



Trois anthologies de *cante* flamenco : enjeux et équivoques

Three Anthologies of Flamenco *Cante*: Issues and Ambiguities

Claude Worms¹

claudeworms@wanadoo.fr

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/345>

DOI : 10.25965/flamme.345

Licence : CC BY-NC-ND 4.0 International

Résumé : L'anthologie sonore de chants flamencos est une nouveauté apparue dans la discographie en 1954. Au cours des années 1960-1970, plusieurs réalisations de ce type informent durablement les perceptions, historique et esthétique, du flamenco. Alors qu'une anthologie musicale documente en général un répertoire déjà circonscrit, tel n'est pas le cas de ces anthologies de *cante* flamenco, qui, simultanément, établissent un corpus « légitime » ou « authentique », sa classification et ses modes d'interprétation. Explicitement conçues comme des outils didactiques, elles visent à éduquer le public et, pour les jeunes artistes, à compléter, voire à remplacer, la transmission orale. Aussi convient-il d'interroger les critères et les hiérarchies stylistiques et/ou territoriales implicites qu'elles mettent en œuvre.

Mots clés : anthologie, authenticité, *cante*, *compás*, *palo*

Abstract: Musical anthologies of flamenco singing were a novelty when they were released in 1954. During the sixties and seventies, several such recordings had a lasting influence on the historical and aesthetic perception of flamenco. While musical anthologies are generally limited to an already defined repertoire, this is not the case for these anthologies of flamenco singing, which simultaneously established a legitimate corpus, its classification and its modes of interpretation. They were explicitly intended as didactic tools aimed at educating the public and completing or replacing oral transmission to young artists. It is therefore appropriate to question the implicit stylistic and/or regional criteria and the hierarchies they deploy.

Keywords: anthology, authenticity, *cante*, *compás*, *palo*

¹ Licencié en histoire et en philosophie. Étudie la guitare flamenca avec José Peña, Pedro del Lunar, Manuel Cano et Víctor Monge « Serranito ». Auteur d'une cinquantaine d'ouvrages sur la guitare flamenca (méthodes, transcriptions et compositions) et d'une *Introduction musicale au flamenco* (2021). Il a enseigné la guitare flamenca dans de nombreux stages (festivals de guitare et conservatoires) et à l'école ATLA (Paris) et présenté des conférences sur l'histoire et l'esthétique du *cante* et du *toque* en France et en Espagne (Séville, Morón de la Frontera, Lebrija).

Introduction

Le genre anthologique est apparu tardivement dans la discographie flamenca. Alors que la production de cylindres, puis de 78 tours de *cante* flamenco, commence à la fin des années 1890 et s'intensifie dès la première décennie du XX^e siècle, la première anthologie (*Antología del Cante Flamenco*) n'est éditée qu'en 1954 et 1955 – respectivement, en France par Ducretet-Thomson, puis en Espagne par Hispavox (*Perico el del Lunar*, 1954). Cette réalisation pionnière lance une éphémère fureur anthologique dont nous n'avons retenu pour notre article que trois exemples comparables, dans la mesure où il s'agit d'enregistrements réalisés spécifiquement pour le projet, mobilisant plusieurs musiciens, chanteurs (*cantaores*) et guitaristes (*tocaores*) : outre l'anthologie citée ci-dessus, l'*Antología documental de Cante Flamenco y Cante Gitano* (1965) et l'*Archivo del cante flamenco* (1968). Les autres sont, soit des sélections d'enregistrements préexistant, propriétés d'un label discographique dont le catalogue contraint le programme (*Magna antología del cante flamenco*, 1982 ; *El cante flamenco. Antología histórica*, 1987), soit des œuvres réalisées par un seul *cantaor* (Manolo Caracol, 1958 ; Pepe Marchena, 1963 ; Juan Valderrama, 1968 ; Pepe de la Matrona, 1973 ; Fosforito, 1968-1974 ; Porrina de Badajoz, 1974). Dans cette catégorie qui, plutôt que de prétendre à l'exhaustivité, illustre les choix esthétiques d'un artiste, le dernier projet d'envergure est une réalisation de Carmen Linares (1997).

La disparition du genre anthologique depuis près d'un quart de siècle semblerait donc indiquer que le répertoire du *cante* est définitivement clos, ce qui pose naturellement problème pour un genre musical de tradition orale, donc sujet à de permanentes mutations. D'autre part, les jeunes artistes utilisent fréquemment ces anthologies, et d'autres enregistrements de *cantaores* considérés comme des maîtres, d'une manière similaire à celle dont les musiciens classiques font usage de partitions. Ils se substituent de plus en plus à la transmission orale vivante, et ont dès lors une influence considérable sur le devenir du *cante* – c'était d'ailleurs bien là l'un des deux objectifs visés par les « encyclopédistes » flamencos : clôturer le corpus considéré comme « authentique » et en donner des réalisations à valeur pédagogique. Il n'est donc pas inutile d'interroger les choix, et plus encore les omissions (en fait, souvent, des exclusions délibérées), des maîtres d'œuvre de trois anthologies dont nous tenterons de comprendre les partis pris, qui ne vont pas sans paradoxes et équivoques².

1. Quelques éléments de méthode

Nous le verrons dans la suite de cet article, le problème fondamental auquel se heurte notre étude comparative est l'incohérence (et/ou l'arbitraire) des classifications du corpus du *cante* flamenco, telles qu'elles apparaissent dans les trois anthologies. Nous proposons ici deux notions (*cantes* et *palos*) fondées exclusivement sur des critères musicaux, auxquelles nous les confronterons. Bien que d'usage courant dans les milieux professionnels et dans les ouvrages théoriques, elles n'ont jamais, à notre connaissance, été définies précisément en termes musicaux. De plus, leur signification implicite, telle du moins qu'on peut l'induire du contexte, varie fréquemment au cours d'une même étude³. Pour les comprendre, il convient de préciser les caractéristiques modales et rythmiques des *cantes*.

2 On trouvera en annexe les noms des *cantaores* et des *tocaores* ayant participé à la réalisation de ces trois anthologies, ainsi que des statistiques sur leur répartition par genre, et sur le poids des différents *palos* et *cantes* dans leurs programmes. Nous nous y référerons dans la suite de cet article.

3 Pour une étude plus exhaustive du vocabulaire technique en usage dans les ouvrages de « flamencologie », voir (Worms, 2021).

Mélo­di­que­ment et har­mo­ni­que­ment, les *cantes* sont ba­sés sur trois mo­des : ma­jeur, mi­neur et « flamenco ». Ce der­nier est fon­da­men­ta­le­ment le mode phrygien, mais il en dif­fère par une tierce mo­bile (ma­jeure ou mi­neure) et sur­tout par la cou­leur so­nore ca­rac­té­ris­ti­que des har­mo­ni­sa­tions de ses dif­fé­rents de­grés réa­li­sées par les gi­ta­ri­stes, va­ri­ables se­lon ses trans­po­si­tions – pour nous en tenir aux plus usuelles : sur Mi (« *por arriba* »), sur Fa# (« *por taranta* »), sur Sol# (« *por minera* »), sur La (« *por medio* ») et sur Si (« *por granáina* »). Ces har­mo­ni­sa­tions suf­fi­sent par­fois à ca­rac­té­ri­ser un *palo*.

