



UNIVERSIDAD DE JAÉN
Centro de Estudios de Postgrado

Trabajo Fin de Máster

EL CANTE FLAMENCO

DESDE

EL CANTO CLÁSICO

Alumno: Pérez Molina, Ángel Luis

Tutora: María Paz López-Peláez Casellas
Dpto: Didáctica de la Expresión Musical,
Plástica y Corporal

Octubre, 2020

ÍNDICE

Resumen / Palabras Clave	3
Introducción / Justificación	4
Investigación artística	5
Metodología y Apropiacionismo	8
Antecedentes: Del Jazz y el Fado al Flamenco	10
Proceso	13
Resultado: Producto Artístico	23
Conclusión	23
Agradecimientos	24
Bibliografía	25

RESUMEN:

El trabajo que presento es el resultado de una investigación artística encaminada a comprender y abordar el Cante Flamenco desde la perspectiva de un cantante formado en la tradición de la música clásica. Para mi propósito he elegido el aria *Che si può fare*, de la compositora del Barroco Italiano Barbara Strozzi. Tras investigar dentro del flamenco aspectos como el *palo*, los compases, los acentos, los giros melódicos etc, he realizado dos bases de acompañamiento instrumental: una al estilo barroco con sonido de clavicordio y otra al estilo flamenco con sonido de piano. Una vez grabadas las bases y trabajada la técnica vocal flamenca con ayuda de la cantaora Carmen Gersol, he cantado el aria en estos dos estilos tan diferentes, mostrando una versión flamenca de la obra barroca.

ABSTRACT:

The work I am presenting is the result of an artistic investigation aimed to understand and approach Flamenco singing from the perspective of a singer who has been formed in the tradition of classical music. For my purpose I have chosen the aria *Che si può fare* by the composer of the Italian Baroque, Barbara Strozzi. After investigating aspects such as *palo*, bars, beat, accents, melodic turns, etc. within flamenco, I have made two bases for instrumental accompaniment: one in the baroque style with the sound of the harpsichord and the other in the flamenco style with the sound of the piano. After recording the bases and working on the flamenco vocal technic with the help of the flamenco singer Carmen Gersol, I have sang the aria in these two very different styles, showing a flamenco version of the baroque work.

PALABRAS CLAVE:

Flamenco / Barroco / Cante / Canto / Aprendizaje / Apropiación

KEY WORDS:

Flamenco / Baroque / Cante / Singing / Learning / Appropriation

INTRODUCCIÓN / JUSTIFICACIÓN

Como descendiente de andaluces y como residente en Andalucía siempre me ha llamado poderosamente la atención el flamenco. La fuerza y la expresividad que exhala este arte es indudable. Tanto el cante, como el toque y como el baile son especialidades artísticas apasionadas que salen al exterior como un torrente desde lo más hondo del sentimiento del intérprete, quien, mientras actúa, es un personaje libre que no se juzga, que disfruta y que expresa. Por otra parte, como cantante clásico y docente del canto, siempre he apreciado en el mundo lírico un halo exagerado de perfeccionismo, de autocrítica, de pensamiento técnico, y, consecuentemente, a veces, de frialdad expresiva. En mis clases a menudo pongo el cante flamenco como ejemplo de expresividad y desinhibición para que mi alumnado imite esa idea interpretativa, que no técnica, pues en el segundo aspecto ambas disciplinas son totalmente opuestas. La idiosincrasia interpretativa del flamenco nos lleva al disfrute total del escenario, a la conexión absoluta con el público, a la exteriorización inmediata de los sentimientos, a la pérdida del miedo escénico, al autocontrol, a la seguridad y a la autoconfianza. Es por ello que, en este aspecto, los cantantes clásicos deberíamos aprender de los flamencos y dejarnos llevar aún más por la expresión y por el deleite mientras actuamos.

La propuesta que mi tutora me trasladó hace algunos meses como idea de TFM, y que consistía en aprender a cantar fados y a investigar dentro de este campo me inspiró para realizar el presente trabajo. Aunque en un estilo musical diferente, esta línea de investigación me ha permitido realizar un acercamiento entre las técnicas y estilos barroco y flamenco. Al hacerlo, mi principal pretensión ha sido ir más allá y no sólo comprometerme con la idea expresiva e interpretativa del flamenco, sino también, intentar aprender su emisión vocal desde mi técnica clásica. He querido vivir en primera persona la sensación de cantar flamenco, de proyectar mi voz de un modo muy diferente al que he estudiado y trabajado durante tantos años; descubriendo las dificultades y bondades que entraña tal empresa y siendo muy consciente de la posibilidad de no ser capaz de adaptar mi voz a la emisión vocal flamenca debido a la contraposición existente entre ambas técnicas. Para ayudarme en este aspecto tan importante he contado con la estimable colaboración de la cantaora Carmen Gersol, quien me ha guiado en el camino hacia el cambio de concepción vocal y me ha ilustrado en todo lo concerniente al Cante: su terminología, sus giros y su técnica, entre otros aspectos.

La pieza musical que he elegido para llevar a cabo este trabajo es el aria *Che si può fare*, de la gran compositora del Barroco italiano Barbara Strozzi. Además de por su belleza, he elegido este aria porque su sencillez formal hace que sea muy adaptable a otros estilos musicales. He utilizado esta pieza musical como vehículo para realizar un trabajo de investigación artística encaminado no sólo a abordar el proceso de aprendizaje del canto flamenco, sino a mostrar este proceso como el elemento más importante del trabajo, adquiriendo herramientas teórico-prácticas para lograr una interpretación flamenca de la pieza musical barroca.

Mis expectativas sobre esta investigación no siempre han sido optimistas. Mis sospechas de que podía resultar muy complicado cambiar mi idea del canto tan radicalmente me han acompañado en muchos momentos. En mi caso es doblemente difícil, por ser un cantante clásico y, además, un profesor de canto que enseña casi a diario la técnica antítesis del canto. No obstante, este pensamiento, lejos de desmotivarme ha despertado en mí la enorme curiosidad por saber si es posible para un cantante clásico conseguir un sonido flamenco con su voz, y, en el caso de que así sea, qué sensaciones se experimentan al hacerlo.

