



CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA

“RAFAEL OROZCO” DE CÓRDOBA

Departamento: Cuerda Pulsada

Especialidad e Itinerario: Flamenco (Itinerario de Cante Flamenco)

Curso: 2017-2018

Trabajo Fin de Estudios

Memoria

ELEMENTOS FORMALES DEL CANTE

FLAMENCO EN LA DISCOGRAFÍA DE CAMARÓN

DE LA ISLA: LAS GLOSOLALIAS Y SU

TIPOLOGÍA

MODALIDAD:

TEÓRICO-PRÁCTICO

TEÓRICO

Tutor: Inmaculada Morales Peinado

Autor: Rosa Ángela García Clavijo

Córdoba

Septiembre 2018

RESUMEN

El trabajo fin de estudios que presentamos a continuación versa sobre la importancia de uno de los elementos formales más popularizados por Camarón en su discografía: las glosolalias. Presentaremos una breve introducción sobre el cantaor y las influencias musicales internas y externas al flamenco que afectaron a su arte. Además, mencionaremos sus características vocales y la repercusión que estas tuvieron en otras/os cantaoras/es de generaciones posteriores. Para analizar con profundidad la discografía de Camarón y el uso de glosolalias, hemos llevado a cabo una división por etapas de su discografía fundamentándonos en los cambios estéticos y tímbricos que se producen en el cantaor a lo largo de su carrera discográfica. El grosso de nuestro trabajo se basa en un estudio comparativo sobre los elementos formales en un estilo en concreto como son los tangos. A través de ellos haremos diferentes lecturas sobre el uso de las glosolalias, su tipología y criterios de clasificación; ya sea por su localización y función, su origen o fonética. Por último, elaboramos un inventario sobre glosolalias y otros elementos formales en el resto del repertorio de la discografía de Camarón de la Isla.

PALABRAS CLAVE: Camarón de la Isla, elementos formales, características vocales, glosolalias y tipología.

ÍNDICE

RESUMEN.....	2
1. JUSTIFICACIÓN.....	2
2. OBJETIVOS.....	4
3. DESARROLLO.....	5
4. METODOLOGÍA.....	17
5. FUENTES CONSULTADAS.....	20
6. ESTIMACIÓN DE MEDIOS NECESARIOS PARA SU REALIZACIÓN.....	23
7. VALORACIÓN CRÍTICA.....	24
8. CONCLUSIONES.....	25
9. BIBLIOGRAFÍA CITADA.....	29
10. APÉNDICES.....	30

1. JUSTIFICACIÓN

Consideramos que las glosolalias o tarabillas son elementos o recursos formales utilizados en el cante flamenco, constituidas por una armonía particular, una tonalidad concreta, un tempo específico y una fonética y significante singular. Por este motivo nos sentimos atraídos hacia estos elementos formales que a menudo, pasan desapercibidos o no son valorados suficientemente, en cuanto que ellos contienen todos los elementos necesarios para iniciarse en la interpretación del cante flamenco o su pedagogía. El motivo de elegir las glosolalias, es debido a que este elemento formal tiene autonomía propia a nivel armónico, melódico, rítmico, formal y estético, compuesto a su vez por partículas o motivos que la conforman. Aunque las glosolalias no suelen tener un significado propiamente dicho, si está concebido para comunicar, y sobre todo para conectar al interprete con la interpretación.

El presente trabajo se justifica fundamentalmente por la necesidad de dar respuesta a preguntas que surgen en relación con las glosolalias o tarabillas, como elementos o recursos formales en la discografía de Camarón de la Isla en general y en el uso que ellos se hacen particularmente en los tangos. Por este motivo y queriendo dar respuesta a estas intuiciones y preguntas personales al respecto, nos disponemos a indagar y analizar en esta discografía a fin de responder a los objetivos que nos planteamos en este Trabajo Fin de Estudios, (TFE).

El hecho de elegir la figura de Camarón, es debido a que, desde mi infancia, ha sido el cantaor que más repercusión ha tenido en mi persona hasta su fallecimiento en el año 1992, tal fue la tragedia que supuso este hito que dejé de escucharle y me adentré por completo en el resto de cantaoras/es contemporáneos, desde este momento la afición ha sido mi gran compañera durante mi juventud y madurez. Me he acercado al repertorio de muchos intérpretes y escuelas cantaoras gracias a mi padre Juan García y Luis Soler, así como todo lo aportado desde la Fundación Cristina Heeren y los últimos once años en el Conservatorio Cristobal de Morales en Sevilla y Conservatorio Superior Rafael Orozco de Córdoba. Con esto quiero decir, que desde 1992, han pasado 26 años, tras los que vuelvo a retomar la discografía de este maestro, desde otro punto de vista, con otro bagaje, que no sólo es el corazón o el subjetivismo personal. Por este motivo venimos a analizar,

computar y obtener conclusiones lo más objetivas posibles sobre uno de estos recursos formales, las glosolalias, que ya existían anteriormente a su discografía. Examinaremos cómo fueron popularizados y cómo evolucionaron estos elementos formales a lo largo de las etapas discográficas de este artista.

El hecho de ceñirnos al estilo de los tangos, tiene como fin, hacer un análisis exhaustivo de la tipología de las glosolalias a fin de acotar al máximo la temática para este estudio, así como observar las interrelaciones que se producen entre estilos. La razón por la cual hemos decidido abordar la temática del trabajo, fundamentándonos en la examinación de las distintas funciones de las glosolalias en el estilo de los tangos, corresponde a que, en este palo es donde mejor hemos podido observar las distintas funciones que pueden poseer dichos elementos formales, dependiendo en gran medida de su localización, ya sean de introducción, de remate de letra o estribillo, asociada a letra o a estribillo, o de cierre final.

Una vez analizadas las glosolalias por tangos y sin perder de vista estos elementos en otros estilos o palos, como pueden ser en las bulerías, reparamos en cómo Camarón en el último tercio de siglo XX, populariza estas glosolalias personales en los cantes festeros (tangos, bulerías, cantiñas), haciendo un transvase de -Lereles- a otros estilos como seguiriyas o tarantos, lo cuales, por tradición, no habían sido empleados anteriormente con estas glosolalias. Teniendo en cuenta estos hechos hemos procedido a hacer una selección de estilos u obras incluidas dentro del repertorio general de Camarón de la Isla, para mostrar la importancia de la glosolalia, su función dentro del cante y tipología, que será interpretado durante la defensa y concierto de este trabajo fin de estudios¹.

¹ Véase el anexo 1: “Programa de mano”, que se encuentra en el apéndice de esta memoria.

2. OBJETIVOS

Un objetivo lo podemos definir como una meta que se quiere alcanzar en un determinado período de tiempo y utilizando determinados recursos. La definición de los objetivos sirve como guía a la hora de tomar decisiones. En todo trabajo hay unos objetivos más importantes que otros. Por ello hemos dividido los objetivos en principales y secundarios. A continuación, pasaremos a nombrar cada uno de ellos, con el fin de que se dé a conocer nuestras intenciones principales en este trabajo.

Los **objetivos principales** son el resultado o sumatoria de una serie de metas y procesos que queremos conseguir, y son los motivos que generan la investigación. Son los siguientes:

1. Clasificar por etapas la discografía de Camarón según criterios tímbricos, tanto de voz como musicales.
2. Contemplar la evolución de las características vocales de Camarón de la Isla y su repercusión.
3. Contribuir con la clasificación de las glosolalias o tarabillas según diferentes criterios.
4. Aportar información cuantitativa y cualitativa sobre el uso de elementos formales en el repertorio de tangos grabados por Camarón.

Los **objetivos secundarios** son los que ayudan a alcanzar a los objetivos primarios y determinan cuáles son los esfuerzos. Son los siguientes:

1. Desarrollar material útil de uso y consulta sobre la tipología de glosolalias.
2. Considerar las influencias que afectaron a Camarón de la Isla para la creación de nuevas glosolalias.
3. Posibilitar la aproximación a las cuestiones propias de la temática elegida.
4. Elaborar acopio de elementos formales como glosolalias, onomatopeyas, ayeos y estribillos utilizados en la discografía de Camarón de la Isla.
5. Poner en valor la figura de Camarón de la Isla como interprete y creador, en compañía de la Familia Lucía, en cuanto a la creación de repertorio netamente flamenco.

