

Módulo 6

6.3 CODIFICACIÓN DE UN CANTE

Por **Esther Crisol**

Cantaora

1. EL VALOR DEL LENGUAJE NO VERBAL EN EL FLAMENCO

La efectividad de un mensaje reside muchas veces en cómo se dicen las cosas y no tanto en el contenido del mismo. En este sentido, desde pequeños se nos instruye para escribir y hablar con corrección, pero no se presta la misma atención a nuestra capacidad para utilizar el lenguaje no verbal.

Hago esta reflexión, debido a que el Flamenco tiene un componente muy poderoso de lenguaje no verbal y tiene la capacidad de conectar con el receptor hasta llegar a influir en sus emociones. Por lo tanto, se convierte en un medio de expresión con un lenguaje sensorial muy especial. Podemos decir que cada artista crea, de manera inconsciente, una marca personal que se convierte en una herramienta a través de la cual transmite emociones al que escucha.

Es habitual, al finalizar un concierto, escuchar a algunos espectadores hacer comentarios en referencia a determinados elementos muy específicos del Flamenco. Incluso reconocer no entender bien el lenguaje que se utiliza, pero sí sentirse perplejos o sorprendidos gratamente por aquello que han escuchado. En ese momento entra a formar parte el componente emocional que toda música lleva implícito.

Es posible no haber tenido nunca contacto con el Flamenco, pero sí emocionarse al escucharlo por primera vez. Su manera de interpretar las distintas líneas melódicas, formas de ejecución, inflexiones de la voz, tan características de esta música, la convierten en un medio de expresión único.

Si nos centramos en sus tres disciplinas básicas; cante, toque y baile, sin lugar a dudas, coincidiremos en pensar que el baile, a través del cuerpo, tiene una mayor gama de recursos para comunicar y transmitir mensajes.

Del mismo modo, el cante se vale también de diversos elementos físicos y emocionales para comunicarse. Ese lenguaje no verbal del que hablábamos es una herramienta útil para que el artista sea capaz de conectar con el mundo interior de su público. Se configura como un puente para

FLAMENCO

conocer al ser humano, al artista que interpreta y se entrega en su interpretación. El cante sirve al cantaor para conectarlo con el mundo, evocar emociones y hasta encontrar en eso que expresamos, un reflejo de lo que somos o vivimos.

Cada cantaor o cantaora tiene un talante distinto, una forma de expresar las vivencias que tiene o que siente. Vivencias que han cambiado y evolucionado con el paso del tiempo.

Si preguntamos a un artista qué supone para él el Flamenco, posiblemente responda diciendo “una manera de vivir”. Cierto; una manera de vivir, una música, un arte, un sentimiento.

Conecta con las emociones primarias como la tristeza, la alegría, amor, ansiedad, calma, disgusto, dolor, enfado, nostalgia, el miedo, la ira. Y esta circunstancia se produce en todos los seres humanos independientemente de la cultura.

En el Cante la expresividad es fundamental para llegar al oyente, la mirada al público, mostrar cercanía, transmitir seguridad, así como otros elementos más específicamente musicales como cuidar la modulación de la voz, el tono, la velocidad o los cambios de registro influirán de manera directa en el receptor.

Cada artista tiene su propio lenguaje sensorial, que vendrá definido por su forma de entender el cante, su estado de ánimo o bien por la diversidad de maneras en las que el cante ha llegado a formar parte de su vida.

No debemos entender el cante flamenco únicamente desde el punto de vista de la profesionalidad. El Flamenco nace y se desarrolla en unas circunstancias que lo convierten en una de las músicas de tradición oral por excelencia. Por tanto, el cante se va a originar y desarrollar, además de en teatros, tablaos y sectores profesionales, en reuniones de aficionados, familiares, en festividades, etc.

2. EVOLUCIÓN DEL CANTE

El Flamenco, como otras músicas de tradición oral experimenta continuamente cambios y evoluciones que van ligadas al lugar o contexto cultural en el que se desarrolla.