El trabajo que muestro comparte línea de actuación con otros ya realizados como el de Brita Lemmens (2010), *The learning process in fado through artistic research*, que muestran la posibilidad de abordar estilos instrumentales y vocales desconocidos a través de la investigación y abren nuevos horizontes para la música.

INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

El presente trabajo de fin de máster se enmarca en el ámbito de la investigación artística, un tipo de investigación motivado por la necesidad de dotar a las artes prácticas de un aspecto analítico, reflexivo y procesual que posibilite su estudio y teorización dentro del entorno académico-universitario, y que permita mostrar públicamente el proceso realizado para que el producto sea mejor comprendido.

Fernando Hernández (2019), en su libro *La investigación artística. Un espacio de conocimiento disruptivo en las artes y en la universidad*, trata la problemática del

propio término y nos hace reflexionar acerca de qué es la investigación artística. Hernández la define como “la necesidad de dotar de sentido investigador a la práctica artística, no desde su consideración como un epifenómeno -toda práctica artística es investigación-, sino desde una perspectiva que dé cuenta de un proceso, que desvele recorridos y trayectorias en el proceso de creación e interpretación artística.” (pág. 12) Podríamos decir que, en la investigación artística, el proceso, normalmente invisible en las artes cobra incluso más importancia y protagonismo que el producto final en sí mismo. “Las actividades de investigación deberían centrarse principalmente en los procesos de investigación y no en los resultados”.

(2018, Web del *Humanities and Arts Research Council*)

Este tipo de investigación está vinculado tanto al campo académico como al artístico, y de él brota conocimiento útil para ambos ámbitos. Así también, crea nuevos paradigmas de obras de arte, las cuales reflejan su proceso y su intencionalidad, y cuyo relato significativo es tan importante como el producto final mostrado. En estos productos artísticos conviven corazón y mente. Como afirma Hernández: “La aportación más evidente de la investigación artística es, seguramente, su capacidad para desdibujar la dualidad cartesiana que diferencia *afecto* y *razón*.” (idem, pág. 22)

Como se puede apreciar en lo anteriormente expuesto, Hernández hace hincapié en la importancia de dotar a la obra artística de un informe que recoja el proceso de creación y las herramientas utilizadas para la consecución del producto final en el marco de la investigación artística en la universidad. Y, así también, en la importancia de la investigación artística como nexo de unión entre disciplinas teóricas y prácticas, como creadora de nuevos lenguajes y códigos, como renovadora de ideas, como solucionadora y a la vez creadora de problemas, como herramienta para la evolución y revolución dentro del arte y del mundo académico y como espacio para la reflexión y para la creatividad.

Por otra parte, Henk Borgdorff (2010), en su artículo: El debate sobre la investigación en las artes, manifiesta la urgencia de dar respuesta a la propia definición de investigación artística debido al nivel de debate que en los últimos años está rodeando al propio término desde distintas índoles como la epistemológica, la metodológica, la política y la estratégica-docente, llegando a plantear si verdaderamente existe la investigación en las artes, ya que la producción artística es investigación en sí misma.

Borgdorff nos muestra tres distinciones dentro de este tipo de investigación: Investigación sobre las artes, Investigación para las artes e Investigación en las artes.

La práctica artística puede ser calificada como investigación cuando su propósito es ampliar nuestro conocimiento y entendimiento a través de una investigación original. Empieza con preguntas que son pertinentes para el contexto de la investigación y el mundo del arte, y emplea métodos que son apropiados para el futuro estudio. El proceso y los resultados de la investigación están apropiadamente documentados y son difundidos entre la comunidad investigadora y el público más amplio. (pág. 8)

Otros investigadores como Rubén López-Cano y Úrsula San Cristóbal (2014), han tratado la investigación artística de un modo más específico en la música. En su libro *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*, los autores plasman sus años de experiencia en este campo tratando de dar respuestas y herramientas a aquellas personas que se adentran en este tipo de investigación; a la vez que hablan de la problemática y complejidad del término y del concepto en sí en una disciplina normalmente tan práctica como es la ejecución instrumental y la creación musical. Entre las posibles definiciones de investigación artística que nos presentan los autores quisiera destacar la siguiente: “Para unos, constituye un nuevo y excitante universo de trabajo donde confluyen inquietudes, prácticas y modos de pensar tanto de lo artístico, como de lo científico-académico.” (pág. 27)

Por otro lado, Daniel Quaranta (2017), en su libro *Creación musical, investigación y producción académica: desafíos para la música en la universidad* (pág. 21), hace esta interesante reflexión sobre investigación artística en música:

La música, como cualquier arte, es también una forma de investigación. Sin la investigación, la música sería meramente una reproducción de fórmulas, materiales y gestos. La creación es justamente el acto de buscar lo que no se conoce, de transformar lo que ya existe, de trazar sobre el camino ya establecido todo tipo de desvío y todo tipo de atajo. (pág. 21)

Este libro representa un importante texto que ofrece multitud de estrategias para trabajar en la investigación artística en música y conocer los procesos y los aspectos que existen dentro de la misma; mostrando ejemplos de autores destacados del Continente latinoamericano. En las últimas décadas se ha intensificado el debate

sobre producción artística y enseñanza en la investigación, produciéndose confusiones y diferentes puntos de vista al respecto. Quaranta reflexiona acerca de la relación entre arte e investigación, abordando de forma especial la aproximación del arte con disciplinas de naturaleza no artística y su carácter experimental. Así también, trata de ordenar los conceptos que rodean este tema en base a las semejanzas y a las diferencias entre el arte y otros campos de conocimiento, y muestra el arte como generador de problemáticas y cuestiones; tal y como manifiesta el autor en la frase: “El arte, por su parte, no tiene como vocación ofrecer respuestas, sino crear buenas preguntas.” (pág. 17)

A todo lo señalado me gustaría añadir que coincido con la opinión de los autores que defienden la importancia de mostrar el proceso y las herramientas de la investigación en las artes, de manera que dicho proceso constituya una parte fundamental del trabajo, y, sin el cual, no podríamos hablar de investigación sino de exposición de un producto artístico.

METODOLOGÍA Y APROPIACIONISMO

El rol del intérprete clásico dentro de una obra musical ha sido objeto de debate y de reflexión durante largo tiempo. Tradicionalmente, las libertades creativas del intérprete se han limitado a la fiel reproducción de la partitura, coartándose así la acción creadora y la imaginación del intérprete. Diversos investigadores han tratado esta cuestión, definiendo la relación existente entre intérprete y compositor.