3. DESARROLLO

Considerando que las glosolalias tienen un valor formal, estético, melódico, armónico y rítmico singular en la interpretación del cante, nos parece adecuado desarrollar este trabajo, para desentrañar algunos de los aspectos que encierran estos elementos en el cante flamenco en general, y en la discografía de Camarón de la Isla en concreto, con el fin de acometer en su valorización y pedagogía.

El trabajo se dividirá en dos bloques teóricos fundamentales, que a su vez contienen los diferentes apartados que nos llevan, por un lado, a adentrarnos en la figura del cantaor elegido, y por otro acercarnos a los elementos formales empleados por él, y la clasificación que de ellos hacemos en este TFE.

En el primer bloque tratamos de contextualizar la figura de Camarón de la Isla, presentado una breve biografía de José Monge Cruz, precedentes, influencias y su repercusión. A continuación, consideramos importante el hecho de clasificar la discografía según el año de grabación, teniendo en cuenta que tras su fallecimiento se sigue comercializando con su discografía, así que nos ceñiremos a la discografía grabada entre 1969 y 1992 trataremos las características vocales de Camarón y repercusión en las/os cantaoras/es en el siglo XXI.

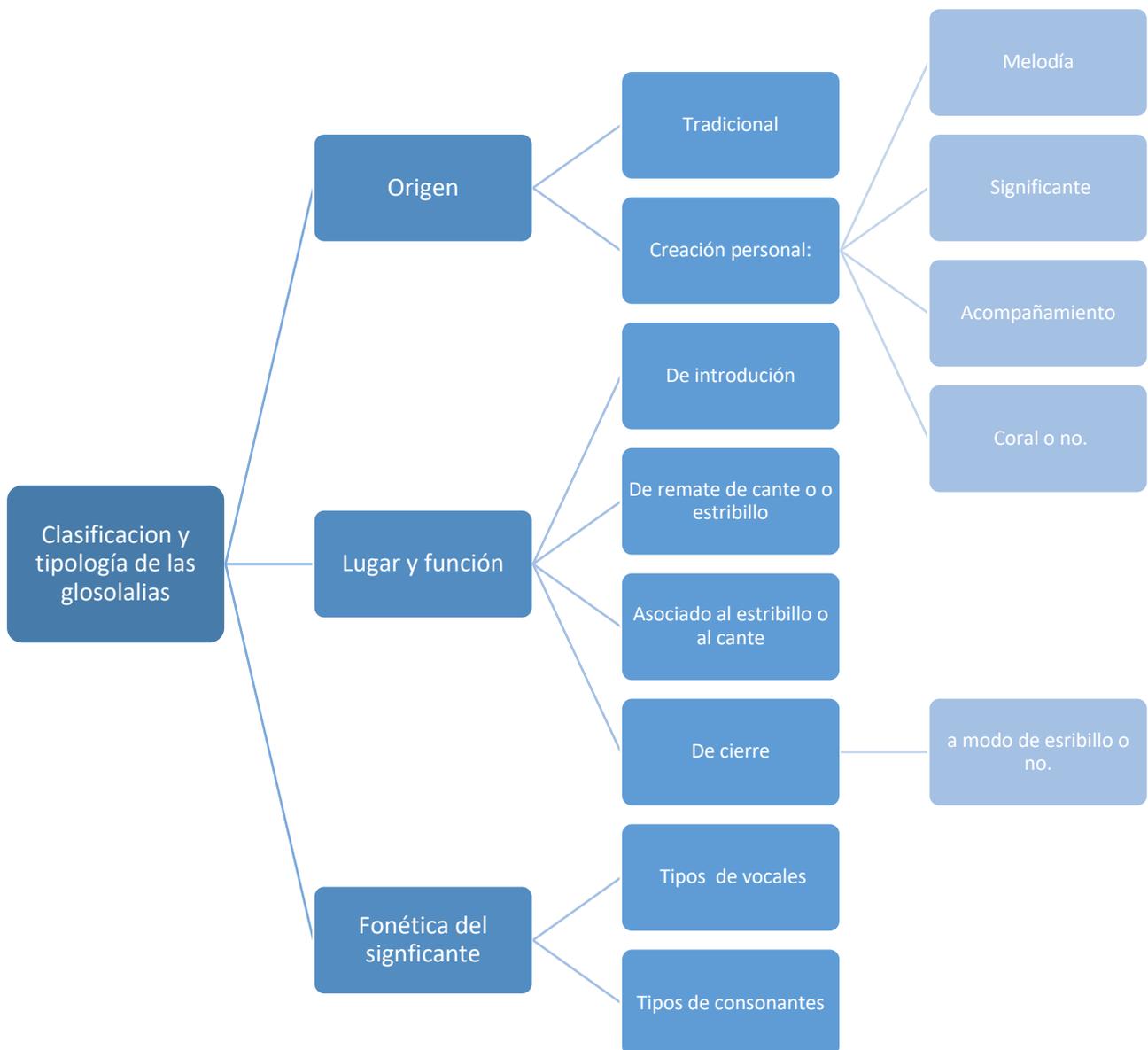
En el bloque de desarrollo propiamente dicho, y en los sucesivos apartados de este TFE se hablará concretamente de los recursos formales y estéticos adoptados y recreados por Camarón, que afectaron al cante Flamenco durante los años de la transición política, en un panorama de apertura propio de aquella época y que se mantiene hasta nuestros días con la globalización.

Entraremos así en el núcleo de este estudio que son las glosolalias o tarabillas, elementos. Concebimos su tipología según diferentes criterios de clasificación, como son la localización y función, el origen, y su fonética. A la postre realizaremos un análisis más preciso sobre las glosolalias usadas en los tangos de su discografía, de los cuales analizamos de manera más rigurosa una selección de melodías de glosolalias que nos permiten valorar su tipología según la localización y función. A nivel fonético y debido

a la complejidad de algunas glosolalias ha sido bastante complicado ordenarlas según el criterio fonético, porque pueden hallarse asociadas unas a otras, al igual que pasaba hace tres siglos, cuando ya se utilizaban estos elementos formales en el género de la tonadilla.

Para terminar el desarrollo teórico haremos un catálogo de estos elementos formales del cante flamenco y otros, como pueden ser el temple, los ayeos, o estribillos de la discografía de Camarón de la Isla.

A continuación, mostramos el esquema de la tipología de las glosolalias y el análisis de las glosolalias en los tangos de Camarón.



Esquema 1. Clasificación y tipología de glosolalias

3.1 Análisis del uso de glosolalias en el estilo de tangos.

El uso de tarabillas o glosolalias va modificándose de forma cualitativa y cuantitativa a lo largo de la discografía de Camarón de la Isla. De las 23 audiciones realizadas de los temas bajo la denominación de tangos hemos comentado 9 títulos en la primera etapa, donde las glosolalias aparecen de forma genérica, a excepción de la última grabación con *Rosa Maria*, donde comienza a sustituirse las tarabillas por estribillos de nueva creación. La impresión de tangos remite en pro del auge de las rumbas, durante la segunda y la tercera etapa. A continuación, haremos un recorrido por épocas de los tangos más reseñables, analizando algunos de ellos, por su importancia musical y estructural.

Primera etapa

En la primera etapa es cuando se produce el desarrollo y auge de las glosolalias, convirtiéndose en sello personal de Camarón, tanto por la importancia que puedan tener a la hora de desarrollar la temática singular sobre las glosolalias como elemento formal y su evolución, así como por su función estética y comercial. Durante la primera etapa discográfica, se produce el boom de los Yimís, en la discografía de Camarón de la Isla².

