

Alba Guerrero:

La técnica vocal en el cante flamenco

[Texto de la intervención de Alba Guerrero en el [encuentro](#) que la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos ([PIE.FMC](#)) organizó en Sevilla entre el 19 y el 21 de noviembre de 2013. Encuentro incluido dentro del programa de 2013 de [UNIA arteypensamiento](#)]

LA TÉCNICA VOCAL
EN EL CANTE FLAMENCO
2º PARTE.

ALBA GUERRERO

ÍNDICE	PÁGS.
<i>AGRADECIMIENTOS.</i>	3
<i>INTRODUCCIÓN.</i>	3
<i>FACTORES QUE SE TIENEN QUE DAR PARA CANTAR FLAMENCO.</i>	4
• ESCUCHAR.	4
• LA "VOZ HABLADA".	4
• CONCIENCIA CORPORAL.	5
<i>EL FRASEO: RITMO, TIMBRE, DINÁMICAS Y DÓNDE EMPEZAMOS O TERMINAMOS LAS FRASES.</i>	7
• VARIACIONES EN EL RITMO.	8
• VARIACIONES EN LA DINÁMICA.	9
• VARIACIONES EN EL TIMBRE.	10
• DÓNDE EMPEZAMOS O TERMINAMOS LAS FRASES.	11
<i>DESPEDIDA.</i>	12
<i>GLOSARIO.</i>	13
<i>BIBLIOGRAFÍA.</i>	14

AGRADECIMIENTOS. A Ramón y a mi hija Manuela por darme tanta alegría y por ser tan sabios, a mi familia por apoyarme, a las maestras de la guardería de Manuela por permitirme tener unas horitas para trabajar, a Cori Casanovas por dejarme investigar con ella en su consulta de foniatría, a Ana Finger por enseñarme a conocer mi instrumento, a Naranjito de Triana por mostrarme la fuente y dejarme beber en ella, a Chiqui de la Línea por enseñarme a cantar, a José Guerrero “Tremendo” por darme las claves del cante, a Patricia Caicedo por animarme a escribir sobre este tema, al Taller de Músics de Barcelona por confiar en mí, a Pedro G., a la PIE y la UNIA por contar conmigo para coordinar esta sesión dentro de la jornadas “Encuentros con el PIE” y por último a Charo Martín y Pepa Sánchez por aceptar el reto y ser tan buenas compañeras.

INTRODUCCIÓN.

Investigar la técnica vocal en el cante flamenco es una tarea compleja, un trabajo que pocas personas se deciden a realizar. A pesar de ello y porque pensamos que es mucha la necesidad de clarificar esta área, decidimos llevar a cabo el presente estudio, esperando que sea útil para todo aquel que quiera entender cómo funciona la voz en el flamenco y, por qué no, en una futura didáctica del cante. El hecho de que casi todos los cantaores, en algún momento de su carrera, busquen asesoramiento para mejorar su técnica vocal, prueba el interés de los profesionales por conocer el funcionamiento de la voz, así como la precariedad de la situación en la que estamos. Además, a día de hoy no existe una terminología, ni una metodología consensuadas para enseñar a cantar. El flamenco tiene su propia nomenclatura para algunos conceptos como *velocidad*, *comerse la voz* o *quejío*, mientras que otros conceptos son denominados según el cantaor, con lo cual es difícil hablar un lenguaje común. La realidad es que uno va aprendiendo en su entorno o también de forma autodidacta gracias a las grabaciones, hasta que toma la decisión de asistir a clases de cante. Allí cada maestro enseña a su manera, otorgándole importancia a diferentes aspectos del cante que van desde la respiración hasta la dicción, el compás o el color de la voz. Esto puede ser enriquecedor, pero somos de la opinión de que un poco de organización no estaría de más. Afortunadamente, el lugar en el que convergemos todos es en la necesidad de escuchar y aprender de los maestros del cante flamenco clásico. Por algún sitio se empieza.

Más que hablar de una sola Técnica vocal podemos hablar, tanto de diferentes técnicas que se utilizan en el transcurso de un cante, como de técnicas específicas para cantes concretos. Aunque podemos afirmar que existe un modo común de cantar todos ellos, que es la conciencia corporal, también es cierto que la exigencia vocal y física para los cantes libres no es la misma que para los cantes rítmicos, por lo tanto la técnica cambiará de unos a otros.

Por último, mencionar que el presente artículo es una ampliación del publicado anteriormente *La técnica vocal en el cante flamenco*, en el II Congreso Investigación y Flamenco (INFLA) en la Universidad de Sevilla en 2010. En el transcurso de estos tres años, la recopilación de datos, la práctica, la reflexión y en definitiva el ánimo de

investigar, nos ha llevado a revisar el artículo para poder presentar uno nuevo con información más clara y completa.

FACTORES QUE SE TIENEN QUE DAR PARA CANTAR FLAMENCO.

