y el Flamenco (ni que si, ni que no). (PEREZ, 2008)

209 Paco de Lucía: la evolución del flamenco a través de sus rumbas. (PEREZ, 2005)

210 La relación *Jazz* – Flamenco. Pág. 10. (ZAGALAZ, 2016)

211 Web discogs. Disponible en: < <https://www.discogs.com/> > [Consulta 29/08/2017]



El nuevo concepto de la estética flamenca se estaba afirmando tanto en las propuestas que presentaba acompañando a Camarón de la Isla, como en la evolución de la guitarra de concierto. Los nuevos proyectos se confirman con el éxito de ventas del disco “Fuente y Caudal”<sup>212</sup> que incluye la rumba “Entre dos aguas”.

Aquí, junto a instrumentos tradicionales flamencos incorpora bongos y bajo eléctrico, posteriormente en su evolución va incluyendo nuevas sonoridades en próximos discos como “Almoraima”<sup>214</sup>, tratando siempre de preservar la esencia de la música flamenca. Una mayor aproximación al *jazz* le proporciona la relación del guitarrista con el grupo “Dolores” liderado por Pedro Ruy Blas junto a músicos como Rubem Dantas, Jorge Pardo o Jean-Luc Vallet. Este acercamiento que se produce en Madrid a principios de los 70, supone una propuesta novedosa y en cierto sentido revolucionaria para la estética flamenca de la época, como relata Jorge Pardo:

“A mí ni se me pasaba por la cabeza que yo podría formar parte de esa música. Entonces el flamenco era el guitarrista y el cantaor y punto... Fue cuando conocí a Paco de Lucía, cuando me di cuenta de que había un interlocutor que me podía entender, y que yo entendía sus formas, y que de alguna manera podíamos tocar juntos. Al principio no sabíamos si aquello era flamenco o si era *jazz* o qué era (...)”<sup>215</sup>

Esta nueva relación se concreta en 1978, por una parte, se graba el disco “Paco de Lucía interpreta a Manuel de Falla”, en cuanto a su concepto estético esta grabación es señalada por su originalidad y carácter transgresor, en un disco del que se afirma:

“(...) fue en esta particular aproximación al mundo clásico donde Paco de Lucía planteó un concepto novedoso en el que se incluían elementos

---

212 Fuente y caudal. [Registro sonoro]. Philips 832 340-02. (DE LUCÍA, 1973)

214 Almoraima. [Registro sonoro]. Philips 832 022-02. (DE LUCÍA, 1976)

215 Jorge Pardo Improvisaciones. (ARGANZO, 2000). Pág. 76

rítmicos procedentes de la música latina, esencias jazzísticas y configuraciones instrumentales vanguardistas, consiguiendo no perder la atmósfera de la música de Falla. La inclusión de la flauta, presente en algunos de los cortes, parece verse parapetada por la temática próxima a la tradición culta, aunque la realidad es que estaba dando paso a un elemento que encontraría fácil acomodo en el flamenco durante los años posteriores.”<sup>216</sup>

Por otra parte, el grupo Dolores cuenta con la participación de Paco de Lucía en el tema “¿Por dónde caminas?” del disco grabado en 1978 “Asa Nisi Masa”<sup>217</sup>, este mismo año Rubem Dantas y Jorge Pardo conocen a Camarón en la grabación de “La leyenda del tiempo”.<sup>218</sup>



*Ilustración 43. Colaboración de Paco de Lucía con el grupo Dolores en 1978 “Asa Nisi Masa”<sup>219</sup>*

---

216 Flamenco - Jazz: una perspectiva analítica de sus orígenes. Pág. 45. (ZAGALAZ, 2012a)

217 Asa Nisi Masa. [Registro sonoro] Polydor 23 85 158. (DOLORES, 1978)

218 Declaraciones del documental realizado por Alicia de la Cruz y Chema de la Torre, dedicado a Jorge Pardo en Imprescindibles TVE. En 30' 10". [en línea] <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-jorge-pardo-3-2/3309156/> [Consulta: 4/12/2015]

219 Web discogs. Disponible en: < <https://www.discogs.com/> > [Consulta 29/08/2017]



La difusión de Paco de Lucía a nivel internacional atrae propuestas de músicos de *jazz* de elite como John McLaughlin, Al Di Meola, Larry Coryell o Chick Corea, que afirma:

“Me encontré con Paco y con su música hacia 1972, yo no sabía mucho sobre flamenco (...), pero cuando oí tocar a Paco no sabía que se llamaba flamenco, pero fuera lo que fuera me gustó muchísimo.”<sup>220</sup>

La relación con estos músicos proporciona a Paco de Lucía conocimientos más profundos sobre improvisación en *jazz*, según declara Diana Pérez:

“Al principio, Paco sufre por no conocer los esquemas armónicos de improvisación del *jazz*, y tampoco poseer conocimientos de música suficiente para aprenderlo de forma más rápida que la intuitiva. Pero pronto comienza a adaptarse y a comprender, y consigue importar una nueva concepción musical, sobre todo en lo que se refiere a los acordes y a la filosofía jazzística de la improvisación.”<sup>221</sup>



Ilustración 44. “Friday night in San Francisco” y “Pasión, grace and fire”. Paco de Lucía a trio<sup>222</sup>

220 *Ibidem*. Jorge Pardo en *Imprescindibles TVE*. En 41’ 49”

221 Paco de Lucía: la evolución del flamenco a través de sus rumbas. (PÉREZ, 2005)

222 Web discogs. Disponible en: < <https://www.discogs.com/> > [Consulta 29/08/2017]

Fruto de estas giras aparecen las grabaciones “Friday night in San Francisco”<sup>223</sup> y “Passión, grace and fire”<sup>224</sup>, donde podemos escuchar entre otros temas, composiciones de Paco de Lucía como “Rio Ancho” tratadas como un tema “estándar” desde una óptica jazzística, repitiendo la estructura armónica e improvisando los distintos intérpretes sobre las secuencias de acordes, o el tema “Chiquito” dedicado a Chick Corea, que interpretará posteriormente con el sexteto en el disco “Live... one summer night”, junto al tema “Alta Mar” con una introducción compuesta por John McLaughlin.



*Ilustración 45. Paco de Lucía. “Live one summer night”<sup>225</sup>*

El atractivo que produce el guitarrista de Algeciras sobre estos músicos se evidencia en la invitación a participar en grabaciones como “Touchstone”<sup>226</sup> liderada por Chick Corea, o en “Belo Horizonte”<sup>227</sup> de John McLaughlin, donde interpreta a dúo el tema “Manitas D’Oro” dedicado a Paco de Lucía del que afirma:

“Era fantásticamente sencillo trabajar con él. Nunca podré decir bastantes cosas buenas sobre Paco. Él es uno de los grandes guitarristas de nuestro

---

223 Friday night in San Francisco [Registro sonoro]. Philips 6302 137. (DE LUCÍA., DIMEOLA, MC LAUGHLIN, 1981)

224 Passión, grace and fire. [Registro sonoro]. Philips 811 334-2. (DE LUCÍA., DIMEOLA, MC LAUGHLIN, 1982)

225 Web discogs. Disponible en: < <https://www.discogs.com/> > [Consulta 29/08/2017]

226 Touchstone.[Registro sonoro] WEA 57015. (COREA, 1982)

227 Belo Horizonte. [Registro sonoro] EMI-ODEON 26.059. (MCLAUGHLIN, 1981)

tiempo y, desde luego, el más grande del flamenco actual. Para mí es un honor ser su amigo y colega.”<sup>228</sup>

En este campo de nuevas experiencias, Paco de Lucía retoma en 1981 con “Solo quiero caminar”<sup>229</sup> la relación con músicos de *jazz* locales iniciada en su disco dedicado a Manuel de Falla.



*Ilustración 46. John Mc Laughlin . “Belo Horizonte”<sup>230</sup>*

La admiración por su calidad artística llega a importantes músicos profesionales con los que comparte escenario, la versatilidad de su estilo es reconocida en los diferentes entornos:

“(...) él ha tocado y toca con muchos de los mejores músicos del mundo provenientes de culturas musicales tan alejadas del flamenco y entre sí como el *jazz*, la música latina o la clásica (...). Semejante mescolanza de intérpretes y creadores es posible gracias a que este músico ha sido capaz de engendrar

---

228 ABC Hemeroteca. 12/08/2004 [en línea]

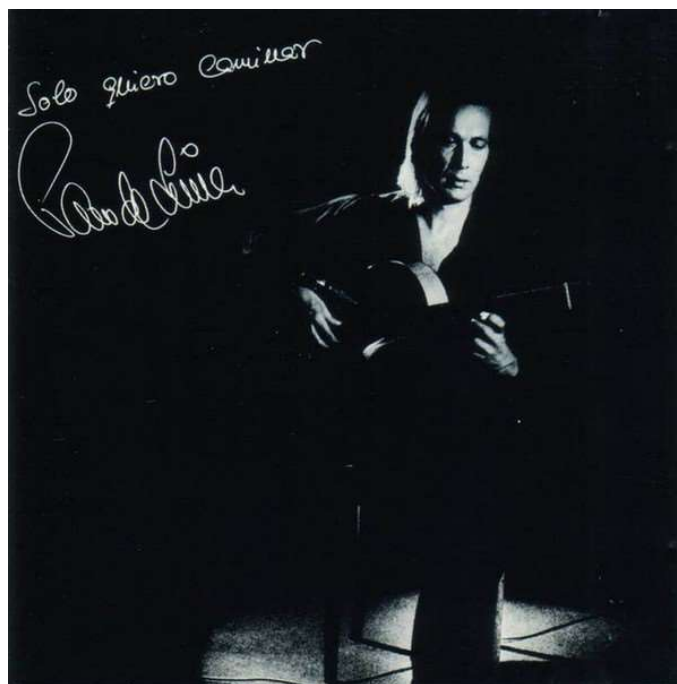
[http://www.abc.es/hemeroteca/historico-12-08-2004/abc/Gente/john-mclaughlin--espero-volver-a-tocar-con-paco-de-lucia-pero-con-al-di-meola-no\\_9623044676810.html](http://www.abc.es/hemeroteca/historico-12-08-2004/abc/Gente/john-mclaughlin--espero-volver-a-tocar-con-paco-de-lucia-pero-con-al-di-meola-no_9623044676810.html) [Consulta: 12/12/2015]

229 Solo quiero caminar. [Registro sonoro]. Philips 810 009-2. (DE LUCÍA, 1981)

230 Web discogs. Disponible en: < <https://www.discogs.com/> > [Consulta 29/08/2017]

una música ideal para el encuentro de culturas sonoras (...), y siempre a cambio de poseer un nivel técnico considerable.”<sup>231</sup>

Estos nuevos conceptos estéticos influyen en el elenco de su formación que cristalizará en lo que posteriormente llamará “Paco de Lucía Sextet”, donde participan su hermano Pepe al cante, su hermano Ramón a la guitarra, Carles Benavent al bajo eléctrico, Jorge Pardo a la flauta y saxo, y Rubem Dantas a la percusión, formación en la que también se incluirá el baile flamenco. Esta configuración fue cambiando de componentes a lo largo de su trayectoria, pero el concepto de incluir instrumentos no tradicionales en el flamenco se conservó hasta el final de su carrera.



*Ilustración 47. Portada de “Solo quiero caminar de Paco de Lucía”<sup>232</sup>*

La aceptación de estas propuestas por parte de la crítica fue diversa, como señala Miguel Ángel Berlanga:

---

231 *Ibidem*. Paco de Lucía: la evolución del flamenco a través de sus rumbas. Pág. 156

232 Web discogs. Disponible en: < <https://www.discogs.com/>> [Consulta 29/08/2017]

“Durante un tiempo, la flamencología oficial calificó estas experiencias como experimentalismo sin futuro y le auguró una pronta desaparición. Muchos afirmaron que su auge podría dar al traste con el flamenco tenido por clásico, y que al hilo de los dictados de la moda y del marketing, el verdadero flamenco podría desvirtuarse. Pocos vieron en las nuevas experiencias, nuevas posibilidades de renovación para el flamenco. Porque no lo veían necesario.”<sup>233</sup>

A principios de los años ochenta encontramos algunos músicos, como el bajista Carles Benavent, que además de formar parte de este sexteto aparecen simultáneamente en grabaciones de músicos de *jazz* como Chick Corea, o en discos de Camarón de la Isla. A partir de esta generación, que conoce en profundidad el lenguaje *jazzístico* y flamenco, surgen nuevas propuestas estéticas que van trazando un camino fascinante en la creación musical de nuestro país. La influencia que han ejercido en el panorama musical ha trascendido a nuevas generaciones de intérpretes. En la actualidad, las propuestas que contemplan ambos lenguajes son tan abundantes que su enumeración superaría la finalidad de este trabajo. Sin embargo, señalaremos algunos referentes que consideramos esenciales en esta línea de creación musical.

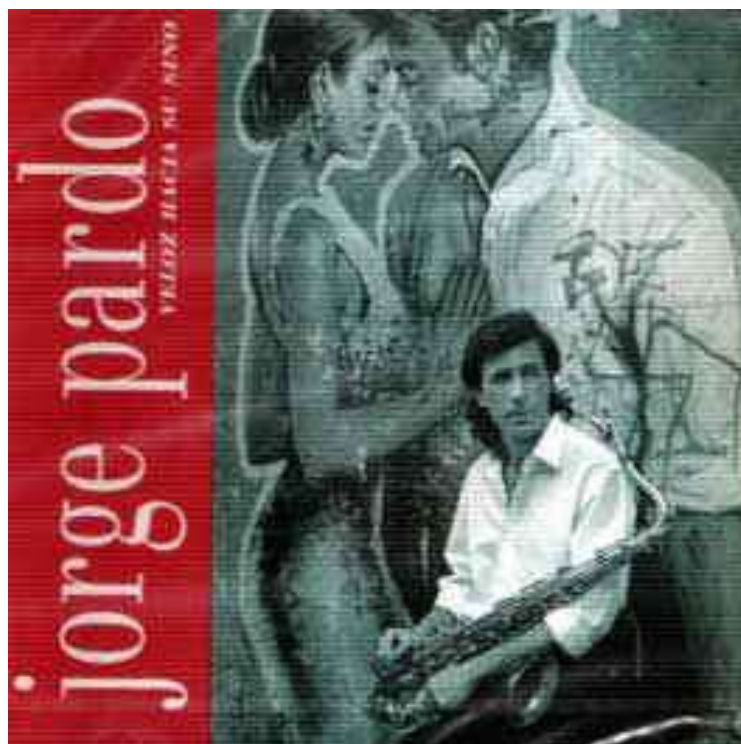
En primer lugar, subrayamos las propuestas de dos músicos con abundantes colaboraciones a lo largo de su carrera, tanto como líderes de distintos trabajos como en proyectos compartidos, Jorge Pardo y Carles Benavent. La proyección de estos músicos en el panorama musical es eminente, valga de ejemplo la invitación a Carles Benavent a tocar junto a Miles Davis y Quincy Jones en el *Festival de Jazz de Montreux de 1991*, las menciones recibidas por Jorge Pardo como mejor músico de *jazz* europeo en 2013, o el premio de músicas actuales en 2015. Podemos destacar la colaboración del bajista en grabaciones lideradas por Jorge Pardo como “El canto de los Guerreros”<sup>234</sup>, en

---

233 Tradición y renovación: reflexiones en torno al antiguo y nuevo flamenco. (BERLANGA, 1997)

234 El canto de los guerreros. [Registro sonoro]. Linterna Música A 483-003. (PARDO, 1984)

el que también colaboran Rubem Dantas, Tomatito, Paco y Pepe de Lucía, también en “Veloz hacia su sino”<sup>235</sup> y en los discos grabados a trio con el percusionista Tino di Geraldo “El Concierto de Sevilla”<sup>236</sup> y “Sin precedentes”<sup>237</sup>.



*Ilustración 48. Portada de “Veloz hacia su sino” de Jorge Pardo<sup>238</sup>*

Igualmente, en la discografía liderada por Carles Benavent encontramos la colaboración de Jorge Pardo, valga de ejemplo “Fénix”<sup>239</sup>, o “Aigua”<sup>240</sup> donde intervienen músicos como Othello Molineaux tocando “Steel drums” o la armónica de Antonio Serrano, que posteriormente participará en las últimas giras del grupo de Paco de Lucía.

---

235 Veloz hacia su sino. [Registro sonoro]. Nuevos Medios 15 629. (PARDO, 1993)

236 El Concierto de Sevilla. [Registro sonoro]. Nuevos Medios 15772. (BENAVENT, DI GERALDO, PARDO, 1999)

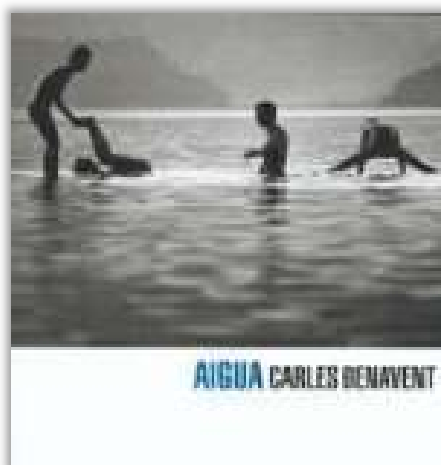
237 Sin precedentes. [Registro sonoro]. Nuevos Medios 15907. (BENAVENT, DI GERALDO, PARDO, 2008)

238 Web discogs. Disponible en: < <https://www.discogs.com/> > [Consulta 29/08/2017]

239 Fénix [Registro sonoro]. Nuevos Medios 15704. (BENAVENT, 1997)

240 Aigua [Registro sonoro]. Nuevos Medios 15807. (BENAVENT, 2001)





*Ilustración 49. Portada del disco "aigua" de Carles Benavent<sup>241</sup>*

El interés por esta nueva estética atrae sugestivos proyectos que demandan la participación de estos músicos buscando confraternizar el flamenco y el jazz. En 1989 Gerardo Núñez, uno de los pilares más importantes de la guitarra flamenca en la generación posterior a Paco de Lucía graba el disco "Flamencos en Nueva York", donde incluye un tema titulado "A Gil Evans", claro homenaje al arreglista de "Sketches of Spain", en continuidad con el hermanamiento que va uniendo estos dos estilos.



*Ilustración 50. Portada de "Flamencos en Nueva York" de Gerardo Núñez<sup>242</sup>*

---

241 Web discogs. Disponible en: < <https://www.discogs.com/> > [Consulta 29/08/2017]

242 Web discogs. Disponible en: < <https://www.discogs.com/> > [Consulta 29/08/2017]

Este disco implica a músicos de *jazz* como José Antonio Galicia participante del mítico grupo “Dolores” e incluye arreglos e improvisaciones que señalan el interés por este estilo, el guitarrista declara: “Para mí el *jazz* significa la libertad en la música”.<sup>243</sup> En 1999 graba “Calima”<sup>244</sup> donde cuenta con importantes intérpretes de *jazz* como el bajista John Patitucci, el pianista Danilo Pérez, junto a músicos de otros estilos como la percusión de Arto Tunçboyacıyan y las palmas de Carmen Cortés.



Ilustración 51. Portada de “Calima” de Gerardo Núñez<sup>245</sup>

Fuera de nuestras fronteras se va generando interés por participar de estas nuevas propuestas. Desde Alemania llega “Jazzpaña”<sup>246</sup> grabado en 1992, donde músicos flamencos como Jorge Pardo, Rubem Dantas, Carles Benavent, o Juan Manuel Cañizares, que han formado parte del grupo de Paco de Lucía, interpretan temas por bulerías, tangos, tanguillos, así como “Soy Gitano” o “El Vito”, acompañados de una Big Band de *Jazz*, en temas arreglados por Vince Mendoza y Arif Mardin junto a músicos invitados como el saxo tenor Michel

---

243 La voz de los flamencos: retratos y autorretratos. (MORA, 2008)

244 Calima. [Registro sonoro]. El Gallo Azul F-003. (NÚÑEZ, 1999)

245 Web discogs. Disponible en: < <https://www.discogs.com/> > [Consulta 29/08/2017]

246 Jazzpaña. [Registro sonoro]. Nuevos Medios 75 628. (MENDOZA, Vince, MARDIN Ariff, 1992)



Brecker, la guitarra de Al Di Meola, la de Steve Khan o la batería de Peter Erskine.

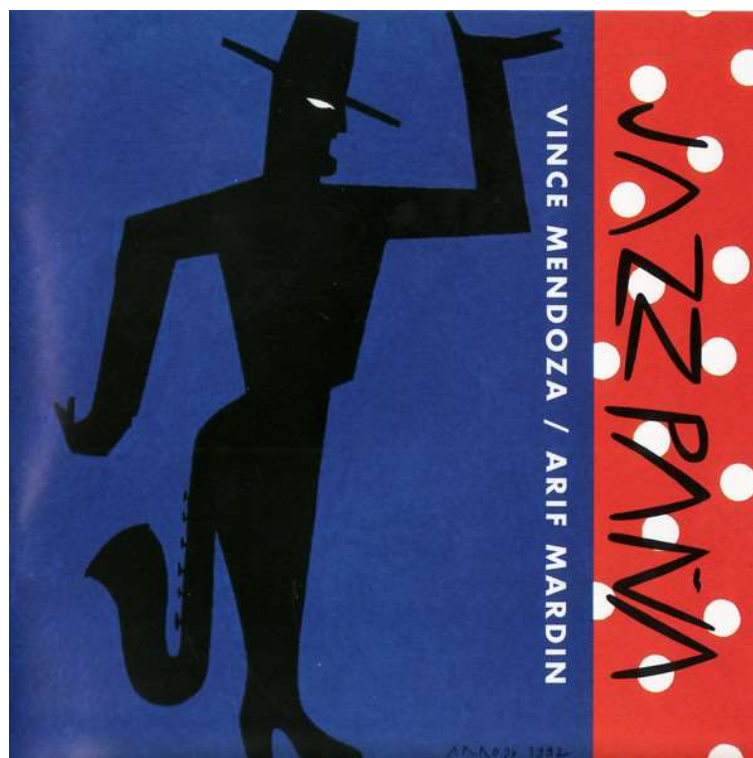


Ilustración 52. Portada del disco "Jazzpaña" del arreglista Vince Mendoza

Las iniciativas a proyectos de encuentro también se promueven desde el ámbito flamenco y son llevadas a festivales de máxima repercusión, es el caso de Enrique Morente en la VII Bienal de Arte Flamenco de Sevilla celebrada en septiembre de 1992, donde participa junto a Juan y Pepe Habichela, Raimundo Amador o Joaquín Grilo, la banda del percusionista de jazz Max Roach formada por una docena de músicos entre los que se encuentra Roy Brooks o Joe Chambers<sup>247</sup>. De esta experiencia declara el cantaor:

“Es una invitación al jazz, como tantas otras veces nos han invitado a los flamencos a los festivales más importantes del mundo. En esta idea de correspondencia se encuentra el concepto de fusión. A lo que hagamos Max

---

247 ABC Sevilla- 19/09/1992. Pág. 63

Roach y yo, se le puede llamar fusión, encuentro, amistad musical. Tocaremos palos que son familiares tanto para el flamenco, como para el *jazz*, en cuanto a ritmo. Vamos a intentar conjugar el mundo del flamenco con el atonal de la percusión.”<sup>248</sup>

En 1993, como 1<sup>er</sup> Premio de la Muestra de *Jazz* para Jóvenes intérpretes del año anterior, aparece el disco “Chano”<sup>249</sup> del pianista gaditano Chano Domínguez. Este músico conocedor de ambos lenguajes presenta una línea creativa basada en conjugar flamenco y *jazz*. En los comentarios incluidos en el libreto de la grabación el pianista apunta: “los músicos que hacen *jazz* en nuestro país tenemos que hacer nuestra propia música”, consejo similar al recibido por Paco de Lucía de la mano del maestro Sabicas.



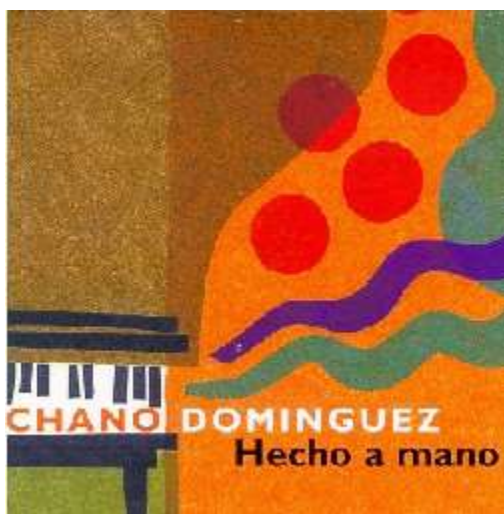
Ilustración 53. Portada de “10 de Paco” de Chano Domínguez y Jorge Pardo

---

248 ABC Sevilla- 17/09/1992. Pág. 53

249 Chano [Registro sonoro]. NUBA RECORDS 7756. (DOMÍNGUEZ, 1993)

En él participan Javier Colina y Guillermo Mc Guill y recibe colaboraciones de músicos referentes en esta línea de trabajo como son Jorge Pardo, Carles Benavent o Tino di Geraldo. Cuenta en su discografía con la grabación “Diez de Paco”<sup>250</sup>, junto a Jorge Pardo en la que se tratan temas del maestro Paco de Lucía desde una óptica jazzística en cuanto a sonoridades e improvisación, pero con un reconocimiento claro del lenguaje flamenco. En posteriores trabajos participan músicos flamencos como Tomatito en el disco “Hecho a mano”<sup>251</sup> o Enrique Morente en el disco “Imán”<sup>252</sup>. En su línea musical consolida un sexteto que incluye además del piano, contrabajo, batería, cante, baile y percusión, convirtiendo a este pianista en una de las figuras con mayor proyección del *jazz* español.



*Ilustración 54. Disco de Chano Domínguez titulado “Hecho a mano”*

El atractivo de utilizar ambos lenguajes está difundiéndose entre los músicos de *jazz* españoles e importantes referentes van incluyendo en sus proyectos estas nuevas sonoridades. Es el caso del saxofonista valenciano Perico

---

250 Diez de Paco. [Registro sonoro]. Nuevos Medios 15 665. (PARDO, DOMÍNGUEZ, 1995)

251 Hecho a mano. [Registro sonoro]. NUBA RECORDS 7759. (DOMÍNGUEZ, 1996)

252 Imán [Registro sonoro]. SSC 1124. (DOMÍNGUEZ, 2003)

Sambeat, premio al mejor solista español de *jazz* en 1990, que incluye en su disco “Ademuz”<sup>253</sup> grabado en 1995 la voz del cantaor Enrique Morente.

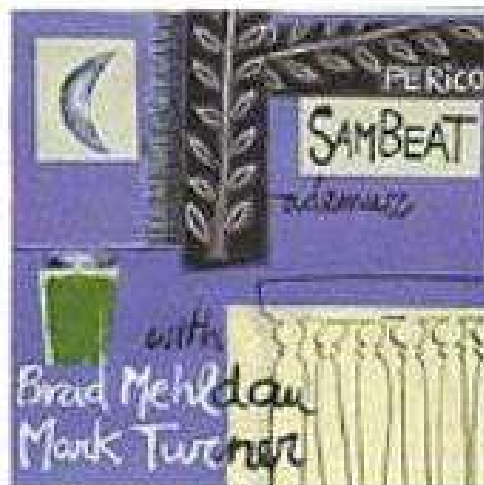


Ilustración 55. Portada de la segunda edición de “Ademuz” de Perico Sanbeat

El acercamiento al flamenco continúa implicando a Perico Sambeat en un proyecto liderado por Marc Miralta, músico que formará parte del sexteto de Chano Domínguez. En este proyecto titulado “New York Flamenco Reunión”<sup>254</sup> podemos escuchar temas estándar de *jazz* como “Epistrophy” por tangos o “Bye Bye Blackbird” por bulerías, la estética y las improvisaciones están dentro de un lenguaje *jazzístico* sobre un compás flamenco, cuenta con importantes músicos que aparecerán posteriormente en diversos proyectos de música flamenca, como el contrabajista Javier Colina o el pianista George Culligan.

La búsqueda se va generalizando y esta nueva línea de trabajo se desarrolla y continúa ampliándose con iniciativas que contempla grabaciones y docencia en los Seminarios de *Jazz* y Flamenco realizados en el Teatro Real de Sevilla. Se inicia en 1999 con el Seminario internacional de *Jazz* y el ciclo “El *jazz* viene

253 Ademuz. [Registro sonoro]. Dahiz 660. (SANBEAT, 1995)

254 New York Flamenco Reunión. [Registro sonoro]. Nuevos Medios. (MIRALTA, 2000)

del sur”, aquí se dan cita músicos como Mike Philip Mossman, Adam Cruz, Perico Sambeat, Edward Simon, Ben Monder, así como el trio Carles Benavent-Tino Di Geraldo-Jorge Pardo que graban en directo del disco ya comentado “El Concierto de Sevilla”.



Ilustración 56. Portada de “Concierto en Sevilla”

El ambiente creado en estos encuentros permite la comunicación musical entre importantes intérpretes, lo que se concreta en posteriores proyectos, como el que permitió el inicio de la relación del contrabajista Dave Holland con el guitarrista granadino Pepe Habichuela.<sup>255</sup>

El elenco del *II Seminario* realizado en febrero del año 2000 cuenta entre otros con: Perico Sambeat, Paolo Fresu, Manuel Soler, Gerardo Núñez, Fareed Haque,

---

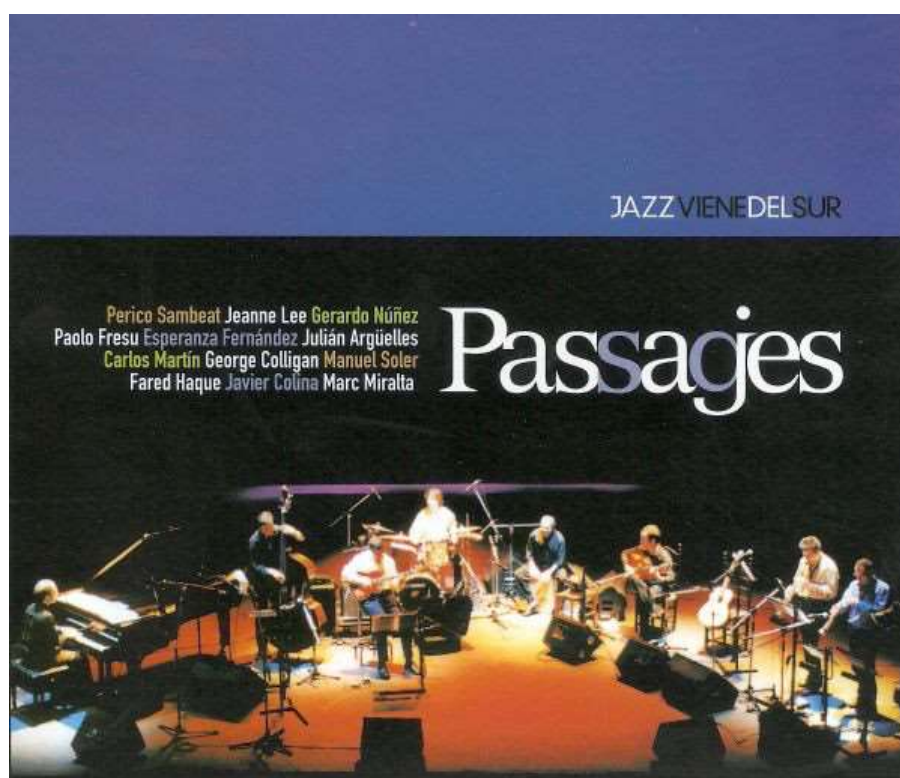
255 Diario de Jerez. 19.05.2008. Fermín Lobatón [En línea]. Página Web:

<<http://www.diariodejerez.es/article/ocio/132656/habichuela/y/dave/holland/formalizan/su/relacion.html>> [Consulta: 18/12/2015]

George Colligan, Jeanne Lee y Esperanza Fernández. Producto de este encuentro es el disco “Passages”<sup>256</sup>, la caratula describe:

“La experiencia previa de cada uno de estos músicos obedece a una cultura y a una geografía específicas, como las composiciones que ellos trajeron bajo el brazo para su puesta en común”

Fruto de este mismo seminario y reflejo de los conciertos realizados en el Teatro Central de Sevilla, se edita el disco titulado “Cruce de Caminos”<sup>257</sup> de Gerardo Núñez y Perico Sambeat en el que participan además Esperanza Fernández, George Colligan, Marc Miralta, Javier Colina y Arto Tunçboyacıyan.



*Ilustración 57. Disco colectivo titulado “Passages”*

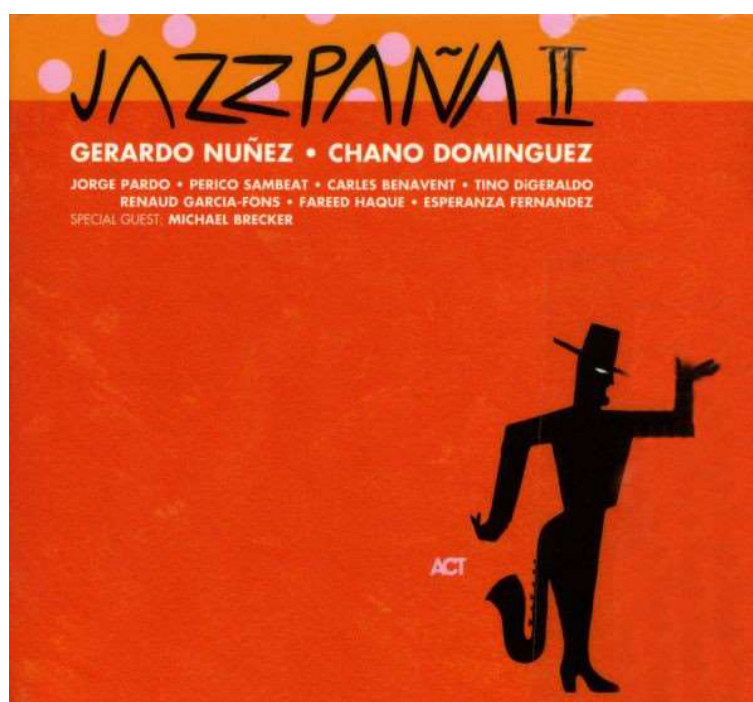
---

256 Passages. [Registro sonoro]. Resistencia 135. (SANBEAT, 2000)

257 Cruce de caminos. [Registro sonoro]. Resistencia 115. (NÚÑEZ, 2000)



La consolidación de propuestas donde participan un gran número de músicos interesados en el encuentro entre el *jazz* y el flamenco se fortalece este mismo año con la grabación del disco “*Jazzpaña II*”<sup>258</sup>, esta vez en Madrid y a nombre de dos puntales del flamenco y el *jazz* español, Gerardo Núñez y Chano Domínguez. En el disco participan además importantes músicos como: Jorge Pardo, Fareed Haque, Perico Sambeat, Carles Benavent, Renaud García-Fons, Tino Di Geraldo, Cepillo y Michael Brecker. En el repertorio encontramos, temas compuestos por algunos de sus componentes como Chano Domínguez o Gerardo Núñez, y temas estándar como “Blues for Pablo” en una clara alusión a los primeros trabajos de Miles Davis relacionados con la música flamenca.



*Ilustración 58. Segunda entrega “Jazzpaña II”*

---

<sup>258</sup> *Jazzpaña II*. ACT 9284-2. (NÚÑEZ, DOMÍNGUEZ, 2000)

La relación entre estos dos estilos se ha ido ampliando, y en su recorrido ha integrado a músicos como el trompetista Jerry González, que declara en su página web:

“El primer álbum de flamenco que escuché en mi vida fue “Potro de Rabia y Miel” de Camarón y Paco de Lucía, el disco de despedida de Camarón. Fue una revelación. No imaginaba entonces que acabaría grabando con Paco en su álbum ‘Cositas buenas’”<sup>259</sup>

El tiempo nos continúa dando interesantes trabajos en los que encontramos músicos de ambos estilos, discos como “Sueña la Alhambra”<sup>260</sup> de Enrique Morente, en el que participan artistas flamencos como Tomatito, Juan Habichuela o Israel Galván con importantes referentes del *jazz* como Pat Metheny, o “Flamenco Big Band”<sup>261</sup>, el disco de Perico Sambeat que integra arreglos de música flamenca para una Big Band de *jazz*, donde intervienen músicos flamencos como Gerardo Núñez, Carmen Cortés o el cantaor Miguel Poveda, con intérpretes de *jazz* como Mike P. Mossman, David Pastor, Marc Miralta o Javier Colina.



*Ilustración 59. Portada del “Sueña la Alhambra de Enrique Morente*

---

259 Web Jerry González <<http://jerrygonzalezjazz.com/discography/entre-20-aguas-el-album-homenaje-a-paco-de-lucia-gana-latin-grammy-2>> [Consulta: 24/12/2015].

260 Sueña la Alhambra. EMI 0094633692626. (MORENTE, 2005).

261 Flamenco Big Band. [Registro sonoro]. Universal 0602517808294. (SANBEAT, 2000).





*Ilustración 60. Portada de "Flamenco Big band" de Perico Sambeat*

Las propuestas creativas que se han ido generando en esta línea hasta nuestros días, marcan un cambio extraordinario en la música flamenca. El concepto de “flamenco puro” promovido por Antonio Mairena vinculado a tópicos como la raza y la sangre o la posterior vertiente asociada al folclore tradicional, que define el flamenco como las señas de identidad de la cultura andaluza, son de difícil ajuste en las condiciones actuales de creación artística. La relación de la música flamenca con otros estilos musicales y la proyección global de estos proyectos plantea reflexiones en torno a la necesidad de determinar el tipo de vínculo que se está dando y el espacio donde ubicar esta diversidad de propuestas.

En la evolución estética del flamenco, la ruptura con el concepto de pureza llevó a envolver los distintos proyectos que se presentaban fuera del flamenco tradicional, bajo el nombre de “Nuevo flamenco” en oposición a este. Como señala Kirsten Bachmann:

“(…) el debate sobre las nuevas tendencias estéticas del flamenco (...), abre un nuevo frente para centrar la polémica en lo aparentemente irreconciliable de los conceptos de ‘Flamenco Puro’ y ‘Nuevo Flamenco’.”<sup>262</sup>

---

<sup>262</sup> El Nuevo Flamenco entre posfranquismo y nacionalismo andaluz. Pág. 54. (BACHMANN, 2003)

El encuentro del flamenco con otras músicas y el concepto de “Nuevo Flamenco”, es visto por algunos estudiosos como algo basado en la filosofía mercantilista con afirmaciones como:

“Esta misma patraña se oculta tras el epígrafe ‘Nuevo Flamenco’, un ejemplo más del efecto destructivo de un grupo bastante numeroso de individuos que viven sólo de la música, y en ninguna medida por ella; un grupo integrado por parte de los llamados profesionales que se dedican a promoción, producción, publicidad y, lo que es más grave aún, por algunos que definiéndose como artistas se prestan a este lamentable juego.

Todos ellos han creado un fenómeno que está generando legiones de seguidores; engendro que cada crecimiento que experimenta en popularidad va en razón inversamente proporcional a la dignificación del arte del que se sirve para su etiquetado.”<sup>263</sup>

La denominación “Nuevo Flamenco”, nacida como iniciativa de la discográfica Nuevos Medios en los años 80, incluía una gran cantidad de propuestas surgidas a partir de nuevas generaciones de músicos flamencos, atraídos por nuevos estilos como el *jazz*, el *hip hop* o el *rock*. El término se relaciona según Cristina Cruces “con un determinado producto musical, discográficamente realizado y consumido, que genera la expectativa de eventos en vivo.”<sup>264</sup> En la evolución del “Nuevo flamenco” desde los años 80, la autora habla de una posterior generación que ocupa “amplios y complejos territorios”. Las referencias posteriores al año 2000, reciben un nuevo enfoque y de ellas se afirma:

“Todos estos solistas comparten brillantez en la exposición técnica, un matemático conocimiento armónico, son capaces de crear virtuosas

---

<sup>263</sup> Nuevo Flamenco. (GONZÁLEZ, 2003)

<sup>264</sup> El aplauso difícil: sobre la “autenticidad”, el “nuevo flamenco” y la negación del padre jondo. Pág. 178. (CRUCES, 2008)

melodías de fácil recorrido auditivo, y a la vez están *sobraos* de compás.”<sup>265</sup>

En posteriores artículos la denominación “Nuevo Flamenco” es señalada como una denominación insuficiente, y se habla de experiencias musicales que piden algo prestado a la música flamenca:

“El caso no es sino continuación de un recorrido, bastante intermitente, que se puede reconocer desde los inicios del denominado ‘jazz flamenco’ con *Sketches of Spain*, de Miles Davis y Gil Evans (1959), hasta las propuestas de la *Camerata Flamenco Project (Entre corrientes, 2011)*, pasando, con neta factura del país, por el homenaje de ida y vuelta *10 de Paco* (1995).”<sup>266</sup>

En la búsqueda de una definición para la música surgida a partir del encuentro de grandes intérpretes de *jazz* y flamenco, encontramos la utilización del término “fusión” de estilos. Un concepto que, por otra parte, ya ha sido empleado para definir la esencia de la música flamenca en referencia a las diversas influencias recibidas en su evolución. Algunos autores consideran el flamenco, en sí mismo, como música de fusión:

“Varios autores han empleado el término *fusión*, pues desde cierta perspectiva es posible contemplar el flamenco como un arte que incorpora elementos de diferentes tradiciones musicales a lo largo de un proceso de gestación aún latente que se extiende desde hace siglos. Es un arte de antes, por un lado, de cuando existían aún entre los humanos fronteras geográficas y por ello, hasta el siglo XX, la gestación y la evolución del flamenco se produjeron por la coincidencia de culturas y artistas”<sup>267</sup>

---

265 *Ibidem*. Pág. 197. (CRUCES, 2008)

266 Hacia una revisión del concepto “nuevo flamenco”. La intelectualización del arte. Pág. 16. (CRUCES, 2012)

267 El flamenco hoy. El flamenco es fusión. Pág. 1. (CRUZ, 2011)

El término fusión utilizado también en la historia del *jazz* presenta ciertas dificultades al aplicarlo a una expresión artística fruto de la participación de varios estilos, especialmente cuando se intenta determinar la presencia de cada uno de ellos. En el estudio sobre el encuentro entre el *jazz* y el flamenco, Juan Zagalaz plantea:

“El problema surge al intentar poner límites al término fusión: ¿hasta qué punto una expresión artístico-musical puede ser considerada como una fusión? Si existe una clara preeminencia de uno de los elementos fusionados, ¿se trata de fusión o de enriquecimiento de un estilo? Cuando se usa una progresión de acordes flamenca para una improvisación de corte *jazzístico*, ¿es flamenco-*jazz*? Si empleamos acordes propios del *jazz* sobre un ritmo de bulería, ¿se trataría de *jazz*-flamenco? ¿Cómo se pueden catalogar todas estas aproximaciones del *jazz* hacia el flamenco o del flamenco hacia el *jazz*?”<sup>268</sup>

La solución a esta cuestión parte de la necesidad de desarrollar planteamientos analíticos, que permitan determinar a partir del estudio de elementos musicales, los componentes de los estilos utilizados por distintos intérpretes. La necesidad de concretar el análisis musical en una época determinada de la carrera de Paco de Lucía se señala como indicador en la relación del *jazz* y el flamenco:

“(…) si existe una fusión entre *jazz* y flamenco, parte del atrevimiento De Lucía a la hora de adoptar elementos profundos procedentes del *jazz* e incrustarlos en su concepto flamenco, y sería fruto de las experiencias vividas por los músicos que le acompañaron, ya que su vivencia única les permitió exponerse a ambos mundos y ser exigidos al máximo nivel.”<sup>269</sup>

---

268 Flamenco - *Jazz*: una perspectiva analítica de sus orígenes. La obra temprana de Jorge Pardo. 1978 – 1981. (ZAGALAZ, 2012a)

269 La relación *Jazz* – Flamenco. Pág. 20

Junto al término fusión, la musicología venía utilizando expresiones como “mezcla”, “síntesis” o “amalgama”. Iván Iglesia señala la sustitución de estos términos por la definición genérica aportada por Néstor García Canclini de “hibridación musical” que define como:

“(…) aquellos procesos por los cuales estructuras o prácticas musicales que antes existían independientemente son combinadas para generar estructuras, objetos y practicas musicales nuevas.”<sup>270</sup>

Este concepto “hibridación” considera el encuentro de estos dos estilos cómo un fenómeno musical dentro de un entorno sociocultural. En este sentido se considera a la música como “reflejo de la sociedad” y como “constructora de identidad social y dinamizadora”<sup>271</sup>.

En la misma línea se presenta el trabajo de G. Steingress, que intenta explicar mediante el concepto de hibridación musical la formación del “Nuevo Flamenco”. Aquí se tienen en cuenta las tendencias artísticas y estéticas en relación con el proceso de producción y consumo musical. En esta orientación:

“Definimos como ‘fusión’, de manera aproximativa, el proceso y el resultado de un cambio en el comportamiento musical que viene determinado tanto por la situación de la música en el mercado como por el público en cuanto referente de la creación musical.”<sup>272</sup>

Junto al término “hibridación”, cuando los estilos comprometidos son de diferentes culturas se habla de “hibridación transcultural”, término que a nuestro entender continúa sin resolver cuestiones ya planteadas como la proporción o el predominio de las culturas implicadas.

---

270 La hibridación musical en España como proyección de identidad nacional orientada al mercado: el *jazz*-flamenco. (IGLESIAS, 2005). Pág. 827

271 *Ibidem*. Pág. 838

272 La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos históricosociológicos, analíticos y comparativos). Pág. 15. (STEINGRESS, 2004)

Desde la óptica de nuestro trabajo, consideramos de gran interés el desarrollo de planteamientos que analizan el significado social y cultural del fenómeno musical en cuestión. Unido a este proceso de estudio contamos además con un exhaustivo análisis del material musical al que se hace referencia. Entendemos que, para encontrar el verdadero sentido, es necesario profundizar en la creación musical, ingrediente esencial que determina el “Cruce de caminos” o el “Punto de encuentro”, de las propuestas creativas que nos aporta el panorama cultural.

## 2.5. Tradición oral comunicada, registrada, escrita

Hasta finales del s. XIX, la imposibilidad de fijar la música en un soporte que permitiera repetir la escucha suponía para el oyente de la época una percepción mucho más fugaz de la interpretación. A partir de la creación y desarrollo de soportes sonoros, tanto el uso como el conocimiento de la música se han visto influidos de una forma decisiva. Entre los diferentes aspectos influenciados por la grabación musical, nos referimos a su contribución en la transmisión de la música oral. Como señala Tomás Marco:

“Ahora, la transmisión y el aprendizaje depende de la grabación lo que no deja de distorsionar la evolución natural de esas músicas que empiezan a ser más canónicas y museificadas y a perder su verdadero sustrato social que es su razón de ser. La oralidad es la grabación y eso es otro tipo de aprendizaje y transmisión. (La vieja transmisión oral se puede dar por totalmente perdida).”<sup>273</sup>

La grabación, según nos señala, convierte las músicas de tradición oral en músicas registradas, ya que la fijación más absoluta es la grabación, mucho más fiel que cualquier notación gráfica.

Con una base de implicación en la escucha activa de una grabación musical y la conversión de esta información en conocimiento, encontramos autores que plantean generar estudios a partir del análisis y la descripción de la experiencia del transcriptor. Esta perspectiva considera la transcripción como un proceso de mediación, y valora las decisiones que se toman para volcar gráficamente lo que se escucha. Como describe Ana Soler:

---

<sup>273</sup> Grabación musical y estructuras de la escucha. Pág. 14. (MARCO, 2006)

“A través de este trabajo surge para mí una consecuente experiencia piloto, ‘transcribir’ (una vez más) pero en palabras lo que se percibe como transcriptor, y creo que esto sucede cuando queremos generar un conocimiento que sea fruto de esa experiencia.”<sup>274</sup>

En la búsqueda de la pervivencia de los cantes flamencos, algunos teóricos cuestionan la idoneidad de la transcripción musical para la conservación de la esencia del cante. El flamenco, como otras músicas de tradición oral, no cuenta con una base teórica que permita su representación gráfica. La aplicación de sistemas de notación provenientes de estilos con una tradición escrita resulta insuficiente para representar rasgos que son fundamentales en el carácter de la música flamenca. El interés de intérpretes de otros estilos por aprender flamenco, unido al ánimo de los músicos flamencos por analizar, fijar y transmitir su trabajo, está iniciando un cambio en su estudio<sup>275</sup>.

El hecho de poner en duda la utilidad de fijar gráficamente la música flamenca con el fin de conservarla, se hace evidente si comparativamente observamos la fidelidad que para este cometido presenta la grabación, y las facilidades que ofrece para la posterior recreación de las interpretaciones. Sin embargo, una transcripción nos ayuda a tener una referencia sobre las melodías y las armonías utilizadas en los diferentes cantes flamencos, que puede ser de gran utilidad en el estudio, análisis o utilización compositiva del material musical que ofrece el flamenco.

Haciendo referencia a las transcripciones de los cantes flamencos, Julio A. Blasco señala una clara diferenciación entre la concepción de la música de un intérprete de formación clásica y un intérprete de música flamenca. Un músico clásico espera de la partitura la mayor cantidad de información posible, ya que en ella se intentan fijar las intenciones interpretativas del compositor. Sin

---

274 Reflexiones sobre la transcripción musical. Pág. 186. (SOLER; VENEGAS; ROMANIUK 2010)

275 Teoría musical del flamenco (FERNÁNDEZ, 2004)



embargo, tradicionalmente para recordar, interpretar y recrear la música flamenca:

“(...) ha sido suficiente con mantener una *memoria activa* de los cantos por medio de la transmisión oral, como siempre han hecho y hacen los músicos flamencos *de verdad* que se han dedicado y se dedican hoy en día a interpretar dicho folklore.”<sup>276</sup>

En este sentido, el autor no considera adecuada la utilización de la escritura clásica en la fijación y transmisión de la música flamenca, argumentando la fosilización que para el flamenco supone transmitir su lenguaje de forma escrita.