Cer­tains *cantes* sont ré­gis par des mo­des ry­th­mi­ques nom­més *compases*. Il en exis­te deux ca­té­go­ries :

- *compases* de 12 temps : cy­cles mé­tri­ques di­vi­sés en deux groupes de 6 temps avec des accents ry­th­mi­ques de type hémiole, al­ter­na­tive­ment ter­naires et bi­naires (6/8 | 3/4 ou 6/4 | 3/2) – com­pter, de ma­nière « flamenca » : **12 1 2 3 4 5 | 6 7 8 9 10 11**. Le placement des hémioles à l’intérieur des cycles ca­rac­té­ri­se les *compases* des *bulerías* et *guajiras* (temps 12), des *soleares* et *cantiñas* (temps 1) et des *siguiriyas* (temps 8).
- *compases* de 8 temps : cy­cles mé­tri­ques di­vi­sés en deux groupes de 4 temps (4/4), accentués fon­da­men­ta­le­ment de ma­nière clas­sique sur les temps im­pairs, même si les contre­temps, les syncopes et les in­ter­po­la­tions ter­naires ne manquent pas (*tangos* et *tientos* notam­ment).

• *Cantes*⁴

Les *cantes* sont des com­po­si­tions mé­lo­di­ques at­tri­buées se­lon la tra­di­tion à des chan­teurs-com­po­si­teurs et/ou à des zones de trans­mis­sion orale (nous les re­nsei­gnons en an­nexe). Il s’agit, non de mé­lo­di­es pré­ci­sé­ment dé­ter­mi­nées, mais de pro­fils mé­lo­di­ques (« modèles mé­lo­di­ques » (Lortat-Jacob dans Nattiez, 2007, p. 669-689) ca­rac­té­ri­sés par quel­ques notes clés, les pas­sages des unes aux autres va­ri­ant, se­lon les in­ter­prètes et à cha­que réa­li­sa­tion, quant à leurs pro­fils, leurs durées et leurs or­ne­men­ta­tions⁵. Ce sont des unités mu­si­cales in­dé­pen­dantes, cha­que *cantaor* étant libre de créer des suites de *cantes* en les as­so­ci­ant en nombre et en ordre aléatoires. Il en va de même pour les textes (*letras*), di­vi­sés eux aussi en strophes (*coplas*) au­tonomes⁶. Les mêmes *coplas* peuvent être adap­tées à dif­fé­rents *cantes*, voire à dif­fé­rents *palos*. Dans notre an­nexe, cha­que *copla* est com­pta­bi­li­sée comme un *cante*, même si plu­sieurs cor­res­pondent à un seul modèle mé­lo­di­que.

• *Palos*

Le terme *palo*⁷ désigne une forme sou­mise à des règles har­mo­ni­ques et/ou mé­tri­ques et ry­th­mi­ques (*compases*). Se­lon que l’une ou l’autre de ces règles est dé­ter­mi­nante pour ca­rac­té­ri­ser un *palo*, nous dis­tingue­rons deux grandes ca­té­go­ries, qui per­mettent de clas­sifier l’essen­tiel du ré­per­toire du *cante* tra­di­tion­nel :

4 Au singulier, le terme *cante* désigne l’action de chanter dans le style flamenco.

5 La nature des *cantes*, jointe aux aléas de la transmission orale, rend périlleuse la distinction entre simples variantes et créations originales. Nous nous sommes conformé aux nomenclatures communément admises par les artistes et les « flamencologues ».

6 Dans ces conditions, les *letras* traditionnelles, à l’exception de celles des *romances*, sont rarement narratives.

7 Il s’agit d’un terme de métier que les auteurs espagnols rendent souvent par le mot *estilo* – forme, ou genre, conviendrait mieux.

- Les *palos a compás* – *compás* déterminant.
- Les *palos* de type *fandango* – cycle harmonique déterminant. Celui-ci alterne des intermèdes de guitare dans un mode flamenco et des *cantes* dans sa tonalité majeure relative (ex. : mode flamenco sur Mi et tonalité de Do majeur). Les *fandangos* « *abandolaos* » et « *de Huelva* » sont dépourvus de *compás* au sens strict, mais accompagnés sur des mesures à 6/4 – pour les premiers, rythme et carrure harmonique ternaires coïncident ; pour les seconds, la carrure harmonique est binaire (3/2). Les autres *palos* associés ne sont pas mesurés, mais identifiables par leurs répertoires de modèles mélodiques et par les modes flamencos et tonalités de leurs accompagnements : *fandangos ad lib.*, *granaínas*, *malagueñas*, *cantes de mina*.

Pour constituer un *palo*, nous considérerons donc qu'il faut deux caractéristiques communes : un répertoire de *cantes* et un mode flamenco ou une tonalité de référence, associés à une couleur harmonique caractéristique.

Toutefois, pour décrire la totalité du programme de ces trois anthologies, il est nécessaire d'ajouter à ces deux types de *palos* trois autres groupes dont le répertoire est quantitativement moins important :

- « *Cantes assignables à...* » : nous rattachons les *cantes* considérés traditionnellement comme indépendants, mais adaptés à un *compás*, au *palo* correspondant (ex. : la *caña* est un *cante* assignable au *palo soleá* ; la *farruca* est un *cante* assignable au *palo tango*, etc.).
- « Modalité rythmique 3/4 | 6/8 » : cette appellation s'applique à des genres dépourvus de mode flamenco ou de tonalité de référence (*bulerías*), ou de répertoire de *cantes* suffisamment diversifié (*guajiras*, *peteneras*).
- « *Cantes non assignables à un palo* » : groupe hétérogène incluant les *cantes* échappant à nos critères de classification : *cantes a palo seco* (*debla*, *martinetes* et *tonás*), chants de travail rural, *nanas*, *romances*, *saetas*, *sevillanas* et *villancicos*.

Quantitativement, les corpus de *cantes* les plus conséquents concernent six *palos* : *soleá* et *siguiriya*⁸, d'une part ; *fandangos* « *abandolaos* », *fandangos de Huelva*⁹, *malagueña* et *cantes de mina*, d'autre part. Il est impossible de les dénombrer avec certitude, mais un ordre de grandeur suffira à situer leur importance relative.

- *soleares* : 90 (Soler Guevara et Soler Díaz, 2004).
- *siguiriyas* : 60 (Soler Guevara et Soler Díaz, 2004).
- *fandangos* « *abandolaos* » : 20 (Martín Salazar, 1998).
- *fandangos de Huelva* : 30 (Romero Jara, 2002).

8 Les *bulerías* sont innombrables, mais beaucoup sont des chansons adaptées à cette modalité rythmique plutôt que des *cantes* proprement dits.

9 Nous ne compterons pas les *fandangos ad lib.*, au nombre d'une bonne centaine, tous les *cantaores* s'étant efforcés de composer le leur entre les années 1930 et 1950.

- *malagueñas* : 40 (Ortega Castejón, *et. al.*, 2019).
- *cantes de mina* (*cartageneras, levanticas, mineras, murcianas, tarantas* et *tarantos*) : 50 (Chaves Arcos et Kliman, 2012).

Même en tenant compte des *cantes*, nettement moins nombreux, des répertoires des autres *palos* de nos deux catégories, on voit que les *palos a compás* (augmentés des « modalités rythmiques 6/8 | 3/4 ») et les *palos* de type fandango se partagent environ pour moitié la nomenclature des *cantes* – une proportion qui n’est respectée par aucune des trois anthologies.

2. Genèses

• 195410

L’initiative de cette première anthologie est franco-espagnole. Pour initier le projet, Ducretet-Thomson avait dépêché à Madrid le musicologue et producteur Serge Moreux, avec mission d’y engager le guitariste Luis Maravilla, connu en France pour son disque *Alegrías y penas de Andalucía* primé par l’Académie Charles (1952) qu’il pensait trouver au *tablao*¹¹ *Villa Rosa*. Maravilla étant en tournée, il choisit un autre *tocaor*¹², Pedro « el del Lunar », renommé pour sa connaissance du *cante*. Né à Jerez en 1894, et d’abord influencé par Javier Molina, il avait décidé de s’établir à Madrid dès les années 1920, et réussi à succéder à Ramón Montoya en tant que guitariste attitré d’Antonio Chacón. Au *Villa Rosa*, puis au *tablao La Zambra*, il travailla quotidiennement avec la plupart des *cantaores* qu’il choisit pour l’enregistrement de l’anthologie. Il en élaborait également le programme, en attribua les *cantes* aux interprètes, corrigea leurs versions ou même leur enseigna certains *cantes* (à Rafael Romero notamment).

