

La cartagenera o taranta-cartagenera: una adaptación para quinteto de cuerdas

Francisco José Blanco Corbalán

Compositor y director de orquesta

Este artículo se centra en la cartagenera o taranta-cartagenera, uno de los estilos básicos de la familia de los cantes minero-levantinos. Partiendo de una grabación realizada por el cantaor Antonio Piñana para Televisión Española, nos hemos propuesto llevar a cabo una adaptación para quinteto de cuerdas. Previamente, hablamos de los orígenes de la cartagenera, de sus denominaciones y de sus rasgos característicos. Tras reflexionar sobre cómo llevar el flamenco al pentagrama, presentamos nuestra transcripción del cante mencionado, a partir de la cual desgranamos algunos de los elementos musicales más destacables, además de explicar ciertas decisiones, que, desde el punto de vista rítmico y melódico, hemos tenido que adoptar. Dicha transcripción ha sido la base para realizar nuestra adaptación de la cartagenera para quinteto de cuerdas, en la que hemos tratado de aportar nuestro lado más creativo, sin desvirtuar, no obstante, la esencia original del cante.

Palabras clave: Cartagenera; taranta-cartagenera; cantes minero-levantinos; Antonio Piñana; flamenco y música culta, transcripción del flamenco.

This article focuses on the *cartagenera* or *taranta-cartagenera*, one of the basic styles of the of the cantes minero-levantinos (mining-levantine singings). Based on a recording made by the cantaor Antonio Piñana for Televisión Española, we have proposed to carry out an adaptation for string quintet. Previously, we talked about the origins of the cartagenera, its denominations and its characteristic features. After reflecting on how to bring flamenco to the pentagram, we present our transcription of the aforementioned cante, from which we will describe some of the most outstanding musical elements, as well as explaining certain decisions that, from a rhythmic and melodic point of view, we have had to adopt. This transcription has been the basis for our adaptation of the *cartagenera* for string quintet, in which we have tried to contribute our most creative side, without distorting, however, the original essence of the cante.

Keywords: Cartagenera; taranta-cartagenera; cantes minero-levantinos (minig-levantine singins); Antonio Piñana; flamenco music and classical music; flamenco music transcription.

1. Introducción

La cartagenera es un palo flamenco de la familia de los cantes mineros que hizo aparición entre finales del siglo XIX y comienzos del XX. Caracterizado por su profundidad y riqueza melódica, ha sido durante décadas un símbolo de la tradición musical de la Sierra Minera de Cartagena-La Unión.

Tomando como punto de partida una grabación de este cante, realizada para Televisión Española por el maestro cartagenero Antonio Piñana, al que acompaña su hijo Antonio a la guitarra, hemos querido llevar a cabo una adaptación para quinteto de cuerdas.

Para ello, en primer lugar, hemos tenido que llevar a cabo un análisis detallado de este cante,

previa transcripción musical, lo que nos ha permitido descomponer y estudiar en detalle su esencia, que se plasma en un particular devenir melódico, con giros característicos, prestando también atención al ritmo y al fraseo.

Esto nos ha servido de base para llevar a cabo una adaptación a la mencionada agrupación, lo que, a su vez, nos ha impulsado a tomar algunas decisiones, como la incorporación de nuevas armonías, modificaciones estructurales o el diseño de fórmulas de acompañamiento, procurando siempre respetar en lo posible la esencia del cante original. Asimismo, hemos explorado las posibilidades tímbricas y técnicas del quinteto de cuerdas, con el objetivo de enriquecer la obra desde una perspectiva creativa, pero sin desvirtuar su autenticidad.

Nuestro propósito ha sido evidenciar que la cartagenera puede convertirse en modelo o fuente de inspiración para obras de carácter académico y conectar así el flamenco tradicional con nuevas formas de expresión musical. Este proyecto no solo nos ha permitido experimentar con los recursos compositivos que ofrece la música culta, sino que también nos ha planteado interrogantes sobre la conservación y reinterpretación de las tradiciones musicales en un contexto contemporáneo. Con esta versión adaptada, buscamos rendir homenaje a un patrimonio musical de indudable valor y, a la vez, explorar nuevas maneras de darle vida y proyección.

Hablaremos, a continuación, siquiera de forma sucinta, del cante por cartageneras.

2. El cante por cartageneras

La *cartagenera* o, como algunos prefieren referirse a ella, la *taranta cartagenera*, es una variedad de cante flamenco que tiene su origen en el fandango andaluz o fandango del Sur. Pertenecer a la familia de los tradicionalmente denominados cantes de Levante o, si se quiere, cantes de las minas o cantes por tarantas. Conviene aclarar que el nombre de cartagenera se aplica a diferentes cantes, de similar estructura, pero de melodía diferente.

Efectivamente, Salom (1982) nos dice que, cabe distinguir entre la *cartagenera grande* y la *cartagenera del Rojo*. Esta última suele denominarse simplemente *cartagenera*, entendiéndose que nos referimos a esa modalidad en particular. Además, Ortega (2017) nos recuerda que la cartagenera del Rojo debe su nombre al mítico cantaor Rojo el Alpargatero, y que Antonio Piñana registró esta modalidad como *cartagenera de origen*. Esto sugiere que el patrón melódico original no es el popularizado por Antonio Chacón, sino el que el hijo del Rojo transmitió a Piñana.

El repertorio de la cartagenera incluye coplas de cuatro o cinco versos octosílabos con una métrica clara. Sin embargo, los patrones melódicos han sido transmitidos de forma oral, lo que ha dado lugar a variantes en su interpretación. Ortega (2017) destaca que es precisamente el uso de ciertos patrones melódicos lo que nos permite diferenciarla de otros cantes similares, como la taranta. Y también de otros cantes, también tenidos por *cartagenera*, como la ya nombrada *cartagenera grande*, la *cartagenera primitiva*, la *cartagenera de la Trini* y la *cartagenera chica* o, lo que es lo mismo, el *fandango cartagenero* de Cayetano Muriel, lo que nos habla de la riqueza y diversidad de esta variedad de cante.

Uno de los aspectos que más complica la historia de la cartagenera es la confusión en las denominaciones que aparece en las grabaciones antiguas. Antonio Chacón, uno de los grandes referentes de este cante, grabó varias cartageneras bajo el nombre de tarantas, especialmente en sus registros para Odeón en 1908. Esto se debe, — como explican Martín, Soler y Castro (2016)— a la confusa nomenclatura de la época, en la que cantes como las malagueñas, tarantas, cartageneras o granáinas se etiquetaban indistintamente con nombres similares.

Otros cantaores de renombre, como Manuel Torres, La Niña de los Peines, el Niño Medina o José Cepero, también utilizaron denominaciones diversas para este estilo. Por ejemplo, este último cantaor le dio el nombre de *taranta chaconesca*, mientras que otros, como la Niña de los



Peines, lo llamaron *malagueña*, *malagueña de Chacón* pero también simplemente *cartagenera*.

Al adentrarnos en el origen de la cartagenera, encontramos que se atribuye al cantaor Rojo el Alpargatero, pionero en la divulgación de los cantes mineros y levantinos. Blas Vega (1990) señala que la cartagenera, en su esencia, es una forma de taranta, como lo demuestra el hecho de que no tiene un toque propio. En las grabaciones de Antonio Chacón, por ejemplo, este cante se acompaña en tonos típicos de los cantes levantinos, como el de taranta, el de granaína o el de malagueña. Martín, Soler y Castro (2016) afirman que fue Chacón quien, a finales del siglo XIX y principios del XX, le dio a este estilo el acabado musical con el que ha llegado hasta nuestros días.

El contenido de sus letras —que nos conectan con la vida y las emociones de una región profundamente marcada por la actividad minera— explica, tal vez, por qué este estilo recibió el nombre de *cartagenera*. Algunas coplas, como esta, recogida por Salom (1982), aluden directamente a su contexto geográfico y cultural.

Llora una cartagenera
a los pies de un soberano:
«Por Dios y por la santa Magdalena,
no se lleven a mi hermano
al Peñón de la Gomera».

Finalmente, debemos enmarcar la cartagenera dentro de los denominados *cantes de las minas* o *cantes minero-levantinos*, un grupo de estilos que surgieron en las localidades levantinas donde predominaba la minería. Estos cantes, como la taranta o la cartagenera, tienen en común que acostumbran a acompañarse por el llamado *toque por tarantas*. Salom (1982) asegura que esta forma de acompañar es lo que los convierte en cantes mineros, mientras que su aclimatación a la región levantina les otorga la identidad de cartageneras.

Desde finales del siglo XIX, la cartagenera despertó un gran interés entre los cantaores profesionales, consolidándose como un elemento esencial del flamenco. Ortega (2017) sugiere que esta integración al acervo flamenco se debió tanto a su belleza melódica como a su capacidad para transmitir las emociones y vivencias de una región específica.

En conclusión, la cartagenera, en cualquiera de sus variantes, es un testimonio vivo de la riqueza cultural del flamenco y de su capacidad para evolucionar sin perder su esencia. Al estudiar este cante, no solo nos acercamos a su música, sino también a la historia y las raíces de las comunidades que lo hicieron suyo.

3. Antonio Piñana, “Los firmes puntales del cante cartagenero”

El propósito de nuestro trabajo es llevar a cabo una adaptación musical para quinteto de cuerda de la cartagenera “Los firmes puntales del cante cartagenero”, partiendo de una grabación del cantaor cartagenero Antonio Piñana, al que acompaña a la guitarra su hijo Antonio Piñana¹. Dice así su letra:

Fueron los firmes puntales
del cante cartagenero
la Peñaranda, Chilares,

¹Rotulada “Cartagenera”, se emitió en el programa *Galas del sábado* que, presentado por Joaquín Prat y Laura Valenzuela, se emitió el 14 de junio de 1969 (min. 14’ 15”). Recuperado del archivo histórico de RTVE Play: <https://www.rtve.es/play/videos/galas-del-sabado/galas-del-sabado-14-06-1969/3880858/>.

el Rojo el Alpargatero
y Enrique el de los Vidales.