Conviene, sin embargo, advertir la gran diversidad de perspectivas que contemplan la transcripción. En este contexto podemos encontrar desde modelos proyectados para la ejecución musical, hasta patrones de transcripción etnomusicológica que consideran aspectos descriptivos dentro del estudio del canto flamenco, como son la transcripción y análisis del mensaje verbal, la gestualidad del cantaor o el ritual de la interpretación.<sup>277</sup>

Partiendo de una finalidad musicológica, Miguel Manzano plantea una serie de propuestas metodológicas para el estudio del flamenco, que basan principalmente el conocimiento del repertorio en la transcripción gráfica de la música. Para ello se formulan tres tipos: una rigurosa que refleja todos los elementos de la interpretación que denomina “transcripción ética”, otra que plasma únicamente los elementos característicos de cada género llamada “transcripción émica”, y un tercer tipo llamado “transcripción esquemática”, que consiste en fijar una estructura melódica formada a partir de los sonidos básicos<sup>278</sup>. De la misma manera, Antonio Hurtado propone una metodología en el estudio del flamenco, que combine el planteamiento “ético” que parte de la consideración analítica del investigador, con el “émico” cuya visión se plantea

---

276 Por qué y cómo escribir los cantos flamencos en partitura: Algunas reflexiones. Pág. 304. (BLASCO, 2012)

277 Oralité et chant flamenco : de l'écoute à l'analyse. (GARCÍA, 2002 b)

278 Los orígenes musicales del flamenco (MANZANO, 1993)

desde los parámetros de la cultura estudiada. Basándose en esto, propone para el investigador un profundo conocimiento de los diversos elementos de la música, que le permita realizar transcripciones fidedignas y analizar el material musical, y a la vez un profundo conocimiento del repertorio flamenco, que le posibilite seleccionar y discernir la autenticidad del material escuchado. Dentro de este contexto entiende que:

“(…) la transcripción musical no solamente debe ser concebida, con exclusividad como un documento científico, hecho por y para científicos y solamente con fines científicos, pues así se corre el peligro de que esa manifestación humana primigenia se transforme en un testimonio descontextualizado, apareciendo como algo muerto y frío. Muy al revés, pensamos que la transcripción tendría su significación plena cuando sea la expresión gráfica vibrante de algo vivo, estando, no obstante, respaldada por una base científica de primer orden.”<sup>279</sup>

Como dijimos al principio, la elección de un modelo de transcripción viene determinado por la finalidad del trabajo que estemos llevando a cabo. Basándose en esto distingue tres modelos. La llamada “transcripción esencial”, de configuración esquemática que señala la conducción melódica, y los apoyos rítmicos y armónicos fundamentales. Junto a esto se propone la “transcripción específica” que recoge los detalles de la interpretación de forma que, además de cumplir su función científica, pueda servir de partitura para ser interpretada. Finalmente, plantea una “Transcripción estándar”, que admite una entidad artística de la transcripción y otorga al transcriptor la facultad de realizar adaptaciones instrumentales del repertorio vocal flamenco<sup>280</sup>.

Es interesante señalar la coincidencia de propuestas musicológicas que contemplan la transcripción incluyendo la fijación de adaptaciones instrumentales sobre piezas de cante flamenco, junto a interpretaciones

---

279 La transcripción musical como un imprescindible enfoque en el estudio de la música flamenca. Pág. 267. (HURTADO, 2005a)

280 Nuevos horizontes en la transcripción musical del flamenco. (HURTADO, 2005b)

artísticas que, prescindiendo de la transcripción, han llegado al mismo punto desde la estética y la creación. Valga como ejemplo algunas adaptaciones realizadas para flauta por Jorge Pardo de temas vocales de Camarón de la Isla, como la taranta “Se me partió la barrena” adaptada a la flauta en el disco “10 de Paco”<sup>281</sup>, o la soleá con que Camarón homenajea a Antonio el Chaqueta, interpretada a la flauta en el disco “Vientos flamencos 2”<sup>282</sup>.

Haciendo referencia al lenguaje hablado con el que la música flamenca está íntimamente unida, Philippe Donnier destaca la necesidad de conocer el lenguaje para leer los signos escritos. Paralelamente, considera el sistema clásico de escritura musical lleno de limitaciones en cuanto a su expresión, y destaca la necesidad de referentes orales previos para su uso en músicas de tradición oral. Aunque admite que los materiales escritos pueden facilitar el análisis y el entendimiento, no los considera útiles como recurso único para su enseñanza. En su búsqueda para precisar sistemas de escritura pertinentes y utilizables, los define como: “Cualquier representación gráfica de un fragmento de música x dirigida a un utilizador específico que permita a este utilizador reconocer el fragmento x”<sup>283</sup>, siempre refiriendo esta interpretación con una finalidad descriptiva. Con este propósito desarrolla un sistema de transcripción del cante basado en sonogramas, que permiten la representación de la frecuencia de los sonidos grabados en función del tiempo. Para la extracción de información a partir de la representación de los diferentes armónicos, adopta distintos niveles de escritura según la finalidad y la utilización de la transcripción. En un primer nivel se aíslan los diferentes armónicos de la línea melódica de un determinado cante, donde obtiene información acerca de la altura de los sonidos, matices y timbre. En un segundo nivel, se centra en separar las frases y realizar transcripciones gráficas comparativas del palo estudiado, sobre interpretaciones de diferentes

---

281 Diez de Paco. [Registro sonoro]. Nuevos Medios 15 665. (PARDO, DOMÍNGUEZ, 1995)

282 Vientos flamencos 2. [Registro sonoro] Flamenco World Music 003 cd. (PARDO, 2008)

283 Flamenco: elementos para la transcripción del cante y la guitarra. Pág. 2. (DONNIER, 2011)

cantaos. En el tercer nivel se concretan las líneas melódicas, diferenciando las notas melódicas de los grupos melismáticos, utilizando grafías inspiradas en la música neumática y situándolas en el pentagrama. En un último desarrollo, refleja los elementos comunes y opuestos de las diferentes interpretaciones, simplificando la línea con la finalidad de extraer una estructura modelo. En un proceso posterior cambia la escritura clásica por una representación triangular, que permite la comparación gráfica de los diferentes patrones melódicos. En la conclusión del estudio pone en evidencia la subjetividad de los diferentes modelos de transcripción en el flamenco y señala:

“No existen transcripciones objetivas, sino transcripciones realizadas con un objetivo claramente definido. A cada objetivo corresponde uno o varios tipos de representación. Dentro de los objetivos, se tiene que tener en cuenta el tipo los conocimientos culturales y técnicos del público, al cual van dirigidas las transcripciones.”<sup>284</sup>

En este itinerario conviene señalar un campo de reciente introducción, la llamada *Etnomusicología Computacional*, término que hace referencia al uso, desarrollo y diseño de herramientas informáticas. La aplicación a la música flamenca se inicia en 2005 con el estudio titulado “Similaridad y evolución en la rítmica del flamenco: una incursión de la matemática computacional”<sup>285</sup>, que propone una comparación de los patrones rítmicos en la música flamenca desde un punto de vista matemático, con la finalidad de proporcionar herramientas musicológicas a los distintos campos de investigación, dando pie a uno nuevo denominado Teoría Computacional de la música flamenca. A partir de propuestas encaminadas a contrastar este tipo de análisis con otras metodologías usadas en distintas áreas de investigación, se crea el grupo COFLA (COmputational analysis of FLAmenco Music), cuyo objetivo es la

---

284 Flamenco: elementos para la transcripción del cante y la guitarra. Pág. 10. (DONNIER, 2011)

285 Similaridad y evolución en la rítmica del flamenco: una incursión de la matemática computacional. (DÍAZ-BAÑEZ, José Miguel, et al. 2005)

investigación multidisciplinar de la música flamenca. La aplicación de herramientas informáticas para el estudio de las estructuras musicales del flamenco y su difusión sienta las bases del nuevo campo. El desarrollo de este proyecto genera numerosos estudios y ha conformado diversas investigaciones que incluyen el análisis, la caracterización y la síntesis de la música flamenca. El grupo COFLA se ha posicionado en distintas líneas de investigación entre las que se encuentra: la transcripción automática, segmentación y separación de voces, la similitud musical, la creación de una base de datos de uso público con la transcripción automática de cantes a “palo seco” (solo voz) o la detección automática de patrones que definan el estilo musical<sup>286</sup>.

Uno de los principales desafíos en el terreno de la informática musical es la transcripción automática de melodías grabadas. Los sistemas de transcripción informática pueden proporcionar contenidos a diferentes niveles, en un nivel básico la información proporcionada está asociada a la intensidad y a la frecuencia fundamental que sitúa la altura de las notas. La información obtenida se puede trasladar a un nivel de análisis superior de detección de adornos, extracción de contorno melódico o escalas utilizadas. El proceso seguido en la actualidad por los sistemas de transcripción automática para el canto flamenco se basa en cantes sin acompañamiento y se apoya en los siguientes pasos: una primera extracción de información a nivel básico, la posterior segmentación de la melodía, la situación de las notas y la transcripción. El tratamiento de estos sistemas sobre transcripciones monofónicas de instrumentos melódicos puede resultar bastante satisfactorio. Sin embargo, la voz en la música flamenca presenta por sus características muchas dificultades para su detección informática. Si a esto añadimos la mala calidad de las grabaciones históricas y la incorporación de jaleos y palmas, los resultados obtenidos por los sistemas informáticos actuales de detección de notas necesitan superar numerosos obstáculos para su viabilidad. Con la

---

286 Reconocimiento de Patrones Melódicos Vocales Repetidos en Audios Polifónicos en Flamenco. (QUESADA, 2015)

finalidad de evaluar las limitaciones tecnológicas, y ofrecer nuevos enfoques en la investigación dirigida a construir una herramienta informática para la transcripción del cante flamenco, Emilia Gómez y Jordi Bonada abordan estos obstáculos incorporando una revisión de las características del cante flamenco, estudiando el rendimiento de diferentes enfoques en la aplicación de algoritmos matemáticos para la obtención de resultados que reflejen gráficamente las propiedades expresivas. Cabe señalar que unido a los estudios sobre transcripción automática, encontramos una sustancial necesidad de definir las características del cante flamenco. El trabajo al que nos referimos destaca aspectos de la estructura melódica como la habitual limitación de la tesitura a una octava, la insistencia sobre algunos grados melódicos, la abundante ornamentación. También se mencionan recursos expresivos como el portamento, vibrato profundo y la utilización de glissandos. En referencia al timbre y la calidad de la voz, se destaca la diferenciación entre cantaores gitanos y no gitanos, la ausencia de sonidos muy agudos en comparación con el canto clásico, en parte importante en el estudio la presencia de aire como parte del sonido de la voz flamenca, la afinación no coincide con la temperada y la articulación de las notas no siempre es clara, pasando en ocasiones suavemente entre los distintos grados de la melodía<sup>287</sup>.

Las dificultades surgidas en la transcripción automática, y la necesidad de fijar unos criterios para transcribir manualmente la información proporcionada por el software de transcripción, ha llevado a Cristina López a relacionar los recursos expresivos del cante flamenco que presentan mayores desventajas para su transcripción. Para este trabajo se han estudiado 72 cantes a palo seco de tres estilos diferentes: Deblas y dos variantes de Martinetes. Los inconvenientes más relevantes están referidos a la afinación y a recursos vocales característicos del cante flamenco. Para situar la afinación se ha cogido

---

287 Towards computer-assisted flamenco transcription: An experimental comparison of automatic transcription algorithms as applied to a cappella singing. *Computer Music Journal*. (GÓMEZ; BONADA, 2013)

como referencia la escala cromática temperada occidental, de forma que cuando el software detecta una nota cuya afinación no es temperada, la sitúa en la nota más cercana de la escala cromática. La utilización en la música flamenca de intervalos diferentes a los de tono y semitono, produce unos resultados en este tipo de transcripción poco satisfactorios. Dentro de los recursos vocales que presentan dificultades de transcripción se destacan el vibrato, jipío e hipo, los arrastres y segmentación de melodías, así como el ataque de las notas<sup>288</sup>.

Basándose en el desarrollo de los estudios computacionales que buscan la similitud melódica en la música flamenca, encontramos trabajos donde colaboran técnicos de la Universitat Pompeu Fabra, McGill University & CIRMMT y de la Universidad politécnica de Madrid, con la finalidad de investigar la utilización de diversos modelos computacionales, y su eficacia en los mecanismos de percepción de la música flamenca. En este experimento se recogen juicios de oyentes expertos y oyentes no aficionados a la música flamenca, sobre la similitud de grabaciones de diversos martinets y sus versiones sintetizadas. Aunque se concluyen resultados satisfactorios, continúan sin resolverse la transcripción de las características propias del cante flamenco<sup>289</sup>, lo que demanda el diseño de medidas de similitud específicas, adaptadas a las características del cante flamenco<sup>290</sup>.

Tanto desde la transcripción informática como en la escritura musical tradicional, uno de los principales inconvenientes encontrados en la reproducción gráfica del cante flamenco es la fijación de sus características expresivas. Entendemos pues, la necesidad de detenerse en la búsqueda para enumerar y describir estas particularidades. Dentro de este contexto, Francisca Merchant analiza las características expresivas haciendo un análisis centrado en las diferencias encontradas entre interpretaciones, intérpretes,

---

288 Criterios para la transcripción manual de la colección de tonás. (LÓPEZ, 2013)

289 Computational models for perceived melodic similarity in a cappella flamenco singing. (KROHER, N., et al. 2014)

290 Characterization and melodic similarity of a cappella flamenco cantes. (MORA, et al. 2010)

estilos de interpretación y las intenciones emocionales. La finalidad de este trabajo es proporcionar las características a partir de un análisis acústico de las grabaciones. Para el experimento se han seleccionado una serie cantes y se ha recabado información sobre sus características a oyentes expertos. Posteriormente se han interpretado estas melodías en otros estilos para comparar las grabaciones y aplicar las herramientas matemáticas necesarias que permitan abordar las características del cante flamenco<sup>291</sup>.

En el estudio de las singularidades vocales desde un punto de vista técnico, hallamos el trabajo de Alba Guerrero que presenta el estudio minucioso de los recursos del cante flamenco a partir de un cuadro comparativo de nueve cantaores. Para ello se centra en describir el funcionamiento de la voz en el flamenco, precisando los recursos vocales y los elementos que actúan en los diferentes timbres. En su búsqueda para concretar las señas que caracterizan la personalidad de una voz flamenca destaca tres elementos:

- Los recursos vocales, donde explica elementos como el quiebro, el jipío, las aspiraciones, la utilización microtonos, y el melisma.
- El timbre, es tratado desde el aspecto personal determinado por la fisonomía de cada cantaor y desde las características que establecen la forma de utilizarlo. Detallando estas características precisas la velocidad, el peso, el falsete, la fluidez, la nasalidad, el vibrato, la dulzura, la rugosidad, el brillo y la potencia.
- El fraseo, uno de los principales elementos que distingue cada cantaor. Este complejo tema se aborda parcialmente según el número de notas al hacer los finales de frase, distinguiendo el cante silábico que tiene una nota por cada sílaba del cante melismático, que tiene varias.

Tomando como base las características de nueve grandes cantaores se establecen diversas categorías donde se engloban las voces flamencas.<sup>292</sup>

---

291 Expressive characterization of flamenco singing. (MERCHÁN, 2008)

292 La técnica vocal en el cante flamenco. (GUERRERO, 2010)



En una segunda parte, el estudio diferencia técnicas específicas para cantes concretos, incluyendo la conciencia corporal, y ampliando el estudio del fraseo<sup>293</sup>. Desde el punto de vista de la transcripción del cante, este trabajo resume a nivel técnico los principales elementos de difícil transcripción gráfica.

Continuaremos la exploración centrando la atención en las transcripciones realizadas para guitarra flamenca. Al igual que en el cante, sus características peculiares dentro del lenguaje flamenco, los distintos roles que adopta y la evolución en su técnica, presentan particularidades que no están previstas en la escritura musical tradicional. Sin embargo, en comparación con el cante posee una mayor tradición escrita, impulsada principalmente con fines pedagógicos. En los estudios realizados sobre la escritura musical de la guitarra flamenca, es de destacar el trabajo realizado por Norberto Torres, en el que se precisan los parámetros musicales donde se apoya la guitarra flamenca, definiendo los distintos roles que adopta acompañando al baile, al cante o en la guitarra de concierto, presentando los problemas que a partir de estas peculiaridades se plantean en la transcripción. La utilización percusiva de la guitarra flamenca, deriva en una técnica propia que incluye: los rasgueados, el alzapúa y otros efectos provenientes de técnicas adaptadas de otros estilos musicales, complican la adecuación de la escritura tradicional. Otra dificultad encontrada es el pensamiento musical del intérprete flamenco, ya que no concibe los acordes con una función similar a la armonización clásica, sino con toques y sus diferentes posturas (por arriba, por medio...), ajustando la altura con la cejilla. La transcripción de la guitarra flamenca ha evolucionado desde sus antecedentes hasta la actualidad, en el contexto actual se hace referencia a una normalización, incluyendo esta como un elemento más dentro del proceso de transculturalización del flamenco<sup>294</sup>.

---

293 La técnica vocal en el cante flamenco, 2a Parte. (GUERRERO, 2013)

294 Escritura musical de la guitarra flamenca: historia, evolución y problemas (TORRES, 2005)

El guitarrista Rafael Hoces ofrece respuestas al debate sobre la necesidad de transcribir la guitarra flamenca a notación tradicional y afirma:

“El duende, *feeling*, la emotividad que acompaña al flamenco, como a otras músicas, no puede ser descrito más que por una lejana aproximación. Sin embargo, las cuestiones relacionadas con la acústica como ciencia que estudia el sonido: la altura, duración, intensidad, etc. sí pueden ser anotadas.”<sup>295</sup>

En la argumentación sobre la posibilidad de la escritura del flamenco desde una perspectiva técnica, este investigador desarrolla en su obra “La transcripción para guitarra flamenca”, un estado de la cuestión que incluye entre otros puntos perspectivas de músicos flamencos y no flamencos sobre la idoneidad de la transcripción, abarcando, además de la guitarra flamenca, la transcripción del cante y del baile. En el desarrollo de la obra define dentro de un marco teórico la transcripción, sus distintos tipos y los problemas aparecidos en su aplicación a la guitarra flamenca. Posteriormente propone un método y explica su situación ante las nuevas tecnologías. Esto es llevado a la práctica y aplicado a casos prácticos<sup>296</sup>.

Desde la óptica del piano flamenco, encontramos el estudio de M. Carmen López dedicado a valorar la eficacia de distintos métodos de transcripción y análisis del flamenco desde los parámetros tonales, en el contexto de las teorías musicales clásicas. Para llevar a cabo el análisis comparativo se han englobado dos perspectivas sobre la transcripción y el análisis. Los criterios de referencia para el análisis son la métrica y la armonía. La transcripción se realiza sobre un fragmento de soleá interpretada al piano por José Romero, desarrollada desde los dos puntos de referencia el armónico y el métrico. El estudio concluye que es posible analizar el flamenco con los parámetros de la

---

295 La transcripción musical para guitarra flamenca. (HOCES, 2012)

296 La transcripción musical para guitarra flamenca. Pág. 52. (HOCES, 2013)

música tonal, aunque se desprende que no existe unidad de criterios en la definición del flamenco<sup>297</sup>.

La utilización de la graffa musical para guitarra flamenca se está divulgando con la cada vez más creciente metodología que acogen las distintas editoriales. En este sentido las publicaciones más numerosas son las dedicadas a la guitarra flamenca, donde localizamos diversas ediciones con finalidad didáctica y divulgativa que utilizan la escritura musical tradicional. Podemos destacar entre otros los trabajos de Manolo Sanlúcar<sup>298</sup>, Manuel Granados<sup>299</sup>, Alain Faucher<sup>300</sup>, Oscar Herrero<sup>301</sup>, las transcripciones y el tratado de Claude Worms, y un número cada vez más abundante de material de guitarristas actuales como: Tomatito, Gerardo Núñez, Paco Serrano o Merengue de Córdoba.

Fuera del ámbito de la guitarra flamenca encontramos los trabajos para piano de Lola Fernández<sup>302</sup>, que también dispone de una teoría musical del flamenco, y el método flamenco para instrumentos melódicos del flautista Juan Parrilla<sup>303</sup>. En el ámbito de la investigación destacamos el trabajo de Trinidad Jiménez, donde la transcripción se utiliza como instrumento para analizar distintas propuestas de importantes intérpretes en el contexto de *jazz flamenco*<sup>304</sup>.

Es interesante especificar que estos dos autores que trabajan con instrumentos melódicos no tradicionales en el flamenco utilizan en su metodología el cifrado armónico proveniente de la música de *jazz*. Aunque

---

297 Estudio de métodos para la transcripción y el análisis del piano flamenco (LÓPEZ, 2012)

298 Sobre la guitarra flamenca. Córdoba. (SANLÚCAR, 2005)

299 Una teoría musical de la guitarra flamenca en 2 volúmenes, un tratado académico editado en 5 volúmenes, un manual didáctico en 4 Volúmenes, un libro dedicado a estilos y análisis musical.

300 Transcripciones del Niño Ricardo, Tomatito, Moraíto, Ramón Montoya. Paris Ed. Affedis.

301 Posee tres libros de estudios dedicados a la guitarra flamenca, así como transcripciones de guitarristas anteriores y composiciones propias. Editados por el propio autor.

302 Piano flamenco 1, 2, 3,4. Teoría musical del flamenco. Madrid Ed. Acordes Concert.

303 Incluye música original y transcripciones de Juan Parrilla. Madrid RGB Arte Visual S.L.

304 La flauta en el *jazz flamenco*: metodología y análisis de tres interpretaciones. (JIMÉNEZ, 2011)

ninguno de ellos señala la razón de su utilización, subrayamos que la entrada de estos instrumentos en el ámbito del flamenco coincide con el inicio de la convivencia entre el *jazz* y la música flamenca. Este hecho puede hacer suponer que los intérpretes de estos instrumentos poseen en general mayor cercanía al ámbito *jazzístico* que los intérpretes de guitarra flamenca, cuyo pensamiento musical basado en posiciones, hace menos viable este tipo de cifrado.

### **3. ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS**

- 3.1. Enfoque teórico. Una necesidad para la música flamenca
- 3.1.1. La transcripción. Una limitación necesaria
- 3.1.2. Teoría musical utilizada. Una apuesta universal
  - 3.1.2.1 Notación armónica
  - 3.1.2.2 Armonía tonal
  - 3.1.2.3 Armonía modal

### **3. ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS**

Situamos los principios utilizados en nuestro trabajo como una aportación analítica de los aspectos musicales del flamenco. Su desarrollo está basado en el estudio y la observación de los materiales formales, armónicos, rítmicos y melódicos. A partir de estudios previos, sobre la relación del flamenco con otras estéticas, se presenta un proyecto creativo-performativo que refleja sus resultados en la interpretación y la grabación de la música estudiada. La falta de una teoría unificada para este estilo de tradición oral nos ha llevado a establecer nuevas referencias teóricas. Una vez establecidas hemos procedido a la transcripción de los temas elegidos. Esta transcripción ha sido lo más completa posible, representando gráficamente los aspectos destacados en el estudio: formales, melódicos, armónicos y rítmicos, cuyo resultado final se ha concretado en un guion que contiene la transcripción de todos los instrumentos que participan en la grabación. El paso siguiente ha sido el tratamiento individual de cada tema musical. En un primer punto hemos estudiado el entorno histórico del palo flamenco en cuestión, continuando el proceso con la realización de una ficha técnica de la grabación sobre la que se va a trabajar. Hemos proseguido con el análisis formal de la pieza, delimitando las distintas secciones, y acotándolas mediante el minutaje de la grabación para facilitar su estudio y evaluación. Esto nos ha permitido acudir con rapidez a cualquier sección para comprobar y evaluar el trabajo realizado. Una vez situadas las secciones, hemos continuado la ampliación desarrollando un análisis detallado del ritmo y de los patrones utilizados, prosiguiendo con un

análisis melódico-armónico, que muestra información acerca de los grados melódicos de cada nota utilizada por el cantaor y los grados armónicos que la sostienen.

La elección de los temas se ha realizado a partir de la trayectoria musical del cantaor Camarón de la Isla, de forma que cada uno sea representativo de un periodo en su itinerario musical. Con el estudio en profundidad de los temas elegidos, motor principal de nuestro trabajo, hemos sintetizado la información en modelos esquemáticos que contienen los elementos esenciales de cada tema. La finalidad de este “plano sintético” es servir de punto de partida, junto con la grabación del cantaor, para la reinterpretación de este material musical. Esta forma de trabajo es similar a los modelos utilizados por los músicos de *jazz*, en sus colecciones de temas estándar (Real Book).

La finalidad de elegir tres temas de diferentes épocas en la trayectoria musical del cantaor ha sido ofrecer una perspectiva de la diferente instrumentación y concepción musical que presenta su obra según el momento de su grabación. La interpretación se ha realizado de una forma acorde a la línea evolutiva estudiada.

- El primer tema grabado, corresponde a una estética más cercana al flamenco tradicional, y se ha interpretado sustituyendo únicamente la voz por la flauta y la guitarra de *jazz* por la guitarra flamenca, sin alterar la estructura inicial del tema.
- El segundo tema, más evolucionado estéticamente, se ha ampliado en su estructura añadiendo instrumentos modernos y abriendo secciones para la improvisación.
- El tercer tema perteneciente a las últimas grabaciones se ha desarrollado incluyendo además arreglos a varias voces.

La segunda referencia en la elección de los temas ha sido la diversidad formal, esta opción nos ha permitido abordar la interpretación de diferentes modelos formales de la música flamenca, seleccionando tres palos diferentes, un tema por bulerías, unas cantiñas y un tema por tarantas.

Como parte de nuestra investigación, se muestran en los anexos, la transcripción y la grabación de la música en una nueva visión del proyecto, un encuentro donde concurren músicos procedentes del flamenco, del *jazz*, y de formación académica.



### 3.1. Enfoque teórico. Una necesidad para la música flamenca

Transcurridos más de cien años de la publicación de *Die cantes flamencos* de Hugo Schuchardt, el profesor G. Steingress<sup>305</sup>, afirma:

“Cuando Schuchardt señalaba que en el cante flamenco lo poético y lo musical se confundían hasta no apreciarse sus límites, estaba indicando sin saberlo la esencia del cante, el duende: síntesis orgánica de poesía, ‘lenguaje musical’ y cantaor”.

A pesar del considerable progreso generado alrededor de la investigación en el flamenco, la llamada de atención de muchos teóricos sobre la necesidad de ampliar aspectos musicales es constante. En el XXI Congreso de Arte flamenco celebrado en París en 1993, se declaró:

“Elaborar una bibliografía con un comentario sumario del contenido de los escritos sobre flamenco, para orientación de los interesados en el tema, llenaría muchas horas de trabajo y abarcaría un buen número de páginas.

Pero al lado de esta constatación (...), hay que hacer otra no menos clara y palmaria: el estudio y la investigación acerca de los aspectos musicales del flamenco son prácticamente inexistentes, si nos referimos a un trabajo que lo enfoque de forma global.”<sup>306</sup>

Si tenemos en cuenta, que el lenguaje musical es una pieza fundamental de la esencia del cante, se hace indudable que profundizar en este aspecto,

---

305 Los Cantes flamencos: Die Cantes flamencos, 1881”. Pág. 150. (SCHUCHARDT, 1990)

306 Los orígenes musicales del flamenco”. (MANZANO, 1993)

contribuye a ampliar una parte medular del estudio del flamenco. Sobre este tema Catalina Sánchez<sup>307</sup> afirma en referencia al cantaor Camarón de la Isla:

“(…) hay que decir que pocas cuestiones musicales se han dejado claras acerca del cantaor. Su mismo biógrafo<sup>308</sup> reserva esta parcela y deja abiertas las puertas de posteriores interpretaciones. Parece existir cierta prevención en clasificar o analizar desde este punto de vista su obra”

---

307 El flamenco en Cádiz. (LEÓN, 2006)

308 Se refiere a la obra “Camarón Vida y muerte del cante”. (MONTIEL, 1993)

### 3.1.1. La transcripción. Una limitación necesaria

En vías de una comprensión más precisa y ajustada del análisis realizado, señalamos algunas referencias sobre las decisiones tomadas:

- En la transcripción se ha utilizado el cifrado de *jazz* para indicar los acordes, y la notación musical occidental para transcribir la melodía. En el análisis se han empleado los números romanos para designar la armonía funcional, y los números arábigos para los grados melódicos del acorde que acompaña. También de forma complementaria han sido utilizados una serie de símbolos, indicados en la partitura, para señalar las características específicas del cante flamenco.
- Respecto al empleo del cifrado de *jazz* hemos de destacar, que justificamos su utilización en el empleo tanto en la pedagogía flamenca para instrumentos no tradicionales, como en muchos trabajos teóricos y de investigación sobre la materia, al mismo tiempo este cifrado ya está siendo utilizado por guitarristas flamencos en sus trabajos de análisis e investigación<sup>309</sup>. La conveniencia de esta opción es señalada por José María Peñalver en un estudio sobre su viabilidad, donde concluye:

“(...) el empleo de guiones del tipo melódico-armónico basados en la notación tradicional de la línea melódica y su acompañamiento representado por el cifrado armónico constituyen un recurso sencillo, eficaz y bastante preciso que permite una reducción y síntesis de la grafía musical, una visión global de obras de grandes dimensiones que facilita su comprensión e incluso su estudio analítico y formal, la memorización, su adaptación e interpretación por grupos

---

309 Valga de ejemplo: Los toques mineros: De la tradición a la modernidad. (PIÑANA, 2012)

reducidos además de múltiples aplicaciones en la didáctica y la educación musical.”<sup>310</sup>

Para la construcción de un sistema propio en la escritura del flamenco, Philippe Donnier señala:

“A mi parecer, la metodología del *Jazz* (y no su contenido músico-cultural) corresponde bastante bien a la idiosincrasia del flamenco. Se interesa mucho más en la estructura rítmica y armónica de la música que en el desarrollo de una serie de notas que aprender de memoria.”<sup>311</sup>

- En la presentación, se ha optado por la elaboración de un “score” que estructure la transcripción teniendo en cuenta los instrumentos que intervienen en las piezas. Con este fin contempla una línea para el cante con la letra, otra donde se transcriben líneas melódicas del acompañamiento y falsetas, y otras adicionales dedicadas a señalar los cambios armónicos. Los cambios interpretados en bloque están señalados con notación rítmica. El ritmo básico y los instrumentos de percusión figuran en las líneas inferiores. La transcripción del baile flamenco queda fuera de nuestros propósitos, considerando únicamente la figuración rítmica del bailar en un concepto similar a un instrumento de percusión, también queda fuera el análisis poético de la letra.
- En la música flamenca los intérpretes son en gran medida los compositores, y su legado musical se encuentra principalmente en grabaciones. Esta razón nos lleva a considerar que tanto los soportes de audio como de video,

---

310 El cifrado armónico en el *jazz* y la música moderna: un recurso imprescindible para la notación musical. (PEÑALVER, 2010)

311 El duende tiene que ser matemático. Pág. 69 (DONNIER, 1985)

son una referencia primordial para todo aquel que quiera estudiar y profundizar en las características de su música.

- Con la finalidad de contextualizar la grabación se ha realizado una ficha técnica, utilizando para su mejor seguimiento referencias del minutaje en las diferentes indicaciones.
- En la transcripción melódica del cante se ha optado por temperar la microtonalidad, señalando con símbolos que se indican en la partitura las diferentes características del cante.

Como ya se ha expuesto, la intención de reflejar una perspectiva más global de la música de Camarón de la Isla nos ha llevado a seleccionar tres grabaciones, que corresponden a etapas claramente diferenciadas. La primera titulada *En la boca de una mina*, incluida en el disco “Arte y Majestad” que se encuadra en el periodo que abarca de 1969 a 1977. Está grabada junto a Paco de Lucía y la producción discográfica corresponde a Antonio Sánchez. En cuanto a su estética, es la más cercana al flamenco tradicional. La segunda grabación concretada en 1979 se titula *Mi niña se fue a la mar*, forma parte de la grabación “La leyenda del tiempo”, corresponde a un punto de inflexión en la carrera del cantaor tanto por el cambio de productor como por la ausencia de Paco de Lucía, así como por la nueva estética iniciada y la diversidad de intérpretes que lo acompañan. La tercera grabación, titulada *Viviré*, concluye el estudio, está incluida en el disco del mismo nombre y corresponde a una etapa más heterogénea, que cuenta con “Tomatito”, el guitarrista habitual de Camarón en esta etapa, e incluye la vuelta del guitarrista Paco de Lucía y la participación de músicos de su formación.

En referencia a la forma musical, se ha llevado el estudio a diversos modelos estructurales y de variada instrumentación. El primero corresponde a una taranta perteneciente a los “Cantes mineros y de Levante”, acompañado

únicamente a la guitarra. El segundo corresponde a unas “Cantiñas del Pinini” perteneciente a los “Cantes de Cádiz”, que incluye cante, baile, palmas y dos guitarras. La tercera son unas bulerías en la que además de cante percusión y dos guitarras, incluye instrumentos no tradicionales en la música flamenca como la flauta.

El análisis musical queda limitado a estos tres temas, las áreas de estudio en cada uno de ellos se refieren por una parte a la estructura formal, y por otra al contenido en cuanto al ritmo, la melodía, el timbre y la armonía. Al final de cada análisis se incorpora la transcripción completa como referencia de la totalidad del trabajo.

### 3.1.2. Teoría musical utilizada. Una apuesta universal

La falta de una terminología unificada en la teoría musical del flamenco ha generado diferentes perspectivas que ponen en evidencia la necesidad de una teoría global. Los conceptos utilizados por distintos teóricos no coinciden en sus nomenclaturas, como Miguel Gil señala:

“(...) la denominación de las escalas es bastante confusa: la escala andaluza se encuentra como escala ‘Frigia Mayorizada’ para Fernández, ‘Frigia Flamenca’ en Castro, ‘Escala flamenca’ y base del ‘Modo Frigio Mixto’ en palabras de Ojesto, ‘V modo de la menor armónica’ para Blasco, así como para Díaz-Báñez es el ‘modo Frigio dominante’ (...) En general, este cúmulo de teorías ha generado diferentes terminologías para los mismos fenómenos. Al no existir un ámbito académico unificador, de momento no se vislumbra una solución rápida a esta dispersión y a la confusión que produce.”<sup>312</sup>

Consideramos que el estudio de las distintas percepciones teóricas de la música flamenca sería un interesante y necesario trabajo en vías de buscar una estandarización en la terminología y en los conceptos teóricos. Este propósito supera los límites de nuestro trabajo. Sin embargo, la necesidad de estructurar el análisis sobre unas bases teóricas nos ha llevado a posicionarnos entre las perspectivas estudiadas. Entendemos que, para nuestro cometido, la armonía modal utilizada en *jazz* y música moderna, y la armonía tonal son bases que afirman una opción de análisis clara y coherente en cuanto a planteamiento y estructura. Esta diversidad de conceptos se corresponde con los principios sobre los que se asienta la música flamenca, donde aparecen diversos sistemas musicales: el sistema modal, el sistema tonal, así como la suma de ambos.

---

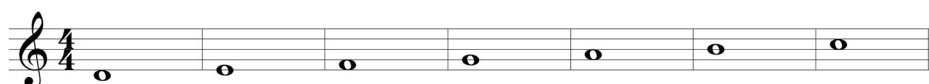
<sup>312</sup> Ornamentación y microtonalidad en la debbla: análisis y procedimientos semiográficos. Pág. 30. (GIL, 2014)

En referencia al concepto de modalidad utilizado en nuestro trabajo hemos de señalar que corresponde a su aplicación en la música moderna. Aquí se utiliza con un nuevo concepto, como afirma Enric Herrera: “Toda música diatónica a una determinada escala se puede considerar como modal”<sup>313</sup>. Con la finalidad de dar una información básica exponemos el método diatónico tradicional que determina un centro tonal y deriva los modos desde cada grado, considerando que esta idea es aplicable también a cualquier escala diferente a la escala mayor. Ubicando como ejemplo la escala de Do mayor, los modos resultantes están formados por los mismos siete sonidos de la escala diatónica y la base de este sistema es situar como eje central cualquiera de estos sonidos, donde cada modo tiene unas notas características que le dan su color propio, así:

#### Modo Jónico (Escala Mayor)



#### Modo Dórico



#### Modo Frigio



---

313 Teoría musical y armonía moderna Vol. 2. Pág. 159. (HERRERA, 1995)



### Modo Lidio



### Modo Mixolidio



### Modo Eólico



### Modo Locrio



*Ilustración 61. Modos de la escala de Do mayor*

En referencia al modo Frigio, Lola Fernández apunta:

“El modo que hace característica a gran parte de la música flamenca es el modo Frigio o modo de Mi. Muchos de los géneros flamencos están basados en este modo, en sus variantes y en la variedad de acordes del acompañamiento que han surgido a partir de él.”

Posteriormente señala que la mayoría de las veces aparece con la tercera elevada medio tono ascendentemente. Cuando armonizamos este modo, la tercera mayor está presente en el acorde de tónica, no así en el resto de acordes.

Respecto al acompañamiento, hay que señalar que tradicionalmente ha sido la guitarra flamenca la encargada de esta función. Esto ha condicionado que la distribución de las voces y la sonoridad característica de cada palo flamenco estén vinculadas a las posiciones propias de la técnica de este instrumento.

El movimiento cadencial característico de la música flamenca está basado en la cadencia flamenca:



*Ilustración 62. Cadencia flamenca*

Las disposiciones de los acordes que hemos reflejado responden a un nivel teórico. En la práctica la distribución de las voces presenta una sonoridad diferente en función de la estética de este estilo, condicionado como hemos dicho, por las posiciones de la guitarra flamenca. Es habitual la utilización de la 11# para el segundo grado y la 9b para el primero.

El origen de esta cadencia es visto desde muy diferentes puntos de vista. Mientras algunos estudiosos como Faustino Núñez sitúan su origen en la escala menor armónica<sup>314</sup>, otros, como el guitarrista Manolo Sanlúcar, afirman que proviene del sistema musical griego, emplazando su origen en el tetracordo Dórico<sup>315</sup>.

---

314 Flamenco en Red < <https://www.youtube.com/watch?v=dMw0gJcKinE> > [Consulta: 18/03/2016] comentado en 3':25"

315 Sobre la guitarra flamenca. Pág. 45. Córdoba. (SANLÚCAR, 2005)

### 3.1.2.1 Notación armónica

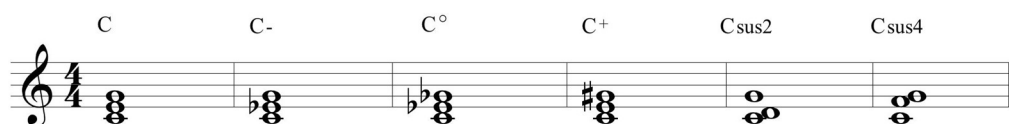
Hacemos alusión al cifrado como un sistema para presentar de forma abreviada los acordes utilizados, a continuación, exponemos algunas referencias sobre el modelo utilizado:

- El nombre de la nota fundamental se representa con letras del alfabeto:

<b>A</b>	<b>B</b>	<b>C</b>	<b>D</b>	<b>E</b>	<b>F</b>	<b>G</b>
<b>La</b>	<b>Si</b>	<b>Do</b>	<b>Re</b>	<b>Mi</b>	<b>Fa</b>	<b>Sol</b>

- En el cifrado utilizado no se muestra la disposición de las voces a partir de la fundamental. En caso de querer mostrarlas se utiliza la notación musical convencional.
- El cifrado no señala la duplicación de las voces contenidas en el acorde
- Para señalar la representación, ejemplificamos los distintos acordes sobre la fundamental C:

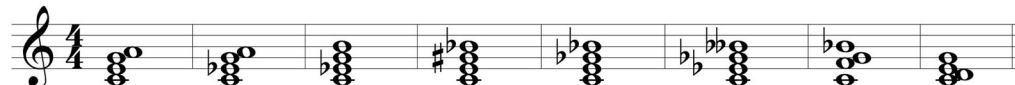
#### Cifrado de acordes triada



*Ilustración 63. Cifrado de acordes triada*

## Cifrado de acordes cuatriada


C6    C-6    C-(Maj7)    C7(#5)    C7(b5)    C°7    C7sus4    Cadd9



*Ilustración 64. Cifrado de acordes cuatriada*

En el caso de señalar la inversión del acorde se utiliza una línea diagonal separando la nota del bajo de la estructura superior del acorde<sup>316</sup>

C/E



---

316 armonjazz. (FLORS, 2009)

### 3.1.2.2 Armonía tonal

Con la finalidad de contextualizar el proceso de análisis, pasamos a señalar un breve recorrido entre las relaciones mutuas de los distintos acordes. La teoría armónica en su origen se basa en la consideración de que los acordes están formados por terceras superpuestas desde la nota fundamental, estimando un mínimo de tres sonidos para formar un acorde. Como ejemplo, desplegamos sobre cada uno de los grados de la escala de Do Mayor, su triada y cuatriada para obtener la serie de acordes correspondiente:

Acordes triada Do Mayor

The illustration shows a musical staff in 4/4 time with a treble clef. Seven chords are displayed as triads on the staff. Above each chord is its name: C, D-, E-, F, G, A-, and B°. Below each chord is its Roman numeral: I, II-, III-, IV, V, VI-, and VII°. The chords are: C (C-E-G), D- (D-F-A), E- (E-G-B), F (F-A-C), G (G-B-D), A- (A-C-E), and B° (B-D-F).

*Ilustración 65. Acordes triada Do Mayor*

Acordes cuatriada Do Mayor

The illustration shows a musical staff in 4/4 time with a treble clef. Seven chords are displayed as quartets on the staff. Above each chord is its name: CMaj7, D-7, E-7, FMaj7, G7, A-7, and B-7b5. Below each chord is its Roman numeral: IMaj7, II-7, III-7, IVMaj7, V7, VI-7, and VII-7b5. The chords are: CMaj7 (C-E-G-B), D-7 (D-F-A-C), E-7 (E-G-B-D), FMaj7 (F-A-C-E), G7 (G-B-D-F), A-7 (A-C-E-G), and B-7b5 (B-D-F-A).

*Ilustración 66. Acordes cuatriada Do Mayor*

Esta serie de acordes, se relacionan entre sí en la tonalidad de Do Mayor, y también con acordes pertenecientes a otras tonalidades.

Básicamente distinguimos tres funciones tonales:

- La función de tónica que proporciona estabilidad, a este grupo pertenecen los grados I, III, VI.
- La función de subdominante que es más inestable, a este grupo pertenecen los grados II y IV.
- La función de dominante es el grupo más inestable a este grupo pertenecen los grados V y VII.

La conducción del movimiento armónico hacia un punto de reposo se denomina cadencia, podemos distinguir:

- Cadencias conclusivas, son la cadencia perfecta o autentica y la plagal:

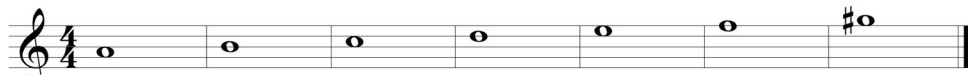
Cadencia Perfecta		Cadencia Plagal	
G7	CMaj7	FMaj7	CMaj7
			

*Ilustración 67. Cadencia Perfecta y Plagal*

- Cadencias suspensivas, que son:
  - La semicadencia, en la que en una progresión se produce una pausa sobre un acorde que no es de tónica, generalmente es el V grado.
  - La cadencia rota, que se produce cuando un V grado no resuelve sobre el I.

La música flamenca acoge también la utilización de los modos menores relativos, generados a partir del modo menor natural. La escala menor armónica se construye con el propósito de buscar la resolución del séptimo grado por semitono<sup>317</sup>:

#### Escala menor armónica



*Ilustración 68. Escala menor armónica*

Con la finalidad de “igualar” el intervalo de segunda aumentada producido entre el VI y el VII grados, se establece la escala menor melódica:

#### Escala menor melódica



*Ilustración 69. Escala menor melódica*

---

317 Tratado de armonía. Libro 1. Pág. 25. (ZAMACOIS, 1986)

### 3.1.2.3 Armonía modal

Desde la aparición de la armonía en la música occidental, se ha tomado como base la tonalidad mayor. Una escucha habitual de la armonía tonal ha impregnado nuestro oído con el color del modo Jónico y la estabilidad que proporciona el tritono en la cadencia perfecta. La armonía modal en música moderna trata de estabilizar un modo buscando su color característico, apartándose de las relaciones con la armonía tonal. De este modo, existen una serie de acordes y enlaces a evitar. Es necesario determinar estos enlaces para estudiar las características individuales de cada modo.

En la configuración de los modos, existen una serie de notas características que contribuyen a afirmar su entorno. El ámbito principal de influencia gira en torno a la nota característica principal y la secundaria, que son las que forman el tritono en la escala mayor de la misma armadura. La principal es la nota del tritono más alejada de la fundamental cuando construimos terceras sobre el primer grado de la escala, la secundaria es la más cercana<sup>318</sup>. Los acordes cadenciales son los que contienen la nota característica principal, excepto el acorde que contiene la nota principal y la secundaria formando el tritono que son acordes a evitar, cuando alguna de estas notas actúa como fundamental del acorde, ya que nos sugieren en su resolución un movimiento cadencial característico de la armonía tonal y, por lo tanto, obstaculiza la búsqueda de un color modal. A continuación, vemos los distintos modos armonizados y las notas características de cada uno de ellos, señalamos la tónica (T), los grados cadenciales (C), y los acordes a evitar (E). La disposición que vamos a utilizar para mostrar los diferentes modos es distinta a la anterior: aquí la nota de inicio fija la escala y se distribuyen las notas según la relación interválica propia de cada modo, lo cual nos ayuda en su escucha a determinar el color de cada uno.

---

318 Teoría musical y armonía moderna Vol. 2. Pág. 163. (HERRERA, 1995)



## Modo Jónico

### Do Jónico (Mayor)

CMaj7   D-7   E-7   FMaj7   G7   A-7   B-7(b5)

I Maj7   II -7   III-7   IV Maj7   V7   VI-7   VII-7(b5)

T   C   C   E

### Notas características Do Jónico

Principal

Secundaria

Ilustración 70. Escala Do Jónico

## Modo Dórico

Notas características: Principal La, Secundaria Mib

### Do Dórico

C-7   D-7   EbMaj7   F7   G-7   A7(b5)   BbMaj7

I-7   II-7   bIIIMaj7   IV7   V-7   VI-7(b5)   bVII-7

T   C   C   E

### Notas características Do Dórico

Principal

Secundaria

Ilustración 71. Escala Do Dórico

## Modo Frigio

Notas características: Principal Reb, Secundaria Sol

### Do Frigio

C-7   DbMaj7   Eb7   F-7   G-7b5   AbMaj7   Bb-7

I-7   bII-7   bIIIMaj7   IV7   V-7(b5)   bVIMaj7   bVII-7

T   C   E   C

### Notas características Do Frigio

Principal

Secundaria

Ilustración 72. Escala Do Frigio

El IIIb grado en el modo Frigio evita la conducción al VI, que señalaría la cadencia perfecta en la armonía tonal.

## Modo Lidio

Notas características: Principal Fa#, Secundaria Do

Do Lidio

CMaj7    D7    E-7    F#(b5)-7    GMaj7    A-7    B-7  
 IMaj7    II7    III-7    #IV-7(b5)    VMaj7    V-7    VII-7  
 T        C        E        C        C        C

Notas características  
Do Lidio

Ilustración 73. Escala Do Lidio

## Modo Mixolidio

Notas características: Principal Sib, Secundaria Mi

Do Mixolidio

C7    D-7    E-7 (b5)    FMaj7    G-7    A-7    BbMaj7  
 I7    II-7    III-7(b5)    IVMaj7    V-7    VI-7    VIIbMaj7  
 T        E        C        C        C

Notas características  
Do Mixolidio

Ilustración 74. Escala Do Mixolidio

## Modo Eólico

Notas características: Principal Lab, Secundaria Re

Do Eólico

Notas características  
Do Eólico

*Ilustración 75. Escala Do Eólico*

## Modo Locrio

Notas características: Principal Solb, Secundaria Do

Do Locrio

Notas características  
Do Lócrio

*Ilustración 76. Escala Do Locrio*

El modo Locrio es inestable y algunos autores lo consideran impracticable en la armonía modal, ya que coincide el tritono en su acorde de tónica y la función de dominante está directamente relacionada con este.