À l’exception de Jacinto Almadén, Bernardo el de los Lobitos et Pericón de Cádiz, les *cantaores* dont les contributions sont les plus importantes, n’avaient que très peu enregistré auparavant, bien qu’ils fussent professionnels de longue date : quelques 78 tours pour Pepe « el de la Matrona » (1911)¹³ et Antonio « el Chaqueta » (1951) ; les plus jeunes (Roque Montoya « Jarrito » et Rafael Romero) initièrent leur discographie avec l’anthologie. Les séances d’enregistrement au studio Hispavox de Madrid occupèrent huit jours, à raison de six à huit heures quotidiennes – une durée exceptionnelle à l’époque, un disque de flamenco étant ordinairement achevé en une demi-journée. Le producteur prit soin de mettre les artistes « en condition », et d’attendre que surgisse l’inspiration (*duende*). Quelques *cantes* sont des premières dans la discographie flamenca : *alboreás, cabales, cante de cierre* (ou *macho*) de la *caña*, *liviana, nanas* (arrangement original « *por tango* » de Perico « el del Lunar ») et *romeras*. Le Grand Prix de l’Académie Charles Cros, qui couronna l’anthologie l’année même de sa parution, eut un grand retentissement en Espagne : le volume des ventes dépassa toutes les attentes et stimula l’intérêt d’autres artistes et d’autres labels.

• 1965

L’*Antología documental de Cante Flamenco y Cante Gitano* est la pierre angulaire d’une vaste entreprise élaborée au cours des années 1950 par le *cantaor* Antonio Mairena, professionnel de

10 Pour la biographie de Perico el del Lunar et plus d’informations sur le processus de la réalisation de l’anthologie, on consultera : (Gamboa, 2001).

11 *Tablao* : cabaret spécialisé dans les spectacles de flamenco.

12 *Tocaor* : guitariste de flamenco.

13 Il avait cependant enregistré 51 *cantes* pour la collection privée du musicologue Manuel García Matos en 1947.

longue date, pour restaurer un répertoire de *cantes* qu'il estimait en voie d'extinction. Sa théorie, qu'il exposera dans un livre co-écrit avec Ricardo Molina (1971), oppose le *cante gitano* au *cante flamenco* : le *cante* « authentique » appartiendrait aux Gitans (essentiellement : *cantes a palo seco*, *siguiriyas*, *soleares* et *tangos*) qui en auraient été dépossédés par des artistes *payos* (non gitans) qui l'auraient édulcoré (*cante flamenco*). De ce point de vue, son anthologie est une réplique à celle de 1954, accusée d'être frauduleuse parce qu'accordant une place prépondérante au répertoire *payo*. Pour l'époque, la stratégie de Mairena est originale en ce qu'elle consiste à mobiliser tous les moyens possible — média, spectacles et enseignement — (Aix Gracia) pour promouvoir ses thèses : programmes radiophoniques¹⁴, critiques et revues spécialisées, festivals¹⁵, concours¹⁶ et *peñas*¹⁷. Les séances de studio furent réalisées à intervalles irréguliers de 1958 à 1965. Outre Mairena lui-même, seuls Pepita Caballero, la Perla de Triana, Manuel Centeno et José Salazar disposaient d'une discographie relativement conséquente. Aurelio Sellés n'avait quasiment plus enregistré depuis 1928-1929 (dix 78 tours avec Ramón Montoya), à l'exception d'une *malagueña del Mellizo* (1960)¹⁸. Surtout La Piriñaca, Rosalía de Triana, Juan Talega et Pepe Torres, artistes amateurs ou semi-professionnels dont la renommée était limitée à des cercles étroits d'*aficionados* locaux (Alcalá de Guadaíra, Jerez et Triana), initièrent leurs carrières tardives à cette occasion.

● 1968

L'*Archivo del Cante Flamenco* est le corollaire discographique de la série documentaire *Rito y geografía del cante flamenco* réalisée entre 1971 et 1973, pour la télévision espagnole, par José María Velázquez Gaztelu, Pedro Turbica et Mario Gómez. Comme eux, José Manuel Caballero Bonald est un jeune intellectuel passionné de flamenco. Dans les deux cas, il s'agit d'enregistrements de terrain « préparés », inspirés des collectages réalisés en Andalousie par Alan Lomax (1952) et Manuel García Matos (1960). Mais ces deux précurseurs s'étaient intéressés à l'ensemble de l'Espagne et à ses folklores, très marginalement au flamenco. Le projet de Caballero Bonald est indissociable du tournant économique libéral du franquisme, qui ouvrit les frontières espagnoles aux productions culturelles étrangères. Il s'inscrit dans la descendance du *blues* et du *folk revivals* états-unis, y compris de leurs intentions sociales et politiques – Caballero Bonald écrira d'ailleurs des *letras* « engagées » pour de jeunes *cantaores*. Au lieu d'opérer en studio, le producteur enregistre les artistes chez eux, ou en reconstituant l'ambiance des « réunions de *cante* » dans des bars ou des *patios de vecinos*. Il accumule à partir des années 1960 de longues heures d'enregistrements en continu (réalisés par Francisco et José María Batlle), la sélection et le montage étant effectués *a posteriori*. À l'exception de deux brèves incursions à Cordoue et à Álora (Málaga), le périple, tel qu'il est décrit dans le livret, est centré sur la basse vallée du Guadalquivir et la baie de Cadix, où se situent les « *núcleos flamencos básicos* (Caballero Bonald) : dans l'ordre des sessions, Séville,

14 L'émission *Cantares de Andalucía*, diffusée par la *Radio Nacional de España en Sevilla*, date de 1950. Mairena en change radicalement les orientations esthétiques à partir de 1960.

15 Le festival de *Cante Jondo Antonio Mairena* (Mairena del Alcor) fut inauguré en 1963. Il avait cependant été précédé par le *Potaje Gitano de Utrera* (1957), de même orientation.

16 Le premier en date est le *Concurso Nacional de Arte Flamenco* de Cordoue, créé en 1956.

17 Les *peñas* sont des associations d'*aficionados*. Elles organisent régulièrement des cours, des spectacles et des concours.

18 Pour être exhaustif, ajoutons des *alegrías* et des *tangos* pour le film *Duende y misterio del flamenco* d'Edgar Neville (1952) et des enregistrements réalisés avec Manolo de Huelva pour la collection privée de Marius de Zayas, récemment édités en six CDs et un DVD. Mais l'attribution de ces derniers à Aurelio Sellés demeure sujette à controverse, certains *cantes* n'appartenant pas à son répertoire habituel et le style du *cantaor* y étant méconnaissable (Worms, 2015).

Utrera, Alcalá de Guadaíra, Mairena del Alcor, La Puebla de Cazalla, Morón de la Frontera, Osuna, Arcos, Lebrija, Jerez, Sanlúcar de Barrameda, Puerto de Santa María, Puerto Real, San Fernando et Cadix. Vu l'envergure de l'*Archivo* (six LPs, sans compter les volumes complémentaires parus ultérieurement, comprenant des enregistrements non retenus pour l'édition originelle, regroupés par *palos*), il nous est impossible de nous intéresser ici aux 34 *cantaores* qui y participèrent. Nous nous contenterons de remarquer que les critères de choix sont proches de ceux de Mairena (plusieurs *cantaores* apparaissent d'ailleurs dans les deux anthologies), les artistes amateurs ou semi-professionnels étant cependant plus nombreux.