Venta Vargas, 1967 es una grabación casera en directo donde Monge se acompaña a sí mismo al toque e interpreta diferentes palos entre los que nos deleita con unos tangos arrumbaos en los que alarde de diferentes modelos de tarabillas, con un esquema formal bien construido y delimitado por los elementos formales, amén de los estilos de Extremadura en la mayoría de las ocasiones, a excepción de unos originarios de granada, y letras escogidas, donde intercala estos cantes tradicionales adaptados al tango arrumbao y rumbas propiamente dichas. Es un claro ejemplo de cómo un juguetero-Ritintin- puede ser convertido en estribillo a ser interpretado como cierre del número en directo.

Aunque en 1969 ya hiciera alguna intervención discográfica, como es el caso de las realizadas con Sabicas, no llega a grabar tangos. Así tomaremos como inicio en este mismo año la primera etapa de grabación, donde Jose Monge es acompañado por Paco

² Véase el anexo 1, donde aparecen analizados todos los temas rotulados como tangos en la discografía de Camarón.

de Lucía y Ramón de Algeciras a partir del 69, hasta 1977. Etapa donde es tutorizado y producido por Antonio Sánchez Pecino, padre de ambos guitarristas, y bajo la mirada atenta de Pepe de Lucía hasta el final de la carrera discográfica de Camarón de la Isla. En 1969 imprime los tangos extremeños, *Detrás del tuyo se vá* en el álbum: *Camarón de la Isla con la colaboración especial de Paco de Lucía*, una suerte de tangos donde ya inserta el elemento formal de la glosolalia de introducción: -Lere-le-lá- así como también hace uso de onomatopeyas como remates de la cuarta letra, relacionado con la nana: -ro-rá- y pudiera también considerarse -bin bon bera-, que remata la quinta letra con origen en los tangos de La Gazpacha de Granada, a la vez que sirve de introducción a lo que formará parte de un juguete de cierre “flores del campo, me voy con ella” con función de remate de la última letra y cierre en cuanto que lo repite dos veces, al final de su intervención. Cabe hacer mención especial al remate o juguete de la tercera letra de tangos extremeños “La novia del Ritintin”, que a posteriori será convertido y utilizado como juguete o estribillo de cierre en ulteriores grabaciones.

En 1970 graban *Camarón con la colaboración especial de Paco de Lucía*. “Cada vez que nos miramos”, donde graban una pista por tangos, *Ante el altar me juraste*, cuya autoría es firmada por Francisco Sánchez Gómez y Antonio Fernández Díaz “Fosforito” quien nos deja el siguiente testimonio al respecto (Gamboa y Núñez, 2003)

Yo he montao discos para otros cantaores. Montar un disco no es darle diez letras y vale, sino coger la guitarra, cantarlo y grabarlo hasta dejarlo como a mí me gusta. Y se lo mando para que lo oiga mil veces. Y sale un cantaor con un estilo y una forma. El primer disco que grabó Camarón se lo hice yo.

En este caso según la autoría del disco, podemos confirmar que fue en este segundo álbum, donde Fosforito intervino, y firma estos tangos interpretados por Camarón con su impronta personal. Con una estructura formal muy concreta, haciendo uso de glosolalias muy variada silábicamente, asociada a una rica melodía para la introducción -Loralo-lailo-leloré-. Utiliza un estribillo melódico, con diferentes letras, para rematar la segunda letra y la última. Estribillo que repetirá, antes de la glosolalia de cierre, esta última como variación de la introducción.

Glosolalia de Introducción y cierre



función que tienen dentro de esta obra por tangos, con un diseño influenciado posiblemente por Las Grecas, y con una composición silábica basado en -Nonainos-naninoní- significante que puede estar basado en el significado “no ni ná”, o “nanai, no”, como hemos citado anteriormente. Al igual que los tangos grabados en el disco anterior, comienza la glosolalia y Camarón hace alarde de su textura vocal grabe, sin acompañamiento rítmico ni introducción de guitarra, solo unos acordes acompañan la melodía lastimera, de esta primera sección de la glosolalia de introducción, hasta cadenciar y volver a reiniciar en la segunda sección de la misma, a compás de la guitarra con un melodía más viva y vibrante.

Glosolalia de Introducción

8 Nai no nai_ no_ nei no nei no nei nai no ni no nei_ no_ ni Nai no nai_

8 no_ nei no nei no nei nai no ni no nei_ no_ ni Nai no ni no_ nai_

10 no nai no nai no na ri no ni no ni no_ na

Transcripción 2. Glosolalia del tema “Y me gustan las mujeres”

Nos encontramos con este estimado ejemplo sobre glosolalias que funcionan como remates de la primera, segunda y, que no son más que variaciones de la segunda sección de la tarabilla de inicio y de esta manera podemos concluir diciendo que en este caso las tarabillas se convierten en estribillo, en tanto que ritornerlo. La glosolalia de cuarta y última muta hacia el diseño silábico - nei-ne-né-. El significante elegido y su fonética es -Naino-nei-noninoní- noná, utiliza todas las vocales excepto la [u] y se apoya en la nasal [n] durante toda la glosolalia.

Glosolalia después de la 1ª letra y al final del tema

8 Nai no nai no_ nai no nai no nai no nai no_ nai no_ a.

Glosolalia después de la 2ª letra

Nai no na a

Transcripción 3. Glosolalia del tema “Y me gustan las mujeres”

Las melodías proceden por grado conjunto, con una línea ondulada que parecen llevar un esquema pregunta- respuesta. Respecto a la tonalidad decir que está tocada por Paco de Lucía con la cejilla al uno en Si flamenco, y a su vez por Ramón de Algeciras con la cejilla al tres en La flamenco. El ámbito en el que circula las melodías se encuentran entre Sol₃ y Reb₅. Se Puede apreciar un tipo de salto de quinta que se repite en tres ocasiones, bien en la introducción y cierre, en los que se repite modelo (que hemos coloreado de rojo) y en el remate a la primera. Como notas extrañas a la tonalidad las más relevantes son el sol b (que aparece en la primera glosolalia de introducción, *transcripción 2*) el cual nos indica la séptima menor del acorde de La b mayor (acorde de dominante secundaria para resolver en un re b mayor, II grado flamenco). Esta nota dentro de las melodías de Camaron es muy reseñable, ya que la utilizaba mucho para cadenciar en el modo flamenco. La nota mi becuadro (*transcripción 3*) podría pensarse que es una nota extraña, aunque analizando el modo en el que está es el tercer grado alterado de la escala, tipo del modo flamenco.

Y me gustan las mujeres es un claro ejemplo de cómo las tarabillas pueden ser usadas con diferente función, ya sea de introducción, cierre de un cante, con sus respectivas variaciones y por último con función de cierre, como es este caso en concreto.

En 1973 retoman la fórmula comercial Camarón de la Isla con la colaboración especial de Paco de Lucía, tal y como aparecía en los tres primeros discos y a excepción de Canastera, en esta época el mercado discográfico estaba repleto de propuestas cuasi flamencas. Una vez más producido en esta primera etapa por Antonio Sánchez aconsejado por Fosforito, graban unos tangos de Málaga *Quisiera volverme purga* en el que no imprimen glosolalia alguna por tangos, aunque si utiliza el ayeo propio de los tangos del Piyayo-Ay-que- con la frescura e impronta de la personalidad de Camarón.

En 1974 en el Álbum *Soy Caminante*, graban los tangos *Qué desgraciatitos son*, influenciados por Las Grecas cuyo lenguaje musical sorprendió a muchos artistas de entonces, y Camarón no dudó en empaparse del arte de estas gitanas para recrearse en él y ofrecernos números como estos tangos de 1974. La Glosolalia de introducción sobre el molde silábico -Narai-nará- podemos subdividirlo en dos secciones: (1) la primera acompañada de rasgueos que van buscando el tempo de 4/4 entrando en la segunda sección de esta introducción que antecede a la primera letra por tangos con melodía popularizada por el dúo femenino con la letra “Inmortal para quererte”, grabado bajo el título de Asingará. Estilo de creación personal de Carmela, con el que Camarón comienza y termina estos tangos, cambiando la letra a modo de cante-estribillo melódico, en cuanto que empieza y termina con este estilo creado por Carmela, la hermana de Tina, para finalmente rematar con variaciones de la glosolalia de introducción.