Cada modo posee una serie de acordes híbridos característicos, así como patrones que conforman su sonoridad. Con la finalidad de dar una mayor riqueza armónica sin cambiar el modo, es habitual el intercambio modal donde se toman prestados acordes de otro modo o escala paralela<sup>319</sup>

<sup>319</sup> Las escalas paralelas tienen en común la misma tónica y los mismos grados, pero diferentes alteraciones

## **4. MARCO TEÓRICO E INTERPRETATIVO**

### **4.1. ¿Por qué Camarón?**

#### 4.1.1 Estudio del tema “En la boca de una mina”

##### 4.1.1.1 De la taranta al taranto

##### 4.1.1.2 Ficha técnica de la grabación

##### 4.1.1.3 Análisis cualitativo

###### 4.1.1.3.1 Construido sobre el verso

###### 4.1.1.3.2 El ritmo y la palabra

###### 4.1.1.3.3 Guitarra modal, cante tonal

###### 4.1.1.3.4 Indicaciones

#### 4.1.2 Estudio del tema “Mi niña se fue a la mar”

##### 4.1.2.1 Cantiñas. Un origen festero

##### 4.1.2.2 Ficha técnica de la grabación

##### 4.1.2.3 Análisis cualitativo

###### 4.1.2.3.1 Construido sobre el baile

###### 4.1.2.3.2 El ritmo. Un patrón constante

###### 4.1.2.3.3 Dirigido a la tonalidad

###### 4.1.2.3.4 Indicaciones

#### 4.1.3 Estudio del tema “Viviré”

##### 4.1.3.1 Entorno de las bulerías

##### 4.1.3.2 Ficha técnica de la grabación

##### 4.1.3.3 Análisis cualitativo

###### 4.1.3.3.1 Construido sobre el tiempo

###### 4.1.3.3.2 El ritmo. Un patrón flexible

###### 4.1.3.3.3 Modo frigio de principio a fin

###### 4.1.3.3.4 Indicaciones

### **4.2 Revisitando a Camarón**

#### 4.2.1 Taranta

#### 4.2.2 Cantiñas

#### 4.2.3 Bulerías

### **4.3 Grabación**

#### 4.3.1 Material utilizado

#### 4.3.2 Proceso de grabación

## **4. MARCO TEÓRICO E INTERPRETATIVO**

### **4.1. ¿Por qué Camarón?**

La propuesta analítica que presentamos está centrada en la trayectoria musical del cantaor Camarón de la Isla. Este cantaor ha protagonizado, dentro del cante flamenco gitano del último cuarto del s. XX, una evolución estética sin precedentes. Su estilo interpretativo es personal y muy diferenciado de los cantaores flamencos de su generación. Su apertura e interés por músicas de otras tendencias artísticas, y el trabajo de integración en su propio lenguaje musical, lo hacen idóneo para la reinterpretación desde otras perspectivas. Estos han sido los principales motivos que nos han llevado a su elección para nuestro estudio, como consecuencia de esto referimos que el estudio se circunscribe a la música de Camarón de la Isla, los resultados pues no son, en principio, extrapolables a la dinámica del flamenco en general. La razón de esta afirmación es que somos conscientes de que la concreción de nuestro estudio deja fuera otros intérpretes, otras formas fascinantes de entender la música flamenca, y el estudio de un estilo musical requiere ampliar esta línea de trabajo. Por esta razón vislumbramos necesidad de ampliar nuestra forma de trabajo, y conectamos al final con propuestas de futuras líneas de investigación abiertas a partir de esta investigación, que permitirán el análisis centrado en formas musicales concretas, así como la ampliación del material musical de diferentes cantaores.

## **4.1.1. Estudio del tema “En la boca de una mina”**

### **4.1.1.1 De la taranta al taranto**

Son abundantes los estudios que señalan el origen del taranto en una adaptación al baile del cante minero llamado taranta. José Ortega, señala que el nacimiento del taranto surge:

“De la necesidad de llevar la taranta al baile (...), de acompañarse a compás, lo hace en compás binario, lo que en flamenco se identifica con el compás de zambra o de tangos.”<sup>320</sup>.

Las primeras referencias encontradas sobre interpretación de las tarantas al baile señalan a La Malagueñita en 1906<sup>321</sup>. Posteriormente, Francisco Hidalgo menciona referencias del 12 de enero de 1942 de Carmen Amaya al baile y Sabicas a la guitarra en la interpretación de un taranto sobre el escenario de Carnegie Hall. En el germen de las primeras interpretaciones se nombra al guitarrista flamenco Miguel Borrull, acompañando una rondeña de Manuel Torre en 1929 con el toque de taranta. Según señala Francisco Gómez:

“El taranto es un cante muy parecido a la taranta, hasta tal punto que hay opiniones que consideran este estilo como una modalidad de la taranta. Entre los estilos mineros es el único sujeto a compás. Este hecho permite que el taranto se baile, a un ritmo que se asemeja a la zambra.”<sup>322</sup>

La taranta se muestra en muchos casos, como el modelo sobre el que se sustentan el resto de los estilos que conforman la familia de los cantes

---

320 Las tarantas primitivas. Pág. 55. (ORTEGA, 2011)

321 La malagueñita, bailaora de tarantas. (GARCÍA, 2010)

322 El nacimiento del baile por taranto. (GÓMEZ, 2010)

mineros<sup>323</sup>. En la evolución de estos estilos, es fundamental el desarrollo de la guitarra en su papel de armonizar el cante. En cuanto a la melodía, Guillermo Castro señala:

“El molde de construcción melódica de los cantos ‘minero-levantinos’ se basa en fandangos populares de levante, ya se llamen fandangos, malagueñas o cartageneras con acompañamiento acompasado heredado del baile, que se fue perdiendo poco a poco y enriqueciéndose sus tercios hasta parecernos que ya nada tienen que ver con sus formas originarias. También cabe la posibilidad de alguna transformación a partir de alguna ‘malagueña de cante’ que ya fuera flamenca por entonces.”<sup>324</sup>

La definición del término taranto como género bailable no es la única dentro del contexto flamenco. En algunos casos, como el tema analizado, encontramos este término dentro una rítmica libre, concepto alejado de una configuración ideada para el baile flamenco. En estos casos, determinados autores, y así lo hemos hecho en nuestro estudio, designan como tarantas algunas interpretaciones de Camarón firmadas como tarantos. Faustino Núñez señala:

“El taranto se diferencia primordialmente de la taranta en el sostén rítmico de la métrica binaria sobre el que se interpreta aquél, obligado por lo que podíamos llamar forma bailable de la taranta. Muchos de los tarantos que grabaron juntos los dos jóvenes gaditanos (refiriéndose a Paco de Lucía y Camarón de la Isla) son en realidad tarantas, debido principalmente a la falta de ritmo externo durante su realización”<sup>325</sup>

Igualmente, Norberto Torres, en su análisis del toque por taranta, hace referencia a este tema como consecuencia de la regeneración del flamenco:

---

323 *Ibidem*. Las tarantas primitivas. (ORTEGA, 2011)

324 Los “otros” fandangos, el cante de la madrugá y la taranta. Pág.129. (CASTRO, 2011)

325 El cante de Camarón. Pág. 6. (NÚÑEZ, 1998)

“La renovación del cante ‘por Levante’ en la voz de Camarón también dejará huella, con una concepción más austera, expresiva y menos exhibicionista del toque por taranta, que pasa a cultivarse otra vez con ciertas inclinaciones rítmicas del toque por taranto.”<sup>326</sup>

La evidencia de que el tema analizado no es una composición para baile nos lleva a estudiar la grabación desde el concepto de renovación narrado por Norberto Torres. Por esta razón, a partir de ahora nos referiremos a la composición como una taranta, a pesar de que en los créditos del disco está señalada como un taranto.

---

<sup>326</sup> El toque por taranta, desde Ramón Montoya hasta la actualidad (I). (TORRES, 2011)



#### 4.1.1.2 Ficha técnica de la grabación

La finalidad de este apartado es aportar una primera información tanto a nivel histórico como musical y formal. Esta reseña se relaciona con los consejos de Rafael Hoces para el proceso de análisis de grabaciones<sup>327</sup>. Las referencias escogidas son:

Sello discográfico	Philips 848 527-2
Soporte	Compact Disc
Nombre de la grabación	Arte y Majestad
Intérpretes principales	EL CAMARÓN DE LA ISLA con la colaboración de PACO DE LUCÍA
Año de la grabación	1975
Nombre del tema	En la boca de una mina.
Autor	Antonio Sánchez Pecino.
Duración	3': 46"
Palo flamenco	Según la información del CD, taranto.
Instrumentos que aparecen	Guitarra flamenca, cante flamenco.

Ilustración 77. Ficha técnica del taranto "En la boca de una mina"

---

<sup>327</sup> La transcripción musical para guitarra flamenca. Pág. 117-118. (HOCES, 2013)

### **4.1.1.3 Análisis cualitativo**

#### **4.1.1.3.1 Construido sobre el verso**

El flamenco se organiza en una serie de patrones formales estructurados en familias. Su clasificación depende de factores muy diversos, si bien los más usuales son histórico-geográficos y musicales. La taranta, según señala Lola Fernández, está incluida dentro de la familia de los “Cantes Mineros y de Levante” que pueden encuadrarse dentro de los fandangos, pero se constituyen en un grupo propio, tanto por razones geográficas como es la pertenencia a Almería y Murcia, como por la temática social<sup>328</sup>. Junto a la taranta se incluyen en este grupo otros cantes como la cartagenera, la murciana, la levantica, o la minera. Dentro de esta variedad señalan David y Antonio Hurtado:

“Aunque aparentemente son muchas las modalidades que de estos cantes existen en virtud de la abundancia de títulos empleados a la hora de designarlos, solamente dos son los que poseen unas señas de identidad musical lo suficientemente fuerte para poder diferenciarlos de los otros cantes: la taranta y la cartagenera; mientras que murcianas, levanticas y mineras, no son más que distintas formas de llamar un cante que en realidad es una taranta.”<sup>329</sup>

En la estructura de la taranta, encontramos una textura homofónica con una melodía principal y un acompañamiento armónico. La homofonía, según Aaron Copland, fue una creación de los primeros compositores de opera italianos, en el S.XVII se dio el paso revolucionario de: “poner todo el énfasis en una línea

---

328 *Ibidem.* (FERNÁNDEZ, 2004)

329 *El Arte de la Escritura Musical Flamenca.* Pág. 72. (HURTADO 1998)

melódica y reducir los demás elementos a la condición de meros acordes acompañantes.”<sup>330</sup>

En la pieza analizada, la estructura formal está unida a las secciones de la letra cantada. José Ortega señala: “La taranta participa de la estructura formal del fandango andaluz y se divide, por tanto, en seis tercios o frases melódicas antecedidas por una introducción o preludio de la guitarra”<sup>331</sup>. Al hablar de una taranta, el autor se está refiriendo a una copla de las dos que habitualmente se incluyen en el molde formal de un cante por tarantas. En nuestro estudio llamaremos copla a cada una de las secciones, para evitar confusión con el nombre del palo. Cada una de estas coplas está formada por seis tercios.

La pieza estudiada reúne en el contenido de sus letras diversas temáticas habituales en este tipo de cantes. Las dos coplas que aparecen en esta grabación difieren en cuanto a la temática. La primera transmite una sensación de tragedia. La segunda, menos dramática, relata una anécdota a título informativo. El contenido de la primera copla hace referencia al trabajo en la mina, a la siniestralidad laboral y sus consecuencias. En los dos primeros versos expone la imagen de la situación que relata el cantaor: “En la boca de una mina, a una mujer vi llorar”. Continúa profundizando para describir la situación personal de los sujetos que participan “con dos niños chiquetitos, que solo decían papa”. Para terminar, anuncia el desenlace dramático del relato “y había muerto el probrecito”. El contenido temático de la segunda letra hace referencia a los puntos geográficos relacionados con la minería, como origen de este cante. El transvase de información es fundamental en este estilo, como señala Sixto Herrero<sup>332</sup> :

“(…) fue la aportación que hacen al cante, en forma de trasvase de información, trabajadores de oficios complementarios al trabajo en las

---

330 Cómo escuchar la música. Pág. 82. (COPLAND, 1955)

331 *Ibidem*. Las tarantas primitivas. Pág. 56. (ORTEGA, 2011)

332 La Murciana: dos versiones para un cante minero. Pág. 234. (HERRERO, 2008b)

minas, contribuyendo al afianzamiento y expansión del cante minero. Se trata de tratantes, comerciantes, arrieros y tartaneros, oficios realizados por solitarios seres que llevan de un lugar a otro aquellas coplas y cantes que van compendiando por los caminos, ventas y demás lugares que recorren.”

En la pieza analizada encontramos una métrica habitual en estos cantes, quintillas octosílabas donde se repite el primer verso para completar los seis. En el lenguaje utilizado encontramos expresiones propias del extracto sociocultural del minero, como vulgarismos y dialectalismos (chiquetitos, probrecito). También es habitual el recurso de unir las palabras (sinalefa) para ajustar la rítmica del verso. Estos recursos afirman la tradición oral de las letras.

La disposición formal a partir de la letra queda configurada como sigue:

Primera copla:

- Primer tercio: “Y en la boca de una mina”
- Segundo tercio: “a una mujer vi llorar”
- Repetición del primer tercio: “y en la boca de una mina”
- Cuarto tercio: “con dos niños chiquetitos”
- Quinto tercio: “que solo decían papá”
- Sexto tercio: “y había muerto el probecito ay ay ay”

Segunda copla:

- Primer tercio: “De Cartagena a Almería”
- Segundo tercio: “ay, de Linares a Cartagena”
- Repetición del primer tercio: “de Cartagena a Almería”

- Cuarto tercio: “ay donde nació la taranta”
- Quinto tercio: “que conocemos hoy día ay”
- Sexto tercio: “y los mineros la cantan ay ay ay”

En la sección del acompañamiento instrumental, encontramos una introducción que precede a cada copla de cante. Algunos autores se refieren a esta parte como preludio, hemos declinado esta nomenclatura por existir un modelo formal con este nombre en el contexto de la música escrita. Para precisar el concepto de introducción, nos referimos a la definición de Lola Fernández:

“La introducción en música suele ser una breve secuencia en relación a la longitud de la obra, y su función, al igual que en otros ámbitos musicales, es la preparación o entrada a la obra propiamente dicha (...) considerada como toda sección que la guitarra interpreta antes de que comience la voz.”<sup>333</sup>

Así la estructura formal se encuadra en una alternancia de Introducción - Copla. Una forma binaria que señalamos como A-A' por la similitud del material musical utilizado, frente a una forma A-B que utilizaría un material diferente para cada sección.

Introducción y copla formarían cada una de las secciones, sintetizadas en el siguiente esquema formal:

---

<sup>333</sup> Teoría musical del flamenco. Pág. 20. (FERNÁNDEZ, 2004)

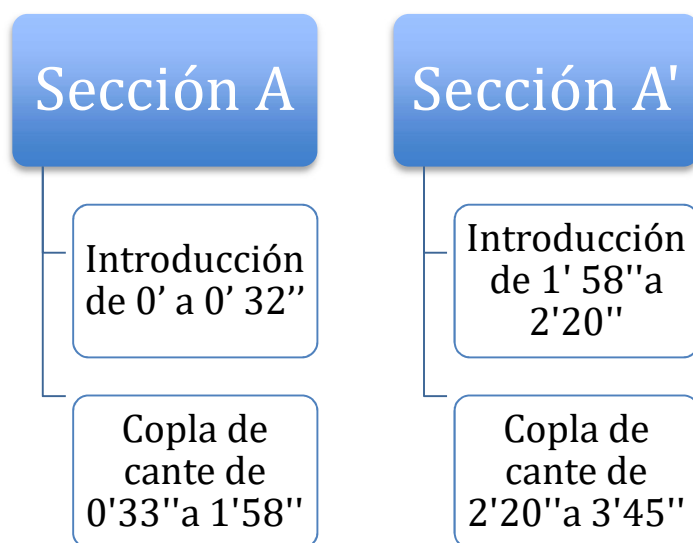


Ilustración 78. Esquema formal de la taranta “En la boca de una mina”

La razón que nos ha llevado a no considerar la introducción de la sección A' como un interludio, es la independencia formal de cada copla. La nomenclatura ya define como taranta individualmente a cada una de ellas, y utilizar diferentes coplas en la interpretación de un cante por tarantas, es habitual en la música flamenca.

A partir de esta síntesis, podemos distinguir las siguientes partes bien diferenciadas, incluyendo el minutaje de la grabación para su localización.

		MIN.	CANTE	GUITARRA	ÁMBITO ARMÓNICO
Copla primera A	Introducción	De 0' a 0'12''		Afirmación del modo principal y Cadencia flamenca	Si frigio mayor
		De 0'12'' a 0'32''		Desarrollo	Do mayor Si frigio mayor
	Primer tercio	De 0'32'' a 0'44''	“Y en la boca de una mina”	Acompañamiento al cante.	Sol mayor
	Segundo tercio	De 0'44'' a 1' 00''	“a una mujer vi llorar”	Acompañamiento al cante.	Do mayor Sol mayor
	Tercer tercio	De 1' 00'' a 1' 09''	“y en la boca de una mina”	Acompañamiento al cante	Sol mayor

	Cuarto tercio	De 1' 09" a 1' 25"	"ay con dos niños chiquetitos"	Acompañamiento al canto	Do mayor Sol mayor
	Quinto tercio	De 1' 25" a 1'38"	"que solo decían papá ay"	Acompañamiento al canto	Sol mayor Do mayor
	Sexto tercio	De 1'38" a 1'50"	"y había muerto el probecito"	Acompañamiento al canto	Do mayor
	Remate final	De 1'50" a 1'58"	"ay ay ay"	Acompañamiento al canto	Si frigio mayor
Copla Segunda A'	Introducción	De 1'58" a 2'20'		Afirmación del modo principal	Si frigio mayor
				Desarrollo	Si frigio Si frigio mayor
	Primer tercio	De 2'20" a 2'25"	"De Cartagena a Almería"	Acompañamiento al canto	Do mayor
	Segundo tercio	De 2'25" a 2'38"	"ay, de Linares a Cartagena"	Acompañamiento al canto	Do mayor
	Tercer tercio	De 2'38" a 2'48"	"de Cartagena a Almería"	Acompañamiento al canto	Sol mayor
	Falseta de unión	De 2'48" a 2'51"		Melodía	Sol mayor Do mayor
	Cuarto tercio	De 2'48" a 3'00"	"ay donde nació la taranta"	Acompañamiento al canto	Do mayor Re mayor
	Falseta de unión	De 3'00" a 3'04"		Melodía	Re mayor Sol mayor
	Quinto tercio	De 3'04" a 3'18"	"que conocemos hoy día ay"	Acompañamiento al canto	Sol mayor Do mayor
	Sexto tercio	De 3'18" a 3'30"	"y los mineros la cantan"	Acompañamiento al canto	Do mayor Si frigio
	Remate final	De 3'30" a 3'42"	"ay ay ay"	Acompañamiento al canto y cierre final	Si frigio Si frigio mayor

*Ilustración 79. Estructura formal de la taranta "En la boca de una mina"*

#### 4.1.1.3.2 El ritmo y la palabra

Diferentes estudios sitúan el origen de la taranta en la evolución de los fandangos, su coincidencia en las características musicales permite considerar los cantes de las minas como una de las múltiples modalidades de fandango. En referencia a su estructura métrica es incluido junto con malagueñas, fandangos naturales, granainas o rondeñas en los cantes llamados “libres”, por discurrir el ritmo según el criterio interpretativo del cantaor. Bernat Jiménez señala:

“La presencia de este dialogo rítmico sin sujeción a compás implica un alto grado de sofisticación musical; en el caso de los géneros citados, procedentes de formas originalmente acompañadas, es fruto de un largo proceso de *liberalización* del ritmo.”<sup>334</sup>

La forma original acompañada que ha dado lugar a estos cantes es señalada por Lola Fernández en el Fandango de Huelva, una matriz de origenailable con ritmo acompañado:

“la evidencia del compás ha ido desapareciendo en favor de una interpretación vocal más libre y virtuosística, en la que no se puede apreciar un pulso claro, limitándose el acompañamiento instrumental a apoyar armónicamente la voz mientras ésta interviene.”<sup>335</sup>

Así pues, la métrica libre de la taranta no significa una ausencia de ritmo, sino un pulso interno interpretado a voluntad. En la escucha se distingue una función rítmica diferente en el acompañamiento y en el cante. En el desarrollo de la pieza el toque posee una métrica más clara en su discurso rítmico. El cante, sin embargo, goza de una mayor libertad que viene condicionada por la

---

334 Ritmo y Compás. Análisis musical del flamenco. Pág. 41. (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015)

335 Ibidem. Pág. 53. (FERNÁNDEZ, 2004)



interpretación de la letra en los distintos tercios. La necesidad de reflejar en una sola partitura estas diferentes funciones, nos ha llevado a ajustar a un único pulso interno esta diversidad rítmica. Entendemos que la coherencia que ofrece poder estudiar la pieza en una sola partitura es fundamental para tener una visión completa.

En nuestra transcripción hemos barajado diversas opciones en la representación rítmica de la taranta. Primeramente, se pensó transcribir sin barras de compás, opción que hemos desestimado por la falta de claridad tanto para reflejar la totalidad de la pieza como para ubicar los cambios armónicos. Por este motivo la decisión tomada para hacer más comprensible la partitura ha sido ubicarla en un compás con la indicación musical *Ad libitum* que significa a voluntad y se utiliza para interpretar pasajes con libertad rítmica. A pesar de la recomendación de algunos autores de utilizar el compás de 3/4 en la transcripción de los cantos libres, hemos optado por ubicar el pulso interno a compás 4/4, ya que, según nuestro criterio, se acerca más a la interpretación de la introducción de la guitarra. Hemos decidido incluir las barras de compás y mantener la indicación en beneficio de un aspecto práctico, la claridad del fraseo en la transcripción. Señalamos una vez más que la transcripción es un material de apoyo, a la grabación.

### 4.1.1.3.3 Guitarra modal, cante tonal

La técnica de la guitarra flamenca lleva a exponer la armonía de formas diversas. Por este motivo, en el análisis no solo incluiremos armonías en bloque sino también melodías y conducciones que precisan y señalan las distintas progresiones. Para designar los grados de cada acorde en relación con la escala a la que pertenecen, se han utilizado números romanos en la parte inferior del pentagrama, mientras que el ritmo armónico se ha señalado con notación rítmica. En el estudio de las melodías, tanto las notas pertenecientes al acorde como las aproximaciones, se han señalado con el número arábigo que indica la distancia interválica con la fundamental del acorde que está armonizando; cuando la aproximación es cromática, señalamos con “c”. En los casos de anticipación o dirección de la melodía hacia otro acorde, la indicación numérica está referida al acorde que se anticipa o al que nos dirigimos. Los recursos vocales se han señalado con los grafismos:

▣ Melismas

~ Vibrato

## Sección A

### Introducción

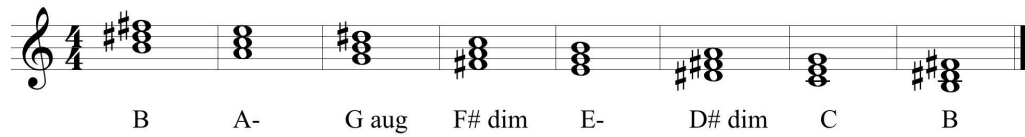
La modalidad principal de la introducción está construida, desde nuestro punto de vista, sobre la escala de Si frigio mayor, aunque también se utiliza la escala frigia.

#### Escala Frigia Mayor de Si



*Ilustración 80. Escala Frigia Mayor de Si*

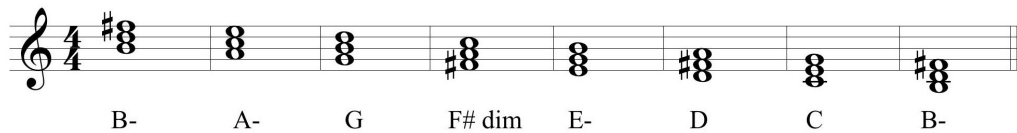
### Armonización de la escala Frigia Mayor de Si



B      A-      G aug      F# dim      E-      D# dim      C      B

*Ilustración 81. Armonización de la escala Frigia Mayor de Si*

### Armonización de la escala Frigia de Si

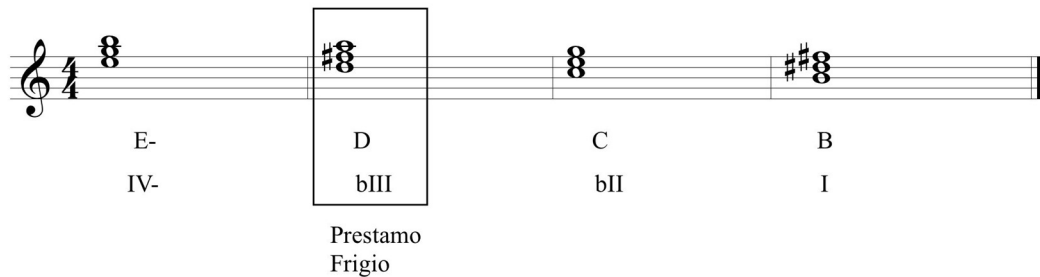


B-      A-      G      F# dim      E-      D      C      B-

*Ilustración 82. Armonización de la escala Frigia de Si*

La cadencia utilizada en la música flamenca en este entorno es

### Cadencia Flamenca



E-      D      C      B

IV-      bIII      bII      I

Prestamo Frigio

*Ilustración 83. Entorno armónico de la cadencia flamenca de Si*

Como podemos ver, el acorde que se construye sobre el tercer grado de la escala frigia mayor no se corresponde con el de la cadencia flamenca. Esto se explica porque la sonoridad empleada en el flamenco procede de la utilización de la escala frigia mayor y la escala frigia. El hecho de hacer uso de ambas escalas lleva a un intercambio modal, en el que dentro de un contexto frigio mayor se toma prestado el III grado de la escala frigia.

De 0' a 0'12''

La introducción está construida sobre el modo de Si frigio mayor. Esta sección, exclusivamente instrumental, es confiada al guitarrista. Los intérpretes, además de preparar la entrada del cantaor, tienen la oportunidad de mostrar sus cualidades técnicas e interpretativas. Este pasaje es una creación libre de Paco de Lucía, que le permite exponer su estética personal, la emoción que trasmite sirve de inspiración al cantaor para iniciar la copla.

La melodía comienza con la exposición sobre la secuencia armónica bII, I, llamada en la terminología flamenca “cadencia resolutive”, que es considerada por algunos teóricos, equivalente a la cadencia perfecta en música tonal<sup>336</sup>. El inicio y el final armónico-melódico de la guitarra es a la vez referencia tonal para el cantaor, la necesidad de manifestar con claridad el entorno de la pieza, lleva al guitarrista a comenzar el tema con el acorde de tónica, el grado I de Si Frigio mayor que es conducido al grado bII, acorde cadencial característico del modo, para volver a I. Esta secuencia, que define el entorno sobre el que se inicia el tema, se repite una vez más, afirmando el contexto donde nos encontramos. La melodía utilizada entronca con el carácter flamenco mediante un recorrido por los grados melódicos sobre los que se construye la cadencia flamenca.

Cadencia flamenca

5    1    2 1 1 2 3    2 1 1

B            C            C            B

Si Frigio mayor    I            bII            I

*Ilustración 84. Análisis taranta De 0' a 0'12''*

336 Ibidem. Pág. 84. (FERNÁNDEZ, 2004)



G7(9), dominante secundaria que conduce a C, como señala Daniel Flors: “la cadencia II, V, I es la cadencia habitual en *jazz* por excelencia”<sup>337</sup>.

The image shows a musical score for a taranta piece. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a 'Cambio de mayor a menor' (change from major to minor) and then returns to 'Do mayor' (C major). The middle staff shows the harmony with chords: D7, D-7, G7(9), and CMaj7. The bottom staff shows the bass clef with chords: bIII, Conducción II- V7 hacia el bII grado, and bII. Fingerings are indicated below the melody: 3 4 3 4 b3 4 b7--- 6 9 1 b7 3 2 1 7 1 6 7 1 2 3.

*Ilustración 86. Análisis taranta De 0'12 a 0'32''*

La melodía es conducida al acorde de CMaj7 moviéndose por grados conjuntos. En su dirección hacia la tónica, la melodía vuelve al tercer grado D7, insistiendo en la tercera del acorde la nota Fa#, continuando hacia el segundo grado con la séptima bemol. En el análisis no entendemos este acorde como dominante, por no realizar esta función en un contexto tonal, percibimos este acorde como un segundo grado cadencial del modo frigio mayor en el que se ha utilizado la séptima menor para dar un color diferente a la resolución. Esto imprime una nueva sonoridad a la cadencia resolutive bII, I de Si frigio Mayor, donde se confirma el modo principal de la introducción, y sirve de señal al cantautor para iniciar su entrada.

### **Copla primera A**

La primera copla presenta importantes diferencias respecto a la introducción, los movimientos armónicos y melódicos muestran un entorno tonal. La secuencia D7, G7, C, con algunas variaciones de color o disposición de las voces

<sup>337</sup> armonijazz. Pág. 33. (FLORS, 2009)

acompañan de una forma cíclica los diferentes tercios que va desarrollando el cantaor. Como veremos a continuación, las resoluciones melódicas, a pesar de que se engarzan sin terminaciones claras, señalan un movimiento que fluctúa entre la tonalidad de Do Mayor y la tensión creada por el acorde de D7 que en su conducción funciona como la dominante de G7, (V7/V7) dominante secundaria de Do mayor. Esto sugiere un ámbito pasajero (Sol mayor), que resuelve en la tonalidad definitiva de esta sección Do Mayor.

### **Primer tercio**

De 0'32" a 0'44"

El arranque del primer tercio inicia el relato sobre el acorde de dominante de D7, la voz nuevamente recae sobre la nota Fa# y La, tercera y quinta del acorde. Este, es arpegiado por la guitarra como soporte del resto de la frase. El brillo y la fluidez de la voz de Camarón contribuyen a hacer inteligible el relato dentro del contexto melódico. La libertad rítmica del cante minero posibilita una mayor utilización de los adornos vocales, empleando mordentes, melismas sobre notas 3, 5 y 9 del acorde, y vibrato sobre la 9. La línea melódica se mueve por grados conjuntos utilizando aproximaciones cromáticas sobre la 5 y resolviendo en la nota Do, séptima del acorde de dominante. En este tercio podemos ver cómo los puntos importantes de la melodía, inicio, final y apoyos de ornamentación recaen sobre notas del acorde, la fuerza de estas conducciones se ve acrecentada por la claridad y exactitud en la afinación del recorrido melódico.





a u - na-a - mu-u-je-e - e-e-er vi llo-ra - a - a - a - a - a - a - a

5 6 b7 b7 1b7 6 b7 1b7 6 3 2 3 2 3#45 c 6 c 6 5 3 c 2 3 2 1

Anticipación

G7/B CMaj7 D7

V Do Mayor I V Sol Mayor

*Ilustración 88. Análisis taranta De 0'44 a 1'00''*

De 1' 00'' a 1' 09''

El tercer tercio repite la primera letra. Armónicamente es similar al primero, la melodía descendente es conducida por grados conjuntos del quinto grado a la séptima del acorde de dominante, arpegiado anteriormente por la guitarra. Sin embargo, observamos una clara diferencia en cuanto al fraseo. En este caso, el tercio ya no está troceado, la melodía es mucho más lineal y su longitud se comprime dejando más espacio a la guitarra para introducir la falseta que conduce al cuarto tercio.

yen la la bo ca - a - a - deu - na mi - i - na

5 4 3 5 4 3 c 2 1 b7

D7

V Sol Mayor

*Ilustración 89. Análisis taranta De 1'00 a 1'09'*

De 1' 09" a 1' 25"

El cuarto tercio se inicia con un “quejío”, la conducción armónica es similar al segundo. La melodía dirige el acorde de D7 al arpeggio de G7, cambiando el entorno tonal de Sol Mayor a Do Mayor, que es afirmado con la resolución al acorde de C6. En el final del tercio, la guitarra arpeggia el acorde de D7, volviendo a situarse en el V grado de Sol Mayor. La entonación vocal es lineal y posee un carácter muy similar al tercio anterior, posibilitando nuevamente suficiente amplitud para permitir el fraseo melódico de la guitarra.

Ay — con dos ni-ños chi-que ti - to - o-o - o - o - o

b7 6 b7 6 5 5 #11 3 1 2 3

G7/B C6 D7 D7

V7 16 V7 V7

Do Mayor Sol Mayor

*Ilustración 90. Análisis taranta De 1'09 a 1'25"*

De 1' 25" a 1'38"

El quinto tercio cambia el carácter respecto a los anteriores, el enunciado se expande, la melodía pasa por la nota Fa, que es armonizada nuevamente con el acorde de G7 y conducida a la tercera del acorde de CMaj7. Finalmente, resuelve sobre la séptima de G7 en segunda inversión. En la armonización de esta frase se utilizan los acordes de tónica y el acorde cadencial del modo, V7.

que so lo de cia pa pa a ay

1 3 2 5 6 5 Anticipación 1 2 3 4 3 2 1 7 b7

D7 G7 CMaj7/E G7/D

V V I V

Sol Mayor Do Mayor

*Ilustración 91. Análisis taranta De 1'25 a 1'38"*

De 1'38" a 1'58"

El último tercio también aparece dividido, la primera parte más corta continúa en Do Mayor, con la conducción de G7 hacia CMaj7/E. En la segunda parte, la nota Mi es acentuada tanto por el bordón de la guitarra como por la melodía del cante. La ornamentación sobre las notas Mi y Fa#, armonizada con los acordes C6 y C7, nos sitúa de nuevo dentro de una conducción hacia el modo frigio mayor. El entorno tonal de Do Mayor utilizado hasta el momento, pierde esta sensación de tónica cuando la frase final del cantaor resuelve de C7 (segundo grado del modo frigio mayor coloreado con la séptima de dominante, recurso utilizado en la introducción) a la nueva tónica B, cadencia bII, I del modo frigio, situando de nuevo el entorno frigio que inicia la introducción de la segunda copla. En este punto se enlaza mediante el remate final, cuya cadencia concluye en un largo "quejío". En su inicio, la melodía se desplaza en un salto de quinta a la nota La, para descender los últimos grados de la escala frigia mayor, hasta resolver en la tónica Si. La melodía de la guitarra incide de forma reiterativa en la tónica, marcando el inicio de la segunda copla sin solución de continuidad.



La introducción continúa sobre una base armónica configurada con distintas calidades del acorde de Do mayor (CMaj7, C6, C), manteniendo la sonoridad del bII grado cadencial. El movimiento melódico por grados conjuntos determina nuevamente el carácter frigio de la sección, prolongando la sonoridad con el acorde de bIII grado en tercera inversión. La melodía conduce el II grado C a su resolución sobre la tónica B, volviendo nuevamente al modo frigio mayor.

Los diferentes colores expuestos por el guitarrista reflejan, desde las primeras grabaciones, su intención de ampliar el lenguaje tradicional situándose en todo momento dentro de la estética flamenca. En esta corta introducción percibimos, por una parte, el alto grado de dominio técnico del toque tradicional de la guitarra flamenca, y por otra la preocupación de buscar nuevas sonoridades que contribuyan a la renovación del lenguaje armónico flamenco.

The image displays a musical score for guitar. The upper staff contains a melodic line with triplets and a section enclosed in a box labeled "Modo Frigio". The lower staff shows a harmonic line with chords: C(#11), CMaj7, C6, C, D/C, D/C, C, and B. Below the harmonic line are labels: bII, bII, bII, and I. To the right of the harmonic line, there are labels: "Modo Frigio" and "Modo Frigio Mayor B".

*Ilustración 94. Análisis taranta De 1'58 a 2'20"*

El final de esta segunda introducción se confirma mediante una coda, la melodía reitera la "cadencia resolutive" bII I en el modo frigio mayor. Este movimiento, es un recurso habitual que sirve de preparación para la entrada del cante. La dinámica permite al guitarrista desarrollar libremente su introducción, y dar paso al cantaor señalando el final de su exposición.

5 4# 3 2 c 1 6 7 1 2 1 7 13 6 3 1 7 b2 1b7 b2 1

CMaj7(#11) C6 B

bII bII I

Si Frigio Mayor

*Ilustración 95. Análisis taranta De 1'58 a 2'20''*

De 2'20'' a 2'25''

En este primer tercio se muestra la independencia y variedad de las diferentes secciones dentro del cante por tarantas. Una vez expuesta la introducción en modo frigio, la entrada del cante cambia el ámbito armónico al modo mayor. La melodía inicial se apoya en la nota Fa, séptima del acorde dominante G7, que es conducida hasta Do, fundamental del acorde de tónica. En este movimiento se afirma con la cadencia perfecta V7, I, volviendo de nuevo a la dominante para continuar el tercio.

de Car ta ge e e e nAl me ri i a

5 5 5 b7 1b7 6 5 3 3 3 4 3 2 1

B G7 C G7

V I V

Do Mayor

*Ilustración 96. Análisis taranta De 2'20'' a 2'25''*

De 2'25" a 2'38"

La interpretación secciona la melodía de este segundo tercio en tres partes, un "quejío" inicial situado alrededor de la tercera y la séptima del acorde de dominante G7, el inicio de la letra que continúa dentro de Do Mayor, y la parte final del tercio que está unida al siguiente. En la mitad de la frase, cuando canta "a Cartagena", la melodía utiliza la nota Fa#, anticipando la conducción hacia el acorde D, que sitúa el siguiente tercio en Sol Mayor.

Ay — de Li na res — a Car ta ge na a

b7 6 b7    5 5    b7 6 b7 6    2 3    #43    #4    Bordadura sobre la nota re

G7    C    C6

V    I    I

Do Mayor

*Ilustración 97. Análisis taranta De 2'25" a 2'38"*

De 2'38" a 2'48"

La melodía del tercer tercio, en tonalidad de Sol Mayor, se divide en dos partes, la primera contiene dos figuras similares que descienden de la quinta a la tercera del acorde de Re mayor, La segunda resuelve sobre la séptima del acorde, V grado que una vez más funcionará como dominante secundaria. Cabe destacar que la peculiaridad de enlazar melódicamente dos tercios no afecta al cambio armónico que requiere el acompañamiento.

a de e e e Ca a a ar ta ge e e nal me ri i a

Sol Mayor V

*Ilustración 98. Análisis taranta De 2'38" a 2'48"*

De 2'48" a 2'51"

El hecho de unir dos tercios genera posteriormente mayor espacio para la guitarra. Esto le permite señalar con claridad la modulación a la tonalidad de Sol mayor con una cadencia perfecta. Melódicamente, Paco de Lucía afirma este cambio, utilizando la escala de Sol Mayor. Posteriormente, convierte el acorde de tónica en dominante arpegiando el acorde para iniciar el siguiente tercio.

a Escala Sol Mayor Arpegio Sol Dominante

G Sol Mayor G7 Do Mayor

I V

*Ilustración 99. Análisis taranta De 2'48" a 2'51"*



De 2'51" a 3'00"

El cuarto tercio se inicia sobre el acorde de G7, la acostumbrada progresión hacia el quinto grado de Sol mayor es rota con la utilización del acorde DMaj7, que nos sitúa de una forma pasajera en tonalidad de Re mayor. Entendemos que Paco de Lucía introduce DMaj7 para dar un color diferente y romper las previsiones del oyente que espera D7.

Ay don de na ció la ta ran ta

b7 6 b7 6565 5 1 3 3 4 5 4 3 4 2 1 2 3

G7 Do Mayor DMaj7 Re Mayor D

V I I I

*Ilustración 100. Análisis taranta De 2'51" a 3'00"*

De 3'00" a 3'04"

La guitarra utiliza de nuevo una línea melódica para unir los dos tercios. La necesidad de acondicionar el contexto tonal para la entrada del canto lleva al guitarrista a situar la melodía en Sol mayor. Para ello incide sobre la nota Fa#, tercera del acorde, y se sitúa nuevamente sobre el acorde arpegiado de dominante D7.

1 2 3 5 4 3 2 1 2 3 5 4 3 2 1 b7 1 3 5 3 1 5 3 b7

D D D7

Re Mayor I I V Sol Mayor

*Ilustración 101. Análisis taranta De 3'00" a 3'04"*

### De 3'04" a 3'18"

El quinto tercio aparece de nuevo seccionado, es de señalar que en un mismo tercio la melodía cambia a un contexto tonal diferente, señalando una vez más la desconexión del espacio armónico con el fraseo de la letra. La melodía se inicia en Sol Mayor, y en el mismo tercio modula a la dominante de Do Mayor.

The image shows a musical score for guitar and voice. The top staff is a vocal line with lyrics: "Que co no ce e — mo os Ho o — oy di i i a — Ay —". Below the lyrics are fingerings: 1 3 4 2 1 2 1 2 c 2 1 b7 3 4 5 6 b7 6 5 4 3 1. The middle staff shows a guitar accompaniment with a 9th fret barre. The bottom staff shows chord changes: D7 (Sol Mayor), G7 (Do Mayor), and G7. The guitar part includes a V7 chord and a V chord.

Ilustración 102. Análisis taranta De 3'04" a 3'18"

### De 3'18" a 3'42"

Una diferencia importante respecto a los tercios anteriores es la utilización de un acorde en bloque que inicia un reposo sobre G7 acorde de V grado de Do mayor. La continuación del acompañamiento, ya en la segunda parte de la última copla, inicia la conducción hacia el final del tema en un entorno frigio. La guitarra introduce el acorde de D, situándose, según veremos en la progresión, en el bIII grado del modo frigio, continuando el acompañamiento sobre una larga melodía que conduce hasta el remate final. La armonización oscila entre D7 y C7, acorde sustituto que hace la función de bII de Si Frigio con un color diferente, técnica que ya había utilizado el guitarrista en la introducción.

y los mi ne ro os o os la can ta a y

6 b7 6 b7 1b7 6 1 3 #11 3 #11 3 1 5 4 3

G7 Do Mayor D Si Frigio C7 D7

V bIII bII bIII

*Ilustración 103. Análisis taranta De 3'18" a 3'42"*

El remate final acaba sobre la tónica del modo frigio principal. La longitud de esta frase es una clara demostración de la capacidad técnica del cantaor para llevar los giros utilizados hasta el final de la taranta. Consideramos la séptima de dominante de los grados bIII y bII como una nota que colorea los dos grados del modo frigio.

a y a y y ya y y yaoh

4 5 4 5 4 3 frigio frigio mayorizado

D7 C7 B B perdendosi

bIII bII I

*Ilustración 104. Análisis taranta De 3'18" a 3'42"*

#### 4.1.1.3.4 Indicaciones

1. La introducción de cada copla se construye sobre un contexto de Si frigio mayor, es habitual la utilización de escalas y fragmentos ornamentales que giran alrededor de una nota. Estas secciones son rítmicamente más precisas que el resto.
2. En las secciones cantadas, el entorno armónico es tonal, utiliza principalmente los grados cadenciales V, I y vuelve al modo frigio mayor para finalizar la copla. En muchos casos, la armonía está apoyada por distintos matices y abundan los arpeggios a modo de “cierres<sup>338</sup>”.
3. En referencia al cante, las melodías son generalmente lineales, y rítmicamente no concuerdan con el acompañamiento de una forma vertical. Gravitan en una ejecución *rubato* sobre diversos modos, el frigio, el frigio mayor y la tonalidad mayor principalmente. Es habitual la anticipación melódica a los cambios armónicos. Los puntos de apoyo melódicos y los adornos recaen principalmente sobre notas del acorde, y ocasionalmente en tensiones. En el uso característico de la voz flamenca, es frecuente el empleo del “quejío”<sup>339</sup> y de mordentes superiores de semitono, así como de un vibrato<sup>340</sup> ocasional lento y marcado y diferentes melismas<sup>341</sup>.

---

338 Cadencia rítmica que sirve, bien de punto de reposo o como final

339 Quejío. Grito cantado. (GUERRERO, 2010)

340 Es una variación periódica de la frecuencia o amplitud de un sonido. (GUERRERO, 2010)

341 Es la técnica de cambiar la altura de una sílaba musical mientras es cantada, es decir, hacer varias notas en una sola sílaba. (GUERRERO, 2013)



38 **INTRO A'**

B CMaj7 B C(#11) CMaj7C6 C D/C D/C

I bII I bII bII bIII

Si Frigio Mayor Si Frigio

46 C B CMaj7(#11) C6 B

bII I bII bII I

Si Frigio Mayor

51 **COPLA A'**

B G7 C G7 G7 C C6

V7 I V7 I I6

Do Mayor

58 D G G7

V V V7

Sol Mayor Do Mayor

64 G7 DMaj7 D D7

V7 I I V

Do Mayor Re Mayor Sol Mayor

71 D7 G7 G7

V7 V7 V7

Sol Mayor Do Mayor

77 D C7 D7

III II7 III7

Si Frigio

81 C7 B

bII I 6 6 6 I *perdendosi*

Si Frigio Mayor

Ilustración 105. Cambios armónicos de la taranta "En la boca de una mina"

## 4.1.2 Estudio del tema “Mi niña se fue a la mar”

### 4.1.2.1 Cantiñas. Un origen festero

En la clasificación general de los cantes encontramos los llamados “Cantes de Cádiz o Cantiñas”. La característica principal que constituye este grupo es la combinación métrica de soleá y sistema tonal.<sup>342</sup> Las cantiñas datan del s. XIX, nacen como cante festero<sup>343</sup> desde la soleá, a partir de estrofas para acompañar el baile flamenco. En su desarrollo se asientan diferentes variantes que cogen su nombre de la temática o del autor, como las cantiñas de la rosa, del contrabandista o del Pinini. En su evolución señala Juan Cruz:

“A partir de las cantiñas que los flamencólogos denominan ‘cantiñas propiamente dichas’ evolucionaron algunas otras formas, por un lado, de acuerdo a la temática de sus letras, que como veíamos en el ejemplo citado otorga por sí misma entidad a un cante. Pero también, y por otro lado, la voz en algunos casos añadió unas modulaciones tonales y melódicas muy particulares. Y conjuntamente, todas estas aportaciones —de tonalidad y temáticas— parecen haberles otorgado a algunas de estas variedades de las cantiñas una entidad propia y definida, llevándolas un paso más allá y dando en la creación de nuevos estilos.”<sup>344</sup>

Los palos generados a partir de la evolución de las cantiñas son: las alegrías, caracoles, mirabrás y romeras. En referencia a “Pinini” el origen es situado en Lebrija, donde encontramos a Fernando Peña Soto “El Pinini”, abuelo de Fernanda y Bernarda de Utrera. Ángel Álvarez Caballero comenta de este cantaor:

---

342 *Ibidem*. Pág. 16. (FERNÁNDEZ, 2004)

343 *El flamenco hoy. Las cantiñas (I)*. (CRUZ, 2012a)

344 *El flamenco hoy. Las cantiñas (II)*. (CRUZ, 2012b)

“Personalidad apabullante, una especie de rey de los gitanos, era matarife, y de él han quedado unas alegrías de Cádiz, a las que dio un aire ‘arromerao’ muy peculiar, las célebres alegrías del Pinini que todavía hoy cantan por Utrera y Lebrija los últimos epígonos de la prolífica dinastía”<sup>345</sup>

---

<sup>345</sup> El cante flamenco. Pág. 108. (ÁLVAREZ, 2004)



#### 4.1.2.2 Ficha técnica de la grabación

Sello discográfico: Mercury 838832-2
Soporte: Compact Disc
Nombre de la grabación: La leyenda del tiempo
Intérpretes principales: Camarón
Año de la grabación: 1979
Nombre del tema: Mi niña se fue a la mar
Autor: Federico García Lorca/ Ricardo Pachón/ Veneno
Duración: 3':03"
Palo flamenco: Cantiñas del Pinini
Instrumentos que aparecen: dos guitarras flamencas, cante, palmas, baile flamenco.
Elenco: Camarón, Tomatito, Raimundo Amador, Manuel Soler, Enrique Pantoja y Carmen Heredia Pantoja. <sup>346</sup>

*Ilustración 106. Ficha técnica de las cantiñas "Mi niña se fue a la mar"*

<sup>346</sup> Camarón: vida y obra. Pág. 428. (GAMBOA, NÚÑEZ, 2003)

### **4.1.2.3 Análisis cualitativo**

#### **4.1.2.3.1 Construido sobre el baile**

Según algunos estudios, las cantiñas aparecen en la provincia de Cádiz y evolucionan a partir de la soleá como una serie de estrofas para acompañar al baile<sup>347</sup>. En la interpretación analizada, la naturaleza de este palo condiciona la estructura formal de la pieza, cuya organización está construida alrededor del baile flamenco. El hecho de organizar su forma en función del baile refleja por parte de los intérpretes-compositores, un profundo conocimiento y respeto a la tradición flamenca. Esto queda patente si comparamos la estructura de estas cantiñas, con la propuesta de estructura básica de baile flamenco sugerida por Mónica González<sup>348</sup>:

---

347 El flamenco hoy. Las cantiñas (I). (CRUZ, 2012a)

348 Estructura básica del baile flamenco. Pág. 29 (GONZÁLEZ, 2011)

**Tabla 1:** Propuesta de estructura básica de baile flamenco

	<b>BAILE</b>	<b>CANTE</b>	<b>GUITARRA</b>
<b>Introducción</b>		Temple	Acordes de introducción. Falseta
<b>Salida</b>	Salida del baile	Salida del cante, según el palo podrá ser: Ay/ Lere / Tiri ti trán	Acompañamiento rítmico
	Subida + Remate o llamada + cierre		Acompañamiento Rítmico + llamada + cierre
<b>Letra 1ª</b>	1ª Letra: Marcaje/Paseo /Remate de letra (opcional)	1ª Letra Respiro opcional	Acompañamiento Remate (1-2 comp.)
	Llamada + remate+ cierre (1-2 comp.)		Acompañamiento rítmico
	Escobilla (opc.)		Falseta
	Falseta (opc.)		Acompañamiento
<b>Letra 2ª</b>	2ª Letra + Remate de letra opcional	2ª Letra + viva Respiro opcional	Acompañamiento Remate (1-2 comp.)
	Llamada+cierre (1-2 comp.)		Acompañamiento rítmico
<b>Escobilla</b>	Escobilla		Acompañamiento rítmico Falseta
	Llamada+cierre (1-2 comp.)		Acompañamiento
<b>Final</b>	Final	La letra final tendrá diferentes nominaciones, según el palo que se realice (macho, estribillo, coletilla, bulerías, tangos, etc.)	Acompañamiento

*Ilustración 107. Propuesta de estructura básica de baile flamenco*

Comparativamente observamos el esquema de la música estudiada, las cantiñas “Mi niña se fue a la mar”:

		MIN.	BAILE	CANTE	GUITARRA	ÁMBITO ARMÓNICO
<b>Introducción</b>		De 0':00" a 0':09"			Parte A: Falsetas y acompañamiento	Do# Frigio mayor
		De 0':09" a 0':18"			Parte A': Falsetas y acompañamiento	Do# Frigio mayor, La mayor
		De 0':19" a 0':21"		Temple		La mayor
<b>Interludio</b>		De 0':21" a 0':40"		Salida del cante con una conducción melódica.	Acompañamiento rítmico	Re mayor, Re menor, La mayor
		De 0':40" a 0':52"			Compás de espera conducción melódica y acompañamiento rítmico	La mayor
<b>Letra primera</b>	<b>Primer. parte</b>	De 0':52" a 1':24"	Remate	Letra primera parte.	Acompañamiento al cante.	La mayor
	<b>Según. parte</b>	De 1':24" a 1':40"	Remate + cierre	Letra segunda parte.	Acompañamiento al cante. Armónicamente similar al interludio	Encadenamiento de dominantes A7 D7, Re menor, La mayor
<b>"Escobilla"<sup>349</sup></b>		De 1':45" a 2':08"	Zapateado + remate		Falseta + acompañamiento+ compás de espera	La mayor
<b>Letra segunda</b>	<b>Primer. parte</b>	De 2':08" a 2':38"	Llamada + remate+ remate+	Letra primera parte.	Acompañamiento al cante.	La mayor
	<b>Según. parte</b>	De 2':38" a 2':56"	compás+ remate	Letra segunda parte.	Acompañamiento al cante. Armónicamente similar al interludio	Re mayor, Re menor, La mayor
<b>Final</b>		De 2':57" a 3':01"	Compás y final		Acompañamiento y final.	La mayor

*Ilustración 108. Estructura formal de las cantiñas "Mi niña se fue a la mar"*

349 Consiste en una sección de ritmo y armonía que contrasta claramente con la sección previa y posterior. Pág. 2. (HOCES, 2007). Esta parte se dedica al zapateado

La estructura contempla una introducción, habitual en este tipo de palos, un interludio con unos cambios armónicos similares a los que conforman la segunda parte de cada letra, una “escobilla” que no es la habitual y que actúa de punto de unión entre las dos letras, y el final sin estribillo.