Esta copla es del escritor y letrista Andrés Barceló Arneo —como señalan Murcia y Ortega (2016)— aparece en la portada de un libro suyo, titulado, precisamente, *Cartageneras*, que publicó la imprenta Briasco en torno a 1940. Como también apuntan los autores mencionados, «en octubre de 1928, el propio Andrés Barceló ya exhibió esta copla, todavía en estado embrionario, en un artículo periodístico de corte costumbrista que, bajo el título “Recuerdos de mi niñez-En Los Patojos”, publicó en el diario Cartagena Nueva» (p. 199)².

4. La transcripción del flamenco

En el ámbito del flamenco, tradicionalmente se ha pensado que era imposible transcribir esta música dentro de las cinco líneas del pentagrama, idea que —según Hurtado (2023)— ha estado alimentada, tristemente, «con las opiniones vertidas por personalidades de la talla de Manuel de Falla o Federico García Lorca, quienes contribuyeron a envolver al flamenco en ese halo de misterio y leyenda en el que nos lo hemos encontrado los modernos investigadores» (p. 134). Claro está que la historia hay que verla en su contexto, por lo que hay que tomar esta idea con reserva, pues, siendo justos, ellos no disponían de los avances de la tecnología con que contamos en la actualidad.

Aunque, hoy en día, disponemos de medios tecnológicos que nos facilitan la tarea de la transcripción —como dice Ortega (2023)— «muchos aspectos inherentes a la praxis interpretativa, como el timbre vocal o el tipo de emisión, los portamentos y efectos de vibrato son difíciles de reflejar» (p. 4). Circunstancia que no solo se circunscribe al ámbito del flamenco, pues, pensándolo bien, cualquier estilo o género musical —como por ejemplo, el Barroco, el Romanticismo, o incluso el jazz— sufre de esta misma problemática, ya que —como afirma Hurtado (2023)— solamente bastaría con informatizar una partitura cualquiera y comprobar el resultado interpretativo en el ordenador, comparándolo después con una interpretación de la misma partitura realizada por un músico de carne y hueso.

Igualmente sucede desde la perspectiva de un compositor. En efecto, tras un laborioso proceso de reflexión y escritura de la obra, el resultado, a menudo, no se corresponde con la idea primigenia que habita en su mente porque —según Hurtado (2023)— la dificultad que se encuentra para trasladar de forma gráfica el objeto sonoro, es enorme, obligándolo a elegir una apariencia física de la partitura, mediante la cual se pueda manifestar sensorialmente, pero que nunca cumple totalmente las expectativas volcadas por él.

El problema es que, a pesar de que en el siglo XX se empieza a desarrollar una escritura más detallada de los elementos interpretativos, agregando más información adicional, nuestro sistema de notación occidental sigue ofreciendo una visión sesgada de la interpretación, que, para dominar el lenguaje, hay que complementar con otros recursos interpretativos —como señala Hurtado (2023)—, que se deben adquirir a través de otros procedimientos, más o menos relacionados con la transmisión oral.

A pesar de que actualmente contamos con diversos medios tecnológicos de transcripción, como es el caso de los programas informáticos SMS TOOLS, PRO TOOLS o MELODYNE, que —tal y como apuntan Murcia y Ortega (2017)— permiten captar representaciones gráficas del tiempo,

²Efectivamente, el propio Andrés Barceló dice aprovechar la ocasión para «colocar una copla mía», versión primera de la anotada, que dice así: “La Peñaranda y Chilares / y el Rojo el Alpargatero / fueron los famosos puntales / del cante cartagenero”.



además de información minuciosa sobre las inflexiones o los armónicos de la voz analizada, o la propia transcripción asistida por ordenador —un recurso útil e interesante—, según Hurtado (2023), hay que reservar un espacio para la interpretación y la fantasía del momento. En este sentido, fijar en partitura un mensaje sonoro puede ser importante, pues constituye un medio para evitar la deformación, o en el peor de los casos, la desaparición de un acervo cultural que se ha transmitido de manera oral. Desde esta perspectiva, la transcripción se convierte en imprescindible y, en el caso del flamenco, cuanto más precisa sea, mejor, pues posibilitará realizar comparativas de un mismo cante en diferentes versiones.

La transmisión oral —como dice Hurtado (2023)— «tiene la virtud de la fidelidad expresiva, pero está expuesta al error y a la deformación según las condiciones personales del intérprete» (p. 137), pues la memoria de este puede reinterpretar el esquema básico, que es lo que trasciende los filtros del tiempo. Por ejemplo, se mantienen las estructuras fundamentales, a través de las que se desarrollan las interpretaciones, de acuerdo con las habilidades del cantaor o instrumentista, creándose de este modo las variedades melódicas y rítmicas en cada nueva interpretación, incluso si hablamos de un mismo intérprete.

Podemos decir pues, que la transmisión oral conlleva inherentemente la variación que, «hecho este —según Hurtado (2023)— que no tiene por qué ser entendido como un proceso evolutivo sino simplemente como meros cambios» (p. 138), que pueden afectar al texto, la melodía o a ambas, siendo algunos cambios más acertados que otros.

En general, este tipo de cambios se producen por un fallo de memoria, o simplemente por la aportación del gusto personal del intérprete. Hurtado (2023) considera que los más comunes son: alargamiento de los valores, ornamentación de algunas notas largas o en las cadencias; transposiciones tonales o modales a causa del registro vocal del intérprete; cambios de centro tonal; confusiones en la melodía a causa de similitudes con otros cantes; contaminación tonal o modal; soldadura de frases o semifrases; y cambios de estructura métrica. Todas estas cuestiones nos revelan que el cante está sometido a constantes cambios, siendo este un gran argumento en favor de la necesidad de las grabaciones sonoras, así como de las transcripciones musicales, ya que aseguran la supervivencia del repertorio oral, sin entrar en incompatibilidades con la natural evolución de este.

5. Tipos de transcripción

La transcripción puede responder a diferentes tipologías, aunque, según Hurtado (2023), pueden reducirse a tres: esencial, específica y estándar. Hablaremos, a continuación, brevemente de cada una de ellas.

5.1 Transcripción esencial

Este es el tipo más sencillo y esquemático. Con él es posible realizar una recolección de los elementos más generales de la pieza musical: los pilares melódicos, rítmicos y armónicos fundamentales. De este modo, emplearemos las notas sin plicas, utilizando cabezas blancas y negras para concertar un pequeño sistema proporcionado, debiéndose señalar los apoyos musicales, utilizando los símbolos musicales de los que disponemos. En este tipo de transcripción, «lo que debe quedar patente es la conducción melódica de la pieza, así como el esbozo del planteamiento rítmico mediante la colocación estratégica de los acentos» (Hurtado, 2023 p. 139). Este modelo de transcripción puede ser usado como base para la elaboración de otros más detallados.

■ 5.2 Transcripción específica

Este tipo de transcripción encierra alguna controversia, pues —como señala Hurtado (2023)— «en el caso de que se pudiera redactar una partitura que recogiese todos los detalles de una interpretación concreta, esta nunca pasaría de ser una especie de caricatura del fenómeno musical real» (p. 141). En cualquier caso, esta es una opinión que podría tener encaje en tiempos pasados, cuando era razonable pensar que no se podían recoger todos los detalles en una partitura, pues, en la actualidad, la tecnología nos ofrece diversas posibilidades que hacen más fácil esta labor.

Para la realización de la transcripción específica de una pieza, y aun suponiendo que partimos de la transcripción esencial, uno de los aspectos más arriesgados al que se debe enfrentar el transcriptor es, sin duda, la elección de un metro adecuado, que no debe desnaturalizar la sensación de libertad rítmica que posee este tipo de repertorio, adaptando el metro a la línea melódica, y no al revés.

En cuanto a los cantos denominados *a compás*, en los que la parte vocal está subordinada al acompañamiento rítmico de la guitarra o la percusión, como apunta Hurtado (2023), su elaboración es mucho más difícil, pues tendremos que optar por un metro concreto y constante, en el que deberemos escribir la línea melódica, sin perder la naturalidad y personalidad rítmica. Evidentemente, este modelo de transcripción resulta necesario si queremos realizar algún estudio comparativo de distintas versiones o modificaciones de un arquetipo de canto concreto.

■ 5.3 Transcripción estándar

Hurtado (2023) da este nombre a una transcripción que surge después de «un riguroso proceso de análisis, asimilación y síntesis de todas y cada una de las variantes que poseemos de un modelo» (p. 143), que puede estar motivada por la necesidad de obtener, mediante estas variantes, una versión satisfactoria. Esto puede darse porque esas variantes no están completas o son defectuosas, o bien por criterios estéticos, tomando de cada variante lo que consideremos más adecuado para nuestros propósitos estéticos.

En un sentido amplio, este modelo de transcripción debe atenerse a una cierta ética, en el sentido de no añadir elementos extraños a la identidad del modelo en cuestión: aun cuando se necesite incorporar alguna sección creada por el transcriptor, se debe proceder dentro de los cánones propios del lenguaje que estemos manejando.

Por otro lado —según Hurtado (2023)—, si profundizamos en el universo puramente artístico de la transcripción estándar, concluiremos que podemos otorgarle al transcriptor la facultad de «realizar él mismo una variante más de un modelo concreto, hecho éste que, al tratarse de un proceso reflexivo y no espontáneo, difumina aún más las ya de por sí nebulosas fronteras existentes entre el arte y la ciencia» (p. 143).

La adaptación instrumental del repertorio vocal flamenco posibilita, según Hurtado (2023), «adaptar las piezas respetando las peculiaridades propias de la ejecución vocal» (p. 144), en la que se busquen soluciones instrumentales apropiadas que reduzcan una acumulación de elementos extraños a la técnica instrumental, o acomodar las piezas a partir de la identidad concreta del instrumento por el que hemos optado, ya que el efecto sonoro final será más satisfactorio al usar un modelo técnico, que no es igual al que realiza la voz.

