

¿Tradición o renovación?: Un estudio a través del cante flamenco de Antonio Chacón y Enrique Morente

MARÍA JESÚS GARCÍA SÁNCHEZ
Conservatorio Superior de Música de Córdoba
maesu01@hotmail.com

Resumen

La investigación que hemos realizado trata de dar respuesta a la cuestión de si existe tradición o renovación en la evolución del cante flamenco. Para ello nos servimos de la realización de transcripciones y análisis comparados de una selección de cantes de Antonio Chacón y los mismos de Enrique Morente. Medio siglo aproximadamente separan las grabaciones de uno y otro, lo suficiente para estudiar las permanencias y los cambios que puedan existir en los parámetros que identifican el Cante flamenco.

Abstract

The research we have done is to answer the question of whether there is tradition or renovation in the evolution of Flamenco. To support our research we used transcripts and comparative analysis of a selection of Flamenco songs by Antonio Chacón and Enrique Morente. Approximately half a century separate the recordings of both musicians, which is a large enough gap of time to study the permanence and changes that may exist in the parameters that identify Flamenco.

1. Introducción

¿Tradición o renovación?: Un estudio a través del cante flamenco de Antonio Chacón y Enrique Morente, se fundamentará en la realización de transcripciones y análisis comparados para la obtención de unas conclusiones con respecto al tema.

El acceso a transcripciones de cante flamenco es muy limitado, dada la circunstancia de que hay poco material al respecto. Disponemos de manuales y artículos que hablan de distintos métodos de transcripción musical y que utilizamos como referencia para establecer nuestro propio método.

El tema de la transcripción flamenca ha evolucionado mucho en el caso de la Guitarra Flamenca, no podemos decir lo mismo en el caso del cante, hay ausencia de material y de transcriptores. Imaginamos que será cuestión de tiempo para que la transcripción musical del cante flamenco evolucione y se configure, y así poder estudiar, analizar y sacar conclusiones sobre los cantes a través de la partitura. Y este es el sentido que le damos a la transcripción, utilizarla como una herramienta de trabajo para poder llevar a cabo un análisis sobre material gráfico, además de auditivo, y todo a favor de sacar conclusiones musicales que definan el cante flamenco en términos musicales. Podremos definir característicamente un estilo flamenco, encontrar las diferencias estilísticas que puedan aportar a los cantes los distintos intérpretes, gracias a la libertad de interpretación que nos ofrece el flamenco y que no se da en otros géneros musicales, así como descubrir si existe una tradición, renovación o reinterpretación en el cante a lo largo del tiempo.

El interés de esta investigación radica por un lado, en comprobar de qué manera se mantiene el cante tradicional y por otro lado, en conocer parte del repertorio clásico del cante.

Para acotar nuestro trabajo decidimos dos cuestiones: la primera, seleccionar a dos cantaores que interpretaran el mismo repertorio para poder comparar y sacar conclusiones, para esto quién mejor que Don Antonio Chacón, reconocida figura del cante flamenco y además creador de estilos, y Morente por haber sido una de las figuras más representativas del cante flamenco actual, dándose además la circunstancia de que tenía un disco titulado *Homenaje a Don Antonio Chacón*, en el que recreaba sus cantes. Entre las grabaciones de ambos cantaores transcurre más de medio siglo, por lo que también merecerá comentario la evolución estilística de los cantes

seleccionados. La segunda decisión ha sido elegir los cantes libres⁹⁷ del repertorio para comparar, por la sencilla razón de que son los cantes que Chacón configuró y legó al Flamenco.

Este trabajo puede ser sólo el punto de partida para futuras investigaciones, pues el repertorio seleccionado ha sido interpretado por cientos de cantaores y cantaoras, con lo cual las posibilidades de análisis comparados podrían ser múltiples.

1.1 Estado de la cuestión

Podemos plantearnos el estado de la cuestión desde varias perspectivas: por un lado, encontrar los estudios anteriores que se cuestionen la evolución y la tradición en el flamenco; por otro, comprobar el material del que disponemos previo a nuestro trabajo en lo referente a las transcripciones y análisis de cante flamenco.

En lo referente al primer punto del estado de la cuestión, podríamos partir comentando la dicotomía existente en el Cante flamenco: la tradición y la innovación.

El flamenco es una música que nace en el siglo XIX por la cristalización de sedimentos musicales existentes en el sur de España. Pero el Flamenco no es sólo una música, también es una cultura, un ritual, una forma de ser..., que ha ido transformándose y modificándose según imperaban los tiempos, los cambios políticos, sociales, las nuevas tendencias musicales...

¿Podemos hablar de que exista una tradición en el flamenco? Este género no nació como una tradición, la tradición no existe de manera espontánea, la tradición se construye a través de la repetición, la reinterpretación y las variantes.

El flamenco nació en los albores del Romanticismo, muchos cambios políticos y sociales a principios del siglo XIX favorecieron que la sociedad buscara distracciones que la evadiera de la realidad. Los teatros eran lugares de reunión de grupos sociales de distintas clases y donde se encontraban por tanto espectáculos diversos, de ahí los Espectáculos de Variedades.

En estos escenarios de espectáculos de variedades germinó el flamenco hacia mitad del siglo XIX. Empezó así a nacer un género nuevo, mezcla de lo popular y lo moderno, sonoridades familiares pero con toques exóticos, rápidamente habrá personas que capten las posibilidades comerciales que tiene esta nueva música, y de ahí que empiecen a aparecer nuevos estilos y lugares donde comercializarlos. Así, sumándose a la moda de los “Cafés” del resto de Europa, personas como Silverio Franconetti, cantaores y empresario, en la década de 1980 montaron los primeros cafés cantantes. Aparecen primero en Sevilla, Cádiz y Málaga, y posteriormente se extienden a grandes ciudades españolas como Madrid o Barcelona.

Los cafés cantantes eran lugares donde se ofrecían actuaciones de cante flamenco, entre otras. Lugares donde se aprendía, transmitía y fraguaba el flamenco. Lugares donde artistas y aficionados “inventaban una tradición”, configuraban estilos, rituales y se iniciaban en la profesionalización. Lugares donde se configuró un nuevo arte, el Arte Flamenco. Esta etapa será reconocida pues como la Edad de Oro del Flamenco o la etapa de los Cafés Cantantes. Los Cafés Cantantes entraron en decadencia durante la segunda década del siglo XX, y el escenario del flamenco cambió de lugar. La Ópera Flamenca será una nueva etapa para el género, como ya hemos dicho se cambia de escenario, por motivos económicos y políticos principalmente, pero los artistas serán los mismos que triunfaron en los Cafés y los estilos que se interpretan son los que quedaron canonizados como los Cantes “Clásicos” del flamenco.

La política de la España de la primera mitad del siglo XX, que después se llamaría la “España de pandereta”, comercializaría el flamenco a través del cine folklórico y una producción discográfica de consumo fácil, lo que dio lugar a la estandarización del flamenco, la fusión con la copla y el cuplé y la marginación de las formas “tradicionales” de cante.

La nueva estética del flamenco cambiará con el movimiento Mairentista⁹⁸ que en la década de

⁹⁷ En este caso particular, los estilos a trabajar son las Malagueñas, Granaína y Media Granaína, la Cartagenera y la Minera.

