



**CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA
“RAFAEL OROZCO” DE CÓRDOBA**

Departamento: Cuerda pulsada

Especialidad e Itinerario: Flamenco (Cante Flamenco)

Curso: 2017-2018

Trabajo Fin de Estudios

Memoria

**ESTUDIO DE LAS SIMILITUDES MELÓDICAS ENTRE
LAS CANTAORAS FLAMENCAS DEL SIGLO XX Y
XXI POR ALEGRÍAS Y CANTIÑAS**

MODALIDAD:

TEÓRICO-PRÁCTICO

TEÓRICO

Autora: Raquel Cabello Ruíz

Tutora: Alba Guerrero Manzano

Córdoba

Septiembre 2018

Agradecimientos:

“Enormemente agradecida quedo con la enseñanza transmitida por todo el profesorado del Conservatorio Superior de Música “Rafael Orozco, con especial mención a mi tutora Alba Guerrero por su ayuda y comprensión”

“Al Centro Andaluz de Flamenco de Jerez de la Frontera por su gran acogida y amabilidad”

“Al V Congreso interdisciplinar Investigación y Flamenco de Sevilla 2018 por brindarme la oportunidad como ponente”

“A mi padre y mi madre”

RESUMEN

El objetivo marcado en este trabajo es el estudio de las similitudes existentes entre las distintas interpretaciones para una misma melodía tipo por alegrías y cantiñas, para un corpus de estudio formado por las cantaoras flamencas más representativas del siglo XX y XXI. Para ello, el procedimiento que se ha seguido comienza con la recopilación de un corpus musical para este palo y en estos estilos melódicos, clasificación, tratamiento y selección de los audios, quedándonos con las melodías y cantaoras más representativas. Una vez que contamos con el material auditivo de interés pasamos a la realización de las transcripciones manuales de los cantes, a la identificación y análisis de los recursos vocales más utilizados en el repertorio clasificado, a su análisis comparativo y cuantitativo de los aspectos musicales más relevantes, a una valoración propia y discusión de los resultados obtenidos con la extracción de conclusiones.

INDICE

A). JUSTIFICACIÓN.....	1
B). OBJETIVOS.....	3
C). DESARROLLO.....	4
D). METODOLOGÍA.....	11
E). FUENTES CONSULTADAS.....	15
F). ESTIMACIÓN DE MEDIOS MATERIALES.....	17
G). VALORACIÓN CRÍTICA.....	18
H). CONCLUSIONES.....	20
I). BIBLIOGRAFÍA.....	21
J). APÉNDICE: PROGRAMA CONCIERTO.....	22

A). JUSTIFICACIÓN.

En mis comienzos como estudiante del cante flamenco en el conservatorio profesional de música “Cristóbal de Morales” de Sevilla, fueron las alegrías de Cádiz uno de los primeros cantes que me enseñaron y que me aprendí, así que empecé a familiarizarme con el repertorio y a tener conocimiento de las primeras e importantes referencias artísticas por este palo. Fue en aquel entonces cuando empecé a tener conocimiento sobre las grandes figuras existentes, y empezó también mi curiosidad por relacionar a unas cantaoras y a otras, de cómo interpretaban estos estilos, de los ornamentos, adornos y recursos vocales que utilizaban para que su cante fuera especial, singular y diera sello de identidad, y así de alguna manera también intentar “imitarlo” y poderlo llevar en la práctica a mis interpretaciones. Tenía especial inclinación por escuchar mucho más el cante de mujer, pues notaba que por la tesitura me sentía mucho más cómoda en la interpretación, aunque con los años de estudio se ha igualado mucho más ese gusto por el que sentía al principio y podría destacar algunas figuras masculinas que se han convertido en un gran referente para mi repertorio.

En la actualidad, finalizando mis estudios en el conservatorio superior de música “Rafael Orozco” de Córdoba, donde se encomienda la redacción de este Trabajo Fin de Estudios, recogido en los Estudios Superiores de Música en la especialidad de cante flamenco, dentro de las Enseñanzas Artísticas Superiores de Arte Dramático, Danza y Música, podría decir que ha sido de gran importancia y ayuda el realizar estos estudios superiores para potenciar y afianzar aún más todos esos conocimientos que en un principio se fue adquiriendo, y que ahora han servido para elaborar un trabajo de investigación de estas dimensiones, aunque el flamenco sea tan rico y extenso que no se termine nunca de aprender.

Por haber nacido también en tierra gaditana y compartir la gracia, frescura y dinamismo que llevan consigo las alegrías, es por lo que nos motiva a adentrarnos en el estudio de algunos de estos estilos denominados cantes de Cádiz, además de ver también de gran importancia hacer este estudio riguroso musicológico y comparativo entre las distintas melodías interpretadas por las cantaoras seleccionadas queden registradas a través de una partitura, para que pueda haber constancia a través de un papel y de una manera visual, la existencia y conservación de su contorno melódico que caracterizan dichas melodías.

No podemos pasar por alto la preocupante situación que seguimos viviendo y sufriendo las mujeres en la sociedad actual con respecto al maltrato psicológico, físico y sexual tanto en el hogar como fuera de él, y como mujer que soy y además mujer que se dedica al mundo del arte flamenco, veía conveniente coger este tema de estudio, para tener un mayor conocimiento de lo que las mujeres cantaoras han ido sufriendo a lo largo de la historia. De gran ayuda para entender la visión que la sociedad ha tenido de cara a su posición en el ámbito público, laboral y artístico, ha sido el trabajo realizado por la etnomusicóloga Loren Chuse, un trabajo que se refleja en su monografía titulada “*Mujer y Flamenco*”, en el que ella misma realizó entrevistas personales a mujeres cantaoras, obteniendo como resultado un alto porcentaje de afectación en la prohibición de que estas mujeres pudieran desarrollarse como seres libres, activos y transformadores (Chuse, 2007).