Para concluir, diremos que, no se debe separar el aspecto científico del artístico, si es de música de lo que hablamos. Proporcionar una visión artística a una transcripción, no empeora su credibilidad ni su precisión técnica, al igual que, al contrario, el rigor matemático no tiene por qué limitar la libertad y frescura del arte. El secreto está en conseguir un equilibrio entre ambas disciplinas, desterrando los dogmas que se han aferrado a estas cuestiones, durante años.



■ 5.4 Acerca de nuestra transcripción

Con respecto al proceso de transcripción puramente dicho, podemos comenzar comentando las dificultades que pudieron encontrar compositores en el pasado para transcribir estos estilos de cante, o quizá, también, cualquier palo flamenco en general, pues contando en la actualidad con la tecnología que nos permite escuchar una y otra vez los registros sonoros, con la firme garantía de que no serán modificadas sus interpretaciones cada vez que las escuchemos, aun así, se hace ardua la simple labor de anotar con detalle cada una de las notas que entona el cantaor, pues su rapidez en la ejecución de los melismas o la carencia de una depurada técnica vocal, puede hacer en muchos momentos ininteligible música y letra. Afortunadamente, hoy en día, contamos con algunos medios tecnológicos. En este sentido, debemos mencionar la posibilidad de variar la velocidad de reproducción sin afectar a la altura y afinación, recurso que, confieso, he tenido que usar muchas veces durante la transcripción de la cartagenera grabada por el maestro Piñana.

Al mismo tiempo, y en relación con la problemática anteriormente citada, la elección de compás o, mejor dicho, la elección de una métrica razonablemente proporcional en la transcripción de un supuesto cante de ritmo libre es quizá el mayor hándicap que se nos presenta durante el proceso de anotar en el pentagrama esta cartagenera. En un primer momento pudiera parecer que cante y acompañamiento no están sujetos a compás, y debo decir que es cierto, pues en la cartagenera “Los firmes puntales del cante cartagenero” no se encuentra un argumento de peso para poder afirmar que debiera transcribirse en un compás u otro. Tampoco hay argumentos de peso para decidir si algunos momentos del cante conviene más transcribirlo en un compás, y otros en otro, pero sí es cierto que el cante posee unas dimensiones y proporcionalidades métricas que guardan relación durante toda su interpretación, y que luego intentaremos dilucidar.

Según nuestro sistema métrico para la escritura musical, todo ritmo se puede transcribir, o por lo menos, acercarse de forma escrita lo suficiente para que no haya una diferencia amplia entre interpretación y transcripción. Es en este sentido donde el transcriptor debe valorar si conviene escribir el ritmo con extrema exactitud al interpretado en la grabación o, por el contrario, debe ceñirse a una métrica simplificada, que, aunque no sea exacta a la interpretada, sea análoga. Pero lo más importante, a mi entender, que en las futuras interpretaciones de la transcripción haya los recursos escritos suficientes como para que el intérprete, con un conocimiento básico del lenguaje y del estilo, pueda interpretar con la máxima exactitud el cante transcrito.

No obstante, debemos comentar también que, no por transcribir un cante flamenco al pentagrama, debe este perder información objetiva sobre su ejecución, porque no se me ocurre, a priori, mejor método para dejar constancia escrita de cómo se debe interpretar dicho cante. Si pensamos sobre la idea de que estos cantes han sido transmitidos de forma oral y, como apuntaba al comienzo de este epígrafe, sobre la gran dificultad que supone transcribirlos, aún con repeticiones del intérprete, pero sin los recursos tecnológicos actuales que garantizan una fiabilidad en la captación de todos los detalles, debo decir que la transmisión puramente oral no asegura cien por cien la recolección veraz de cada uno de los detalles del cante, pues deja muy abierta la posibilidad de no haberlos captado con exactitud, además de no haberlos anotado, dando como resultado último la necesidad inherente de aportar licencias nuevas, y modificaciones conscientes, pero también inconscientes, que hacen evolucionar o modificar el cante de transmisor a receptor, tanto a nivel interpretativo, como en cuanto a cambios sustanciales con relación al cante originario.

Es por esto por lo que podemos convenir a través de la notación estándar, y dejar registrado sobre papel, cómo hacía tal cantaor, o tal otro, con respecto a la interpretación del mismo cante.

En relación con la necesidad de elección, o no, de un compás concreto, tenemos que comentar

que, durante la *falseta*³, la guitarra interpreta una breve composición libre que está sujeta al compás de tres tiempos, que intercala en ocasiones con algunos compases en dos y cuatro tiempos, que, otorga una cierta variedad rítmica. Esto es bastante revelador, pues como anteriormente se comentó, la *cartagenera* es una evolución del *fandango* o, si se quiere, de la *malagueña* y, si queremos mantener en consonancia esa visión sobre el cante puramente dicho, nos daremos cuenta que no es tan difícil de encajar en ese mismo compás, salvando las distancias, pues el cante de la *cartagenera* es más bien un cante sin apenas presencia de la guitarra, que se centra más bien en apuntalar (valga este término para entender lo que quiero expresar) los finales de los recitativos, y servir de guía tonal para que el cantaor continúe con el siguiente. Pero, aun así, no sería muy difícil escribirlo en compás de tres tiempos, como a continuación iremos viendo. También debo decir que, igualmente, podríamos escribir los recitativos en cualquier otro compás o, incluso, transcribirlos sin sujeción a un metro único, pues lo importante aquí sería mantener la relación métrica. Y esto es algo que podemos hacer a partir de diferentes compases.

6. Transcripción de “Los firmes puntales del cante cartagenero”

Antes de comentar el proceso que hemos llevado a cabo para transcribir este cante, debemos aclarar que, tal y como se escucha la grabación, nos podría llevar a error la altura real a la que está interpretada esta *cartagenera*. Para empezar, hay que decir que la guitarra no está afinada a diapasón, y si al principio, tras el análisis auditivo, la altura nos inducía a pensar que la cadencia frigia en la que se articula este cante podría ser sobre sol, lo cual conllevaría una armadura en la partitura de tres bemoles, si observamos la imagen, el guitarrista utiliza cejilla al dos (sol#), lo que aclara que su intención era elevar en un tono la altura (fa#) sobre la que tradicionalmente se interpreta este tipo de cante.

Aclarada esta cuestión, hemos optado, en pos de un mejor entendimiento y funcionalidad, realizar la transcripción en el modo natural de mi o modo frigio, lo que evita emplear alteraciones en la la armadura.

6.1 Falseta, preludio o introducción de la guitarra

Como podemos observar y escuchar en la grabación, la *cartagenera* “Los firmes puntales del cante cartagenero” comienza con un preludio de guitarra, en el que, el guitarrista desarrolla una pequeña composición, mostrando sus recursos técnicos y expresivos, a través de una melodía que está configurada con una suerte de escalas y melismas, estructurados dentro del modo frigio o modo de mi. Estas escalas, que están sujetas a un pulso regular y constante, se realizan mediante agrupaciones de figuras. En algunos momentos podemos sentir que se llevan a cabo agrupaciones de cuatro notas, que bien podríamos transcribir como semicorcheas, en otros, de cinco notas, que podrían ser quintillos, de seis, o de ocho, que podemos clasificar como grupos de fusas.

Siguiendo este modelo, observamos que, si transcribimos el preludio sobre el compás de tres tiempos, nos coincidirán algunos de los momentos culminantes de las escalas sobre un pulso fuerte, al igual que muchos de los reposos sobre notas de valor más largo. De igual manera que podemos apreciar la pulsación de forma regular y constante, también podemos percibir que, cada tres pulsaciones, se realiza una más fuerte, o con más peso.

De este modo, hemos podido adaptar este preludio al compás de tres por cuatro, aunque notamos en ciertos momentos que la rítmica, se adapta mejor a un compás binario, ya sea de dos

³Según la RAE, se denomina así la «frase melódica o floreó que se intercala entre las sucesiones de acordes destinadas a acompañar la copla».



o de cuatro tiempos. Realizando estos ajustes, posteriormente, encaja de forma natural, otra vez, el ritmo sobre el compás de tres tiempos.

Como podemos apreciar en la siguiente figura, la guitarra comienza la falseta realizando el acorde de taranta, sobre el I grado, en el primer compás (Figura 1).

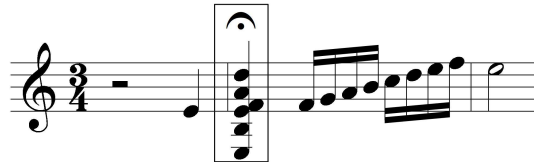


Figura 1. Falseta-primordio: acorde de taranta (c.1)

A continuación, tras situar el comienzo sobre el I grado del modo, realiza un melisma, el cual hemos transcrito con un grupo de cuatro semicorcheas, y se sitúa en el V grado (Figura 2).

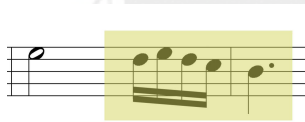


Figura 2. Falseta-primordio: melisma hacia el V grado (cc. 2-3)

Después de esto, realiza una escala ascendente, que comienza en el IV grado, para situarse sobre él, y usando el III grado alterado (sol#), a través de un giro descendente de tercera aumentada, regresa al I grado. Habitualmente, el III grado alterado se usa cuando se realiza la cadencia IV-III-II-I. Podríamos entender, que, en este caso, al no realizar dicha cadencia, el giro melódico sobre esta nota (sol#) podría estar relacionado con el segundo tetracordo de la escala armónica del modo eólico de la, que estaría relacionado también con el IV grado del modo de mi (Figura 3).