⁹⁸ Movimiento emprendido por Antonio Mairena y Ricardo Molina, entre otros, culminado con la obra *Mundo y formas del cante flamenco* y seguido y apoyado por una gran cantidad de aficionados y profesionales de este arte.

1950, pretende reinventar el cante desde una posición “neotradicionalista”. Después de la “esencia pura” del Flamenco “contaminado” por el operismo de la primera mitad del XX, el Mairenismo recupera el “flamenco clásico” como una manifestación arraigada y anclada en la conciencia nacional y de clase. Como reacción desviada de esta tendencia hacia lo jondo, lo gitano, lo puro y lo hermético del movimiento promovido por Mairena, surge el “nuevo flamenco” como un producto postmoderno de la sociedad actual, que pretende hacer extensivo ese carácter postmoderno del flamenco en general desde sus orígenes.

Aparece el flamenco postmoderno, entendido como una manifestación artística que responde a la nueva sociedad global, este flamenco se sirve de valores culturales premodernos y tradicionales para fusionarlos con otros elementos y tendencias postmodernas, con fines globalizadores, mercantilistas e industriales. Nace así el nuevo flamenco, un género que fusiona con todo tipo de tendencias musicales, el rock, la salsa, el jazz, la música árabe, el funky, la música gypsy...

Y aquí es donde nos encontramos actualmente, tenemos nuevo flamenco y flamenco tradicional, considerándose este último como el establecido en la Edad de Oro del flamenco.

Por tanto, el flamenco tradicional es aquel que ha quedado canonizado con unos estilos y formas determinadas, asociado a unas estrofas métricas estandarizadas, unas armonías, unas melodías definidas, atribuido a unos creadores y a unas agrupaciones instrumentales, entre otras características. La renovación del flamenco tradicional por tanto es posible a través de diferentes fusiones, mezclas, incorporación de nuevas instrumentaciones, modificaciones de parámetros, experimentos tímbricos y armónicos, incorporación de diferentes estructuras métricas resultando de estos experimentos lo que podemos definir como el “nuevo flamenco”.

Apoyando estas hipótesis encontramos un interesante estudio en Berlanga⁹⁹, una síntesis de la evolución del género flamenco, un estudio por etapas del mismo y una división del flamenco muy definida: “flamenco clásico” y “nuevo flamenco”. Además, se presenta una reflexión sobre la importancia de la renovación de la tradición para evitar un “género de museo”.

También Steingress¹⁰⁰ nos expone una historia del flamenco desde una perspectiva evolutiva en cuanto a su composición y a la influencia sociológica y postmoderna. De nuevo encontramos la oposición “flamenco tradicional” u “ortodoxo” y “flamenco-fusión” o “nuevo flamenco”. Son distintos los conceptos que introduce para nombrar posibles modos de transformación de la música: *collage, pastiche, fusión, hibridación ...*

Con respecto al segundo punto, transcripciones y análisis de cante flamenco, el primer acercamiento para localizar información fue el Centro de Documentación de Flamenco de Jerez desde el verano del 2007. Posteriormente hemos consultado los fondos de la Biblioteca Provincial de Córdoba, la Biblioteca de la Universidad de Córdoba y de la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Córdoba, teniendo poco éxito para encontrar documentación sobre la transcripción del cante flamenco.

Nos hemos servido pues de material bibliográfico¹⁰¹ e información existente en la Red con referencia a la transcripción. En los diversos estudios que hemos utilizado como fuentes, se proponen distintos métodos de transcripción flamencológica, desde la transcripción pictográfica de Donnier¹⁰² hasta la transcripción más nítida de Hurtado¹⁰³; además de encontrar un análisis específico de una falseta de Soleá en la propuesta de Cera¹⁰⁴.

⁹⁹ BERLANGA, M. Á., “Tradición y renovación: Reflexiones en torno al antiguo y nuevo Flamenco”, en *TransIbEria. Revista Transcultural de Música*, 1997.

¹⁰⁰ STEINGRESS, Gerhard, “La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos)”, en *TransIbEria. Revista Transcultural de Música*, 2004.

¹⁰¹ Consultar la bibliografía.

¹⁰² DONNIER, Ph., “Flamenco: elementos para la transcripción del cante y de la guitarra”, en *Actas del III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*, Benicassim (1997), Sociedad Ibérica de Etnomusicología, pp. 103-120, 1998.

¹⁰³ HURTADO TORRES, A. y D., *El Arte de la escritura musical flamenca* Sevilla, X Bienal de Arte Flamenco, 1998.

¹⁰⁴ CERA, M., “Tras la huella del duende flamenco a través del análisis”, en *Musicalia, Revista Musical del*

Se encuentra una necesidad imperiosa de ver transcrito nuestro rico repertorio flamenco. En las dos últimas décadas, surge una nueva manera de recuperar y revalorizar este repertorio, a través de una transcripción más cercana a lo real, que intente reflejar los matices más sutiles del flamenco, y a través de un análisis que estudie el repertorio flamenco desde un punto de vista mucho más científico y pragmático que en épocas pasadas de la Flamencología, y que fije así la huella de aquello que fue siempre del territorio oral.

Este trabajo de investigación contribuye al nuevo camino que toma una de las nuevas corrientes de investigación flamencológica, como ya Cristina Cruces¹⁰⁵ solicitaba, y así añadir otro eslabón en esta cadena de investigación, en lo referente a transcripciones de cante de un repertorio determinado y a un modelo práctico de análisis, para obtener los detalles que pueden definir a un cante.

Cera¹⁰⁶ propone un esquema de análisis formal y armónico detallado de la falseta de Soleá, donde también resalta los aspectos melódicos ascendentes, descendentes y oscilantes, además de la cadencia flamenca que encontramos en la falseta. También, explica dicho esquema incidiendo en los parámetros armónicos, melódicos, fraseológicos, rítmicos y tímbricos.

En *El Arte de la escritura musical flamenca*¹⁰⁷, los hermanos Hurtado ofrecen además de una breve historia de los cantes, una metodología de transcripción flamencológica. Aparece la transcripción de una Malagueña de Chacón, que constituirá la base sobre la que se elaborará el presente trabajo de investigación. En estas transcripciones se reflejan los aspectos melódicos, de improvisación, armónicos y ornamentales que encontramos en las Malagueñas.

El sistema de transcripción propuesto por los hermanos Hurtado¹⁰⁸, resulta de gran utilidad, ya que sienta los cimientos de una transcripción clara, eficaz y actual, que se halla muy cerca del cante original. Se proponen varios tipos de transcripciones, entre ellas la esencial, específica y estándar. En el presente trabajo se ha elegido un tipo de transcripción cercano a la transcripción específica. Consiste en transcribir las melodías con ritmo aproximado (se utilizan cabezas de notas de distintos tamaños o en blanco para indicar distintas duraciones. La nota negra indica el valor medio, el valor mayor es la blanca y las notas pequeñas tienen un valor más breve. Además aparecen episemas para prolongar el valor de la nota que lo lleva). Se especifican los detalles de la transcripción y se propone un modelo de análisis.