El planteamiento de Nicholas Cook (2001), en su artículo *Between process and product*, pone sobre la mesa el importantísimo papel que tiene el intérprete clásico ante el proceso musical. En su artículo recoge afirmaciones de grandes músicos con ideas a menudo contrapuestas sobre el papel que juega el intérprete y el papel que juega el compositor en una obra musical. Una de las grandes cuestiones que se plantean es si el músico interpreta o ejecuta, es decir, si tiene libertades interpretativas más allá de la ejecución precisa de la obra. En el caso de que el músico sólo ejecute, el compositor cobra el protagonismo casi absoluto y el músico se limita a ser un vehículo destinado a la materialización de lo que el autor escribió sobre el papel.

Según Cook, [12] One way to respond to this situation is to see music as a tandem art: there is the art of the composer, and there is the art of the performer.

Por otra parte, Carl Dahlhaus (2003), en *Fundamentos de la Historia de la Música* afirma: “Las obras más importantes que han perdurado en la cultura musical no sólo existen como fuentes históricas sino siempre tienen su presencia estética en la actualidad, que se manifiesta en cada acto de la interpretación musical (performance) de dicha obra por sus intérpretes”. Esta afirmación de Dahlhaus es importante, puesto que, cada vez más, obras clásicas son mostradas desde diferentes perspectivas y, a menudo, desde la interdisciplinariedad; y en multitud de ocasiones varios productos artísticos forman una obra de arte total.

Uno de los investigadores que más ha ahondado en la relación intérprete-compositor y que muestra una muy interesante visión al respecto es Jonathan Dunsby (2001), en su artículo Performance, plasma la idea: “de la música como objeto a la música como acción”, definiendo la relación entre compositor, intérprete y público como un triángulo en cuyo centro se encuentra lo más importante: la performance.

La visión flamenca del aria que muestro en este trabajo, así como el proceso que he seguido para conseguir el nuevo producto artístico se podrían encuadrar dentro de lo que se denomina como *apropiación artística*, esto es, la visión y la muestra personal de una obra de otro autor, actualizándola, individualizándola y haciendo de ella algo único.

Como recoge Diana Brenscheidt gen. Jost (2015), en su artículo *Una Visión Interdisciplinaria del Arte* (Universidad de Sonora), diversos autores han escrito sobre esta idea, ensalzando el enorme interés artístico que implica. El hecho de que una obra musical pueda ser mostrada en un estilo diferente o con ciertas modificaciones fruto de la creatividad del intérprete abre infinitas puertas a la investigación y fomenta enormemente la producción artística. Daniel Bavolsky (2012) sugiere que “La música en nuestras historias existentes está restringida a composiciones del pasado como meros artefactos de museo”. En esta afirmación, Bavolsky plasma a la perfección la idea de música clásica supeditada a la partitura, y lanza su opinión de que la música culta necesita un cambio de concepto, una renovación; sólo así logrará llegar a otros públicos.

Orpheus Instituut es una Institución Musical muy importante que lleva años trabajando en esta línea de pensamiento con enorme éxito y fomentando la práctica artística y la fundamentación teórica mediante la publicación de textos como el libro de Paulo de Assis (2010-2013), *Experimentation vs Interpretation*. Este libro cambia el punto de vista de interpretación al uso, proponiendo una perspectiva diferente y entendiendo la interpretación más como un espacio de problematización que como un espacio de representación. Anima a mostrar una visión crítica de la interpretación que logre crear una tensión con el modelo original.

En su artículo *Art, Authenticity and Appropriation* (2006), James o Young trata la problemática de los estereotipos y de los prejuicios existentes en el mundo del arte, y de la desaprobación que a menudo despierta el hecho de que un artista muestre su trabajo dentro de un estilo ajeno a él. A este tipo de artistas el autor los llama “outsiders”. Según Young, a menudo se sugiere que artistas ajenos a una cultura en concreto no pueden desempeñar con éxito el arte de dicha cultura. Young está en total desacuerdo con esta idea, y afirma que “La apropiación cultural (y musical) puede resultar de un gran valor estético”. El autor denomina “tesis de discapacidad estética” a la afirmación de que “los artistas que participan en la apropiación cultural producen obras defectuosas”. Preguntas que definen esta tesis, para Young equivocada: *¿Un blanco cantando blues?, ¿un asiático cantando flamenco?, ¿un ateo pintado un cuadro de temática religiosa?, ¿un africano cantando ópera?...* Compositores consagrados como Ravel y Debussy tomaron prestados elementos de otras culturas y otros estilos como material para sus composiciones (música africana y jazz respectivamente) creando obras de gran belleza.

ANTECEDENTES: DEL JAZZ Y EL FADO AL FLAMENCO

La acción de abordar nuevos estilos y nuevas metodologías desde la música clásica se ha intensificado en los últimos años por la necesidad de explorar otros caminos y de ofrecer productos artísticos diferentes. Un gran número de músicos formados en el entorno clásico de la música han experimentado e investigado a través de otros estilos

para enriquecer su formación musical e interpretativa. Un ejemplo de ello es el trabajo de David Jager y Elizabeth Gould (2012), *From Classical to Jazz: notes on the journey from performance to Improvisation*. En él, los autores ponen sobre la mesa la importancia de las músicas vernáculas de los Estados Unidos, analizando las diferencias y semejanzas de éstas con la música clásica y comparando el pianismo en el clásico con el pianismo en el jazz. Jager y Gould tratan en profundidad la improvisación, mostrando una nueva metodología en este campo muy beneficiosa incluso, para el estudio y la práctica del piano clásico.

Un importante antecedente del trabajo presentado en lo referente a la acción de aprender e investigar un estilo musical completamente nuevo es la labor de investigación artística de la educadora Brita Lemmens (2010), *The learning process in fado*. En este interesante trabajo, Lemmens, impulsada por sus raíces portuguesas, emprende el complejo camino de aprender a cantar el fado portugués, aceptando el reto que los fadistas lanzan con la frase *O fado não se aprende, (El fado no se aprende)*. Según los fadistas, el fado no se puede enseñar, ya que entraña un llanto, una melancolía difícilmente comprensible y expresable si no se nace y se crece con él. Ella aceptó el reto. Leyó, habló con importantes fadistas, visitó típicas tabernas de fado pasando incontables horas escuchando estos cantos y tratando de conectar con la emocionalidad y la técnica de emisión vocal de los intérpretes, practicó e hizo suyo el hondo sentimiento de estas melancólicas canciones, y finalmente lo consiguió, demostrándole a los más puristas que casi todo se puede aprender con el trabajo necesario.