3. Classifications, objectifs et contenus

● Classifications

Les livrets des anthologies de 1954 et de 1965 sont signés respectivement par Tomás Andrade de Silva (pianiste et professeur de musique de chambre au *Real Conservatorio* de Madrid) et Emilio González de Hervás (poète). Tous deux connaissent peu le flamenco, et ont donc rédigé leurs notes en fonction des instructions des maîtres d'œuvre, Perico « el del Lunar » et Antonio Mairena. Seul José Manuel Caballero Bonald est un *aficionado* averti. Sur la base de récits historiques plus ou moins développés mais toujours fragmentaires, véhiculant des postulats implicites et des jugements de valeur personnels (entre autres, la conviction que les *cantes* de type *fandango* seraient par essence inférieurs aux *siguiriyas* ou aux *soleares*, parce que manquant de *jondura*), les trois auteurs partagent le point de vue selon lequel le flamenco « authentique » serait mis en péril par sa commercialisation. Les livrets de deux anthologies incluent les *letras*, transcrites plus (1968) ou moins (1954 – quelques modifications intempêtes) exactement. González de Hervás a choisi de leur substituer des poèmes de son cru, censés exprimer les *ethos* des *cantes*.

Pour les trois anthologies, les critères de classification du répertoire sont plus (1954) ou moins (1968) hétérogènes et/ou passablement arbitraires (1965) :

- 1954 – 7 catégories : cantes con baile / cantes de Levante / estilos de Málaga / cantes matrices / estilos camperos / cantes autóctonos / cantes sin guitarra.

Quatre groupes sont fondés sur des considérations géographiques, l'une étant de surcroît très imprécises (« autochtones » ?). Quant à leur structure musicale, les *cantes de Levante*, les *estilos de Málaga* et les *fandangos* inclus dans le premier groupe sont identiques (*palos* « de type *fandango* »). Les *estilos camperos* associent des chants de travail (*trilla*, battage du blé), à la *liviana* et à la *serrana* qu'aucun paysan n'a jamais chantées, du moins dans l'exercice de son travail. Les *cantes autóctonos* se passent de commentaires : berceuses (*nanas*) ; adaptation d'un chant vernaculaire castillan au *compás de tiento (mariana)* ; chants du rituel des noces gitanes (*alboreás*) ; transformation d'airs à danser andalous, de plus d'origine mexicaine, en *cantes (peteneras)*. Un autre groupe (le premier de la liste) suppose une association à la danse, mais c'est aussi le cas de nombreux *cantes* classés dans d'autres catégories, tels que la *caña*, les *peteneras*, les *siguiriyas*, les *soleares*, les *verdiales*, etc. – de plus, la liste des *cantes bailables* n'a jamais cessé de s'étoffer. La notion de *matriz* peut renvoyer, soit à des *cantes* qui en auraient engendré d'autres, soit à leur antériorité, ce qui est faux dans les deux interprétations. La *caña* et le *polo* n'ont engendré qu'eux-mêmes, ou possiblement les *soleares*, classées dans le même groupe. Les *siguiriyas* sont restées sans postérité. Les *fandangos* « *abandolaos* » et de *Huelva* et les *malagueñas* (entre autres) leur sont contemporains, sinon antérieurs. Enfin, les *cantes sin guitarra* relèvent encore d'un autre critère. De plus, s'ils sont effectivement dénués d'accompagnement de guitare, c'est aussi le cas des *cantes de trilla* et des *nanas* (sauf arrangement *ad hoc*, non traditionnel, pour ces dernières).

- 1965 – 2 catégories : *cantes flamencos* / *cantes gitanos*.

La classification repose certes sur un seul critère, mais qui, outre son ambiguïté (cf. *infra*), relève du fantasme. D'une manière générale, et outre son ethnicité douteuse (dans les notices biographiques, les expressions « *de raza gitana* », « *de pura raza gitana* », etc. sont systématiques), il est totalement illusoire de prétendre distinguer *cante flamenco* (= *payo*) et *cante gitano* : les premiers artistes flamencos étaient avant tout andalous, et baignaient dans le même environnement musical populaire. De plus, toutes les sources (récits des voyageurs, littérature *costumbrista*, articles de journaux, affiches, etc.) prouvent que les artistes, gitans ou non, se côtoyaient et échangeaient quotidiennement. Quelques exemples suffiront à démontrer l'arbitraire d'une telle classification : les suites de *cantes* nommées *caracoles* et *mirabrás*, considérées respectivement comme flamencas et gitanes, ont toutes deux été créées, dans leurs configurations définitives, par Antonio Chacón (*payo*) ; la *siguiriya* de María Borrico, « *cante de cierre* » usuel de la *serrana*, et la *malagueña del Mellizo* sont, comme leur nom l'indique, attribuées à deux chanteurs-compositeurs gitans, mais classées dans la catégorie flamenca ; les chaînes de transmission-création de la *caña* et du *polo* (catégorie *gitano*) passent par El Fillo (Gitan), Silverio Franconetti et Antonio Chacón (*payos*), etc.

- 1968 – 4 catégories divisées en sous-groupes :
 - *cantes primitivos* – *tonás*, *siguiriyas* et *soleares*
 - *cantes derivados* en lien direct avec les *cantes primitivos* – *polo*, *caña*, *livianas*, *serrana*, *saetas*, *tientos*, *tangos*, *bulerías*, *alboreás*, *cantiñas* y *estilos gaditanos* (*cantiñas* et *alegrías*)
 - *fandangos malagueños* – *cantes* « *abandolaos* » et *malagueñas*
 - *cantes derivados* (sous-entendu, des *fandangos malagueños* ?) – *cantes de mina*, *granaínas*, *fandangos* de Huelva et « variantes issues de divers chansonniers populaires » (sous-groupe dans lequel on trouve pêle-mêle *sevillanas*, *garrotín*, *peteneras*, *farruca*, *guajiras*, *tangos del Piyayo* et *rumbas*).

Cette classification regroupe pour la première fois de manière musicalement cohérente les *cantes* que nous avons désignés comme assignables au *palo* « de type *fandango* ». Mais pour le reste, les catégories de *cantes primitivos* et de *cantes derivados*, qui recourent pour partie les *cantes básicos* (1954), mêlent constamment des références musicales (*compases*), géographiques (« styles gaditans ») et ethniques inspirées de Mairena. Par exemple, les *tangos* et *tientos* (*cantes derivados de los cantes primitivos*) n'ont aucune parenté musicale avec les *tonás*, les *siguiriyas* ou les *soleares* dont ils sont supposément dérivés (*cantes primitivos*) – de toute évidence, leur classement est inspiré par une origine commune, décrétée gitane.

• Objectifs et contenus

Ces classifications sont plus ou moins incohérentes parce qu'elles sont en fait ajustées *a posteriori* aux objectifs de chaque anthologie, qui en dictent eux-mêmes les contenus.