Este no será un tema en el que haga especial énfasis, ya que el objetivo principal de este trabajo se basa en un estudio melódico comparativo, pero quería hacer especial mención acerca de este trabajo por Chuse en el que nos ayuda a tener un mayor conocimiento sobre la posición de marginación que ha adquirido la mujer en el mundo del flamenco, y en la sociedad en general, cuando la figura de la mujer a pesar de su posición secundaria en el mundo laboral y en otros muchos aspectos socioculturales, ha sido una figura muy representativa en éste arte, y ha sido de especial importancia su presencia como transmisora, creadora y recreadora de estilos dentro del género flamenco. Un ejemplo de su importancia lo encontramos en esta publicación: (Cruces, 2004, p. 123).

En 1997, los andaluces estuvimos de enhorabuena. La Junta de Andalucía declaró Bienes de Interés Cultural los Registros Sonoros de La Niña de Los Peines, figura fundamental entre las artistas del género en el momento que le tocó vivir, y que ha quedado encumbrada como la cantaora más decisiva de la historia del flamenco.

Es por lo expuesto con anterioridad el principal motivo y centro de interés que nos llevó a realizar este trabajo de investigación titulado “*Estudio de las similitudes melódicas entre las cantaoras flamencas del siglo XX y XXI por alegrías y cantiñas*”.

B). OBJETIVOS.

- 1.- Descubrir las similitudes melódicas entre las cantaoras en el cante por alegrías y cantiñas seleccionadas para este trabajo con la realización de un corpus de estudio.
- 2.- Identificar cuáles son los recursos vocales existentes en los estilos melódicos más usados en el desarrollo de los cantes en estudio.
- 3.- Analizar mediante las transcripciones de los cantes los rasgos más característicos que conforman las melodías de las cantaoras significativas a nivel individual y global que nos lleven a esclarecer los parecidos a través del estudio de unos aspectos musicales globales.
- 4.- Cuantificar por letras y tercios de los cantes los aspectos musicales de manera objetiva para establecer la comparativa.
- 5.- Valorar el grado de similitud entre las cantaoras.

C). DESARROLLO.

Ya que sobre esta materia no ha habido estudios previos como bien se comenta en el proyecto y dando respuesta al estado de la cuestión, vamos a analizar qué estilos melódicos y recursos vocales utilizan las cantaoras en su interpretación, en qué momento del tercio del cante lo realizan y si se hay parecido entre ellas. El objetivo es buscar si existen o no similitudes y/o diferencias melódicas presentes en el cante por alegrías y cantiñas, ya que han sido y son estilos que entran dentro de un repertorio muy utilizado por los intérpretes de todos los tiempos.

En base a estas cuestiones sobre las que se han tratado algunos aspectos a nivel melódico e interpretativo de determinadas mujeres, se han planteado una serie de preguntas de investigación junto con la construcción de unos objetivos. En adición a lo anterior, añadimos la tarea de realizar unos procedimientos de análisis musical dando lugar primeramente a unas respuestas hipotéticas que se han ido resolviendo en el transcurso del trabajo realizado a medida que hemos ido particularizando y entrando a nivel de detalle.

Toda esta labor a desempeñar ha servido también para que este trabajo tome una determinada línea de investigación y se estructure los apartados resumidos que aparecerán a continuación y que se presentarán de manera más detallada y explícita en el cuerpo del proyecto.

1.- Introducción.

1.1- Objetivo del Estudio: el tema del trabajo se ha elegido por considerar de que ha existido una transmisión oral por imitación de los cantes, además de un probable parecido entre cantaoras. La elección también está motivada por la importancia de la presencia de la mujer en la creación y transmisión de estilos del flamenco a pesar de su marginación. Igualmente se apoya también por el hecho de no contar con precedentes de comparativas melódicas en la interpretación de estos estilos entre las cantaoras significativas de la época por lo que nos marcará primordialmente como objetivo de estudio la búsqueda de similitudes entre ellas.

1.2.-Alegrías: definición y origen: son varias las definiciones existentes en el género vivaz de las alegrías que gracias a estudiosos e investigadores del flamenco, como pueden ser: Núñez (2011), García (1987), Blas Vega y Ríos Ruíz (1988) y Machado (1881), podemos obtener información acerca de su definición. Esta definición se basa en su origen, importancia y popularidad de estos estilos fundamentalmente provenientes de la jota interpretados a ritmo de soleá pero más aireado y dinámico.

2.- Desarrollo.

2.1- Recursos vocales:

En base al nomenclátor que la cantaora y profesora Alba Guerrero les pone a los recursos vocales más utilizados en el cante flamenco, se ha fijado la búsqueda y agrupación de los mismos en los tercios analizados.

Para el caso de nuestro estudio, los recursos que encontramos los define Alba Guerrero (Miralles y Guerrero, 2017, p. 31) como:

IA) *Mordente superior o Quiebro*. Es una inflexión sobre una sola nota. Es un recurso vocal que da lugar, como consecuencia o efecto de dicha inflexión, a un adorno ascendente de un semitono o un tono. Se puede definir también como un vibrato de una sola oscilación. Se le suele llamar quiebro, hipo, rizo o giro. Es uno de los ornamentos más habituales en todos los palos flamencos a lo largo de su historia.