A diferencia de lo que ocurre en el fado, dentro del flamenco no existe una afirmación generalizada de que el flamenco no se puede aprender, siendo la opinión mayoritaria la que defiende que sí se puede. Sin embargo, algo que sí ha existido durante bastante tiempo (siglo XIX y parte del siglo XX), es la creencia mayoritaria de que el flamenco como fenómeno musical, cultural y social no puede ser objeto de estudio en el ámbito universitario-musicológico. Génesis García Gómez (1993), en su libro *Cante flamenco, cante minero. Una interpretación sociocultural*, muestra un minucioso e interesante estudio sobre este aspecto del flamenco. García Gómez realiza un recorrido cronológico y social partiendo de los orígenes de este arte, tratando la problemática social y la estigmatización social a la que injustamente se ha visto sometido el mundo del flamenco y la etnia gitana.

A pesar del flamencólogo y la flamencología, de realidad dudosa más allá del vocablo, en el mundo de la llamada «afición» las voces más oídas, y mejor acogidas, son las de quienes hacen expresa declaración de que el flamenco no puede ser estudiado porque es misterio, enigma, oscuridad y duende. Por otra parte, al no haber suscitado el flamenco interés como objeto de estudio en el ámbito académico (universitario-musicológico), debido a los estigmas sociales con los que ha estado marcado, este arte carece del espacio adecuado para su conocimiento. (idem, pág. 7)

Afortunadamente, y sobre todo a partir del presente siglo, el flamenco ha ido ocupando el lugar que merece dentro de las esferas culturales y académicas; creándose estudios y especialidades dentro de este ámbito que han dotado a este arte de la sustentación teórica y de investigación necesaria para su total valoración como disciplina. Esto ha motivado que la práctica y la teoría del flamenco estén presentes desde hace años en los currículos de algunos conservatorios, siendo posible cursar estudios de guitarra flamenca, de cante y de flamencología. Pero, sin duda, el hecho al que el mundo del flamenco debe su máximo reconocimiento es su inclusión como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO el 16 de noviembre de 2010.

En lo concerniente a las melodías, ritmos y bailes en el flamenco, dicho arte bebe en este sentido de las músicas colectivas que durante siglos se han practicado en España. Hacia la mitad del siglo XIX, varios artistas brillantes adaptaron estas melodías populares al flamenco, dando respuesta a la demanda y al consumo de espectáculos públicos de corte popular y español. En los comienzos del flamenco como lo conocemos hoy en día, existían sencillos cantes para bailar, pero, también, se daban aquellos de mayor riqueza y dificultad, más apropiados para ser cantados en solitario y que se interpretaban en diferentes marcos sociales como el laboral, el religioso-popular y el festivo, así como en los desplazamientos y viajes. Las melodías flamencas primitivas carecían de acompañamiento instrumental y se caracterizaban por su gran libertad. El cante se acompasaba con el pulso espontáneo que producían los golpes del medio de transporte en cuestión (el caballo, el carro etc.). Esta forma de interpretación se denomina “música natural”.

Con la llegada de la fabricación de instrumentos, concretamente de la guitarra, instrumento del flamenco por antonomasia, la “música natural” se enriquece con nuevas estructuras rítmico-métricas más complejas. Como expresa García:

El caso del cante flamenco es particularmente atractivo, porque conserva desde cantes ejecutados como música natural hasta los que han llegado a descubrir, con la guitarra como compañera, arduos secretos de la combinatoria musical entre la voz y el instrumento. (idem, pág. 35)

El flamenco habla un lenguaje universal que, sin embargo, tiene como cuna el arte del costumbrismo y del localismo. Esta universalidad, que se intensificó con los “cantes de ida y vuelta” (entre España y las Américas), no sólo es apreciable en sus connotaciones, en su expresividad y en sus letras sino, también, en la diversidad de nacionalidades de sus artistas, sus aficionados y sus seguidores.

Cada vez con más fuerza, el flamenco se consolida como un arte que pertenece a la humanidad global, traspasando todo tipo de fronteras y convirtiéndose en una disciplina artística internacional. Sólo hay que buscar academias o profesores de disciplinas flamencas en la red para darse cuenta de este hecho, comprobando que existe la formación y el consumo de este arte en innumerables ciudades y localidades de nuestro planeta.

La expresión «cantes de ida y vuelta», aplicada a un determinado repertorio de cantes relacionados con la «ida» y la «vuelta» de las Américas (colombianas, vidalitas, guajiras, etc.), podría aplicarse como ida y vuelta que llevara y trajera flamenco por gran parte de la geografía española: desde Andalucía occidental hasta Andalucía oriental y Murcia; desde Cádiz a las colonias americanas; desde Sevilla hasta Madrid; desde Madrid hasta toda España. (idem, pág. 45)

PROCESO

En la fecha en que comencé el presente trabajo nos encontrábamos ya en una situación sanitaria muy complicada. Acabábamos de salir de un confinamiento motivado por la pandemia del COVID-19 y las relaciones sociales estaban bastante restringidas. Existía un miedo generalizado a quedar con personas externas a nuestro núcleo familiar por miedo al contagio y la actividad docente de todos los niveles educativos se realizaba telemáticamente. Esto motivó que el trabajo presencial con los músicos necesarios para la interpretación de mis dos versiones del aria estuviera desaconsejado. Por ello, decidí realizar yo mismo el acompañamiento instrumental

necesario para la interpretación de las dos versiones mediante la grabación al piano de dos bases de acompañamiento, una en estilo Barroco con sonido de clavicordio, instrumento polifónico por excelencia del barroco, y otra en estilo flamenco con sonido de piano.

La interpretación y la grabación de ambas bases las realicé con un piano digital YAMAHA CVP-303, el cual dispone de un banco de sonidos sampleados de gran calidad y realismo.