Glosolalia de Introducción y conclusión

Nai na na... a y nai na na ra a a ay_nai na na... Ay na rai... ay na ra i_

20
ay na ra i_ ay... ay...

Transcripción 4. Glosolalia incluida en el tema “*Qué desgraciatitos son*”

Las glosolalias utilizadas en la introducción y cierre a modo de estribillo en esta obra por tangos, se encuentra en la tonalidad de Do#f, cuya melodía ondulada procede por grados conjuntos, modelo que se repite y varía en su segundo tramo, al que accede a través de un salto de quinta. El ámbito en el que se interpreta esta tarabilla está situado entre Do₄- Do₅. Concluye con una técnica de floreos superiores que dan expresividad a esta glosolalia asociada a *Las Grecas*. En la técnica vocal y recursos utilizados de esta tarabilla se aprecia la velocidad y virtuosismo que requiere su interpretación.

En 1975 graban los tangos del Triana, estilo personal del Titi, versionados esta vez por este prodigio con el título de *No naqueres más de mí*, cuyo autor y productor no cambian y que se encuentra en el disco *Arte y Majestad*. Estos tangos destacan por su singularidad armónica en tono menor y por el uso de la glosolalia tradicional -Lerele-lé- como remate de cuatro de las cinco letras grabadas, otorgando a la tarabilla una función

de estribillo. Para finalizar, tras la letra de cierre con cambio de modo hacia lo netamente flamenco, aparece un elemento formal poco habitual en que interpretar una melodía entorno a la cadencia final, apoyándose en la vocal -a-, que bien hubiera podido ser interpretada con un diseño silábico más desarrollado, sin embargo se opta por esta sencilla y expresiva forma de interpretar el final en modo flamenco.

En 1977 en el última obra producida y acompañada por la Familia Lucia, *Castillo de Arena*. Estos tangos *Y mira que mira y mira* son unos de los más escuchados del repertorio de Camarón, y en ellos podemos apreciar, entre otras cosas, la inclusión de un ud árabe, que toca Paco de Lucia a lo largo de todo el número suplantando la función de solista en los interludios entre letras y estribillos. Paco lo había utilizado en Almoraima y lo utiliza también ahora en estos tangos. El recurso formal principal que utiliza en esta obra es el estribillo -mira que mira y mira-, fonéticamente está concebido o diseñado a modo de glosolalia, pero esta vez si contiene un significado. Para finalizar y antes de las últimas variaciones sobre el estribillo, hace uso de un jugueteo con trabalenguas incluido.

Segunda etapa

Esta segunda etapa se encuentra contextualizada en la primera década de democracia y apertura de fronteras y en lo que concierne a lo artístico, apreciamos cómo se incluyen nuevos elementos, instrumentos y tímbrica a lo largo de esta etapa.

Si en la primera etapa el elemento formal excelencia en los tangos es la glosolalia, vemos cómo al final de la primera etapa y al principio de la segunda ya empiezan a complementarse con otro elemento formal como es el estribillo, y que en esta época vendrá a imponerse sobre a glosolalia, como elemento formal y comercial. Esta segunda etapa se caracteriza por la presencia en la producción de Ricardo Pachón.

1978 en vivo, editado en 1987, *Castillo de Alcalá*. *Castillo de Alcalá*, grabado en vivo por Ricardo Pachón, justo antes de grabar *La Leyenda del Tiempo*. Esta salida o Introducción del canto está basada en un Ayeo u Onomatopeya que refleja el lamento, viene precedida por otro elemento formal, el temple.

Glosolalia de Introducción

The image shows two staves of musical notation in 8/8 time, with a key signature of one flat (Bb). The first staff contains the lyrics 'a ay ay a y ay' with various vocal ornaments (wavy lines and dots) above the notes. The second staff continues the melody with lyrics 'a y ay a y a y ay ay ay a.' and ends with a double bar line.

Transcripción 5. Glosolalia incluida en el tema “Castillo de Arena”

La tonalidad en la que se incluye ente Ayeo, es Re flamenco. La melodía por grados conjuntos se desarrolla en un escueto ámbito entre Re₄ y Sib₄. Podemos apreciar cómo en este ejemplo no se produce la mutación de la consonante [I] a la consonante [Y]

1978 en vivo, editado en 1987, *El embrujo de tus ojos*, del álbum *Camarón nuestro* se trata de una lección acerca de cómo y hasta cuanto se puede retardar unos tangos convertirlos en tientos manteniendo el nuevo tempo hasta que termina la letra, en lo que respecta a nuestro tema sobre glosolalias, decir que este recurso, con el tipo de glosolalia de cierre, através de un -leile-, mientras que la tercera y cuarta letras son rematadas por jueguetillos

1978 nos encontramos con *Sin descanso, amar* igualmente editado en el Álbum *Camarón nuestro* una década después de su grabación en directo, acompañado por su nuevo guitarrista Tomatito, nos ofrece una tanda introducida por una glosolalia - ay narai-recreada a baja velocidad y unas letras conocidas y otras inéditas hasta el momento, en el que el maestro interpreta cada una de ellas a un tempo diferente según su preferencia, una vez más en directo Monge se siente libre para jugar con el tempo, como recurso estético.

1978 En vivo, editado en 1987 se imprime *sufro por unos ojos negros*, igualmente en *Camarón nuestro*, responde a una tanda de los tangos grabados en la primera etapa de Camarón, durante el año 1977, *Y mira que mira*, en *Castillo de arena*, además de otras novedades. De nuevo grabados en vivo con el acompañamiento de Tomatito, Monge dicta

sentencia en la importancia de la flexibilidad del tempo, para aportar mayor emoción a las letras, además de hacer uso del estribillo “y mira que mira”, en la primera tanda de tangos seleccionados para esta interpretación en directo. En este caso no hace uso del recurso formal de la tarabilla.

1979 *Tangos de la Sultana*, pertenecientes al álbum de *La Leyenda del tiempo*, donde aparece por primera vez una glosolalia de cierre, a coro; coral,- rairorá-lorailorá- sobre un bajo obstinado de guitarra como elemento formal que contrasta con esta tanda de tangos de la Pirula, polurizados por la repompa de Málaga, y que interpreta hasta en cuatro ocasiones con letras diferentes. Acompañado por Tomatito y Raimundo Amador, un gran elenco de acompañamiento a las palmas y coros.

1981 *Tu amor para mí no es fantasía*, y donde está acompañado de nuevo por Paco de Lucía y Tomatito, en el disco *Como el agua*, se hace uso del elemento a modo de estribillo, que repite dos veces con la letra que da título a este track, en la segunda ocasión lo hacen a coro, dando más empaque si cabe a esta obra. Una vez más no se requiere de glosolalias en estos tangos de creación personal, firmada por Pepe de Lucía.

1981 también fue el año de *Cómo el agua*, cuyo elemento formal vuelve a ser el estribillo, extraído de segunda letra de esta tanda, el cual se repite hasta cuatro veces, interpretando a modo coral el último ritornello, con la colaboración de La Susi, nuevamente con la autoría de Pepe de Lucía y dirección musical de Paco de Lucía.

1983 año para el álbum *Calle Real*, donde imprime los tangos *Yo vivo enamorao*, con autoría del propio Camarón junto a Antonio Humanes, y bajo la producción de Paco de Lucía, como excepción en esta segunda etapa discográfica. Así como también es excepcional la presencia de un doble elemento formal que aparece sistemáticamente junto o por separado, es el caso de “qué me lleven contigo”, la letra de salida a modo de estribillo y “yo vivo enamorao”, como estribillo propiamente dicho. El acompañamiento de los músicos del sexteto del Paco de Lucía, donde vemos inmersiones rítmicas en la bossa nova, como elementos renovadores, que llevan a este tango hacia la tempo de rumba.