IIA) *Efecto Jipío*. Es uno de los efectos empleados para “romper la voz” en el cante flamenco. Se trata de una combinación entre el mordente superior -pero más acentuado y por lo tanto con más energía- y el ataque soplado. Puede resultar similar a un gemido.

IIB) *Efecto Bebeo o Babeo*. Es la técnica de poner la letra /b/ dentro de una sílaba o delante de cada una de las notas de una escala para provocar un efecto parecido al vibrato.

IIIA) *Tipo de ataque soplado o aspiración*. En la fonética andaluza es frecuente la pronunciación de un soplo sonoro que se produce mediante la espiración. Al cantar flamenco es habitual atacar una nota con esta espiración que llamaremos ataque soplado o aspirado. Este recurso también es conocido en ciertos círculos docentes como “arrastre” y lo encontramos desde las primeras grabaciones flamencas.

IVA) *Tipo de vibrato marcado*. Recordemos que las coordenadas del vibrato son frecuencia y amplitud. Es un recurso habitual emplear un tipo de vibrato que siendo de baja frecuencia cuenta con gran amplitud.

2.2- Metodología:

Teniendo fijados como punto de partida los recursos vocales, el procedimiento de estudio trata de encontrarlos y agruparlos por coincidencias y porcentajes de uso dentro de nuestro corpus de estudio. Además se analizan otros aspectos musicales de interés como herramientas para la búsqueda de similitudes en los distintos tercios de los cantes por cantaoras y/o por melodías.

2.3- Corpus de estudio:

Este trabajo tiene como fuente primaria de estudio la utilización de un material en soportes sonoros. Una vez seleccionados los audios de calidad e interés obtenidos del Centro Andaluz de Flamenco de Jerez de la Frontera (Cádiz) lo hemos tabulado, conformando el corpus musical de estudio.

2.4.- Recursos vocales encontrados en los distintos estilos melódicos.

Los estilos melódicos en los que se centran nuestro proyecto han sido escogidos por ser los más utilizados por los intérpretes a lo largo de la historia, aunque si bien, existen numerosos estilos que no se han analizado y quedaría abierto su análisis en un futuro. También se dará una breve definición de los estilos que han sido interpretados por las cantaoras (Núñez, 2011). Para todas y cada una de las melodías realizaremos un análisis de entre los cantes de las cantaoras *La Niña de los Peines*, *Fernanda de Utrera*, *La Perla de Cádiz*, *La Paquera de Jerez*, *Mariana de Cádiz*, *María Vargas*, *Carmen Linares*, *Carmen de la Jara*, *La Macanita* y *Laura Vital*. Estas melodías serán:

Melodías en estudio:

2.4.1. Jotilla de Cádiz

2.4.2. Pastora I

2.4.3. Pastora II

2.4.4. Mellizo macho

2.4.5. Enrique Butrón

2.4.6. Tío José del Águila

2.4.7. Cantiñas del Pinini

2.4.8. Rosa la Papera

2.5.- Aspectos musicales globales en las melodías.

En este apartado del proyecto escogeremos y valoraremos una serie de aspectos musicales característicos que nos abrirán el camino hacia la evaluación de las similitudes melódicas existentes entre melodías y/o entre cantaoras para poder macerar nuestras conclusiones.

2.5.1. Intervalo inicial.

Con este aspecto lo que queremos observar es la interválica que presentan las melodías justo al comienzo de los versos de las distintas letras interpretadas por cada una de las cantaoras.

2.5.2. Ámbito melódico.

Otro aspecto importante será también conocer el ámbito melódico, que vendrá marcado por las notas máximas agudas y graves que aparecen en el transcurso del cante y el cual nos aportará nuevos datos para poder buscar similitudes entre cantaoras.

2.5.3. Contorno melódico.

Se centra este aspecto fundamentalmente en conocer la figura que dibuja la melodía apoyada en los aspectos anteriores y si se guarda fiabilidad melódica. Esta herramienta también nos será de ayuda para ver si se guarda similitud melódica.

2.5.4. Localización del ornamento

El hecho de transcribir las letras a un pentagrama es de gran utilidad para identificar y localizar los distintos recursos vocales utilizados, ya sean presentados por notas agudas o graves, así como los demás aspectos de interés que conjuntamente tratados nos darán el sustento para comparar, clasificar y cuantificar las similitudes entre las cantaoras, y con ello extraer las conclusiones.

2.5.5. Porcentaje de aparición de los recursos vocales por melodías.

Con el análisis descrito anteriormente por cantaora, podremos contabilizar el número de recursos utilizados por las cantaoras para una melodía. De esta manera podremos calcular los porcentajes de uso conocidos también el número de recursos totales que se han usado en la misma y como se presenta en el diagrama de sectores a continuación:



Figura: Ejemplo porcentaje de uso de recursos vocales en la melodía Pastora II.

2.5.6. Porcentaje de aparición de los recursos vocales en el corpus de estudio.

De igual forma, concluidos los diagramas por melodías podremos representar toda la información conjunta del corpus de estudio como se presentará en el proyecto.