Figura 3. Falseta-primordio: alteración del III grado (c. 4)

A partir de aquí, la guitarra realiza un juego melódico sobre el segundo tetracordo de la escala armónica del IV grado (la), que alterna con el segundo tetracordo de la escala armónica del I grado (mi), tal y como indica la alteración del VII grado, es decir, el re# (Figura 4). En este momento, el guitarrista está utilizando lo que conocemos como escala doble armónica (Figura 5). Más adelante, escuchamos alterado el IV grado (la#), lo que nos induce a pensar que, por similitud, en este momento la melodía esté construida sobre la escala doble armónica del V grado (si), pues como podemos observar, el giro conduce hasta un reposo sobre él, aunque no observamos que la melodía incluya el V grado (fa#), ni el VI grado (sol) de la escala de si doble armónica, con el que se produciría el intervalo característico de segunda aumentada. Como se observa en la Figura 6, las agrupaciones de notas en este momento se hacen en torno a grupos de cinco por pulso.



Figura 4. Falseta-primordio: escala doble armónica sobre el I grado (c. 6)

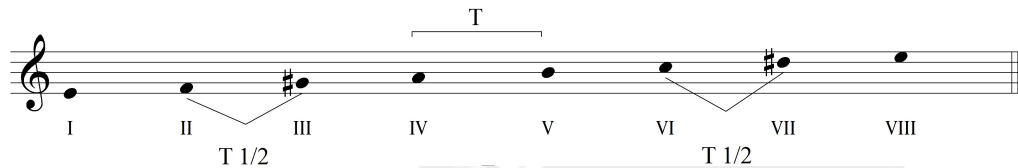


Figura 5. Escala doble armónica sobre el I grado (mi)



Figura 6. Falseta-primordio: escala doble armónica sobre el V grado (cc. 9-10)

La Figura 7 muestra un ejemplo de escala doble armónica armada sobre el V grado (si).

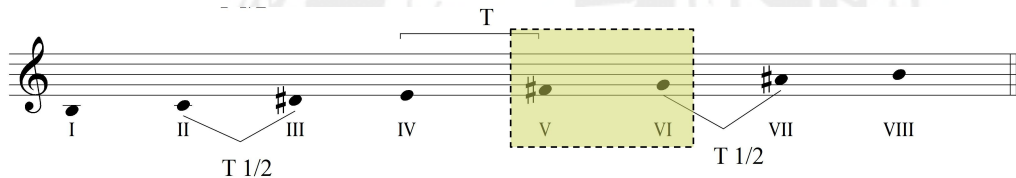


Figura 7. Escala doble armónica sobre el V grado (si)

En el compás 11, vuelve a sonar el acorde de taranta, desplegándose una serie de escalas ascendentes y descendentes sobre el modo frigio de mi, hasta llegar al compás 16, donde vuelve a sonar dicho acorde. Como podemos ver en la Figura 8, las agrupaciones se realizan con grupos de cuatro, seis y ocho notas.

Enseguida, continúan los melismas sobre el modo frigio de mi, para llegar al V grado y realizar una cadencia perfecta sobre el I grado. A continuación, suena el acorde de taranta sobre el mismo grado (Figura 9).

Concluyendo, una vez más, con el acorde de taranta sobre el I grado, no sin antes realizar un giro melódico de cierre, que nos recuerda a la cadencia andaluza. El primordio termina con una suerte de arpeggios sobre este acorde (Figura 10).

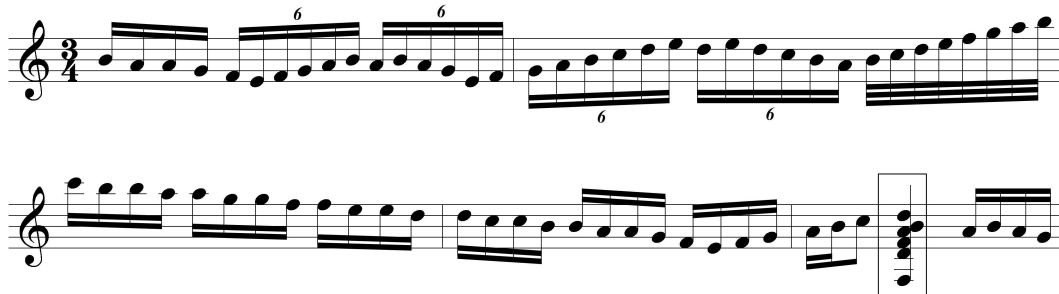


Figura 8. Falseta-pretudio: pasaje en escalas concluyendo en el acorde de taranta (cc. 12-16)

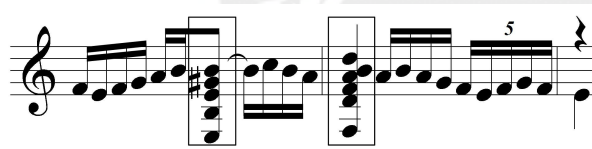


Figura 9. Falseta-pretudio: acorde mayor y acorde de taranta (cc. 17-18)

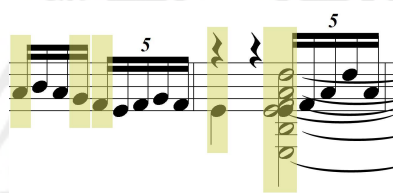


Figura 10. Falseta-pretudio: acorde de taranta arpegiado (cc. 18-19)

■ 6.2 Salida

La salida o temple la acomete el cantaor haciendo una serie de ayeos sobre una idea musical. En principio, al ser un cante libre, entendemos que carece de compás, pero al igual que en el prelude de guitarra, creemos percibir una pulsación regular y constante y, de la misma forma que en la anterior sección de la cartagenera, siguiendo con la misma idea, podemos transcribir la siguiente sección en el compás de tres tiempos, como a continuación veremos.

Uno de los motivos que nos llevan a deducir que la salida, aunque en su interpretación se entienda, que existe una inherente libertad y flexibilidad, esto no está en contraposición con la pulsación, cosa que podemos advertir porque, si observamos los dos primeros motivos que realiza el cantaor, guardan una estrecha relación métrica, al ser imitativo el segundo respecto del primero. Además, notamos que ambos motivos son anacrúsicos, porque establecen su reposo sobre el valor más largo, en cuanto a duración hablamos, y que bien pueden coincidir en un compás de tres tiempos (Figura 11). Si nos fijamos en la guitarra, veremos que la nota final del primer motivo es la misma con la que continúa el cantaor. A continuación, a modo de guía tonal, toca al unísono con el cantaor el motivo reproducido por la Figura 12.

El siguiente motivo que realiza el cantaor es similar rítmicamente a los dos anteriores, aunque en esta ocasión efectúa una pequeña variación al final del mismo, para poder extender el cante,

Figura 11. Salida: inicio (cc. 23-27)

Figura 12. Salida: respuestas de la guitarra (cc. 24-27)

gracias a un pequeño melisma, antes de reposar sobre el II grado. De esto, la necesidad de cambiar a compás de cuatro tiempos para hacer encajar canto y toque (Figura 13).

Figura 13. Salida: variación del tercer motivo (cc. 27-28)

Los tres motivos iniciales del cantaor guardan cierta similitud rítmica. Con respecto al primero, el segundo descende en un grado, de la misma forma que lo hace el tercero con respecto a segundo, alterándose el V grado y, de este modo, proponiendo una marcha progresiva modulante descendente. La guitarra cierra la primera sección de la salida con unos melismas, que imitan el canto, sobre un acorde de re menor (Figura 14).

Para cerrar la última sección de la salida, el cantaor repite, ahora comenzando el modelo sobre el V grado rebajado, el motivo del inicio, pero alargándolo y finalizando, de forma abreviada, como en el ejemplo de la Figura 13. Realiza dos repeticiones más, que se apoyan sobre el IV y

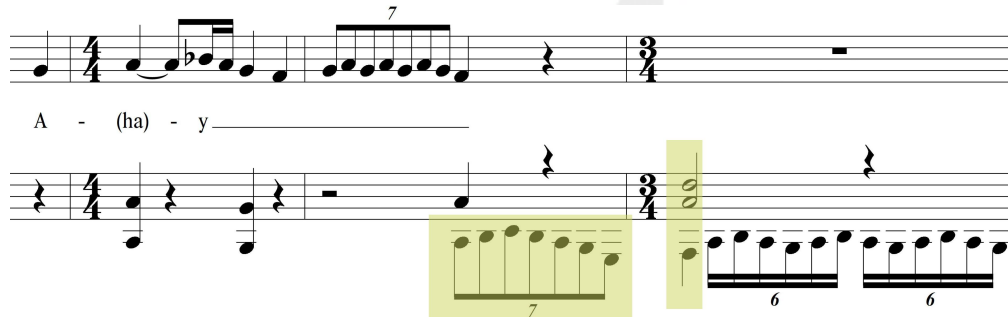


Figura 14. Salida: conclusión de la guitarra en la primera sección (cc. 29-30)

III grados (Figura 15).

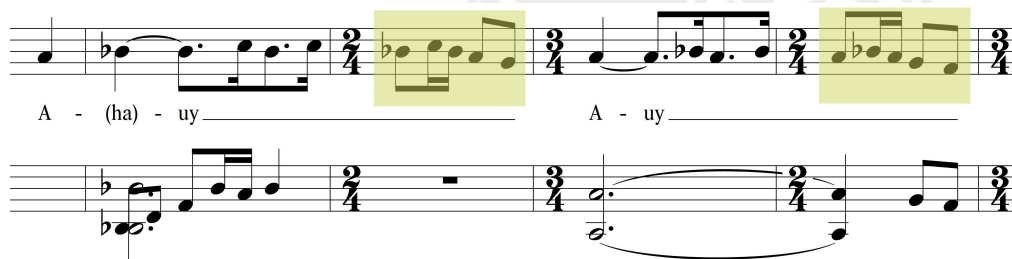


Figura 15. Salida: última sección (cc. 32-25)

La guitarra cierra la salida con un acorde de taranta sobre el I grado (Figura 16).