1984 con los tangos *Na más qu`er día* perteneciente al dico Viviré, de nuevo con la colaboración del sexteto y dirección musical de Paco de Lucía, y autoría de Pepe de Lucía. La ausencia de glosolalias dejan paso al desarrollo del estribillo, que da título a este trabajo por tangos, y que se repite hasta en cuatro ocasiones siendo el último de ellos a modo coral.

1984 bajo la producción de Ricardo Pachón y Paco de Lucía en el disco Viviré, se graba *Mi sangre grita*, bajo el título de tango- rumba, que conjuga patrones rítmicos propios de tangos y rumbas, que servirá de modelo para posteriores grabaciones por tango, aunque no se especifique bajo la etiqueta de rumba. La obra comienza con una entrada. Encontramos el elemento formal característico la rumba, que es el estribillo y el recurso formal de la tarabilla en modo coral- lere-lelei- como remate de la última letra y justo antes del último estribillo.

Tercera etapa

Esta etapa comienza en el año donde se intensifican si cabe aún más los cambios emocionales y físicos en Camarón, debidos a la muerte de su madre y la importante operación de ortodoncia al que es sometido Monge. Ambos hitos producen cambios en la tímbrica de Camarón ligados al desgaste severo a nivel físico. En lo que respecta a los tangos esta última etapa de grabación de José Monge, viene dada por el incremento en el tempo de las obras recogidas como tangos convirtiéndose casi en rumbas. Además, podemos observar que durante esta etapa se incrementan los números etiquetados como la fórmula de rumbas.

1986 Monge junto a Humanes firman la autoría de *Vente conmigo*, en el disco producido por éste último bajo el título de *Te lo dice Camarón*, donde conviven un estribillo que va mutando asociado al coro y a una glosolalia como es -leré- y una glosolalia propiamente dicha de cierre construida a base de -neine- La textura instrumental habitual se ve enriquecida con la interpretación de un instrumento de cuerda frotada como es el violín. De nuevo un elemento formal singular como es la entra en tonos altos, con acompañamiento de la guitarra sorda y la cuerda frotada de los violines que nos lleva hasta el tempo de tangos arrumbados.

1989 es el año de *Soy gitano*, que lleva el nombre de los tangos que se imprimen bajo la producción de Ricardo Pachón, y con el acompañamiento de Tomatito y Vicente Amigo, muy elaborados a nivel orquestal, se apuesta una vez más por el estribillo coral, cuyo origen está inspirado en Triana. Tangos firmados con autoría de Monge y Amigo, en este caso el estribillo aparece o no asociado a un remate “me parto la camisita” que muta y que se presenta de forma aislada para rematar a una letra que funciona como estribillo “me gusta saborear” que repite dos veces antes del último estribillo y remate de cierre.

1992 con la dirección musical de Paco de Lucía y la producción de Pepe de Lucía, nos encontramos con el último disco que grabará Camarón: *Potro de rabia y miel*, en el que aparecen bajo la etiqueta de tangos *Eres como un laberinto*, exento de glosolalias, y por lo tanto se vuelve a recurrir al estribillo que se repite hasta cuatro veces en modo coral. Otro elemento singular es la entrada con estilo sinfónico y con una entrada libre del cante que introduce el compás cuatro típico de unos tangos arrumbados.

4. METODOLOGÍA

La metodología que hemos utilizado para nuestro proyecto, ha sido el análisis comparativo de elementos de una misma especie, es decir, las glosolalias dentro del estilo de los tangos. Esta investigación cuantitativa nos ha dado datos sobre su función, utilización y elementos musicales y estéticos que este cantautor explota en su primera etapa.

Aunque este TFE siempre tuvo un carácter teórico- práctico, considero que hemos partido de ciertas hipótesis y creencias, como son la influencia del paradigma mairenista que reinaba, hasta que las nuevas influencias musicales y culturales de la década de los setenta afectaron para siempre al género flamenco, abriéndose paso el término de nuevo Flamenco, pues aunque mairenista, Camarón apostaba por nuevas creaciones y por el renovar del repertorio, unido a un nuevo cambio de estética en el cante. A partir de estos supuestos surgieron unas preguntas de investigación, y que, para responder a ellas, he realizado unas tareas de investigación, para acercarme al objeto de estudio

Los pasos que nos han llevado a la realización del TFE en correspondencia con los objetivos citados son:

1. Hemos seleccionado entre todos los interpretes de cante a Jose Monge Cruz, como el cantaor que ha conseguido renovar el repertorio flamenco, popularizando nuevos estilos y letras, particularmente en los cantes festeros. Ponemos en valor su figura en el cante flamenco como interprete y creador, y tratamos de evidenciar las influencias vocales que José Monge ha tenido en otras/os cantaoras/es.
2. Con el fin de clasificar por etapas la discografía de Camarón según criterios tímbricos, hemos catalogado su discografía por etapas, basándonos en criterios de sonoridad, tanto instrumental como vocal, como es el caso del cambio en el acompañamiento en el toque y producción, entre la primera y segunda etapa, o el cambio de las características vocales relacionadas con la salud, que hace de frontera entre la segunda y tercera etapa.
3. Para aportar información cuantitativa y cualitativa sobre el uso de elementos formales en el repertorio de tangos grabados por Camarón, se ha realizado la audición de todos los cantes de Camarón, como son tangos, bulerías, cantiñas, tanguillos y rumbas, seguiriyas y seleccionado el grupo de los tangos como modelo para el análisis de sus elementos formales.
4. El hecho de contribuir con la clasificación de las glosolalias o tarabillas, se ha llevado a cabo según diferentes criterios, ya sean por la localización de la tarabilla, por su origen o por su fonética, criterios a los que hemos llegado mediante una examinación exhaustiva de las características de estos elementos formales del cante.
5. Con el fin de Desarrollar un material útil de uso y consulta sobre la tipología de glosolalias utilizadas por Camarón, hemos efectuado una escucha atenta de la sección de cantes de la obra discográfica de Camarón, a partir de las cuales nos centramos en estas tareas de estudio. Determinamos los elementos formales

propios que utiliza Camarón de la Isla y realizamos un estudio pormenorizado del uso de las glosolalias en los tangos, como característica de su obra o sello propio.

6. Hemos podido considerar las influencias que afectaron a Camarón de la Isla para la creación de nuevas glosolalias, a través de la lectura de bibliografía relacionada con esta temática y paulatinas conversaciones con Pepe de Lucía.
7. Para posibilitar la aproximación a las cuestiones propias de la temática elegida y elaborar acopio de glosolalias, onomatopeyas, ayeos, hemos hecho una clasificación sobre la tipología de glosolalias, con el fin de diferenciarlos de los otros elementos formales del cante.
8. A fin de obtener conclusiones objetivas sobre la evolución de elementos formales en la discografía de Camarón de La Isla, hemos trabajado sobre una hoja Excel, incluyendo datos puramente cuantitativos.
9. Reportamos por escrito una de las tantas conversaciones mantenidas con José Sánchez, Pepe de Lucía, con la idea de dar luz a este tema relacionado con la figura de Camarón de la Isla, en cuanto que Pepe estuvo siempre en el entorno a fin a Monge.

Referirnos a la bibliografía de Camarón de la Isla de forma somera, debido a la gran cantidad de bibliografía que ya existía sobre este tema, así como las aportaciones sobre sus influencias y repercusión en cuanto a características vocales y estéticas, que han sido tratadas de forma personalizada y con referencias a una terminología preexistente sobre técnica vocal del Cante flamenco.

El hecho de hacer un recuento de elementos formales en la discografía, ha sido acotado puesto que la cantidad de elementos formales era demasiado extensa, y decidimos delimitar el estudio al estilo de tangos que es el que, con más claridad nos sirve de modelo, para esclarecer todo lo referente a la clasificación y tipología de los elementos formales; las glosolalias. No obstante, tanto hemos elaborado un inventario sobre otros elementos formales en el resto de estilos o palos grabados en la discografía de Camarón de la Isla, como señalado el transvase que éste intérprete realiza hacia otros palos o estilos.