Para cantar flamenco no hace falta tener un tipo de voz determinada, se puede cantar con la voz que uno tenga. Tampoco es necesaria una tesitura específicamente grave o aguda, ni un color de voz claro u oscuro. En las diferentes etapas del flamenco encontramos todos los tipos de voces, desde la más fina hasta la más rota, incluso el falsete de Pepe Marchena alterna con la rugosidad del Tío Borrigo y el peso o la nasalidad de Mairena, todo ello dependiendo de factores como el gusto o la moda del momento. La voz es algo exclusivo de cada persona y todas son válidas para cantar flamenco, siempre y cuando se cante sin impostar la voz como se estilaba en el canto lírico y se tengan unas facultades mínimas de afinación y tempo, obviamente.

ESCUCHAR.

Como toda música de tradición oral, el cante no está escrito sino que se aprende por imitación. Es importante saber que junto con la melodía, se transmiten una serie de recursos vocales que hacen que esa melodía “suene flamenca”; por eso aquí proponemos que hay que imitar todo el conjunto y no se debe disociar la melodía de la manera de cantarla, es decir, el “qué” del “cómo”. Para ello es imprescindible estar en contacto con el cante, ya sea con los propios cantaores o con las grabaciones. ¿Qué grabaciones? En nuestra opinión las de los maestros del cante flamenco clásico.

Para aquellas personas que quieran empezar a cantar flamenco, diríamos que de un modo muy simplificado existen tres factores *sine qua non*, (sobre todo nos referimos a personas adultas que se acercan al flamenco sin haber tenido contacto previo con él). Lo primero y principal es escuchar muchas horas de cante. Aunque esto parezca evidente, es necesario incidir en ello porque sólo cuando se tenga claro qué se quiere imitar, será posible hacerlo. Por lo tanto es básico e indispensable escuchar mucho cante para ir asimilando las melodías junto con sus recursos vocales. Después, cuando uno trate de reproducirlas, tiene que hacerlo cantando con su voz natural, sin forzar la voz y sin afectación, lo que Jo Estill define en su técnica *Voice-Craft*¹ como “voz hablada” (para una tesitura media, con una posición de la laringe neutra -sin inclinación- y los pliegues vocales gruesos). Por último, siempre que se cante y durante todo el tiempo que se esté cantando, hay que mantener una conciencia corporal absoluta, o lo que popularmente se entiende por “cantar con la barriga”.

LA “VOZ HABLADA”.

El punto de partida al cantar es el mismo que al hablar. Decimos que cantar es como hablar y por eso es importante tener cierta fluidez hablando el idioma en el que se canta y por supuesto, entender lo que se está diciendo o cantando. Cantar con voz natural, no impostada, significa que al cantar no pensamos en colocar la voz en ningún punto del cuerpo (cabeza, pecho o garganta). Tampoco modificamos la posición de los órganos de la boca subiendo el velo del paladar ni bajando la lengua; la sensación es la misma que se tiene al hablar, no hay sensación de constricción en la garganta. Más tarde profundizaremos en el tema de la respiración pero ya podemos adelantar que es la misma que al hablar. Cuando hablamos no pensamos en coger aire, sino que lo

¹ ESTILL, Jo. *Six basic voice qualities. Estill voice training systems.* ©1997

² GAMBOA, José Manuel y NÚÑEZ, Faustino. *Flamenco de la A a la Z. Diccionario de términos del*

“dejamos entrar” de manera automática cuando ya no nos queda más. Pues bien, al cantar haremos lo mismo, aprovechar hasta el final todo el aire que tenemos y cuando se termine, dejaremos entrar más. De hecho en 1902 ya encontramos una definición muy acertada del cante: “En términos flamencos, por jipío se entiende cuando el cantador no toma aliento en toda la copla, y entonces se dice que la ha cantado de un jipío o de varios si en el transcurso ha tomado aliento varias veces”.²