2.5.7. *Tablas resumen de aspectos musicales globales por melodías.*

Para poder visualizar de forma conjunta los aspectos musicales globales presentaremos en el proyecto las tablas resumen de los mismos como la que exponemos a continuación:

JOTILLA					
ASPECTOS GLOBALES	NIÑA DE LOS PEINES	LA PERLA DE CÁDIZ	MARÍA VARGAS	MARIANA CORNEJO	CARMEN LINARES
1. INTERVALO INICIAL (Tonos)	3ª MENOR	3ª MAYOR	3ª MAYOR	4ª JUSTA	3ª MAYOR
2. ÁMBITO MELÓDICO	4ª JUSTA	5ª JUSTA	7ª DISMINUIDA	7ª MENOR	7ª DISMINUIDA
3. CONTORNO MELÓDICO	LINEAL	LINEAL	LINEAL	LINEAL	LINEAL
4. LOCALIZACIÓN DEL ORNAMENTO	FINAL DEL VERSO	MEDIO y FINAL DEL VERSO	MEDIO y FINAL DEL VERSO	MEDIO y FINAL DEL VERSO	PRINCIPIO, MEDIO y FINAL DEL VERSO
5. RECURSOS VOCALES UTILIZADOS	MORDENTE SUPERIOR	MORDENTE SUPERIOR Y BEBEO	MORDENTE SUPERIOR, VIBRATO MARCADO Y JIPÍO	MORDENTE SUPERIOR, BEBEO Y VIBRATO MARCADO	MORDENTE SUPERIOR, ATAQUE SOPLADO, BEBEO Y JIPÍO

Tabla: Ejemplo de resumen de aspectos musicales globales en la melodía Jotilla.

2.5.8. *Porcentaje de uso de los recursos vocales por cantaoras.*

Igualmente pero por cantaoras, conocidos el número de veces que realiza un recurso en todas las melodías que interpretan, y conocidos también el número de recursos totales que han usado en nuestro corpus, calculamos los porcentajes propios de uso de un recurso tipo, representándolo en un diagrama de sectores como el de a continuación:



Figura: Ejemplo porcentaje de uso de recursos vocales por María Vargas en sus melodías.

2.5.9. *Tabla resumen de porcentajes de uso de ornamentos por cantaoras.*

De igual forma, concluidos los diagramas por cantaoras podremos representar toda la información conjunta del corpus de estudio como se presentará en el proyecto.

2.5.10. *Tabla resumen de aspectos globales por cantaoras.*

Con motivo de visualizar de forma conjunta los aspectos musicales globales encontrados en las distintas cantaoras presentaremos en el proyecto las tablas resumen de las mismas al igual que exponemos a continuación:

NIÑA LOS PEINES (1890)			
ASPECTOS GLOBALES	MELODÍAS		
	JOTILLA	PASTORA I	PASTORA II
1. INTERVALO INICIAL (Tonos)	3ª MENOR	2ª MAYOR	3ª MAYOR
2. ÁMBITO MELÓDICO	4ª JUSTA	6ª MAYOR	7ª MENOR
3. CONTORNO MELÓDICO	LINEAL	ONDULADA	ONDULADA / LINEAL
4. LOCALIZACIÓN DEL ORNAMENTO	FINAL DEL VERSO	FINAL DEL VERSO	FINAL DEL VERSO
5. RECURSOS VOCALES UTILIZADOS	MORDENTE SUPERIOR	MORDENTE SUPERIOR Y BEBEO	MORDENTE SUPERIOR

Tabla: Ejemplo de resumen de aspectos musicales globales por La Niña los Peines.

4.- *Conclusiones.*

Analizados los distintos aspectos musicales por melodías y cantaoras claramente nos ha puesto de manifiesto el uso continuo de recursos vocales que adornan las distintas melodías. El uso de estos recursos se demostrará que son compartidos por las cantaoras, además del parecido en el contorno melódico que describe sus interpretaciones, como así el de su ámbito melódico. Se demuestra que la aparición y variedad de recursos ha ido aumentando con el tiempo.

5.- *Bibliografía.*

Finalmente en este apartado se expondrá toda la bibliografía que ha sido necesaria para la elaboración de este trabajo.

D). METODOLOGÍA.

El primer paso a realizar ha sido recopilar la discografía de las cantaoras flamencas más representativas del cante por alegrías y cantiñas recogidas en el Centro Andaluz de Flamenco de Jerez de la Frontera (Cádiz). El paso siguiente lo hemos continuado realizando una transcripción manual de numerosas letras de un total de ocho melodías como estudio de caso, y en el que entre sus variantes destacan por alegrías y cantiñas: 1) *Jotilla de Cádiz*, 2) *Pastora I*, 3) *Pastora II*, 4) *Mellizo Macho*, 5) *Enrique Butrón*, 6) *Tío José del Águila*, 7) *Cantiñas del Pinini* y 8) *Rosa la Papera*.

Para la realización de las transcripciones, nos hemos basado principalmente en escuchar las notas que van formando la melodía por grados conjuntos, y en el que solo se ha tenido en cuenta su análisis melódico basándonos en la metodología de la asignatura “Transcripción de la música flamenca” del 1º y 2º curso impartidas en este Conservatorio por la profesora M^a Jesús García. Como resultado se obtiene una forma en la línea melódica o también llamada contorno melódico en el contexto académico. Para ello, previamente hemos tenido que hacer uso de un programa editor de audios de libre descarga llamado “Audacity” que nos ha servido para poder fragmentar los cantes por letras y así poder acceder a su escucha en reiteradas ocasiones para una mejor identificación de los recursos vocales entre otras.