EL ARIA

Barbara Strozzi fue una de las primeras mujeres compositoras que pudieron publicar obras bajo su propio nombre. Fue hija del apoderado intelectual, poeta y escritor Giulio Strozzi, quien le proporcionó una exquisita educación y la relacionó con los más altos círculos intelectuales y artísticos de la Venecia de la época. Sus composiciones responden al estilo de la *primera práctica*, cuyo precursor fue Claudio Monteverdi, y destacan por su sensibilidad y expresividad. Además de compositora era una virtuosa cantante de bellísima voz y gran expresividad, y solía ser ella misma quien interpretaba sus obras. Fue alumna del célebre compositor Francesco Cavalli. Entre 1644 y 1664 compuso ocho libros de arias, cantatas y canciones, en su mayoría de temática amatoria y que suman más de cien piezas.

Che si può fare es una de sus arias más célebres y bellas; esto, unido a su sencillez formal y a la emocionalidad de su letra y su línea melódica, ha motivado que elija esta pieza para desarrollar mi trabajo de fin de máster.

El aria está sustentada por una secuencia de cuatro acordes que se repite sobre la tonalidad de re menor: re menor / Do Mayor / Sib M / La M, otorgándole un carácter cíclico, giratorio, casi hipnótico que enfatiza la sensación de ahogo, de angustia y de pena que expresa la letra. En la melodía que presenta el aria tras la breve introducción instrumental abundan los saltos interválicos frente a los grados conjuntos; también aparecen silencios, contratiempos y reiteraciones textuales. Todo ello dota a la línea melódica de una gran fuerza expresiva y acorde con la emocionalidad general de la pieza; y me ha hecho reflexionar en los elementos que el aria puede tener en común con las líneas melódicas y las letras de los cantos lastimeros del flamenco.

En la realización de la base instrumental barroca volqué mis conocimientos sobre armonía, bajo continuo, ornamentación y contrapunto adquiridos a lo largo de mi carrera como músico clásico, en este caso, como músico barroco. La técnica de acompañamiento de bajo continuo en instrumentos de teclado consiste en tocar la parte del bajo con la mano izquierda y crear las armonías con la derecha, la cual también puede tocar contramelodías y ornamentar. Más que ningún otro periodo de la historia de la denominada música culta, el Barroco se caracteriza por la libertad que posee el intérprete para adornar y enriquecer la melodía mediante trinos, mordentes y otros recursos ornamentales como los cambios de medida, y para crear cadencias. Este hecho dota al Barroco de una importante facilidad de fusión con otros estilos y lo asemeja al flamenco en cuanto a que el intérprete tiene libertad para ornamentar y mostrar su propia visión de la melodía.

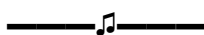
Otro aspecto muy importante en la adaptación de la pieza ha sido el apartado textual. La letra original del aria es obra del poeta y libretista veneciano Giulio Strozzi (1583-1652). Giulio Strozzi fue uno de los primeros libretistas y escribió algunos de ellos para el célebre compositor coetáneo Claudio Monteverdi.

El poema que sirve de base e inspiración al aria *Che si può fare* está cargado de pena y melancolía, de dolor y desesperación, pero, a la vez, de enfado por la injusticia que cae de las estrellas. Injusticia del mal del amor, muy recreada en las canciones y arias de la época y cuyas emociones recreó a la perfección Bárbara Strozzi con su estilo sensible y tremendamente fiel a la *Teoría de los afectos*. Esta teoría nos habla de los diferentes efectos y emociones que los distintos modos y tonalidades despiertan en el oyente. Tiene su origen en la antigüedad clásica desde la música modal griega, pero resurgió con ímpetu en el periodo barroco.



Che si può fare?
Le stelle rubelle non hanno pietà;
se 'l cielo non dà un influsso
di pace al mio penare,
che si può fare?

Che si può dire?
Dagl'astri disastri mi piovano ognor;
se perfido amor un respiro diniega
al mio martire,
che si può dire?



SOLEÁ

Para realizar el acompañamiento instrumental flamenco estudié parámetros como armonía, acentos, compases, estructura musical, giros melódicos, rítmica, dinámica y agógica; ajenos, en este estilo, a mi formación clásica. Exploré dentro de estos aspectos musicales, en especial dentro del ritmo, del compás y del acento con el fin de definir el palo flamenco más adecuado para el aria de Strozzi. El palo hace referencia al tipo de cante y/o de baile en cuestión, existiendo variedades como las bulerías, las seguirillas, las soleares, las alegrías, las malagueñas, las colombianas etc. Para ello pude contar con los consejos del guitarrista José Rojo. Contacté con él por teléfono el pasado mes de junio para explicarle mi idea de trabajo y le pareció muy interesante. Aunque ya no estábamos en periodo de confinamiento, todavía existía un sentimiento general de no presencialidad, por lo que amablemente me ofreció su colaboración telemática. De este modo, le envié el material, y cuando lo hubo revisado compartió su visión conmigo a través de este mismo medio. Rojo me propuso la bulería como posible palo para el aria de Strozzi. La bulería es un palo de tempo rápido, festivo y bailable, lo cual implica acelerar bastante el tempo respecto a la original barroca. Eso puede ayudarme a la hora de cantarla en estilo flamenco, pues a mayor diferencia

agógica, presumiblemente más facilidad de cambio de concepción vocal encontraré. Tras mandarle a José varias opciones de toque al piano me indicó el modo de acentuar las bulerías sobre la secuencia de doce pulsos típica de este palo:

1 2, 1 2 3, 4 5 6, 7 8 9 10 ...

Del mismo modo me explicó la dinámica intrínseca en la secuencia de doce para marcar los pulsos más importantes en las bulerías.

En lo que respecta a la armonía, Rojo me aconsejó utilizar momentáneamente el intervalo de segunda mayor y los acordes de séptima. También me sugirió algo muy interesante y que da variedad a la secuencia de acordes del aria: que sustituyera (siempre que la línea melódica lo permitiera) algún acorde de re menor por un Fa Mayor. Esto significa que alguna vez la secuencia puede ser: Fa M / Do M / Sib M / La M en lugar de: Re m / Do M / Sib M / La M, alternando de ese modo el primer grado de *re menor* con el tercero y haciendo un guiño a la tonalidad de Fa Mayor.