¿Qué ocurre cuando queremos hacer un *quejío*? De la misma manera que cuando hablamos estamos relajados y cuando gritamos o explicamos algo que nos excita, nuestra actitud corporal cambia, al hacer los *quejíos* y también para cantar con volumen en una tesitura aguda, se cambia la técnica vocal. Como la demanda de energía es mayor, la implicación corporal aumenta, dando lugar a las conocidas gesticulaciones de los cantaores, que no son otra cosa que un necesario y a veces inconsciente acompañamiento del cuerpo, que ayuda a sostener y apoyar la voz. Para hacer los *quejíos*, podemos utilizar la técnica que Jo Estill, denomina “*Belting*” y que se emplea para cantar Gospel, con la diferencia de que en el flamenco buscaremos un sonido menos chillón, más “oscuro” o rico en armónicos medios y graves. Una de las maneras de conseguir este sonido es bajando la laringe, aunque esta colocación muchas veces se hace de manera inconsciente, guiándonos por el sonido más que por la propia posición de la laringe. Es cierto que a veces para bajar la laringe, se baja la lengua, pero en nuestra opinión esto bloquea la laringe y no permite que vibre y se mueva con libertad, por lo tanto aquí proponemos bajar la laringe sin tener que bajar la lengua. Jo Estill en su libro *Six basic voice qualities. Estill voice training systems*. ©1997 establece un patrón fisiológico para el *Belting* donde el cartílago tiroideos no está inclinado pero el cricoides sí que lo está, los pliegues vocales son gruesos, mientras que la posición de la laringe es alta. Aquí radica la diferencia con el flamenco, donde la laringe suele estar baja buscando ese sonido más oscuro. Para esta técnica es muy importante tanto el apoyo respiratorio, como lo que Estill denomina el *anclaje* de cabeza y cuello, que sería la activación de los músculos que unen la cabeza con el cuello o aquellos que se activan cuando nos ponemos un gorro de piscina. De esta manera, cuando hacemos un *quejío* se activa todo el cuerpo para asegurar el apoyo de la voz.

LA CONCIENCIA CORPORAL.

La conciencia corporal es imprescindible porque no cantamos sólo con la garganta sino con todo el cuerpo, que es nuestro instrumento. Mantener la conciencia corporal mientras cantamos significa poder sentir los pies en contacto con el suelo, los isquiones en contacto con la silla, la faja abdominal³ y la espalda activadas, la cara o “máscara” tonificada y en definitiva, ser conscientes del cuerpo durante todo el tiempo que se esté cantando. Para mantenerla, es necesario hacer un gran esfuerzo, porque lo más habitual es perderla cuando se empieza a pensar en otros aspectos de la música como el tempo, la afinación, la letra, etc. Lo que ocurre entonces es que nos “desconectamos” del cuerpo y nos centramos en los pensamientos, lo cual hace que cambiemos el foco de atención del cuerpo a la mente y que se produzca una pérdida

² GAMBOA, José Manuel y NÚÑEZ, Faustino. *Flamenco de la A a la Z. Diccionario de términos del flamenco*. Ed. Espasa. 2007.

³ La faja abdominal está compuesta por los músculos: oblicuo interno o menor, oblicuo externo o mayor, recto mayor del abdomen y transversal del abdomen.

de la activación corporal. En ese momento se diluye la concentración y el cante se resiente, pierde intensidad –aquí nos referimos a la acepción popular de la palabra, no a la intensidad como volumen- porque no estamos fijando la atención en lo que hacemos sino en lo que pensamos.

Tener una conciencia corporal nos ayudará a llevar la atención a la faja abdominal y a mantener su activación, lo cual nos servirá para sujetar el diafragma. Es preciso puntualizar que el diafragma es un músculo que no podemos mover voluntariamente; lo que sí podemos controlar es la activación y el movimiento de los músculos que lo rodean, manteniéndolo así sujeto y evitando que suba hacia los pulmones empujando el aire hacia el exterior y dificultándonos su gestión. La consecuencia de controlar el diafragma mediante la faja abdominal, es que así podemos gestionar mejor el flujo del aire notando como este no “se nos escapa” sino que ganamos estabilidad en la voz, sintiendo como ésta se “agarra” y adquiere “peso”. Además de esto, seremos capaces de alargar o ligar los tercios con más comodidad.

Volviendo a lo que decíamos anteriormente sobre la respiración natural, vemos que sería más bien una “inspiración natural” seguida de una activación consciente de la faja abdominal. El mecanismo tendría dos pasos y sería el siguiente: primero dejamos entrar el aire y entonces activamos la faja abdominal para sujetar el diafragma para empezar a cantar desde ahí. De esta manera trabajamos con una óptima gestión del aire y por lo tanto de la voz, porque lo importante no es coger mucho aire, sino gestionar bien el que tenemos.

Mientras que en el canto lírico se trabaja con el concepto de apoyo, que sería la activación de la faja abdominal, en el *Voice-Craft* se trabaja con el *anclaje* o la activación del tronco (lo cual incluye la espalda), cabeza o cuello. Son dos maneras de trabajar, ya que en el clásico se canta siempre con apoyo y en el *Voice-Craft* se ancla sólo en determinados pasajes de la música. En el flamenco usaremos las dos a la vez; cuando la demanda de energía es alta, como lo sería al hacer un *quejío*, se activarán estas partes del cuerpo como si tuviéramos un interruptor que nos permitiera encenderlo y apagarlo; de esta manera, el cuerpo funciona como si fuera un armazón que ayuda a sostener la voz cuando la exigencia musical así lo pide. Normalmente este proceso se hace de manera inconsciente gracias al estado anímico, que es el que nos lleva a tener una actitud corporal concreta; pero si no fuera así, se puede practicar esta técnica llevando la atención al cuerpo en los momentos del cante que son difíciles por sus cambios en la dinámica y veremos como en seguida la voz gana estabilidad. La suma de estas técnicas de apoyo del canto lírico y de anclaje del canto moderno es perfecta para el cante flamenco, que tiene una demanda muy alta de energía y concentración.