### **Estructura Formal:**

La letra utilizada para las cantiñas pertenece a un poema de Federico García Lorca. La relación de su poesía con el folclore andaluz, junto a la participación del poeta en el impulso del primer concurso de Cante Jondo celebrado en Granada en 1922, y su vinculación con el mundo flamenco, convierten su poesía en un material óptimo para mantener la esencia flamenca en un disco que se aleja de los cánones tradicionales. *Mi niña se fue a la mar*, está ubicada en las canciones andaluzas dedicadas a Miguel Pizarro, poeta amigo íntimo de Lorca. En su estructura se distingue:

### **Introducción:**

Compuesta de dos secciones de ocho compases, con los cuatro primeros iguales.

Parte A. De 0':00" a 0':09"

Interpretada por las dos guitarras y palmas.

Parte A'. De 0':09" a 0':18"

Interpretada por las dos guitarras y palmas.

De 0':19" a 0':21"

El cante "templa"<sup>350</sup> la voz seguido de un cierre de las guitarras.

### **Interludio**

De 0':21" a 0':40"

Se inicia con una melodía del cante acompañada de las dos guitarras y palmas.

De 0':40" a 0':52"

Las guitarras y palmas mantienen el compás básico para esperar la entrada del cante.

### **Letra primera**

**Primera parte.** Acompañada por dos guitarras y palmas.

De 0':52" a 0':58"

"Mi niña se fue a la mar"

De 0':58" a 1':01"

Remate del baile

De 1':01" a 1':08"

"A contar olas y chinas"

De 1':08" a 1':16"

"Mi niña se fue a la mar"

De 1':16" a 1':24"

"Pero se ha encontrao de pronto, con el río de Sevilla."

---

<sup>350</sup> El temple es una preparación de la voz para situarse en el tono, mediante la entonación de una serie de ayeos u otras sílabas características. *Ibíd.* Pág. 24. (FERNÁNDEZ, 2004)

**Segunda parte.** Acompañada por dos guitarras y palmas.

De 1':24" a 1':28"

"Entre adelfas y campanas"

De 1':28" a 1':33"

"Cinco barcos se mecían"

De 1':33" a 1':37"

"Con los remos en el agua"

De 1':37" a 1':41"

"y las velas en la brisa"

De 1':40" a 1':45"

Remate del baile + cierre mantienen el compás básico para dar la entrada a la "escobilla".

**"Escobilla"**

De 1':45" a 2':03"

Zapateado del baile, acompañado por las guitarras interpretando una falseta con una articulación claramente rítmica, apoyada por el acompañamiento.

De 2':03" a 2':08"

Compás básico de las guitarras para dar de nuevo entrada al cante.

## **Letra segunda**

**Primera parte.** Acompañada por dos guitarras y palmas, apoyando al baile.

De 2':08" a 2':13"

"Quién mira dentro la torre

De 2':13" a 2':16"

Llamada del baile

De 2':16" a 2':22"

"Enjaezada, de Sevilla"

De 2':22" a 2':27"

Las guitarras y palmas mantienen el compás básico, apoyando la interpretación del baile.

De 2':27" a 2':30"

"Quién mira dentro la torre"

De 2':30" a 2':33"

"Cinco voces contestaban"

De 2':33" a 2':38"

"Redondas como sortijas"

**Segunda parte.** Acompañada por dos guitarras y palmas, apoyando el remate del baile.

De 2':38" a 2':43"

"El cielo monta gallardo"



De 2':43" a 2':48"

"Al río, de orilla a orilla"

De 2':48" a 2':51"

"Y en el aire sonrosao"

De 2':51" a 2':56"

"Cinco anillos se mecían"

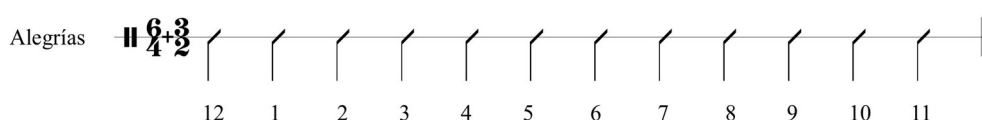
### **Final**

De 2':52" a 3':01"

Remate del baile y cierre final apoyado por la guitarra.

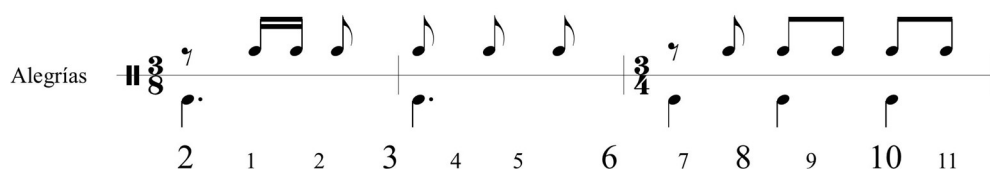
### 4.1.2.3.2 El ritmo. Un patrón constante

Los cantes de Cádiz comparten el compás de doce tiempos utilizado en la soleá. Esta singularidad, es entendida de forma muy distinta cuando se trata de su representación gráfica. En un detallado estudio sobre la rítmica en el flamenco, Bernat Jiménez de Cisneros señala que: “Soleá y Alegría comparten la misma fórmula métrica rectora”<sup>351</sup>, destacando la determinación con que se ha establecido la alternancia métrica 6/4 + 3/2.



*Ilustración 109. Representación básica del compás de 12 tiempos*

Sin embargo, en su trabajo Juan Parrilla refleja esta misma alternancia como 3/8 + 3/8 + 3/4, en diferentes opciones de práctica para palmas en la voz superior, y el pie en la voz inferior<sup>352</sup>.

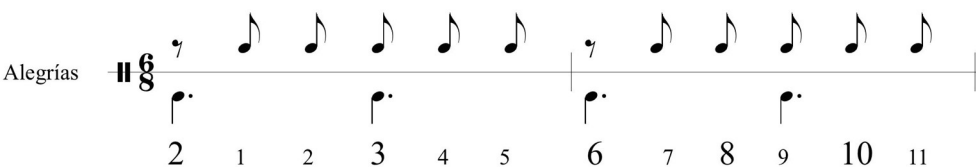


*Ilustración 110. Representación del compás de Alegrías, opción de Juan Parrilla*

351 Ritmo y Compás. Análisis musical del flamenco. Pág. 134. (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015)

352 Método Flamenco para Instrumentos Melódicos. Pág. 103. (PARRILLA, 2009)

En esta misma serie de ejercicios ofrece opciones a 6/8.

Alegrías  $\text{||} \frac{6}{8}$  

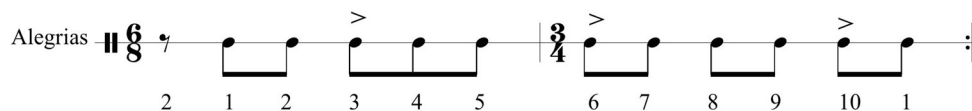
*Ilustración 111. Representación del compás de Alegrías, opción de Juan Parrilla*

Desde el punto de vista del guitarrista Manolo Sanlúcar, la Soleá se escribe como  $3/4 + 3/4 + 4/4 + 2/4$ . Cambiando el tiempo 11 y 12, por 1, 2 como es habitual en el flamenco.

Soleá  $\text{||} \frac{3}{4}$  

*Ilustración 112. Representación del compás de Soleá, opción de Manolo Sanlúcar*

Este mismo autor señala que las alegrías pueden escribirse en este mismo formato, aunque por su tempo y espíritu es más adecuado como  $6/8 + 3/4$ <sup>353</sup>.

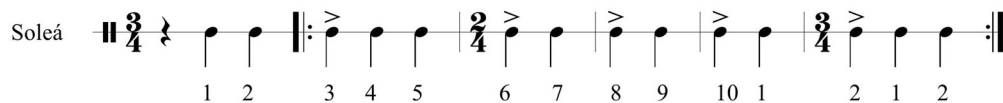
Alegrías  $\text{||} \frac{6}{8}$  

*Ilustración 113. Representación del compás de Alegrías, opción de Manolo Sanlúcar*

En la transcripción del compás de Soleá, Lola Fernández propone una amalgama de dos compases de  $3/4$  y tres de  $2/4$ <sup>354</sup>, con un inicio anacrúsico.

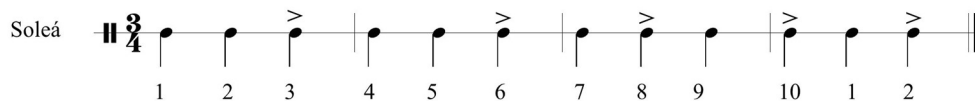
353 Sobre la guitarra flamenca. Pág. 115. (SANLÚCAR, 2005)

354 Teoría musical del flamenco. Pág. 41. (FERNÁNDEZ, 2004)



*Ilustración 114. Representación del compás de Soleá, opción de Lola Fernández*

Además de esta opción contempla en la Soleá y los cantes de Cádiz, la posibilidad de utilizar cuatro compases de 3/4, situando los acentos de la siguiente forma:



*Ilustración 115. Representación del compás de Soleá, opción de Lola Fernández*

En nuestra transcripción, hemos elegido esta opción por entender que proporciona con mayor claridad el contexto para indicar las secuencias armónicas. En la transcripción señalamos los acentos, utilizando cuatro compases por pentagrama, de forma que cada línea es un compás completo de Alegrías, indicando también la cuenta de 12 tiempos, referencia principal del compás flamenco para este palo. En relación con su representación gráfica, consideramos grupos de cuatro compases de 3/4 como una unidad, que corresponde al compás de alegrías.

- **Base rítmica de palmas**

La estructura de la pieza se asienta sobre un ostinato rítmico ejecutado por las palmas que se mantiene durante toda la obra. Este tipo de recursos funcionan según define Bernat Jiménez:

“como garante métrico, como una suerte de metrónomo que indicase al mismo tiempo la acentuación y el tempo, con la particularidad de integrarse en el discurso sonoro como un elemento más, con su propia musicalidad y capacidad para definir tanto la atmósfera sonora de la pieza como su estructura métrica.”<sup>355</sup>

El patrón utilizado por las palmas está basado únicamente en figuras de negra y corcheas, un ciclo de 12 tiempos que hemos ubicado en cuatro compase de 3/4. A continuación, podemos ver en la transcripción de las palmas interpretadas a lo largo de las cantiñas, donde se destaca la uniformidad en los acentos y las pocas variaciones que sufre el patrón rítmico a lo largo de la pieza.

---

355 Ritmo y Compás. Análisis musical del flamenco. Pág. 69. (JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2015)

# Mi niña se fue a la mar

La leyenda del tiempo  
Camarón

Palmas  $\text{||} \frac{3}{4} \text{||}$

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

5 1.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

9 2.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

13

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

17

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

21

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

25

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

29

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

33

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

37

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

41

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

45

1 2 3 10 1 2

49

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

53

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

57

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

61

1 2 3 7 8 9 10 1 2

65

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

69

Musical notation for exercise 69, starting with a treble clef and a 7/8 time signature. The first measure contains notes 1, 2, and 3, with note 3 marked with an accent (>). The second measure is a whole rest. The third measure contains notes 7, 8, and 9, with note 8 marked with an accent (>). The fourth measure contains notes 10, 1, and 2, with note 10 marked with an accent (>).

73

Musical notation for exercise 73, starting with a treble clef and a 7/8 time signature. The first measure contains notes 1, 2, and 3, with note 3 marked with an accent (>). The second measure is a whole rest. The third measure contains notes 7, 8, and 9, with note 8 marked with an accent (>). The fourth measure contains notes 10, 1, and 2, with note 10 marked with an accent (>).

77

Musical notation for exercise 77, starting with a treble clef and a 7/8 time signature. The first measure contains notes 1, 2, and 3, with note 3 marked with an accent (>). The second measure contains notes 4 and 5. The third measure contains note 6, marked with a fermata. The fourth measure contains notes 7 and 8, with note 8 marked with an accent (>). The fifth measure contains note 9. The sixth measure contains notes 10, 1, and 2, with note 10 marked with an accent (>).

81

Musical notation for exercise 81, starting with a treble clef and a 7/8 time signature. The first measure contains notes 1, 2, and 3, with note 3 marked with an accent (>). The second measure contains notes 4 and 5. The third measure contains note 6, marked with a fermata. The fourth measure contains notes 7 and 8, with note 8 marked with an accent (>). The fifth measure contains note 9. The sixth measure contains notes 10, 1, and 2, with note 10 marked with an accent (>).

85

Musical notation for exercise 85, consisting of a treble clef and a 7/8 time signature, followed by four measures of whole rests.

89

Musical notation for exercise 89, starting with a treble clef and a 7/8 time signature. The first measure is a whole rest. The second measure contains notes 4, 5, and 6, with note 6 marked with an accent (>). The third measure contains notes 7 and 8, with note 8 marked with an accent (>). The fourth measure contains note 9. The fifth measure contains notes 10, 1, and 2, with note 10 marked with an accent (>).

93

Musical notation for exercise 93, starting with a treble clef and a 7/8 time signature. The first measure contains notes 1, 2, and 3, with note 3 marked with an accent (>). The second measure contains notes 4 and 5, with note 5 marked with an accent (>). The third measure contains notes 6, 7, and 8, with note 8 marked with an accent (>). The fourth measure contains notes 9 and 10, with note 10 marked with an accent (>). The fifth measure contains notes 1 and 2, with note 1 marked with an accent (>).

97

Musical notation for exercise 97, starting with a treble clef and a 7/8 time signature. The first measure contains notes 1, 2, and 3, with note 3 marked with an accent (>). The second measure contains notes 4, 5, and 6, with note 6 marked with an accent (>). The third measure contains notes 7 and 8, with note 8 marked with an accent (>). The fourth measure contains note 9. The fifth measure contains notes 10, 1, and 2, with note 10 marked with an accent (>).

101

Musical notation for exercise 101, starting with a treble clef and a 7/8 time signature. The first measure contains notes 1, 2, and 3, with note 3 marked with an accent (>). The second measure contains notes 4 and 5. The third measure contains note 6, marked with a fermata. The fourth measure contains notes 7 and 8, with note 8 marked with an accent (>). The fifth measure contains note 9. The sixth measure contains notes 10, 1, and 2, with note 10 marked with an accent (>).





141

145

149

153

157

*Ilustración 116. Transcripción de las palmas de las cantiñas “Mi niña se fue a la mar”*

- **Acompañamiento rítmico de la guitarra**

Teniendo en cuenta que la función de la guitarra es rítmica además de melódica y armónica, es importante señalar como destaca Rafael Hoces que: “Los guitarristas mejor valorados en el acompañamiento al baile son aquellos que pueden hacer mayor variedad de ritmos siguiendo los pasos del bailar.”<sup>356</sup> Situaremos en este análisis los pentagramas correspondientes a la

<sup>356</sup> La transcripción musical para guitarra flamenca. Pág. 97. (HOCES, 2013)

guitarra, junto al de las palmas y el baile, con el propósito de visualizar en bloque las diversas funciones y diálogos producidos en el ámbito rítmico.

La rítmica de la guitarra, a diferencia del patrón de palmas, no presenta un modelo uniforme a lo largo del tema. Sin embargo, podemos encontrar algunos puntos comunes que describimos a continuación:

- Utilización de valores de blanca sincopados durante todo el patrón de alegrías:

a. En la introducción de 0':00" a 0':18":

Arm. Guitar. Flam.

Palmas

Compás flamenco

Gtr. Arm.

Palmas

*Ilustración 117. Acompañamiento rítmico de las cantiñas "Mi niña se fue a la mar" de 0':00" a 0':18"*

- b. En el acompañamiento del final de la segunda parte de la primera letra

De 1':33" a 1':41" "Con los remos en el agua" "y las velas en la brisa"

The musical score consists of three systems. The first system includes:
 

- Gtr. Arm.:** Treble clef, F#7 chord above measures 3-4, B-7 chord above measures 9-10. Accents (>) are placed over notes in measures 3, 4, 9, and 10.
- Palmas:** Measure 81. Rhythmic notation with accents (>) in measures 3, 4, 9, and 10.
- Compás flamenco:** A 12-beat flamenco compás with a 1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-1-2 pattern.

 The second system includes:
 

- Gtr. Arm.:** Treble clef, E chord above measures 1-2, A chord above measures 7-8, and A chord above measures 11-12. Accents (>) are placed over notes in measures 1, 2, 7, 8, 11, and 12.
- Palmas:** Measure 85. Rhythmic notation with accents (>) in measures 1, 2, 7, and 8.
- Compás flamenco:** Rhythmic notation with triplets (3) in measures 7, 8, 9, and 10.

*Ilustración 118. Acompañamiento rítmico de las cantiñas "Mi niña se fue a la mar" de 1':33" a 1':41"*

- c. En el acompañamiento del final de la segunda parte de la segunda letra

De 2':51" a 2':56" "Cinco anillos se mecían"

The score consists of three staves. The top staff is for the guitar (Gtr. Arm.) in treble clef, showing chords E and A with accents. The middle staff is for palmas (clapping) in a 12/8 time signature, with a measure number 153. The bottom staff is for the flamenco compás (1-2-3-4-5-8-7-8-9-10-1-2) and baile (dance) with triplets and accents.

Ilustración 119. Acompañamiento rítmico de las cantiñas "Mi niña se fue a la mar" de 2':51" a 2':56"

- Utilización de valores de blanca y negra a tiempo durante todo el patrón de alegrías:

a. En la "escobilla". De 1':45" a 2':03"

The score is divided into two systems. The first system starts at measure 93 and includes guitar (Gtr. Arm.), palmas, flamenco compás (1-2-3-4-3-8-7-8-9-10-1-2), and baile. The second system starts at measure 97 and includes guitar, palmas, flamenco compás (1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-7-2), and baile. Both systems feature guitar chords E and A, and complex rhythmic patterns for palmas and baile with triplets.

Gtr. Arm. B♭ A E A  
 Palmas 101  
 Compás flamenco 1— 2 3 4 5 6 7— 8 9— 10 7— 2  
 Baile 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Ilustración 120. Acompañamiento rítmico de las cantiñas “Mi niña se fue a la mar” de 1’:45” a 2’:03”

- Acompañamiento en un ritmo de subdivisión ternaria los dos primeros compases y subdivisión binaria los dos segundos durante todo el patrón de alegrías:

- a. De 1’:08” a 1’:16” acompañamiento Ternario + binario de “Mi niña se fue a la mar”

Gtr. Arm. A E A  
 Palmas 45  
 Compás flamenco 1— 2 3 10 1 2  
 Baile 6 6 3 3 3 3 3 3 3

Golpes tapa guitarra

Ilustración 121. Acompañamiento rítmico de las cantiñas “Mi niña se fue a la mar” de 1’:08” a 1’:16”

- Acompañamiento en un ritmo de subdivisión ternaria durante todo el patrón de alegrías:

- a. De 2':30" a 2':33" acompañamiento Ternario de "Cinco voces contestaban".

The musical score consists of four staves. The first staff, labeled 'Gtr. Arm.', shows guitar notation with sixteenth-note runs, triplets, and a final E7 chord. The second staff, 'Palmas', shows clapping patterns with accents. The third staff, 'Compás flamenco', shows a 12-beat flamenco compás with numbered beats 1 through 10. The fourth staff, 'Baile', shows a dance line with rests on beats 1, 4, 7, and 10.

*Ilustración 122. Acompañamiento rítmico de las cantiñas "Mi niña se fue a la mar" de 2':30" a 2':33"*

## 2. El baile flamenco

En esta grabación, el baile es tratado como el instrumento solista de la pieza. Esto se evidencia en la entrada donde el patrón de palmas se detiene, mientras el golpeador de la guitarra mantiene el tiempo para dar mayor claridad al inicio del baile:

De 0':52" a 0':58" "Mi niña se fue a la mar"

45

Gtr. Arm.

Palmas

Compás flamenco 1 2 3 10 1 2

Baile

Golpes tapa guitarra

*Ilustración 123. Acompañamiento rítmico de las cantiñas "Mi niña se fue a la mar" de 0':52" a 0':58"*

A continuación, podemos ver el remate con que se inicia el baile en el compás 49, una muestra de la convivencia interior en una rítmica binaria y ternaria donde participa el guitarrista flamenco en relación con el acompañamiento rítmico del baile.

De 0':58" a 1':01" Remate del baile

Convivencia de subdivisión binaria y ternaria

Subdivisión binaria y ternaria

Gtr. Arm.

Palmas

Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

Baile

Inicio Baile

*Ilustración 124. Remate de baile. De 0':58" a 1':01"*



La intervención principal del baile se sitúa en la “escobilla”, que contempla sobre la base de las palmas un adorno melódico y una interesante variedad rítmica en el acompañamiento que mostramos a continuación:

De 1':45" a 2':03"

The musical score is divided into two systems, each containing three staves: Gtr. Arm., Palmas, and Baile.

**System 1 (Measures 93-100):**

- Measures 93-96:** Gtr. Arm. has a melodic line with accents. Palmas has a rhythmic pattern with fingerings 1, 2, 3, 4, 3, 8. Baile has a complex rhythmic pattern with triplets and accents.
- Measures 97-100:** Gtr. Arm. continues with a melodic line, including a chord marked 'E'. Palmas has a rhythmic pattern with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 7, 2. Baile continues with a complex rhythmic pattern, including a chord marked 'A'.

**System 2 (Measures 101-108):**

- Measures 101-104:** Gtr. Arm. has a melodic line with accents. Palmas has a rhythmic pattern with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 7, 2. Baile has a complex rhythmic pattern with triplets and accents.
- Measures 105-108:** Gtr. Arm. has a melodic line with accents. Palmas has a rhythmic pattern with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 1, 2. Baile has a complex rhythmic pattern with triplets and accents.

*Ilustración 125. Remate de baile. De 1':45" a 2':03"*

El final de baile es emplazado en un remate para terminar la segunda letra, de forma similar a la primera:

De 2':51" a 2':56" "Cinco anillos se mecían"

The musical score consists of three staves. The top staff is for the guitar (Gtr. Arm.) in treble clef, showing a melodic line with accents and a triplet of eighth notes. The middle staff is for the palmas (clapping), showing a rhythmic pattern with accents. The bottom staff is for the flamenco compás, showing a rhythmic pattern with accents and a triplet of eighth notes. The compás is numbered 1 through 12. The guitar part has a key signature of one flat and a time signature of 3/4. The palmas and baile parts are in 3/4 time. The guitar part has a key signature of one flat and a time signature of 3/4. The palmas and baile parts are in 3/4 time. The guitar part has a key signature of one flat and a time signature of 3/4. The palmas and baile parts are in 3/4 time.

*Ilustración 126. Remate de baile. De 2':51" a 2':56"*

#### 4.1.2.3.3 Dirigido a la tonalidad

La función de los distintos intérpretes en el acompañamiento al baile es definida por Rafael Hoces como:

“(…) un concierto de una orquesta: hay un director que a la vez es interprete y centro absoluto de toda la obra (el bailar en nuestro caso) y una serie de músicos que tienen una partitura (sus conocimientos y sus horas de ensayo) que deben seguir rigurosamente mientras el director decide cómo y cuándo son los cambios. Esto implica que los acompañantes conozcan el baile casi tan bien como el propio bailar.”<sup>357</sup>

Como hemos visto, el ritmo armónico en estas cantiñas está relacionado directamente con la estructura montada alrededor del baile. A partir de esta premisa iniciamos el análisis armónico de la pieza. Con el fin de situar rítmicamente la armonía, añadiremos a la partitura las palmas y la cuenta del compás flamenco.

#### Introducción

La falseta interpretada en la introducción es de dieciséis compases de 3/4, o cuatro compases de Alegrías. En su construcción está formada por dos secciones de ocho compases (de 3/4), en cada una de ellas se repiten de forma literal los cuatro primeros. Respecto al final de las distintas secciones, la segunda parte de la primera sección resuelve manteniéndose en C# frigio mayor, en una figuración de tresillos que se desplaza principalmente por grados conjuntos, y la segunda parte de la segunda sección tiene una construcción tonal, donde se afirma en la tonalidad de La Mayor, con la utilización de la Cadencia Plagal y la Cadencia Auténtica, la línea melódica está construida sobre valores largos que acompañan la función armónica.

---

<sup>357</sup> La guitarra y el baile flamenco: un problema de comunicación. Pág. 1. (HOCES, 2007)

Parte A. De 0':00" a 0': 09"

La primera sección de la introducción en C# Frigio se mueve dentro del ámbito de la cadencia flamenca. La armonía se inicia con el acorde de tónica y se desplaza entre los grados bIII y bII introduciendo la dominante del bII, el acorde A7, para resolver nuevamente en el acorde de tónica. La línea melódica de los cuatro primeros compases de la falseta es ondulada en un sentido estricto, se fundamenta en la quinta del acorde y se repite durante los dos primeros compases. El tercer compás continúa con el mismo dibujo melódico que resuelve sobre de D, cerrando la primera mitad de la sección A.

The musical score consists of two systems. The first system includes three staves: Melod. Guitar. Flam., Arm. Guitar. Flam., and C# Frigio Mayor. The Melod. Guitar. Flam. staff shows a melodic line with fingerings (5, b6, b7, 5, b6, b7, 5, 5) and triplets. The Arm. Guitar. Flam. staff shows chords: C#, E7, A7, and D. The C# Frigio Mayor staff shows degrees: I, IIIb, V/IIb, and IIb. The second system includes three staves: Gtr. Melod., Gtr. Arm., and C# Frigio Mayor. The Gtr. Melod. staff shows a melodic line with fingerings (3, #4, 5, 3, #4, 5, 4, 3) and triplets. The Gtr. Arm. staff shows chords: D, E, D, C#, and D. The C# Frigio Mayor staff shows degrees: IIb, IIIb, IIb, and I. A box highlights the E chord and IIIb degree, with the text 'Intercambio modal C# frigio' below it.

Ilustración 127. Análisis cantiñas. De 0':00" a 0':09"

Parte A'. De 0':09" a 0':18"

La introducción continúa con la repetición literal de los cuatro primeros compases. Sin embargo, la dirección de esta segunda sección es diferente a la primera. En su papel de compositor e intérprete, Tomatito reconduce una misma falseta hacia un entorno totalmente nuevo. La música que se ha escuchado en la primera parte crea en el oyente la perspectiva de un entorno modal frigio.

The musical score for the first section (0:09 to 0:18) consists of two staves: Gtr. Melod. and Gtr. Arm. The Gtr. Melod. staff shows a melodic line with fingerings: 3 #4 5 3 #4 5 5 4 3, 1 2 3 1 2 3 5 4 3, 1 2 3 1 2 3 #4 3 1, 1 1 3 5 1. The Gtr. Arm. staff shows chords: D, E, D, C#, D. Below the chords are Roman numerals: bII, bIII, bII, I. The piece starts at measure 5.

Ilustración 128. Análisis cantiñas. De 0':09" a 0':18"

La nueva conducción en cambio se afirma en el ámbito tonal mediante una cadencia plagal, consolidando la tonalidad principal del tema volviendo al V grado Mi Mayor y resolviendo en la tónica con una cadencia perfecta. Esta conducción tonal, provoca en el aficionado un reconocimiento del palo que se va a interpretar, y abre el camino a la entrada del cantaor.

The musical score for the second section (0:09 to 0:18) consists of three staves: Gtr. Melod., Gtr. Arm., and La Mayor. The Gtr. Melod. staff shows a melodic line with fingerings: 6, 7, 5, 1, 5, 1, 1. The Gtr. Arm. staff shows chords: D/F#, A/E, E/B, A. Below the chords are Roman numerals: IV, I, V, I. The piece starts at measure 9.

Ilustración 129. Análisis cantiñas. De 0':09" a 0':18"

De 0':19" a 0':21"

Una vez finalizada la introducción y para preparar la entrada del canto, la guitarra se mantiene sobre el compás básico, que consiste fundamentalmente en una serie de rasgueos que señalan las acentuaciones del compás flamenco de doce tiempos y conducen el acorde de dominante a la tónica. En este caso, la armonía mantiene un movimiento de dominante que resuelve sobre el IV grado, para volver a la dominante que resuelve sobre la tónica en una cadencia perfecta. Sobre esta base, entra el canto y emite un "ayeo o ayes"<sup>358</sup>, destinado a templar la voz, también a comprobar la afinación y el tono. Lo hace anticipando la nota La, tónica de la tonalidad principal.

The musical score consists of three staves. The top staff, labeled 'Cante', shows a vocal line starting at measure 13 with a melodic phrase. The middle staff, labeled 'Gtr. Arm.', shows a guitar accompaniment with rhythmic strums and accents, corresponding to the chord progression V, IV, V, I. The bottom staff, labeled 'La mayor', shows the chord progression: E, D/F#, E, A. The vocal line includes a 'Ayyy' vocalization over the IV and V chords.

*Ilustración 130. Análisis cantiñas. De 0':19" a 0':21"*

## Interludio

De 0':21" a 0':27"

El interludio está basado en una progresión armónica muy semejante a la utilizada posteriormente en la segunda parte de cada letra. Se inicia con una modulación a Re mayor mediante la transformación del acorde de tónica La

<sup>358</sup> Philippe Donnier, define ayes como: vocalizaciones de carácter melismático que permiten al cantaor centrar el tono y plantear de entrada el ambiente del canto interpretado. Pág. 15. (DONNIER, 1985)

Mayor en séptima de dominante, V grado que resuelve sobre el I Re mayor, afirmando la tonalidad de Re mayor en una cadencia perfecta.

The score for Illustración 131 consists of three staves. The top staff is the vocal line (Cante) starting at measure 17, featuring a melodic line with a slur over measures 18-20 and a triplet of eighth notes in measure 21. The middle staff is the guitar accompaniment (Gtr. Arm.) with a rhythmic pattern of eighth notes and triplets. The bottom staff shows chord analysis: V7 (A7) in measure 17, and I (D) in measure 21. A dashed line labeled 'c b7' spans from measure 17 to 21. A slur labeled 'Aaa' covers measures 18-20, and another slur labeled 'y' covers measure 21.

Ilustración 131. Análisis cantiñas. De 0':21" a 0':27"

De 0':27" a 0':32"

El acorde de D es convertido en D menor a partir de una conducción cromática de la voz sobre la tercera que afirma la guitarra. Continúa el cromatismo conduciendo la melodía a la nota Mi, que la guitarra armoniza con el acorde triada de V grado, La mayor.

The score for Illustración 132 consists of three staves starting at measure 21. The top staff is the vocal line (Cante) with a melodic line that includes a triplet of eighth notes in measure 22. The middle staff is the guitar accompaniment (Gtr. Arm.) with a rhythmic pattern of eighth notes and triplets. The bottom staff shows chord analysis: I- (D minor) in measure 21, and V (La mayor) in measure 22. A dashed line labeled 'c b3' spans from measure 21 to 22. A slur labeled 'Aaa' covers measures 21-22, and another slur labeled 'y' covers measure 22. A box labeled 'Anticipación La Mayor' encloses the notes in measure 22. Fingerings are indicated: '2' for the second measure, 'b3' for the flat third, 'b7 1 b7' for the flat seventh, first, and flat seventh notes, and 'b6 5' for the flat sixth and fifth notes.

Ilustración 132. Análisis cantiñas. De 0':27" a 0':32"

De 0':32" a 0':37"

La progresión continúa en una cadencia rota sobre el acorde de F#7. Este acorde es el dominante de B-7 y funciona como dominante secundaria del II grado de la tonalidad de La Mayor, al que es conducido. Una vez aquí, el encadenamiento de acordes resuelve sobre un movimiento cadencial utilizado en *Jazz* y muchos estilos de música moderna, el enlace II-7, V7, I, que nos sitúa definitivamente en la tonalidad principal, La mayor. La línea melódica se mueve en una progresión descendente por grados conjuntos sobre la escala de La mayor.

The musical score consists of three staves. The top staff is for the vocal line (Cante), starting at measure 25. It features a descending melodic line with notes G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Fingerings are indicated above the notes: 5, b6, b7, 1, 1, 4, b3, 2, 1, b7, b6, 2, 4, 3. The lyrics 'a a a ay y y y a ay y y y a a' are written below the notes. The middle staff is for the guitar (Gtr. Arm.), showing chords F#7, B-7, E7, and A. The bottom staff is for the guitar (La Mayor), showing the Roman numeral progression V7/II, II, V7, and I. The V7 and I chords are marked with a '3' and a '3' respectively, indicating triplets.

*Ilustración 133. Análisis cantiñas. De 0':32" a 0':37"*

De 0':37" a 0':40"

La progresión melódica continúa descendiendo hasta la tónica, la guitarra armoniza este último tramo con el compás básico, que por una parte afirma la tonalidad, y a la vez sitúa con su repetición la espera para entrar el cantaor a la primera letra.



The image shows a musical score for voice and guitar. The voice part (Cante) is on a treble clef staff with notes and lyrics 'a a a a a y'. The guitar part (Gtr. Arm.) is on a treble clef staff with chords A, E, D/F#, E, A and fingerings 3, 3, V, IV, V, I. Two boxes labeled 'Anticipación' highlight the first and fifth notes of the voice line.

*Ilustración 134. Análisis cantiñas. De 0':37" a 0':40"*

En el interludio, la voz no articula palabras, funciona como un instrumento melódico. Es interesante hacer notar que los modelos melódicos utilizados por esta son semejantes a los utilizados por la guitarra, valores largos con una finalidad de progresión armónica, o conducción melódica hacia la tónica. Es habitual, la anticipación del acorde de tónica por parte del cantaor, lo que nos puede dar a entender que la melodía cantada sirve de guía para fijar los cambios armónicos de la guitarra. Como se afirma en el ambiente flamenco: "Cuando se acompaña a un cantaor, el que manda es el cante."

De 0':40" a 0':45"

Mientras se mantiene el compás básico, la conducción armónica se ratifica sobre la cadencia perfecta de La mayor; la función es básicamente rítmica pero también se introducen melodías que mantienen esta conducción. En este caso, vemos una progresión melódica de semicorcheas y negras, que se repite por terceras descendentes hasta llegar al arpeggio de tónica.

33

Gtr. Melod. 2 3 4 2 1 b7 1 2 b7 6 5 6 b7 5 1 5 1 3 5 1

Gtr. Arm. E A

La Mayor 33 6 6 V I

Ilustración 135. Análisis cantiñas. De 0':40" a 0':45"

De 0':45" a 0':52"

Una vez finalizado el interludio, la guitarra reitera el compás básico en la tonalidad principal: La mayor. Este recurso es utilizado para dar la entrada de la primera letra, su empleo es habitual tanto en el cante como en el baile flamenco. La función del compás básico es afirmar la base armónica, mantener el patrón rítmico y comunicar al cantaor el fin del interludio.

Gtr. Arm. E D/F# E A

La Mayor V IV V I

Palmas 29

Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

Gtr. Arm. E A

La Mayor 41 V I

Palmas

Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

Ilustración 136. Análisis cantiñas. De 0':45" a 0':52"

## Letra primera

En la exposición de las letras, se diferencia claramente la armonía de la primera parte y de la segunda en cada una de ellas. La primera parte se presenta en un contexto muy semejante a las alegrías, donde se enuncia principalmente el movimiento dominante-tónica. La segunda parte posee un encadenamiento armónico semejante al utilizado en el interludio.

### Primera parte.

De 0':52" a 1':01" "Mi niña se fue a la mar".

La primera letra se inicia sobre el acorde de tónica La Mayor. La línea melódica parte de la tercera del acorde, asciende hasta la tónica y vuelve a la tercera siempre por grados conjuntos. Esta melodía se asienta sobre progresión Tónica - Dominante - Tónica, afirmando la tonalidad principal.

The musical score consists of two staves. The top staff is labeled 'Cante' and shows a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody starts on the third degree (G#) and moves to the tonic (A), then back to the third degree (G#) and finally to the tonic (A). Fingerings are indicated above the notes: 3, 4, 5, 1, 3, 2, 1, 6, 5, 4, 3. The bottom staff is labeled 'Gtr. Arm.' and shows guitar accompaniment in treble clef. It features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Chords are indicated below the staff: 'A' (La Mayor) under the first measure, 'E' (E Mayor) under the second measure, and 'A' (La Mayor) under the third measure. Roman numerals 'V' and 'I' are placed below the staff to indicate the dominant and tonic chords respectively.

*Ilustración 137. Análisis cantiñas. De 0':52" a 1':01"*

El baile remata sobre el compás básico, la participación del baile en este punto está entendida como un instrumento de percusión que reafirma rítmicamente el patrón. En este caso el baile realiza una función instrumental de dar la

entrada al cante. En el acompañamiento habitual, esta fórmula sirve de aviso al bailar para dar paso a su entrada.

Musical score for Illustración 138, showing the accompaniment from 0:52 to 1:01. The score includes four staves: Gtr. Arm. (Guitar), La Mayor (Voice), Palmas (Palm), and Baile (Dance). The Gtr. Arm. staff shows a melodic line with accents and a triplet of eighth notes. The La Mayor staff shows a vocal line with a 'V' marking. The Palmas staff shows a rhythmic pattern with a '3' marking. The Baile staff shows a rhythmic pattern with a '3' marking. The Compás flamenco staff shows a sequence of 10 beats, numbered 1 to 10. The Baile staff shows a sequence of 10 beats, numbered 1 to 10.

*Ilustración 138. Análisis cantiñas. De 0':52" a 1':01"*

De 1':01" a 1':08". "A contar olas y chinas".

La voz se mueve principalmente por notas del acorde. Evidenciando el carácter tonal de la pieza, la conducción melódica desciende desde la tónica por grados conjuntos, anticipando el acorde de dominante introducido por la guitarra. Desde el punto de vista armónico, continuamos el movimiento Tónica – Dominante.

Musical score for Illustración 139, showing the accompaniment from 1:01 to 1:08. The score includes two staves: Cante (Vocal) and Gtr. Arm. (Guitar). The Cante staff shows a vocal line with lyrics "a contar olas y chinas" and a melodic line with a triplet of eighth notes. The Gtr. Arm. staff shows a melodic line with accents and a triplet of eighth notes. The La Mayor staff shows a vocal line with a 'V' marking. The Gtr. Arm. staff shows a melodic line with accents and a triplet of eighth notes. The La Mayor staff shows a sequence of 10 beats, numbered 1 to 10.

*Ilustración 139. Análisis cantiñas. De 1':01" a 1':08"*

De 1':08" a 1':16". "Mi niña se fue a la mar".

Este tercio es melódicamente similar al primero, pero rítmicamente está desplazado, lo que obliga al cantador a unirlo al siguiente. El desplazamiento de las frases de su ubicación tradicional es una característica del cante de Camarón, la sensación que produce al aficionado es de una pasajera confusión. Sin embargo, su dominio del compás, su conducción y la vuelta a la ubicación del tercio, señalan una libertad y una capacidad de improvisación que le permite romper el esquema tradicional, contribuyendo a la frescura que caracteriza sus interpretaciones.

The musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'Cante' and shows a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Above the staff are fingerings: 6 b7 1 4 4 4 4 3 2 1 2 1 b7. The middle staff is labeled 'Gtr. Arm.' and shows an electric guitar accompaniment in treble clef with an E7 chord indicated. The bottom staff is labeled 'La Mayor' and shows a guitar tablature with fret numbers 6, 6, 3, and 3. The lyrics 'Mi ni ña se fue a la ma a a a a' are written below the guitar staff, with a diamond symbol under 'se' and accents over 'ma' and the final 'a's.

*Ilustración 140. Análisis cantiñas. De 1':08" a 1':16"*

De 1':16" a 1':24" "Pero se ha encontrao de pronto, con el río de Sevilla."

La melodía continúa afirmando la tonalidad principal sobre el acorde de tónica, iniciando la última frase con la fundamental. Como vemos, en cada uno de los tercios va alternando el inicio de cada frase sobre la tercera y la fundamental del acorde de tónica. Posteriormente, la armonía se desplaza a la dominante.

*Ilustración 141. Análisis cantiñas. De 1':16" a 1':24"*

La melodía anticipa una cadencia rota que resuelve sobre el IV grado. Posteriormente, se afirma una vez más la cadencia auténtica, que viene precedida por la subdominante, IV, V, I.

*Ilustración 142. Análisis cantiñas. De 1':16" a 1':24"*

## Segunda parte.

En la estructura armónica de estas cantiñas, encontramos las secciones comunes tradicionales que están ubicadas en la primera parte de cada letra. En la segunda parte de ambas letras se localiza una progresión que ya se había utilizado en el interludio. Por nuestra parte, hemos escuchado algunas versiones de cantiñas del Pinini, como la interpretada por Fernanda de Utrera, nieta de Fernando Peña Soto "El Pinini", acompañada por el guitarrista Diego del Gastor<sup>359</sup>, o la interpretada por María la Perrata cantaora de Utrera, apodo de una importante dinastía flamenca, acompañada por su hijo Pedro Peña<sup>360</sup>.

359 <https://www.youtube.com/watch?v=-jhktQSVX1Y>. [Consulta: 22/08/2016]

360 <https://www.youtube.com/watch?v=eQjgW41QxNs>. [Consulta: 22/08/2016]



77  $b3$  2  $b3$  2  $b3$  5 4 5

Cante  
cin co bar \_\_\_\_\_ cos se me \_\_\_\_\_ ci \_\_\_\_\_ a a an

Gtr. Melod.

Gtr. Arm. D- A/E

Re menor I La Mayor V I

*Ilustración 144. Análisis cantiñas. De 1':28" a 1':33"*

De 1':33" a 1':37" "Con los remos en el agua"

Continúa en la tonalidad principal con la misma conducción que en el interludio. Posteriormente, modula a Si menor por medio de la dominante secundaria del II grado de la tonalidad principal. La guitarra introduce melodías que señalan la conducción armónica, arpegiando los acordes finales de cada frase.

81 1 1 1  $b7$   $b6$  5  $b7$   $b3$

Cante  
con los re \_\_\_\_\_ mos en el \_\_\_\_\_ a \_\_\_\_\_ gua

Gtr. Arm.  $F\#7$   $B-7$

V/II II

81  $b7$  1 1  $b6$  5 c 1  $b3$  5  $b7$

*Ilustración 145. Análisis cantiñas. De 1':33" a 1':37"*



De 1':37" a 1':40" "y las velas en la brisa"

Una vez más, se utiliza la cadencia perfecta II, V, I, para modular a la tonalidad de La mayor, donde concluye la primera letra, coincidiendo con el remate del baile.

The musical score consists of three staves. The top staff is for the vocal line (Cante), starting at measure 85. It features a melodic line with lyrics: "y la ve la en la bri saa". Above the notes are fingerings: b7, 4, 3, 5, 1. The middle staff is for guitar accompaniment (Gtr. Arm.), showing chords E and A, and rhythmic patterns with accents and triplets. The bottom staff is for piano accompaniment, starting at measure 85, with fingerings 1 3 5 1 and 1 3 5 1, and triplets.

Ilustración 146. Análisis cantiñas. De 1':37" a 1':40"

### "Escobilla"

De 1':40" a 1':46"

La "escobilla", episodio de acompañamiento al baile que en este caso separa las dos letras, se inicia sobre el compás básico con la conducción armónica Dominante - Tónica.

The musical score consists of four staves. The top staff is for guitar accompaniment (Gtr. Arm.), showing chords E and A, and rhythmic patterns with accents and triplets. The second staff is for piano accompaniment (La Mayor Palmas), showing chords V and I, and rhythmic patterns with accents. The third staff is for flamenco compás (Compás flamenco), showing a sequence of numbers: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 7, 2. The bottom staff is for dance accompaniment (Baile), showing rhythmic patterns with accents and triplets.

Ilustración 147. Análisis cantiñas. De 1':40" a 1':46"

De 1':46" a 1':59"

Con la entrada de la guitarra se inicia una conducción compuesta por una falseta de ocho compases con valores largos, formada por notas de los distintos acordes que se repite dos veces, añadiendo una sección final de cuatro compases que resuelve con una progresión melódica descendente por grados conjuntos.

*Ilustración 148. Análisis cantiñas. De 1':46" a 1':59"*

En la frase final de la “escobilla” aparece el acorde de Bb dominante sustituto, tritono de la dominante. Este acorde construido sobre una fundamental no diatónica, hace la función de dominante dando mayor variedad en el movimiento V, I, que inicia y resuelve la frase.

*Ilustración 149. Análisis cantiñas. De 1':46" a 1':59"*

## Letra segunda

La estructura armónica y melódica de la segunda letra es similar a la de la primera letra. Tenemos una primera parte que encaja melódica y armónicamente con las cantiñas tradicionales, esta estructura se podría utilizar también para un cante por alegrías. La segunda parte de mayor variedad armónica imprime un carácter de renovación a la obra interpretada.

### Primera parte.

De 2':08" a 2':13" "Quién mira dentro la torre"

El acompañamiento se inicia afirmando el carácter tonal con el movimiento dominante-tónica. La melodía arranca y finaliza en la tercera del acorde, y se construye principalmente sobre notas del acompañamiento.

The image shows a musical score for the song "Quién mira dentro la torre". It consists of two staves: "Cante" (Vocal) and "Gtr. Arm." (Guitar Accompaniment). The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lyrics are "Quien mi ra den tro la to rre e e e e e e". Above the vocal line, there are fingerings: 3, 4, 5, 1, 1, 1, 1, 3, 2, 1, 2, 5, 4, 3. The guitar accompaniment is in treble clef and features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Chords are indicated as A, E, and A. The bass line is labeled "La Mayor" and shows fingerings I, V, and I. The score is marked with "113" at the beginning.

*Ilustración 150. Análisis cantiñas. De 2':08" a 2':13"*

De 2':16" a 2':27" "Enjaezada, de Sevilla"

La línea melódica a pesar de ser similar a la primera letra introduce algunos cambios rítmicos. La guitarra en su función de acompañante armoniza la línea marcada por el cante que va anticipando los movimientos armónicos.

The musical score for 'Enjaezada, de Sevilla' consists of three staves. The top staff is the vocal line (Cante) in treble clef, starting at measure 121. It features a melodic line with lyrics: 'en jae za da de Se vi lla a a a au'. Fingerings are indicated above the notes: 1 1 3 2 2 1 for the first six notes, and 3 2 1 2 1 b7 for the last five notes. A box labeled 'Anticipación' encloses the notes 'lla a'. The middle staff is the guitar accompaniment (Gtr. Arm.) in treble clef, showing rhythmic patterns with accents (>) and chord changes from A to E. The bottom staff shows the chord progression for 'La Mayor' as I and V.

Ilustración 151. Análisis cantiñas. De 2':16" a 2':22"

De 2':27" a 2':30" "Quién mira dentro la torre"

Se expone nuevamente la primera frase, pero esta vez se armoniza con el acorde de D, realizando un movimiento cadencial subdominante-dominante - tónica que afirma la tonalidad de La mayor.

The musical score for 'Quién mira dentro la torre' consists of three staves. The top staff is the vocal line (Cante) in treble clef, starting at measure 129. It features a melodic line with lyrics: 'Quien mi ra den tro la to rre e e e e e'. Fingerings are indicated above the notes: 7 1 2 5 5 5 4 3 2 1 2 1 b7 3. The middle staff is the guitar accompaniment (Gtr. Arm.) in treble clef, showing rhythmic patterns with accents (>) and chord changes from D to E to A. The bottom staff shows the chord progression for 'La Mayor' as IV, V, and I.

Ilustración 152. Análisis cantiñas. De 2':27" a 2':30"

De 2':30" a 2':33" "Cinco voces contestaban"

La melodía tiene un carácter lineal, y está basada en notas del acorde, su evolución marca los cambios armónicos de la guitarra, conduciendo el acorde de tónica de la tonalidad principal a la dominante.

The musical score consists of two staves. The top staff is for the vocal line (Cante) and the bottom staff is for the guitar accompaniment (Gtr. Arm.). The key signature is one sharp (F#), indicating the key of A major. The time signature is 3/8. The vocal line starts at measure 133 and includes lyrics: "cin co vo ces con tes ta va a an re don". The guitar accompaniment features a sequence of chords: A (I), E (V), and F# (V). The guitar part includes sixteenth-note patterns and triplets. Fingerings are indicated above the notes, and an "Anticipación" box highlights a specific melodic phrase in the vocal line.

*Ilustración 153. Análisis cantina. De 2':30" a 2':33"*

De 2':33" a 2':38" "Redondas como sortijas"

Los versos están unidos en una misma frase melódica. La tonalidad principal, La mayor, se afirma con la utilización de los grados tonales, que concluyen nuevamente con el movimiento subdominante-dominante-tónica. La melodía es descendente y finaliza en la tercera del acorde, nota utilizada frecuentemente en el inicio y final de los tercios.

137

Cante

das co o o o mo sor ti ja as

E D E A

Gtr. Arm.