Por último, referir las aportaciones de la persona de José Sánchez, Pepe de Lucía, que quedan reflejadas en el apéndice del proyecto, así como por su colaboración en la preparación del concierto de la defensa de este TFE.

5. FUENTES CONSULTADAS

Una vez clara y limitada nuestra área de investigación hemos recopilado los distintos tipos de fuentes donde encontraremos esa información que precisamos, las fuentes son las siguientes:

Monográficos: Se trata de estudios concretos sobre alguna disciplina compuesto por uno o varios autores. De aquí analizaremos el material destinado a cuestiones teóricas, musicales y didácticas, en torno a la figura de Camarón y las derivadas de las glosolalias.

- BAEZA, Ana. *Camarón de la Isla. Mito en vida, leyenda desde su muerte.* (Príncipe de los gitanos)”. Hymansa, 1992.
- CALAIS GERMAIN, Blandine, *Anatomía para la voz.* Editorial La libre de Marzo, Barcelona, 2014.
- CHILLIDA, José Luis. *Amigos de Camarón* Asociación Secretariado General Gitano/Ayuntamiento de Alcobendas, 1996
- GAMBOA, J. Manuel y NÚÑEZ, Faustino. *Todo Camarón*, Coleccionable editorial Altaya, Barcelona, 2000
- GRANDE, Félix y GONZÁLEZ ZAAFRA, David. *Paco de Lucía y Camarón de la Isla.* Lunweg, Caja Madrid, 1998.
- KAYES, Gilyanne, *Singing and the actor.* Editorial A & C black, 2004.
- MONTIEL, Enrique. *Camarón, Vida y muerte del cante.* Ediciones B, 1992.
- MOLINA, Ricardo y MAIRENA, Antonio. *Mundo y forma del cante Flamenco.* Ediciones Giralda, Sevilla, 2004.
- ORTIZ NUEVO, José Luis (Coord); GRANDE, Félix ; GAMBOA; RÍOS RUIZ,M; RODRÍGUEZ REY, Amos; GÓMEZ, Agustín; BARRIOS, Manuel; GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco; TÁVORA, Salvador, etcétera. *A Camarón.* Libro colectivo publicado por la Bienal de Arte Flamenco, Sevilla, 1992.

- PEREGIL, Francisco. *Camarón de la Isla. El dolor de un príncipe*. El País/Aguilar,1993.
- RODRÍGUEZ, Andrés. *Camarón, Se rompió el quejío*. Nuer, 1992.
- TÉLLEZ, Juan José. *Paco de Lucía en vivo*, colección Plaza abierto, edita A.C.A.D.A.P, 2003.(lugar)
- TÉLLEZ, Juan José. *Paco de Lucía, el hijo de la Portuguesa*. Editorial Planeta del libro, 2015.

Publicaciones periódicas, revistas: Se tratan de publicaciones periódicas, orientadas al estudio de noticias o artículos que comparten un tema en común por medio de un tratamiento exhaustivo. Como sucede con los monográficos, debemos seleccionar las noticias específicas que sirven para nuestro estudio.

Como no podría ser de otra manera, todas las revistas especializadas, dedicaron monográficos al artista desaparecido, comenzando por “Candil” y “Sevilla Flamenca”. Destaca el número especial, bilingüe, de “La Caña” que, entre otras cuestiones, por haberse realizado en 1993 no estuvo sometido a la presión del tiempo que sufrieron las demás. Había un artículo firmado por Paco de Lucía y se incluyeron la totalidad de las coplas interpretadas por Camarón en sus discos.

- VVAA. “Camarón cinco años después” revista El Olivo, 1997. Repaso, desde múltiples perspectivas, a la obra y la figura del artista.
- ALBAICÍN, Joaquín.“Gran revulsivo del flamenco”. MAN, Mayo, 1989.
- ARANGUREN, Ignacio “Lo que se dice de Camarón puede hundir a la persona y al artista”. Tiempo, 4 de mayo, 1992.
- CONTRERAS, Maite. “El niño que fue un dulce, El País Semanal, 11-mayo-1986.
- de Diciembre, 1999.
- DE MIGUEL, Antonio. “Cosas que pasan por no afeitarse todos los días”. en Vibraciones, septiembre, 1979.
- ESPÍNOLA, Francisco.“Camarón de la Isla”.. Tiempo, 29 de mayo, 1989.
- FONT, Consuelo “El drama de Camarón de la Isla” y “El regreso de Camarón”. Panorama, 11 y 18 de mayo, 1992.

- GRIMALDI, Alfredo, “Citas con Camarón de fondo” Diario de Cádiz, 5, 12, 19, 26
- GUZMÁN, Almudena. “Camarón de la Isla”. Blanco y Negro. 21-enero.1990.
- PEREJIL, Francisco. “El dolor de un príncipe”. El País, 21 de junio, 1992.
- RIVAS Francisco, CANDADO Jose’ “Camarón de la Isla: Duende”. El Europeo, Junio, 1991.
- TÉLLEZ, Juan José. “La casa de discos y la política están podridas”. Diario 16, 31/julio/1982.

Congresos: Actos públicos destinados al estudio de temas establecidos mediante un moderador que regula la intervención de distintos ponentes, encargados de aportar datos esclarecedores sobre el tema a tratar. Los datos aportados en los congresos son recopilados de manera física dentro de sus actas, las cuales nos facilitaran el contenido de estos, si no hemos podido tener oportunidad de asistir físicamente a ellos. Por medio de estas actas especificaremos las ponencias relevantes a nuestro estudio. Dentro de estos actos encontramos distintos puntos de vista de personas procedentes de distinto perfil profesional; teóricos, didácticos, artísticos, etc., en torno a las formas que vamos a estudiar.

- V Encuentro Paco de Lucía, Algeciras, 2018.
- GUERRERO MANZANO, Alba. *La técnica vocal en el cante flamenco*. II Congreso Interdisciplinar Investigación y Flamenco (INFLA). Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010.

Citación de música en soporte audiovisual: Compuesto por discos de música, es decir pistas de audio compuestas por un artista o un conjunto de ellas. DVD-Video, formato de consumo dominante en el mundo actualmente, se trata de un producto de almacenaje de video. Dentro de estos formatos encontramos infinidad de datos destinados en nuestro estudio como documentales o actuaciones e interpretaciones de artistas. Documentos sonoros

- GAMBOA, José Manuel y NÚÑEZ, Faustino. *Todo Camarón*, Coleccionable. Editorial Atalaya, Barcelona, 2000.

Otras fuentes: Distintos tipos de procedencia informativa compuesta por entrevistas con especialistas, páginas web o material aportado por las asignaturas cursadas a lo largo de los cuatro años que dura la Educación Artística Superior en su itinerario de Flamenco y su especialidad de Cante Flamenco. Como son:

- Las conversaciones con José Sánchez, Pepe de Lucía, reflejada en el anexo 2, del apéndice del documento del proyecto, así como todas sus enseñanzas a nivel de recursos vocales, que han hecho posible la preparación de la parte práctica del proyecto y el concierto defensa.
- Diccionario de la Real Academia Española. (RAE)
- El temario de oposiciones al cante, por NÚÑEZ, Faustino, 2018, no editado.
- MÁRQUEZ LIMÓN, Rocio. *La técnica vocal en el Flamenco: fisionomía y tipología*. Sevilla: Tesis doctoral, Estudios avanzados de Flamenco, Universidad de Sevilla, 2017.
- MORALES PEINADO, Inmaculada. *Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca del siglo XX: interacción con el cante y el baile* (tesis doctoral inédita). Universidad de Sevilla, Sevilla, 2017.

6. ESTIMACIÓN DE MEDIOS NECESARIOS

Para la realización de nuestro trabajo de investigación nos hemos servido de los siguientes materiales que vamos a mencionar a continuación:

- Fuentes bibliográficas, es decir, varios libros relacionados con el tema a tratar, artículos de revistas, blogs, páginas web relacionadas con la biografía de Camarón.
- Grabadora de sonido digital.
- Programas informáticos (Excel, Word, Paint...).