Otro aspecto de la conciencia corporal radica en la activación de la cara o “máscara”. Este “cantar con la cara” da lugar a una serie de muecas que tienen como finalidad activar los resonadores faciales que funcionan como filtro del sonido y le dan colores diferentes a la voz. La activación de la cara se puede usar para diferentes finalidades como son excitar ciertos armónicos de la voz, para buscar un sonido más áspero o rugoso, para apagar la voz, para enfocarla, para agarrarla, para controlar el volumen, etc. Además aporta inteligibilidad haciendo que se comprenda mejor la letra, a la vez

que le confiere una mayor expresión al cante. Por lo tanto las muecas al cantar no son gratuitas sino que responden a una necesidad técnica o de sonido.

Resumiendo lo mencionado anteriormente, vemos que para cantar flamenco es necesario escuchar mucho cante, hacerlo con *voz hablada* y con una implicación total del cuerpo. Para analizar y conocer las melodías de los cantes, existen varios elementos que las definen y conocerlos nos ayudará a aprenderlas más rápido. El contacto continuado con el cante nos dará poco a poco las pautas para entender e interpretar el carácter de cada palo y lo que en los cantes por fiesta se puede llamar el soniquete, definido por su fraseo.

EL FRASEO: RITMO, TIMBRE, DINÁMICAS Y DÓNDE EMPEZAMOS O TERMINAMOS LAS FRASES.

El fraseo o la combinación de figuras, dinámicas e intervalos que encontramos en una melodía, es precisamente lo que queremos aprender para que cada cante “sepa” a lo que es. Para analizar el fraseo nos hemos servido del libro de Ramón Ángel, músico y profesor de la Escuela Superior de Estudios Musicales Taller de Músics, “Cómo interpretar partituras en la batería”⁴. Aquí Ángel explica que tras analizar las melodías de diferentes composiciones de estilos populares (Jazz, Pop, Rock, etc.) parece claro que muchas de ellas están compuestas siguiendo alguno de estos dos modelos:

Pregunta – Respuesta (a una frase A se le “contesta” con una frase B. Ejemplo: “La que quiera madroños vaya a la sierra--¡Ay! ole morena vaya a la sierra.”).

Repetición y remate (una frase más o menos corta se repite una o dos veces para rematarse con otra frase. Ejemplo: “A la calle me salí, a la calle me salí, a to’el mundo que veía le preguntaba por ti”).

Ahora bien, a la hora de contestar esa pregunta o de rematar esa repetición, las nuevas frases estarán definidas por sus diferencias con respecto a la que acabamos de escuchar. Esas diferencias vienen dadas por las variaciones en el ritmo, las variaciones en el timbre, las variaciones en la dinámica y las variaciones en el lugar del compás donde empezamos y terminamos las frases.

Si aplicamos esta metodología al flamenco, podremos explicar las características de cualquier melodía, analizando los recursos rítmicos (variaciones en el ritmo), los adornos vocales (variaciones en el timbre), los acentos y dinámicas (variaciones en la dinámica) y por último, en qué lugar del compás entramos, terminamos o improvisamos. Los cantaores en general se caracterizan porque brillan en alguna de estas cuatro áreas, aunque también se da algún caso excepcional donde el artista domina más de una, como sería el de la Niña de los Peines, que poseía un control rítmico absoluto, un rango de dinámicas completo, un abanico de adornos vocales de lo más variado y un manejo total del desplazamiento de los tercios.

⁴ ÁNGEL REY, Ramón. *Cómo interpretar partituras en la batería*. Ed. Dinsic. 2013.

VARIACIONES EN EL RITMO.

La primera de las cuatro áreas, que es la de las variaciones en el ritmo, se refiere a las figuras rítmicas empleadas en la melodía. Si retomamos la idea de que no se canta igual un cante rítmico que uno libre, veremos que, a grandes rasgos, los cantes a compás nos obligan a ceñirnos a una métrica que deja poco espacio para los melismas; por eso a priori decimos que serán cantes eminentemente silábicos, es decir, con una nota por cada sílaba. En cambio, los cantes libres nos permiten utilizar una mayor profusión de adornos vocales y por lo tanto serán cantes melismáticos, es decir con varias notas en cada sílaba. Esta diferenciación la hacemos de un modo general, recordando que, aunque los cantes rítmicos sean eminentemente silábicos, también tienen partes melismáticas.

Como podemos observar en la transcripción de los tangos de la Repompa, se trata de un caso de cante silábico.

Tangos de la Repompa.