La Mayor V IV V I

*Ilustración 154. Análisis cantiñas. De 2':33" a 2':38"*

## Segunda parte

Esta segunda parte ya descrita anteriormente, es opuesta a la anterior. El movimiento armónico es más variado con modulaciones a Re mayor y Re menor, y la línea melódica sigue un movimiento cromático en los cambios de acorde que le imprime un carácter nuevo, muy diferente a la primera parte de la letra, en tonalidad de La mayor.

De 2':38" a 2':43" "El cielo monta gallardo"

La melodía va anticipando los cambios armónicos, funciona como una nota guía que conduce la séptima del acorde de A7 dominante a la tercera del acorde de D mayor, consolidando la modulación a Re mayor, mediante un movimiento dominante-tónica.

141

Anticipación

Cante

el cie lo mon ta ga llar do

Gtr. Arm.

La Mayor

I Re Mayor V I

*Ilustración 155. Análisis cantiñas. De 2':38" a 2':43"*

### De 2':43" a 2':48" "Al río, de orilla a orilla"

El acorde de Re mayor se convierte en menor, la armonía se sitúa en el acorde triada del quinto grado de Re menor, el acorde La mayor. La vuelta a la tonalidad principal La mayor se realiza considerando este acorde como primer grado. La melodía lineal se basa únicamente en movimientos de semitono.

145

Anticipación

Cante

al ri o do ri llao ri lla

Gtr. Arm.

Re menor

I La Mayor V I

*Ilustración 156. Análisis cantiñas. De 2':43" a 2':48"*

### De 2':48" a 2':51" "Y en el aire sonrosao"

En este tercer verso continuamos en el entorno de La mayor, a partir de una anticipación melódica, la armonía es conducida al segundo grado de la tonalidad mediante el acorde dominante del segundo grado.

Anticipación

149

Cante

1 1 1 1 b7 b6 5 4 b3

yen el ai re son ro sa o

Gtr. Arm.

F#

3 3 3

La Mayor

V/II II

*Ilustración 157. Análisis cantiñas. De 2':48" a 2':51"*

### De 2':51" a 2':56" "Cinco anillos se mecían"

Una vez situado en el segundo grado que hace la función de subdominante, se afirma la tonalidad de La mayor mediante la cadencia II, V, I, que resuelve en la tónica principal. La melodía finaliza con la tónica La.

153

Cante

b3 b7 3 3 2 3 2 2 1

cin coa ni llos se me cí an

Gtr. Arm.

B-/F# E A

3 3

La Mayor

II V I

*Ilustración 158. Análisis cantiñas. De 2':51" a 2':56"*

## Final

### De 2':52" a 3':01"

La cadencia final utiliza nuevamente los grados tonales mediante la progresión IV, I, V, I, cadencia plagal y cadencia auténtica, el acompañamiento reitera nuevamente el carácter tonal de la pieza, remarcando cada uno de los acordes para finalizar en la tónica.



The image shows a musical score for three parts: Gtr. Arm., La Mayor, and Palmas. The Gtr. Arm. part is written in treble clef and features a sequence of chords: D/F#, A/E, E, and A. The La Mayor part is written in bass clef and features a sequence of chords: IV, I, V, I. The Palmas part is written in bass clef and features a sequence of rhythmic patterns. The score is divided into four measures, each containing a sequence of chords and rhythmic patterns. The Gtr. Arm. part includes sixteenth-note patterns and accents. The La Mayor part includes a sequence of chords: IV, I, V, I. The Palmas part includes a sequence of rhythmic patterns.

Ilustración 159. Análisis cantiñas. De 2':52" a 3':01"

#### 4.1.2.3.4 Indicaciones

1. La ubicación de los cambios armónicos coincide habitualmente con la acentuación del patrón rítmico marcado por las palmas. De los distintos acentos rítmicos utilizados, el tiempo tres de la cuenta flamenca, es un punto corriente en el cambio de acorde.
2. El ritmo armónico del acompañamiento se presenta normalmente en bloque, en muy pocos casos arpegiado.
3. La tonalidad principal de la pieza es La Mayor, esto se afirma frecuentemente con el movimiento dominante - tónica.
4. El único pasaje situado fuera del ámbito tonal se encuentra en la falseta de introducción, nos situamos de una forma pasajera en C# frigio mayor, para resolver en la tonalidad principal La mayor que inicia el tema. El resto de modulaciones que se observan, ya en el ámbito tonal, son pasajeras, y se sitúan en el interludio y en la segunda parte de cada letra.
5. Las líneas melódicas de la guitarra, y del cante cuando entona una melodía sin letra son de dos tipos: conducciones melódicas, similares a las “notas guía” utilizadas en música de *jazz*, que sirven de guía al oyente a través de la progresión armónica, y secuencias melódicas que conducen a la tónica de la tonalidad principal.
6. Las melodías cantadas están poco ornamentadas, son lineales y se mueven principalmente por grados conjuntos.

7. En la segunda parte de cada letra, donde los cambios armónicos modulan a otras tonalidades, la melodía vuelve a funcionar como las “notas guía” del interludio.
8. La anticipación constante de la melodía cantada evidencia la conducción de los cambios armónicos por parte de ésta.

### **Cambios armónicos**

# Mi niña se fue a la mar

La leyenda del tiempo  
Camarón

The musical score is written in 3/4 time and consists of two parts: a melody and a rhythmic accompaniment. The melody is written in treble clef and starts with a key signature of one sharp (F#). The accompaniment is also in treble clef and features a consistent rhythmic pattern of eighth notes, often in triplets or sixteenth-note groups. Chords are indicated above the staff, and fingerings are shown with numbers 1-6. The score is divided into two systems: the first system (measures 1-8) and the second system (measures 9-32). The first system includes a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The second system includes a key signature change to one flat (Bb) at measure 29.

Chords and fingerings shown in the score:

- Measures 1-8: C#, E7, A7, D, E, D, C#
- Measures 9-12: D/F#, A/E, E/B, A
- Measures 13-16: E, D/F#, E, A
- Measures 17-20: A7, D
- Measures 21-24: D-, A
- Measures 25-28: F#7, B-7, E7, A
- Measures 29-32: E, D/F#, E, A

The musical score consists of eight staves of music, each starting with a measure number (33, 37, 41, 45, 49, 53, 57, 61). The music is written in treble clef and features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes. Chord symbols 'E' and 'A' are placed above the staves. Fingerings '6' and '3' are indicated below the notes. Accents (>) are placed above several notes. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and diamond-shaped symbols.

65 E

69 D/F# E A

73 A7 D7

77 D- A/E

81 F#7 B-7

85 E A A

89 E A

93 E A

Detailed description: This musical score is for guitar, spanning measures 65 to 93. It is written in treble clef. The piece features a variety of chords and techniques. Measures 65-68 include sixths and triplets. Measures 69-72 feature chords D/F#, E, and A. Measures 73-76 use A7 and D7. Measures 77-80 are marked with D- and A/E. Measures 81-84 use F#7 and B-7. Measures 85-88 feature E and A chords. Measures 89-92 include E and A chords with sixths and triplets. Measures 93-96 use E and A chords. The notation includes accents, slurs, and diamond-shaped symbols.

4

Mi niña se fue a la mar

97 E A

Musical staff 97-100: Treble clef, four measures. Notes: G4, A4, B4, C5. Chords: E, A. Accents (>) are placed above the notes.

101 B♭ A E A

Musical staff 101-104: Treble clef, four measures. Notes: G4, A4, B4, C5. Chords: B♭, A, E, A. Accents (>) are placed above the notes. A triplet of eighth notes (G4, A4, B4) is marked with a '3' below it in the final measure.

105 E A A

Musical staff 105-108: Treble clef, four measures. Notes: G4, A4, B4, C5. Chords: E, A, A. Accents (>) are placed above the notes. Sixteenth-note runs are marked with '6' below them in the first two measures, and triplets of eighth notes are marked with '3' below them in the last three measures.

109 E A

Musical staff 109-112: Treble clef, four measures. Notes: G4, A4, B4, C5. Chords: E, A. Accents (>) are placed above the notes. Triplet eighth notes are marked with '3' below them in the last three measures.

113 E A

Musical staff 113-116: Treble clef, four measures. Notes: G4, A4, B4, C5. Chords: E, A. Accents (>) are placed above the notes. Triplet eighth notes are marked with '3' below them in the last three measures.

117 E A

Musical staff 117-120: Treble clef, four measures. Notes: G4, A4, B4, C5. Chords: E, A. Accents (>) are placed above the notes. Triplet eighth notes are marked with '3' below them in the last three measures.

121 E

Musical staff 121-124: Treble clef, four measures. Notes: G4, A4, B4, C5. Chord: E. Accents (>) are placed above the notes. Sixteenth-note runs are marked with '6' below them in the last two measures.

125 D

Musical staff 125-128: Treble clef, four measures. Notes: G4, A4, B4, C5. Chord: D. Accents (>) are placed above the notes. Sixteenth-note runs are marked with '6' below them in the first two measures.

The musical score consists of eight staves of music, each starting with a measure number. The notes are primarily eighth notes, often grouped in pairs or triplets. Chord changes are indicated by letters above the staff: E, A, D, A7, D-, A/E, F#, B-/F#, and D/F#. Technical markings include accents (>), slurs, and diamond-shaped symbols. Measure 129 has chords E and A. Measure 133 has chord E. Measure 137 has chords D and A. Measure 141 has chords A7 and D. Measure 145 has chords D- and A/E. Measure 149 has chords F# and B-/F#. Measure 153 has chords E and A. Measure 157 has chords D/F#, A/E, E, and A. The score ends with a double bar line.

Ilustración 160. Cambios armónicos de las cantiñas.



### 4.1.3 Estudio del tema “Viviré”

#### 4.1.3.1 Entorno de las bulerías

La bulería es actualmente el palo más popular dentro del género flamenco, también el estilo festivo con que habitualmente se cierran muchos conciertos, a esta popularidad ha contribuido sin duda Camarón de la Isla, ya que fue el cante más abundante en sus grabaciones. La integración de este palo en el repertorio flamenco es relativamente reciente en comparación con otros, y la búsqueda de su origen ha llevado a diversos estudiosos a analizar la etimología de la palabra bulería. Se especula con la procedencia del término burlería, congénito de burla o engaño, también con su relación con los vocablos bulear, buleo, bulero y bulo. Otros autores, como el cantaor Antonio Mairena, señalando la seriedad de las antiguas bulerías, desestiman este origen y suponen su procedencia en la relación etimológica con el bolero, canteailable muy popular en el s. XIX, suponiendo el uso de bolería y posteriormente bulería para un canteailable.

En cuanto a sus intérpretes, Silvia Calado afirma que Pastora Pavón “La niña de los Peines”, fue quien denominó por primera vez un cante con el nombre de bulerías<sup>361</sup>. Por otra parte, Ángel Álvarez reseña el origen de este estilo hacia 1870 en Jerez<sup>362</sup>, relacionándolo con la aceleración que el Loco Mateo imprimía al remate de la soleá. También son referentes en la búsqueda de los primeros intérpretes el cantaor Aurelio de Cádiz quien, entrevistado por José Blas Vega, afirma que las bulerías más antiguas que recuerda son las de Tomás el Nitri<sup>363</sup>.

---

361 Por bulerías: 100 años de compás flamenco. Pág. 11. (CALADO, 2009)

362 El cante flamenco. (ÁLVAREZ, 2004). Pág. 109

363 Conversaciones flamencas con Aurelio de Cádiz. Pág. 61. (BLAS, 1988)

En su aspecto estilístico, los puntos principales son, Jerez considerado centro fundamental, Cádiz, y Sevilla donde encontramos las bulerías de Triana o Utrera. Catalina León haciendo referencia a las bulerías de Cádiz, afirma:

“El cante por bulerías supone un supremo ejercicio de compás, unido a las facultades de improvisación necesarias para que el cante no decaiga, alternando momentos más espectaculares y movidos con otros más serenos, que reposan el cante y preparan una nueva explosión de bullicio y fuerza festiva.”<sup>364</sup>

Es de destacar la relación de este estilo con el pueblo gitano, Antonio Carrillo afirma respecto a las bulerías: “Representan el medio de comunicación abierta y llana del pueblo gitano.”<sup>365</sup>

---

<sup>364</sup> El flamenco en Cádiz. Pág. 60. (LEÓN, 2006)

<sup>365</sup> El Cante Flamenco como expresión y liberación. Pág. 117. (CARRILLO, 1978)

#### 4.1.3.2 Ficha técnica de la grabación

Sello discográfico: Mercury 822 719-2
Soporte: Compact Disc
Nombre de la grabación: Viviré
Intérpretes principales: Camarón con Paco de Lucía y Tomatito
Año de la grabación: 1984
Nombre del tema: Viviré
Autor: José Sánchez
Duración: 3':52''
Palo flamenco: bulerías
Instrumentos que aparecen: dos guitarras flamencas, cante, palmas, flauta y cajón.
Intérpretes: Camarón, Tomatito, Paco de Lucía, Pepe de Lucía, Antonio Humanes, Guadiana, El Pollito, Rubem Dantas, Jorge Pardo. <sup>366</sup>

*Ilustración 161. Ficha técnica de las bulerías "Viviré"*

---

<sup>366</sup> Camarón: vida y obra. Pág. 469. (GAMBOA, NÚÑEZ, 2003)

### **4.1.3.3 Análisis cualitativo**

#### **4.1.3.3.1 Construido sobre el tiempo**

La estructura formal de la bulería “Viviré” está construida a partir de las distintas letras cantadas. Se inicia con una introducción instrumental y después de templar el cante, se interpretan tres letras sin ninguna relación temática entre ellas y de distinta duración. Después de la tercera letra, las guitarras interpretan una falseta, a la que sigue una cuarta letra, y un estribillo que señala el final. Las bulerías acaban con la melodía utilizada en la introducción, que se repite disminuyendo el volumen poco a poco hasta su desaparición, este recurso se realiza mediante una técnica de edición de sonido llamada “Fade out”. Desde el punto de vista analítico, la separación entre los tercios se ha hecho teniendo en cuenta el compás básico que mantiene el acompañamiento para introducir cada letra. La forma en que se concibe la edición musical del disco, incluyendo algunas ideas como incorporar la guitarra doblada por la voz, el tipo de ecualización, el aumento o disminución de los volúmenes parciales, evidencian la evolución en el modelo de las grabaciones desde los primeros discos de Camarón y Paco de Lucía. En estos últimos discos, el trabajo del ingeniero de sonido tiene un papel en la producción mucho más importante que en los inicios, y se constata que el oyente de flamenco ya tiene asimiladas algunas técnicas modernas de edición, así como la incorporación de instrumentos no tradicionales.

El esquema de la estructura para las bulerías analizadas es el siguiente:

	MIN.	CANTE	GUITARRA	ÁMBITO ARMÓNICO
<b>Introducción</b>	De 0':00" a 0':23"		Falsetas A +A	Modo Re frigio Mayor Modo Re frigio
Compás básico de espera	De 0':23" a 0':27"		Un compás de bulerías de espera	
Temple	De 0':27" a 0':37"	Temple Modo Re frigio Mayor	Acompañamiento rítmico	
<b>Letra primera</b>	De 0':37" a 0':55"	Estoy viendo... Modo Re frigio Mayor	Acompañamiento al canto.	
Compás básico de espera	De 0':55" a 1':01"		Dos compases de bulerías de espera	Modo Re frigio
<b>Letra segunda</b>	De 1':01" a 1':24"	Viviré,	Acompañamiento al canto.	Modo Re frigio
Compás básico de espera	De 1':24" a 1':30"		Dos compases de bulerías de espera	Modo Re frigio
<b>Letra tercera</b>	De 1':30" a 2':10"	Por la calle pequeña	Acompañamiento al canto.	Modo Re frigio Sol Mayor Modo Re frigio Mayor
Compás básico de espera	De 2':10" a 2':15"		Compás básico de espera	Modo Re frigio
<b>Falseta</b>	De 2':15" a 2':35"		Interpretación a dos guitarras	
Compás básico de espera	De 2':35" a 2':41"		Compás básico de espera	Modo Re frigio
<b>Letra cuarta</b>	De 2':41" a 2':58"	Después me nació un clavel...	Acompañamiento al canto.	
<b>Estrillo de coda</b>	De 2':58" a 3':10"	Vivir y soñar...	Acompañamiento al canto.	
<b>Melodía final</b>	De 3':10" a 3':49"		Falsetas A +A + fade out	Modo Re frigio Mayor Modo Re frigio

*Ilustración 162. Esquema de la estructura de las bulerías "Viviré"*

La forma musical se ordena con la siguiente estructura:

**Introducción** De 0':00" a 0':37"

Falseta

De 0':00" a 0':23"

Compás básico de espera

De 0':23" a 0':27"

Temple

De 0':27" a 0':37"

**Letra primera**

De 0':37" a 0':55"

Estoy viendo, en la ventana

hay un azul de mañana temprano

un azul muy triste limpio y dorao,

hay un azul de mañana temprano

y un azul muy triste limpio y dorao.

Compás básico de espera

De 0':55" a 1':01"

**Letra segunda**

De 1':01" a 1':24"

Viviré, mientras que el alma me suene,

aquí estoy, para morir,

aquí estoy para morir,  
cuando me llegue,  
cuando me llegue,  
cuando me llegue,  
cuando me llegue,  
cuando me llegue.

Compás básico de espera

De 1':24" a 1':30"

**Letra tercera**

De 1':30" a 2':10"

Por la calle pequeña  
brilla la luna,  
brilla la luna,  
brilla la luna,  
en sus paredes blancas  
ventana oscura,  
ventana oscura,  
y en esa vieja plazuela  
del pueblo mío, del pueblo mío,  
donde me daban consejo,  
donde me daban consejo,  
siempre iba a lo mío,  
siempre iba a lo mío,  
ay donde me daban consejo,  
siempre iba a lo mío,  
siempre iba a lo mío,  
y no sabía qué hacer,  
tantos consejos me daban  
que a mí aire iba bien.

Compás básico de espera

De 2':10" a 2':15"

### **Falseta**

De 2':15" a 2':35"

Compás básico de espera

De 2':35" a 2':41"

### **Letra cuarta**

De 2':41" a 2':58"

Después me nació un clavel,  
p'alegrarme a mí los días,  
y ahora que tengo a los tres,  
que más le pio a la vida;  
que en el jardín de mi casa  
nunca falte la alegría.

### **Estrillo de coda**

De 2':58" a 3':10"

Vivir y soñar,  
solo voy buscando mi libertad.  
Vivir y soñar,  
solo voy buscando mi libertad.

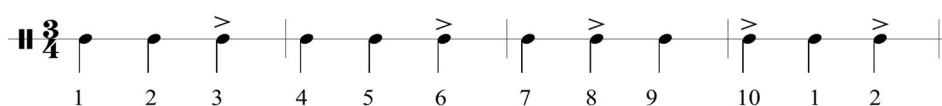
### **Melodía final**

De 3':10" a 3':49"



#### 4.1.3.3.2 El ritmo. Un patrón flexible

Al igual que en la pieza anterior nos encontramos ante un estilo procedente de la provincia de Cádiz, donde se utiliza el compás de doce tiempos derivado de la soleá. La bulería, género festero fundamental, se interpreta frecuentemente en un tempo rápido. En referencia a su representación gráfica hemos optado una vez más, por la representación sobre un compás de 3/4, detallando la acentuación y la cuenta flamenca de doce tiempos utilizada para los cantes de Cádiz en general.



*Ilustración 163. Representación del compás de bulerías*

Hemos de considerar que esta estructura posee un carácter cíclico y acoge distintas variaciones. Sin embargo, goza de cierta flexibilidad, ya que encontramos formulas rítmicas que rompen el patrón de doce tiempos. En algunos casos, la razón de variar esta pauta de doce tiempos se da como consecuencia de un alargamiento en la resolución de los tercios por parte del cantaor. Estas variaciones, como veremos a continuación, se limitan a grupos de medio ciclo finalizando con un remate por parte del acompañamiento, que sitúa nuevamente el patrón en su inicio.

#### **Base rítmica, palmas y cajón**

En el apartado de la percusión, encontramos dos instrumentos con función distinta: el cajón, utilizado solamente en la introducción y en el final, y las palmas que suponen la base rítmica fundamental que sostiene el tema, generando distintos patrones que mantienen la articulación propia de las bulerías. Como ya hemos comentado este palo posee una métrica de doce

tiempos, pero el acompañamiento presenta diversas variaciones que cambian el ciclo y la acentuación, según necesidades de carácter o de fraseo en la voz. De los distintos formatos adoptados podemos distinguir tres tipos: grupos de doce tiempos señalados como “Compás flamenco”, grupos de más de doce tiempos señalados en la transcripción como “Compás flamenco \*\*”, grupos de seis tiempos señalados en la transcripción como “Medio compás”. La estructura desde esta óptica sería:

<b>Tipo de patrón</b>	<b>Núm. de compás</b>	<b>Instrumento</b>
Compás flamenco	Del 1 al 33	Cajón + Palmas
Compás flamenco	Del 34 al 89	Palmas
Medio compás	Del 90 al 113	Palmas
Compás flamenco	Del 112 al 117	Palmas
Compás flamenco	Del 118 al 177	Palmas
Compás flamenco **	Del 178 al 183	Palmas
Compás flamenco	Del 184 al 251	Palmas
Medio compás	Del 252 al 263	Cajón + Palmas
Compás flamenco **	Del 264 al 269	Cajón + Palmas
Compás flamenco	Del 270 al 322	Cajón + Palmas

*Ilustración 164. Tipo de patrón en las bulerías “Viviré”*

Desde el punto de vista rítmico, el tema se inicia con una falseta acompañada únicamente por el cajón flamenco, en la repetición de esta falseta entran las palmas dando fuerza y variedad. En el recorte que da fin a la repetición desaparece el cajón, pasando las palmas a ser el sostén rítmico durante toda la bulería. Para finalizar se incorpora nuevamente el cajón a las palmas sobre la falseta con la que hemos iniciado el tema, para continuar hasta el final.

En la percusión observamos una separación de funciones de cada instrumento, mientras las palmas están marcando el patrón de doce tiempos con las variantes comentadas anteriormente, el cajón flamenco marca un patrón binario que encaja en el compás de 2/4.

Patrón tocado por el cajón al inicio del tema:



*Ilustración 165. Patrón tocado por el cajón en las bulerías "Viviré"*

Patrón tocado por el cajón al final del tema:



*Ilustración 166. Patrón tocado por el cajón en las bulerías "Viviré"*

Sin embargo, el desplazamiento se resuelve dentro del ciclo de la bulería, aportando riqueza rítmica a la introducción. Posteriormente como podemos ver a continuación, se establece el ritmo de bulerías mediante el acompañamiento de las palmas. Esta misma técnica se utiliza para finalizar el tema. Exponemos pues la transcripción de la percusión.

# Viviré

Paco de Lucía y Camarón de la Isla

Palmas

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

Cajón

Palmas

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

Caj.

Palmas

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

Caj.

Palmas

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

Caj.

©

2

Viviré

18

Palmas

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

Caj.

22

Palmas

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

Caj.

26

Palmas

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

Caj.

30

Palmas

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

Caj.

34

Palmas

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

Caj.

Viviré

3

38

Palmas

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

Caj.

42

Palmas

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

Caj.

46

Palmas

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

Caj.

50

Palmas

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

Caj.

54

Palmas

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

Caj.

4

Viviré

58

Palmas

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

Caj.

62

Palmas

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

Caj.

66

Palmas

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

Caj.

70

Palmas

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

Caj.

74

Palmas

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

Caj.

78

Palmas

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

Caj.

82

Palmas

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

Caj.

86

Palmas

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

Caj.

90

Palmas

Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

\*\* Caj.

96

Palmas

Medio Compás 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

Caj.



6

Viviré

100

Palmas

Medio Compás

Caj.

104

Palmas

Medio Compás

Caj.

108

Palmas

Medio Compás

Caj.

112

Palmas

Compás flamenco

Caj.

118

Palmas

Compás flamenco

Caj.

122

Palmas

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

Caj.

126

Palmas

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

Caj.

130

Palmas

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

Caj.

134

Palmas

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

Caj.

138

Palmas

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

Caj.

8

Viviré

142

Palmas

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

Caj.

146

Palmas

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

Caj.

150

Palmas

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

Caj.

154

Palmas

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

Caj.

158

Palmas

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

Caj.

162

Palmas

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

Caj.

166

Palmas

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

Caj.

170

Palmas

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

Caj.

174

Palmas

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

Caj.

178

Palmas

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

\*\*

Caj.

10

Viviré

184

Palmas

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

Caj.

188

Palmas

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

Caj.

192

Palmas

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

Caj.

196

Palmas

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

Caj.

200

Palmas

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

Caj.

204

Palmas

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

Caj.

208

Palmas

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

Caj.

212

Palmas

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

Caj.

216

Palmas

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

Caj.

220

Palmas

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

Caj.

12

Viviré

224

Palmas

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

Caj.

228

Palmas

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

Caj.

232

Palmas

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

Caj.

236

Palmas

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

Caj.

240

Palmas

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

Caj.

244

Palmas

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

Caj.

248

Palmas

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

Caj.

252

Palmas

Medio Compás 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

Caj.

256

Palmas

Medio Compás 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

Caj.

260

Palmas

Medio Compás 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

Caj.



14

Viviré

264

Palmas

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

\*\* Caj.

270

Palmas

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

Caj.

274

Palmas

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

Caj.

278

Palmas

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

Caj.

282

Palmas

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

Caj.

Ilustración 167. Patrón tocado por el cajón en las bulerías "Viviré".

### 4.1.3.3 Modo frigio de principio a fin

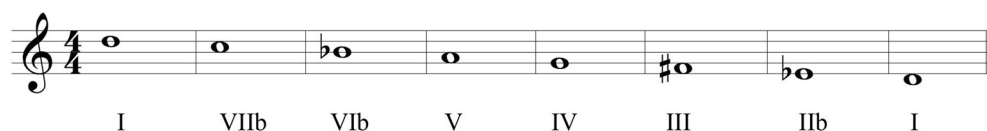
**Introducción.** De 0':00" a 0':37"

Falseta inicial. De 0':00" a 0':23"

El tema se inicia con una falseta interpretada por la guitarra flamenca, y acompañada por la percusión. Esta melodía la encontramos también en el disco de Paco de Lucía "Live one summer night"<sup>367</sup>, grabado en directo con el sexteto el mismo año que se realiza esta grabación, la falseta aparece en el tema "Gitanos andaluces", transportada un semitono más grave que en la bulería "Viviré".

El contexto melódico inicial se sitúa en el modo de la escala de Sol menor armónica que se forma a partir del quinto grado. Si desarrollamos este modo obtenemos la escala frigia mayor.

#### Escala Frigia Mayor de Re



*Ilustración 168. Escala frigia mayor de Re.*

Armonizando la escala aparecen los siguientes acordes:

---

<sup>367</sup> PACO DE LUCÍA. (1984). Live... one summer night. [Registro sonoro]. Philips 822 540-2

### Escala frigia mayor de Re

D C- Bb aug A dim G- F# dim Eb D

Ilustración 169. Armonización de la escala frigia mayor de Re

La resolución de la falseta sobre los acordes de Eb y D aportan una sonoridad frigia.

Escala de sol menor armónica

Mel. Guit.

Arm. Guit.

4 I IIIb I

El resto de la falseta consta de dos frases construidas sobre la cadencia flamenca de Re, en la que se introduce una variación, el IIIb grado que habitualmente es mayor, cambia el modo a menor utilizando el acorde de F- Consideramos pues esta sustitución, como un cambio de color dentro de la cadencia flamenca.

Mel. Guit.

Arm. Guit.

8 IV IIIb



Temple. De 0':27" a 0':37"

Antes de cantar las letras es habitual calentar la voz, para ello se interpreta una melodía en una tesitura cómoda, con la que se afianza la afinación y el tempo. Para situarse, Camarón canta de forma literal el primer tetracordo de la escala frigia mayor de Re, lo que confirma su habitual utilización en la música flamenca y base fundamental en el inicio de esta bulería. La armonía acompaña con el acorde de tónica y el segundo grado, que como ya se ha comentado en anteriormente hace la función de dominante.

The musical score consists of two systems, each with three staves: Cant. (Vocal), Mel. Guit. (Melodic Guitar), and Arm. Guit. (Arpeggiated Guitar). The first system starts at measure 38. The vocal line begins with the lyrics "le le le re i le re i le re i le re". The melodic guitar part features a D chord. The arpeggiated guitar part features a D chord and an I chord. The second system starts at measure 42. The vocal line begins with the lyrics "i i a ia ia ia ia i". The melodic guitar part features an Eb chord. The arpeggiated guitar part features an Eb chord and an I chord.

46  
Cant. ia i ia i i i  
Mel. Guit.  
46 D D  
Arm. Guit. I I  
46

*Ilustración 172. Análisis de las bulerías de 0':27" a 0':37"*

La melodía creada por el cantaor para templar la voz finaliza en la tónica, la armonía resuelve una vez más con el movimiento bII, I (cadencia resolutive del modo frigio mayor). La parte melódica interpretada por la guitarra asciende desde la tónica a la quinta sobre la escala de Re frigio mayor, sin embargo, al descender utiliza el Fa natural, esto refleja la dualidad que se da en la música flamenca, cuando utiliza indistintamente el modo frigio y el modo frigio mayor.

50 Cant. Es toy  
Mel. Guit. Eb D  
Arm. Guit.  
50

*Ilustración 173. Análisis de las bulerías de 0':27" a 0':37"*

### **Letra primera. De 0':37" a 0':55"**

El recorte o cierre del ciclo rítmico del acompañamiento se produce habitualmente en el tiempo 10, la entrada del canto se suele realizar a lo largo de los tiempos 11 y 12, en este caso se inicia en el tiempo 11. Es bastante

corriente, como ya hemos visto en las cantiñas, que Camarón desplace las frases de su ubicación más habitual, la segunda es un claro ejemplo. La melodía utilizada por el cantaor continúa en el contexto de Re frigio mayor, con el soporte de la tónica en el acompañamiento.

The image displays two systems of musical notation for flamenco guitar and voice. The first system (measures 53-56) features a vocal line with lyrics: "Es toy vie e e en do en". The guitar accompaniment includes melodic lines, arm guitar (Arm. Guit.), flamenco compás (Compàs flamenco) with fingerings 10-12, 1-9, and palmas (Pal.) with accents. The second system (measures 57-60) features a vocal line with lyrics: "la ven ta a a a a a na hay". The guitar accompaniment includes melodic lines, arm guitar, flamenco compás with fingerings 10-12, 1-9, and palmas. Chord changes are indicated as D, D, D, and G-.

*Ilustración 174. Análisis de las bulerías de 0':37" a 0':55"*

La primera parte de esta letra se apoya sobre el acorde de tónica, en la segunda parte la cadencia flamenca toma el relevo con pequeñas variaciones. La cadencia G-, F, Eb, D, habitual en la música flamenca, está situada en el contexto de Re frigio y Re frigio mayor en el que se está moviendo la melodía. El IV grado del modo corresponde a G-, el tercer grado que correspondería a F, es sustituido por el acorde F7 imitando la línea del bajo de la cadencia flamenca

tradicional. Continuando la conducción de la cadencia al acorde de Eb, precedido por su dominante Bb7. Una vez situado en Eb resuelve a la tónica D. La cadencia utilizada es G-, F7, Bb7, Eb, D, cambios con sonoridad flamenca que acompañan a la melodía en modo frigio mayor.

na hay un a zul de ma ña na tem pra no y un,a

60

Cant.

7 7 1 2 b3 2 1 2 6 5 4 3 4 3

Mel. Guit.

60

Arm. Guit.

G- F7 Bb7

IV III7 V7/bII

zul muy tris te lim pio,i do ra a o hayn a zul

65

Cant.

4 5 c 5 #4 3 3 3 2b 1

Anticipación

Mel. Guit.

65

Arm. Guit.

Bb7 Eb D D

V7/bII bII I

*Ilustración 175. Análisis de las bulerías de 0':37" a 0':55"*

Para terminar este primer verso el cantaor repite la última frase, la letra y la melodía son similares excepto en la resolución donde utiliza una tesitura muy aguda.



69 hay un a zul de ma ña na tem pra a no

Cant.

Mel. Guit.

Arm. Guit.

D D F7 bIII

*Ilustración 176. Análisis de las bulerías de 0':37" a 0':55"*

### Compás básico de espera. De 0':55" a 1':01"

Antes de iniciar la segunda letra, las guitarras hacen dos ciclos de espera. Estas llamadas tienen el propósito de indicar al cantaor que puede continuar con la siguiente letra. La espera correspondería a dos compases de bulerías, en el primero de ellos la armonía se establece sobre la tónica del modo frigio mayor, en el segundo se desplaza sobre los grados IIIb, IIb, I, utilizando el tercer grado del modo frigio y afirmando en la resolución el modo frigio mayor.

78

Cant.

Mel. Guit.

Arm. Guit.

D D D D

I 3 I 3 I I

Mel. Guit. 82  
D E♭ F E♭ D

Arm. Guit. 82  
I IIb IIIb IIb I

*Ilustración 177. Análisis de las bulerías de 0':55" a 1':01"*

**Letra segunda.** De 1':01" a 1':24"

Esta segunda letra se inicia nuevamente sobre el acorde de tónica, y reitera los movimientos alrededor de la cadencia flamenca, introduciendo acordes de paso, y situándose en armonías que oscilan entre el modo frigio y el modo frigio mayor. Al igual que en la letra anterior, las guitarras introducen el acorde de IV grado del modo frigio mayor G-.

Cant. 86  
vi vi rē  
4 5 b6

Mel. Guit. 86  
D G-

Arm. Guit. 86  
I IV

*Ilustración 178. Análisis de las bulerías de 1':01" a 1':24"*

En la siguiente frase ocurre un fenómeno que marca una vez más la primacía del canto respecto al resto de los instrumentos y la impresionante potestad rítmica de la música flamenca. Hasta este momento se ha respetado el patrón de 12 tiempos de la bulería, pero aquí el cantaor alarga el tercio superando el número de tiempos. La reacción inmediata de las palmas es un cambio de la acentuación en el ritmo, que pasa a marcar un ostinato de seis tiempos. Este

nuevo patrón no tiene un punto de cierre como el anterior y pasa el testigo a la guitarra para que introduzca el recorte que sitúa nuevamente el patrón de bulerías sobre el acorde F7. Este tipo de recursos, muy utilizados en las bulerías, son propios del lenguaje flamenco y amplían la magia de esta música. Si tenemos en cuenta que la reacción a estos cambios ha sido de 6 tiempos y se está tocando a una velocidad de 250 la negra, este proceso se ha hecho de forma automática, esto reclama del auditor una alta exigencia para seguir lo que está pasando. Los procesos descritos marcan ciertas fronteras cuando se busca el encuentro del flamenco con otros estilos de música, ya que se necesita conocer en profundidad el acompañamiento en relación al canto o al baile y el predominio de su gestión dentro de la formación.

La nueva frase posiciona la melodía en el modo frigio, partiendo del VI grado, es conducida al bIII, F7, el canto entra en un sitio poco habitual, las palmas continúan manteniendo el compás a 6 tiempos, esta variación permite dejar abierta la resolución del ciclo. La melodía se apoya sobre la séptima del acorde de Bb7, este hace función de dominante secundaria del segundo grado Eb al que resuelve posteriormente en el acorde de D mayor.

mien tras quel al ma me sue ne e e e

The musical score consists of three staves. The top staff is for the voice (Cant.), showing a melodic line in treble clef with lyrics above it. The middle staff is for the melodic guitar (Mel. Guit.), showing a melodic line in treble clef with guitar tablature below it. The bottom staff is for the armónico guitar (Arm. Guit.), showing a harmonic line in treble clef with guitar tablature below it. The tempo is marked as 90. The key signature has one flat (Bb). The mode is Si Frigio. The guitar parts include chords Bb and F7, and scale degrees VI and V/VI.

Cant. 90  
6 7 1 2 1 6 7 1 7 6 7 6 1

Mel. Guit. 90  
Bb F7

Arm. Guit. 90  
Si Frigio VI V/VI

a quies toy y y y y

96

Cant.

b7 6 b7 c 1 6 1 6

Mel. Guit.

Anticipación-----

F7 Bb7

Arm. Guit.

V/VI V/bII

y y pa ra mo ri i ir

100

Cant.

5 4 3 4 5 1 2 1 6 5 6 5 4

Mel. Guit.

Bb7

Arm. Guit.

V/bII

*Ilustración 179. Análisis de las bulerías de 1':01" a 1':24"*

La continuación del tercío repite la misma letra sobre el segundo grado, la conducción habitual hacia la tónica es retardada, volviendo nuevamente al tercer grado. El compás continúa a seis tiempos y la melodía se mantiene sobre una frase que se repite en forma de ostinato.

104

Cant. a — qui, es to — y — pa ra mo ri —

Mel. Guit.

Arm. Guit. Eb F7 F

bII bIII

*Ilustración 180. Análisis de las bulerías de 1':01" a 1':24"*

La frase “cuando me llegue” utilizada como repetición, funciona como una progresión descendente sobre la escala frigia mayor de Re, finalizando sobre la tónica. La armonía emplea una vez más el acorde F7, este acorde hace la función de dominante secundaria del sexto grado e inicia una secuencia de dominantes. Se inicia con la resolución sobre el acorde Bb7, dominante del acorde de segundo grado, que a su vez conduce al Eb7. Este acorde fundamental en la función cadencial dentro del modo frigio mayor es utilizado con la séptima menor para dar un color diferente a la resolución sobre la tónica. La conclusión de la frase y el recorte marcado por la guitarra señalan el fin del ciclo que sitúa nuevamente el compás de bulerías a doce tiempos.

108

Cant. i i ir cuan do me lle gue e e cuan do me lle gue e e

Mel. Guit.

Arm. Guit. F F7 bIII bIII

V7/VI

Secuencia de dominantes

cuando me lle gue e e cuando me lle gue

Cant.

Mel. Guit.

Arm. Guit.

Anticipación

Secuencia de dominantes

*Ilustración 181. Análisis de las bulerías de 1':01" a 1':24"*

### Compás básico de espera. De 1':24" a 1':30"

Dos ciclos de espera preceden a la entrada de la siguiente letra, la estructura de estos bloques es similar a la utilizada para dar paso a la primera letra. El acompañamiento de guitarra en el primer bloque utiliza el acorde de tónica con una finalidad rítmica y armónica, en el segundo partiendo del primer grado, se desplaza al segundo y tercero para volver a la resolución cadencial II, I del modo frigio mayor. Una vez más la cadencia viene precedida del acorde de tercer grado del modo frigio. Esta resolución que recae habitualmente sobre el tiempo 10 de la cuenta flamenca es reforzada por un remate melódico.

Cant.

Mel. Guit.

Arm. Guit.

Mel. Guit. 122  
D Eb F Eb D

Arm. Guit. 122  
I bII bIII bII I

*Ilustración 182. Análisis de las bulerías de 1':24" a 1':30"*

**Letra tercera. De 1':30" a 2':10"**

La tercera letra se estructura sobre la cadencia del acorde de tónica y el segundo grado. Rítmicamente la melodía se prolonga sobre dos ciclos de bulerías y finaliza en el tercero. La melodía está compuesta por un motivo que se va desplazando cada dos compases hasta el remate en el inicio del tercer ciclo. El final se realiza en el tiempo cuatro, un sitio muy poco habitual. Sin embargo, el remate del guitarra interpretado en el tiempo diez, ubica nuevamente el ciclo de las bulerías.

Cant. 126  
por la ca lle pe que e ña bri lla la  
1 b2 b7 ----- b6 5 b7 b7 6

Mel. Guit. 126  
D Eb

Arm. Guit. 126  
I bII





The image displays a musical score for a guitar and voice performance, divided into two systems. The first system covers measures 138 to 141, and the second system covers measures 142 to 145. Each system includes three staves: Cant. (Vocal), Mel. Guit. (Melodic Guitar), and Arm. Guit. (Arpeggiated Guitar).

**System 1 (Measures 138-141):**

- Cant.:** Lyrics: "en su pa-re-des bla-an cas ven ta na os". The melody is in a 7/8 time signature, featuring a sequence of eighth notes with a dotted quarter note.
- Mel. Guit.:** Fingerings: 1, b2, b7, b6, 5, b7, b7, 6. Chords: D, Eb.
- Arm. Guit.:** Fingerings: I, bII.

**System 2 (Measures 142-145):**

- Cant.:** Lyrics: "cu u ra ven ta naos cu u ra yen". The melody continues with eighth notes and a dotted quarter note.
- Mel. Guit.:** Fingerings: 6, 5, 3, 4, 3, #4, 3, b2, 1. Annotations: "Anticipación" under measures 142, 143, and 144. Chords: Eb, F, Eb, D.
- Arm. Guit.:** Fingerings: bII, bIII, bII, I.

*Ilustración 184. Análisis de las bulerías de 1':30" a 2':10"*

Este tercio se caracteriza por la repetición insistente de fragmentos de las letras cantadas. Paralelamente, en el aspecto musical la concepción es similar, la melodía se mueve de forma repetitiva sobre los mismos grados, subiendo la nota Si medio tono. Entendemos que este recurso melódico tiene una finalidad de crear tensión, el acompañamiento no utiliza la tercera del acorde, este pasaje se mueve por el primer tetracordo de Sol Mayor.

— e sa vie — ja pla zue — e — la del pue blo mi

Cant.

Mel. Guit.

Arm. Guit.

Sol Mayor I I

*Ilustración 185. Análisis de las bulerías de 1':30" a 2':10"*

La armonía se sitúa sobre el acorde de tónica de Sol mayor, posteriormente se desplaza al V grado, este acorde V7 adquiere la función de tónica de Re frigio mayor cuando posteriormente se afirma la cadencia propia del modo.

i — o del pue blo mi i — o — don

Cant.

Mel. Guit.

Arm. Guit.

Sol Mayor I V7

*Ilustración 186. Análisis de las bulerías de 1':30" a 2':10"*

La continuación de la letra se sitúa nuevamente en el modo frigio mayor, modo predominante en la línea melódica del cante, la vuelta a este modo se afirma con el movimiento cadencial IIb, I. La repetición de la letra coincide literalmente con la de la frase musical en cuanto a ritmo y altura de los sonidos.

The musical score consists of three staves: Cant. (Vocal), Mel. Guit. (Melodic Guitar), and Arm. Guit. (Armónico Guitar). The lyrics are: "de me da ba con se e jos" (measures 154-155) and "don de me da ban con se e jos siem" (measures 156-157). The vocal line includes a melodic line with a slur and a corresponding guitar line with a slur and a "Anticipación" (anticipation) mark. The armónico guitar part shows chords Eb and D in measures 154-155, and D, Eb, and Eb in measures 156-157. The guitar part also includes a "Anticipación" mark and a "I" mark in measure 156.

*Ilustración 187. Análisis de las bulerías de 1':30" a 2':10"*

La música en esta sección está situada en una especie de bucle armónico-melódico, diferenciado únicamente por el aspecto rítmico y el cambio de letra. La repetición del primer tetracordo de la escala frigia mayor se hace insistente, el discurso musical se convierte en una reiteración sobre la frase “donde me daban consejos, siempre iba a lo mío”, esto acentúa el carácter modal de la pieza. Esta letra comunicada como una letanía, traslada al oyente un sentimiento de confusión y desesperación, que se acentúa más con el desarrollo del tercio.

pre i va lo mi i o siempre i balo mi i o

161

Cant. 3 3 3 3 b2 1 3 3 3 3 #2 1 1

Mel. Guit. Retardo

Arm. Guit. D7 Eb D

*Ilustración 188. Análisis de las bulerías de 1':30" a 2':10"*

En la repetición se amplía el rango de la escala frigia mayor, la melodía anticipa un movimiento hacia el acorde de bII grado donde se estabiliza, introduciendo la dominante secundaria Bb7, que afirma la permanencia en este entorno. La guitarra acentúa su función rítmica especialmente en la última frase de la repetición.

ay don de me da van con se e jos siempre

165

Cant. 1 1 5 #4 3 3 #5 4 3 4

Mel. Guit. Anticipación

Arm. Guit. D Eb Bb7 I bII V/bII Dominante secundaria

169 i ba a,lo mi i i o siempre i balo mi i o

Cant. 1 b2 1 b2 1 b2 3 b2 1 b2 1

Mel. Guit. B $\flat$ 7 E $\flat$  E $\flat$  D D

Arm. Guit. V/bII bII bII I I

*Ilustración 189. Análisis de las bulerías de 1':30" a 2':10"*

La resolución de este tercio se inicia con una línea melódica ondulada que oscila entre la tónica y el segundo grado, la armonía es conducida a la tónica mediante el movimiento habitual bII, I, precedido por el VII grado, acorde cadencial dentro del modo frigio. En el final la melodía oscila en un contexto frigio y frigio mayor.

174 y no sa bia queha ce e e e e e

Cant. 1 b2 1 b2 1 b2 3 b2 1 b2 1

Mel. Guit. D C-

Arm. Guit. I VII

178  
Cant. e tan tos con se jos me da ban quea mi ai re lei ba\_\_\_ bie e e en

178  
Mel. Guit. Eb D

178  
Arm. Guit. bII I

*Ilustración 190. Análisis de las bulerías de 1':30" a 2':10"*

**Compás básico de espera. De 2':10" a 2':15"**

Nos situamos nuevamente en el compás de espera, esta estructura rítmico-musical sirve de preparación a una nueva sección dentro del código flamenco. Rítmicamente se asienta sobre el patrón de palmas de la bulería. Cada compás de bulerías es un patrón completo, pero su rítmica es elástica dentro del ciclo, la resolución armónica en el momento adecuado cierra el ciclo dando sentido a la estructura.

184  
Cant.

184  
Mel. Guit.

184  
Arm. Guit. D I 3

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

184  
Pal. > > > >

The image shows a musical score for three parts: Cant., Mel. Guit., and Arm. Guit. The score is in treble clef and shows measures 188 to 191. The Cant. part has rests. The Mel. Guit. part has notes with accidentals Eb and D. The Arm. Guit. part has a complex rhythmic pattern with notes and accidentals IIb and I.

*Ilustración 191. Análisis de las bulerías de 2':10" a 2':15"*

### **Falseta de guitarra. De 2':15" a 2':35"**

La siguiente sección está en manos de la guitarra flamenca, el virtuosismo de la pieza permite la interpretación de un amplio pasaje donde se muestran las capacidades técnicas y creativas de Paco de Lucía y Tomatito. El fragmento que mostramos tiene un carácter polifónico de una extraordinaria riqueza melódica. En su desarrollo presenta una trama rítmica de una gran complejidad que permite el dialogo melódico entre los dos guitarristas, insertando algunos acordes que realizan una función rítmico-armónica. En la resolución final encontramos diversos motivos donde las dos voces discurren paralelamente.

Las frases melódicas de este pasaje están construidas como falsetas independientes, que generalmente se inician en el tiempo 12 de la cuenta flamenca y duran un compás de bulerías. Por este motivo, analizaremos en la medida de lo posible esta sección como falsetas individuales.

Debido a la escasez de acordes interpretados en bloque, situaremos el contexto armónico orientándonos en el recorrido melódico de cada frase. Las dos voces se mueven en contextos armónicos diferentes. En la primera falseta la melodía superior se sitúa en un entorno de Re menor, la segunda sin embargo se apoya sobre la cadencia flamenca descendente de mi menor.

Entorno de re menor-----

Cadencia flamenca de mi menor-----

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

Palmas

*Ilustración 192. Análisis de las bulerías de 2':15" a 2':35"*

La estructura continúa con una falseta que se repite con pequeñas variaciones en su inicio. El contexto armónico de la melodía superior, se sitúa una cuarta ascendente respecto a la falseta anterior, en un entorno de Sol menor. La melodía inferior en la primera parte señala la cadencia flamenca de Re frigio mayor, en su repetición, con una línea melódica similar, el Fa# del segundo compás mantiene una sonoridad frigia mayor.

Entorno de Sol menor-----

Cadencia flamenca de re frigio mayor-----

Compàs flam. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Palmas

Entorno de Sol menor-----

Entorno re frigio mayor-----

Compàs flam. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Palmas

*Ilustración 193. Análisis de las bulerías de 2':15" a 2':35"*



En la siguiente falseta cambia el carácter polifónico utilizado hasta ahora. La primera guitarra expone una melodía utilizando la escala de Re frigio, la segunda guitarra acompaña utilizando el acorde de Fa mayor, situando la armonización en los tiempos 12, 6 y 9 de la cuenta flamenca.

Re frigio-----

Compàs flam. 14/4

Palmas

*Ilustración 194. Análisis de las bulerías de 2':15" a 2':35"*

El final de esta sección está construido con motivos utilizados en la segunda y la tercera falseta. La ubicación de estos fragmentos no está encajada rítmicamente en el compás de bulerías, se trata más bien de fragmentos diseminados que se alternan rítmicamente. Esta desubicación sobre el compás flamenco obliga a las palmas a abandonar el patrón de bulerías, marcando corcheas.

The image displays three systems of musical notation for flamenco compás and palmas. Each system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a guitar line (treble clef), and a palmas line (bass clef). The palmas line includes rhythmic notation with accents (>) indicating the timing of the claps. The systems are labeled with measure numbers: 18-21, 22-25, and 26-29. The compás is identified as 'Compàs flam.' and the palmas as 'Palmas'.

*Ilustración 195. Análisis de las bulerías de 2':15" a 2':35"*

Compàs básico. De 2':35" a 2':41"

Como hemos visto a lo largo de la pieza, el molde rítmico-armónico que sirve de unión en cada sección es la inclusión del compàs básico de espera. Con este recurso, además de unir las diversas secciones, se afirma rítmicamente el compàs de bulerías, y armónicamente la cadencia principal con la resolución en el primer grado del modo frigio mayor.