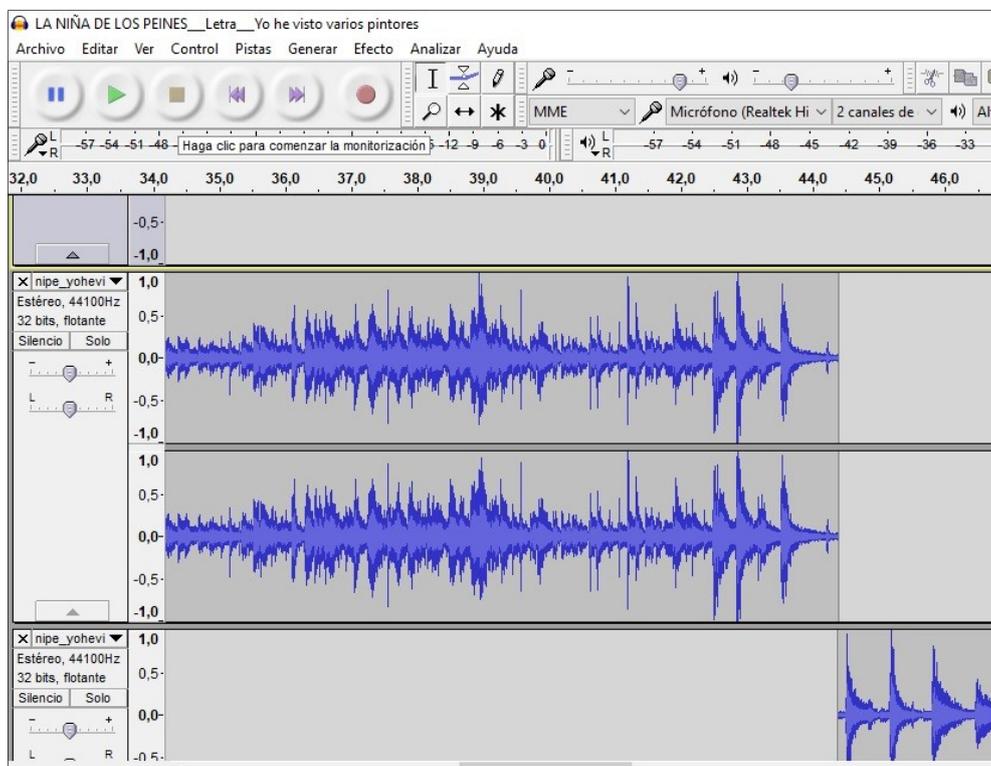


Ilustración. Ejemplo de la interfaz del programa Audacity para la Niña los Peines.

Para el corpus de estudio de las grabaciones coleccionadas en el Centro Andaluz de Jerez, se realizará una tabla informativa donde se expondrán los datos del material auditivo recogidos como: nombre de la cantaora, palo, título del disco, discografía, año, título de la letra, nº de registro del audio del Centro Andaluz de Flamenco.

Finalizadas estas transcripciones que han sido elaboradas a través del programa de edición de partituras llamado “Sibelius”, en el que se ha estudiado su manejo durante el curso a través de la asignatura “Nuevas Tecnologías aplicadas al flamenco”, e impartidas por el profesor Antonio Moral Jurado, podemos dar paso a presentar los distintos tipos de recursos vocales utilizados por las cantaoras en sus interpretaciones.

The screenshot displays the Sibelius software interface for editing a vocal score. The title bar reads "MARIANA CORNEJO Cádiz y el Peñón - Sibelius". The menu bar includes options like Archivo, Inicio, Introducción de notas, Notaciones, Texto, Reproducción, Maquetación, Aspecto, Partes, and Revisión. The ribbon contains various tools for editing notes, text, and playback. The main workspace shows five vocal staves (Voz) with lyrics in Spanish. A floating keyboard (Teclado flotante) is visible over the staves. The bottom status bar shows "Página 1 de 1", "Compases: 5", "Sin selección", and "Altura real".

MARIANA CORNEJO "Cádiz y el Peñón"

Voz
Ay mi ra me siem pre can tan do

Voz
Y bai la mos tu com pás

Voz
Ay mi re me siem pre can tan do

Voz
Tal vez sea lin da so ñan do

Voz

Línea de tiempo

Indicaciones de compás 4/4

Armaduras Do Mayor

Títulos MARIANA CORNEJO "Cád...

Números de compás 1 2 3

Página 1 de 1 Compases: 5 Sin selección Altura real

Ilustración. Ejemplo de interfaz de Sibelius para la transcripción de una letra de Mariana Cornejo.

La cantaora Alba Guerrero en su artículo publicado (Miralles y Guerrero, 2017, pp. 28-33), nos hace una clasificación de estos cinco recursos vocales más utilizados en el cante flamenco, y en el sitio web en el que participa (Guerrero, Gómez y Rodríguez, 2017), donde nos muestra una puesta en práctica de dichos recursos vocales de manera que se puedan visualizar su ejecución en el cante.