Transcrito por Alba Guerrero.

1. La que quie ra ma dro — nos va ya la — sie rra — Ay! O le mo —

re na — va ya — la — sie rra. — Por

12 que ses ta se can do sus ma dro o — ne ras. Ay! o

16 le mo — re — na — sus ma dro ne ras. —

Los tangos de la Repompa son un ejemplo de cante sencillo; en la transcripción podemos observar la subdivisión empleada, con una gran mayoría de figuras iguales entre sí, en este caso corcheas. Si observamos otras transcripciones de melodías sencillas por tangos, alegrías o bulerías, veremos que el patrón se repite: en las partes silábicas y sin adornos, la subdivisión que se presenta mayoritariamente es a corcheas. Además, en este caso encontramos síncopas, que sería la acentuación en parte débil del compás que se extiende hasta la parte fuerte, como sucede en el compás 13. Es habitual encontrar cante sincopado en combinación con el cante a contratiempo, como sucede en el compás 12 con corcheas, seguido del 13 con corcheas ligadas.

Por otra parte están las partes melismáticas del cante, que se encuentran en las notas largas de la melodía. Generalmente los melismas coinciden con la sílaba tónica y los encontramos agrupados en tresillos, cinquillos o grupos hasta de siete notas. Por eso, en las transcripciones de los melismas hay tanta riqueza de figuras que resultan difíciles de leer. La elección de unas u otras figuras dependerá muchas veces, tanto de la destreza del cantaor para hacer melismas (velocidad), como de su control rítmico. La combinación entre notas cortas (corcheas en las partes silábicas) y notas largas (con o sin melismas), da lugar al balance o equilibrio que tiene una letra “bien repartida” a lo largo del compás. Uno de los recursos rítmicos que se obtienen como consecuencia de esta subdivisión a corcheas son los conocidos trabalenguas.

VARIACIONES EN LA DINÁMICA.

La segunda área de estudio es la de las variaciones en la dinámica, cuyo recurso más utilizado es la acentuación. A continuación daremos algunas claves básicas para empezar a entender la acentuación en el flamenco ya que es uno de los elementos más importantes en el fraseo de este estilo. Las variaciones en la acentuación que son tan evidentes en el baile, en la guitarra o en las palmas, también se pueden hacer en el cante. Si tomamos la acentuación tradicional en una letra por soleá, por alegrías o por bulerías, vemos que esta suele estar alrededor de los tiempos tres, seis, diez o doce, coincidiendo con los acentos del compás. Sólo existen tres puntos alrededor de los cuales el acento puede caer: a tiempo en el acento, justo en el contratiempo de antes o en el de después, dependiendo de la palabra y de dónde esté la sílaba tónica. En los cantes llamados de doce tiempos o de hemiolia⁵, los acentos funcionan como puntos de amarre, lugares de anclaje para las letras, sobre todo en el tiempo tres, que coincide con un cambio armónico. Otra variación en la acentuación puede observarse cuando cantamos por bulerías “a seis” en vez de “a doce”, hecho tan característico del soniquete de Jerez. Lo que hacemos en ese caso es cambiar la acentuación de la segunda mitad del compás y repetir la misma acentuación que en la primera, hasta el remate, donde se recupera la acentuación “a doce”.

La acentuación en los cantes binarios (4/4) como los tientos, la farruca, las colombianas o el garrotín suele coincidir con los tiempos fuertes uno y tres. En cambio los tangos tienen una acentuación particular en los tiempos débiles dos y cuatro eso sí, combinados con otros acentos a tiempo como podemos ver en la transcripción de los tangos de La Repompa. Combinando la subdivisión a corcheas, con las variaciones en la acentuación, entenderemos algunas de las claves de los cantes rítmicos como los tangos y las bulerías.

Por último, otro de los recursos en la dinámica que encontramos en el cante, es el cambio *súbito* de volumen; la transición entre la media voz y el quejío es tan rápida como habitual. Para que este recurso que da tanta expresividad al cante, no se haga forzando las cuerdas vocales, es necesario que el cuerpo acompañe este cambio brusco de la voz mediante el anclaje del tronco antes mencionado.

⁵ HURTADO TORRES, Antioio y David. *La llave de la música flamenca*. Capítulo IV, Aspectos rítmicos. Signatura Ediciones. 2009.

VARIACIONES EN EL TIMBRE.

Cuando hablamos de las variaciones en el timbre, nos referimos al cambio de octava y a los ornamentos vocales. El cambio de octava es intrínseco a la melodía y lo encontramos entre otras, en la soleá de Triana. Algunos cantaores como Pepe Marchena utilizó este recurso -valiéndose del falsete- hasta tal punto que lo hizo una de sus señas de identidad, aunque no es un recurso habitual en otros cantaores.