Como paradigma de la comparación entre los cantes hemos elegido el estudio de Torres¹⁰⁹, en el que se citan los posos de Donnier¹¹⁰ para la realización de un análisis del Fandango de Lucena, y su relación con otros cantes como la Minera y la Cartagenera de Chacón, o la Murciana del Cojo de Málaga. En el trabajo de Torres se mencionan los comentarios sobre el fandango de Eduardo Ocón y de Hipólito Rossy¹¹¹.

1.2 Hipótesis y objetivos

La hipótesis planteada es la existencia de un repertorio tradicional de Cante flamenco que

Conservatorio Superior de Música de Córdoba "Rafael Orozco", Córdoba, nº 5, pp.159-174.

¹⁰⁵ CRUCES ROLDÁN, C., "Una primera aproximación a las metodologías de estudio del flamenco. Perspectivas, necesidades y líneas de trabajo", en *Patrimonio musical. Artículos de patrimonio etnológico musical*, Granada, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, pp. 63-84, 2002.

¹⁰⁶ CERA, M., "Tras la huella del duende flamenco a través del análisis", en *Musicalia, Revista Musical del Conservatorio Superior de Música de Córdoba "Rafael Orozco"*, Córdoba, nº 5, pp. 159-174.

¹⁰⁷ HURTADO TORRES, A. y D., *El Arte de la escritura musical flamenca*, cit., p. 98.

¹⁰⁸ HURTADO TORRES, A. y D., "Nuevos horizontes en la transcripción musical del flamenco", en *Música oral del Sur*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, pp. 251-268, 2005.

¹⁰⁹ TORRES, N., "Escritura musical de la guitarra flamenca: historia, evolución y problemas", en *Música oral del Sur*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, pp. 269-310, 2005.

¹¹⁰ DONNIER, Ph., *El Duende tiene que ser matemático*, Córdoba, Virgilio Márquez, 1987; e *id.*, "Flamenco: elementos para la transcripción del cante y de la guitarra", cit.

¹¹¹ ROSSY, H., *Teoría del Cante Jondo*, Barcelona, Credsa, 1966.

puede ser modernizado o renovado a través de la modificación de algunos parámetros musicales.

Por tanto, los objetivos que pretendo alcanzar serían:

- Establecer los parámetros que deben permanecer estables y los que pueden variar, para considerar que un cante es tradicional.
- Conocer la evolución que el cante ha podido experimentar en un periodo de medio siglo (entre Chacón, primeras décadas del siglo XX, y Morente, años 60 del mismo siglo).
- Encontrar modelos de cante introducidos por grandes figuras que han sido recreados a lo largo de toda la historia del flamenco.
- Demostrar que el cante flamenco, a pesar de su tradicional transmisión oral, se puede transcribir y leer a través de partitura.
- Conseguir que la partitura sea un recurso para el estudio y análisis del cante flamenco.
- Exponer una notación musical adecuada para reflejar el cante flamenco.
- Extraer características definitorias de distintos cantes a través de los análisis comparados.
- Dar a conocer algunas estructuras melódicas básicas de cantes, para que cualquier persona iniciada en la música pueda leer, entonar, identificar o analizar.

1.3 Metodología de trabajo. Descripción

Para la realización de este trabajo, hemos empleado una metodología cualitativa fundamentada en el “método etnomusicológico”, ya que es un método de acercamiento hacia el estudio de todo tipo de músicas y en especial del cante flamenco. Para ello, nos hemos basado en el acopio de información, en el trabajo de campo, en la revisión bibliográfica y demás fuentes, con el fin de encontrar la máxima información para poder culminar con éxito nuestra investigación.

En lo que respecta a la parte musical, después de realizar las transcripciones de los cantes hemos utilizado el método de musicología comparada, realizando análisis comparativos de los cantes seleccionados.

Después de estudiar distintos tipos de transcripción, llegamos a la conclusión de hacer una transcripción de melodía sin ritmo definido, eso sí, con valores aproximados y seguir el procedimiento de transcripción que estudié durante tres cursos consecutivos en la asignatura del currículo del Título Superior de Música de la Especialidad de Flamencología: Transcripción y Análisis del Flamenco. Hemos decidido seguir el método que nos enseñaron nuestros profesores, todos ellos, reconocidos sabedores de la teoría, transcripción y análisis del flamenco, los hermanos Antonio y David Hurtado, Lola Fernández y Clara Cantador.

Determinamos hacer una selección de cantes para trabajar sobre ellos, y el criterio fue estudiar los cantes libres del repertorio de Chacón, por ser los que esta figura emblemática del cante consolidó.

Por la parte de la selección de los cantes de Morente fue fácil encontrar el material, ya que todo él estaba contenido en el disco *Homenaje a Don Antonio Chacón* con el guitarrista Pepe Habichuela, de 1977 publicado por HISPAVOX. A continuación la selección de los cantes del disco de Morente:

- *En un hospital la vi*, Malagueña grande de Chacón.
- *Rosa si no te cogí*, Granaína de Chacón.
- *De aquella campana triste*, Malagueña de Chacón.
- *A qué tanto me consientes*, Malagueña de la Trini (Versión de Chacón).
- *La que vive en la Carrera*, Media Granaína de Chacón.
- *Del convento las campanas*, Malagueña de Chacón.

- *Soy del reino de Almería*, Mineras de Chacón.
- *Los aires son desabrios*, Cartagenera de Chacón.

Con respecto a los cantes de Chacón, ha sido más difícil encontrar las grabaciones puesto que no hay una antología con todos los cantes del maestro por el momento. Las grabaciones están distribuidas en los distintos discos compactos que relacionamos: *Antonio Chacón. Álbum de Oro* (1909) con la guitarra de Juan Gandulla Habichuela, *Don Antonio Chacón. 1813-1927: la cumbre de un maestro* con la guitarra de Ramón Montoya del sello discográfico SONIFOLK y *Grabaciones discos pizarra. 1913 - 1930. Antonio Chacón*, también con la guitarra de Ramón Montoya. Ahora bien, nos basamos en la clasificación discográfica que realizó Blas Vega¹¹² para asignar el año de grabación y el guitarrista que acompaña en cada grabación.

Tras la exposición del material de análisis catalogado gracias a la labor de José Blas Vega, y después de relatar cómo se ha llevado a cabo la recolección de material y datos, elaboramos las transcripciones con el método ya explicado, valiéndonos del piano y de un programa informático que en ocasiones hemos utilizado para ralentizar las grabaciones y así, poder captar los melismas de la voz detalladamente. Este programa al que nos referimos se llama *Sound Forge*, y además de realizar la función que acabamos de explicar, te permite seleccionar segmentos para escucharlos aisladamente y poder agilizar el trabajo.

Presentamos una leyenda de la simbología utilizada en las transcripciones para la comprensión del lector¹¹³.

Por último, y para finalizar con este epígrafe se presenta la ficha de análisis propuesta con la explicación de cada uno de sus parámetros, a través del estudio detallado y comparado de esta ficha podremos llegar a unas conclusiones en cada cante estudiado.