Figura 16. Salida: cierre sobre acorde de taranta (cc. 36-37)

■ 6.3 Interludio

Tras la salida, la guitarra interpreta, a modo de interludio, una falseta a dos voces en compás de tres tiempos, en la que podemos distinguir claramente la línea melódica grave, que construye arpegiando los acordes, a modo de sustento armónico sobre el modo de mi frigio. Como podemos observar en las zonas sombreadas, el guitarrista armoniza I y II grados con la séptima menor de los acordes. La voz aguda, realiza una melodía de valores más largos, sosteniendo su duración

mediante la técnica del tremolo. En general, esta melodía está establecida sobre la tercera del acorde, aunque hay momentos en los que el contrapunto se mueve con otra intervállica (Figura 17).



Figura 17. Falseta-interludio: comienzo (cc. 38-40)

Como hemos comentado con anterioridad, aunque el interludio está sujeto a compás ternario, hay momentos en los que se percibe un compás binario (Figura 18).



Figura 18. Falseta-interludio: alternancia de metro (cc. 54-57)

Esta sección finaliza con un punteo de guitarra, casi una imitación del cante, en el que el guitarrista juega con un motivo, en seisillos, que repite constantemente, alternando el V grado natural y bemol, respectivamente (Figura 19).



Figura 19. Falseta-interludio: motivo final (c. 69)

■ 6.4 La copla

En consonancia con lo establecido anteriormente, hemos decidido transcribir el cante de la copla también en compás de tres tiempos, pues como hemos observado, tanto en el preludio, la salida y el interludio, este tipo de compás se ajusta bastante bien a la realidad sonora, ya que ciertos patrones rítmicos, como hemos ido señalado durante la transcripción, guardan similitud y evidencian más, si cabe, esta hipótesis.

No obstante, en determinados momentos, tendremos que emplear un cambio de metro, a fin de ajustar mejor los tiempos fuertes o las anacrusas que percibimos. Incluso creemos que, alguno de estos cambios en la regularidad de compás, puedan deberse a la necesidad del cantaor de flexibilizar el cante, alargando algunos sonidos, lo que conllevaría agregar indicaciones expresivas o signos de articulación o, por lo contrario, de la necesidad de anticipar las contestaciones de guitarra entre los tercios o al final de ellos, para darle dinamismo al cante, y que no se creen espacios en silencio, necesitando en ese caso recurrir al compás binario.



Mostramos, a continuación, el inicio del canto, que se realiza sobre el VI grado. El cantaor realiza una bordadura, que hemos transcrito rítmicamente, ayudándonos de un mordente superior, pues como se aprecia en la grabación, el apoyo no se realiza sobre la nota real, sino sobre el mordente, que, por otra parte, es el VI grado (Figura 20).



Figura 20. Copla: inicio del primer tercio (cc. 69-70)

Más adelante, finalizando el primer tercio, observamos que el cantaor realiza dos bordaduras sobre el VI grado para concluir sobre el V grado rebajado. En esta ocasión, hemos decidido transcribir las bordaduras con dos agrupaciones de cuatro semicorcheas, comenzando la primera con un mordente inferior, pues apreciamos en la grabación, que, su interpretación es anticipada, y el apoyo en el tiempo fuerte se realiza sobre el VI grado.



Figura 21. Copla: final del primer tercio (c. 71)

Finaliza el primer tercio con un arpegiado de guitarra, en forma de cuatriada, utilizando el V grado rebajado como séptima menor del acorde sobre el VI grado del modo, creándose el eje tonal de dominante sobre el II grado del modo frigio de mi. Concluye con un trino sin preparación ni resolución (Figura 22).



Figura 22. Copla: respuesta de la guitarra (cc. 72-73)

Comienza el segundo tercio reiterando el canto sobre el V grado rebajado, al que se llega por grados conjuntos ascendentes desde el I grado. En este momento, la sensación armónica sigue siendo la de séptima de dominante del II grado, al que se llegará al finalizar el tercio.

Hemos mantenido el compás de tres tiempos en esta ocasión, transcribiendo el ritmo con una anacrusa acéfala, pues entendemos que lo importante aquí es el reposo sobre el V grado rebajado, que debe recaer sobre el primer tiempo fuerte. La otra opción hubiera sido comenzar en un compás de dos tiempos, para hacer recaer el V grado rebajado sobre un compás de tres tiempos, pero hemos descartado esta opción por una cuestión de economía de recursos (Figura 23).

Finaliza el segundo tercio con una suerte de melismas por grados conjuntos, agrupados en figuraciones de tres notas. En este caso, realiza el cantaor dos grupos por pulso, que hemos



Figura 23. Copla: segundo tercio (cc. 73-74)

transcrito como tresillos de semicorcheas. Termina sobre el II grado, realizando un salto sobre su tercera (Figura 24).

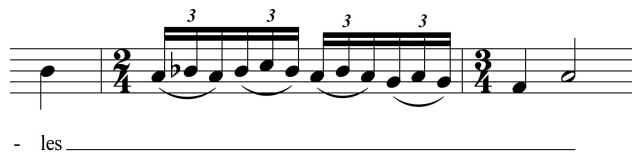


Figura 24. Copla: cierre del segundo tercio (cc. 77-78)

A continuación, la guitarra realiza una respuesta sobre la séptima de dominante del VI grado en forma de arpeggio. Observamos que guarda una relación métrica con el final del segundo tercio, que hemos transcrito como tresillos de semicorchea (Figura 25).



Figura 25. Copla: respuesta de la guitarra (cc. 79-80)

Comienza el tercer tercio en anacrusa, que recae, por grados conjuntos, en tiempo fuerte sobre el III grado. Apreciamos el III grado mixolidio, como séptima de dominante del VI grado, debido, en primer lugar, a la contestación anterior de la guitarra y, en segundo lugar, por el fa natural del inicio del cantaor. Durante el tercio, el cantaor vuelve a cantar el fa sostenido, manteniéndose sobre un III grado jónico, que resuelve sobre el VI grado.

Para finalizar la primera parte del tercer tercio, apreciamos una serie de mordentes superiores, uno por pulsación, en forma de terraza ascendente, antes de concluir en el VI grado, que hemos transcrito en forma de dos semicorcheas y corchea, como se puede apreciar en la parte sombreada de la Figura 26.

Termina la primera parte del tercer tercio sobre el VI grado, en donde la guitarra realiza una contestación, en forma de arpeggio, sobre su acorde cuatriada, con la séptima diatónica. Notamos que se rompe la regularidad rítmica, pues en este momento, nos da la sensación, que, el guitarrista, pueda anticipar su entrada, en relación con la constancia métrica hasta el momento. En este caso hemos preferido ajustarlo a través del compás binario de dos tiempos (Figura 27).

Continúa el tercer tercio con una suerte de bordaduras por pulsación, sobre el VI grado, que hemos transcrito a partir de grupos de cuatro semicorcheas, en compás binario de cuatro tiempos, pues apreciamos un impulso en la primera de ellas, que hacemos coincidir sobre el

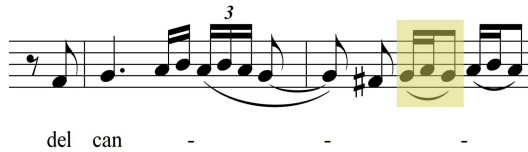


Figura 26. Copla: comienzo del tercer tercio (cc. 81-82)



Figura 27. Copla: respuesta de la guitarra (cc. 84-85)

tiempo semifuerte del compás (Figura 28).

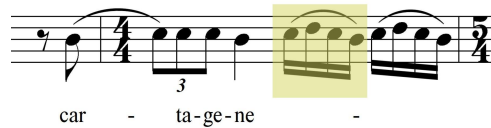


Figura 28. Copla: bordaduras en el tercer tercio (c. 86)

En el siguiente compás, observamos que el cantaor, después de realizar una serie de melismas, se detiene sobre el VI grado, antes de continuar otra vez con ellos. Hemos preferido adaptar esta cesura del tiempo, dentro de un compás de cinco pulsos, pues, pensamos que resulta más simple su interpretación así, en lugar de agregar indicaciones expresivas, o signos de articulación, que puedan confundir en futuras interpretaciones de esta transcripción (Figura 29).

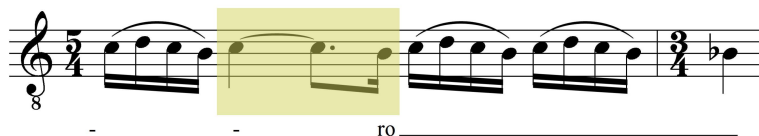


Figura 29. Copla: fragmento en compás de cinco pulsos (c. 87)

Concluye el tercer tercio sobre el V grado rebajado, que, a continuación, armoniza la guitarra, en su contestación, con un arpeggio descendente del acorde de séptima de dominante del II grado (Figura 30).

En el cuarto tercio, similar al segundo, la melodía comienza sobre el III grado para establecerse en el V rebajado. En esta ocasión, el cantaor realiza una bordadura sobre dicho grado que, al estar interpretada en dos partes, hemos transcrito mediante un mordente invertido y un mordente de una nota. El primero es interpretado por el cantaor de retardo (sin anticipación), y el segundo con anticipación (Figura 31).



Figura 30. Copla: respuesta de la guitarra (c. 88)



Figura 31. Copla: mordentes (c. 89)

La guitarra contesta con similar métrica, recalcando el V grado rebajado. Armónicamente se apoya sobre la séptima de dominante del II grado, de la misma forma que en el segundo tercio, pero con una variación rítmica (Figura 32).



Figura 32. Copla: respuesta de la guitarra (c. 90)

Finaliza el cuarto tercio con una sucesión de melismas, ahora realizando el V grado natural, que descansan sobre el III grado (Figura 33).