Los adornos vocales son otra de las características principales del cante flamenco. Existen muchos tipos de adornos vocales específicos del flamenco que están en fase de tipificación; aquí hemos recogido los más comunes y los hemos definido con una nomenclatura ya en uso. Para ello nos hemos servido de la metodología que José Miguel Cerro "Chiqui de la Línea" utiliza en sus clases de cante en la Escuela Superior de Música de Catalunya ESMUC, una manera de enseñar muy acurada que permite aislar los recursos vocales y practicarlos por separado.

Existen dos recursos que están presentes en todos los cantaores de todas las épocas - más allá de modas o de facultades vocales- que son el mordente (en nomenclatura clásica), también llamado hipo o quiebro y la aspiración. Por lo tanto, podemos afirmar que estos dos recursos vocales son necesarios para cantar flamenco.

Hipo, quiebro o mordente. Inflexión de la voz sobre una sola nota. Es un recurso vocal que da lugar, como consecuencia o efecto de dicha inflexión, a un adorno de un semitono por encima de la nota. Es un recurso muy utilizado en el canto popular.

Aspiración. Término utilizado en fonética que designa la pronunciación de un soplo sordo que se produce mediante la espiración. La aspiración es frecuente en el habla del andaluz.

Los recursos que definimos a continuación aparecen en mayor o menor medida dependiendo de factores como las características vocales, las modas o el gusto de cada cantaor.

Jipío. Tiene varias acepciones; entre ellas designar una inflexión en la voz como un mordente o quiebro acentuado parecido al gemido o al hipo; también se ha utilizado en etapas anteriores del flamenco para designar una manera de cantar seguido, sin tomar aire, *cantar de un jipío*.

Apoyatura. Una apoyatura musical, conforme a Souriau, supone el hecho de esquivar la nota que vendría exigida por la estructura melódico-armónica y en vez de interpretarla inmediatamente, se llega a ella de forma indirecta, aún a riesgo de producir una disonancia⁶.

Melisma. Es la técnica de cambiar la altura de una sílaba musical mientras es cantada⁷, es decir, hacer varias notas en una sola sílaba.

⁶ Souriau, Étienne: *Diccionario Akal de Estética*. Barcelona: Akal, 1998

⁷ BENNET, Roy. *Léxico de la música*. Akal SA Ediciones. Madrid, 2003.

Bebeo. Es la técnica de poner una /be/ delante de cada una de las nota de una escala. Algunos autores defienden es una manera de facilitar la ejecución de las escalas y que por lo tanto, este recurso denota pocas cualidades vocales. se pueden escuchar aislados en diferentes partes de la melodía o bien combinándolos entre ellos., los que casi todos los cantaores hacen.

Microtono. La música occidental utiliza escalas divididas en tonos y semitonos. En otras culturas como la india o la magrebí, esta división es mayor, dando lugar a intervalos menores que el semitono llamados microtonos. Es preciso puntualizar que en el flamenco, cuando se producen microtonos no son voluntarios, ni se cantan conscientemente como en los países antes mencionados, sino que son fruto de pequeños *glissandi* que se suceden entre notas de la escala. Si recordamos la característica escala descendente que utilizaba Camarón de la Isla, con *glissandi* entre cada grado de la cadencia flamenca, entenderemos la manera como se encuentra este tipo de ornamentación en el flamenco, que es puramente accidental.

Los adornos vocales son aleatorios e inconscientes, ya que no todos los cantaores los hacen en el mismo sitio y al tenerlos interiorizados, se hacen sin pensar. Para la persona que está aprendiendo a cantar flamenco y mientras no los tenga interiorizados, le puede resultar útil aislar estos recursos de la melodía para practicarlos por separado. Tomando la cadencia flamenca La(IV), Sol(III), Fa(II), Mi (I) y aplicando los recursos de uno en uno, podemos observar cómo en seguida empezará a “sonar” flamenco.

Para practicar los melismas, hay que tener en cuenta que, para no desvirtuar la melodía, no se hacen en cualquier lugar sin criterio. A este respecto, escriben los hermanos Hurtado en su libro “La llave de la música flamenca”⁸: “La gran mayoría de los cantes flamencos combinan los tres estilos estudiados en este apartado empleando como hemos visto, el estilo silábico en los inicios y partes medias de las frases y el melismático en los finales de las frases, a modo de cadencia sobre la última sílaba”. Por otra parte Molina y Mairena en “Mundo y formas del flamenco”⁹ opinan que los melismas se hacen bien en la sílaba tónica o en la postónica. Para improvisar sobre una melodía haciendo uso de los melismas, estamos de acuerdo con las dos opiniones citadas y pensamos que sumadas son de mayor utilidad, porque es cierto que si los melismas se hacen tanto al final del tercío, como en la sílaba tónica o postónica, no se alterará la estructura del cante, y esto es precisamente lo que interesa para no perder la esencia del cante y que siga “sonando” flamenco. Este aspecto nos lleva directamente al último de los cuatro apartados que definen el fraseo que es el “Dónde”, el lugar donde empiezan y terminan los tercios, además del lugar de la melodía donde improvisamos, tal y como acabamos de ver en el caso de los melismas.