Los diversos elementos de los que se compone cada cante, como la forma, la melodía, el ritmo, compás, etc., han ido adoptando cambios en su estructura a lo largo del tiempo. Estos elementos son los que nos darán las claves para entender los diversos estilos desde el punto de vista del cante y añadido a esos elementos, la conexión que permite crear sin la necesidad de la palabra.

Existen una serie de códigos en el Flamenco, que los artistas conocen y dominan, no de forma teórica necesariamente, y que son los que ayudan a crear música. El cantaor y el guitarrista elaboran

FLAMENCO

un diálogo en el que ambas partes aportan sus propuestas para dar significado a la totalidad de la obra.

Llamadas, cierres, remates, falsetas.

LAS VOCES EN EL FLAMENCO

No se establece que haya un tipo de voz específica, más o menos adecuada para cantar Flamenco, ya que existen voces más agudas, graves, finas o roncas, como es habitual decir.

En función de los recursos que cada voz domine, el cantaor o cantaora se sentirá más o menos cómodo con unos cantes que con otros.

El tipo de timbre o metal, como lo llamamos en Flamenco, se define en función del falsete, velocidad, potencia o brillo de nuestro instrumento.

Cada voz posee unas características distintas y en este sentido se suele hablar de voz laína, cuando es clara y aguda; voz afillá, cuando es ronca, áspera; voz de falsete, cuando tiene facilidad para hacer adornos y floreos. El falsete permite abordar registros que con la voz natural no es posible alcanzar. Cantaores como Marchena o Antonio Chacón, introdujeron este recurso en sus formas de interpretar el cante.

He aquí algunos ejemplos en los que se pueden apreciar algunos de los recursos más utilizados:

VOZ LAÍNA	Se habla de voz laína cuando es aguda o <i> fina </i>	Arcángel <i> Inacabao </i> , Malagueña. Tablao, 2015
VOZ AFILLÁ	Suele denominarse así a la voz ronca	Juan Talega <i> Dicen que tú no me quieres </i> (martinete, carcelera) Archivo del Cante. VVAA. Vergara 1968
FALSETE	Facilidad para hacer adornos y alcanzar notas fuera del registro habitual	Pepe Marchena <i> Me gusta estar en la Sierra </i> . Colombiana. Un monumento al cante 1997

FLAMENCO

VELOCIDAD	Pueden hacer muchas notas y adornos con gran velocidad.	Manuel Vallejo <i>Yo no me hubiera perdío.</i> VVAA. Antología de cantaores flamencos, 1996
-----------	---	---

Pero independientemente de la clasificación que se haga y de los tipos de voz de los que hablemos, es imprescindible saber que cada cantaor tenderá a interpretar en función de sus facultades y también de los modelos que siga.

¹¹*Es habitual encontrar cantaores que toman un referente y lo utilizan como modelo. En el argot flamenco estas corrientes incluso tienen un nombre: son los cantaores llamados "camaroneros, caracoleros, marcheneros, fosforeros", etc*

O bien, cantar en función del palo. Cantar la soleá estilo Frijones, Paquirri el Guanté, Malagueña estilo la Trini o Chacón.

Amén de existir cantes de creación personal, está el añadido de la interpretación personal de cada cantaor. Existe una gama amplísima de estilos dentro de cada cante, pero también es importante hacer alusión a los referentes que se toman para aprender cada estilo.

Es difícil controlar y poseer todos los recursos de la voz, brillo, potencia, dulzura, velocidad, ya que esto supone una importante labor de estudio y dominio de los recursos.

Han existido cantaores a lo largo de la historia con un gran conocimiento y experiencia, pero no necesariamente poseen voces calificadas como virtuosas.

En esta línea podríamos establecer *corrientes cantaoras*. Es cierto que cada cantaor se siente más o menos identificado con unas u otras voces. Esto tendrá que ver con el tipo de voz que tenga, la manera de interpretar el cante o el cante en concreto que estemos haciendo. Unos nos sentimos más a gusto con determinados cantes que con otros.

No se suele hablar de cante verdadero o falso, sino de cante *sentío* o *por derecho*.

El cante, como cualquier arte, es subjetivo y así influye de una manera u otra en cada persona.