2. ¿Tradición o renovación?: Un estudio a través del cante flamenco de Antonio Chacón y Enrique Morente

2.1 Análisis de los cantes y conclusiones individuales

A continuación se desarrolla el último punto del análisis del primer cante *En un hospital la vi*, Malagueña grande de Chacón, como ejemplo de las conclusiones y estudio comparativo que se ha llevado a cabo con cada uno de los cantes seleccionados. La transcripción y ficha de análisis de este ejemplo se encuentra en el Apéndice.

CONCLUSIONES Y ESTUDIO COMPARATIVO ENTRE AMBOS ANÁLISIS

DIFERENCIAS Y SEMEJANZAS PRINCIPALES TRAS EL ANÁLISIS DE LAS DOS INTERPRETACIONES:

La primera diferencia que encontramos es respecto al tono de la interpretación; la versión de Morente está en Mi M y la de Chacón en Mi b M, es decir, a medio tono.

Otra de las diferencias más relevantes es la forma del cante. Podemos apreciar que la interpretación de Morente incorpora ayeos y la de Chacón no, pero nos gustaría añadir que el ayeo que introduce Morente es muy similar al que introduce Chacón en la Malagueña *A qué tanto me consientes*, y que en ese caso es Morente el que no introduce ayeos, por lo que podríamos deducir que los ayeos en las Malagueñas son intercambiables y que el ayeo que introduce Morente es en el estilo chaconiano. Otro aspecto a señalar a propósito de la forma es que en la versión de Chacón hay remate de guitarra al final, y en el caso de Morente la guitarra y la voz acaban juntas.

Con respecto al ámbito global de la copla, hay diferencia de un tono entre la versión de

¹¹² BLAS VEGA, J. (1990). *Vida y cante de don Antonio Chacón*. Madrid: Ed. Cinterco, pp. 142-149.

¹¹³ Anexa en Apéndice.

Morente (una 10ª m) y la de Chacón (una 9ª m), pero esta cuestión no tiene mayor relevancia ya que Morente llega al Sol4 en el segundo tercio a través de la ornamentación.

La armonía de la copla merece un comentario aparte. La armonía del acompañamiento de Morente por parte del guitarrista Pepe Habichuela, es más rico, contemporáneo, melódico y más libre dentro del clasicismo del cante. Utiliza más cambios armónicos sobre todo en los dos últimos tercios de la copla y cada vez que se mantiene un acorde a lo largo de un tercio, se adorna haciendo apoyaturas superiores o inferiores al acorde. Cuando hay notas largas y mantenidas en el cante, también interviene la guitarra para reforzar el cante.

En la interpretación de Chacón el acompañamiento por parte de la guitarra de Habichuela, a pesar de la dificultad para apreciar los detalles por el estado de la grabación, podríamos decir que es un acompañamiento más acompasado y armónico.

Cuando escuchamos el cante con el acompañamiento, sabiendo que la copla de la Malagueña está en Mayor, encontramos realmente la ambivalencia de lo que sería la bimodalidad del fandango, ya que tanto la armonía de la guitarra como la melodía del cante, nos inducen a pensar en muchas ocasiones que estamos en modo flamenco hasta que no resuelve la armonía de la guitarra. Es más, si analizáramos estas melodías de malagueña sin tener en cuenta el acompañamiento de guitarra, seguramente las encuadráramos dentro del modo de Mi flamenco.

Melódicamente comenzaremos apreciando que con respecto al primer tercio, los esqueletos de ambas melodías son casi idénticos. Podríamos señalar que Chacón realiza una respiración que Morente no hace y que en la interpretación de Morente la ornamentación es algo más pronunciada, ya que amplía la escala hasta el Re en la sílaba “bran” para descender al Mi antes de llegar a la nota de reposo Fa.

En el segundo tercio, el esqueleto melódico se mantiene y las respiraciones también coinciden. Es en la parte ornamental donde Morente introduce una ornamentación distinta, acudiendo a las escalas como recurso ornamental; sin embargo, Chacón además de las escalas introduce muchos mordentes sobre las notas Si y Do. Este tercio es enlazado con el tercero con la misma respiración por parte de Morente, por lo que la nota final (Si) es una anticipación del siguiente tercio. Chacón, en cambio, hace la respiración en el tercio.

En el tercer tercio también se respeta el esqueleto melódico pero hay más variaciones en cuanto a la ornamentación. Chacón tiene un estilo muy definido, y en la ornamentación utiliza como recurso la repetición de nota, que no utiliza Morente.

Nos encontramos sobre todo diferencias ornamentales en el cuarto tercio, ya que de nuevo Morente recurre a las escalas ascendentes y descendentes, y por su lado Chacón, introduce las escalas pero articuladas sus notas de tres en tres. Otra diferencia apreciable son las respiraciones, Morente realiza dos respiraciones mientras que Chacón interpreta el tercio en un sólo jipío.

En el quinto tercio, es Morente el que recurre al estilo de Chacón para ornamentar en las escalas, agrupando las notas de tres en tres y Chacón realiza más mordentes para adornar la secuencia de escalas que contiene este tercio. Una vez más Morente introduce una respiración al principio que Chacón no realiza, por lo demás, el esqueleto melódico coincide en las dos versiones.

El último tercio está mucho más desarrollado por parte de Morente, en él realiza un despliegue de escalas partiendo del modelo que presenta Chacón como ornamento, aunque el esqueleto permanece en las dos.

Concluimos aportando un esqueleto melódico, solo con cabezas de notas y sin indicaciones rítmicas, como modelo de la Malagueña *grande* de Chacón, después de su análisis y comparación con la versión de Morente. Dejaremos las respiraciones y ornamentaciones pertinentes para facilitar su estudio y análisis.

EN UN HOSPITAL LA VI

Y a lli fue ron mis que bran tos
en u n hos pi tal a la vi
y a lli fue ron mis que bran tos
quién me ha bí a de de cir i
mu jer que yo o la qui se tan to
i ba te ner e tan mal fin

2.2 Resultados generales: transcripción y análisis comparados

La transcripción es una herramienta de gran utilidad para poder analizar de manera pormenorizada, cada uno de los detalles que conforman un estilo flamenco, como hemos demostrado. Es de suma importancia tener en cuenta el “qué” y “para qué” vamos a transcribir.

La comparación por medio del análisis entre los cantes seleccionados, nos dan respuesta a qué elementos se mantienen y qué elementos varían en las distintas interpretaciones.

La forma de los cantes varía de manera arbitraria, en todos los cantes hay una introducción de guitarra y una letra de cante, pero unas veces encontramos ayeos y otras no. Con respecto a esta cuestión, y centrándonos en el estilo de las Malagueñas, nos gustaría señalar, que el modelo de ayeos que plantea Chacón en *A qué tanto me consientes*, es el que reinterpreta Morente en los cantes del estilo mencionado, así pues, podremos considerar, y tras el análisis de cuatro tipos de Malagueñas, que el modelo de ayeo es el mismo para todas y por ser así, son intercambiables. Continuando con el mismo estilo flamenco, decir que sólo hay una letra de cante en todas las interpretaciones. En el resto de estilos, la Minera, Granaína, Media Granaína y Cartagenera, sí podemos apreciar que se introducen dos letras de cante, unas veces en la versión de Chacón y otras en la de Morente, por lo que se podría considerar que son cantes combinables con más letras o coplas del mismo estilo de cante.