- 1954 – pour Tomás Andrade de Silva, l'anthologie est clairement pédagogique, et s'adresse moins aux futures générations d'artistes qu'au public du « monde entier », trompé quant à l'authenticité des « *estilos jondos* » par la popularité des spectacles tels l'*Ópera flamenca* ou le *Ballet flamenco*. Coupables d'avoir promu des genres mineurs

(*fandangos ad lib.*, *cuplés por bulería* et *cantes de ida y vuelta*¹⁹), « [...] *no han podido ofrecer sino una visión fugaz e incompleta de lo que son realmente los estilos jondos. Esencialmente el cante permanece aún casi desconocido [...]* » (Andrade de Silva, 1954/1955). Il s'agit de présenter un répertoire aussi vaste et varié que possible – d'où le choix de l'adjectif *flamenco* :

Por lo demás, hemos escogido el enunciado flamenco como determinante calitativo de la antología porque en esta palabra pueden implicarse sin error todos los cantes grandes, chicos y de baile, lo que no sería posible si hubiéramos empleado los denominadores andaluz, jondo, gitano o cualquier otro. (Andrade de Silva, 1954/1955)

Ainsi s'explique la proportion moindre des *palos a compás*, particulièrement des *cantes por soleá* et *por siguiriya*, dans le répertoire de cette anthologie, comparativement aux deux autres. En revanche, les *cantes* non assignables à un *palo* y sont beaucoup plus nombreux, certains n'apparaissant même que dans cette œuvre (*nanas*, *cantes de trilla*, auxquelles s'ajoute la *mariana*, assignable au *tiento*). C'est aussi pourquoi les compositeurs présumés des *cantes* ne sont pas mentionnés. Outre Perico « el del Lunar », la plupart des artistes ont fait partie du cercle présidé par Don Antonio Chacón au bar Los Gabrieles, puis au *tablaó* Villa Rosa de Madrid. Jacinto Almadén et Rafael Romero (*via* Perico) furent aussi ses disciples – *caña*, *caracoles*, *cartagenera*, *granaínas*, deux de ses *malagueñas*, *mirabrás*, *polo*, *serrana* et *tientos*. Dans leur jeunesse, les deux vétérans sévillans, Pepe « el de la Matrona » et Bernardo « el de los Lobitos », avaient pu avoir une connaissance directe des *cantes* de Triana (*cantes a palo seco* ; les quatre *soleares* appartiennent à cette aire stylistique, même celle du gaditan Paquirri « el Ganté ») et du répertoire des artistes qui se produisaient dans les bars de l'*Alameda de Hércules*, haut-lieu du *cante* professionnel à Séville – *mariana* et *peteneras*. Seuls Antonio « el Chaqueta », Roque Montoya « Jarrito » et Pericón de Cádiz sont étrangers à ces deux chaînes de transmission orale (Séville et Silverio Franconetti / Antonio Chacón). La participation des deux derniers est marginale, mais nous devons à El Chaqueta la révélation des deux modèles mélodiques de *cabales* et des *romeras*. Enfin, les deux *siguiriyas* renvoient sans doute aux souvenirs jérézans de Perico « el del Lunar ».

- 1965 – L'opposition *cante flamenco* / *cante gitano* est une version ethnicisée d'autres dichotomies – *cante flamenco* / *cante jondo*, *cante chico* / *cante grande*, etc., toutes inspirées du *Concurso de Cante Jondo* de Grenade (1922) et des théories de ses deux principaux promoteurs, Federico García Lorca et Manuel de Falla. Il s'agit à chaque fois de séparer le bon grain (la deuxième catégorie) de l'ivraie (la première), sur des critères d'authenticité et de non commercialisation, donc de non professionnalisme. Antonio Mairena et son porte-parole, Emilio González de Hervás, les reprennent à leur compte d'une manière particulièrement offensive. L'objectif est non seulement de ressusciter le *cante* « authentique », mais aussi de rendre justice à ses seuls créateurs, les Gitans, spoliés par les visées mercantiles d'artistes majoritairement *payos*, au premier rang desquels figurent Silverio Franconetti et Antonio Chacón. Ce raisonnement part d'un postulat, démenti depuis par tous les travaux d'archives, selon lequel les Gitans auraient gardé leurs chants soigneusement cachés pendant des siècles (voire des millénaires...), jusqu'à ce que des intrus sans scrupules les aient édulcorés en les commercialisant :

19 Les *cuplés* sont des chansons de variétés adaptées au *compás de bulería*. Les *cantes de ida y vuelta* sont des versions flamencas de chants vernaculaires latino-américains, ou supposés tels (la *colombiana* est en fait une création de Pepe Marchena).

Fue a mediados del pasado siglo, cuando se creó entre los aficionados al cante una especie de confusión entre lo Flamenco y lo Gitano, sin que nadie pusiera en claro el origen de la misma. [...]. La mayoría de los investigadores folkloristas –afortunadamente no todos– tergiversaron el concepto de la palabra Flamenco [...]. Creemos que este cante nació y comenzó a llamarse así en el mismo instante que el cantaor se mercantilizó. [...]. Hace unos cincuenta años que el verdadero Cante Flamenco se ha perdido. Y lo más lamentable es que fue estrangulado precisamente por los mismos cantaores no gitanos quienes, con desmesurado apetito de ganancias económicas, han hecho de él una serie de excentricidades, tan extrañas, que ya nadie sabe a qué país pertenecen, ni qué es lo que con ello pretenden. [...]. He aquí lo que interesaba, discriminar y aclarar, con el único y noble deseo de que la afición mundial sepa comprender, y por tanto diferenciar, cantes tan distintos como lo son el Cante Gitano y el Cante Flamenco. (González de Hervas).

Conformément à cette déclaration d'intention, et à son titre, cette anthologie documente des *cantes* liés aux principaux lieux de transmission orale au sein de dynasties gitanes (Alcalá de Guadaíra, Cadix, Jerez, Lebrija, Los Puertos (baie de Cadix), Utrera et Triana) – singulièrement pour deux *palos*, la *siguiriya* et la *soleá*, qui totalisent près de la moitié des *cantes*. À l'exception de ceux que le maître d'œuvre considère comme gitans (*cantes a palo seco* et *saetas*), les *cantes* non assignables à un *palo* sont exclus. L'attribution des *cantes* à des chanteurs-compositeurs est une innovation qui fera école, sans qu'il soit possible de vérifier leur autorité avec certitude (la plupart des créateurs présumés n'ont jamais enregistré), ni d'évaluer la part de récréation, voire de création *ex nihilo*, de Mairena – ses déclarations sur ce point sont souvent ambiguës, et parfois contradictoires.

- 1968 – Les « archives » de José Manuel Caballero Bonald sont des documents sonores bruts, enregistrés pour la plupart *in situ*, « *testimonio[s] vivo[s] de un arte popular en permanente riesgo de desfiguración* » (caballero Bonald). Pour le corpus, ses choix sont implicitement fondés sur ceux de Mairena, mais il entend étendre leur diversité et surtout leur donner une dimension anthropologique :

[...] Se ha querido ofrecer una crónica viva y directa del proceso del trabajo efectuado. En cierto modo, hemos ceñido nuestras personales informaciones a una especie de diario de viaje en torno al complejo mundo moral y material del flamenco, prestando atención primordial a las experiencias vividas durante la búsqueda de fuentes y la concreta realización de las grabaciones [...]. El flamenco continúa siendo un fenómeno de la música popular muy fragmentario y apresuradamente conocido [...]. Se nos planteó, en principio, el espinoso problema del sondeo de fuentes acreditadas en la zona nativa del cante y el no menos arduo escollo del cada vez más frecuente profesionalismo de los cantaores. El carácter de nuestro Archivo no podía soslayar ese fundamental capítulo de la localización de intérpretes no profesionales, anónimos en muchos casos o sólo conocidos en algún limitado sector de sus respectivos lugares de nacimiento. (Caballero Bonald).

Sur ces bases, l'importance quantitative des *palos* et des *cantes a compás*, notamment des *siguiriyas* et des *soleares*, est proche de celle de l'anthologie de 1965. Cependant, le nombre des enregistrements autorise un peu plus de variété – notamment pour les corpus des *cantiñas*, des *cantes de mina* et des *malagueñas* – et trois premières (*guajiras*, *romances* et *rumbas*).