En cuanto a la defensa de nuestro proyecto y posterior concierto necesitaremos:

- Retroproyector y Pantalla.
- Altavoces.
- Alargadera, conectores (mini HDMI- VGA) y adaptadores.
- Para la interpretación en la parte de la defensa estaré acompañada por guitarrista/s, y palmeros, con sus respectivas guitarras y sillas

7. VALORACIÓN CRÍTICA

Viendo en perspectiva y una vez culminado este trabajo fin de estudios, que tanto me ha reportado a nivel personal, ha permitido aproximarme a la obra grabada por José Monge Cruz en general, y en mayor grado de profundidad tratar los temas singulares que aparecen en el trabajo, lo cual ha contribuido a un mayor conocimiento de la materia, relacionadas con el conocimiento de los elementos formales del cante en general y las glosolalias en concreto y su evolución en el repertorio de Camarón de la Isla, como hecho musical y su relación con la evolución de los valores estéticos, artísticos y culturales vinculados al contexto histórico y social al que se relacionan.

La efectiva aportación de este trabajo consiste en la valorización y clasificación de las glosolalias de la discografía de Camarón de la Isla, cuya terminología y tipología pueden quedar a disposición de cualquier persona aficionada que se sienta atraída por este tema en concreto, ya que hemos elaborado un material de consulta tanto de una primera clasificación sobre las glosolalias en el estilo de tangos, como de un inventario de elementos formales de esta discografía, tal y como nos habíamos propuestos en los objetivos de este TFE, para uso propio y con fines interpretativos como para su pedagogía y/o didáctica.

Hemos reportado la clasificación de la discografía de Camarón de la Isla, fundamentándonos en criterios tímbricos, ya vocales, instrumentales o producción, así como las influencias en Camarón de la Isla y su repercusión en el Flamenco actual.

Por otra parte, el TFE me ha beneficiado a nivel profesional, a la hora de aplicar estos saberes tanto a la práctica interpretativa, creativa de este tipo de elementos y recursos formales y estéticos, como en el proceso de investigación analítica y formal.

8. CONCLUSIONES

Tras el análisis comparativo realizado en torno a las glosolalias en los tangos de Camarón podremos concluir de forma general los siguientes rasgos característicos:

1. La transcendencia de la familia Lucía. El tándem Camarón de la Isla y la familia Lucía ha marcado una época en el flamenco. La figura de Camarón no se entiende sin las aportaciones que hicieron en su primera y próspera etapa discográfica. A esta colaboración le debemos mucho de lo que viene aconteciendo en las últimas décadas. A partir de la segunda etapa destacamos que esta relación se transforma en un trinomio compuesto por Paco, Pepe y Camarón a los que se les suman personalidades como R. Pachón, A. Humanes y Tomatito entre otros. A lo largo de la carrera discográfica de Camarón se marca una frontera en la historia del flamenco que, una vez más, se revaloriza y populariza. Somos muchos los que nos iniciamos en el flamenco de mano de esta discografía donde Monge imprimió su sello propio.
2. La tesitura de Camarón, para las grabaciones tanto en estudio como en vivo, se situaba mayormente entre do# flamenco y re flamenco, es decir, al cuatro o cinco por medio, en el argot flamenco. Se comienza utilizar diferentes tonalidades en las que interpreta los tangos, estas nuevas tonalidades que adoptó Paco de Lucía para acompañar el cante de Camarón de la Isla en cooperación con Ramón del Algeciras, fue Si flamenco, tonalidad de granaína en el argot flamenco, mientras la segunda guitarra bien podía estar por medio.
3. La glosolalia o tarabilla se concibe como un motivo melódico, armónico y rítmico desarrollado con carácter propio. Puede ser dividida a su vez en células motivicas. La Tipología de las glosolalias están fundamentadas según tres criterios de clasificación: la localización y función, el origen y la fonética,
4. La tipología según la localización de la glosolalia y su función podemos clasificarlas a su vez, como glosolalias de introducción, remate de letra o estribillo, asociada a letra o estribillo o cierre, uno de los tipos más utilizados.

5. Respecto a la clasificación según el origen de la tarabilla podemos concluir que, en la primera etapa, la mayoría de los tangos grabados por Camarón de la Isla llevan glosolalias personales, solo en los tangos tradicionales, del Piyayo y del Titi, hace uso de la glosolalia tradicional asociada a cada uno de esos cantes, mientras que el resto interpreta glosolalias de nueva creación. A medida que hemos analizado las etapas posteriores, advertimos como las glosolalias de nueva composición se asocian a estribillos hasta que éstos terminan por anular a las glosolalias mismas. Cabe destacar que en la discografía de Camarón de la Isla hay una mayor presencia de glosolalias de nueva creación.
6. La tipología según su fonética está basada en la idea de que las glosolalias son diseños melódicos fundamentados en moldes silábicos y vocálicos, con significante, pero sin significado. Como podemos observar, existe una preponderancia de consonantes alveolares, como son [L], [N], [R] y sus distintas y posibles combinaciones entre sí.

Según nuestra clasificación según la fonética de su significante podemos concluir que Camarón de la Isla, utilizaba normalmente para sus tabarillas de nueva creación, consonantes que clasificamos, según el modo de articulación, en consonantes alveolares, las cuales facilitan el fraseo y la velocidad de emisión y no requieren movimiento mandibular.

Según el punto de articulación se pueden agrupar en (1) nasales (nonainos, anarai); hacía uso de (2) consonantes laterales (lereles, lolaialos), (3) vibrantes (leré, reiré, RoRoRá).

Consideramos que muchas las tarabillas observadas en su origen pudieron ser personales, pero actualmente y debido a su popularización a lo largo de la historia del Flamenco, pueden considerarse clásicas. Estas las clasificamos igualmente según modo y punto de articulación: palatales-africadas (trirí, torón-tron) vinculadas a alveolares nasales y/o vibrantes simple.

7. Se utilizan todas las vocales, excepto la vocal alta y posterior o velar [u], en ella encontramos la excepción a esta regla en unos tientos de Camarón de la Isla, pues en el significante: -guru-gurulero- donde además intervienen la consonante velar oclusiva, vinculada a otras alveolares, laterales y vibrante simple, cuyo origen está en la glosolalias que popularizó por tangos, La Niña de los Peines -Gurugú-. Nos resulta importante destacar que las vocales no son puras, sino en muchas ocasiones, nos encontramos con vocalizaciones como [ae], [ou], [ei], y otros recursos fónicos típicos en las cadencias y cierres de tercios, como son: la conversión de [a] y [o] en [u], y la conversión de [e] en [i].

Como dato apreciable cabe mencionar que la asociación vocálica más frecuente es la uso de todas las vocales, a excepción de la [u] en una misma glosolalia, con la repercusión sonora que este hecho conlleva.

8. Sólo una mínima parte de los tangos de la primera etapa están exentos de glosolalias. Advertimos que en la primera etapa es la época donde más se graban estos estilos por tangos, mientras en la segunda y tercera etapa graba menos temas bajo el rotulo de tangos, mientras aparece otro palo más comercial bajo los que rotula la obras en 4/4 a un tempo rápido: la rumba. Además, vemos como en la segunda etapa hay mayoría de tangos sin glosolalias, mientras que en la última etapa se vuelve a utilizar este elemento formal.
9. A partir de la segunda etapa, coincidiendo con el auge de las rumba³, en detrimento de los tangos, observamos como en la discografía de Camarón se van reduciendo y sustituyendo las glosolalias por estribillos. Además de las glosolalias, también pueden usarse a modo de estribillos: los cantos de nueva creación con misma o distinta letra, y juguetillos repetidos.