Figura 33. Copla: final del cuarto tercio (c. 93)

La guitarra realiza la contestación sobre el acorde triada del III grado, de forma arpegiada, que hemos intentado reproducir lo más fielmente posible a través de grupos de ocho fusas. Finaliza sobre la tercera mayor del acorde (Figura 34).

El quinto tercio tienen una gran similitud estructural y melódica con respecto al tercer tercio. El cantaor realiza unas variaciones en las que se introducen más número de melismas, con métricas similares al tercero, dando como resultado valores más rápidos, que hemos traducido, en esta ocasión, como dos fusas y semicorchea (Figura 35).

En relación con el tercer tercio, en la segunda parte del quinto tercio nos encontramos con unas variaciones melódicas que, en esta ocasión, concluyen sobre el II grado (Figura 36).

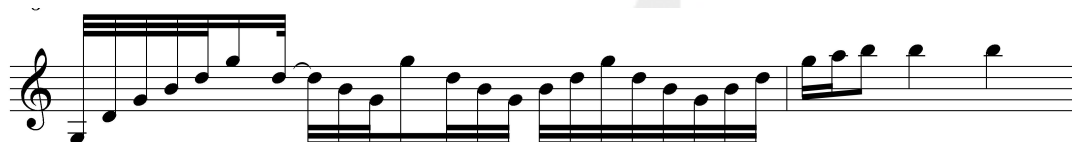


Figura 34. Copla: respuesta de la guitarra (cc. 94-95)



Figura 35. Copla: variaciones rítmicas en el quinto tercio (c. 97)



Figura 36. Copla: final del quinto tercio (c. 102)

La guitarra realiza una suerte de bordaduras sobre la tercera del acorde triada del II grado, que hemos transcrito como grupos de cuatro semicorcheas (Figura 37).

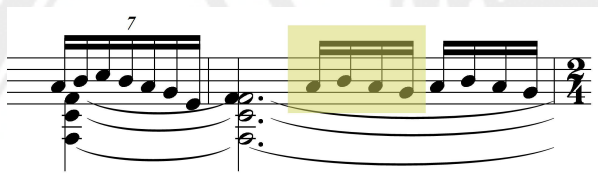


Figura 37. Copla: respuesta de la guitarra (c. 103)

En el sexto tercio, el cantaor realiza una serie de melismas de forma más pausada, que transcribimos con corcheas, situándose sobre el II para llegar al VI grado (Figura 38). Este tercio destaca porque, en varios momentos, desde el punto de vista rítmico, se recurre a la síncopa (Figuras 39, 40 y 41). El canto finaliza haciendo el remate sobre la cadencia andaluza como observamos en la Figura 41.



Figura 38. Copla: comienzo del sexto tercio (cc. 105-106)



Figura 39. Copla: empleo de síncopas en el sexto tercio (c. 109)

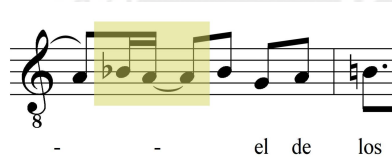


Figura 40. Copla: empleo de síncopas en el sexto tercio (c. 110)

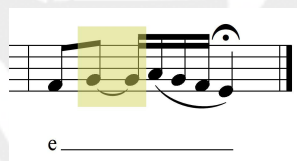


Figura 41. Copla: empleo de síncopas en el sexto tercio (c. 113)

A continuación, mostraremos alguno de los momentos en los que notamos que se repiten patrones rítmicos entre el cantaor (Figuras 42 y 43) y la guitarra (Figuras 44 y 45). Además, en las intervenciones de guitarra, se perciben algunas similitudes rítmicas en las contestaciones, que pueden ponerse en relación con lo señalado (Figuras 46, 47, 48 y 49).

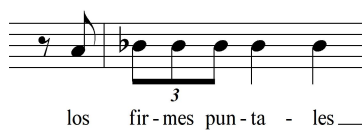


Figura 42. Copla: patrón rítmico empleado por el cantaor (cc. 75-76)



Figura 43. Copla: patrón rítmico empleado por el cantaor (c. 89)



Figura 44. Copla: patrón rítmico empleado por la guitarra (c. 72)



Figura 45. Copla: patrón rítmico empleado por la guitarra (cc. 89-90)



Figura 46. Copla: patrón rítmico de la respuesta de la guitarra (cc. 84-85)



Figura 47. Copla: patrón rítmico de la respuesta de la guitarra (c. 89)

En conclusión, al transcribir la cartagenera grabada por el maestro Piñana, hemos detectado numerosas similitudes melódicas y métricas, que dan identidad al cante y que todas ellas, con cierta facilidad, pueden ajustarse al pentagrama. En general, aunque hay momentos en que notamos libertad en la interpretación —sobre todo en los momentos en los que participa el cantaor— aún es posible percibir un pulso al que se amoldan los patrones rítmicos.



Figura 48. Copla: patrón rítmico de la respuesta de la guitarra (c. 98)

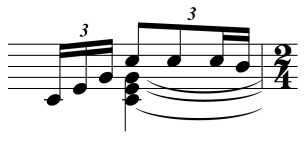


Figura 49. Copla: patrón rítmico de la respuesta de la guitarra (c. 106)

7. “Fueron los firmes puntales”: adaptación para quinteto de cuerda

7.1 Justificación de la plantilla

Uno de los puntos principales de este trabajo radica en la adaptación de la cartagenera “Los firmes puntales del canto cartagenero” a una plantilla para quinteto de cuerda. La idea surge, principalmente, de las posibilidades instrumentales que brinda esta formación, ya que, teniéndola como base, podríamos ampliar o reducir la pieza de forma relativamente sencilla. Al mismo tiempo, vemos que con ella es posible también reproducir las sutilezas musicales y técnicas de la guitarra y el cantaor.

En lo que a este último atañe, creemos que el violonchelo, en el plano solista, sería la mejor opción para poder adaptar la interpretación de la línea melódica del canto, tanto desde la perspectiva de la tesitura, como por su naturaleza funcional y expresiva. Además, uno de los objetivos que nos proponemos con nuestra adaptación es mantener, lo más fiel posible, el lenguaje y estilo de esta cartagenera, por lo que parece razonable que, ya que en este caso el cantaor —Antonio Piñana— tiene una voz abaritonada, sea el violonchelo, por su timbre, el instrumento más adecuado.

En el otro extremo, aunque el toque en los cantes mineros cumple una función básicamente de acompañamiento al cantaor, podemos apreciar, si realizamos un sencillo análisis auditivo de esta grabación o examinamos su forma a través de la transcripción, que en la estructura de la cartagenera existen dos momentos donde se desarrollan el lucimiento y creatividad del acompañante. El primero lo encontramos en la falseta del inicio (preludio), a modo de introducción de la cartagenera, y el otro, en la falseta, entre temple y la copla (interludio). Puesto que, en el inicio, el guitarrista realiza una suerte de picados, donde se muestran los recursos creativos y virtuosistas del intérprete, nos parece razonable otorgar dicha función al violín, concretamente, al violín primero, que se adaptará a las necesidades de velocidad, precisión, articulación y expresión. Por otro lado, durante la falseta-interludio, la guitarra realiza una pequeña composición a dos voces que adaptaremos al conjunto, como más adelante explicaremos.

Otro de los puntos que nos encontramos con respecto de la adaptación a quinteto, está relacionado con los vacíos que nos surgen si transferimos la transcripción, tal cual, al conjunto. Debemos explicar que, en cuanto a línea de voces nos referimos, el quinteto dispone de más posibilidades y, por esta razón, nos encontramos con la oportunidad de poder desarrollar nuevas sonoridades,



más evolucionadas que, a nuestro juicio, enriquecerán la nueva versión. Es por esto por lo que nos hemos planteado rehacer la armonización en algunos momentos, tratando de no desvirtuar la pieza original y manteniendo en todo momento las funciones tonales y modales. Si nos fijamos, realmente la cartagenera es un cante que responde al estilo de melodía acompañada, casi como un recitativo, en el que la guitarra, con una participación discreta, hace de guía tonal entre los tercios. Esto nos deja abiertas posibilidades de realizar algunas aportaciones nuevas que iremos desgranando.

7.2 Modalidad y armonía

Como hemos ido viendo a lo largo de este trabajo, los ejemplos del modo frigio los hemos presentado en el modo frigio natural, esto es, en el modo de mi. Sin embargo, en el toque por tarantas, el acorde base nace de la posición correspondiente al acorde de mi, pero transportado a fa#, esto es, haciendo cejilla en el segundo traste, si bien dejando libres las cuerdas primera, segunda y tercera, de donde surge esta singular combinación: fa#-do#-fa#-sol-si-mi.

Partiendo de esta idea, como nuestro instrumento es una agrupación de cuerda, creemos que la altura que mejor se ajustará, siempre intentando facilitar la interpretación, será la del modo frigio transportado a la, es decir, con un bemol en la armadura.

Como hemos dicho anteriormente al comentar el tipo de transcripción denominada esencial, son los giros característicos de la cartagenera los que otorgan identidad, comenzando y finalizando cada tercio sobre un grado concreto del modo frigio. Esto no quiere decir que deba armonizarse las contestaciones de guitarra sobre los grados donde comienzan y terminan los tercios.

A continuación, en forma de esquema armónico, evidenciaremos la armonía que hemos establecido durante el cante, que queda reflejada en el acompañamiento que realiza la guitarra o, donde esta guarda silencio, se percibe que está implícita (Tabla 1).