El aria original está en la tonalidad de re menor, no obstante, para interpretarla en estilo flamenco la cantaré dos tonos por encima, esto es, en fa sostenido menor, ya que este tono es más propicio para diferenciar los dos tipos de emisión; y, también, porque normalmente en el flamenco, los hombres, suelen cantar en su registro agudo y las mujeres en su registro grave. De este modo, resulta fa sostenido menor / modo frigio en Do sostenido.

El modo frigio es el modo típico del flamenco, y la nota en la que se basa en su estado natural es la nota Mi. Un modo es una escala musical que se caracteriza por una ubicación diferente de los dos semitonos existentes respecto a la escala natural de Do Mayor. Su relación con la tonalidad de *la menor* viene dada por el hecho de que el acorde de Mi Mayor es la dominante de La, es decir, su quinto grado. Por este motivo, este tono y este modo conviven en multitud de piezas flamencas.

En consecuencia con lo expuesto anteriormente, en la versión flamenca del aria confluyen modo y tonalidad. La modalidad es presentada por la secuencia de la base, que muestra un modo frigio en Do sostenido (Do sost. M / Re M / Mi M / Re M / Do sost. M), y la tonalidad se encuentra en la secuencia giratoria de *fa sostenido menor* (fa sost. m / Mi M / Re M / Do sost. M).

En el aspecto melódico, y tomando como referencia el tono original del aria, me gustaría destacar la sustitución de todas las notas *si becuadro* (*si natural*) que aparecen en la partitura por *si bemol*, lo que crea una interválica más cercana a las melodías del flamenco en esos momentos tan recurrentes del aria. Este momento

melódico descendente (re, do sostenido, si becuadro, la), es sustituido por (re, do sostenido, si bemol, la), creándose entre el do sostenido y el si bemol un intervalo descendente de segunda aumentada muy común en la música flamenca.

Además de la información y los consejos que recibí del músico flamenco José Rojo, amplié estos conocimientos investigando por la red, y, de esta forma, conseguí información y herramientas valiosas para abordar el toque y el acompañamiento flamenco en tutoriales; los cuales me ayudaron en gran medida a abordar la interpretación que propongo como producto artístico final.

El que más me ayudó a crear la estructura de la versión flamenca es *Cómo tocar bulerías: ritmo y progresiones de acordes* (Referenciado en la bibliografía). Este tutorial ejemplifica a la perfección tanto la secuencia (o rueda) tipo de este palo como lo que en flamenco llaman la base. La base es una secuencia diferente y recurrente que se incluye en momentos concretos de la bulería aportando un cambio de idea musical y creando espacios de tiempo para el descanso del cantaor. La base suele ser una secuencia estandarizada de cinco acordes que suena casi idéntica en todas las bulerías, sólo con diferencias en lo que respecta al tono y al tempo.

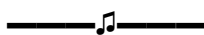
En la base de acompañamiento flamenca se incluye una secuencia de acordes introductoria e intermedia recurrente, de un marcado carácter flamenco, que a veces se presenta repetida y que separa las diferentes frases. Sólo esta secuencia va acompañada de palmas. Para conseguir el toque de palmas adecuado, tanto en técnica como en rítmica he seguido los consejos de la cantaora Carmen Gersol, los cuales detallaré más adelante, y del tutorial *Aprende a tocar las palmas por bulerías y a hacer el contratiempo* (Referenciado en la bibliografía).

Algo muy interesante y que ayuda sobremanera a la fusión de estilos en esta pieza es que, al igual que en este aria de Barbara Strozzi y que en el Barroco en general, el tema del amor en el flamenco es tratado textualmente y expresivamente desde el dolor, la pena y el sufrimiento. Como explica García Gómez en su libro anteriormente mencionado, “En la copla amorosa gitana se funden dos actitudes propias de esta raza: la constante referencia al sufrimiento, al dolor, a la desgracia y a lo fatídico, y el amor, que origina aquellas fatalidades. El cante flamenco gitano es connotativo, íntimo, simbólico...” [SIC] (pág. 331)

Debido a que el texto italiano no es muy adecuado para el flamenco, traduje la letra del aria al español casi literalmente. En los momentos de descuadre métrico me permití la licencia de sustituir unas palabras por otras o de eliminar alguna, como por ejemplo en la primera frase, cuya traducción literal es *¿Qué se puede hacer?*, o en otros casos como: *mi estrella* en lugar de *las estrellas (le stelle)*, *respiro* en lugar de *influencia (influsso)*, *¿Qué he de decir?* En lugar de *¿Qué se puede decir? (che si può dire?)*, *De las estrellas caen cada hora mil tormentos* en lugar de *De los astros desastres me llueven continuamente (Dagl'astri disastri mi piovano ognor)*.

En mi opinión, es sorprendente como el poema traducido al español posee la misma fuerza expresiva que el original y, además, encaja perfectamente con la idea de letra de algunos palos flamencos más íntimos, lentos y quejumbrosos como las seguirillas o las soleares.

En este sentido, un aspecto importante en la adaptación de la pieza al flamenco es la aplicación de ciertos elementos como: la libertad textual, pudiendo incluir algunos ayes espontáneos entre palabras (por ejemplo, ayes sustituyendo a la palabra “qué” en varias ocasiones, o sustituyendo otras palabras como la repetición de “piedad” en la primera letra de la pieza, o, incluso, ocupando una frase entera como “¿qué puedo hacer?”); la libertad respiratoria (típicamente flamenca y usada como potente elemento expresivo), que permite inspirar en momentos que estarían desaconsejados en la música clásica, como en medio de una frase, o, incluso totalmente prohibidos como en medio de una palabra.



¿Qué puedo hacer?
Mi estrella rebelde no tiene piedad.
¿Qué puedo hacer,
si el cielo no deja un respiro
de calma a mi penar?
¿Qué puedo hacer?

¿Qué he de decir?
De las estrellas caen cada hora mil tormentos.

¿Qué he de decir,
si el pérfido amor un respiro le niega
a mi martirio?
¿Qué he de decir?