Con objeto de buscar una norma nemotécnica y práctica que ayude a una mejor comprensión de los cantes transcritos se resaltarán los recursos vocales tipo a través de colores, marcándolos en los pentagramas y sus letras. De esta forma aparecerán según el **criterio por colores** que se expone a continuación:

- Mordente Superior / **- Bebeo** / **- Vibrato Marcado** / **- Ataque Soplado** / **- Jipío**

A modo ilustrativo a cómo se presentará en el proyecto ponemos como ejemplo una letra de María Vargas:

Letra: Me valgo de mi saber

*“Que no te la daito a **“entendé”** (bis)*

*Que yo tengo una **“queja contigo”***

Que pa poder yo hablar contigo Ay que me (bis)

*Valgo **“de”** mi **“sa-ber”** (bis)”*

Una vez conocida su clasificación, definición y ejecución de cada uno de estos recursos más utilizado, podremos localizarlos y señalarlos en las distintas transcripciones, ver en los diferentes momentos y tercios del cante donde aparecen en las melodías anteriormente mencionadas.

Veremos también cuáles han sido los más utilizados, y si coinciden unas cantaoras con otras en la utilización de estos adornos u ornamentos, obteniendo como resultados unos porcentajes en su utilidad y en el que vendrá representado en un diagrama de sectores que permiten expresar las diferentes magnitudes y proporcionalidad de ejecución.

Igualmente, para una mejor comprensión de la ejecución de los recursos vocales citados, haremos una interpretación práctica de los mismos al final de la exposición teórica del presente TFE según el programa de concierto detallado en el apartado J) Apéndice.

Dado que este trabajo está basado en una investigación documental, concretamente realizado a través de soportes sonoros, la metodología aplicada está basada por lo tanto en una investigación cuantitativa y cualitativa.

Respecto a la investigación cuantitativa, porque se dispondrán de unos resultados estadísticos dando la posibilidad de medir los aspectos más recurrentes dentro de un determinado campo de estudio.

A través de los audios y realización de las transcripciones manuales, se han podido visualizar y localizar dichos aspectos recurrentes y se han podido observar y medir las preferencias interpretativas entre las cantaoras. Una información que se ha adquirido de manera estructurada y sistemática y que su resultado ha sido cuantificar los aspectos que hemos considerado importantes en este trabajo de estudio musicológico.

En relación a la investigación cualitativa lo que se ha pretendido ha sido aprender las cualidades de los fenómenos que se han investigado, ya de una manera menos sistemática, mediante la observación analítica sobre cómo interpretan las cantaoras determinados estilos de cantes por alegrías y cantiñas. (López-Cano y San Cristobal, 2014: pp 83-122).

E). FUENTES CONSULTADAS.

Ya que para la realización de este trabajo ha sido primordial y básica una documentación en registros sonoros, se podría decir que hemos utilizado una fuente primaria como principal objeto de estudio. De igual modo ha como se ha indicado en la metodología debemos considerar como herramienta el artículo de la revista que lleva como título “*Timbres y colores consideraciones, técnicas y ornamentación en el cante flamenco*” (Miralles y Guerrero, 2017, pp. 28-33), donde la cantaora Alba Guerrero hace una descripción de los cinco recursos vocales que aparecen en las manifestaciones del cante flamenco, y de las cuales serán analizados y aplicados a las categorías del cuerpo de estudio, sumado, a la explicación que nos realiza dicha cantaora de manera representativa a la hora de ejecutar estos recursos en el cante, y con los que contamos con fácil acceso y podemos encontrar en el sitio web el que participa (Guerrero, Gómez y Rodríguez, 2017).

El manejo de las herramientas encontradas en el programa de edición de partituras “Sibelius”, también han sido consideradas una herramienta de gran importancia para la realización de las transcripciones en las distintas melodías que se aplican en este trabajo. Así como el programa de tratamiento de audios “Audacity” de libre descarga.

Como fuente secundaria cabe mencionar toda aquella documentación escrita que ha servido para complementar información acerca de datos que no han sido particularmente el objeto de estudio, pero que han servido para situarnos en un contexto histórico de lo que son en este caso las alegrías de Cádiz y sus orígenes. Como también estudiar la importancia que ha tenido la presencia de la mujer flamenca, valorando su genialidad creadora, a pesar de todos los inconvenientes que la hicieron invisible estar a la sombra de la vida social, cultural, laboral, político, etc.

Para la obtención de todos estos datos de información, nos hemos servido de contenidos de tipo: monográficos como los de Chuse (2007), Cruces (2004), García (1987) y Machado (1881); tesis doctoral como López (2007); Diccionario como Blas Vega y Ríos Ruíz (1988); digital como los encontrados en Núñez (2011).

Por el contrario, han aparecido algunas limitaciones a la hora de elaborar este trabajo como el no contar con los registros sonoros clasificados por cantaoras según su discografía y en distintas carpetas, con lo cual fue una tarea laboriosa realizar primeramente dicha clasificación a pesar del excelente recibimiento y trato que obtuvimos en el centro andaluz de flamenco de Jerez.

El hecho de que algunos de los materiales sonoros no tuvieran calidad auditiva, y no estuvieran digitalizados, (sobre todo discos de vinilo y cassetes) ha sido otro de los motivos por el cual hemos encontrado dificultad, ya que se han quedado en el tintero muchas melodías por analizar. Como también el estudio de las interpretaciones en algunas cantaoras que han sido figuras representativas de gran importancia en estos estilos de cante como por ejemplo Bernarda de Utrera, y Encarnación “La Sallago”. Quizás sea también éste el motivo de la no digitalización el hecho de que no hayamos podido encontrar todas las interpretaciones de las cantaoras en cada una de las melodías que hemos escogido para este estudio musicológico y con ello homogeneizar y hacer más igualitario el corpus. Por lo tanto este trabajo abarca a todas aquellas grabaciones que han sido digitalizadas.