Mel. Guit. 220

Arm. Guit. 220

224

Arm. Guit. 224

Pal. 224

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

*Ilustración 196. Análisis de las bulerías de 2':35" a 2':41"*

### **Letra cuarta. De 2':41" a 2':58"**

El recorrido armónico de esta cuarta letra se inicia con el acorde de tónica y recorre la cadencia flamenca para volver al mismo acorde. El fraseo de las cuatro primeras estrofas está encajado dentro del patrón de bulerías y melódicamente se mueve en un entorno frigio. La primera frase conduce el acorde de tónica al cuarto grado, la segunda finaliza en el tercer grado del modo.

des pues me na — cioun cla ve — el

228

Cant. 

1 b2 1 1 4 5 b6 7 b6 7 b6

Mel. Guit. 

D G-

Arm. Guit. 

228 I IV<sup>3</sup>

232

Cant. 

pa le grar mea mi los di — i as —

232

Mel. Guit. 

G- F

Arm. Guit. 

232 IV IIIb

*Ilustración 197. Análisis de las bulerías de 2':41" a 2':58"*

En las dos siguientes estrofas la armonía se estabiliza sobre el acorde del tercer grado F, la melodía continúa situada en el modo frigio. Al final de la segunda frase la armonización es conducida al acorde de Bb7, su función es la de dominante secundaria del segundo grado Eb. Estos movimientos sugieren una dirección hacia el acorde de Eb, elemento cadencial del modo frigio que posteriormente resolverá sobre la tónica.

236 y, aho ra que ten go los tres e e e e

Cant.

Mel. Guit.

Arm. Guit.

240 que mas le pi oa la vi a

Cant.

Mel. Guit.

Arm. Guit.

Detailed description of the musical score: The score is divided into two systems. The first system (measures 236-239) features a vocal line with lyrics 'y, aho ra que ten go los tres e e e e' and a guitar accompaniment. The guitar parts include a melodic line with rests and an arm guitar line with chords F and IIb. The second system (measures 240-243) features a vocal line with lyrics 'que mas le pi oa la vi a' and a guitar accompaniment. The guitar parts include a melodic line with notes and rests, and an arm guitar line with chords F, Bb, Bb7, bIII, V/bII, and V7/bII.

*Ilustración 198. Análisis de las bulerías de 2':41" a 2':58"*

En esta última estrofa, la melodía se apoya sobre la séptima de dominante del acorde Bb7, afirmando la conducción tonal dominante – tónica hacia el acorde de Eb. Esta sensación se rompe en la segunda parte de la frase donde vuelve al tercer grado F, para afirmar el movimiento cadencial frigio bII, I. La melodía se mueve sobre la escala de re frigio mayor.

244 que'n el jar din de mi ca sa a a nun ca fal

Cant.

Mel. Guit.

Arm. Guit.

Detailed description of the musical score: The score shows measures 244-247. The vocal line has lyrics 'que'n el jar din de mi ca sa a a nun ca fal'. The guitar accompaniment includes a melodic line with rests and an arm guitar line with chords Bb7, Eb, V7/bII, and bII.

te e e la le gri a

Cant.

Mel. Guit.

Arm. Guit.

*Ilustración 199. Análisis de las bulerías de 2':41" a 2':58"*

### **Estrillo de coda. De 2':58" a 3':10"**

El estrillo que se repite dos veces de una forma casi literal, está apoyado en un ritmo binario de subdivisión ternaria que evita el cierre del patrón de bulerías en lo que se ha dado en llamar "Bulería al golpe". Las palmas redoblan manteniendo una figuración de corcheas. La armonía repite el movimiento anterior bIII, bII, I, resolviendo en un contexto melódico frigio mayor.

vi vir y so ñar vi vir y so ñar

Cant.

Mel. Guit.

Arm. Guit.

The image shows a musical score for three parts: Cant., Mel. Guit., and Arm. Guit. The Cant. part is in treble clef and contains the lyrics "vi vir y so ñar vi vir y so ñar". The Mel. Guit. part is in treble clef and contains a melodic line. The Arm. Guit. part is in treble clef and contains a rhythmic accompaniment. The score is numbered 252 at the beginning of each line. The lyrics are written above the Cant. staff. The guitar parts have tablature below them, with fret numbers 5, 6, 3, #2, 3, 4, 5, I, and bII indicated. The Arm. Guit. part has accents (>) over the notes corresponding to the fret numbers I and bII.

*Ilustración 200. Análisis de las bulerías de 2':58" a 3':10"*

### **Melodía final. De 3':10" a 3':49"**

El tema concluye con la falseta inicial analizada al principio, la diferencia con la exposición inicial es que la guitarra flamenca de Paco de Lucía está doblada por la flauta de Jorge Pardo, esto evidencia una vez más la relación de este disco con el sexteto de guitarrista. En esta conclusión se vuelven a utilizar además de las palmas el cajón flamenco, la melodía se repite varias veces y va disminuyendo hasta desaparecer, para ello se utiliza un efecto de edición de sonido llamado "fade out".

#### **4.1.3.3.4 Indicaciones**

1. La pieza está básicamente dentro de un contexto melódico-armónico frigio mayor.
2. El compás básico hace de unión entre las distintas secciones de la canción.
3. El tema utilizado en la introducción es el mismo que se utiliza para la coda.
4. La interpretación guitarrística ha trascendido su papel de instrumento de acompañamiento, con una sección dedicada exclusivamente a su expresión virtuosística.
5. La función rítmica de las palmas se va adaptando en todo momento a la dinámica del canto y del acompañamiento guitarrístico.

Cambios armónicos



# Viviré

Re Frigio Mayor

6

10

14

18

22

26

30

E $\flat$  D E $\flat$

bII D I G- bII

I IV

F- E $\flat$

bIII bII

D E $\flat$

I bII

D E $\flat$

I bII

D G-

I IV

F- E $\flat$

bIII bII

I

D

2

Viviré

Re Frigio Mayor I

34 D Eb F Eb D

38 D D

42 Eb

46 D D

50 Eb D

54 D D

58 D G-

62 F7 Bb7 Eb

66 Dominante secundario D D

3

Viviré

3

70 Re Frigio Mayor F 7 bIII Bb7 V7/bII

74 Préstamo Re Frigio Dominante secundario Eb Ebb D D bII I

78 D D D D I D D 3 3

82 D Eb F Eb D I bII bIII bII I D D Préstamo Re Frigio G-

86 I IV F 7 Bb VI bIII

96 F 7 F 7 Bb7 V/Ib

100 bIII Dominante Secundario

Viviré

104 Eb F7 F

Re Frigio Mayor bII bIII bIII

108 F Prestamo Re frigio F7

112 Bb7 Eb7 D D Secuencia de dominantes

118 D D D I I I I

122 D Eb F Eb D I bII bIII bII I

126 D Prestamo Re Frigio Eb I bII

130 Eb D bII I

134 D Eb D I bII I

138 D Eb I bII

Viviré

5

142 F Eb D  
bIII bII I  
Prestamo Re Frigio

146 G G  
Sol Mayor I I

150 G D7  
Sol Mayor I V7

154 Eb D  
Re Frigio Mayor bII I

158 Eb Eb D7  
bII bII I

162 Eb D D  
bII I<sup>3</sup> I

166 Eb Bb7 Eb  
bII V/bII bII

170 Eb D D  
Dominante secundaria bII I I

174 C-  
3 VII

6

Viviré

178  $E\flat$  D

Re Frigio Mayor bII I

184 D

188  $E\flat$  D

bII I

Falsetas de guitarra

192

196

200

204

208

212

Falseta de guitarra Viviré

7

216

220

Re Frigio Mayor

E $\flat$  F E $\flat$  D

bII bIII bII I

224

Préstamo Re Frigio

D D

I I

228

D G-

I IV<sup>3</sup>

232

Re Frigio

G- F

IV bIII

236

F F

bIII bIII

240

F B $\flat$  B $\flat$ 7

bIII V/bII V7/bII

244

B $\flat$ 7 E $\flat$  Dominante secundaria

V7/bII bII

248

F E $\flat$  E $\flat$  D D

bIII bII bII I

Detailed description: This page contains a guitar falseta for the piece 'Viviré'. It consists of ten musical staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat major). The first staff (216) contains four measures of whole rests. The second staff (220) is labeled 'Re Frigio Mayor' and contains four measures with notes G $\flat$ , A, G $\flat$ , and F, with chords bII, bIII, bII, and I indicated below. The third staff (224) is labeled 'Préstamo Re Frigio' and contains four measures with notes G, A, B, and G, with chords I, I, I, and I indicated below. The fourth staff (228) contains four measures with notes G, A, B, and G, with chords I, I, IV<sup>3</sup>, and IV<sup>3</sup> indicated below. The fifth staff (232) is labeled 'Re Frigio' and contains four measures with notes G, A, B, and G, with chords IV, IV, bIII, and bIII indicated below. The sixth staff (236) contains four measures with notes G, A, B, and G, with chords bIII, bIII, bIII, and bIII indicated below. The seventh staff (240) contains four measures with notes G, A, B, and G, with chords bIII, V/bII, V7/bII, and V7/bII indicated below. The eighth staff (244) contains four measures with notes G, A, B, and G, with chords B $\flat$ 7, V7/bII, bII, and bII indicated below. The ninth staff (248) contains four measures with notes G, A, B, and G, with chords bIII, bII, bII, and I indicated below. The final measure of the ninth staff has a fermata over the note G.

252  $D >$   $E\flat >$

Re Frigio Mayor I bII

256 F  $E\flat$  D  $E\flat$  D

bIII bII I bII I

260 D  $D >$   $E\flat >$

I I IIb  $E\flat$

264  $E\flat$  F  $E\flat$  D

bII bIII bII I bII

270 D  $E\flat$

bII I bII

274 D G-

bII I IV

278 F-  $E\flat$

IIIb IIb

282 D  $E\flat$

I bII

286 D  $E\flat$

I bII



Viviré

9

290 D G-

Re Frigio Mayor I IV

294 F- E $\flat$

bIII bII

298 D E $\flat$

I bII

302 D E $\flat$

I bII

306 D G-

I IV

310 F- E $\flat$

bIII bII

Préstamo Re Dórico

314 D E $\flat$

I II

318 D E $\flat$

I bII

322 D

I Fade out

Ilustración 201. Transcripción de los cambios armónicos de las bulerías “Viviré”

## 4.2 Revisitando a Camarón

Como hemos descrito a lo largo del proyecto, a partir del análisis del material musical se ha elaborado un modelo esquemático basado principalmente en la estructura formal de cada tema, respetando el contenido armónico rítmico y melódico. Esta técnica es de uso habitual en la música de *jazz*, asentando su repertorio principalmente en bibliotecas de temas condesados de forma similar llamados en el lenguaje *jazzístico*, temas estándar. En los puntos siguientes mostramos el material realizado, así como las decisiones tomadas para la nueva composición. La primera composición titulada *Taranta* ha sido escrita para flauta travesera y guitarra de *jazz*, la segunda composición titulada *Cantiña* ha sido escrita para contrabajo, guitarra flamenca, guitarra de *jazz*, flauta travesera y cajón flamenco, al igual que la tercera composición titulada *Bulería*. Los interpretes que han participado en la grabación son:

Francisco Briones- Guitarra flamenca

Miquel Casany- Guitarra *jazz*

José Luis Porrás- Contrabajo

Roberto Moreno- Cajón flamenco

David Casany- Flauta travesera

### 4.2.1. Taranta

La taranta que presentamos a continuación es una reinterpretación de “En la boca de una mina” de Camarón de la Isla. En la descripción de la trayectoria musical del cantaor, se han determinado tres épocas representativas, este tema pertenece a la primera época. En este periodo la música flamenca no contemplaba todavía relación alguna con otros estilos, por este motivo, hemos decidido no incluir ninguna improvisación en su interpretación.

Como hemos visto en el análisis, la introducción de la guitarra se construye en un entorno frigio. En nuestra interpretación se han respetado los movimientos armónicos con diferentes “voicings<sup>368</sup>” y se ha imitado, desde nuestra óptica las melodías expuestas. De las tres grabaciones interpretadas esta es la más cercana a la formación tradicional de guitarra-cante. Nuestra intención en la interpretación ha sido imitar esta formación con guitarra eléctrica de *jazz* y flauta travesera. La flauta travesera interpreta de forma literal la melodía de Camarón de la Isla, conscientes de la carga emotiva que representa la letra en este tipo de cantes, la recitamos interiormente en nuestra interpretación. La guitarra de *Jazz* ha reinterpretado las introducciones realizadas por el guitarrista Paco de Lucía en la introducción. En referencia al acompañamiento, ha utilizado la misma armonía y ha imitado la función de guitarrista acompañante flamenco.

---

368 Manera en que se distribuyen las notas del acorde.

# En la boca de una mina

Ad libitum

Electric Guitar

E.Gtr.

E.Gtr.

E.Gtr.

Copla A

E.Gtr.

E.Gtr.

E.Gtr.

E.Gtr.

E.Gtr.

E.Gtr.

The musical score is written for electric guitar in 4/4 time. It consists of several systems of notation. The first system (measures 1-3) is marked 'Ad libitum' and features chords B, C, and B. The second system (measures 4-5) features chords B, C, B, and E. The third system (measures 6-7) features chords D, D7, G7, C, C7, Cmaj7, and B. The fourth system (measures 13-14) is marked 'Copla A' and features chords D7 and G7/B. The fifth system (measures 18-19) features chords Cmaj7 and D7. The sixth system (measures 23-24) features chords G7/B, C6, and D7. The seventh system (measures 28-29) features chords G7, Cmaj7/E, and G7/B. The eighth system (measures 32-33) features chords C6/E and C7. The notation includes various guitar-specific symbols such as diamond-shaped notes, slurs, and a triplet of eighth notes in measure 3.

©

2 En la boca de una mina

E.Gtr. 37 **B** **B** **Cmaj7** **B**

E.Gtr. 43 **C(♯11)** **Cmaj7** **C6** **C D/C** **C** **B**

E.Gtr. 46 **Cmaj7(♯11)** **C6** **B** **B G7** **C** **G7**

E.Gtr. 54 **C** **C6** **D**

E.Gtr. 61 **G7** **Dmaj7**

E.Gtr. 67 **D7** **G7** **C6**

E.Gtr. 73 **G7** **D** **C7**

E.Gtr. 77 **D7** **C7**

E.Gtr. 81 **B**

6 6 6 perendosi

Ilustración 202. Modelo esquemático utilizado para la interpretación de la taranta

## 4.2.2 Cantiñas

Las cantiñas reinterpretadas pertenecen al disco “La leyenda del tiempo”, esta obra clave en la discografía flamenca supone el primer encuentro de Camarón de la Isla con músicos de otros estilos. Por este motivo se ha ampliado la composición con algunos arreglos incluyendo improvisaciones. En la interpretación participan guitarra eléctrica, flauta travesera, contrabajo y cajón flamenco. En su composición se ha escrito una frase introductoria interpretada por el contrabajo sobre la estructura armónica de la introducción. Para acoger las improvisaciones se convirtió la primera sección de cante en la “rueda”<sup>369</sup> donde improvisan los distintos solistas. La posibilidad de improvisar en las cantiñas se ha visto favorecida por el hecho de que la guitarra flamenca interpreta en este palo, los acordes utilizados en bloque. La elección de la primera sección del cante para acoger la improvisación se debe a que en la grabación original el cantaor Camarón de la Isla interpreta una conducción melódica similar a las “*guide tone lines*”<sup>370</sup> utilizadas en música de Jazz. Las improvisaciones realizadas corren a cargo de la guitarra y la flauta. El guitarrista ha tenido en cuenta para su interpretación, utilizar en su improvisación un lenguaje cercano a Raimundo Amador guitarrista participante en la grabación original.

---

369 Llamado “*Chorus*” en inglés: sección de la canción que se repite para la improvisación

370 En español “notas guía”. Líneas melódicas simples que conducen notas esenciales de los acordes y guían al oyente a través de la progresión

# Mi niña

David M. Casañ

1. **C# C# E7 A7 D**

5 **E D C#**

9 **D/F# A/E E/B A**

13 **E7 E A**

17 **Open solos A7 D**

21 **D-7 A**

25 **F#7 B-7 E7 A**

29 **E E A**

David M. Casañ©

2 Alegrias ♩ = 150

Mi niña

33 E E E A



Letra Mi niña

37 A E7 A



41 A E7 A



A contar

45 E



49 E7



53 A A



57 E7



61 D/F# E A



65 A7 D





Mi niña 3

69 **D7** **E**

73 **F#7** **B-7**

77 **E7** **A**

81 **D/F#** **A/E** **E/B** **A**

*Ilustración 203. Modelo esquemático utilizado para la interpretación de las cantiñas*

### 4.2.3 Bulerías

Este tema pertenece al disco “Viviré” ubicado en la última época señalada dentro de la trayectoria musical de Camarón de la Isla. En la grabación original participan además de Paco de Lucía, músicos de *Jazz* pertenecientes al sexteto. Es una época donde la música flamenca ha integrado la participación de lenguajes musicales pertenecientes a otros estilos, por este motivo hemos decidido ampliar la instrumentación en la reinterpretación de este tema. En la grabación participan flauta travesera, guitarra flamenca, guitarra eléctrica, cajón flamenco y contrabajo. Como introducción se ha compuesto una melodía sobre la armonía original, esta melodía se ha armonizado en bloque a tres voces, grabadas por la flauta. La estructura de la bulería viene condicionada por las secciones de cante, por este motivo se ha elegido una de ellas para la “rueda” de la improvisación donde ha participado la guitarra eléctrica y la flauta travesera. La grabación original de este tema finaliza con la frase utilizada en la introducción, esto se ha respetado en nuestra interpretación con algunas variaciones. Como paso previo a la frase final se ha intercalado un solo de percusión, mientras el acompañamiento ha sido sustentado por un “colchón” de tres guitarras con diferente ecualización.

# ARMONÍA VIVIRÉ

David M. Casany

## Introducción

Musical notation for the introduction, consisting of five systems of guitar chords and rhythmic patterns. The first system (measures 1-5) has chords Eb, C-, D7, Eb. The second system (measures 6-10) has chords C-, D7, G-, F7, Eb. The third system (measures 11-15) has chords C-, D7, Eb, C-, D7, Eb. The fourth system (measures 16-20) has chords C-, D7, G-, F7, Eb. The fifth system (measures 21-25) has chords C-, D7, D, Eb, D, D. Fingering numbers 10, 11, 12, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 are indicated below the first system.

## Final introducción

### Copla 1: Le re le

Musical notation for Copla 1, consisting of two systems of guitar chords and rhythmic patterns. The first system (measures 38-45) has chords D, Eb, F9, Eb. The second system (measures 46-53) has chords D, Eb, D, D.

### Copla 2: Estoy viendo

Musical notation for Copla 2, consisting of two systems of guitar chords and rhythmic patterns. The first system (measures 54-61) has chords Eb, D, D, D. The second system (measures 62-69) has chords D, G-, F7, Bb7, Eb.

©David M. Casany

214  $E_b$

218 C- D7  $E_b$  C- D7 G-

226 F7  $E_b$  C- D7  $E_b$

234 C- D7  $E_b$  C- D7 G-

242 F7  $E_b$  C- D7

250  $B_b$   $B_b$  F F  $E_b$  D

The image displays a musical score for a piece titled 'Clave recorte bulerías' from the album 'ARMONÍA VIVIRÉ'. The score is written in treble clef and consists of six staves. The first staff (measures 214-217) shows a key signature change to E-flat major, indicated by a flat sign above the staff. The subsequent staves (measures 218-242) are filled with rhythmic patterns represented by diagonal slashes, with specific chords written above each measure. The chords are: C- (C minor), D7 (D dominant seventh), E-flat (E-flat major), F7 (F dominant seventh), and G- (G minor). The final staff (measures 250-253) shows a different set of chords: B-flat (B-flat major), B-flat (B-flat major), F (F major), F (F major), E-flat (E-flat major), and D (D major). The piece concludes with a double bar line.

Ilustración 204. Modelo esquemático utilizado para la interpretación de las bulerías

## **4.3 Grabación**

### **4.3.1 Material utilizado**

Los dispositivos electrónicos utilizados para la grabación son:

- Un ordenador portátil Apple MacBook
- Interface de audio Apogee Ensemble
- Microfonía:
  - 2 micrófonos de gran diafragma NEUMANN U87
  - 1 micrófono dinámico Shure SM57 LC

El software utilizado para la grabación:

- Logic Pro x

El software utilizado para la postproducción es:

- Pro tools

Los instrumentos utilizados en la grabación son:

- Flauta de madera sistema Boehm, construida por Philippe Hamming
- Cajón flamenco
- Contrabajo
- Guitarra flamenca construida por Ricardo Sanchis Carpio
- Guitarra eléctrica construida por Paul Mc Guill.

### 4.3.2 Proceso de grabación

La grabación se ha realizado en tres sesiones:

- La primera sesión se ha dedicado a la taranta, registrando de la interpretación conjunta varias tomas para elegir posteriormente la más adecuada.
- La segunda sesión se ha dedicado a las cantiñas, se han grabado en primer lugar varias sesiones conjuntas del contrabajo, percusión y guitarra flamenca, incluyendo la melodía inicial del contrabajo y repitiendo las secciones acordadas para la improvisación. Se ha elegido el registro más adecuado y posteriormente se han grabado las improvisaciones en sesiones individuales, finalmente se han mezclado en postproducción.
- La tercera sesión se ha dedicado a las bulerías, se ha buscado por parte de los intérpretes respetar la extensión del patrón de bulerías que, como se ha explicado en el análisis, rompen la dimensión habitual. En primer lugar, se ha grabado de forma conjunta contrabajo, percusión y guitarra flamenca incluyendo el solo de percusión. A continuación, se ha introducido el arreglo para tres flautas de la introducción y la frase final del tema. En sesión individual se han registrado el solo de flauta, el solo de guitarra y el colchón de acompañamiento de la melodía final.

La forma en que se ha realizado la grabación está condicionada por la disponibilidad de los músicos y del técnico de grabación. Esta se ha realizado en un entorno doméstico, y tanto los participantes como el técnico han participado en el proyecto de manera desinteresada.

## **5. CONCLUSIONES**

## 5. CONCLUSIONES

En nuestro trabajo de investigación se ha planteado el desarrollo de un proceso de estudio de tres temas de Camarón de la Isla con la finalidad de reinterpretarlos y dilucidar el proceso de reinterpretación.

Tal y como hemos desarrollado a lo largo de la tesis doctoral, para conseguir nuestro propósito, se han seleccionado tres temas representativos de diversas épocas del cantaor Camarón de la Isla. El primero *En la boca de una mina*, incluida en el disco “Arte y Majestad” que se inserta en el periodo que abarca de 1969 a 1977. El segundo *Mi niña se fue a la mar*, que forma parte de la grabación “La leyenda del tiempo” publicada en 1979. Y el tercero *Viviré*, perteneciente al disco del mismo nombre publicado en 1984.

La selección del repertorio se ha realizado a partir del estudio de la trayectoria musical del cantaor, en ella se han descrito tres etapas representativas. La elección del material musical para la interpretación ha consistido en la selección de un tema específico de cada etapa. Cada tema posee una forma musical diferente (tarantas, cantiñas y bulerías), esto responde a nuestro interés de dar variedad a la interpretación.

Su diseño ha sido orientado hacia la grabación de un proyecto creativo-performativo que incluye la reinterpretación de estos temas extraídos de grabaciones del cantaor. Nuestra propuesta contiene, además, secciones



arregladas para nuevos instrumentos que no participan en la música original y diversas ampliaciones de la estructura formal. En el proyecto musical proponemos la participación de músicos procedentes de diversos estilos musicales, nuestra intención es poder utilizar la música de Camarón de la Isla como punto de encuentro. Queremos destacar que esta propuesta está en consonancia con la evolución de la música flamenca desde el último cuarto del s. XX hasta la actualidad.

El proceso seguido para llevar a cabo este proyecto se ha basado en la transcripción y el análisis de los temas elegidos. Las reiteradas escuchas y el proceso analítico han contribuido al conocimiento del material musical para la posterior reinterpretación. Con la finalidad de proporcionar la máxima claridad en el proceso, los diversos aspectos analíticos (formal, rítmico armónico y melódico) han sido acotados en relación con el minutaje de la grabación, de forma que se pueda comprobar con facilidad el rigor de los datos aportados. La falta de unas bases teóricas universalmente aceptadas para la música flamenca nos ha obligado a establecer las referencias modales y tonales desde las que hemos desarrollado nuestro análisis armónico, definiendo así un nuevo “marco” de análisis y síntesis del ámbito estudiado.

El resultado final constata los siguientes aspectos en relación con los objetivos propuestos:

- Identificar los aspectos formales armónicos, melódicos y rítmicos de las piezas musicales elegidas.

Desde el análisis de los aspectos formales, rítmicos, armónicos y melódicos de las tres obras representativas de este cantaor flamenco se ha concretado, tanto a nivel teórico como a nivel práctico, la estructura de la música estudiada. Una parte importante de nuestra aportación radica en el proceso de transcripción, análisis en profundidad e interpretación. La investigación musical del

flamenco necesita del establecimiento de unos fundamentos teóricos, y la estandarización de estos conceptos es básica para la comunicación con otras estéticas. Los aspectos teóricos utilizados en este trabajo conectan con teorías ampliamente aceptadas que permiten extraer ideas encaminadas a universalizar la teoría musical del flamenco.

Las obras estudiadas presentan importantes diferencias tanto en sus aspectos formales, como en su estructura rítmica y armónica, detallamos a continuación las diferencias mencionadas:

1. La forma de la taranta estudiada está relacionada con la estructura de la letra, consta de dos moldes formales similares.

Cada uno de ellos posee dos partes bien diferenciadas: una introducción confiada exclusivamente a la guitarra, y otra donde el canto es el protagonista y la guitarra realiza funciones de acompañamiento. El contexto armónico está muy diferenciado; mientras que la introducción se realiza en el modo frigio mayor de Si, la sección de canto se desenvuelve en un entorno tonal, a excepción de su resolución que vuelve al modo frigio. En este mismo entorno se inicia la segunda sección estructuralmente similar a la anterior. En el aspecto rítmico la introducción de la guitarra presenta un pulso claro, la sección de canto rítmicamente es más libre que la anterior.

2. La cantiña estudiada está directamente relacionada a nivel formal con la estructura estandarizada utilizada en el baile flamenco, y consta de: una introducción interpretada exclusivamente por la guitarra, un interludio donde entra la voz, dos letras subdivididas en dos partes separadas por una parte contrastante dedicada al zapateado, y la parte final cerrada por la guitarra. Desde el punto de

vista armónico la pieza se inicia con una introducción en el modo frigio, pero presenta una importante diferencia respecto a la anterior, la conducción por parte de la guitarra hacia un entorno tonal, que se mantendrá desde el inicio del cante hasta el final de la pieza. Rítmicamente los patrones son muy claros, se mantiene la estructura rítmica inicial durante toda la pieza, imprimiendo un marcado equilibrio rítmico.

3. La bulería estudiada presenta una estructura formal compuesta por una introducción seguida de diferentes secciones cortas de cante sin ninguna relación temática entre ellas. Entre cada sección de cante se van intercalando diversas falsetas interpretadas por las guitarras. En la sección central se amplía la participación de las guitarras y se utiliza la introducción para finalizar. Desde el punto de vista armónico el tema se encuentra en modo frigio mayor. Rítmicamente el patrón básico utilizado goza de cierta flexibilidad, en función del alargamiento de las frases por parte del cantaor. El estudio analítico de los temas nos ha permitido conocer la música en profundidad y ha posibilitado el establecimiento de las distintas secciones dentro de nuestra composición, situando los puntos donde reescribir introducciones o abrir secciones de improvisación.

Como resultado de nuestro trabajo, podemos afirmar que la perspectiva analítica utilizada en *jazz* y música moderna ha resultado una opción clara y coherente en nuestro cometido ya que nos ha permitido comprender desde su óptica el funcionamiento de la música flamenca.

- Crear un encuentro de distintas tendencias artísticas en un mismo proyecto musical.

Nuestra reinterpretación musical muestra un espacio fundamental de acercamiento y comprensión entre diversas estéticas. Podemos afirmar, desde la experiencia, que la estructura de la música flamenca nos ha permitido la permeabilidad con otros estilos como el *jazz*. Asimismo, se desprenden del análisis recursos como las “notas guía”, o progresiones armónicas comunes al *jazz* y al flamenco, que nos han proporcionado referencias claras para crear una nueva estructura sobre los temas estudiados. La reinterpretación de los tres temas propuestos contiene, por una parte, material flamenco, y a la vez también contiene improvisaciones desde la óptica de la música de *jazz*, y arreglos tratados desde la armonización en bloque utilizada en *jazz*. Con la descripción del proceso de análisis y la configuración y síntesis de las estructuras armónicas utilizadas, consideramos que nuestro trabajo aporta un material de gran utilidad, tanto para intérpretes-investigadores que quieran introducirse en este campo, como para aquellos que quieran ampliar su conocimiento acerca de la reutilización del material flamenco.

- Comprender el entorno de creación de la música a estudiar.

La trayectoria musical de Camarón de la Isla nos ha ayudado a comprender como se desarrolla la formación de un intérprete de tradición oral. Iniciada en un entorno familiar, este cantaor ha perfeccionado sus conocimientos con el aprendizaje proporcionado por músicos contemporáneos como La Perla de Cádiz, El Chaqueta, La Repompa o Manolo Caracol. Esto se percibe claramente con la escucha comparativa de temas de Camarón y grabaciones de estos intérpretes. A partir de declaraciones del cantaor se conoce también su interés por la grabación de intérpretes desconocidos para el público general, así como la audición reiterada de grabaciones de flamenco antiguas. La relación

profesional con importantes guitarristas y su influencia está presente en sus grabaciones, especialmente la proporcionada por el guitarrista Paco de Lucía. A partir de la grabación del disco titulado “La leyenda del tiempo” inicia la relación de la música flamenca con otros estilos musicales, interés que mantendrá hasta el final de su carrera. Su forma personal de entender la música ha contribuido de una forma esencial a la popularización de la música flamenca.

- Plasmar la interpretación en una grabación.

Los análisis musicales aportados nos han permitido desarrollar una nueva estructura de la música a interpretar. Los conocimientos de los cambios armónicos han posibilitado las improvisaciones realizadas y el conocimiento de la estructura ha favorecido una serie de modelos simplificados que han servido de soporte a los intérpretes que han participado en la grabación. Con la escucha confirmamos que los resultados estéticos de la grabación están en la línea del flamenco contemporáneo.

- Promover y mostrar una didáctica para el aprendizaje del flamenco.

Desde nuestra investigación se desprende su utilidad didáctica y pedagógica, como modelo analítico y de transcripción para la música flamenca. Transcribir todos los instrumentos participantes en la grabación permite observar su funcionamiento en dentro del contexto musical, aportando información útil sobre el rol desarrollado dentro de la formación, tanto a nivel teórico como práctico. Así mismo proporciona material de apoyo para que intérpretes de diferentes instrumentos puedan acercarse a la música flamenca. El estudio de la forma, el análisis en profundidad, y el desarrollo mostrado para llegar al proceso de interpretación, aportan ideas eficaces en la reestructuración y el tratamiento de la música flamenca desde la óptica de la improvisación relacionada con la música de *jazz*. Entendemos, desde nuestra óptica docente,

que tanto la transcripción como el análisis aportado está en condiciones de ser utilizado para la elaboración de recursos didácticos que guíen a la introducción a la música flamenca de un alumnado con conocimientos musicales a partir del último ciclo de enseñanzas profesionales. La simplificación de este material puede ser utilizado para estimular el aprendizaje de cursos anteriores.

- Definir los referentes esenciales en el desarrollo y la difusión del flamenco contemporáneo.

La información aportada tanto en la trayectoria musical de Camarón, como en el apartado relativo al flamenco-*jazz* presenta un itinerario completo de los intérpretes clave en la evolución del flamenco contemporáneo. Su discografía es un referente esencial para el conocimiento y la comprensión del desarrollo de la música flamenca desde el último cuarto del s. XX a la actualidad. A partir del recorrido mostrado se desprende el carácter urbano que va adquiriendo el flamenco en nuestro país. Los tablaos flamencos dan trabajo a los músicos, así como los centros discográficos asentados en Madrid, son focos esenciales para la promoción de estos artistas. Los medios de comunicación ubicados en las grandes ciudades, primordiales en la difusión de la discografía, y los distintos eventos que se van llevando a cabo, son parte fundamental de este proceso. En cuanto a los conciertos y giras, los representantes, tanto de ámbito nacional como internacional, participan en la difusión de esta música desde la gestión de los conciertos en directo realizados por estos artistas.

A lo largo de la elaboración de esta tesis una idea ha estado presente desde su inicio, hacer compatible práctica e investigación musical en el ámbito de la música flamenca. En su preparación una figura que consideramos esencial emergió con fuerza: el cantaor flamenco Camarón de la Isla. Pensamos que su discografía y su trayectoria ya son elementos con suficiente atractivo para desencadenar un proceso de investigación, en nuestro caso se ha sumado a

este, el interés por la calidad técnica e interpretativa de la música legada y el deseo de profundizar en su conocimiento.

La investigación desarrollada en esta tesis doctoral ha servido para poner de manifiesto, como planteamos y resolvemos desde nuestro punto de vista, una propuesta práctica de interpretación. Su construcción, ha requerido determinar y concretar una serie de bases teóricas, esenciales en el desarrollo de dos herramientas fundamentales para nuestro trabajo: la transcripción y el análisis musical.

Creemos que una aportación fundamental de nuestro trabajo radica en la profundidad del análisis desarrollado, a partir de aspectos teóricos que cuentan con un consenso internacional. Conscientes de la diversidad de perspectivas de nomenclatura musical que son aplicadas a la investigación del flamenco, no nos interesa resolver las polémicas en torno a cuál es la más apropiada, pero sí, posicionarnos en la eficacia y coherencia respecto a las utilizadas en nuestro trabajo. Confiamos en que esta tesis contribuya a mostrar una alternativa firme para enfocar el estudio teórico de la música flamenca.

Apoyándonos en el proceso mencionado y motivados por la evolución del flamenco en los últimos tiempos, hemos registrado nuestra interpretación en una grabación como muestra final de nuestro trabajo. El concepto utilizado ha sido posible, gracias al camino abierto por músicos como Paco de Lucía, Camarón de la Isla, Enrique Morente, Jorge Pardo o Carles Benavent, que por su apuesta musical se han convertido en intérpretes esenciales en la ampliación del lenguaje flamenco.

Para finalizar, creemos haber dado respuesta a un modelo de investigación que nos ha llevado a poner en valor la manera de hacer y la transparencia en los procesos de trabajo llevados a cabo hasta la exposición final.

## **6. NUEVAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN PROPUESTAS**



## 6. NUEVAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN PROPUESTAS

En la exposición de las conclusiones, hemos señalado cuatro de puntos de partida dirigidos a proponer nuevas líneas de investigación. Estos cuatro puntos que suponen una ampliación del método de trabajo utilizado son:

- Desarrollar estudios rítmicos y melódico-armónicos, dirigidos a profundizar en una única estructura formal.

La línea de trabajo que utiliza el análisis formal, rítmico, armónico y melódico aplicado a la música flamenca, sirve como base para mostrar aspectos generales referidos a la forma musical en el flamenco. En este sentido proponemos una futura línea de investigación, que aplique el modelo analítico e interpretativo utilizado a un único palo flamenco (bulerías, por ejemplo). Analizando suficientes ejemplos, el desarrollo de este trabajo podría arrojar interesantes resultados sobre el comportamiento musical de cada palo en la música flamenca, en vías de establecer unas bases teóricas sustentadas en el análisis musical.

- Ampliar proyectos musicales que incorporen nuevos estilos, instrumentos, y la participación de otras especialidades (danza, vídeo...etc.).

A partir del proyecto musical desarrollado en nuestro trabajo de investigación, planteamos la utilización del modelo de trabajo generado, como herramienta en la elaboración de un proyecto creativo-performativo que admita distintas disciplinas.

- Estudiar las características musicales de un intérprete, a partir del análisis musical de obras clave de su producción artística. El estudio y la interpretación de tres temas representativos de Camarón de la Isla, ha mostrado rasgos interpretativos propios del cantaor. El trabajo realizado sirve como punto de partida para la asimilación del lenguaje musical del cantaor. Para este fin necesitamos aplicar nuestro modelo de estudio a una mayor cantidad de temas y clasificarlos en formas musicales concretas (palos flamencos). Proponemos pues como nueva línea de investigación el estudio en profundidad de un intérprete a partir del análisis de una cantidad relevante de temas organizados por palos flamencos.
- Profundizar en la relación simbólica de los números usados en los patrones rítmicos de la música flamenca. Esta línea de investigación deriva de la información extraída a partir del estudio rítmico de los compases flamencos de doce tiempos. La cuenta flamenca en la práctica supone un referente fundamental a los músicos y bailaores de este estilo. El número en el compás flamenco se utiliza en muchos casos, para situar y concretar acentos rítmicos, cambios armónicos, e incluso para concebir y transmitir los patrones básicos de diferentes palos. El estudio sobre la utilización cuantitativa de los números y su correspondencia simbólica ha sido desarrollado en un artículo de investigación pendiente de publicación titulado: “Número y correspondencia simbólica en el ciclo rítmico del compás flamenco de bulerías”.



## **7. BIBLIOGRAFÍA**

## 7. BIBLIOGRAFÍA

- ABENZA, Carmen. (1991) "Entrevista a Camarón de la Isla por Carmen Abenza". [en línea]. Canal Sur Televisión. Disponible en: <http://blogs.canalsur.es/documentacionyarchivo/2014/03/11/camaron-entrevista-en-exclusiva-1991/>. [Consulta 19/06/2015].
- AGUIRREGÓMEZCORTA, Marta (2005). "22 destacados músicos expresan su 'decepción' por la reforma educativa". [en línea]. El País 15 septiembre 2012. Pág. 136. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2005/09/15/sociedad/1126735208\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/09/15/sociedad/1126735208_850215.html). [Consulta: 16/07/2015].
- ÁLVAREZ, Ángel. (1985). "Camarón de la Isla" [en línea]. El País. 24 de mayo de 1985. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1985/05/24/ultima/485733605\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1985/05/24/ultima/485733605_850215.html). [Consulta: 5/06/2015].
- ÁLVAREZ, Ángel. (2004). "El cante flamenco. Alianza Editorial.
- ÁLVAREZ, Ángel. (2006). "Chato de la Isla. Cantaor de flamenco" [en línea]. El País 7 de agosto de 2006. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2006/08/07/agenda/1154901602\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2006/08/07/agenda/1154901602_850215.html). [Consulta: 18/06/2015].
- ALEU, Salvador. (1999). "Flamencos de la Isla en el recuerdo". Grupo Publicaciones del Sur S.A. Editores
- ARGANZO, Carlos. (2000) "Jorge Pardo Improvisaciones". Ed Ayuntamiento de Rivas-Vaciamadrid. Concejalía de Cultura.
- ASENSIO, Susana (2004). "El imaginario flamenco americano: Aura y Kitsch en la escena transnacional". Revista de dialectología y tradiciones populares, vol. 59, no 2, p. 145-159.

- BACHMANN, Kirsten (2003). "El Nuevo Flamenco entre posfranquismo y nacionalismo andaluz". Revista de Flamencología. Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera. Año IX. núm. 17.
- BAEZA, Ana (1992). "Camarón de la Isla, príncipe de los gitanos: un mito en vida, leyenda desde su muerte". Barcelona: Hymnsa.
- BERLANGA, Miguel Ángel (1997). "Tradición y renovación: reflexiones en torno al antiguo y nuevo flamenco". En Actas del III Congreso de la Sociedad ibérica de Etnomusicología: Benicàssim, Villa Elisa, 23-25 de mayo de 1997. Sociedad Ibérica de Etnomusicología. p. 131-142.
- BLAS, José (1988). "Conversaciones flamencas con Aurelio de Cádiz". Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- BLASCO, Julio Andrés (2012). "Por qué y cómo escribir los cantes flamencos en partitura: Algunas reflexiones". Dedicar. Revista de Educação e Humanidades, 2012, n. 3, p. 303-320.
- BORGDORFF Henk (2006). "The Debate on Research in the Arts". National Academy of the Arts. pp. 1-17. Disponible en: <[http://www.ahk.nl/fileadmin/download/ahk/Lectoraten/Borgdorff\\_publicaties/The\\_debate\\_on\\_research\\_in\\_the\\_arts.pdf](http://www.ahk.nl/fileadmin/download/ahk/Lectoraten/Borgdorff_publicaties/The_debate_on_research_in_the_arts.pdf)> [Consulta: 07/09/2015].
- BORGDORFF, Henk. (2010) "El debate sobre la investigación en las artes". Cairon: Revista deficiencias de la danza, (13), p. 25-46.
- BORGDORFF, Hendrik Anne Henk. (2012). "The conflict of the faculties: Perspectives on artistic research and academia". Leiden University Press: Amsterdam.
- BORGES, Eddy. (2008). "Erigiendo el sentido en el flamenco-jazz: los imaginarios musicales como sistema de interacción simbólica". En Comunicación y música Vol. II. Tecnologías y audiencias. Barcelona: UOC press, Comunicación, p. 212-234.
- CALADO Silvia (2009). "Por bulerías: 100 años de compás flamenco". Ed. Almuzara.

- CARRILLO Alonso (1978). "El Cante Flamenco como expresión y liberación". Almería. Ed. Cajal.
- CASTRO, Guillermo. (2011). "Los otros fandangos, el cante de madrugá y la taranta. Orígenes musicales del cante de las minas". Revista de Investigación sobre Flamenco "La Madrugá", no 4.
- CASTRO, Guillermo. (2013). "El Toque por Alegrías oculto en los Panaderos". Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa, vol. 6, no 7.
- COPLAND, Aaron (1955). "Cómo escuchar la música. Fondo de Cultura Económica".
- CLEMENTE, Luis. (1995). "Historia del nuevo Flamenco". Valencia: La Máscara.
- COSTA, José Manuel (1979). "Concierto de Weather Report, Jeff Beck y Camarón, en Barcelona". 12/07/ 1979. El País.
- CRUCES, Cristina. (2008). "El aplauso difícil: sobre la "autenticidad", el "nuevo flamenco" y la negación del padre jondo". En Comunicación y música Vol. II. Tecnologías y audiencias. Barcelona: UOC press, Comunicación, p. 167-211.
- CRUCES, Cristina. (2012). "Hacia una revisión del concepto 'nuevo flamenco'. La intelectualización del arte". [en línea]. Escuela Técnica Superior de Ingeniería. Las fronteras entre los géneros: flamenco y otras músicas de tradición oral. Sevilla, 19 y 20 de abril de 2012. Universidad de Sevilla. p. 13.- 25. Disponible en:  
<[Http://congreso.us.es/infla3/documents/Book-INFLA\\_FMA.pdf#page=40](http://congreso.us.es/infla3/documents/Book-INFLA_FMA.pdf#page=40)> [Consulta: 17/10/2012].
- CRUZ, Juan. (2011). "El flamenco hoy. El flamenco es fusión". [en línea]. Instituto Cervantes. [en línea]. Centro virtual Cervantes. Rinconete. Disponible en:<[http://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/marzo\\_11/29\\_032011\\_01.htm](http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/marzo_11/29_032011_01.htm)> [Consulta: 2/06/2014].

- CRUZ, Juan. (2012a). "El flamenco hoy. Las cantiñas (I)". Centro Virtual Cervantes, [en línea]. Disponible en: <[http://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/mayo\\_12/31052012\\_01.htm](http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/mayo_12/31052012_01.htm)> [Consulta: 2/03/2016].
- CRUZ, Juan. (2012b). "El flamenco hoy. Las cantiñas (II)". Centro Virtual Cervantes, [en línea]. Disponible en: <[http://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/junio\\_12/12062012\\_02.htm](http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/junio_12/12062012_02.htm)> [Consulta: 2/03/2016].
- DE FALLA, Manuel. (1972). "Escritos sobre música y músicos: Debussy, Wagner, 'el Cante jondo'". Madrid Espasa-Calpe.
- DE LUCÍA, Paco (1993). "Te recuerdo como eras en el último otoño" [en línea]. La Caña. Revista de Flamenco núm. 6, pp. 4.- 5. Disponible en: <<http://flun.cica.es/bdrevistas/index.php>> [Consulta: 13/03/2014].
- DÍAZ-BAÑEZ, José Miguel, et al. (2005). "Similaridad y evolución en la rítmica del flamenco: una incursión de la matemática computacional". Gaceta de la Real Sociedad Matemática Española, vol. 8, no 2, p. 489-509.
- DONNIER, Philippe. (1985). "El duende tiene que ser matemático". Córdoba: Ed. Virgilio Márquez.
- DONNIER, Philippe. (2011). "Flamenco: elementos para la transcripción del cante y la guitarra". Gómez Martín, F. (ed.) Sección Música y Matemáticas, Revista digital Divulgamat, Real Sociedad Matemática Española. Disponible en: <[http://divulgamat2.ehu.es/divulgamat15/index.php?option=com\\_content&view=article&id=12354&directory=67](http://divulgamat2.ehu.es/divulgamat15/index.php?option=com_content&view=article&id=12354&directory=67)> [Consulta: 21/09/2015].
- DURAN José (1967). "Aniversario de boda y un bautizo de rumbo para Coral Romero Márquez". 25 septiembre 1967. ABC Sevilla. Disponible en: <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1967/10/25/067.html>> [Consulta 29/06/2015]



- ESPAÑA. (1990). Ley orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo.
- ESPAÑA. (2006). Ley orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. Disponible en:  
<http://www.boe.es/boe/dias/2006/05/04/pdfs/A17158-17207.pdf> [Consulta: 15/09/ 2015].
- ESPIN, Miguel et al. (1994) “Camarón nuestro”. RTVE. Disponible en:  
<http://www.rtve.es/alacarta/videos/musica-en-el-archivo-de-rtve/camaron-nuestro-1994/965971//>> [Consulta 12/06/2015]
- ESPINOSA, Pedro. (2014a). “San Fernando custodiará el legado de Camarón en su futuro museo” [en línea]. El País. 27 de febrero de 2014. Disponible en:  
[http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/02/27/andalucia/1393519433\\_993165.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/02/27/andalucia/1393519433_993165.html) [Consulta: 3/06/2015].
- ESPINOSA, Pedro. (2014b). “La nueva vida de la marca Camarón” [en línea]. El País. 7 de mayo de 2014. Disponible en:  
[http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/05/07/andalucia/1399456504\\_855546.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/05/07/andalucia/1399456504_855546.html) [Consulta: 3/06/2015].
- FERNÁNDEZ, Lola. (2004). “Teoría musical del flamenco”. Madrid: Acordes Concert.
- FERNÁNDEZ, Lola. (2011). “La bimodalidad en las formas del fandango y en los cantos de Levante: origen y evolución” [en línea]. La Madrugá. Revista de investigación sobre Flamenco núm. 5, pp. 55.- 75. Disponible en:  
<http://revistas.um.es/flamenco/article/view/142651/128041>> [Consulta: 28 septiembre 2012].
- FLORS, Daniel. (2009) “armonijazz”. Valencia: Rivera Editores.
- GAIL, Mitchel (2001) “Wife And Muse Frances Davis Recalls Life With Miles”. may 26, Billboard.

- GAMBOA, José Manuel (1993). "Cada día canta mejor (Discografía Completa)" [en línea]. La Caña. Revista de Flamenco num.6, pp. 42.-55. Disponible en: <<http://flun.cica.es/bdrevistas/index.php>> [Consulta: 13/03/2014].
- GAMBOA, José Manuel, NÚÑEZ Faustino. (2003). "Camarón: vida y obra". Barcelona: Iberautor
- GAMBOA, José Manuel (2005). "El mairénismo" [en línea]. Música oral del Sur: revista internacional. núm. 6, p. 107. Disponible en: <<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/mairénismo.pdf>> [Consulta: 29/06/2015].
- GARCIA, Mercedes. (1995). "El flamenco moderno, Camarón de la Isla ¿un cantaor revolucionario?" Revista de la Cátedra de Flamencología de Jerez. Núm. 2 Pág. 29.
- GARCÍA, Mercedes. (2002a). "Camarón de la Isla, 1969-1992: entre tradición y evolución". Diputación de Cádiz, Servicio de publicaciones.
- GARCÍA, Mercedes. (2002b). "Oralité et chant flamenco: de l'écoute à l'analyse". Pandora, revue du Département d'Études hispaniques et hispano-Américaines. Université de Paris 8, n°2/2002, Oralités, p. 221-232.
- GARCÍA, José Luis (2010). "La malagueña, bailaora de tarantas". La Madrugá, Revista de investigación sobre Flamenco nº 2. Disponible en: <<http://revistas.um.es/flamenco/article/view/110011/104691>> [Consulta: 4/01/2016].
- GIL, Miguel (2014). "Ornamentación y microtonalidad en la debba: análisis y procedimientos semiográficos". Tesis doctoral. Facultad de Filosofía y Letras. Madrid
- GRANDE, Félix. (1999). "Paco de Lucía y Camarón de la Isla". Barcelona: Lunwerg.