1.º tercio	VI				VI(7)
2.º tercio	VI(7)				II
3.º tercio	III(7)				VI
	VI				VI(7)
4.º tercio	VI(7)		II		III
5.º tercio	III		III(7)		VI
	VI	III	VI	III	II
6.º tercio	VI		VI(7)	II	VI(7)
	VI(7)	IV	III	II	I

Tabla 1. Armonía implícita en el cante

Para nuestra propuesta compositiva, en general hemos optado por realizar unos cambios en este esquema, incluyendo armonía donde no existía, ampliando la existente con notas de tensión, o modificando las disposiciones de los acordes, sin cambiar su función tonal. Tal y como comenta Piñana (2012) en relación con la idea de añadir notas extrañas a los acorde tradicionales de la cadencia andaluza, esto permite «hacer uso de un lenguaje moderno, pero a la vez capaz de convivir con la idea tradicional del flamenco, respetando la base armónica del toque por tarantas» (p. 15). La Tabla 2 recoge el nuevo esquema armónico que hemos dispuesto para la sección del cante de acompañamiento al cante.

1.º tercio	VI(9)				VI(7/9)
2.º tercio	VI(7/9) / I				II(6)
3.º tercio	III(7/9)				VI(9)
	VI(9)				VI(7)
4.º tercio	VI(7)		VI(7/9) / II	II(9)	III(sus4/3)
5.º tercio	III		III(7)		VI(7/9)
	VI	I(7/11)	VI / I	III(7)	II(9)
6.º tercio	III(7)	VI / III	VI(7)	II(6)	VI(7)
	VI(7)	VII(7)	III(9)	III(7/9) / II	I

Tabla 2. Nuevo esquema armónico

8. Propuesta compositiva

8.1 Preludio

Como hemos comentado anteriormente, en el preludio de guitarra, por su semejanza en el timbre, tesitura, y partiendo de la necesidad de elegir un instrumento que cubra las necesidades técnicas para la interpretación que requiere esta sección, hemos considerado oportuno ese papel al violín primero.

El preludio, dado que es mayormente una sección monódica, la elaboración armónica y contrapuntística que hemos realizado sobre el resto de voces se ha hecho partiendo de los grados del modo frigio y teniendo en cuenta el entorno modal en el que se desenvuelve la melodía de la guitarra.

A continuación, mostramos el inicio del preludio, con la armonización e instrumentación que hemos elaborado. Como podemos observar, el primer compás comienza con el acorde de taranta tal y como lo realiza la guitarra en la grabación, pero en el segundo y tercer compás, que carecen de armonía, hemos optado por realizar una armonización sobre el VII (6/11) en segunda inversión, que cadencia sobre el I grado y que armonizamos con una triada mayor. La textura que hemos empleado para acompañar al primer violín es sobria, utilizando valores largos, con la idea, que, el solista, no pierda protagonismo (Figura 50).

La siguiente semifrase (Figura 51) cierra la primera idea musical cimentándose sobre el esquema armónico VII (7) – V (7) – I (7).

Este último acorde, que podría actuar como séptima de dominante del VI grado, en esta ocasión lo empleamos para dirigirnos hacia el II grado, armonizándolo con una sexta aumentada francesa, que utilizamos como dominante del I. Esta decisión, está basada en el uso del sol# en la melodía que, como anteriormente vimos, nace de la utilización de la escala doble armónica en el punteo de la guitarra. El I grado, en esta ocasión, lo armonizamos realizando una pequeña variación del acorde de taranta, sustituyendo la onceava mayor por la tercera mayor (scale=0.09).

El preludio finaliza sobre el I grado, que armonizamos, de igual manera que en la grabación, con el acorde de taranta (Figura 53).

8.2 Salida

El cantaor entona en esta sección una serie de ayeos, cuya melodía, de forma literal, hemos asignado al violonchelo. El primer tramo está prácticamente desprovisto de acompañamiento. Las respuestas que realiza la guitarra son pequeñas contestaciones al unísono con el cantaor, que hemos armonizando dentro del modo frigio. Nótese que, en la instrumentación, hemos usado el trémolo para darle un carácter más etéreo, evocando la sonoridad de la guitarra (Figura 54).



A continuación, hemos optado por armonizar la parte que sigue en modo frigio de sol. La aparición del V grado rebajado del modo frigio de la (mib) no sería, de por sí, argumento para esta modulación, pero, dado que no existe una guía armónica de peso en este momento y que cantaor y guitarrista realizan el modelo melódico sin mutaciones, lo hemos visto pertinente, ya que aporta algo de variedad y colorido armónico (Figura 55).

Más adelante, volvemos a armonizar el acompañamiento del solista dentro del modo frigio de la (Figura 56).

En la segunda sección de la salida, hemos mantenido la base armónica que presta la guitarra. En esta ocasión, sin modificar el grado, hemos añadido alguna nota de tensión, para aportar más colorido armónico. Añadimos a la instrumentación una segunda voz, por terceras, en el violín segundo. Finaliza la salida con el acorde de taranta (Figura 57).

■ 8.3 Interludio

El interludio está construido, casi de forma literal, a partir de la intervención de la guitarra en la grabación. A pesar de que la guitarra únicamente realiza dos voces y que el instrumento al que estamos adaptando la pieza cuenta con cinco, hemos elegido mantener una instrumentación más bien conservadora.

La voz grave se distribuye entre contrabajo y violonchelo, con *pizzicati*, imitando el punteo de la guitarra. Para la línea melódica superior hemos optado por mantenerla en el violín primero, por semejanza, y duplicando esta voz, a distancia de octava descendente en el violín segundo, para, de este modo, compensar la densidad que ofrece el nuevo instrumento. Al igual que en el original, en este momento, elegimos el trémolo, para las voces superiores, en consonancia con la interpretación de la guitarra. La única aportación nueva que hacemos, se realiza en la voz de la viola, que, manteniendo una textura similar a la que realizan los violines, creamos una segunda voz, en mixtura, donde los primeros ocho compases, su línea melódica, está construida sobre la séptima menor de la armonía, realizando intervalos de quintas disminuidas paralelas con la voz principal de los violines (Figura 58).

En los compases sucesivos mantenemos la misma idea de instrumentación, haciendo ahora que la viola se desplace por movimientos de sextas mayores y menores (terceras invertidas) respecto a la voz superior. Finaliza la sección del interludio con el acorde de taranta.

■ 8.4 Copla

Como ya hemos comentado, la línea melódica del cante la hemos asignado al violonchelo, que asume la función de solista. La melodía comienza sobre el VI grado, armonizado aquí como acorde con novena. El arranque se ha mantenido en consonancia con la interpretación original, la cual comienza con el solista, hasta que le responde la guitarra, haciendo la contestación sobre el VI grado con séptima. Por nuestra parte, hemos querido introducir los instrumentos de forma progresiva entre ambos momentos, para que no se pierda esta idea (Figura 59).

Los siguientes compases los hemos articulado introduciendo una segunda voz, por intervalo de tercera, de forma imitativa. La contestación de guitarra la armonizamos sobre el VI grado con séptima. Realizamos en ese momento una escritura con *pizzicati* que emula el rasgueo de una guitarra (Figura 60).

Para adaptar la siguiente respuesta de la guitarra, hemos hecho una pequeña modificación, tratando de no perder la idea esencial, sobre el acorde arpegiado descendente que queda resonando. En esta ocasión, hemos comenzado la idea del arpegiado en los violines, al que se le incorpora la viola, dejando resonar el acorde. Concluye con un *pizzicato* en el contrabajo, hasta que vuelve a incorporarse el violonchelo (Figura 61).

El comienzo del tercer tercio lo realiza el cantaor sin apoyo de la guitarra. Nosotros hemos querido incluir en este momento todos los instrumentos, realizando un pedal sobre el III grado, que cadencia sobre la siguiente contestación de la guitarra en el VI grado. En esta sección del tercio, hemos mantenido la idea anterior de arpeggios descendentes en los violines, ahora haciendo un juego imitativo (Figura 62).

Otra de las modificaciones que hemos realizado es en la contestación de la guitarra, al final del cuarto tercio. La sucesión de arpeggios que se realizan los trasladamos a los violines, añadiendo una segunda voz, con una métrica simplificada, que no hace perder la idea y se adapta mejor al tipo de escritura del conjunto (Figura 63).

Siguiendo con la línea anterior, la contestación de guitarra del último tercio, que hemos escrito en el violín primero de forma literal, la hemos acompañado de una segunda línea de voz en el violín segundo, una suerte de imitación de una llamada o quintas de trompa (Figura 64).

Finalizamos la pieza, armonizando la cadencia andaluza, con una suerte de trémolos en las cuerdas agudas, a modo de rasgueo de guitarra, para concluir sobre el acorde de taranta (Figura 65).

9. Conclusiones

Como ya hemos comentado, el principal objetivo que nos hemos marcado en este trabajo ha sido adaptar un cante flamenco —un cante por cartageneras— llevándolo a la perspectiva de la música culta o académica, a fin de comprobar si el resultado era viable y qué tipo de problemas encontraríamos en el camino. A este respecto, creemos haber cumplido nuestras expectativas y haber vencido también las dificultades que nos han surgido.

Para nosotros, ha sido fundamental realizar un buen trabajo de base, es decir, haber partido de una transcripción muy detallada (específica), que se ha erigido en pieza fundamental del puzzle.

Uno de los principales problemas a los que nos hemos enfrentado ha sido la necesidad de fijar con todo lujo de detalles la línea melódica del cantaor, pues el cante flamenco encierra muchísimos matices, que son difíciles de trasladar al pentagrama. Aun así, confesamos sentirnos contentos, pues éramos conscientes desde el principio que sería toda una odisea adentrarnos en los terrenos pantanosos del detalle extremo, haciendo indicaciones en la partitura, intentando que nada quedara al margen.

En cuanto a la elección del metro, en cada uno de los momentos hemos preferido optar por adaptar el compás al cante y no al revés, presentándose varias alternativas en multitud de ocasiones, que hemos intentado resolver con la opción más sencilla, siempre pensando en facilitar la escritura de la nueva versión.

Esta misma idea nos ha conducido a escoger como tono de escritura para nuestra adaptación el tono de la frigio, pues consideramos que facilita la interpretación de los instrumentistas del quinteto de cuerdas.