Es habitual en el cante, al igual que en el toque o el baile, reproducir modelos. La razón radica en un fundamento subjetivo y emocional. Así, podríamos decir que las voces, independientemente de su peculiaridad, pueden moldearse en función de los arquetipos en los que se basen.

¹ Fernández Marín, L. 2004. Teoría musical del Flamenco. Serie Didáctica. Madrid.

3. RECURSOS UTILIZADOS EN EL CANTE

La voz es un instrumento melódico que, como ya hemos comentado anteriormente, se sirve de la afinación, velocidad, matices, cambios de intensidad, uso del silencio, etc. Pero en el Flamenco desarrolla otros recursos específicos como:

- **Quiebro:** Inflexión que se hace sobre una sola nota. Da lugar a un adorno de un semitono.
- **Quejío:** Es un quiebro acentuado.
- **Microtonos:** Intervalos musicales menores que un semitono.
- **Variaciones rítmicas:** Diferentes valores que se da a las notas y silencios en una melodía.
- **Melismas:** Adornos que se producen al hacer varias notas sucesivas sobre una misma sílaba.

4. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE UN CANTE

a. ELEMENTOS FORMALES DE UN CANTE

Las formas musicales en el Flamenco están definidas por la conjugación de los distintos elementos que en ellas se dan.

- **SECCIONES PROPIAS DEL ACOMPAÑAMIENTO**

- **INTRODUCCIÓN:**

La introducción en música suele ser una secuencia breve en relación a la longitud de la obra y tiene una función de preparación.

Casi todos los palos se abren con una secuencia de este tipo, aunque pueden existir interpretaciones que no las tengan. Son realizadas por la guitarra o el instrumento acompañante.

- **LLAMADAS:**

“En el baile flamenco, nombre con que se designa el conjunto de los primeros movimientos que ejecuta el bailar o bailaora al comenzar el desplante; puede ser una especie de aviso al tocaor” (El gran libro del Flamenco. Ríos Ruiz, Manuel. 2002).

“Sección propia del acompañamiento instrumental que tiene función de aviso de unos intérpretes a otros para dar paso a otra sección”

FLAMENCO

(Teoría Musical del Flamenco. Fernández Marín, Lola. 2004)

La llamada es usada tanto en el cante como en el baile, así como en otros contextos musicales. [L] [SEP]

Características:

- Clave en la construcción de un cante [L] [SEP]
- Nos hace identificar clara y rápidamente de qué palo o [L] [SEP] familia se trata [L] [SEP]
- La lleva a cabo la guitarra o el instrumento acompañante [L] [SEP]

Funciones

- Sirve de base armónica y rítmica para el cante. [L] [SEP]
- Nexo de unión entre la voz y el instrumento.
- Introducción de la falseta.
- Da paso a la voz, una vez finalizada la falseta.

Armónicamente hace sonar la *cadencia típica* o característica del cante en cuestión. [L] [SEP]

Rítmicamente es portadora del compás propio. [L] [SEP]

Esta cadencia es una sucesión de acordes, asociada a un compás y a un diseño de acompañamiento que definen a un cante. (Puede presentar variaciones)

[L] [SEP]

- FALSETA:

Son interludios instrumentales que se alternan con las estrofas vocales. En su interpretación existe cierta libertad para cambiar de compás o de lenguaje armónico.

Con respecto a otras músicas improvisadas, en flamenco más que una creación del momento consiste en el manejo de un repertorio de recursos y elementos formales.

- CIERRE:

Pequeño elemento formal con el que concluyen los compases de llamada y de falseta.

- REMATE:

Es un elemento propio de la interpretación guitarrística y que se aplica también a otros instrumentos. Es una forma de concluir.

FLAMEN CO

- **SECCIONES VOCALES**

- **ENTONACIÓN, TEMPLE, SALIDA, AYEOS:**

Es la preparación de la voz para situarse en el tono. En realidad, es una introducción o preparación del cante que se va a ejecutar. Cada cante tiene una salida peculiar, que puede variar y que no tiene una línea fija, cada cantaor o cantaora puede personalizarlo libremente.