Continuando con las conclusiones formales de los cantes, observamos que en todas las grabaciones de Morente, la guitarra concluye tras el cante con un remate, y que en el caso de las grabaciones de Chacón, la guitarra continúa después del cante con una variación. Probablemente se deba al intento de aprovechar al máximo la duración de los soportes de grabación, los cuales tenían un tiempo limitado, cosa que deja de suceder con los nuevos soportes de grabación.

El resto de resultados relacionados con el cante se determinan en el siguiente apartado por ser el objeto de la investigación.

3. Conclusiones

El concepto de “tradición” lo encontramos a lo largo de toda la vida del flamenco, pero este nunca ha estado separado de la innovación. Desde su consolidación como Arte en los Cafés Cantantes, proceso de profesionalización, pasando por los primitivos medios de grabación, los

distintos escenarios, la ópera, los tablaos, las *peñas*, los festivales, los concursos..., y pasando por todas las etapas, el flamenco siempre ha tenido intentos de llevar el género al hermetismo, a la mistificación del conservadurismo, a intentar crear una música de museo. Pero la música y concretamente el flamenco, es algo vivo, y como tal, mutante.

¿Existe un repertorio tradicional de cante flamenco que puede ser modernizado o renovado a través de la modificación de algunos parámetros musicales? Sí. El repertorio que se configuró en los Cafés Cantantes permanece vivo, son los modelos tradicionales que todos los cantaores y cantaoras para llegar a la profesionalización han de dominar. Ahora bien, para cubrir las demandas de la sociedad globalizada en la que vivimos, existen nuevas tendencias y todas respetables.

En el flamenco, podemos considerar que al igual que en el mundo del clásico, la música clásica, se ha canonizado un repertorio tradicional, el cual puede ser vulnerado o transformado para estar al día de la demanda social. Este repertorio tradicional mantiene cómo estándares las melodías de los cantes y el resto de parámetros que configuran el estilo pueden ser alterados, como el acompañamiento, la instrumentación, la ornamentación, la forma ...

Las grabaciones históricas, que nos han legado cantaores como Chacón, suponen una fuente de incalculable valor para el estudio y entendimiento de cómo se ejecutaban los estilos flamencos de principios del siglo XX, por las figuras más representativas de este arte. En grabaciones posteriores, como las que hemos escogido de Morente, se muestra cómo el cante se mantiene tal cual en cuanto a estructura melódica se refiere. El problema de la calidad sonora de las grabaciones antiguas, donde cantaores y guitarrista aparecen en dos planos completamente desnivelados, produce que la transcripción guitarrística sea, en algunos casos, más complicada que la del cante y aunque este no haya sido nuestro cometido principal, ha sido necesario el análisis del sustento armónico de la guitarra para conocer los parámetros variables del estilo musical y ubicar las funciones melódicas del cante con respecto a la armonía de su acompañamiento.

Dando respuesta a nuestros objetivos, veremos más detalladamente la evolución que el cante ha experimentado a lo largo de medio siglo y los distintos ritmos de evolución existentes en el cante con respecto al toque. A través de los análisis, extraemos las conclusiones acerca de los parámetros que deben permanecer estables y los que pueden variar, para considerar que un cante es tradicional.

En lo que al cante se refiere, no encontramos diferencias notables, puesto que los esqueletos melódicos de todos los cantes coinciden y tan sólo hemos podido extraer diferencias ornamentales y de pausas respiratorias que no coinciden en ambas versiones comparadas. Encontramos más respiraciones en las versiones de Morente, a modo de enfatizaciones estilísticas; y en lo referente a la ornamentación, encontramos diferencias interpretativas en todos los cantes, aunque elementos melismáticos que creemos propios del estilo de Chacón los encontramos en Morente en otros pasajes, como son: los *portamenti*, las escalas de notas articuladas de tres en tres, los grupetos, los mordentes, los vibratos ..., dejando clara así Enrique, una de sus fuentes de aprendizaje para la creación de un estilo propio como músico y como flamenco.

Así concluimos, que la melodía se mantiene con algunas variaciones melismáticas, por lo que hemos podido extraer un esqueleto melódico de estos cantes. Con estos esqueletos melódicos presentamos una propuesta educativa para la difusión y conocimiento de los estilos trabajados. Además de presentar estos patrones melódicos de los cantes, aportamos un sistema de transcripción y un método de análisis y de trabajo para profundizar, enseñar y aprender el extenso repertorio del Cante flamenco.

Las grandes diferencias las encontramos en el acompañamiento guitarrístico de los cantes. Ya sabemos que la guitarra flamenca ha evolucionado de manera abismal durante el siglo XX y sigue evolucionando en el XXI, pero el acompañamiento de un cante en un estilo clásico o renovador, puede suponer la transformación de ese cante, y este es el caso que se produce en los cantes que

hemos trabajado. Las guitarras de Pedro el del Lunar, Juan Gandulla Habichuela y Ramón Montoya, realizan acompañamientos “sencillos” al cante, respetando los esquemas armónicos establecidos en su momento; sin embargo, la guitarra de Morente, Pepe Habichuela, enriquece los esquemas armónicos añadiendo disonancias al acorde, como 7as, 9as, incorporando acordes de paso que enfatizan otros grados (como son las dominantes secundarias), acordes de floreo, acordes de paso por cromatismo, tratamiento melódico de apoyo al cante..., de tal manera, que parece estar acompañando a otros cantes. El caso más llamativo de todas las audiciones, ha sido sin duda la Minera, *Soy del reino de Almería*, en la que el acompañamiento al cante se realiza en modo Flamenco, como ya analizamos con más detalle en su momento.

Es obvio pues, que el ritmo de transformación en la guitarra flamenca ha sido más precoz, asimiliada y aceptada por la afición y los artistas que la evolución del cante, la guitarra no por ello deja de considerarse “guitarra flamenca clásica” cuando esto sí sucede en el cante, puesto que en el momento en que éste se “desvía” del patrón melódico estandarizado, ya no se considera “cante tradicional” o “clásico”, sino “nuevo flamenco”.

Podemos ir concluyendo, después del análisis del repertorio seleccionado, que existe tradición en el cante flamenco y que la renovación global del estilo es producida por la trayectoria que emprende la guitarra flamenca.

Enrique Morente consigue su objetivo con la grabación de este disco¹¹⁴, realizar un homenaje a Chacón. Él recrea los cantes que nos legó el propio creador, Don Antonio Chacón. Aquí va nuestro pequeño homenaje a estos dos grandes artistas flamencos.

El estudio musicológico del flamenco a través de la transcripción y el análisis del Cante como línea de investigación, iniciada alrededor de los años 90 del pasado siglo por Philippe Donnier y continuada por otros estudiosos del Flamenco, está emprendiendo su camino, pero aún queda mucho por recorrer. Será una laboriosa contribución, pero merecerá la pena, porque no hay que dejarlo todo “en manos” de la tradición oral, hay que intentar solventar la escasez de este tipo de trabajos, y procurar que los futuros investigadores flamencos y no flamencos, no se encuentren con la ausencia de material en lo referente a esta vía investigadora en el futuro.