Conclusions

Ces trois anthologies pionnières ont eu l'incalculable mérite de sauver de l'oubli un grand nombre de *cantes* (*siguiriyas* et *soleares* surtout) et de révéler des *cantaores* majeurs. Mais, en conséquence de présupposés, explicites ou non, concernant l'« authenticité » du répertoire, elles sont, à des degrés divers, lacunaires et partiales :

- La sous-représentation des *cantaoras* est systématique, pour les artistes recrutés et plus encore pour le nombre d'enregistrements qui leurs sont dévolus – seule l'anthologie de Mairena échappe un peu à ce travers. Elle confirme une situation professionnelle plus générale, quantifiée par José Manuel Gamboa pour l'année 1975, sur les quinze festivals andalous les plus importants : hommes : 82,5 % ; femmes : 17,5 % – dont *bailaoras* : 10,2 %, *cantaoras* : 7,3 %, *tocaoras* : 0 % (Gamboa, 2005, p. 75). Elle n'est pas justifiable compte tenu de l'importance historique des compositrices de *cante* (*bulerías*, *cantes de mina*, *fandangos*, *malagueñas*, *soleares*, *tangos*, entre autres), et plus encore du nombre des interprètes féminines de grand talent. Elle est particulièrement paradoxale pour l'entreprise anthropologique de 1968, du fait du rôle majeur des femmes dans la transmission orale au sein des familles gitanes. L'exclusion des *tocaoras* n'a aucune justification historique et n'est motivée que par des préjugés machistes tenaces, plus encore dans les milieux *aficionados* que chez les artistes professionnels. Cette situation ne peut pas non plus être totalement imputée au franquisme, puisqu'elle a longtemps perduré et n'a évolué timidement que très récemment.
- La focalisation des trois anthologies sur l'axe Séville-Cadix minore, voire ignore, arbitrairement les traditions flamencas des autres provinces andalouses (Almería, Córdoba, Granada, Huelva, Jaén et Málaga) et des régions limitrophes (Extremadura, Mancha, Murcia). Elle réduit logiquement à la portion congrue les corpus des *cantes* assignables au *palos* « de type *fandango* », mais aussi ceux des *bulerías* et des *tangos*.
- Jugés trop légers ou trop commerciaux, les *cantes de ida y vuelta* (*colombianas*, *guajiras*, *milongas*, *rumbas*, *vidalitas*) brillent par leur quasi-absence. Ils ont pourtant fait partie du répertoire enregistré de la plupart des *cantaores* importants dès le début du XX^e siècle. La *guajira* en particulier a sans doute eu un rôle considérable dans la gestation de certains *cantes* réputés *jondos* ou *gitanos* : par exemple, la plus ancienne *siguiriya* répertoriée dans les nomenclatures usuelles, attribuée à El Planeta, est en fait une sorte de psalmodie en mode majeur, chantée *arioso* sur un *ostinato* harmonique dominante/tonique et une alternance 6/8 | 3/4 de type *guajira*, le chant ne respectant qu'occasionnellement l'*incipit* canonique sur le temps 8. De même, certains *cantes* restés trop proches de leurs racines folkloriques sont très peu documentés (*marianas*, *nanas*, *tanguillos*²⁰, chants accompagnant des travaux ruraux²¹, etc.).

Plus généralement, ces trois anthologies ont induit deux points de vue jusqu'alors étrangers aux artistes professionnels comme à leur public, l'un touchant la hiérarchie professionnelle et l'autre, la définition même du flamenco :

- Hiérarchie professionnelle : affirmation de la prééminence du *cante* sur les deux autres disciplines majeures du flamenco, le *baile* et le *toque*. Il s'ensuit également pour le *cante*

20 *Tanguillos* : chants du Carnaval de Cadix.

21 Parmi lesquels : *cantes de trilla* (battage du grain), *cantes de siega* (moisson), *temporeras* (labour), etc.

une nouvelle hiérarchie, plaçant le *cante pa'lante* (chant soliste) au-dessus du *cante pa'trás* (chant pour accompagner la danse). Pour les guitaristes, elle implique une théorie inédite selon laquelle le seul usage licite de leur instrument serait l'accompagnement – rappelons que des *tocaores* (Paco « el Barbero », Paco de Lucena, etc.) se produisaient en concert dès la deuxième moitié du XIX^e siècle et que le premier enregistrement d'un solo de guitare flamenca date de mai 1909 : « *Aires flamencos. Soleares* » (Cuenca, 1909).

- Définition du flamenco : dans le domaine du chant, la référence au flamenco resta longtemps liée à un style d'interprétation, dénotée par l'expression *por lo flamenco*, qui visait moins un répertoire précisément balisé qu'un ensemble de techniques vocales, tels une ornementation mélismatique abondante et des effets de timbre (proscrits en tant que « bruits » par le chant lyrique). L'objectif de clôture du répertoire poursuivi par les anthologies a changé cette conception : dorénavant, ne pouvaient être considérés comme « flamencas », quelle que soit la discipline, que les performances conformes à un *palo* et / ou à un *cante* dûment catalogués comme licites. Les censeurs les plus rigoristes prohibaient même toute nouvelle composition de modèle mélodique (*En el cante todo está hecho*). Tous s'accordaient au moins sur un point : hors *palos* ou *cantes* annexes strictement répertoriés, point de salut. Sans doute plus que la commercialisation, ces prescriptions et ces interdits risquaient de menacer la vitalité d'un art populaire qui n'avait jamais cessé, depuis sa gestation, d'être irrigué par des apports exogènes qu'il recyclait avec génie. Ils pesèrent durablement sur la formation des jeunes *cantaores* qui ne les contestèrent progressivement qu'au cours des années 1980-1990, en renouant avec l'antique tradition consistant à chanter *por lo flamenco*, certes avec des bonheurs divers, des musiques venues d'ailleurs auxquelles ils accédaient de plus en plus aisément. Ces tentatives d'émancipation n'empêchaient pas les plus créatifs et talentueux d'apprendre et de maîtriser les répertoires exhumés par les anthologies, auxquels ils ajoutèrent les *cantes* qu'elles avaient négligés, puisés dans les enregistrements de maîtres moins soucieux d'orthodoxie, tels Manolo Caracol, Pepe Marchena ou Juan Valderrama. Ces nouvelles générations, qui allient sans complexe savoir et savoir-faire encyclopédiques et productions iconoclastes, nourrissent une persistante querelle des anciens et des modernes, dont l'âpreté témoigne d'un dogmatisme équitement partagé... tout autant que de la vitalité du flamenco.

Références

- Auteurs divers. (1965). *Antología documental de Cante Flamenco y Cante Gitano*. [Vinyle]. Columbia.
- Auteurs divers. (1968). *Archivo del cante flamenco*. [Vinyle]. Vergara.
- Auteurs divers. (1982). *Magna antología del cante flamenco*. [Vinyle]. Hispavox.
- Auteurs divers. (1987). *El cante flamenco. Antología histórica*. [Vinyle]. Philips.
- Aix Gracia, F. (2014). *Flamenco y poder*. Datautor / Fundación SGAE.
- Andrade de Silva, T. (1954/1955). *Antología del Cante Flamenco*. (livret). Ducretet-Thomson / Hispavox.
- Caballero Bonald, J. M. (1968). *Archivo del Cante Flamenco*. (livret). Discos Vergara, 1968.
- Caracol, M. (1958). *Una Historia del Cante Flamenco*. [Vinyle]. Hispavox.