DÓNDE EMPEZAMOS Y TERMINAMOS LAS FRASES.

Básicamente se puede empezar a cantar en tres puntos: en el acento, en el contratiempo de antes del acento o en el de después del acento, tanto en los cantes

⁸ HURTADO TORRES, Antoio y David. *La llave de la música flamenca*. Signatura Ediciones. 2009. Pág. 168.

⁹ MOLINA Ricardo y MAIRENA Antonio. *Mundo y formas del flamenco*. Revista de Occidente.1063.

binarios, como en los ternarios o los de tipo hemiolia. Aplicando estas tres posibilidades a todos los acentos, obtenemos todos los sitios posibles donde potencialmente empezar o terminar un tercio. Por ejemplo, el tiempo uno en los cantes por soleá o por alegrías, se puede tomar como punto de partida del tercio, empezando en el uno, en el uno y medio o en el doce y medio. Otra posibilidad es empezar en el tiempo tres, en el tres y medio o en el dos y medio y así sucesivamente con el tiempo seis, ocho o diez.

Esta división del fraseo en cuatro áreas, es una herramienta que nos permite analizar y “diseccionar” los cantes desde todas sus perspectivas para poderlos aprender y practicar diferenciando las áreas de estudio y así incidir en cada una de manera aislada. Así podremos practicar con ejercicios que nos permitan mejorar aspectos como las dinámicas, el desplazamiento, los melismas o los contratiempos, detectando donde tenemos mayores dificultades y en consecuencia trabajando aquellos que necesiten mayor dedicación. Desde luego que el método de escuchar e imitar también seguirá funcionando para cantaores avanzados, sin embargo aquellos que estén empezando podrán sentir que no es suficiente y quizás quieran profundizar en la comprensión teórica del estilo.

DESPEDIDA.

Para finalizar este artículo queremos observar que aunque hemos recopilado datos desde diferentes puntos de vista, es probable que todavía no se vean reflejadas todas las opiniones y los conocimientos sobre la técnica vocal en el cante. Este hecho, lejos de desmoralizarnos, nos anima a hacer una llamada a los cantaores y enseñantes para poner en común las metodologías utilizadas y unificar la terminología. Entendemos que, de la misma manera que los bailaores utilizan términos como *escobilla* y los guitarristas *alzapúa*, los cantaores pueden acuñar términos definitivos para los diferentes elementos que encontramos en el cante (*quejíos*, *jipíos*, *melismas*...). Para ello, creemos imprescindible que los trabajos de investigación tengan una base científica con la cual obtener datos objetivos que nos permitan valorar aspectos de la música y la voz como son la amplitud, los armónicos, la frecuencia del vibrato, etc. y así alejarnos definitivamente de las valoraciones subjetivas que tanta confusión han traído a este arte.

GLOSARIO

Apoyatura. Una apoyatura musical, conforme a Souriau, supone el hecho de esquivar la nota que vendría exigida por la estructura melódico-armónica y en vez de interpretarla inmediatamente, se llega a ella de forma indirecta, aún a riesgo de producir una disonancia.

Aspiración. Término utilizado en fonética que designa la pronunciación de un soplo sordo que se produce mediante la espiración. La aspiración es frecuente en el habla del andaluz.

Bebeo. Es la técnica de poner una /be/ delante de cada una de las nota de una escala. Algunos autores defienden es una manera de facilitar la ejecución de las escalas y que por lo tanto, este recurso denota pocas cualidades vocales.

Brillo. Concentración de energía en un rango de frecuencias medio, haciendo que la voz sea más inteligible. Los cantantes de lírico desarrollan el así llamado *primer formante* para que su voz se distinga por encima de una orquesta.

Compás flamenco. Se dice de la métrica y la acentuación en los palos rítmicos del flamenco.

Constricción. Tensión en la zona del cuello que comprime las cuerdas vocales y la laringe, dificultando su libre movimiento y vibración natural.

Falsete: Cualidad vocal que se produce con el ascenso de las cuerdas vocales. Éstas cambian de plano provocando la vibración de la mucosa que recubre las cuerdas, no de la masa muscular en sí. Por eso en el falsete escuchamos una voz *con aire*.

Jipíos. Tiene varias acepciones; entre ellas designar una inflexión en la voz como un mordente o quiebro acentuado parecido al gemido o al hipo; también se ha utilizado en etapas anteriores del flamenco para designar una manera de cantar seguido, sin tomar aire, *cantar de un jipío*.

Microtono. La música occidental utiliza escalas divididas en tonos y semitonos. En otras culturas como la india o la magrebí, esta división es mayor, dando lugar a intervalos menores que el semitono llamados microtonos.