- **GLOSOLALIAS:**

Sílabas carentes de significado que se entonan generalmente al inicio de los cantes y sirven para situarnos en la tonalidad. (Tirititran, alegrías, Ay, ay, ay, soleá, Tiritiritiri, seguiriyas, etc.)

- **ESTROFAS O ESTRIBILLOS:**

Las estrofas o coplas y los estribillos constituyen la parte vocal literaria cuyas características son el número de versos, longitud de los mismos, rima, etc. Se ajustan al modelo poético propio de cada cante.

El repertorio lírico musical en el flamenco es muy amplio. Hay formas que se parecen a las canciones populares, cantes en los que una estrofa sucede a otra, cantes con estrofas y estribillos que alternan con falsetas, etc.

Cuando nos referimos a las estrofas en el cante hablamos de Tercios. Cada uno de los versos que componen dichas estrofas es un Tercio. De este modo, cada cante tiene una forma propia de desarrollar los tercios. En algunos cantes se suelen alargar más que en otros.

- **JUGUETILLOS:**

Se llama así a las estrofas que funcionan como estribillos en las Alegrías o cantes por Cantiñas en general. La melodía de los juguetillos es la misma que se utiliza en la glosolalia *Titititran tran tran*.

5. LOS CÓDIGOS DEL CANTE

El Flamenco es muy versátil y tiene muchos registros diferentes que se han ido desarrollando a lo largo del tiempo y que han ido transformando los cantes desde sus orígenes. Cada una de sus disciplinas utiliza unos códigos y un lenguaje propios.

Si bien no existen normas escritas para interpretar el cante, la organización de los elementos musicales está perfectamente estructurada. La improvisación y la espontaneidad son fundamentales en el Flamenco, pero los códigos que se utilizan son conocidos por sus intérpretes y así se interactúa de una manera natural pero reflexiva.

Las llamadas, remates, falsetas, salidas, tercios, así como otros aspectos, son específicos y únicos en cada familia de cantes.

Veamos un análisis de la estructura de algunos cantes con características propias en cuanto a tonalidad, armonía, métrica, origen y estructura básica (estribillos, falsetas, motivos musicales, remates finales).

- **SOLEARES:**

La antigüedad de las soleares es inferior a la de las tonás y seguiriyas, nunca anterior a mediados del siglo XIX.

Lo que parece ser es que tal como la conocemos hoy, atravesó un proceso que se inició cuando era cante para acompañar al baile y terminó siendo cante para escuchar y a través de ese recorrido se fue ralentizando su compás.

- **ESTRUCTURA MUSICAL:**

- Compás: 12 tiempos, resultado de una amalgama de 6x8 y 3x4
- Estrofas: 4 versos octosílabos de rima asonante o consonante
- 3 versos, soleariya. El primero de cuatro sílabas.

Soleares de Alcalá

A quién le contaré yo
las fatiguitas que estoy pasando,
se las voy a contar a la tierra
cuando me estén enterrando.

FLAMENCO

Que no me querías,
cuando delante tú me tienes
el sentío te desvaría.

- GRANAÍNA:

Estilo propio de Granada inspirado en un fandango granaíno, creado por Antonio Chacón, cantaor jerezano que se basó en un tipo de fandango popularizado por África La Peza y Frasquito Yerbabuena entre otros, de quien posiblemente pudo adaptar la melodía para crear la granaína en sí. Fue este cantaor quien definió una melodía característica.

Una variante de este estilo es la media granaína, que, con melodía distinta, ofrece un arco musical más elaborado y de mayor dificultad en su ejecución.

La guitarra tiene unos acordes que le dotan de un sonido característico e inconfundible.

- **ESTRUCTURA MUSICAL:**

- **Compás:** La granaína carece de compás, se ejecuta en ritmo libre.

Modo: La granaína se apoya sobre el Si flamenco, quedando la cadencia andaluza con los acordes mi menor, Do Mayor, Re Mayor, Si Mayor. La estructura armónica sobre la que se apoya el ostinato de la guitarra es la del fandango (cante en Sol mayor, tonalidad propia de las granaínas).