- Chaves Arcos, R. et Kliman, N. P. (2012). *Los cantes mineros a través de los registros de pizarra y cilindros*. El Flamenco Vive.
- Cuenca, A. (1909). *Aires flamencos. Soleares*. (78 tours). Edison 22342.
- De la Matrona, J. (1973). *Tesoros del Flamenco Antiguo*. [Vinyle]. Hispavox.
- De Zayas, M. (2015). *Manolo de Huelva acompaña...* (CD et DVD). Pasarela.
- Fosforito. (1968-1974). *Selección Antológica del Cante Flamenco*. [Vinyle]. Belter.
- Gamboa, J. M. (2001). *Perico el del Lunar. Un flamenco de Antología*. Ediciones La Posada.
- Gamboa, J. M. (2005). *Una historia del flamenco*. Espasa.
- Lortat-Jacob, B. (2007). « Formes et conditions de l'improvisation dans les musiques de tradition orale ». Dans Nattiez J. J. (dir.), *Musiques. 5. L'unité de la musique*. Actes Sud / Cité de la Musique.
- Martín Salazar, J. (1998). *Las malagueñas y los cantes de su entorno*, Ediciones Guadalfeo.
- Ortega Castejón, J. F., Soler Guevara, L., Ruiz García, R. et Gómez Alarcón, A. (2019). *Malagueñas, creadores y estilos*, Prensas Universitarias de Murcia et Málaga.
- Perico el del Lunar. (1954). *Anthologie du Cante Flamenco* [Vinyle]. Ducretet-Thomson.
- Romero Jara, M. (2002). *Éste es otro cantar*, Caja Rural del Sur.
- Soler Guevara, L. et Soler Díaz, R. (2004). *Los cantes de Antonio Mairena*, Ediciones Tartessos.
- Worms, C. (2015). *Manolo de Huelva accompagne...*
<http://www.flamencoweb.fr/spip.php?article525>.
- Worms, C. (2021). *Une introduction musicale au flamenco*. PULIM.

Annexes

	<i>Antología del Cante Flamenco</i>	<i>Antología documental de Cante Flamenco y Cante Gitano</i>	<i>Archivo del Cante Flamenco</i>
1. Cantaores	10 Niño de Almadén (1899-1968) Antonio « el Chaqueta » (1918-1980) Bernardo el de los Lobitos (1887-1969) Niño de Málaga (1907- ?) Pepe el de la Matrona (1887-1980) Roque Montoya « Jarrito » (1925-1985)	10 Pepita Caballero (1907-1993) Manuel Centeno (1885-1961) Antonio Mairena (1909-1983) Perla de Triana (1903-1972) La Piriñaca (1899-1987) Rosalía de Triana (1905-1973) José Salazar (1941) Aurelio Sellés (1887-1974) Juan Talega (1891-1971)	34 Jerónimo Parra « el Abajao » Antonio Mera « Almendrita » Ángel de Álora (1917-1992) Manuel de Angustias (1921-2005) Juan Barcelona (1906-1974) El Borrico (1910-1983) Luis Caballero (1919-2010) Antonio Calzones (1934-1992) Santiago Donday (1932-2004)

	<p>Juan Martínez Vílchez (1901-1980) Pericón de Cádiz (1901-1980) Rafael Romero (1910-1991) Lolita Triana (?- ?)</p>	<p>Pepe Torres (1897-1970)</p>	<p>Luis Torres « Joselero » (1910-1985) El Lebrijano (1941-2016) Curro Mairena (1914-1993) Manolito el de la María (1904-1966) José Menese (1942-2016) Montesino el Lobo Fernando Montoro (1939-2006) Negro del Puerto (1913-1995) José Moreno « Onofre » (1893-1972) Rodolfo Parrita Merced de la Paula Pericón de Cádiz (1901-1980) Perrate de Utrera (1915-1992) La Piriñaca (1899-1987) Amós Rodríguez (1926-1996) Antonio Romero Juan Pantoja « el Guapo » (1924) Rafael Romero (1910-1991) Juan Talega (1891-1971) Tomás Torres (1907-1976) Rafael Ruix Bernarda de Utrera (1927-2009) Fernanda de Utrera (1923-2006) María Vargas (1947) Manuel Zapata (1912-1990)</p>
Statistique par genre	<p><i>cantaors</i> : 88,89 % <i>cantaoras</i> : 11,11 %</p>	<p><i>cantaors</i> : 60 % <i>cantaoras</i> : 40 %</p>	<p><i>cantaors</i> : 85,29 % <i>cantaoras</i> : 14,71 %</p>
2. Tocaors	<p>1 Perico el del Lunar (1894-1964)</p>	<p>4 Antonio Arenas (1929-2008) Juan Moreno « Moraíto chico » (1935-2002) Manuel Morao (1929) Melchor de Marchena (1907-1980)</p>	<p>19 Benítez de Alcalá Paco de Antequera (1938-2000) Antonio Arenas (1929-2008) Juan Caro Paco Cepero (1942) Diego del Gastor (1908-1973) Paco de La Isla Perico el del Lunar hijo (1940) Eduardo de la Malena (1925-1990) Antonio Maravilla José Morales Luis Morales Fernández « el Negro »</p>

			Juan de Paradas Parrilla de Jerez (1945-2009) Luis Pastor (1933-2013) Rafael de Paterna Niño de los Rizos (1933-2010) Antonio de Sanlúcar (1900-1980)
3. Plages	33	34	77
Statistiques par genre	<i>cantaoras</i> : 96,97 % (32 enregistrements) <i>cantaoras</i> : 3,03 % (1 enregistrement partagé avec Roque Montoya « Jarrito »)	<i>cantaoras</i> : 64,71 % (24 enregistrements) <i>cantaoras</i> : 35,29 % (12 enregistrements)	<i>cantaoras</i> : 87,01 % (67 enregistrements) <i>cantaoras</i> : 12,99 % (10 enregistrements)
4. Palos	<ul style="list-style-type: none"> • <i>A compás</i> : <i>cantiñas</i> / <i>soleares</i> / <i>siguiriyas</i> / <i>tangos</i> / <i>tientos</i> • De type <i>fandango</i> : <i>fandangos</i> « <i>abandolaos</i> » / <i>fandangos</i> de Huelva / <i>granainas</i> / <i>malagueñas</i> / <i>cantes de mina</i> • Modalité rythmique 6/8 / 3/4 : <i>bulería</i> / <i>petenera</i> • <i>Cantes</i> non assignables à un <i>palo</i> : <i>cantes</i> « <i>a palo seco</i> » (ou « <i>de fragua</i> ») / <i>cantes de trilla</i> / <i>nanas</i> / <i>saetas</i> / <i>sevillanas</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>A compás</i> : <i>cantiñas</i> / <i>soleares</i> / <i>siguiriyas</i> / <i>tangos</i> • De type <i>fandango</i> : <i>fandangos</i> « <i>abandolaos</i> » / <i>fandangos</i> de Huelva / <i>granainas</i> / <i>malagueñas</i> / <i>cantes de mina</i> • Modalité rythmique 6/8 / 3/4 : <i>bulería</i> / <i>petenera</i> • <i>Cantes</i> non assignables à un <i>palo</i> : <i>cantes</i> « <i>a palo seco</i> » / <i>saetas</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>A compás</i> : <i>bulerías</i> / <i>cantiñas</i> / <i>soleares</i> / <i>siguiriyas</i> / <i>tangos</i> / <i>tientos</i> • De type <i>fandango</i> : <i>fandangos</i> « <i>abandolaos</i> » / <i>fandangos</i> de Huelva / <i>granainas</i> / <i>malagueñas</i> / <i>cantes de mina</i> • Modalité rythmique 6/8 3/4 : <i>bulería</i> / <i>guajira</i> / <i>petenera</i> • <i>Cantes</i> non assignables à un <i>palo</i> : <i>cantes</i> « <i>a palo seco</i> » / <i>guajiras</i> / <i>peteneras</i> / <i>romances</i> / <i>saetas</i> / <i>sevillanas</i> / <i>villancicos</i>
5. <i>Cantes</i>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Cantiñas</i> : <i>alegrías</i> : 3 + <i>caracoles</i> : 1 + <i>mirabrás</i> : 1 + <i>romeras</i> : 3 = 8 • <i>Siguiriyas</i> : 2 (Jerez : Manuel Molina / Joaquín La Cherna) + <i>cabales</i> : 2 (El Loco Mateo / Juan Junquera) + <i>livianas</i> : 2 + <i>serrana</i> : 1 = 7 • <i>Soleares</i> : 3 (Triana : José Lorente / Paquirri / Silverio Franconetti) + <i>caña</i> : 1 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Cantiñas</i> : <i>alegrías</i> : 3 + <i>caracoles</i> : 1 + <i>mirabrás</i> : 1 = 5 • <i>Siguiriyas</i> : 9, dont : Paco la Luz (1), El Loco Mateo (2), Diego « el Marrurro » (1), Tío José de Paula (1) (= total Jerez : 5) María Borrico (1), Curro Dulce (1), Tomás « el Nitri » (1) (= total Los Puertos : 3) Manuel Cagancho (1) (= total Triana : 1) + <i>cabales</i> : 3 (El Planeta / El Fillo / Silverio Franconetti) 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Cantiñas</i> : <i>alegrías</i> : 6 + <i>cantiñas de Córdoba</i> : 4 + <i>cantiña del Pinini</i> : 1 + <i>caracoles</i> : 1 + <i>mirabrás</i> : 1 + <i>romeras</i> : 3 (même modèle mélodique) = 16 • <i>Siguiriyas</i> : 22, dont : Francisco la Perla (1), El Viejo de La Isla (1) (total Cádiz : 2) Joaquín La Cherna (1), Paco la Luz (3), Loco Mateo (1), Juanichi « el Manijero » (1), Diego « el Marrurro » (2), Manuel Molina (2),