F). ESTIMACIÓN DE MEDIOS MATERIALES.

Para el comienzo, desarrollo y elaboración del proyecto ha sido necesario:

- Traslado al Centro Andaluz de Flamenco de Jerez de la Frontera (Cádiz).
- Soporte digital de las discografías.
- Instrumento musical de teclado.
- Grabadora.
- Ordenador portátil con acceso a internet.
- Softwares de usuario Microsoft Office, Adobe Reader y Paint.
- Softwares musical Sibelius y Audacity.
- Consulta bibliográfica de libros, diccionarios enciclopédicos, tesis doctorales, artículos de revistas y congresos.

Para la exposición y defensa del Trabajo Fin de Estudios se necesitará:

- Traslado al Conservatorio “Rafael Orozco” (Córdoba).
- Soporte digital de las discografías.
- Software Microsoft Office.
- Ordenador portátil con acceso HDMI a proyector del conservatorio.
- Acompañamiento al cante por guitarrista.

G). VALORACIÓN CRÍTICA.

El estudio melódico de estos estilos de alegrías y cantiñas, es una materia sobre la que existe poca información, y más aún en el estudio comparativo entre cantaoras a la hora de analizar sus interpretaciones. Por todo ello he creído oportuno y necesario abrir esta nueva línea de investigación, con la intención de ampliar los conocimientos o abrir un nuevo camino de estudio dentro de estos estilos e ir analizando y abordando todos aquellos aspectos que he creído importantes de analizar conforme me he ido adentrando en la elaboración de este trabajo. El hecho de haber elegido este tema, de alguna manera me ayuda también a que mantenga un cierto grado de motivación e incentivo, tanto a nivel personal como también desde dentro de un colectivo de investigadores, aficionados, e intérpretes de este arte, que estén interesados en la innovación e investigación sobre diferentes cuestiones bien en este campo estilístico del flamenco como son las alegrías, o bien en otros estilos del cante, ya que el flamenco es una música que ofrece un amplio abanico ricos en melodías.

A pesar de las dificultades que haya podido encontrar a la hora de realizar este trabajo, puedo manifestar un grado de satisfacción positivo, ya que he visto como paso a paso en el trascurso de su realización, se han ido alcanzando los objetivos que me había planteado en un principio, como también se han ido cumpliendo las expectativas que tenía de una manera intuitiva, y que finalmente han podido demostrarse de manera concisa y rigurosa.

Gracias al proceso de formación que he tenido durante estos cuatro años pasados en el Conservatorio Superior de Música, puedo decir que se han adquirido unas series de capacidades y conocimientos, que han servido para ahora poder expresarme de forma clara y ordenada, todo un trabajo de investigación de rigor, que a pesar de su extensión aun faltarían aspectos en los que podría centrarme en un futuro y abrir nuevas líneas de investigación, como mejorar los estudios que ya se han investigado.

Por lo tanto el alcance de este trabajo está circunscrito a las características y a la extensión propia de un trabajo de fin de estudios, por ello me he ceñido a estos ocho estilos de entre alegrías y cantiñas, si bien mi intención y deseo sería en un futuro poder ampliar este estudio a todos los estilos de cantiñas que hay, o incluso a otros palos. Pienso que quizás este primer acercamiento pueda abrir la puerta a una metodología que se podría bien aplicar a la investigación de otros estilos, en los cuales se puedan estudiar en un futuro la similitud melódica siguiendo quizás muy humildemente esta propuesta como metodología para un análisis de las melodías del resto de los palos, y es mi intención y deseo el poder contribuir a

la investigación, y el conocimiento profundo de este arte que es tan amplio, y en el que estoy empezando a investigar y descubrir maravillas.

En la actualidad, dada la revolución tecnológica que existe, y como se ha expuesto, como línea de investigación futura, se podría comparar las transcripciones manuales expuestas con transcripciones automáticas, y ver las representaciones gráficas de las tendencias de los cantes a través de modelos numéricos que nos ofrece uno de los programas informáticos desarrollados por el proyecto de investigación COFLA (Computational Analysis of Flamenco Music), para verificar que efectivamente estas dos líneas de investigación se complementan tanto en un plano visual a través de estas representaciones como en un análisis músico-tecnológico.

H). CONCLUSIONES.

Como anteriormente al comienzo de nuestro estudio intuíamos, el hecho de realizar un estilo melódico en concreto y/o la interpretación personal de cada una de las cantaoras en estudio, nos han puesto de manifiesto tras el análisis de los distintos aspectos globales la existencia de similitud entre ellas.

De entre los aspectos de relevancia se han extraído:

- Repetición del uso de recursos vocales.
- Transmisión oral evidente entre las cantaoras de las épocas más antiguas por medio de grabaciones y/o encuentros artísticos. Por tanto, existencia de imitación a través de las coincidencias melódicas entre sus notas, recursos vocales, tonalidades compartidas y aspectos musicales globales como los analizados.
- Aumento de recursos en los cantes y aparición de nuevos tipos con el transcurso del tiempo como así se muestran en los diagramas de sectores realizados.
- Conservación o fiabilidad en las melodías de origen entre las distintas épocas visualizado en el análisis del contorno melódico con formas geométricas lineales y onduladas.
- Uso mayoritario del mordente superior y bebeo en las alegrías de nuestro corpus de estudio.
- Libertad de ejecución de los recursos vocales en cualquier parte del verso pero con uso más extendido al final de los versos.
- Corpus amplio pero no homogéneo al no haberse encontrado el mismo número de interpretaciones por melodías de las cantaoras estudiadas.
- Posibilidad de emplear la metodología en otras melodías y palos.
- Apertura de numerosas líneas de investigación.