Las tarabillas en algunas ocasiones aparecen asociadas a otros elementos formales como el temple, y a estribillos como se produce en mas de la mitad de los ejemplos estudiados. Las glosolalias también pueden usarse a modo de

³ Elemento formal característico de la rumba flamenca es el estribillo

estribillo, hecho que repercute a la mitad de las glosolalias grabadas en esta discografía, aunque dicho elemento será convertido a modo de estribillo, en cuanto que se utilizan las glosolalias de introducción y cierre en un mismo track.

10. Los recursos utilizados para potenciar el cierre del número o interpretación pueden estar relacionados a nivel estético, con la variación del tempo, La aceleración del tempo: Recurso utilizado para el remate de lo cantes o cierre de un cante completo. En el Flamenco el tempo tiene la característica de ser elástico y dependiente de la interpretación, así que se considera la utilización de este recurso una manera fácil al oído de interpretar la cadencia final, de una manera conclusiva y apoteósica. Otro recurso relacionado con el tempo es el retardo, utilizado por Camarón y que queda impreso principalmente en su discografía grabada en Vivo.
11. A nivel técnico con el uso del fade out, se consigue un logrado final, adoptado sobre todo a partir de la segunda etapa.

Consideramos que este TFE deja una línea abierta de investigación que puede ir en diferentes direcciones: ya sea profundizar en el (1) análisis de todos los elementos formales en la discografía de Camarón de la Isla en su totalidad, u respecto a otras/os cantaoras/es; como seguir profundizando en el (2) estudio fonético-vocálico y etimológico del término glosolalia, pues a lo largo de este estudio son muchas las coincidencias que se han encontrado entre lecturas y conversaciones con personas de diferentes ámbitos, sobre esta terminología y su etimología (que por motivos de tiempo quedaron fuera de los objetivos de este trabajo, aunque bien podría ser la semilla para posibles trabajos posteriores) Otra línea de investigación también podría ser (3) el estudio detallado del origen de las glosolalias en el cante flamenco en relación con la fonética y vibraciones del sonido, o bien, en la línea de realizar un (4) rastreo de estos elementos desde las primeras grabaciones y partituras de la tonadilla escénica hasta hoy día.

9. BIBLIOGRAFÍA CITADA

GAMBOA, J. Manuel y NÚÑEZ, Faustino. *Camarón, vida y obra*. Madrid: Fundación Autor, 2003

GAMBOA, José Manuel y NÚÑEZ, Faustino. *Flamenco de la A a la Z: Diccionario de términos del flamenco*. 1ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 2007.

GUERRERO MANZANO, Alba. *La técnica vocal en el cante flamenco*. II Congreso Interdisciplinar Investigación y Flamenco (INFLA). Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010.

KAYES, Gilyanne. *Singing and the actor*. Editorial A & C black, 2004.

MÁRQUEZ LIMÓN, Rocio. *La técnica vocal en el Flamenco: fisionomía y tipología*. Sevilla: Tesis doctoral, Estudios avanzados de Flamenco, Universidad de Sevilla, 2017.

MOLINA, Ricardo y MAIRENA, Antonio. *Mundo y forma del cante Flamenco*. Sevilla: Ediciones Giralda, 2004.

MORALES PEINADO, Inmaculada. *Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca del siglo XX: interacción con el cante y el baile* (tesis doctoral inédita). Universidad de Sevilla, Sevilla, 2017.

NÚÑEZ NUÑEZ, Faustino. *Guía comentada de Música y bailes preflamencos (1750-1936)*. Barcelona: Ediciones Carena, 2008.

RODRÍGUEZ RAMOS, Antonio Manuel. *La Huella morisca, el Alhandalus que llevamos dentro*. Granada: Editorial Almuzara, 2010.

SANCHEZ, Calixto. *El Cante*. En CRUCES ROLDÁN, Cristina. *Historia del Flamenco Siglo XXI*. 1ª ed. Sevilla: Editorial Tartessos, 2002.

TELLES, Juan José. *Paco de Lucía en vivo*. Edita: A.C.A.D.A.P. Colección Plaza Abierto. 2003.

BIBLIOGRAFÍA EN [LINEA]

NÚÑEZ NÚÑEZ, Faustino. *Flamencopolis. 2011-2018* [en línea]. [Consulta: 4/8/2018]. <Disponible en: <http://www.flamencopolis.com/>>

DOCUMENTOS SONOROS

GAMBOA, José Manuel y NÚÑEZ, Faustino. *Todo Camarón*[CD.] Coleccionable. Editorial Atalaya, Barcelona, 2000.

10. APÉNDICES

Anexo : Programa de mano del concierto

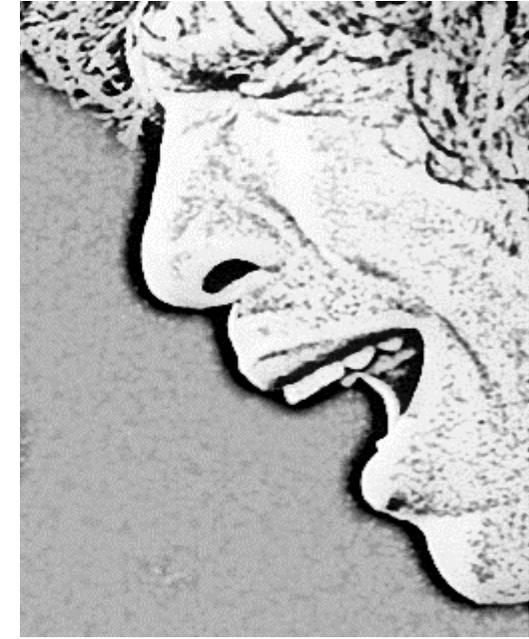
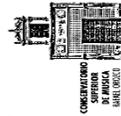


Elementos Formales en la discografía de Camarón de la Isla: Las Glosolalias. Tipología.

ESPECIALIDAD E ITINERARIO: Flamenco (Cante Flamenco)

Conservatorio Superior de Música " RAFAEL OROZCO" DE CÓROBA

Convocatoria de septiembre 2018. Programa de Concierto



Concierto

TRABAJO FIN DE ESTUDIOS

Interpreta: Rosa Ángeles García Clavijo

Día 11 de Septiembre de 2018

19.30h

31

PROGRAMA

I. SEGUIRIYA

Martinete Las doce acaban de dar 1973

(Antonio Sánchez)

Glosolalia tradicional-trin-trin-ay!

Seguiriyas: “Por cosas malas”

Glosolalia nueva creación -ay-lerlei-le-

Estilos Manuel Torre y Cambio de nueva creación personal con aires trianeros.

II. FANDANGOS

Fandangos de Enrique Morente 1975

Ni que me manden a mi

Glosolalia de introducción a 1ª fandango

-anana-siniribi-anana-siniribá-

Glosolalia de introducción a 2ª fandango

-lereile-lerá-

Fandangos de Huelva 1981

Sentao en el valle (José Sánchez)

Glosolalia-lorailo-lá-

Estríbillo en modo cané.

III. TIENTOS

Reniego haberte encontrao 1974 (Antonio

Sánchez)

Ayeo de salida -ay! Onomatopeya.

Estilos de Rafael el Tuerto

IV. TANGOS

Y me gustan la mujeres 1972 (Antonio

Sánchez)

Glosolalia de introducción -neino-noní-

Glosolalias de remate de cantes 1º y 2º

Glosolalia de cierre.

V. ALEGRÍAS

Pueblos de la Tierra mía 1981 (José Sánchez)

Entrada libre con letra a modo de estríbillo.

Glosolalias de cierre en todas las letras.

Uso de juguetillo final

VI. BULERÍAS

Bulerías I (2ª etapa)

Tres luceros 1984 (A. Humanes y J.

Monge)

Glosolalias de cierre de 1ª y 2ª letra

Bulerías II (3ª etapa)

Potro de rabia y miel 1992 (J.

Sánchez y A. Humanes)

2 Glosolalias distintas dentro de una letra -Lere_

Bulerías III (2ª etapa)

Yo soy el viento, 1983 (M.S.

Melchor, J. Monge y A. Humanes)

Temple y glosolalias de introducción de última tanda de bulerías de nueva creación

Glosolalia de cierre.