- GÓMEZ, Mario. (1973) "Rito y geografía del cante". [en línea]. RTVE. Disponible en: <<http://www.rtve.es/alcarta/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-camaron-islal/1898527/>> [Consulta 08/06/2015].
- GONZÁLEZ, Claudio. (2003). "Nuevo Flamenco". Revista LEEME. N 11
- GONZÁLEZ, Mònica. (2011). "Estructura básica del baile flamenco". En Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa, 4, vol. 4. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3853636>> [Consulta: 19/03/2016].
- GÓMEZ, Emilia; BONADA, Jordi. (2013). "Towards computer-assisted flamenco transcription: An experimental comparison of automatic transcription algorithms as applied to a cappella singing". Computer Music Journal, vol. 37, no 2, p. 73-90.
- GÓMEZ, Francisco (2010). "El nacimiento del baile por taranto". La Madrugá, Revista de investigación sobre Flamenco no 2. Disponible en : <<http://revistas.um.es/flamenco/article/view/110021>> [Consulta: 4/01/2016].
- GRANADOS, Manuel (1998-99). "Teoría musical de la guitarra flamenca. Vol. I y II". Barcelona. Casa Beethoven Publicaciones.
- GUERRERO, Alba. (2010) "La técnica vocal en el cante flamenco". II Congreso Interdisciplinar Investigación y Flamenco (INFLA). Universidad de Sevilla.
- GUERRERO, Alba. (2013) "La técnica vocal en el cante flamenco, 2a Parte". Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos. Sevilla.
- HERNÁNDEZ, Fernando. (2006). "Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes". En: Bases para un debate sobre investigación artística. Secretaría General Técnica. Subdirección General de Información y Publicaciones

- HERNÁNDEZ, Fernando. (2008). "La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación" [en línea]. *Educatio Siglo XXI*, núm. 26 p. 85-118. Disponible en: <<http://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/26832>> [Consulta: 03/03/2013].
- HERNÁNDEZ, Fernando; VALLS, Montserrat. (2011). "Investigación autobiográfica y cambio social". Octaedro Editorial.
- HERRERA, Enric. (1995) "Teoría musical y armonía moderna Vol. 2". Antoni Bosch editor.
- HERRERO, Sixto. (2008a). "Ácueo: del estudio del cante minero a la investigación basada en la práctica". Trabajo de investigación: Universidad Politécnica de Valencia.
- HERRERO, Sixto. (2008b). "La Murciana: dos versiones para un cante minero". *Anuario musical*, no 63, pág. 231-266.
- HERRERO, Germán. (1991). "De Jerez a Nueva Orleans: análisis comparativo del flamenco y del *jazz*". Granada: Don Quijote.
- HOCES, Rafael. (2007). "La guitarra y el baile flamenco: un problema de comunicación". Disponible en: <http://www.relafare.eu> [Consulta: 7/10/2007]
- HOCES, Rafael. (2012). "La transcripción musical para guitarra flamenca". *Revista de investigación sobre Flamenco: La Madrugá*, no 6, p. 47-54.
- HOCES, Rafael. (2013). "La transcripción musical para guitarra flamenca". Ed: Libros con duende.
- HOWARD, Keith, et al. (2014) *Theory and Method in Historical Ethnomusicology*. Lexington Books. MLA
- HURTADO Torres, Antonio y David (1998). *El Arte de la Escritura Musical Flamenca (Reflexiones en Torno a una Estética)*, editado por la X Bienal de Flamenco de Sevilla.

- HURTADO, Antonio. (2005a) “La transcripción musical como un imprescindible enfoque en el estudio de la música flamenca” [en línea]. *Música oral del Sur: revista internacional*. núm. 6, pp. 261.-267. Disponible en:  
<<http://www.juntadeandalucía.es/cultura/centrodocumentacionmusical/export/sites/default/publicaciones/pdfs/transcripcion-musical.pdf>> [Consulta: 7/10/2012]
- HURTADO, Antonio. (2005b) “Nuevos horizontes en la transcripción musical del flamenco” [en línea]. *Música oral del Sur: revista internacional*. Núm. 6, pp. 251.-260. Disponible en:  
<<http://www.juntadeandalucía.es/cultura/centrodocumentacionmusical/export/sites/default/publicaciones/pdfs/nuevos-transcripcion-musical-flamenco.pdf>> [Consulta: 27/10/ 2012].
- HURTADO, Antonio; HURTADO, David. (2009). *La llave de la música flamenca*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- IGLESIAS, Iván. (2005). *La hibridación musical en España como proyección de identidad nacional orientada al mercado: el jazz-flamenco*. [en línea]. *Revista de Musicología*, Vol. 28, No. Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología pp. 826-838. Sociedad Española de Musicología.
- JIMÉNEZ DE CISNEROS, Bernat. (2015) *Ritmo y Compás. Análisis musical del flamenco*. [en línea]. Edición digital. Disponible en:  
<[www.atrilflamenco.com](http://www.atrilflamenco.com). > [Consulta: 3/04/2017].
- JIMÉNEZ, Trinidad. (2011). *La flauta en el jazz flamenco: metodología y análisis de tres interpretaciones*. Trabajo de investigación: Universidad Complutense de Madrid.
- KROHER, N., et al. (2014) “Computational models for perceived melodic similarity in a cappella flamenco singing.” 15th International Society for Music Information Retrieval Conference.
- LENCERO, Carlos. (2004). “Sobre Camarón: la leyenda del cantaor solitario”. Vol. 63. Barcelona: Alba.

- LEÓN, Catalina. (2006). "El flamenco en Cádiz". Editorial Almuzara.
- LEÓN, Catalina. (2008). "Manolo Caracol. Cante y pasión". Editorial Almuzara.
- LÓPEZ, Cristina. (2013) "Criterios para la transcripción manual de la colección de tonás" [en línea]. Music Technology Group, Universitat Pompeu Fabra. Barcelona. Disponible en:  
<<http://mtg.upf.edu/system/files/publications/CriteriosTranscripcionTONAS.pdf>> [Consulta: 28/10/2015]
- LÓPEZ, M<sup>a</sup> Carmen. (2012) "Estudio de métodos para la transcripción y el análisis del piano flamenco" [en línea]. Escuela Técnica Superior de Ingeniería. Universidad de Sevilla. Disponible en:  
[http://congreso.us.es/infla3/documents/BookINFLA\\_FMA.pdf#page=40](http://congreso.us.es/infla3/documents/BookINFLA_FMA.pdf#page=40) [Consulta: 11/10/2012]
- LÓPEZ, María José Alonso, et al. (2012) "Las enseñanzas artísticas superiores en el Espacio Europeo de Educación Superior". Ministerio de Educación.
- LÓPEZ, Nieves. (2006). "Estudio comparativo del *jazz* y el flamenco andaluz: orígenes y fusiones actuales". Almería: Asociación Procompal.
- LÓPEZ, Rubén; SAN CRISTÓBAL Úrsula. (2014). "Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos". Esmuc.
- LÓPEZ, Rubén; SAN CRISTÓBAL, Úrsula. (2015). "El dilema de la investigación artística". Anais do SIMPOM, vol. 3, no 3.
- MANFREDI, Juan Luis (1967). "II Festival flamenco Joaquín el de la Paula". 21 agosto 1971. ABC Edición Andalucía. Disponible en:  
<<http://hemeroteca.abcdesevilla.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1971/08/21/048.html>> [Consulta 22/06/2015]
- MANZANO, Miguel. (1993) "Los orígenes musicales del flamenco" [en línea]. Ponencia en el XXI Congreso de Arte Flamenco. Paris. Disponible en:  
<[http://www.miguelmanzano.com/pdf/LOS\\_ORIGENES%20MUSICALES\\_DEL\\_FLAMENCO.pdf](http://www.miguelmanzano.com/pdf/LOS_ORIGENES%20MUSICALES_DEL_FLAMENCO.pdf)> [Consulta: 8/07/2015]

- MARCO, Tomás. (2006) "Grabación musical y estructuras de la escucha" [en línea]. Música oral del Sur: revista internacional. núm. 7, p. 9.- 16. Disponible en:  
<<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical/export/sites/default/publicaciones/pdfs/grabacion-musical.pdf>> [Consulta: 9/10/2012].
- MÁRMOL, Francis, (2012). "Boquerón de la Isla". Guisae Editorial.
- MARTÍNEZ, David. (2013). "La flauta travesera en el flamenco. Estudio e interpretación de un cante minero". Trabajo de investigación: Universidad Politécnica de Valencia.
- MARTÍNEZ, José María García. (1996). "Del fox-trot al *jazz* flamenco: el *jazz* en España: 1919-1996". Alianza Editorial.
- MEELBERG, Vincent. (2011). "Moving to Become Better: The Embodied Performance of Musical Groove". [en línea]. Journal for Artistic Research, 1 Disponible en:  
<http://www.researchcatalogue.net/view/?weave=16068&x=0&y=0>  
[Consulta 1/04/2014]
- MERCHÁN, Francisca. (2008). "Expressive characterization of flamenco singing". Tesis Master. Universitat Pompeu Fabra.
- MONTIEL, Enrique. (1993). "Camarón: vida y muerte del cante: biografía". Barcelona: Ediciones B.
- MORA, Joaquín, et al. (2010). "Characterization and melodic similarity of a cappella flamenco cantes". ISMIR
- MORA, Miguel. (2008). "La voz de los flamencos: retratos y autorretratos". Siruela.
- NÚÑEZ Faustino (1998). "El cante de Camarón". Todo flamenco. Guía de audición. Edilibro S.L.

- ORTEGA, José Francisco (2011). Las tarantas primitivas. La Madrugá. Revista de investigación sobre Flamenco núm. 5. Disponible en: <<http://revistas.um.es/flamenco/article/view/142681>> [Consulta: 4/01/2016].
- PACHÓN, Ricardo (1993). “El flamenco según Santiago” [en línea]. La Caña. Revista de Flamenco núm. 6, pp. 100-102. Disponible en: <<http://flun.cica.es/bdrevistas/index.php>> [Consulta: 13/03/2014].
- PARRILLA, Juan. (2009). “Método Flamenco para Instrumentos Melódicos”. Madrid: RGB Arte Visual.
- PEÑALVER, José María. (2010). “El cifrado armónico en el *jazz* y la música moderna: un recurso imprescindible para la notación musical”. Sinfonía virtual. Disponible en: <<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical/export/sites/default/publicaciones/pdfs/grabacion-musical.pdf>> [Consulta: 5/02/2016].
- PEREZ, Diana. (2005). “Paco de Lucía: la evolución del flamenco a través de sus rumbas”. Cádiz: Servicio Publicaciones UCA.
- PÉREZ, Héctor. (2006). “Investigación y práctica musical: el horizonte del doctorado de música en Europa.”. En: Bases para un debate sobre investigación artística. Secretaría General Técnica. Subdirección General de Información y Publicaciones.
- PÉREZ, Héctor (2010). “Método y experimentalidad en una tesis doctoral artística”. Actas del I Congreso Internacional. Valencia.
- PÉREZ, Victoria. (2010). “El perfil investigador-creador en los estudios de posgrado en artes escénicas”. Cairon: Revista de ciencias de la danza, 2010, 13: 125-138. [en línea]. Disponible en: <[http://artescenicass.uclm.es/archivos\\_subidos/subcontextos/106/Introduccionalosinformes.pdf](http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/subcontextos/106/Introduccionalosinformes.pdf)> [Consulta: 31/03/2014].
- PEREGIL, Francisco. (1993). “Camarón de la Isla: el dolor de un príncipe”. Madrid: Aguilar.



- PÉREZ Alfonso. (2008). "El *jazz* y el Flamenco (ni que si, ni que no)." Cuadernos Gitanos núm. 3 pág. 23. [en línea]. Instituto de Cultura Gitana. Madrid. Disponible en:  
<<http://www.institutoculturagitana.es/inicio.php>> [Consulta: 4/12/2015].
- PÉREZ, Francisco. (2006). "Camarón. El tiempo dio la razón". Valencia: Carena Editors
- PIÑANA, Carlos (2012). "Los toques mineros: De la tradición a la modernidad". Revista de investigación sobre Flamenco: La Madrugá, no 7, p. 1-27. Disponible en:  
< <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/163161/144411>> [Consulta: 26/01/2016].
- POHREN, D. E. (1992). "Paco de Lucía y Familia: el plan maestro". Sociedad de Estudios Españoles.
- QUESADA, Jesús Moreno (2015). "Reconocimiento de Patrones Melódicos Vocales Repetidos en Audios Polifónicos en Flamenco". Proyecto fin de carrera. Universidad de Sevilla.
- QUIÑONES, Fernando (1975). "Flamenco en los archivos de RTVE. Camarón de la Isla". [DVD] Ref. 1470 Alga 2003.
- RIVAS, Manuel Lorente; ALCANTUD, José Antonio González. (2004). "Transculturaciones flamencas. Varia inflexiva". [en línea]. Trans. Revista Transcultural de Música, no 8, p. 0. Disponible en:  
< <http://www.redalyc.org/pdf/822/82200811.pdf>> [Consulta: 10/06/2014].
- RODRÍGUEZ, Andrés. (1998). "Camarón de la isla: se rompió el quejío". Madrid. Nuer Ediciones.
- SALINAS, José Luis. (1994). "*Jazz, flamenco, tango: las orillas de un ancho río*". Madrid: Catriel.

- SALINAS, José Luis. (1994). "Flamenco versus *Jazz*: un nuevo ensayo de síntesis comparativa". La Caña. Revista de Flamenco núm. 8-9, pp. 118.- 122. [en línea]. A.C." La Caña" y A.C." España Abierta". Disponible en:< <http://flun.cica.es/bdrevistas/index.php> > [Consulta: 2/06/2014].
- SANCHEZ, Teo. (2012a) "Chicuelo, la leyenda del tiempo". Duendeando. Radio 3. Disponible en:| <<http://www.rtve.es/alacarta/audios/duendeando/duendeando-chicuelo-leyenda-del-tiempo-08-01-12/1289363/>> [Consulta: 4/04/2017].
- SÁNCHEZ, Teo. (2012b) "Camarón 20 años después". Duendeando. Radio 3. Disponible en: < <http://www.rtve.es/radio/20120913/escucha-camaron-20-anos-despues-homenaje-cantaor-desde-bienal-flamenco/562708.shtml>> [Consulta 27/09/2014].
- SANLÚCAR, Manolo. (1992) "El prodigio de Camarón". [en línea]. Sevilla Flamenca: revista internacional. Núm. 79, Hemeroteca p.26. Disponible en: <<http://flun.cica.es/bdrevistas/index.php>> [Consulta: 1/09/2015].
- SANLÚCAR, Manolo. (2005). "Sobre la guitarra flamenca". Material proporcionado en el curso de guitarra flamenca de Córdoba.
- SANZ, Pablo. (2009). "Paco de Lucía: un flamenco entre las aguas del *jazz*". Scherzo: Revista de música, núm. 24, pp. 150- 151.
- SCHUCHARDT, Hugo. (1990). "Los Cantes flamencos: Die Cantes flamencos, 1881". G. Steingress, E. Feenstra, & M. Wolf. Fundación Machado.
- SJÖSTRÖM, Kent. (2008). "Reflection, Lore and Acting - The practitioner's approach" en *The Artist as a Researcher, Nordic Theatre Studies*, vol. 20, Estocolmo: Association of Nordic Theatre Scholars". Disponible en: <[http://artesescenicas.uclm.es/archivos\\_subidos/subcontextos/106/Reflexionsaberyactuacion.Sjostrom.pdf](http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/subcontextos/106/Reflexionsaberyactuacion.Sjostrom.pdf)> [Consulta: 31/03/2014].

- SOLER, Ana; VENEGAS, Soledad; ROMANIUK, Ana (2010). "Reflexiones sobre la transcripción musical y su potencial analítico en torno a dos casos de estudio: grabaciones en guitarra del 'Cuchi' Leguizamón y el papel de la flauta en grabaciones de tangos rioplatenses entre 1910 y 1920". Actas IX Reunión Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música.
- STEINGRESS, Gerhard. (2004). "La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos históricosociológicos, analíticos y comparativos)". [en línea]. Trans. Revista Transcultural de Música. Disponible en:  
<<http://www.redalyc.org/pdf/822/82200812.pdf>>.[Consulta: 22/06/2013].
- TÉLLEZ, Juan José. (1982). "Las casas de discos y la política están podridas" [en línea]. Diario 16. 30 de julio de 1982, p 21. Disponible en:  
<[http://2.bp.blogspot.com/\\_5\\_jEY7qax34/TNiEi3-8wgl/AAAAAAAAAC-M/bjtNRX6Wmmc/s00/Diario+16+1982-07-30+%28camaron%29.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_5_jEY7qax34/TNiEi3-8wgl/AAAAAAAAAC-M/bjtNRX6Wmmc/s00/Diario+16+1982-07-30+%28camaron%29.jpg)>. [Consulta: 25/04/2014].
- TÉLLEZ, Juan José. (1994). "Paco de Lucía: Retrato de familia con guitarra". Sevilla: Qüàsy, 1994.
- TÉLLEZ, Juan José. (2003). "Paco de Lucía 'en vivo'". Plaza Abierta
- TORRES, Norberto. (1994). "Paco de Lucía o el Miles Davis del Flamenco". La Caña. Revista de Flamenco núm. 10, pp. 36.- 43. [en línea]. A.C. La Caña y A.C. España Abierta. Disponible en:  
<<http://flun.cica.es/bdrevistas/index.php>> [Consulta: 2/06/ 2014].
- TORRES, Norberto. (2002). "Músicas flamencas entre ríos". En Eufonía: Didáctica de la música núm. 26, pp. 9.- 23.
- TORRES, Norberto. (2005). "Claves del lenguaje musical de Paco de Lucía". Diana Pérez Custodio, coord.: Nombres propios de la guitarra. Paco de Lucía. Córdoba: Ediciones La Posada, p. 13-52.
- TORRES, Norberto. (2005b). "Escritura musical de la guitarra flamenca: historia, evolución y problemas". Música oral del Sur: revista internacional. Actas del Coloquio Internacional, no 6, pp. 269-309.

- TORRES, Norberto (2011). "El toque por taranta, desde Ramón Montoya hasta la actualidad (I)". La Madrugá, Revista de investigación sobre Flamenco, no 5, p. 77-107. Disponible en: <<http://revistas.um.es/flamenco/article/view/142701>> [Consulta: 4/01/2016].
- VALLECILLO, Miguel. (2002) "Paris Camarón 87/88". [Registro imagen y sonido]. DVD Mercury 0044006720999
- ZAGALAZ, Juan. (2012a). "Flamenco - Jazz: una perspectiva analítica de sus orígenes. La obra temprana de Jorge Pardo. 1978 - 1981". [en línea]. Escuela Técnica Superior de Ingeniería. Universidad de Sevilla. pp. 39 - 50.  
Disponible en: <[http://congreso.us.es/infla3/documents/Book-INFLA\\_FMA.pdf#page=40](http://congreso.us.es/infla3/documents/Book-INFLA_FMA.pdf#page=40)> [Consulta: 17/09/2012].
- ZAGALAZ, Juan. (2012b). "Distintos tipos de contacto entre jazz y flamenco: de la apropiación cultural a la fusión de géneros". Arte y Movimiento núm. 7. [en línea]. Universidad de Jaén. pp. 9- 19.  
<<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov/article/view/900/781>> [Consulta: 26/05/2012].
- ZAGALAZ, Juan. (2012c). "The Jazz-Flamenco Connection: Chick Corea and Paco de Lucía Between 1976 and 1982". [en línea]. Journal of Jazz Studies Vol. 8, no. 1, pp. 33-54. Disponible en: <<http://jjs.libraries.rutgers.edu/index.php/jjs/article/view/23/33>> [Consulta: 26/05/2012].
- ZAGALAZ, Juan. (2013). "El impacto del jazz en la renovación del flamenco: una perspectiva analítica a través de la obra de Paco de Lucía entre 1978 y 1981". En: Musicología global, musicología local. p. 863-880.

- ZALDÍVAR, Álvaro. (2005). "Las enseñanzas musicales y el nuevo Espacio Europeo de Educación Superior: El reto de un marco organizativo adecuado y la necesidad de la investigación creativa y «performativa»". Disponible en: <<http://scholar.google.es/scholar?hl=ca&q=Las+enseñanzas+musicales+y+el+nuevo+Espacio+Europeo+de+Educación+Superior%3A+El+reto+de+un+marco+organizativo+adecuado+y+la+necesidad+de+la+investigación+creativa+y+«performativa»> &btnG= [Consulta: 31/03/2014].
- ZALDÍVAR, Álvaro. (2006). "El reto de la investigación creativa y 'performativa' ". Eufonía: Didáctica de la música, no 38, [en línea]. Disponible en:<[https://www5.uva.es/guia\\_docente/uploads/2011/40815/51760/1/Documento1.pdf](https://www5.uva.es/guia_docente/uploads/2011/40815/51760/1/Documento1.pdf) > [Consulta: 5/09/2013].
- ZALDÍVAR, Álvaro. (2008). "Investigar desde el arte". Conferencia presentada en Santa Cruz de Tenerife. Disponible en: <[www.esmuc.cat/content/.../Investigación%20artística%20en%20música.pdf](http://www.esmuc.cat/content/.../Investigación%20artística%20en%20música.pdf)> [Consulta: 25/09/2015].
- ZALDÍVAR, Álvaro. (2010). "Investigación desde la práctica artística". Libro de actas I Congreso de investigación en música. España. Valencia. pp. 124-129.
- ZAMACOIS, Joaquín. (1986). Tratado de armonía. Libro 1. Ed. Labor.
- ZAURÍN, Luis Fernández; et al. (2002). "Camarón, biografía de un mito". Barcelona: RBA.

## **8. DISCOGRAFÍA**

## 8. DISCOGRAFÍA

ANTONIO Arenas. (1968). "Flamencos. Grupo Flamenco de Antonio Arenas."  
[Registro sonoro]. DIM record DS-169

BENAVENT, Carles. (1997). "Fenix" [Registro sonoro]. Nuevos Medios 15704.

BENAVENT, DI GERALDO, PARDO. (1999). "El Concierto de Sevilla" [Registro  
sonoro]. Nuevos Medios 15772

BENAVENT, Carles. (2001). "Aigua" [Registro sonoro]. Nuevos Medios 15807.

BENAVENT, DI GERALDO, PARDO. (2008) "Sin precedentes" [Registro  
sonoro]. Nuevos Medios 15907

CAMARÓN DE LA ISLA con la colaboración especial de PACO DE LUCÍA.  
(1969). "Detrás del tuyo se va". [Registro sonoro] Philips, 58 65 026

CAMARÓN DE LA ISLA con la colaboración especial de PACO DE LUCÍA.  
(1970). "Cada vez que nos miramos". [Registro sonoro] Philips, 63  
28 004

CAMARÓN DE LA ISLA con la colaboración especial de PACO DE LUCÍA.  
(1971). "Son tus ojos dos estrellas". [Registro sonoro] Philips, 63 28  
021

CAMARÓN DE LA ISLA con la colaboración especial de PACO DE LUCÍA. (1972).  
"Canastera". [Registro sonoro]. Mercury, 848 541-2

CAMARÓN Y PACO DE LUCÍA "Nochebuena Gitana" (1973a) [Registro sonoro]  
Philips 526 197-2

- CAMARÓN DE LA ISLA. (1973b). "Sere... serenito". [Registro sonoro] Philips, 60 29 174
- CAMARÓN DE LA ISLA con la colaboración especial de PACO DE LUCÍA "Caminito de Totana". (1973c). [Registro sonoro] Philips, 63 28 100
- CAMARÓN DE LA ISLA con PACO DE LUCÍA "A Belén pastores". (1974a). [Registro sonoro] Philips, 60 29 259
- CAMARÓN DE LA ISLA con PACO DE LUCÍA "La Virgen María". (1974b). [Registro sonoro] Philips, 60 29 258
- CAMARÓN DE LA ISLA con la colaboración de PACO DE LUCÍA "Soy Caminante". (1974c). [Registro sonoro] Philips, 63 28 130
- CAMARÓN DE LA ISLA con la colaboración de PACO DE LUCÍA. (1975). "Arte y Majestad". [Registro sonoro] Philips, 63 28 166
- CAMARÓN DE LA ISLA con la colaboración de PACO DE LUCÍA. (1976). "Rosa María". [Registro sonoro]. Mercury, 848 543-2
- CAMARÓN DE LA ISLA con la colaboración de PACO DE LUCÍA. (1977). "Castillo de arena". [Registro sonoro] Philips, 63 28 255
- CAMARÓN DE LA ISLA. (1979). "La leyenda del tiempo". [Registro sonoro]. Polygram, 838 832-2
- CAMARÓN DE LA ISLA con PACO DE LUCÍA. (1981). "Como el agua". [Registro sonoro] Philips 838383
- CAMARÓN DE LA ISLA con PACO DE LUCÍA. (1983) "Calle Real". [Registro sonoro] Philips 8144722
- CAMARÓN DE LA ISLA con PACO DE LUCÍA. (1984). "Viviré". [Registro sonoro]. Mercury, 822 719-2
- CAMARÓN DE LA ISLA. (1986). "Te lo dice Camarón". [Registro sonoro]. Philips, 826 818-2



- CAMARÓN DE LA ISLA. (1987). "Flamenco Vivo". [Registro sonoro]. Philips 8227832
- CAMARÓN DE LA ISLA. (1989). "Soy gitano". [Registro sonoro]. Philips 8420502
- CAMARÓN. (1990) "Autorretrato". [Registro sonoro]. Philips 8467062
- CAMARÓN. (1992a) "Potro de rabia y miel". [Registro sonoro]. Philips 8467062
- CAMARÓN. (1992b). "San Juan Evangelista '92". [Registro sonoro]. Universal 0602527588582
- CAMARÓN DE LA ISLA. (1992c) "Una leyenda flamenca". [Registro sonoro]. Philips 51 2822-2
- CAMARÓN. (1994) "Camarón nuestro". [Registro sonoro]. Philips 526 187-2
- CAMARÓN. (2008). "Reencuentro". [Registro imagen y sonido]. Universal Music group, 0602517625563
- COLTRANE, John. (1961). "Olé Coltrane" [Registro sonoro]. Atlantic Records SD 1373
- CONTRERAS, Tino. (1966). "Flamenco Jazz". [Registro sonoro]. SESION CS 014
- COREA, Chick. (1982). "Touchstone". [Registro sonoro] WEA 57015
- DAVIS, Miles. (1957). "Miles Ahead". [Registro sonoro]. Columbia 474370 2
- DAVIS, Miles. (1959). "Kind of Blue". [Registro sonoro]. Columbia 88697439232
- DAVIS, Miles. (1959). "Sketches of Spain". [Registro sonoro]. Columbia 8271
- DE LUCÍA, Paco. (1969). "12 hits para 2 guitarras flamencas y orquestas de cuerda". [Registro sonoro]. Philips, 0731453270329
- DE LUCÍA, Paco. (1971). "El mundo del Flamenco". [Registro sonoro]. Philips 832 702-2

- DE LUCÍA, Paco. (1972). "El duende flamenco de Paco de Lucía". [Registro sonoro]. Philips, 824 417-2
- DE LUCÍA, Paco. (1973). "Fuente y caudal". [Registro sonoro]. Philips 832 340-02
- DE LUCÍA, Paco. (1976). "Almoraima". [Registro sonoro]. Philips, 832 022-02
- DE LUCÍA, Paco. (1978). "Paco de Lucía interpreta a Manuel de Falla". [Registro sonoro]. Philips, 836 032-2
- DE LUCÍA, Paco, DIMEOLA, MC LAUGHLIN. (1980). "Friday night in San Francisco" [Registro sonoro]. Philips 6302 137
- DE LUCÍA, Paco, DIMEOLA, MC LAUGHLIN. (1982). "Passión, grace and fire" [Registro sonoro]. Philips 811 334-2
- DE LUCÍA, Paco. (1981). "Solo quiero caminar". [Registro sonoro]. Philips, 810 009-2
- DE LUCÍA, Paco. (1984). "Live... one summer night". [Registro sonoro]. Philips, 822 540-2
- DE LUCÍA, Paco. (1988). "Disco de oro". [Registro sonoro]. Philips, 836 033-2
- DE LUCÍA, Paco. (1991). Concierto de Aranjuez. [Registro sonoro]. Philips 510 301-2
- DOLORES. (1978). "Asa Nisi Masa" [Registro sonoro] Polydor 23 85 158
- DOMÍNGUEZ, Chano. (1993). "Chano". [Registro sonoro]. NUBA RECORDS 7756
- DOMÍNGUEZ, Chano. (1996). "Hecho a mano". [Registro sonoro]. NUBA RECORDS 7759
- DOMÍNGUEZ, Chano. (2003). "Imán". [Registro sonoro]. SSC 1124

- HAMPTON, Lionel. (1956). "*Jazz Flamenco*". [Registro sonoro]. RCA Victor LM 1422
- ITURRALDE, Pedro. (1967). "*Jazz Flamenco*". [Registro sonoro]. HISPAVOX HH (S) 11 - 128
- ITURRALDE, Pedro. (1968). "*Jazz Flamenco Vol. 2*". [Registro sonoro]. HISPAVOX HHS 11 - 151
- ITURRALDE, Pedro. (1968). "*Flamenco Jazz*". [Registro sonoro]. Pedro Iturralde Quintet-Paco de Lucía. SB15 143ST
- MCLAUGHLIN, John. (1981). "*Belo Horizonte*". [Registro sonoro] EMI-ODEON 26.059
- MENDOZA, Vince, MARDIN Ariff (1992). "*Jazzpaña*". [Registro sonoro]. Nuevos Medios 75 628.
- MINGUS, Charles. (1957). "*Tijuana Moods*". [Registro sonoro] RCA Victor LPM 2533
- MIRALTA, Marc. (2000). "*New York Flamenco Reunión*". [Registro sonoro]. Nuevos Medios
- MONTOYA, Carlos. (1957). "*From St. Louis to Seville*". [Registro sonoro] RCA Victor PM 1986
- MORENTE, Enrique. (2005). "*Sueña la Alhambra*". EMI 0094633692626
- NÚÑEZ, Gerardo. (1999). "*Calima*". [Registro sonoro]. El Gallo Azul F-003
- NÚÑEZ, Gerardo. (2000). "*Cruce de caminos*". [Registro sonoro]. Resistencia 115
- NÚÑEZ, Gerardo, DOMINGUEZ Chano (2000). "*Jazzpaña II*". ACT 9284-2
- PACHÓN, Ricardo. (1984). "*El Ángel*". [Registro imagen y sonido]. Aspa/P.A.P/RTVE (CD) M 10398

- PARDO, Jorge. (1984). "El canto de los guerreros". [Registro sonoro]. Linterna  
Música A 483-003
- PARDO, Jorge (1993). "Veloz hacia su sino". [Registro sonoro]. Nuevos Medios  
15 62
- PARDO, Jorge, DOMINGUEZ, Chano. (1995). "Diez de Paco" [Registro sonoro].  
Nuevos Medios 15 665
- PARDO, Jorge (2008). "Vientos flamencos 2". [Registro sonoro] Flamenco  
World Music 003 cd
- SABICAS. (1969). La historia del Flamenco. RCA/Víctor, Serie Noble LSP  
19.000 N
- SANBEAT, Perico (1995). "Ademuz". [Registro sonoro]. Dahiz 660
- SANBEAT, Perico (2000). "Passages". [Registro sonoro]. Resistencia 135
- SANBEAT, Perico (2008). "Flamenco Big Band". [Registro sonoro]. Universal  
0602517808294
- SAURA, Carlos. (1992). "Sevillanas". [Registro imagen y sonido]. BSO Polydor  
512 5591
- TOMATITO. (1987). "Rosas del Amor". [Registro sonoro]. Hispavox  
5604021191
- TOMATITO "Barrio Negro". (1991). [Registro sonoro]. Nuevos Medios 15 588
- VARIOS ARTISTAS. (1987). "Cançons de la Mediterrània". [Registro sonoro]  
RNE N3-20014-1

## **9. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES**

## 9. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

ILUSTRACIÓN 1. CAMARÓN DE LA ISLA .....	2
ILUSTRACIÓN 2. JUAN LUIS MONJE Y JUANA CRUZ. PADRES DE CAMARÓN.....	34
ILUSTRACIÓN 3. CAMARÓN DE LA ISLA, 1974. FOTO JOSÉ LAMARCA.....	39
ILUSTRACIÓN 4. EDICIÓN ALEMANA DEL DISCO DE ANTONIO ARENAS.....	40
ILUSTRACIÓN 5. TINA DE LAS GRECAS Y CAMARÓN DE LA ISLA.....	41
ILUSTRACIÓN 6. CAMARÓN Y PACO DE LUCÍA. FOTO DE JOSÉ LAMARCA.....	43
ILUSTRACIÓN 7. CAMARÓN DE LA ISLA Y PACO DE LUCÍA. “DETRÁS DEL TUYO SE VA” .....	44
ILUSTRACIÓN 8. CAMARÓN DE LA ISLA Y PACO DE LUCÍA. “CADA VEZ QUE NOS MIRAMOS”	46
ILUSTRACIÓN 9. PUBLICIDAD DEL TABLAO TORRES BERMEJAS.....	48
ILUSTRACIÓN 10. CAMARÓN DE LA ISLA Y PACO DE LUCÍA. “CANASTERA” .....	49
ILUSTRACIÓN 11. CAMARÓN EN LA PLAZA DE TOROS DE CASTELLÓN.....	50
ILUSTRACIÓN 12. SINGLE. SERE...SERENITO .....	50
ILUSTRACIÓN 13. CAMARÓN DE LA ISLA Y PACO DE LUCÍA. “CAMINITO DE TOTANA” .....	51
ILUSTRACIÓN 14. CAMARÓN DE LA ISLA Y PACO DE LUCÍA. “SOY CAMINANTE” .....	52
ILUSTRACIÓN 15. CAMARÓN DE LA ISLA Y PACO DE LUCÍA. “ROSA MARÍA” .....	54
ILUSTRACIÓN 16. CAMARÓN DE LA ISLA Y PACO DE LUCÍA. “CASTILLO DE ARENA” .....	55
ILUSTRACIÓN 17. PACO DE LUCÍA. “EL MUNDO FLAMENCO” .....	57
ILUSTRACIÓN 18. CAMARÓN “LA LEYENDA DEL TIEMPO” .....	59
ILUSTRACIÓN 19. PUBLICIDAD DE LA ACTUACIÓN EN BARCELONA DE CAMARÓN Y EL GRUPO DOLORS.....	60
ILUSTRACIÓN 20. CON TOMATITO EN DIRECTO. “CAMARÓN NUESTRO”.....	61
ILUSTRACIÓN 21. CON TOMATITO EN DIRECTO. “COMO EL AGUA”.....	63
ILUSTRACIÓN 22. RAIMUNDO FRAGNER.....	64
ILUSTRACIÓN 23. CAMARÓN CON PACO DE LUCÍA. “CALLE REAL” .....	65
ILUSTRACIÓN 24. CAMARÓN. “TE LO DICE CAMARÓN” .....	67
ILUSTRACIÓN 25. CAMARÓN CON TOMATITO. “FLAMENCO VIVO” .....	68
ILUSTRACIÓN 26. TOMATITO. ROSAS DEL AMOR .....	69
ILUSTRACIÓN 27. “SOY GITANO” CON LA ROYAL PHILARMONIC ORCHESTRA.....	71

ILUSTRACIÓN 28. GRABACIÓN DE SOY GITANO EN ABBEY ROAD .....	72
ILUSTRACIÓN 29. DISCO DE RECOPIACIÓN. AUTORRETRATO .....	73
ILUSTRACIÓN 30. TOMATITO, CAMARÓN COMO INVITADO. ....	74
ILUSTRACIÓN 31. ULTIMA GRABACIÓN DISCOGRÁFICA DE CAMARÓN. POTRO DE RABIA Y MIEL.....	75
ILUSTRACIÓN 32. CAMARÓN DE LA ISLA: UNA LEYENDA FLAMENCA. DISCO PÓSTUMO DE CAMARÓN. ....	76
ILUSTRACIÓN 33. PORTADA DEL DISCO DE LIONEL HAMPTON TITULADO “JAZZ FLAMENCO” .....	79
ILUSTRACIÓN 34. PORTADA DEL DISCO “TIJUANA MOODS” DE CHARLES MINGUS .....	80
ILUSTRACIÓN 35. PORTADA DE FROM ST LOUIS TO SEVILLE DE CARLOS MONTOYA.....	81
ILUSTRACIÓN 36. MILES DAVIS PORTADA DE “MILES AHEAD” .....	82
ILUSTRACIÓN 37. EN LOS INICIOS DE JAZZ MODAL. “KIND OF BLUE” DE MILES DAVIS .....	82
ILUSTRACIÓN 38. UNA VISIÓN DE LA MÚSICA ESPAÑOLA DE MILES DAVIS “SKETCHES OF SPAIN” .....	83
ILUSTRACIÓN 39. PORTADA DEL DISCO “PACO DE LUCÍA INTERPRETA A MANUEL DE FALLA” .....	84
ILUSTRACIÓN 40. PORTADA DEL DISCO GRABADO POR JOHN COLTRANE PARA ATLANTIC RECORDS. TITULADO “OLÉ” .....	86
ILUSTRACIÓN 41. PORTADA DE LA EDICIÓN JAPONESA DEL DISCO “JAZZ FLAMENCO” .....	87
ILUSTRACIÓN 42. “FUENTE Y CAUDAL” .....	88
ILUSTRACIÓN 43. COLABORACIÓN DE PACO DE LUCÍA CON EL GRUPO DOLORES .....	90
ILUSTRACIÓN 44. “FRIDAY NIGHT IN SAN FRANCISCO” Y “PASSIÓN, GRACE AND FIRE”. PACO DE LUCÍA A TRIO.....	91
ILUSTRACIÓN 45. PACO DE LUCÍA. “LIVE ONE SUMMER NIGHT” .....	92
ILUSTRACIÓN 46. JOHN MC LAUGHLIN . “BELO HORIZONTE” .....	93
ILUSTRACIÓN 47. PORTADA DE “SOLO QUIERO CAMINAR DE PACO DE LUCÍA” .....	94
ILUSTRACIÓN 48. PORTADA DE “VELOZ HACIA SU SINO” DE JORGE PARDO .....	96
ILUSTRACIÓN 49. PORTADA DEL DISCO “AIGUA” DE CARLES BENAVENT .....	97
ILUSTRACIÓN 50. PORTADA DE “FLAMENCOS EN NUEVA YORK” DE GERARDO NÚÑEZ .....	97
ILUSTRACIÓN 51. PORTADA DE “CALIMA” DE GERARDO NÚÑEZ.....	98

ILUSTRACIÓN 52. PORTADA DEL DISCO “JAZZPAÑA” DEL ARREGLISTA VINCE MENDOZA....	99
ILUSTRACIÓN 53. PORTADA DE “10 DE PACO” DE CHANO DOMÍNGUEZ Y JORGE PARDO .	100
ILUSTRACIÓN 54. DISCO DE CHANO DOMÍNGUEZ TITULADO “HECHO A MANO” .....	101
ILUSTRACIÓN 55. PORTADA DE LA SEGUNDA EDICIÓN DE “ADEMUZ” DE PERICO SANBEAT .....	102
ILUSTRACIÓN 56. PORTADA DE “CONCIERTO EN SEVILLA” .....	103
ILUSTRACIÓN 57. DISCO COLECTIVO TITULADO “PASSAGES” .....	104
ILUSTRACIÓN 58. SEGUNDA ENTREGA “JAZZPAÑA II” .....	105
ILUSTRACIÓN 59. PORTADA DEL “SUEÑA LA ALHAMBRA DE ENRIQUE MORENTE .....	106
ILUSTRACIÓN 60. PORTADA DE “FLAMENCO BIG BAND” DE PERICO SAMBEAT.....	107
ILUSTRACIÓN 61. MODOS DE LA ESCALA DE DO MAYOR. ....	139
ILUSTRACIÓN 62. CADENCIA FLAMENCA. ....	140
ILUSTRACIÓN 63. CIFRADO DE ACORDES TRIADA. ....	141
ILUSTRACIÓN 64. CIFRADO DE ACORDES CUATRIADA.....	142
ILUSTRACIÓN 65. ACORDES TRIADA DO MAYOR.....	143
ILUSTRACIÓN 66. ACORDES CUATRIADA DO MAYOR.....	143
ILUSTRACIÓN 67. CADENCIA PERFECTA Y PLAGAL.....	144
ILUSTRACIÓN 68. ESCALA MENOR ARMÓNICA .....	145
ILUSTRACIÓN 69. ESCALA MENOR MELÓDICA .....	145
ILUSTRACIÓN 70. ESCALA DO JÓNICO.....	147
ILUSTRACIÓN 71. ESCALA DO DÓRICO .....	147
ILUSTRACIÓN 72. ESCALA DO FRIGIO.....	147
ILUSTRACIÓN 73. ESCALA DO LIDIO .....	148
ILUSTRACIÓN 74. ESCALA DO MIXOLIDIO.....	148
ILUSTRACIÓN 75. ESCALA DO EÓLICO.....	149
ILUSTRACIÓN 76. ESCALA DO LOCRIO.....	149
ILUSTRACIÓN 77. FICHA TÉCNICA DEL TARANTO “EN LA BOCA DE UNA MINA” .....	155
ILUSTRACIÓN 78. ESQUEMA FORMAL DE LA TARANTA “EN LA BOCA DE UNA MINA” .....	160
ILUSTRACIÓN 79. ESTRUCTURA FORMAL DE LA TARANTA “EN LA BOCA DE UNA MINA” ....	161
ILUSTRACIÓN 80. ESCALA FRIGIA MAYOR DE SI.....	164
ILUSTRACIÓN 81. ARMONIZACIÓN DE LA ESCALA FRIGIA MAYOR DE SI.....	165



ILUSTRACIÓN 82. ARMONIZACIÓN DE LA ESCALA FRIGIA DE SI .....	165
ILUSTRACIÓN 83. ENTORNO ARMÓNICO DE LA CADENCIA FLAMENCA DE SI.....	165
ILUSTRACIÓN 84. ANÁLISIS TARANTA DE 0' A 0'12" .....	166
ILUSTRACIÓN 85. ANÁLISIS TARANTA DE 0'12 A 0'32" .....	167
ILUSTRACIÓN 86. ANÁLISIS TARANTA DE 0'12 A 0'32" .....	168
ILUSTRACIÓN 87. ANÁLISIS TARANTA DE 0'32 A 0'44" .....	170
ILUSTRACIÓN 88. ANÁLISIS TARANTA DE 0'44 A 1'00" .....	171
ILUSTRACIÓN 89. ANÁLISIS TARANTA DE 1'00 A 1'09' .....	171
ILUSTRACIÓN 90. ANÁLISIS TARANTA DE 1'09 A 1'25" .....	172
ILUSTRACIÓN 91. ANÁLISIS TARANTA DE 1'25 A 1'38" .....	173
ILUSTRACIÓN 92. ANÁLISIS TARANTA DE 1'38 A 1'58" .....	174
ILUSTRACIÓN 93. ANÁLISIS TARANTA DE 1'58 A 2'20" .....	174
ILUSTRACIÓN 94. ANÁLISIS TARANTA DE 1'58 A 2'20" .....	175
ILUSTRACIÓN 95. ANÁLISIS TARANTA DE 1'58 A 2'20" .....	176
ILUSTRACIÓN 96. ANÁLISIS TARANTA DE 2'20" A 2'25" .....	176
ILUSTRACIÓN 97. ANÁLISIS TARANTA DE 2'25" A 2'38" .....	177
ILUSTRACIÓN 98. ANÁLISIS TARANTA DE 2'38" A 2'48" .....	178
ILUSTRACIÓN 99. ANÁLISIS TARANTA DE 2'48" A 2'51" .....	178
ILUSTRACIÓN 100. ANÁLISIS TARANTA DE 2'51" A 3'00" .....	179
ILUSTRACIÓN 101. ANÁLISIS TARANTA DE 3'00" A 3'04" .....	179
ILUSTRACIÓN 102. ANÁLISIS TARANTA DE 3'04" A 3'18" .....	180
ILUSTRACIÓN 103. ANÁLISIS TARANTA DE 3'18" A 3'42" .....	181
ILUSTRACIÓN 104. ANÁLISIS TARANTA DE 3'18" A 3'42" .....	181
ILUSTRACIÓN 105. CAMBIOS ARMÓNICOS DE LA TARANTA "EN LA BOCA DE UNA MINA". .	184
ILUSTRACIÓN 106. FICHA TÉCNICA DE LAS CANTIÑAS "MI NIÑA SE FUE A LA MAR". .....	187
ILUSTRACIÓN 107. PROPUESTA DE ESTRUCTURA BÁSICA DE BAILE FLAMENCO. ....	189
ILUSTRACIÓN 108. ESTRUCTURA FORMAL DE LAS CANTIÑAS "MI NIÑA SE FUE A LA MAR". .....	190
ILUSTRACIÓN 109. REPRESENTACIÓN BÁSICA DEL COMPÁS DE 12 TIEMPOS .....	196
ILUSTRACIÓN 110. REPRESENTACIÓN DEL COMPÁS DE ALEGRÍAS, OPCIÓN DE JUAN PARRILLA.....	196

ILUSTRACIÓN 111. REPRESENTACIÓN DEL COMPÁS DE ALEGRÍAS, OPCIÓN DE JUAN	
PARRILLA.....	197
ILUSTRACIÓN 112. REPRESENTACIÓN DEL COMPÁS DE SOLEÁ, OPCIÓN DE MANOLO	
SANLÚCAR.....	197
ILUSTRACIÓN 113. REPRESENTACIÓN DEL COMPÁS DE ALEGRÍAS, OPCIÓN DE MANOLO	
SANLÚCAR.....	197
ILUSTRACIÓN 114. REPRESENTACIÓN DEL COMPÁS DE SOLEÁ, OPCIÓN DE LOLA FERNÁNDEZ	
.....	198
ILUSTRACIÓN 115. REPRESENTACIÓN DEL COMPÁS DE SOLEÁ, OPCIÓN DE LOLA FERNÁNDEZ	
.....	198
ILUSTRACIÓN 116. TRANSCRIPCIÓN DE LAS PALMAS DE LAS CANTIÑAS “MI NIÑA SE FUE A LA MAR”	
.....	204
ILUSTRACIÓN 117. ACOMPAÑAMIENTO RÍTMICO DE LAS CANTIÑAS “MI NIÑA SE FUE A LA MAR” DE 0’:00” A 0’:18”	
.....	205
ILUSTRACIÓN 118. ACOMPAÑAMIENTO RÍTMICO DE LAS CANTIÑAS “MI NIÑA SE FUE A LA MAR” DE 1’:33” A 1’:41”	
.....	206
ILUSTRACIÓN 119. ACOMPAÑAMIENTO RÍTMICO DE LAS CANTIÑAS “MI NIÑA SE FUE A LA MAR” DE 2’:51” A 2’:56”	
.....	207
ILUSTRACIÓN 120. ACOMPAÑAMIENTO RÍTMICO DE LAS CANTIÑAS “MI NIÑA SE FUE A LA MAR” DE 1’:45” A 2’:03”	
.....	208
ILUSTRACIÓN 121. ACOMPAÑAMIENTO RÍTMICO DE LAS CANTIÑAS “MI NIÑA SE FUE A LA MAR” DE 1’:08” A 1’:16”	
.....	208
ILUSTRACIÓN 122. ACOMPAÑAMIENTO RÍTMICO DE LAS CANTIÑAS “MI NIÑA SE FUE A LA MAR” DE 2’:30” A 2’:33”	
.....	209
ILUSTRACIÓN 123. ACOMPAÑAMIENTO RÍTMICO DE LAS CANTIÑAS “MI NIÑA SE FUE A LA MAR” DE 0’:52” A 0’:58”	
.....	210
ILUSTRACIÓN 124. REMATE DE BAILE. DE 0’:58” A 1’:01”	
.....	210
ILUSTRACIÓN 125. REMATE DE BAILE. DE 1’:45” A 2’:03”	
.....	211
ILUSTRACIÓN 126. REMATE DE BAILE. DE 2’:51” A 2’:56”	
.....	212
ILUSTRACIÓN 127. ANÁLISIS CANTIÑAS. DE 0’:00” A 0’:09”	
.....	214
ILUSTRACIÓN 128. ANÁLISIS CANTIÑAS. DE 0’:09” A 0’:18”	
.....	215

ILUSTRACIÓN 129. ANÁLISIS CANTIÑAS. DE 0':09" A 0':18" .....	215
ILUSTRACIÓN 130. ANÁLISIS CANTIÑAS. DE 0':19" A 0':21" .....	216
ILUSTRACIÓN 131. ANÁLISIS CANTIÑAS. DE 0':21" A 0':27" .....	217
ILUSTRACIÓN 132. ANÁLISIS CANTIÑAS. DE 0':27" A 0':32" .....	217
ILUSTRACIÓN 133. ANÁLISIS CANTIÑAS. DE 0':32" A 0':37" .....	218
ILUSTRACIÓN 134. ANÁLISIS CANTIÑAS. DE 0':37" A 0':40" .....	219
ILUSTRACIÓN 135. ANÁLISIS CANTIÑAS. DE 0':40" A 0':45" .....	220
ILUSTRACIÓN 136. ANÁLISIS CANTIÑAS. DE 0':45" A 0':52" .....	220
ILUSTRACIÓN 137. ANÁLISIS CANTIÑAS. DE 0':52" A 1':01" .....	221
ILUSTRACIÓN 138. ANÁLISIS CANTIÑAS. DE 0':52" A 1':01" .....	222
ILUSTRACIÓN 139. ANÁLISIS CANTIÑAS. DE 1':01" A 1':08" .....	222
ILUSTRACIÓN 140. ANÁLISIS CANTIÑAS. DE 1':08" A 1':16" .....	223
ILUSTRACIÓN 141. ANÁLISIS CANTIÑAS. DE 1':16" A 1':24" .....	224
ILUSTRACIÓN 142. ANÁLISIS CANTIÑAS. DE 1':16" A 1':24" .....	224
ILUSTRACIÓN 143. ANÁLISIS CANTIÑAS. DE 1':24" A 1':28" .....	225
ILUSTRACIÓN 144. ANÁLISIS CANTIÑAS. DE 1':28" A 1':33" .....	226
ILUSTRACIÓN 145. ANÁLISIS CANTIÑAS. DE 1':33" A 1':37" .....	226
ILUSTRACIÓN 146. ANÁLISIS CANTIÑAS. DE 1':37" A 1':40" .....	227
ILUSTRACIÓN 147. ANÁLISIS CANTIÑAS. DE 1':40" A 1':46" .....	227
ILUSTRACIÓN 148. ANÁLISIS CANTIÑAS. DE 1':46" A 1':59" .....	228
ILUSTRACIÓN 149. ANÁLISIS CANTIÑAS. DE 1':46" A 1':59" .....	228
ILUSTRACIÓN 150. ANÁLISIS CANTIÑAS. DE 2':08" A 2':13" .....	229
ILUSTRACIÓN 151. ANÁLISIS CANTIÑAS. DE 2':16" A 2':22" .....	230
ILUSTRACIÓN 152. ANÁLISIS CANTIÑAS. DE 2':27" A 2':30" .....	230
ILUSTRACIÓN 153. ANÁLISIS CANTIÑAS. DE 2':30" A 2':33" .....	231
ILUSTRACIÓN 154. ANÁLISIS CANTIÑAS. DE 2':33" A 2':38" .....	232
ILUSTRACIÓN 155. ANÁLISIS CANTIÑAS. DE 2':38" A 2':43" .....	233
ILUSTRACIÓN 156. ANÁLISIS CANTIÑAS. DE 2':43" A 2':48" .....	233
ILUSTRACIÓN 157. ANÁLISIS CANTIÑAS. DE 2':48" A 2':51" .....	234
ILUSTRACIÓN 158. ANÁLISIS CANTIÑAS. DE 2':51" A 2':56" .....	234
ILUSTRACIÓN 159. ANÁLISIS CANTIÑAS. DE 2':52" A 3':01" .....	235