Bibliografía

- BLAS VEGA, José, *Vida y cante de don Antonio Chacón*, Madrid, Ed. Cinterco, 1990.
- BERLANGA, Miguel Ángel, “Métodos de transcripción y análisis en Etnomusicología. El concepto de pertinencia constructiva”, en *Patrimonio musical: Artículos de patrimonio etnológico musical / Centro de Documentación Musical de Andalucía*, Sevilla, Consejería de Cultura, pp. 147-161, 2002.
- BERLANGA, Miguel Ángel, “Tradición y renovación: Reflexiones en torno al antiguo y nuevo Flamenco”, en *TransSIBeria. Revista Transcultural de Música*, 1997.
- CERA, Manuel, “Tras la huella del duende flamenco a través del análisis”, en *Musicalia, Revista Musical del Conservatorio Superior de Música de Córdoba “Rafael Orozco”*, Córdoba, nº 5, pp.159-174.
- CRUCES ROLDÁN, Cristina, “Una primera aproximación a las metodologías de estudio del flamenco. Perspectivas, necesidades y líneas de trabajo” en *Patrimonio musical. Artículos de patrimonio etnológico musical*, Granada, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, pp. 63-84, 2002.
- DÍAZ-BÁÑEZ, José-Miguel, FARIGU, Giovanna, GÓMEZ, Francisco, RAPPAPORT, David y TOUSSAINT, Godfried, “Similitud y evolución en la rítmica del flamenco: una incursión de la matemática computacional” en *Gaceta de la Real Sociedad Matemática Española*, Vol. 8, Nº 2, pp. 489-509, 2005.
- DONNIER, Philippe, *El Duende tiene que ser matemático*, Córdoba, Virgilio Márquez, 1987.
- DONNIER, Philippe, “Flamenco: elementos para la transcripción del cante y de la guitarra”, en *Actas del III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*, Benicassim (1997), Sociedad Ibérica de Etnomusicología, pp. 103-120, 1998.

¹¹⁴ MORENTE, E., *Homenaje a Don Antonio Chacón* [CD], Madrid, Hispavox 1977, (última ed.: 1996).

HURTADO TORRES, Antonio y David, *El Arte de la escritura musical flamenca*, Sevilla, X Bienal de Arte Flamenco, 1998.

HURTADO TORRES, David y Antonio, “Nuevos horizontes en la transcripción musical del flamenco”, en *Música oral del Sur*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, pp. 251-268, 2005.

ROSSY, Hipólito, *Teoría del Cante Jondo*, Barcelona, Credsa, 1966.

STEINGRESS, Gerhard, “La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos)”, en *TransSIbEria. Revista Transcultural de Música*, 2004.

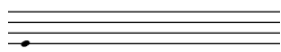
TORRES, Norberto, “El Fandango de Lucena y los estilos de Levante. Consideraciones sobre la influencia de Lucena en el Arte Flamenco” en *Candil*, pp. 3233-3248, 1999.

TORRES, Norberto, “Escritura musical de la guitarra flamenca: historia, evolución y problemas.”, en *Música oral del Sur*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, pp. 269-310, 2005.

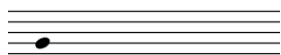
VALDIVIESO, Esteban, “Los tangos del camino” en *Música oral del Sur*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, pp. 237-250, 2005.

5. Apéndice

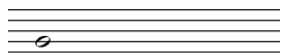
Leyenda: transcripciones



Valor de nota breve



Valor medio de duración de nota.



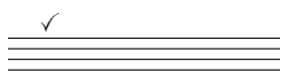
Nota de valor largo.



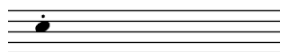
Nota con episema. El episema alarga el valor de la nota que lo lleva.



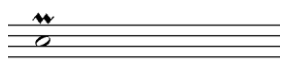
Respiración.



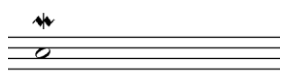
Fin de tercio o de ayeo.



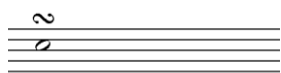
El puntillo acorta el valor de la nota que lo lleva.



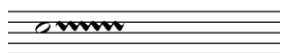
Mordente ascendente. Ejemplo de interpretación:



Mordente descendente. Ejemplo de interpretación:

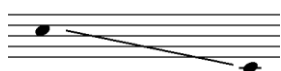


Grupeto ascendente. Ejemplo de interpretación:



Vibrato de la voz. Trino con afinación indefinida de la voz.

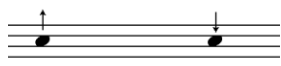
Ejemplo:



Portamento. Ejemplo de interpretación:



Afinación de la nota $\frac{1}{4}$ de tono alto o bajo aproximadamente.



Análisis de los cantes. Conclusiones y estudio comparativo: *En un hospital la ví*, Malagueña grande de Chacón

TÍTULO: *En un hospital la vi.*

ESTILO: Malagueña *grande* de Chacón

LETRA:

En un hospital la vi
Y allí fueron mis quebrantos
Quién me había de decir
Mujer que yo la quise tanto
Iba a tener tan mal fin

MÉTRICA: Quintilla octosilábica, salvando la excepción del cuarto verso que tiene nueve sílabas, con rima asonante cruzada en versos pares e impares. El segundo verso se repite al principio, quedando la copla de la siguiente forma:

Y allí fueron mis quebrantos
En un hospital la vi
Y allí fueron mis quebrantos
Quién me había de decir
Mujer que yo la quise tanto
Iba a tener tan mal fin

INTÉRPRETE: Enrique Morente

PARÁMETROS DE ANÁLISIS

Tono original: La grabación está en Mi M y realizamos un transporte de una 6ª m ascendente para facilitar la comparación con la versión de Chacón; por tanto, cada vez que hablemos de la transcripción va a ser referido a la versión transportada que aparecerá a continuación, en el apartado de *dibujo melódico de los tercios y particularidades melódicas*.

Forma: Introducción de guitarra-ayeo-variación de guitarra-letra del cante

Ámbito: 10ª m (Mi2-Sol3)

ACOMPAÑAMIENTO INSTRUMENTAL

Esquema armónico:

Ayeos en modo Flamenco:

V-IV
IV-II
II-III-II
II -III-II-I

Copla en mayor:

IFlamenco-IVMayor -I
I
I-IV-V
I-V
IV-V-IV
I-IVMayor/IIFlamenco-III-II

INTÉRPRETE: Antonio Chacón

PARÁMETROS DE ANÁLISIS

Tono original: Mi b M es el tono de la grabación y trasportamos un intervalo de 6ª M ascendente.

Forma: En esta versión de Chacón encontramos solamente la introducción de guitarra, la letra del canto y un remate de guitarra.

Ámbito: 9ª m (mi2-Fa3).

ACOMPAÑAMIENTO INSTRUMENTAL:

Esquema armónico:

I Flamenco-V Mayor-I

I

IV-V-I

I-V

V-I

IV Mayor/II Flamenco-**SOBRE LA MELODÍA**

En este epígrafe presentaremos alternativamente los tercios de la copla, donde primero encontraremos la versión de Morente y después la de Chacón.