Es por ello que, como autora del estudio, confirmo que todas las cantaoras se mantienen fieles a las melodías de origen y por tanto existe similitud entre ellas en los aspectos musicales estudiados de sus cantes aunque si bien es cierto que dada la tesitura natural de cada una de ellas y debido a la curiosidad, inquietud por innovar y como no a la tendencia a la imitación, cada cantaora le va añadiendo a su parecer un pequeño carácter distinto pero siempre entorno a los aspectos musicales básicos de nuestro estudio.

D). BIBLIOGRAFÍA.

BLAS VEGA, José y RÍOS RUÍZ, Manuel. (1988). Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco. 2 volúmenes. Madrid. Cinterco.

CHUSE, Loren. (2007). *Mujer y flamenco*. Signatura Ediciones de Andalucía, S.L.

CRUCES ROLDÁN, Cristina. (2004). “Mujeres en el flamenco”. *Antropología y Flamenco, Mas allá de la Música*, II tomos. Sevilla: Signatura, pp.123-164.

GARCÍA MATOS, Manuel. (1987). *Sobre el flamenco. Estudios y notas*. Madrid: Cinterco, S.A.

GUERRERO, Alba, GÓMEZ, Emilia y RODRÍGUEZ, Sonia. (2017). «Vídeos». [en línea]. [consultado: 19 de abril de 2018]. Disponible en: <https://canteflamencotech.wordpress.com/2017/>

LÓPEZ-CANO, Rubén Y SAN CRISTOBAL OPAZO, Úrsula. (2014). *Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Fonca – Esmuc, pp. 83-182.

MACHADO ÁLVAREZ, Antonio. (1881). “Demófilo”. *Colección de cantes flamencos*. Sevilla: El Porvenir.

MIRALLES, Mónica y GUERRERO, Alba. (2017). «Timbres y colores, consideraciones técnicas y ornamentación en el cante flamenco». *Logopèdia. Revista del Col·legi de Logopedes de Catalunya*, nº 32, pp. 28-33. [descargado: 12 de enero de 2018]. Disponible en: <http://www.albaguerrero.com/wp-content/uploads/2014/12/LOGOPEDIA-32-definitiva1.pdf>

NÚÑEZ NÚÑEZ, F. (2011). «Los Palos de la A a la Z:». [en línea]. [consultado: 16 de julio de 2018]. Disponible en: <http://www.flamencopolis.com/archives/8>

J). APÉNDICE: PROGRAMA CONCIERTO.

CANTIÑAS

1. JOTILLA DE CÁDIZ

Letra: “Tengo una queja contigo”

“Que no te la daito a **entendé** (bis)

que tengo una **quejita contigo**

Que pa poder hablar contigo **ay que me** (bis)

Valgo **de** mi **saber**

Valgo **de** mi **saber**”

3. PASTORA I

Letra: “Yo he visto varios pintores”

“Y si no **te** veo **doble** (bis)

Penilla me da si te **veo**

Y no tengo yo más **alegría**

Que cuando me **mientan tu nombre**”

2. PASTORA II

Letra: “Vivan los toreros”

“Y dile si lo ves **pasa**

Ay! Pero que dile **mu bajito**

Ay! Dile que estoy medio **loca**

Y **loquita** pero **perdía**

Que dile muchas **cosas**

Ay! Dile que lo **quiero**

Dile que estoy **loca**

Dile que me **muerdo**

Ay! pero dile aunque **sea**

Que me **quiera** un **poquito**

Y que de mí se **apiade**

Si **quiera** un **ratito.**”

ALEGRÍAS

1. ENRIQUE BUTRÓN

Letra: “Alegrías”

“Y tiene mi niña un **balcón** (bis)
Y en frente del sol que **sale**
Sale el sol sale mi **niña** (bis)
Sale **mi** niña y el **sol** (bis).”

2. TÍO JOSÉ DEL ÁGUILA

Letra: “Cantiñas”

“Me llaman **la atención** (bis)
Ay! tiene dos **cositas** mi **Cai**
Ay! los **mocitos** de mi **barrio** (bis)
Y la plaza **San Juan de Dios**”

3. MELLIZO MACHO

Letra: “Alegrías”

“El que quiera **compararte** (bis)
Que piense en **lo** más bonito
Que no hay **otro rinconcito** (bis)
Que de **solera** y con más **arte** (bis).”

4. CANTIÑAS DEL PININI

Letra: “A dibujar esta rosa”

“Dibújeme usted esta **rosa** (bis)
Ayúdame **compañero**
Que estoy solita y no **puedo**
Dibujarla tan hermosa (bis)”
Que piense en **lo** más bonito
Que no hay **otro rinconcito** (bis)
Que de **solera** y con más **arte** (bis).”

5. ROSA LA PAPERA

Letra: “Toma ese puñal dorao”

“Ay! que a mí me enseñó **a querer**
Ay! yo maldigo a la **persona**
Que me ha enseñao a mí a **querer**
Ay! yo tenía en mis **sentío**
Ay! yo tenía en mis **sentío**
Ay! ahora me encuentro sin **él**.”

Acompañamiento: Diego Reyes