- **Estrofas:** Las coplas se estructuran como las del fandango: 5 versos que se convierten en 6 por la repetición del primero en el tercero, aunque admiten cambios y repeticiones.

Granaína de Chacón

La Virgen de las Angustias,
la que vive en la Carrera,
esa Señora lo sabe
si yo te quiero de veras.

FLAMENCO

- TANGOS:

Los tangos son uno de los pilares básicos del flamenco. Sobre su origen y su aparición existen diversas teorías: algunas proponen su origen en los jaleos extremeños; otras, más sólidas, los sitúan en los esclavos de Santiago de Cuba que los exportaron al resto de Occidente.

Los tangos americanos entraron en España por el puerto de Cádiz, y una vez allí se aflamencaron. Cuando esos cantes se ejecutaban en forma lenta se denominaban "tientos", y si eran más rápidos, "tangos".

- **Compás:** El compás de tientos y tangos es binario. Sin embargo, su origen está en el 6/8 de los tanguillos gaditanos que en su origen fueron tientos que se binarizaron. Así, el 6/8 africano se convirtió en binario y se hizo 2/4. En la actualidad, su compás es 2/4 y 4/4.
- **Modo:** El modo en el que se interpretan estos cantes viene marcado por la melodía del cantaor/a. En cada comarca existen distintos tipos de tangos que llevan asociado un modo característico. Así, los tangos de Triana (Titi) y de Málaga (Piyayo) se ejecutan en modo menor mientras que los de Granada, Jerez, Cádiz o Sevilla se hacen en modo mayor y modo flamenco.
- **Estrofas:** Las estrofas de los tangos son similares a las de soleares o bulerías: cuartetos octosilábicos, si bien pueden aparecer tercetos o incluso romperse la métrica y generar una copla no sometida a estructuras cerradas.

Tangos de Triana

De Barcelona a Valencia,
de Valencia pa Sevilla,
está arreglá la gitana
cantando por siguiரியas.

Mi marío no está aquí,
que está en la guerra de Francia,
buscando con un candil
a una pícara mulata.

Debajito del puente
sonaba el agua,
eran las lavanderas,

FLAMEN CO

las panaderas,
como lavaban.

No te metas en quererles,
porque se pasan muchas fatigas:
mira si vivo con pena
que estoy muerta estando viva.

Calabacito,
calabazón,
este bichito
lo mato yo.

A partir de este breve resumen acerca de memoria y codificación podemos emprender un análisis más detallado de los distintos cantes, su evolución y la manera de interacción entre sus distintos elementos que en ellos se combinan. La manera de ejecutar el cante ha ido evolucionando en el tiempo, perdiendo velocidad en unos casos, alargando los tercios en otros o adoptando recursos vocales de músicas foráneas.

FLAMEN CO

BIBLIOGRAFÍA:

- Ríos Ruiz M. 1997. Jerez, Cádiz y Los Puertos, cunas flamencas. En: Rito y geografía del cante. Murcia: Alga Editores
- Núñez F. 2011. Flamencopolis. <http://www.flamencopolis.com/>. Consultada 12 mar 2018
- Ríos M. 1989. Breve antología del cante flamenco. Sevilla: Ediciones el carro de la nieve.
- Berlanga MÁ. 2014. La Originalidad Musical Del Flamenco: El Compás. Sinfonía.
- Virtual. Revista de música y reflexión musical 16: 1-20.
- Gamboa JM, Núñez F. 2007. Flamenco de la A a la Z: Diccionario de Términos Del Flamenco. Madrid: Espasa Libros, S.L.
- Cruces C. 2003. Antropología y Flamenco: Más Allá De La Música (II). Sevilla: Signatura
- Ortiz J. 2010. Alegato contra la pureza. Madrid: Ediciones Barataria
- Fernández Marín L. 2004. Teoría Musical del Flamenco. Madrid: Serie didáctica.
- Márquez Limón, R. 2017. La técnica vocal en el Flamenco: Fisionomía y Tipología. A
- Tomo II: Entrevistas. Trabajo de investigación. Universidad de Sevilla.