Dibujo melódico de los tercios y particularidades melódicas:

AYEOS

The image displays three staves of musical notation for the 'AYEOS' section. Each staff begins with a treble clef and a common time signature. The first staff contains a melodic line with lyrics 'Ya yay _____ y _____ y _____ y _____'. The second and third staves show similar melodic lines with lyrics 'ya _____ ya _____' and 'ya _____' respectively. The notation includes various ornaments and phrasing marks.

Ámbito: Mi3-Re4 (7ª)

Giros melódicos característicos: El primer pentagrama se puede dividir en dos frases y cada una de ellas en dos semifrases. Las dos presentan un diseño similar; en la primera respiración la melodía asciende, y en la segunda, la melodía tiene forma de arco, es conveniente resaltar el salto de 3ª descendente (Do-La) que se produce en esta frase. Las otras dos frases son más extensas y la melodía es lineal, la nota predominante (Fa) y el ámbito de ambas no sobrepasa el intervalo de 3ª (Mi-Sol). La melodía se mueve por grados conjuntos y tiene carácter descendente desde que comienza.

Notas principales de reposo y enfatizadas: En el primer pentagrama encontramos como notas de reposo Si (V), La (IV) y Fa (II); es destacable la función de estos grados en el modo flamenco, ya que la salida del canto es en este modo. Las otras dos frases enfatizan sobre todo en el Fa (II) y antes de la cadencia reposan en el Sol (III) para reparar la cadencia.

Ornamentos a destacar: Los primeros ornamentos se fundamentan en escalas ascendentes y descendentes y en las dos últimas frases, mientras se reincide sobre la nota Fa se produce como

un trino muy acentuado de la voz, partiendo de la nota auxiliar inferior en ambos casos.

Notas de comienzo y final: La primera nota es La y la última es Mi (fundamental del I de Mi Flamenco).

Dinámica: Suelen coincidir las notas enfatizadas con los crescendos de la voz y decrescendos a su vez.

Respiraciones: Las respiraciones que encontramos, además de enfatizar algunos aspectos melódicos, nos dan la división principal de las frases.

PRIMER TERCIO - Morente

y a lli fue ron mis que bran to o

Ámbito: Mi3-Do4 (6ª).

Giros melódicos característicos: La melodía se mueve por grados conjuntos y dibuja un arco, primero asciende y después descende.

Ornamentos a destacar: En la segunda mitad de tercio es cuando se producen los principales ornamentos; en ambos casos, se aprecia una subida para luego descender por la escala hasta la nota de reposo.

Notas de comienzo y final: Comenzamos con la nota Fa (Fundamental del IV de Do Mayor) y reposamos en Mi (3ª del I).

Respiraciones: El tercio se hace de un solo jipío.

PRIMER TERCIO - Chacón

Y a lli fue ron mis que bra a an to

Ámbito: Mi3-Do4 (6ª).

Giros melódicos característicos: La melodía se mueve por grados conjuntos y realiza dos arcos; el primero más amplio, partiendo de la nota de comienzo realiza una escala ascendente llegando a la nota más aguda del tercio, volviendo a descender, y el segundo es más breve.

Notas principales de reposo y enfatizadas: La nota más repetitiva es el Si (3ª del V) y además en ella se encuentran dos puntos de reposo importantes.

Ornamentos a destacar: Los pocos ornamentos que hay se conforman en segmentos de escalas para llegar a las notas principales de la melodía.

Notas de comienzo y final: Comienza con Fa (5ª del V) y finaliza con Mi (3ª del I).

Respiraciones: Encontramos una respiración que divide el tercio en dos semifrases; la primera con carácter suspensivo y la segunda con carácter conclusivo.

SEGUNDO TERCIO - Morente

en u hos pi tal a la vi

Ámbito: Sol3-Sol4 (8ª).

Giros melódicos característicos: Melodía es ascendente y muy ondulada, aunque hace una caída en el final del tercio.

Notas principales de reposo y enfatizadas: La nota más repetitiva del tercio es Do

(Fundamental del I), y además viene apoyada por el acompañamiento guitarrístico que permanece en el acorde de Do con algunos adornos.

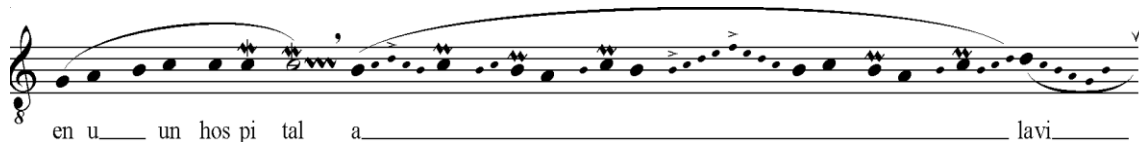
Ornamentos a destacar: El despliegue de escalas ascendentes y descendentes.

Notas de comienzo y final: Sol es la nota de comienzo y final del tercío como 5ª del I.

Dinámica: Se produce un crescendo destacable en las escalas y en la nota Do que se encuentra antes de la respiración, la cuál ayuda a enfatizar el la letra de la copla.

Respiraciones: el tercío se divide en dos partes por una respiración que además coincide con la versión de Chacón.

SEGUNDO TERCIO - Chacón



Ámbito: Sol3-Fa4 (7ª).

Giros melódicos característicos: La melodía asciende en su arranque y se mantiene alrededor de la nota Do, esta segunda parte es más lineal. Destacar el salto de 3ª M que se produce en el final del tercío, para con el Si anticipar el inicio del siguiente tercío.

Notas principales de reposo y enfatizadas: El Do blanca es una nota enfatizada por su duración e intensidad, y que se prolonga después como nota sobre la que se producen los ornamentos.

Ornamentos a destacar: Escalas ascendentes y descendentes y mordentes sobre el Do y el Si.

Notas de comienzo y final: Sol es la nota de comienzo (5ª del I) y Si es la última (7ª del I).

Dinámica: Crescendo hacia el Do blanca y mantiene intensidad.

Respiraciones: Hay una respiración después del Do blanca, y hay que resaltar que este segundo tercío está ligado al tercero porque no hace respiración entre uno y otro.

TERCER TERCIO - Morente



Ámbito: Mi3-Do4 (6ª).

Giros melódicos característicos: La melodía comienza descendiendo para luego dibujar un arco mayor y después uno menor. Es importante señalar el salto de 4ª J ascendente que se produce en la mitad del tercío.

Notas principales de reposo y enfatizadas: De nuevo es el Do la nota más repetitiva, pero esta vez como 5ª del IV.

Ornamentos a destacar: Las escalas vuelven a ser las protagonistas de los ornamentos.

Notas de comienzo y final: Empezamos con un Si como apoyatura inferior del Do y finalizamos con Mi.

Respiraciones: El tercío se realiza de un solo jipío.

TERCER TERCIO - Chacón



Ámbito: Mi3-Do4 (6ª).

Giros melódicos característicos: La melodía se mueve por grados conjuntos y se produce un salto de 3ª M en la sílaba “ron” de Sol a Si, suavizando el salto de 4ª J que hace Morente en este

tercio (Sol-Do). Por lo demás, comentar que la melodía comienza decreciendo y después es ondulada.