En relación con la instrumentación, consideramos que lo más ambicioso ha sido elaborar desde cero todo el acompañamiento, pues la cartagenera apenas posee uno. Hemos intentado sostener un equilibrio entre solistas y el resto, sin perder la idea y aprovechando cada instrumento de la nueva formación, cosa que, aunque se ha realizado con recursos sencillos, nos ha dejado margen para permitirnos algunas licencias armónicas, a través del contrapunto, o directamente con acordes superpuestos —como el ya conocido acorde de taranta—, jugando con sonoridades más modernas que, a nuestro juicio, no han trastocado los pilares sonoros de la cartagenera, intentando respetar las estructuras modales y tonales sobre las que se sostiene este cante.



Bibliografía

- BLAS VEGA, José (1990). *Vida y cante de Don Antonio Chacón: la edad de oro del flamenco (1869-1929)*. Madrid: Cinterco.
- HURTADO TORRES, David (2023). La transcripción musical flamenca: entre la ciencia y el arte. En *Musicalia: Revista del Conservatorio Superior de Música “Rafael Orozco” de Córdoba*, vol. 4, n.º 1, (marzo), pp. 133-145; <https://doi.org/10.21071/musicalia.v4i1.15477>.
- MARTÍN BALLESTER, Carlos; SOLER DÍAZ, Ramón; CASTRO BUENDÍA, Guillermo (2016). *Don Antonio Chacón*. Colección Carlos Martín Ballester.
- MURCIA GALIÁN, Juan Francisco y ORTEGA CASTEJÓN, José Francisco (2016). Cartagena, la copla y el cante. En *Revista de Investigación sobre Flamenco “La Madrugá”*, n.º 13, pp. 179-212; <https://revistas.um.es/flamenco/article/view/278191>.
- MURCIA GALIÁN, Juan Francisco y ORTEGA CASTEJÓN, José Francisco (2017). “Si vas a San Antolín”: Murcia, la Niña de los Peines y el cante por cartageneras. En *Revista Música Oral del Sur*, n.º 14, pp. 161-203; <https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/ojs/index.php/mos/article/view/239>.
- ORTEGA CASTEJÓN, José Francisco (2017). *Cantes de las minas, cantes por tarantas*. Murcia: Editum.
- ORTEGA CASTEJÓN, José Francisco (2023). Acercamientos pioneros al flamenco. En *Revista de Investigación sobre Flamenco “La Madrugá”*, n.º 20, pp. 1-25; <https://doi.org/10.6018/flamenco.598571>.
- PIÑANA CONESA, Carlos (2012). Los toques mineros: de la tradición a la modernidad. En *Revista de Investigación sobre Flamenco “La madrugada”*, n.º 7, pp. 1-27; <https://revistas.um.es/flamenco/article/view/163161>.
- SALOM, Andrés (1982). *Los cantes libres y de Levante*. Murcia: Editora Regional de Murcia.

Preludio ♩ = 110

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

mf I taranta VII (6/11) / II I (D/II) *f*

Figura 50. Preludio: adaptación para quinteto de cuerdas (cc. 1-3)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

VII 7 V 7 I 7

Figura 51. Preludio: adaptación para quinteto de cuerdas (cc. 4-5)



Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

F 6 (3/4/6#)

I (3/7/9b)

Figura 52. Preludio: adaptación para quinteto de cuerdas (c. 7)

I taranta

Figura 53. Preludio: adaptación para quinteto de cuerdas (cc. 18-19)

Temple ♩ = 95

p *p* *p*

f

p IV Im II (7)

Figura 54. Salida: adaptación para quinteto de cuerdas (cc. 23-25)

26

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

SOL frigio IV Im II (7)

Figura 55. Salida: adaptación para quinteto de cuerdas (cc. 26-27)



29 *rit...*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

LA frigio VII (7/11)

Figura 56. Salida: adaptación para quinteto de cuerdas (cc. 29-30)

a tempo

mf

f

Vb (11)

Figura 57. Salida: adaptación para quinteto de cuerdas (cc. 32-33)

Interludio ♩ = 110

38

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. pizz. *mf*

D.B. pizz. *mf*

mf I (7) II (7)

Figura 58. Interludio: adaptación para quinteto de cuerdas (cc. 38-41)



69 Cante ♩ = 65

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

mf
mf
mf
f
mf

VII (9)

Figura 59. Copla: adaptación para quinteto de cuerdas (cc. 69-71)

mf
f
f
f
f

III (3b/6) *f* VI (7)

Figura 60. Copla: adaptación para quinteto de cuerdas (cc. 73-75)



Figura 61. Copla: adaptación para quinteto de cuerdas (cc. 79-80)

81

rit...

mp

mp

mp

mp

arco

3

Figura 62. Copla: adaptación para quinteto de cuerdas (cc. 81-83)



94

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Figura 63. Copla: adaptación para quinteto de cuerdas (cc. 94-95)

mf

mf

Figura 64. Copla: adaptación para quinteto de cuerdas (cc. 106-107)

111 arco

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

f III (9) III (3/7/9) / II I taranta

Figura 65. Copla: adaptación para quinteto de cuerdas (cc. 111-114)

Anexo. “Los firmes puntales”: transcripción y adaptación para quinteto de cuerdas



Guitar

Los Firmes Puntales

Preludio

Antonio Piñana & Antonio Piñana hijo
Galas del sábado, emitido el 14/06/69 en TVE

Transcripción: Francisco J. BLANCO CORBALÁN

The musical score is written for guitar in 3/4 time. It consists of six staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and fingerings (6, 5, 6, 5). The piece is a prelude, as indicated by the title 'Preludio'.



Score

Los Firmes Puntales

Salida e interludio

Antonio Piñana & Antonio Piñana hijo
 Galas del sábado, emitido el 14/06/69 en TVE

Transcripción de Francisco J. BLANCO CORBALÁN

Salida

Voice

8 A - (ha) - u-y _____ A - (ha) - u-y _____ A -

Guitar

28 (ha) - y _____ A -

32 (ha) - uy _____ A - uy _____

Interludio

36 A - uy _____

41

Gtr.



46

8

Gtr.

46

50

8

Gtr.

50

54

8

Gtr.

54

58

8

Gtr.

58

62

8

Gtr.

62

Detailed description: This block contains five systems of guitar notation for the piece 'Los Firmes Puntales'. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a guitar line (treble clef, labeled 'Gtr.'). The systems are numbered 46, 50, 54, 58, and 62. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The guitar line features complex rhythms and melodic lines, often with slurs and ties. The vocal line is mostly rests, indicating a recited or sung part. The systems are separated by a small gap, and the page number '2' is visible at the top left of the system.



Los Firmes Puntales

3

Moderato

67

8

Gtr.

67

6

6

6

70

8

Gtr.

70

6

6

6

6

6

72

8

Gtr.

72

6

6

6

7

6



Score

Los Firmes Puntales

Cante

Antonio Piñana & Antonio Piñana hijo
Galas del sábado, emitido el 14/06/69 en TVE

Transcripción de Francisco J. BLANCO CORBALÁN

Baritone

Los _____ pun - ta - - - les. _____

Classical Guitar

72

B

8

Fu - e - ron

Cl. Gtr.

72

75

B

8

los fir - mes pun - ta - les _____

Cl. Gtr.

75

79

B

8

del can - - -

Cl. Gtr.

79

83

B

8

- - - te _____

Cl. Gtr.

83

car - ta - ge - ne -

©



2

Los Firms Puntales

87

B

8

ro

Cl. Gtr.

89

B

8

La Pe - ña - ran - da, Ah - - -

Cl. Gtr.

92

B

8

a - y Chi - la - res,

Cl. Gtr.

94

B

8

el

Cl. Gtr.

96

B

8

Ro - - - - - jo.

Cl. Gtr.

96



Los Firmes Puntales

3

98

B

8

e - el Ah Al - par - ga - te - ro, a -

98

Cl. Gtr.

101

B

8

y y

101

Cl. Gtr.

104

B

8

y En - ri - que el de

104

Cl. Gtr.

107

B

8

eh - - - eh - - -

107

Cl. Gtr.

110

B

8

el de los vi-da - les. e

110

Cl. Gtr.



Full Score

CARTAGENERA

para quinteto de cuerdas

Instrumentación de Francisco J. Blanco Corbalán

Preludio ♩ = 110

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

mf

sf

mf

f

pizz.

4

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

mf

sf

f

mf arco

mf

©Francisco José Blanco Corbalán 2024



2

CARTAGENERA

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

7

5

pizz.

f

pizz.

f

pizz.

f

pizz.

mf

9

5

5

5

5

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.



CARTAGENERA

3

11

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

ff *p* *mf*

arco

14

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

mf *f* *mf* *f* *mf* *pizz.*



4

CARTAGENERA

17

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

arco

20

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.



CARTAGENERA

5

Temple ♩ = 95

22

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

p

p

p

f

p

26

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

mf

mf

mf

mf

mf



6

CARTAGENERA

29 *rit...*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

31 *a tempo*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.



CARTAGENERA

7

35 *rit...*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Interludio ♩ = 110

38

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

p

p

p

pizz.

pizz. mf

mf



8

CARTAGENERA

42

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

46

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.



CARTAGENERA

9

50

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

54

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

mp



10

CARTAGENERA

58

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

62

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.



CARTAGENERA

11

66

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

arco

arco

69 Cante ♩ = 65

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

mf

mf

mf

f

mf

tr

3

81



CARTAGENERA

13

rit...

81

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp* 3

D.B. arco *mp*

84

Vln. I *a tempo* *mf* *f* 3

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf* 3

D.B. *mf*



14

CARTAGENERA

87

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

89

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.



CARTAGENERA

15

92

Vln. I

Vln. II

Vla. arco

Vc.

D.B.

95

Vln. I pizz. arco

Vln. II pizz.

Vla. pizz.

Vc.

D.B. pizz.

CARTAGENERA

[illegible]



CARTAGENERA

17

104

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

108

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.



18

CARTAGENERA

III arco

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.