Melisma. Es la técnica de cambiar la altura de una sílaba musical mientras es cantada, es decir, hacer varias notas en una sola sílaba.

Nasalidad: Cualidad de la voz que se produce cuando el paladar blando está bajo y el sonido sale por la nariz además de por la boca. Como consecuencia hay una pérdida de inteligibilidad. En el flamenco se utiliza mucho en los finales de *tercio*.

Palo. Estilo del flamenco.

Pliegues vocales. Se dice de las cuerdas vocales. La superficie de ambos pliegues que entra en contacto y vibra para producir el sonido, la podemos variar de gruesa a fina. Los pliegues gruesos dan una voz fuerte y los pliegues finos dan una voz menos potente.

Quejío. Grito cantado.

Peso: Estabilidad de la voz. El valor de las notas es largo, es exacto y está bien asentado en el ritmo. Si hay vibrato, es lento.

Quiebro o mordente. Inflexión sobre una sola nota. Es un recurso vocal que da lugar, como consecuencia o efecto de dicha inflexión, a un adorno de un semitono. Se puede definir como un vibrato de una sola oscilación. Es un recurso muy utilizado también en el canto popular.

Rugosidad/ romper la voz: Cualidad de la voz cuando ésta no es limpia y clara, sino que suena *sucia, arenosa*. Romper la voz es un paso más allá de la rugosidad, se produce con la constricción de las cuerdas vocales y de los pliegues falsos.

Tercio. Verso cantado.

Velocidad: La ejecución de melismas con muchas notas cortas.

Vibrato: Es una variación periódica de la frecuencia o amplitud de un sonido.

BIBLIOGRAFÍA

ÁNGEL REY, Ramón. *Cómo interpretar partituras en la batería*. Ed. Dinsic, 2013.

BENNET, Roy. *Léxico de la música*. Akal SA Ediciones. Madrid, 2003.

CABEZAS GARCÍA, ANTONIO- MANUEL. *De Huelva y su fandango*. Huelva: Huelva Información, S.A. Depósito Legal: M-1.996-1999.

CAMERON, Julia. *El camino del artista*. Argentina: Troquel, 1997.

CORNUT, Guy. *La voz*. México D.F: Fondo de cultura económica, 1985.

CHAPMAN, Janice L. *Singing and teaching singing*. CA (USA): Plural Publishing, Inc. 2006

EL DE TRIANA, FERNANDO. *Arte y artistas flamencos*. Madrid: Imprenta Helénica. 1935.

ESTILL, Jo. *Six basic voice qualities. Compulsory figures for voice. Level two*. ©1997 Jo Estill.

GAMBOA, José Manuel y NÚÑEZ, Faustino. *Flamenco de la A a la Z. Diccionario de términos del flamenco*. Ed. Espasa. 2007.

GUERRERO MANZANO, Alba. *La técnica vocal en el cante flamenco*. II Congreso Investigación y Flamenco (INFLA) en la Universidad de Sevilla en 2010. ISBN: 978-84-96210-94-3.

GUTIÉRREZ, BALBINO. *Enrique Morente, la voz libre*. Madrid: Publicaciones y ediciones SGAE.

HURTADO TORRES, Antoio y David. *La llave de la música flamenca*. Signatura Ediciones. 2009.

KAYES, Gillyanne. *Singing and the actor*. Londres: A&C Black, 2000.

LEFRANC, PIERRE. *Cante jondo: del territorio al repertorio: tonás, siguiriyas, soleares*. Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000.

MERCHÁN, Francisca. *Expressive Characterization of Flamenco Singing*, Master Thesis, DTIC, Universitat Pompeu Fabra, 2008.

MOLINA, Ricardo-MAIRENA, Antonio. *Mundo y formas del cante flamenco*. Madrid: Revista de Occidente, 1963.

NAVARRO, J.L.- TRIGO, J.M. *Naranjito de Triana. Fiel a sus sentimientos*. Sevilla: Editorial Castillejo. 1993.

RÍOS RUIZ, MANUEL. *El gran libro del flamenco*. Vol. I. Madrid Calambur Editorial, S.L.

ROSSY, HIPÓLITO. *Teoría del cante jondo*. Ed. Credsa, 1966.

SOURIAU, Étienne. *Diccionario Akal de Estética*. Barcelona: Akal, 1998.

SUNDBERG, Johan. *The Science of the Singing Voice, Dekalb: Northern Illinois University Press*, 1987.

V.V.A.A. *Análisis de los documentos sonoros de Pastora Pavón, La Niña de los Peines*. (CD-ROM). Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Centro andaluz de flamenco. 2005.

V.V.A.A. *Antologia del cant d'estil. Fonoteca de materials*. (CD). Generalitat valenciana, Conselleria de Cultura i Esport y Institut valencià de la música.