Ornamentos a destacar: Sería importante señalar que en muchos de los adornos de Chacón, cuando a veces parece que cambia de nota o hace un vibrato, en realidad lo que se produce es una repetición de nota, y el ejemplo lo encontramos en la sílaba “llí” de este tercio. Los demás ornamentos que encontramos son escalas.

Notas de comienzo y final: Si es la nota de partida como apoyatura inferior del Do (5ª del IV) y la nota final es Mi (3ª del I).

Respiraciones: Aunque el tercio lo realiza de un solo jipío a pesar de venir ligado del anterior, las articulaciones indicadas con las ligaduras separan el tercio en cuatro partes.

CUARTO TERCIO - Morente



Ámbito: Fa3-Fa4 (8ª)

Giros melódicos característicos: realiza dos arcos, de los cuales el segundo es más amplio y con más ondulaciones. Todo el tercio se mueve por grados conjuntos.

Notas principales de reposo y enfatizadas: las notas de reposo son el Sol, antes de cada respiración y la nota más enfatizada el Do.

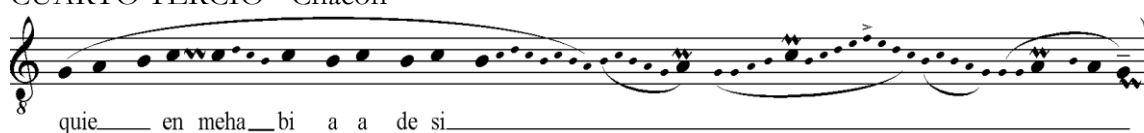
Ornamentos a destacar: Una vez más, las escalas ascendentes y descendentes para adornar la melodía son las que le dan el virtuosismo a los tercios.

Notas de comienzo y final: Sol es la nota de comienzo y fin del tercio, en el comienzo funciona como 5ª del I y al final como Fundamental del V.

Dinámica: La segunda parte del tercio es más intensa debido al movimiento melódico.

Respiraciones: Se producen dos respiraciones que dividen el tercio en tres partes, siendo la segunda la más breve.

CUARTO TERCIO - Chacón



Ámbito: Sol3-Fa4 (7ª).

Giros melódicos característicos: La primera mitad del tercio realiza una subida hasta el Do y luego mantiene la frase de manera más lineal para descender melismáticamente hasta el La. La frase continúa haciendo otro arco a través de escalas y melismas. No se producen saltos.

Notas principales de reposo y enfatizadas: La nota más aguda del tercio (Fa) se acentúa.

Ornamentos a destacar: Merece considerar los ornamentos de escalas que se agrupan en grupos de tres notas para descender.

Notas de comienzo y final: Sol es la nota de comienzo como Fundamental del V y de final también, pero en este caso como 5ª del I.

Dinámica: La melodía crece hacia el final del tercio en la sección más ornamental.

Respiraciones: Se realiza el tercio de un solo jipío.

QUINTO TERCIO - Morente



Ámbito: Mi3-Fa4 (9ª)

Giros melódicos característicos: Este tercio es muy ondulado; primero realiza una subida que culmina antes de la mitad del tercio para volver a bajar, después se produce el salto de 4ª J (Sol-Do) igual que el que se produjo en el tercer tercio, y vuelve a bajar. Salvando la excepción del salto, toda la melodía se mueve por grados conjuntos.

Notas principales de reposo y enfatizadas: La primera nota que se repite es el Si, después el Do con el salto y finalmente el Fa antes de cadenciar.

Ornamentos a destacar: Las escalas siguen predominando como ornamentos de la melodía, pero esta vez hay que destacar las subidas o bajadas en grupos de tres notas.

Notas de comienzo y final: Partimos de Sol como apoyatura inferior del La (3ª del IV) y cadenciamos con Mi.

Dinámica: Hay un crescendo significativo hacia la mitad del tercio.

Respiraciones: Hay dos respiraciones, que dividen el tercio en tres partes, de menor a mayor longitud. La primera sobre todo, ayuda a enfatizar la segunda frase.

QUINTO TERCIO - Chacón

mujer que yo o la qui i setan a toy

Ámbito: Mi3-Fa4 (9ª).

Giros melódicos característicos: Melodía por grados conjuntos y con muchas ondulaciones. Encontramos un salto de 3ª M a la mitad del tercio (Sol-Si).

Notas principales de reposo y enfatizadas: El Si anterior a la respiración, está enfatizado y el Fa de la sílaba (La) lleva un acento, probablemente para señalar el clímax del tercio.

Ornamentos a destacar: Una vez más nos encontramos los grupos de tres notas para descender o ascender por la escala. También nos llama la atención el carácter melismático de este tercio.

Notas de comienzo y final: Partimos con Sol como Fundamental del V y reposamos en Mi como 3ª del I.

Dinámica: Hay un crescendo considerable en la nota Si anterior a la respiración y otro hacia la mitad del tercio.

Respiraciones: El tercio está dividido por una respiración y de las partes resultantes, la segunda es mucho más larga y adornada.

SEXTO TERCIO - Morente

i ba te ner e e

tan mal fin

Ámbito: Mi3-Mi4 (8ª).

Giros melódicos característicos: Comienza como el tercio anterior, aunque es más amplio y se

mueve por grados conjuntos con la excepción del salto de 3ª que se produce a la mitad del segundo pentagrama (Mi-Do).

Notas principales de reposo y enfatizadas: La nota más enfatizada es Do.

Ornamentos a destacar: Las escalas ascendentes y descendentes y los largos vibratos en las notas de reposo.

Notas de comienzo y final: Con Sol comienza el tercío como 5ª del I y finalizamos con Mi, Fundamental de Mi Flamenco.

Dinámica: La intensidad de la melodía crece en la mitad del tercío y disminuye llegando al final y coincidiendo con la palabra “fin”.

Respiraciones: Dos respiraciones dividen el tercío en tres, aunque como en tercíos anteriores, la segunda respiración, tras una breve intervención melódica, sirve para enfatizar el final de la copla.

SEXTO TERCIO - Chacón



Ámbito: Mi3-Fa4 (9ª).

Giros melódicos característicos: La melodía tiene forma de arco aunque tiene ondulaciones intermedias. Sería importante señalar que se mueve por grados conjuntos y que encontramos un salto de 4ª J por primera vez en la copla, se produce de Si a Mi.

Notas principales de reposo y enfatizadas: El Do se repite varias veces y sobre él se producen ornamentos, a parte encontramos el Mi de la sílaba “tan” acentuado por motivo del salto y anunciando el final de la copla.

Ornamentos a destacar: En este tercío encontramos un resumen de los ornamentos presentados en toda la copla: un grupeto (que aparece por primera vez), mordentes, vibratos, escalas y los grupos de escalas de tres en tres notas que hemos señalado en otros tercíos.

Notas de comienzo y final: Sol como Fundamental del I y Mi es la nota final como Fundamental del I de Mi flamenco.

Dinámica: Crescendo hacia la mitad del tercío y disminuyendo para la resolución final.

Respiraciones: El tercío se realiza de un solo jipío.