Mi primera sesión con Carmen Gersol despertó en mí sentimientos encontrados. Por una parte, encontré muy interesante lo que compartió conmigo en referencia al flamenco y la visión del aria que ella mostró con su voz. La cantó siete semitonos más grave respecto a la versión original, variando algunas notas, incluyendo ayes típicos flamencos y otorgando a la melodía de gran libertad métrica. La razón por la cual Gersol cantó la pieza en un tono más grave que el original es que las cantaoras cantan con voz de pecho, lo que en canto se denomina monofásico, es decir, utilizan el mismo tipo de emisión que los cantantes masculinos. También, tratamos un aspecto fundamental a tener en cuenta, el palo que puede cuadrar mejor con la composición de Strozzi. En conversaciones anteriores con José Rojo, se abordó esta cuestión resultando en un primer momento las bulerías como palo adecuado para el compás y la secuenciación de acordes del aria. Sin embargo, Gersol, como cantaora, ha visto más propicios otros palos para la pieza barroca, como la soleá o la soleá por bulerías, palos de métrica similar a las bulerías, pero de tempo más lento y de carácter más íntimo y adecuado por la tristeza y la pena que desprende el texto. Por este motivo me aconsejó cantarla y trabajarla bastante más lenta de como la tenía pensada, fijando el palo definitivo en la soleá.

En esta primera sesión también abordamos la parte relativa a la percusión, en concreto a las palmas, tan características de la música flamenca. Yo ya había estado investigando en la red y probando al respecto; sin embargo, mis búsquedas y mis prácticas iban encaminadas al ritmo de bulerías, y el modo de usar las palmas es diferente en cada palo. Gersol me indicó que, en la soleá, el uso de las palmas se limita al mínimo, debiendo usar lo que en flamenco se denomina palmas sordas. Las palmas sordas han de tocarse con bastante más oquedad entre las manos que las

palmas sonoras, resultando un sonido más oscuro, suave e íntimo, como decimos los clásicos, más piano. Esta nueva idea de palo propuesta por la cantaora me pareció muy acertada, coincido con ella en la importancia de la letra, y de que los “tempi” y las dinámicas han de ser acordes a la misma, como, por otra parte, ocurre también en la música vocal clásica. Por ello, acepté de buen grado sus consejos, aunque éstos conllevaran un cambio en mi primera idea de tempo y de uso de las palmas.

Por otro lado, fue algo frustrante comprobar la dificultad que entraña para mí el imitar su modo de cantar. En sus ejemplos, Gersol me indicó la zona donde sentía materializarse el sonido de su voz, esto es, en el cuello, algo en pecho y en la zona bucal, y, para mi pesar, yo trataba de conseguir ese sonido sin mucho éxito. He de decir que me desmotivé un poco en este primer encuentro y me abrumó la empresa por momentos. Cada vez que intenté cantar como ella o imitarla no pude evitar que, como cantante clásico, mi sonido subiera a cabeza, a lo que los clásicos llamamos máscara, la base de la cobertura vocal. Al procurar reflejar en mi voz la emisión flamenca de la cantaora tendí, quizás, más a la nasalización que a la apertura del sonido. Lo que coloquialmente se llama “cantar de garganta” es difícil para una voz lírica, y no sólo difícil, también puede ser perjudicial para la salud vocal. Este hecho es el que más me preocupó y me hizo dudar de mi elección del estilo a investigar en mi Trabajo de Fin de Máster. No obstante, al hablar con Gersol sobre la forma de cantar el palo de colombiana, constaté que hay palos flamencos en los que la emisión es un poco más parecida a la idea clásica. Las colombianas, esos cantes de ida y vuelta entre dos continentes, suelen ser cantadas en el registro agudo y con una colocación vocal algo similar a la clásica; por lo que encaminé mis pasos hacia esa forma de cantar flamenco, por ser más comprensible para mí y para mi sistema fonatorio.

Como consecuencia de mi primera sesión con Carmen Gersol decidí conocer más a fondo el palo de las colombianas, puesto que en estos cantes se utiliza un modo de emisión vocal que me podría resultar menos lejano que el de otros palos. Escuché varias colombianas, sobre todo en voces masculinas, y traté de imitar a los diferentes cantaores. Comprobé que la mayoría de estos cantes, el hombre utiliza la mayor parte del tiempo su registro agudo.

Mi metodología a la hora de captar esta técnica consistió primeramente en la escucha atenta de los diferentes cantaores, después, comencé a cantar a media voz mientras seguía escuchando al cantaor, es decir, cantando a la vez que él. Cuando empecé a

sentir que mi emisión podía empezar a parecerse a lo que estaba escuchando, detuve la grabación y me senté al piano. En este momento y sobre el tono de Sol Mayor comencé a realizar ejercicios de vocalización basados el comienzo de la melodía típica de la colombiana sin letra, probando diferentes vocales y combinaciones de vocales. Procedí a subir dicha melodía por semitonos hasta mi registro agudo, evitando el falsete y procurando una cierta apertura vocal típica de este estilo. Tras realizar numerosos tonos sobre vocales volví al tono inicial de Sol Mayor y repetí la secuencia de ejercicios, esta vez con diferentes y pequeñas frases tipo de las colombianas: *De noche cuando me acuesto / Hay una niña en el pueblo / Una amapola lloraba / Y una linda mariposa / Y la Virgen del Rocío...*

De los cantaores que escuché para preparar mi forma de abordar el cante flamenco destacaría especialmente a tres: a Paco Ocón, a Alberto Soto y a José Galán, siendo este último el que más me ayudó a comprender la emisión en el cante por este palo, a la vez de ser el que personalmente más me gustó como artista y cantao. Dentro de la bibliografía incluyo vídeos de los citados cantaores mediante enlaces.

He de decir que me resultó más fácil imitar a los cantaores que a Carmen Gersol, esto es debido a la similitud del registro al tratarse de voces masculinas, y a que la mujer cantaora suele ir a su voz de pecho, siendo normalmente ese modo de proyección vocal difícil de asimilar para un hombre.

Tras ejercitarme en este tipo de cante, comprobé que poco a poco iba asimilando la idea de emisión y decidí enfocar mi práctica flamenca hacia ella.

Después de este trabajo de investigación y práctica a través de las colombianas y sus intérpretes, contacté con Gersol y le envié diversas grabaciones con mi voz para que me diera su opinión profesional al respecto.