ILUSTRACIÓN 160. CAMBIOS ARMÓNICOS DE LAS CANTIÑAS .....	242
ILUSTRACIÓN 161. FICHA TÉCNICA DE LAS BULERÍAS “VIVIRÉ” .....	245
ILUSTRACIÓN 162. ESQUEMA DE LA ESTRUCTURA DE LAS BULERÍAS “VIVIRÉ” .....	247
ILUSTRACIÓN 163. REPRESENTACIÓN DEL COMPÁS DE BULERÍAS.....	251
ILUSTRACIÓN 164. TIPO DE PATRÓN EN LAS BULERÍAS “VIVIRÉ” .....	252
ILUSTRACIÓN 165. PATRÓN TOCADO POR EL CAJÓN EN LAS BULERÍAS “VIVIRÉ” .....	253
ILUSTRACIÓN 166. PATRÓN TOCADO POR EL CAJÓN EN LAS BULERÍAS “VIVIRÉ” .....	253
ILUSTRACIÓN 167. PATRÓN TOCADO POR EL CAJÓN EN LAS BULERÍAS “VIVIRÉ” .....	267
ILUSTRACIÓN 168. ESCALA FRIGIA MAYOR DE RE.....	268
ILUSTRACIÓN 169. ARMONIZACIÓN DE LA ESCALA FRIGIA MAYOR DE RE.....	269
ILUSTRACIÓN 170. ANÁLISIS DE LAS BULERÍAS DE 0’:00” A 0’:23” .....	270
ILUSTRACIÓN 171. ANÁLISIS DE LAS BULERÍAS DE 0’:23” A 0’:27” .....	270
ILUSTRACIÓN 172. ANÁLISIS DE LAS BULERÍAS DE 0’:27” A 0’:37” .....	272
ILUSTRACIÓN 173. ANÁLISIS DE LAS BULERÍAS DE 0’:27” A 0’:37” .....	272
ILUSTRACIÓN 174. ANÁLISIS DE LAS BULERÍAS DE 0’:37” A 0’:55” .....	273
ILUSTRACIÓN 175. ANÁLISIS DE LAS BULERÍAS DE 0’:37” A 0’:55” .....	274
ILUSTRACIÓN 176. ANÁLISIS DE LAS BULERÍAS DE 0’:37” A 0’:55” .....	275
ILUSTRACIÓN 177. ANÁLISIS DE LAS BULERÍAS DE 0’:55” A 1’:01” .....	276
ILUSTRACIÓN 178. ANÁLISIS DE LAS BULERÍAS DE 1’:01” A 1’:24” .....	276
ILUSTRACIÓN 179. ANÁLISIS DE LAS BULERÍAS DE 1’:01” A 1’:24” .....	278
ILUSTRACIÓN 180. ANÁLISIS DE LAS BULERÍAS DE 1’:01” A 1’:24” .....	279
ILUSTRACIÓN 181. ANÁLISIS DE LAS BULERÍAS DE 1’:01” A 1’:24” .....	280
ILUSTRACIÓN 182. ANÁLISIS DE LAS BULERÍAS DE 1’:24” A 1’:30” .....	281
ILUSTRACIÓN 183. ANÁLISIS DE LAS BULERÍAS DE 1’:30” A 2’:10” .....	282
ILUSTRACIÓN 184. ANÁLISIS DE LAS BULERÍAS DE 1’:30” A 2’:10” .....	283
ILUSTRACIÓN 185. ANÁLISIS DE LAS BULERÍAS DE 1’:30” A 2’:10” .....	284
ILUSTRACIÓN 186. ANÁLISIS DE LAS BULERÍAS DE 1’:30” A 2’:10” .....	284
ILUSTRACIÓN 187. ANÁLISIS DE LAS BULERÍAS DE 1’:30” A 2’:10” .....	285
ILUSTRACIÓN 188. ANÁLISIS DE LAS BULERÍAS DE 1’:30” A 2’:10” .....	286
ILUSTRACIÓN 189. ANÁLISIS DE LAS BULERÍAS DE 1’:30” A 2’:10” .....	287
ILUSTRACIÓN 190. ANÁLISIS DE LAS BULERÍAS DE 1’:30” A 2’:10” .....	288

ILUSTRACIÓN 191. ANÁLISIS DE LAS BULERÍAS DE 2':10" A 2':15" .....	289
ILUSTRACIÓN 192. ANÁLISIS DE LAS BULERÍAS DE 2':15" A 2':35" .....	290
ILUSTRACIÓN 193. ANÁLISIS DE LAS BULERÍAS DE 2':15" A 2':35" .....	290
ILUSTRACIÓN 194. ANÁLISIS DE LAS BULERÍAS DE 2':15" A 2':35" .....	291
ILUSTRACIÓN 195. ANÁLISIS DE LAS BULERÍAS DE 2':15" A 2':35" .....	292
ILUSTRACIÓN 196. ANÁLISIS DE LAS BULERÍAS DE 2':35" A 2':41" .....	293
ILUSTRACIÓN 197. ANÁLISIS DE LAS BULERÍAS DE 2':41" A 2':58" .....	294
ILUSTRACIÓN 198. ANÁLISIS DE LAS BULERÍAS DE 2':41" A 2':58" .....	295
ILUSTRACIÓN 199. ANÁLISIS DE LAS BULERÍAS DE 2':41" A 2':58" .....	296
ILUSTRACIÓN 200. ANÁLISIS DE LAS BULERÍAS DE 2':58" A 3':10" .....	297
ILUSTRACIÓN 201. TRANSCRIPCIÓN DE LOS CAMBIOS ARMÓNICOS DE LAS BULERÍAS	
"VIVIRÉ" .....	307
ILUSTRACIÓN 202. MODELO ESQUEMÁTICO UTILIZADO PARA LA INTERPRETACIÓN DE LA	
TARANTA. ....	311
ILUSTRACIÓN 203. MODELO ESQUEMÁTICO UTILIZADO PARA LA INTERPRETACIÓN DE LAS	
CANTIÑAS.....	315
ILUSTRACIÓN 204. MODELO ESQUEMÁTICO UTILIZADO PARA LA INTERPRETACIÓN DE LAS	
BULERÍAS .....	318

## 10. ANEXOS

### 1. Transcripciones

- a. Transcripción completa de la taranta
- b. Transcripción completa de las cantiñas
- c. Transcripción completa de las bulerías

### 2. Grabaciones realizadas. Para la escucha de las grabaciones, acceder a través de:

- a. Grabación de la taranta  
<https://soundcloud.com/david-martinez-casan/taranta-1/s-LkNcH>
- b. Grabación de las cantiñas  
<https://soundcloud.com/david-martinez-casan/cantina-post-mix>
- c. Grabación de las bulerías  
<https://soundcloud.com/david-martinez-casan/buleria-post-mi>

## **10. ANEXOS**

### **1. Transcripciones**

#### **a. Transcripción completa taranta**

# En la boca de una mina

Camarón de la Isla-Paco de Lucía

*Ad libitum* INTRO A

Cante flamenco

Guitarra flamenca

Ritmo arm.

5

Cante flam.

Guit. flam.

Ritmo arm.

8

Cante flam.

Guit. flam.

Ritmo arm.

■ Melismas

~ Vibrato

Transcripción David Martínez Casañ






En la boca de una mina

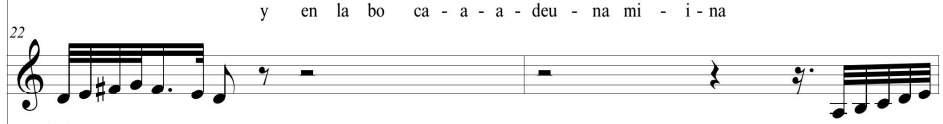
3


19 Cante flam.   
mu - u - je - e - e - er vi llo - ra - a - a - a - a - a - a - a


19 Guit. flam.   
Cmaj7 D7


19 Ritmo arm. 


22 Cante flam.   
y en la bo ca - a - a - deu - na mi - i - na

22 Guit. flam.   
D7

22 Ritmo arm. 

24 Cante flam.   
Ay \_\_\_ con dos ni-ños chi-que tí - to - o - o - o - o - o

24 Guit. flam.   
G7/B C6 D7

24 Ritmo arm. 

4

En la boca de una mina

28

Cante flam.

Guit. flam.

Ritmo arm.

31

Cante flam.

Guit. flam.

Ritmo arm.

34

Cante flam.

Guit. flam.

Ritmo arm.

37 **INTRO A'**

Cante flam. y y y ya y y —

Guit. flam.

Ritmo arm. C7 B B

41

Cante flam.

Guit. flam. CMaj7 B 3

Ritmo arm.

44

Cante flam.

Guit. flam. C(#11) 3 3 3 CMaj7 C6 C D/C D/C

Ritmo arm.

46

Cante flam.

Guit. flam.

Ritmo arm.

C B CMaj7(#11) C6 B

## COPLA A'

51

Cante flam.

Guit. flam.

Ritmo arm.

de Car ta ge e e e nAl me ri i a

B G7 C G7

54

Cante flam.

Guit. flam.


Ritmo arm.

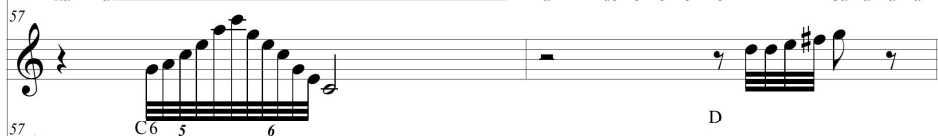
Ay de Li na res a Car ta ge

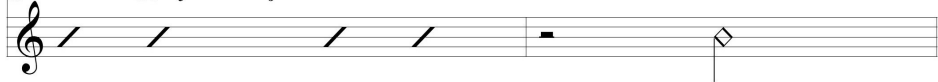
G7 C

En la boca de una mina


57


Cante flam.   
na a \_\_\_\_\_ a de e e e e Ca a a a


Guit. flam.   
C6 5 6 D

Ritmo arm. 

59

Cante flam.   
ar ta ge e e \_\_\_\_\_ nal \_\_\_\_\_ me \_\_\_\_\_ ri i \_\_\_\_\_

Guit. flam.   
3

Ritmo arm. 

61

Cante flam.   
a

Guit. flam.   
3

Ritmo arm.   
G7

63

Cante flam. 

Ay don de na ció la ta ran ta

63

Guit. flam. 

D Maj7

63

Ritmo arm. 

66

Cante flam. 

66

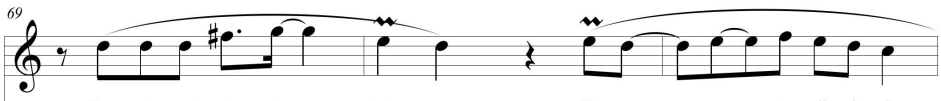
Guit. flam. 

D7

66


Ritmo arm. 

69

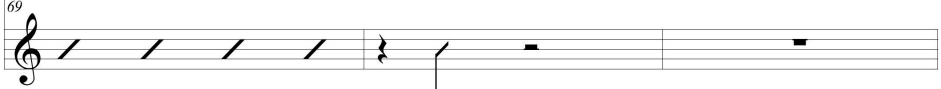
Cante flam. 

Que co no ce e mo os Ho o oy di i i

69

Guit. flam. 

69

Ritmo arm. 

72

Cante flam. *i a Ay y los mi ne ro os o*

Guit. flam. *G7 9 C6 G7 G7 D*

Ritmo arm.

76

Cante flam. *os la can ta a y a y a y*

Guit. flam. *C7 D7<sup>3</sup>*

Ritmo arm.

80

Cante flam. *y ya y y yaoh*

Guit. flam. *C7 B*

Ritmo arm. *6 6 6 perendosi*



## **b. Transcripción completa cantiñas**

# Mi niña se fue a la mar

La leyenda del tiempo  
Camarón

Cante flamenco

Melod. Guitar. Flam.

Arm. Guitar. Flam.

Palmas

Compás flamenco

Zapateado baile

Cante

Gtr. Melod.

Gtr. Arm.

Palmas

Compás Flamenco

Baile

David Martínez Casañ

Mi niña se fue a la mar  $B_{Maj7}$

2  
9

Cante

Gtr. Melod.

Gtr. Arm.

Palmas

Compás flamenco

Baile

13

Cante

Gtr. Melod.

Gtr. Arm.

Palmas

Compás flamenco

Baile

Mi niña se fue a la mar

3

17

Cante

17

Gtr. Melod.

17

Gtr. Arm.

17

Palmas

Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

Baile

21

Cante

21

Gtr. Melod.

21

Gtr. Arm.

21

Palmas

Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

Baile

Mi niña se fue a la mar

4  
25

Cante

25 a a a ay y y y a ay y y y a a

Gtr. Melod.

Gtr. Arm. F#7 B-7 E7 A

25

Palmas

Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

Baile

29

Cante

29 a a a a a y

Gtr. Melod.

Gtr. Arm. E D/F# E A

29

Palmas

Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

Baile

Mi niña se fue a la mar

5

33

Cante

Gtr. Melod.

Gtr. Arm.

Palmas

Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

Baile

37

Cante

Gtr. Melod.

Gtr. Arm.

Palmas

Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

Baile

Golpes tapa guitarra

6 Mi niña se fue a la mar

41

Cante

Gtr. Melod.

Gtr. Arm. E A

41

Palmas

Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

Baile

Golpes tapa guitarra

45

Cante

Mi ni ña se fue la ma a a a a a a

Gtr. Melod.

Gtr. Arm. A E A

45

Palmas

Compás flamenco 1 2 3 10 1 2

Baile

Golpes tapa guitarra

49

Cante

Gtr. Melod.

Gtr. Arm.

Palmas

Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

Baile

Inicio Baile

53

Cante

a con tar o las y chi na a a

Gtr. Melod.

Gtr. Arm.

Palmas

Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

Baile

Detailed description: This page of a musical score is for the song 'Mi niña se fue a la mar'. It contains multiple staves for different instruments and parts. The vocal line (Cante) is in treble clef with lyrics 'a con tar o las y chi na a a'. The guitar part is split into 'Gtr. Melod.' and 'Gtr. Arm.', with the latter including chord markings 'E' and 'E7'. The flamenco compás is shown as a series of vertical strokes with numbers 1-10 and 1-2. The dance part (Baile) uses rhythmic notation with arrows and vertical lines. Measure numbers 49 and 53 are indicated at the start of their respective sections.



Mi niña se fue a la mar

8  
57

Cante

57 a au

Gtr. Melod.

Gtr. Arm.

Palmas

Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

Baile

61

Cante

61 Mi ni ña se fue a la ma a a a a a

Gtr. Melod.

Gtr. Arm.

Palmas

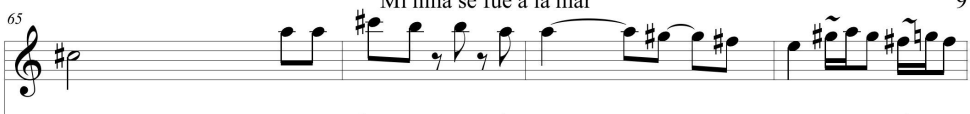
Compás flamenco 1 2 3 7 8 9 10 1 2

Baile


Detailed description of the musical score: The score is arranged in five systems. The first system (measures 8-11) shows the vocal line starting with 'a au', guitar melody, guitar arm with sixteenth-note patterns and an E7 chord, flamenco compás with 12 beats, and dance notation. The second system (measures 61-64) shows the vocal line with lyrics 'Mi ni ña se fue a la ma a a a a a', guitar melody, guitar arm with an A chord, flamenco compás with 12 beats, and dance notation.

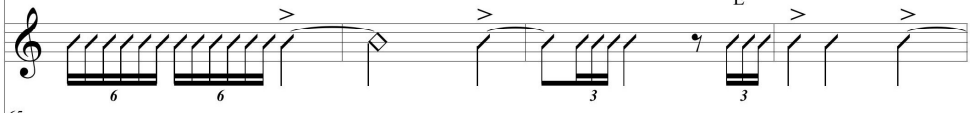
Mi niña se fue a la mar 9

65


Cante 

a pe ro s'haen con trao de pron to o o con el

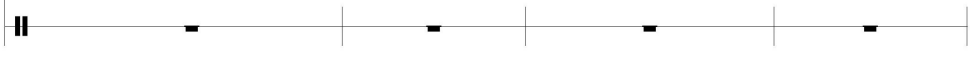
Gtr. Melod. 

Gtr. Arm. 


65

Palmas 

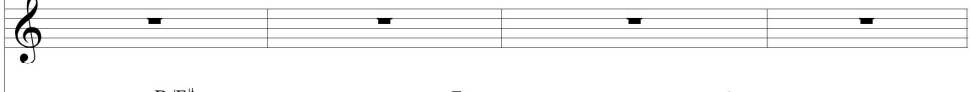
Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

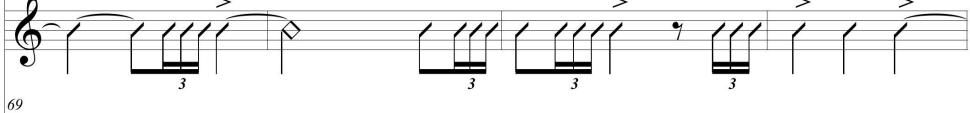
Baile 

69


Cante 

ri o o o o de Se vi lla a a en


Gtr. Melod. 

Gtr. Arm. 

69

Palmas 

Compás flamenco 1 2 3 7 8 9 10 1 2

Baile 

Mi niña se fue a la mar

10  
73

Cante

73 — trea — fas y cam pa na — au

Gtr. Melod.

Gtr. Arm. A7 D7

73

Palmas

Compás flamenco 1 — 2 3 7 8 9 10 1 2

Baile

77

Cante

77 cin co bar — cos se me — ci — a a an

Gtr. Melod.

Gtr. Arm. D- A/E

77

Palmas

Compás flamenco 1 — 2 3 4 5 6 7 — 8 9 — 10 1 2

Baile

Mi niña se fue a la mar

81

Cante

con los re mos en el a gua

Gtr. Melod.

Gtr. Arm. F#7 B-7

81

Palmas

Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

Baile

85

Cante

y la ve la en la bri saa

Gtr. Melod.

Gtr. Arm. E A A

85

Palmas

Compás flamenco

Baile

Detailed description of the musical score: The score is arranged in five systems. The first system (measures 81-84) includes a vocal line with lyrics 'con los re mos en el a gua', a guitar melody line, a guitar accompaniment line with chords F#7 and B-7, a flamenco clapping line with a 10-beat pattern (1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2), and a dance line. The second system (measures 85-88) includes a vocal line with lyrics 'y la ve la en la bri saa', a guitar melody line with triplets, a guitar accompaniment line with chords E, A, and A, a clapping line, and a dance line with triplets.

12 Mi niña se fue a la mar  
89

Cante

Gtr. Melod.

Gtr. Arm. E A

Palmas

Compás flamenco 4 5 6 7 8 9 10 7 2

Baile

93

Cante

Gtr. Melod.

Gtr. Arm. E A

Palmas

Compás flamenco 1 2 3 4 2 6 7 8 9 10 1 2

Baile

Detailed description of the musical score: The score is arranged in a system of seven staves. The vocal line (Cante) consists of four measures with rests. The guitar melody (Gtr. Melod.) has four measures, with the final measure containing a melodic phrase. The guitar accompaniment (Gtr. Arm.) features a rhythmic pattern of sixteenth-note chords, with two measures marked with 'E' and 'A' chords. The clapping (Palmas) and flamenco compás notation show a sequence of 10 beats: 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 7, 2. The dance (Baile) notation includes triplets and other rhythmic figures. A second system of staves begins at measure 93, with similar notation for vocal, guitar, and dance parts.

97

Cante

Gtr. Melod.

Gtr. Arm.

Palmas

Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 7 2

Baile

101

Cante

Gtr. Melod.

Gtr. Arm.

Palmas

Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 7 2

Baile

Detailed description of the musical score: The score is arranged in systems. The first system (measures 97-100) includes: Cante (vocal line with rests), Gtr. Melod. (melodic guitar with triplets and notes G4, A4, B4, C5, D5, E5), Gtr. Arm. (rhythmic guitar with accents), Palmas (flamenco clapping with accents), Compás flamenco (rhythmic notation with counts 1-10, 7-2), and Baile (flamenco dance notation with triplets). The second system (measures 101-104) includes: Cante (vocal line with rests), Gtr. Melod. (melodic guitar with triplets and notes Bb4, A4, E5, A5), Gtr. Arm. (rhythmic guitar with accents and a triplet), Palmas (flamenco clapping with accents), Compás flamenco (rhythmic notation with counts 1-10, 7-2), and Baile (flamenco dance notation with triplets).

Mi niña se fue a la mar

14  
105

Cante

Gtr. Melod.

Gtr. Arm.

Palmas

Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

Baile

109

Cante

Gtr. Melod.

Gtr. Arm.

Palmas

Compás flamenco 1 2 3 7 8 9 10 7 2

Baile

The musical score is arranged in a system of six staves. The first system (measures 105-112) includes: Cante (vocal line with rests), Gtr. Melod. (melodic guitar line with rests), Gtr. Arm. (rhythmic guitar line with sixteenth-note patterns, triplets, and accents, marked with 'E' and 'A'), Palmas (clapping pattern), Compás flamenco (flamenco compás with measures 1-10 and 1-2), and Baile (dance notation). The second system (measures 109-116) includes: Cante (vocal line with rests and notes), Gtr. Melod. (melodic guitar line with rests), Gtr. Arm. (rhythmic guitar line with triplets and accents, marked with 'E' and 'A'), Palmas (clapping pattern), Compás flamenco (flamenco compás with measures 1-3, 7-10, and 7-2), and Baile (dance notation).

Mi niña se fue a la mar

113

Cante

113

Quien mi ra den tro la to rre e e e e e e

Gtr. Melod.

Gtr. Arm.

E A

113

Palmas

Compás flamenco 1 2 3 10 1 2

Baile

117

Cante

117

Gtr. Melod.

Gtr. Arm.

E A

117

Palmas

Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

Baile

Detailed description of the musical score: The score is arranged in a system of six staves. The top staff is the vocal line (Cante) in treble clef, 7/8 time, with lyrics 'Quien mi ra den tro la to rre e e e e e e'. The second staff is the guitar melody (Gtr. Melod.) in treble clef, mostly containing rests. The third staff is the guitar arm (Gtr. Arm.) in treble clef, featuring rhythmic patterns with triplets and accents, and chord markings 'E' and 'A'. The fourth staff is the flamenco compás (Compás flamenco) in a 7/8 time signature, with rhythmic notation and a sequence of numbers: 1, 2, 3, 10, 1, 2. The fifth staff is the dance notation (Baile) in a 7/8 time signature, with rhythmic notation and accents. The sixth staff is the guitar arm (Gtr. Arm.) in treble clef, featuring rhythmic patterns with triplets and accents, and chord markings 'E' and 'A'. The system is divided into two measures, 113-116 and 117-120.



16 Mi niña se fue a la mar

121

Cante

en jae za da de Se vi lla a a au

Gtr. Melod.

Gtr. Arm.

E

6 6

Palmas

Compás flamenco 1 2 3 4 5 8 7 8 9 10 1 2

Baile

---

125

Cante

Gtr. Melod.

D

Gtr. Arm.

6 6

Palmas

Compás flamenco 1 2 3 4 5 8 7 8 9 10 9 2

Baile

3 3 3 3

Detailed description of the musical score: The score is divided into two systems. The first system (measures 16-21) includes a vocal line with lyrics 'en jae za da de Se vi lla a a au', a guitar melody line, a guitar arm line with an 'E' chord and sixteenth-note patterns, a flamenco compás line with counts 1-2-3-4-5-8-7-8-9-10-1-2, and a dance line. The second system (measures 22-27) includes a vocal line, a guitar melody line, a guitar arm line with a 'D' chord and sixteenth-note patterns, a flamenco compás line with counts 1-2-3-4-5-8-7-8-9-10-9-2, and a dance line with triplet markings.

Mi niña se fue a la mar

129

Cante

Quien mi ra den tro la to rre e e e e e e

Gtr. Melod.

Gtr. Arm.

129

Palmas

Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

Baile

133

Cante

cin co vo ces con tes ta va a an re don

Gtr. Melod.

Gtr. Arm.

133

Palmas

Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

Baile

18 Mi niña se fue a la mar  
137

Cante 

137 das co o o o mo sor ti ja as

Gtr. Melod. 

Gtr. Arm. 

137 

Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

Baile 

141 

Cante el cie lo mon ta ga llar do

Gtr. Melod. 

Gtr. Arm. 

141 

Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

Baile 

Mi niña se fue a la mar

145

Cante

al ri o do ri llao ri lla

Gtr. Melod.

Gtr. Arm. D- A/E

145

Palmas

Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

Baile

149

Cante

yen el ai re son ro sa o

Gtr. Melod.

Gtr. Arm. F# B-/F#

149

Palmas

Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

Baile

Detailed description: The image shows a musical score for the song 'Mi niña se fue a la mar'. It is divided into two systems. The first system starts at measure 145 and ends at measure 148. The second system starts at measure 149 and ends at measure 152. Each system includes five staves: Cante (vocal line), Gtr. Melod. (guitar melody), Gtr. Arm. (guitar accompaniment), Palmas (flamenco claps), and Baile (flamenco dance notation). The vocal line is in Spanish and includes lyrics like 'al ri o do ri llao ri lla' and 'yen el ai re son ro sa o'. The guitar accompaniment features chords D- and A/E in the first system, and F# and B-/F# in the second. The flamenco claps and dance notation are marked with numbers 1 through 10 and 1 through 2, indicating the timing of the claps and dance steps.

20  
153

Mi niña se fue a la mar

Cante

153 cin coa ni llos se me cí an

Gtr. Melod.

Gtr. Arm.

153

Palmas

Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

Baile

157

Cante

157

Gtr. Melod.

Gtr. Arm.

157

Palmas

Compás flamenco 1 2 3 4 3 6 7 8 9 10

Baile

Detailed description of the musical score: The score is arranged in a system of seven staves. The top staff is the vocal line (Cante) in treble clef, with lyrics 'cin coa ni llos se me cí an' written below it. The second staff is the guitar melody (Gtr. Melod.) in treble clef, showing rests. The third staff is the guitar accompaniment (Gtr. Arm.) in treble clef, featuring chords E and A, and a triplet of eighth notes. The fourth staff is the flamenco compás (Compás flamenco) in a 12-beat pattern, with notes 1-2, 3-4, 5-6, 7-8, 9-10, 1-2. The fifth staff is the dance notation (Baile) in a 12-beat pattern, with notes 1-2, 3-4, 5-6, 7-8, 9-10. The sixth staff is the vocal line (Cante) in treble clef, with rests. The seventh staff is the guitar melody (Gtr. Melod.) in treble clef, with rests. The eighth staff is the guitar accompaniment (Gtr. Arm.) in treble clef, featuring chords D/F#, A/E, E, and A, and a triplet of eighth notes. The ninth staff is the flamenco compás (Compás flamenco) in a 10-beat pattern, with notes 1-2, 3-4, 3-6, 7-8, 9-10. The tenth staff is the dance notation (Baile) in a 10-beat pattern, with notes 1-2, 3-4, 5-6, 7-8, 9-10.

### **c. Transcripción completa bulerías**

# Viviré

Paco de Lucía-Camarón

Bulería (♩ = 253)

Cante

Melod. Guitar Flam.

Arm. Guitar Flam.

Palmas

Compás flamenco

Cajón

Cant.

Mel. Guit.

Arm. Guit.

Pal.

Compás flamenco

Caj.

2

Viviré

10

Cant. 

Mel. Guit. 

Arm. Guit. 

Pal. 

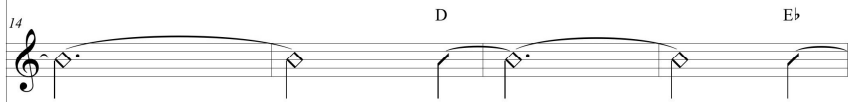
Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12


Caj. 

14


Cant. 

Mel. Guit. 

Arm. Guit. 

Pal. 

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

Caj. 



Viviré

3

18

Cant.

Mel. Guit.

Arm. Guit.

Pal.

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

Caj.

D Eb

22

Cant.

Mel. Guit.

Arm. Guit.

Pal.

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

Caj.

D G-

4

Viviré

26

Cant.

Mel. Guit.

Arm. Guit.

Pal.

Compás flamenco

Caj.

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

30

Cant.

Mel. Guit.

Arm. Guit.

Pal.

Compás flamenco

Caj.

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

34

Cant. 

Mel. Guit. 


Arm. Guit.   
D Eb F Eb D

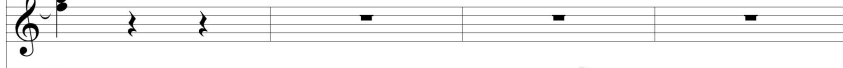
Pal. 

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

Caj. 

38

Cant.   
le le le re i le re\_\_\_ i le re\_\_\_ i le re\_

Mel. Guit. 

Arm. Guit.   
D D

Pal. 


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


Caj. 

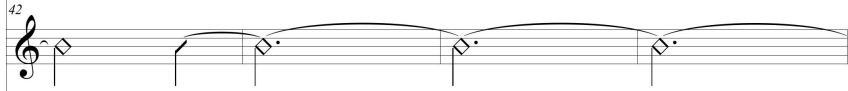
6

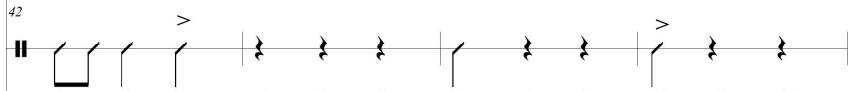
Viviré

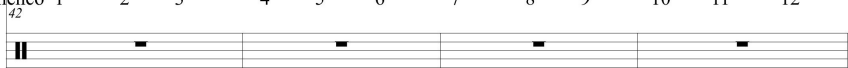
42

Cant.   
\_ i i a ia ia ia ia ia i


Mel. Guit.   
Eb


Arm. Guit. 

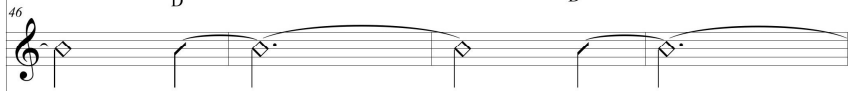
Pal.   
Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

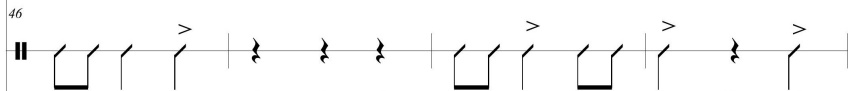
Caj. 


46

Cant.   
ia i ia i i i

Mel. Guit.   
D D

Arm. Guit. 

Pal.   
Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Caj. 

50

Cant.  Es toy

Mel. Guit.  Eb D

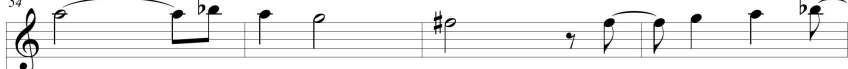
Arm. Guit. 


Pal. 


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


Caj. 

54

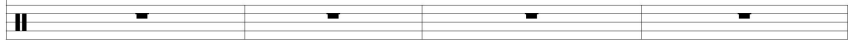
Cant.  vie e e en do en la ven ta

Mel. Guit.  D D

Arm. Guit. 

Pal. 


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


Caj. 


8

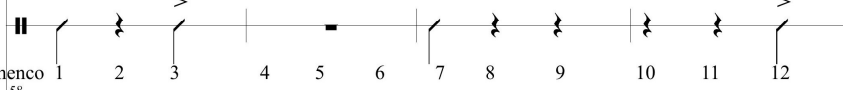
Viviré

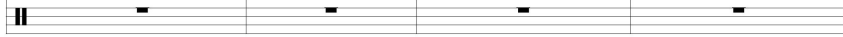
58

Cant.   
— a a a a a na hay un a zul

Mel. Guit.   
D G-


Arm. Guit. 

Pal.   
Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Caj. 

62

Cant.   
— de ma ña na tem pra no y un,a zul muy tris te

Mel. Guit.   
F 7 B♭7 E♭

Arm. Guit. 

Pal.   
Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

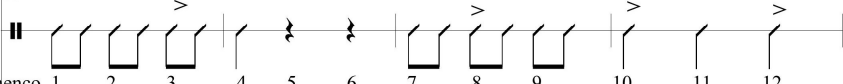
Caj. 

66

Cant.    
 — lim pio,i do — ra — a o hay un a — zul

Mel. Guit. 


Arm. Guit.    
 D D


Pal.    
 > > > > > > > > > > > >


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


Caj. 

70


Cant.    
 — de — ma — ña — na — tem — pra — a no y un,a zul muy — tris

Mel. Guit.    
 F7 Bb7

Arm. Guit. 

Pal.    
 > > > > > > > > > > > >

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

Caj. 

10

Viviré

74

Cant.



82

Cant.

Mel. Guit.

Arm. Guit.

Pal.

Compás flamenco

Caj.

D Eb F Eb D

86

Cant.

Mel. Guit.

Arm. Guit.

Pal.

Compás flamenco

Caj.

D G-

12

Viviré

90

Cant.   
mien tras quel al ma me sue ne e e e

Mel. Guit.   
B<sup>b</sup> F7

Arm. Guit. 

Pal.   
Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

Caj. 

96

Cant.   
a quies toy y y y y

Mel. Guit.   
F7 F7 B<sup>b</sup>7

Arm. Guit. 

Pal.   
Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

Caj. 

Viviré

100

Cant.

Mel. Guit.

Arm. Guit.

Pal.

Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

Caj.

104

Cant.

Mel. Guit.

Arm. Guit.

Pal.

Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

Caj.

108

Cant.

Mel. Guit.

Arm. Guit.

Pal.

Compás flamenco

Caj.

112

Cant.

Mel. Guit.

Arm. Guit.

Pal.

Compás flamenco

Caj.

118

Cant.

Mel. Guit.

Arm. Guit.

Pal.

Compás flamenco

Caj.

122

Cant.

Mel. Guit.

Arm. Guit.

Pal.

Compás flamenco

Caj.

16

Viviré

126

Cant.   
por la ca\_\_\_\_lle pe que\_\_\_\_e ña bri lla la

Mel. Guit.   
D Eb

Arm. Guit. 

Pal.   
Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Caj. 

130

Cant.   
lu\_\_\_\_u na bri lla la lu\_\_\_\_u na bri lla la

Mel. Guit.   
Eb D

Arm. Guit. 

Pal.   
Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Caj. 

134

Cant.

Mel. Guit.

Arm. Guit.

Pal.

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

Caj.

138

Cant.

Mel. Guit.


Arm. Guit.


Pal.

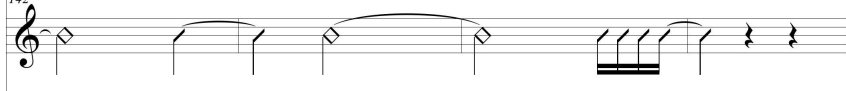
Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

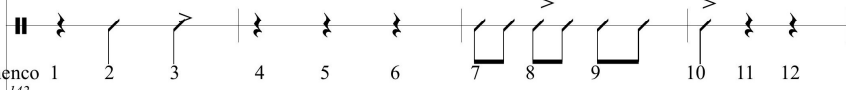
Caj.


142

Cant.    
 cu u ra ven ta naos cu u ra yen

Mel. Guit.    
 F E $\flat$  D

Arm. Guit. 

Pal.    
 Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Caj. 

146

Cant.    
 e sa vie ja pla zue e la del pue blo mí

Mel. Guit.    
 G G

Arm. Guit. 


Pal.    
 Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12


Caj. 

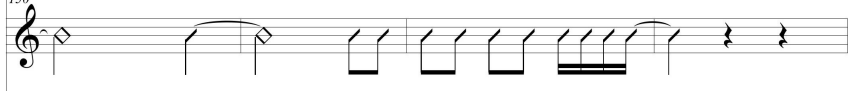


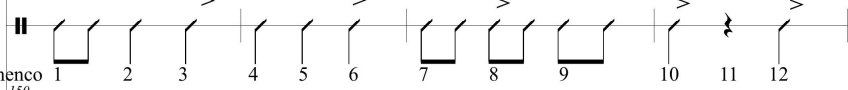
Viviré

150

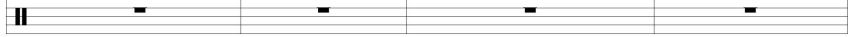
Cant.  i o del pue blo mí i o don

Mel. Guit. 


Arm. Guit.  G D7


Pal. 


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

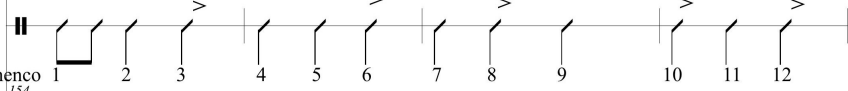
Caj. 

154

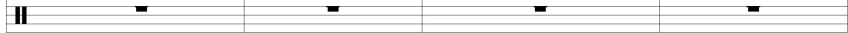
Cant.  de me da ba con se e jos don

Mel. Guit. 


Arm. Guit.  E $\flat$  D


Pal. 


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

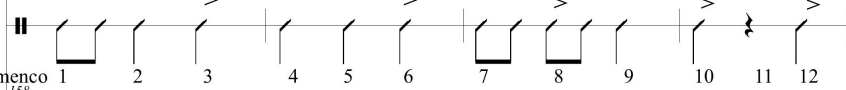
Caj. 

158

Cant.    
 — de me da — ban con se — e jos siem pre i va


Mel. Guit. 

Arm. Guit.    
 Eb Eb D7

Pal.    
 Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

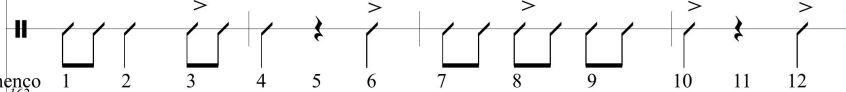
Caj. 


162

Cant.    
 lo — mi i o siem pre i balo mí — i o — ay don —


Mel. Guit. 

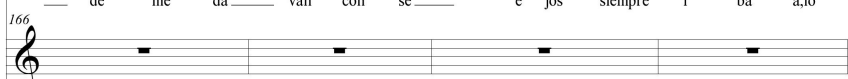
Arm. Guit.    
 Eb D D


Pal.    
 Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Caj. 

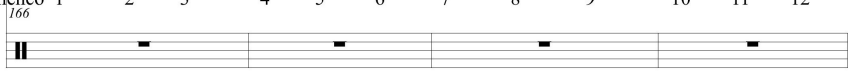
166

Cant.    
 — de me da — van con se — e jos siempre i ba a,lo

Mel. Guit.    
 Eb Bb7 Eb

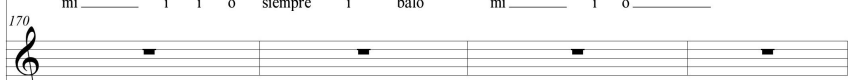
Arm. Guit.    
 166


Pal.    
 Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Caj. 

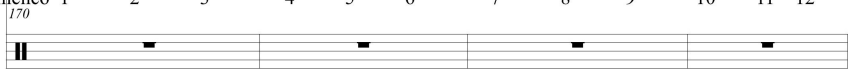
170

Cant.    
 mí — i i o siempre i balo mí — i o —


Mel. Guit.    
 Eb D D

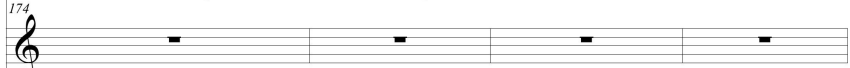
Arm. Guit.    
 170


Pal.    
 Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

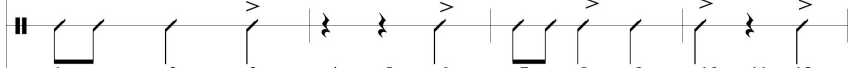
Caj. 

174


Cant.  y no sa bia queha ce e e e e e

Mel. Guit.  C-


Arm. Guit.  3

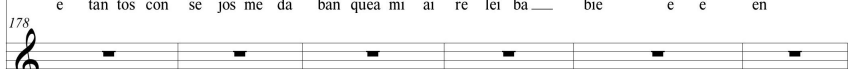
Pal.  > > > > > > > > > > > >

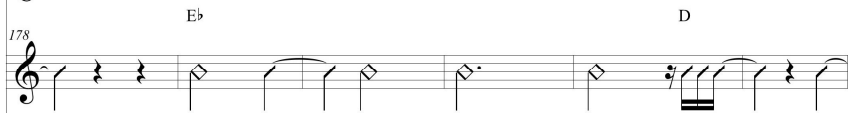
Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12


Caj. 

178

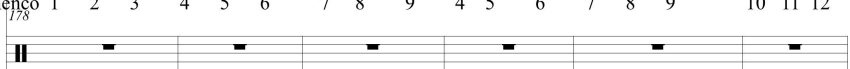
Cant.  e tan tos con se jos me da ban quea mi ai re lei ba\_\_ bie e e en

Mel. Guit.  Eb D

Arm. Guit. 

Pal.  > > > > > > > > > > > >

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

Caj. 

184

Cant.

Mel. Guit.

184

Arm. Guit.

184

Pal.

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

Caj.

D

188

Cant.

Mel. Guit.

188

Arm. Guit.

188

Pal.

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

Caj.

E♭ D

192

Cant.

Mel. Guit.

Arm. Guit.

Pal.

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

Caj.

196

Cant.

Mel. Guit.

Arm. Guit.

Pal.

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

Caj.

200

Cant.

Mel. Guit.

Arm. Guit.

Pal.

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

Caj.

204

Cant.

Mel. Guit.

Arm. Guit.

Pal.

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

Caj.

26

Viviré

208

Cant.

Mel. Guit.

Arm. Guit.

Pal.

Compás flamenco

Caj.

212

Cant.

Mel. Guit.

Arm. Guit.

Pal.

Compás flamenco

Caj.



216

Cant.

Mel. Guit.

Arm. Guit.

Pal.

Compás flamenco

Caj.

220

Cant.

Mel. Guit.

Arm. Guit.

Pal.

Compás flamenco

Caj.

E $\flat$  F E $\flat$  D

28

Viviré

224

Cant.

Mel. Guit.

Arm. Guit.

Pal.

Compás flamenco

Caj.

228

Cant.

Mel. Guit.

Arm. Guit.


Pal.


Compás flamenco


Caj.

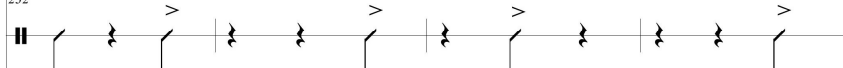
des pues me na cioun cla ve el

232

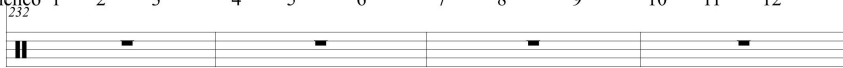
Cant.  pa le grar mea mi los di i as

Mel. Guit.  G- F


Arm. Guit. 

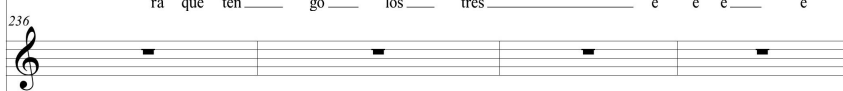
Pal. 


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

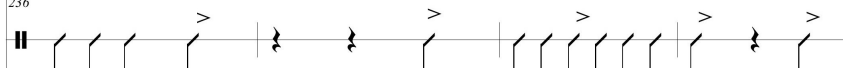
Caj. 

236


Cant.  ra que ten go los tres e e e e

Mel. Guit.  F F

Arm. Guit. 

Pal. 

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

Caj. 

30

Viviré

240

Cant.  que mas le pi o a la vi a

Mel. Guit.  F Bb Bb7

Arm. Guit. 

Pal.  > > > >

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

Caj. 

244

Cant.  que'n el jar din de mi ca sa a a nun ca fal

Mel. Guit. 

Arm. Guit.  Bb7 Eb

Pal.  > >

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

Caj. 

248

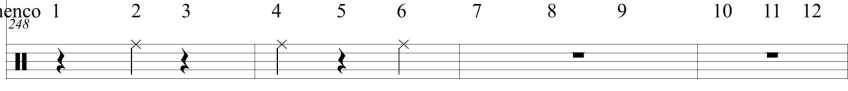
Cant.   
te e e la le gri a

Mel. Guit.   
F Eb Eb D D

Arm. Guit. 

Pal. 


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

Caj. 

252

Cant.   
vi vir y so ñar vi vir y so ñar

Mel. Guit.   
D Eb

Arm. Guit. 

Pal. 

Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

Caj. 

256

Cant.    
 — so lo voy bus can do la li ber

Mel. Guit. 

Arm. Guit.    
 F Eb D Eb D

Pal.    
 > > > >

Compás flamenco    
 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

Caj.    
 x x x x

260

Cant.    
 tad vi vir y so ñar vi vir y so ñar

Mel. Guit. 


Arm. Guit.    
 D D Eb


Pal.    
 > > > >

Compás flamenco    
 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6


Caj.    
 x x x x

264

Cant.    
 — so lo voy bus can do mi li ber tad

Flauta    
 Mel. Guit.    
 Eb F Eb D Eb

Arm. Guit.    
 Pal.    
 Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Caj. 

270

Cant.    
 Mel. Guit.    
 D Eb

Arm. Guit.    
 Pal.    
 Compás flamenco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Caj. 

34

Viviré

274

Cant. 

Mel. Guit.   
D G

Arm. Guit. 

Pal. 

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

Caj. 

278

Cant. 

Mel. Guit.   
F- E♭

Arm. Guit. 

Pal. 

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

Caj. 



The musical score is divided into two systems, each starting at measure 282 and 286 respectively. Each system includes six staves: Cant. (Cant.), Mel. Guit. (Mel. Guit.), Arm. Guit. (Arm. Guit.), Pal. (Pal.), Compás flamenco (Compás flamenco), and Caj. (Caj.).

- Cant.:** The vocal line consists of whole rests across all measures in both systems.
- Mel. Guit.:** The melodic guitar part features eighth-note runs. In the first system, it starts at measure 282 and ends at 285. In the second system, it starts at 286 and ends at 289. Chord changes to D and E $\flat$  are indicated below the staff.
- Arm. Guit.:** The arpeggiated guitar part uses diamond-shaped notes with stems, often beamed together in groups of four or six.
- Pal.:** The palmas part is represented by vertical strokes with flags, indicating rhythmic accents.
- Compás flamenco:** The flamenco compás is shown as a sequence of 12 numbered measures (1-12) with vertical strokes indicating the timing of the beats.
- Caj.:** The cajón part uses vertical strokes with 'x' marks to denote specific rhythmic patterns.

290

Cant.

Mel. Guit.

Arm. Guit.

Pal.

Compás flamenco

Caj.

D G-

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

294

Cant.

Mel. Guit.

Arm. Guit.

Pal.

Compás flamenco

Caj.

F- Eb

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

298

Cant.

Mel. Guit.

Arm. Guit.

Pal.

Compás flamenco

Caj.

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

D E♭

302

Cant.

Mel. Guit.

Arm. Guit.

Pal.

Compás flamenco

Caj.

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

D E♭

34

Viviré

The musical score for 'Viviré' is presented in two systems, each starting at measure 274. The score includes the following parts:

- Cant.:** Vocal line with rests in all measures.
- Mel. Guit.:** Melodic guitar line. The first system features notes with accidentals (sharps and flats) and rests. The second system includes notes with accents (>) and rests.
- Arm. Guit.:** Arpeggiated guitar line with diamond-shaped notes and slurs. The first system has notes in measures 1-3 and 5-7. The second system has notes in measures 1-3 and 11-12.
- Pal.:** Palm heel line with rhythmic patterns of eighth notes.
- Compás flamenco:** Flamenco compás line with 12 numbered measures.
- Caj.:** Cajón line with rhythmic patterns of eighth notes.

Chord markings are provided for the guitar parts: 'D' and 'G' in the first system, and 'F-' and 'Eb' in the second system.

306

Cant.

Mel. Guit.

Arm. Guit.

Pal.

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

Caj.

310

Cant.

Mel. Guit.

Arm. Guit.

Pal.

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

Caj.

## AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi agradecimiento a:

Los doctores Teresa Cháfer Bixquert, Juan Zagalaz Cachimero y Sixto Manuel Herrero Rodes, por sus orientaciones en el desarrollo de esta tesis.

Miquel Casany, mi hermano, por entre otras cosas, su disposición, ayuda y consejos en la transcripción de la armonía, y por su genial contribución, desde la guitarra de jazz, a la grabación.

Paco Briones, profesor de guitarra e intérprete flamenco, por las conversaciones, ensayos y sesiones de grabación aportadas a este proyecto.

Roberto Moreno, percusionista y a José Luis Porras, contrabajista, por su implicación, profesionalidad y trabajo en las sesiones de grabación.

José Benavides, por su participación en la grabación y producción aportada.

Eric Chlench, por su ayuda en la traducción.

Maribel Batista, por escucharme con respeto y comprensión.

Mis padres, por todo lo que me han proporcionado a lo largo de su vida.

Pepa, mi mujer, por la vida compartimos.

María, mi hija, por su cariño, su luz, su espontaneidad, su frescura, su arte.