Las siguientes sesiones con Carmen Gersol fueron, en mi opinión, fructíferas. El hecho de enfocar el trabajo vocal hacia la emisión de las colombianas resultó un acierto y permitió el acercamiento de mi técnica vocal clásica a la flamenca. Continuamos la pauta de trabajo anterior, ahondando en los aspectos a mejorar, como, por ejemplo, evitar la colocación en máscara del sonido, emisión más propia de la voz clásica. Compartí con ella los vídeos de los cantaores que más me habían ayudado y los vimos juntos mientras ella me indicaba curiosidades y aspectos importantes en la técnica de cada uno de ellos. Gersol volvió a cantar la pieza, con más maestría, si cabe, que la primera vez. Añadió nuevos giros ornamentales como el “rizo”, el cual

consiste en cantar mediante notas rápidas los grados conjuntos que rodean a las notas reales, y consigue un efecto de “rizado” en la melodía. Me sugirió que incluyera en mi interpretación algunos de esos adornos, especialmente el mencionado “rizo”.

Gracias a los consejos e indicaciones de Carmen Gersol y al visionado de las distintas grabaciones, pude comprobar como poco a poco iba asimilando la idea del cante y el carácter que distingue a este estilo musical, aunque nunca dejaba de luchar contra mi inercia involuntaria de llevar el sonido a máscara.

MATERIAL AUDIOVISUAL DEL PROCESO:

<https://youtu.be/YBoqTysf5aM>

RESULTADO: PRODUCTO ARTÍSTICO

<https://youtu.be/9TY2eoillQw>

CONCLUSIÓN

La empresa que me propuse en este trabajo de fin de máster no fue fácil, pues el canto y el cante se sirven de emisiones vocales totalmente opuestas. El cante se caracteriza por la ausencia total de cobertura vocal, la cual es el pilar del canto clásico. En el resultado artístico que muestro, mi prioridad ha sido parecerme lo máximo posible a un cantaor flamenco, aunque soy consciente de que, por momentos, mi voz ha podido resultar aún demasiado cercana a la emisión clásica. En parte, esto es algo natural, ya que, para cambiar por completo una técnica vocal es necesario un largo periodo de tiempo. Por ello, el resultado vocal obtenido es más un acercamiento a este tipo de cante y al fascinante estilo musical que lo contiene. A través del trabajo de investigación artística que he realizado he podido constatar la importancia que cobra en el cante flamenco el aspecto actitudinal-expresivo-emocional del intérprete; el cual brota de forma natural empujado por el hábito y la influencia de un entorno flamenco prolongado en el tiempo, y, en la mayoría de los casos, desde la infancia del artista. Con esto no quiero decir que el flamenco no se pueda enseñar-aprender, sino que el

proceso de enseñanza-aprendizaje, si se desea llevar a un nivel profesional precisa de un largo periodo de tiempo y, sobre todo, de una inmersión en el mundo que rodea este arte. Para adquirir la actitud artístico-interpretativa del cantaor o cantaora es necesario rodearse de flamenco y de flamencos.

En lo referente a la fusión, he comprobado con satisfacción la facilidad que presenta la pieza elegida para unir ambos estilos; por su letra, por su carácter trágico, por su sencillez armónica y rítmica y por su línea melódica. En mi opinión, la música barroca y la música flamenca pueden resultar fácilmente fusionadas, quizás más de lo que a priori se pudiera pensar. Seguramente, los puristas de ambos estilos no estén muy de acuerdo con mi afirmación, pero personalmente, y como músico que ha estudiado el estilo barroco, creo que no es incompatible el tipo de trabajo que muestro aquí con las interpretaciones al más puro estilo barroco, o al más puro estilo flamenco que se dan en otros entornos. Podemos decir que son concepciones interpretativas muy diferenciadas y a la vez necesarias ambas.

Con este trabajo quiero rendir homenaje a la universalidad del flamenco, atravesando las fronteras espacio-temporales y estilísticas que lo separan del Barroco italiano; así como tratar de mostrar la cercanía expresiva y textual que pueden tener en común ambos estilos.

AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi más sincero agradecimiento a dos grandes músicos flamencos jienenses: la cantaora Carmen Gersol y el guitarrista José Rojo. Gracias a su experiencia y a sus consejos he caminado con paso más firme en la exploración y la investigación del flamenco.

BIBLIOGRAFÍA

Assis (de) P. (2018). *Logic of Experimentation, Rethinking Music Performance through Artistic Research*. Orpheus Institute Series.

Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes.
Cairon: revista de ciencias de la danza, (13) 25-46

Brenscheidt gen. Jost, D. (2015). Una Visión Interdisciplinaria del Arte.

Cook, N. (2001). *Between Process and Product: Music and/as Performance*.

García Gómez, G. (1993). *Cante flamenco, cante minero. Una interpretación sociocultural*. Ed. Anthropos. Barcelona.

Hernández y Hernández, F. y Natalia Calderón García, N. (2019). *La investigación artística. Un espacio de conocimiento disruptivo en las artes y en la universidad*. Ed. Octaedro. Barcelona.

Jager, D. y Gould, E. (2012). *From Classical to Jazz: notes on the journey from performance to Improvisation*.

Lemmens, B. (2012). *The learning process in fado through artistic research*.

López-Cano, R. y San Cristóbal Opazo, U. (2014). *Investigación artística en música, problemas, métodos, experiencias y modelos*. ESMUC. Barcelona.

Quaranta D. (2017). *Creación musical, investigación y producción académica: desafíos para la música en la universidad*. CMMAS. México.

Rodríguez, P. (2019). *Barbara Strozzi, la gran dama de la cantata barroca*. *Música Antigua.com*.

Sans Arcílagos, F. y Martín-Maestro, L. (2020). Barbara Strozzi, una heroína del futuro. *Digital Melómano*.

Soler Campo, S. (2019). Barbara Strozzi.

Young, J. (2006). Art, authenticity and appropriation.

Aprende a tocar las palmas por bulerías y a hacer el contratiempo.

<https://www.youtube.com/watch?v=FmK4n2dPEIs>

Cómo tocar bulerías: ritmo y progresiones de acordes

<https://www.youtube.com/watch?v=ylzreGIhvjY>

Galán, José: <https://www.youtube.com/watch?v=XVqN1dt7l2o&feature=youtu.be>

Ocón, Paco: <https://www.youtube.com/watch?v=tRIg7gmaesw&feature=youtu.be>

Soto, Alberto: <https://www.youtube.com/watch?v=8aGcCumAxV0&feature=youtu.be>