	<p>+ <i>polo</i> (1 + « <i>cante de cierre</i> » : <i>soleá apolá</i>) = 6</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Tangos</i> : 4 (Cádiz) • <i>Tientos</i> : 7 (Antonio Chacón) + <i>marianas</i> : 4 = 11 • <i>Fandangos</i> « <i>abandolaos</i> : rondeñas : 3 (même modèle mélodique) + <i>jaberas</i> : 2 (même modèle mélodique) = 5 • <i>Fandangos de Huelva</i> : 3 • <i>Granaínas</i> : 2 • <i>Malagueñas</i> : Antonio Chacón (2) + Enrique « el Mellizo » (1) = 3 • <i>Cantes de mina</i> : <i>cartageneras</i> : 2 (Antonio Chacón / Rojo el Alpargatero) + <i>tarantas</i> : 2 (Cojo de Málaga / Manuel Vallejo) = 4 • <i>Bulerías</i> : 4 (Triana : 1 / Cádiz : 1 / Jerez : 2) + <i>alboreás</i> : 4 = 8 • <i>Peteneras</i> : 3 (« <i>cortas</i> », même modèle mélodique) • <i>Cantes « a palo seco »</i> : <i>debla</i> 1 + <i>martinetes</i> 3 + <i>tonás</i> : 3 (+ « <i>cante de cierre</i> » : 1) = 8 • <i>Cantes de trilla</i> : 3 • <i>Nanas</i> : 4 • <i>Saetas</i> : 4 • <i>Sevillanas</i> : 4 	<p>+ <i>liviana</i> : 1 + <i>serrana</i> : 1 = 14</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Soleares</i> : 22, dont : Joaquín « el de la Paula » (3) (= total Alcalá de Guadaíra : 3) Enrique « el Mellizo » (1), Paquirri (1), Aurelio Sellés (1) (= total Cádiz : 3) Antonio Frijones (3), anonymes (2) (= total Jerez : 5) Juaniquí (2) (= total Lebrija : 2) La Andonda (1), Manuel Cagancho (1), Manuel Lorente (1), Ramón « el Ollero » (1), Enrique Ortega (1) (= total Triana : 5) Merced « la Serneta » (4) (= total Utrera : 4) + <i>bulerías por soleá</i> : 5 (Rosalía de Triana / anonymes) + <i>caña</i> (1) + <i>polo</i> (1) = 29 • <i>Tangos</i> : Cádiz (4) / Triana (4) (tous de tempo modéré, proche de celui des <i>tientos</i>) = 8 • <i>Fandangos</i> « <i>abandolaos</i> » : de Lucena, même modèle mélodique attribué à Dolores « la de la Huerta » (3) <i>malagueñas</i> de Juan Brea sur rythme « <i>abandolao</i> » (4) <i>verdial</i> : (1) = 8 • <i>Fandangos de Huelva</i> : 3 • <i>Fandangos ad lib.</i> : 2 (Triana) • <i>Granaína</i> : 1 (Antonio Chacón) • <i>Malagueñas</i> : Antonio Chacón (1) 	<p>Tío José de Paula (3), Manuel Torres (2) (total Jerez : 15) María Borrico (1), Curro Dulce (1), El Fillo (1) (total Los Puertos : 3) Manuel Cagancho (2) (total Triana : 2) + <i>cabales</i> : 3 (El Fillo / Silverio Franconetti) + <i>livianas</i> (4) + <i>serrana</i> (1) = 30</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Soleares</i> : 63, dont : Joaquín « el de la Paula » (11), La Roezna (1), Agustín Talega (2), Juan Talega (1) (total Alcalá de Guadaíra : 15) Enrique « el Mellizo » (3), José « el Morcilla » (1), Paquirri (3) (total Cádiz : 7) Juanero « el Feo » (4) (total Córdoba : 4) El Borrico (2), Antonio Frijones (8), Teresa Mazzantini (1) (total Jerez : 11) Juaniquí (4) (total Lebrija : 4) La Jilica (4) (total Marchena : 4) Juan Brea (1) (total Málaga : 1) Joselero (1), El Tenazas (1) (total Morón de la Frontera : 2) Francisco Amaya (1), La Andonda (1), El Fillo (1), El Machango (2), Antonio Silva « el Portugués » (1), El Quino (1) (total Triana : 8), La Serneta : 7) (total Utrera : 7) + « <i>cantes de cierre</i> » : 6 = 69 • <i>Tangos</i> : 12 (Cádiz : 6 / Morón : 6) + <i>cantes del Piyayo</i> (même modèle mélodique) : 4
--	---	---	---

		<p>Enrique « el Mellizo » : (1) <i>malagueña-granaína</i> de Aurelio Sellés (1) = 3</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Cantes de mina</i> : <i>cartagenera</i> : 1 (Antonio Chacón) <i>taranta</i> : 1 (Cojo de Málaga) + <i>tarantos</i> : 2 (Pedro « el Morato » / El Pajarito) = 4 • <i>Bulerías</i> : 3 (Triana) • <i>Petenera</i> : 1 (Pastora Pavón « Niña de los Peines ») • <i>Cantes « a palo seco »</i> : <i>debla</i> : 1 + <i>martinetes</i> : 2 + <i>tonás</i> : 3 (+ « <i>cante de cierre</i> » : 1) = 7 • <i>Saetas</i> : 2 	<p>+ <i>farruca</i> : 1 + <i>garrotín</i> : 4 (même modèle mélodique) + <i>rumbas</i> : 6 = 27</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Tientos</i> : 2 • <i>Fandangos « abandolaos »</i> : <i>fandangos de Lucena</i> (attribués à Dolores « la de la Huerta », même modèle mélodique) : 2 <i>jaberas</i> (même modèle mélodique) : 2 <i>rondeñas</i> (Rafael Romero, même modèle mélodique) : 3 <i>malagueñas</i> de Juan Brea sur rythme « <i>abandolao</i> » : 5 = 12 • <i>Fandangos de Huelva</i> : 3 • <i>Fandangos ad lib.</i> : 2 • <i>Granaínas</i> : 2 (Antonio Chacón) • <i>Malagueñas</i> : Antonio Chacón (1) Fosforito « el Viejo » (1) Enrique « el Mellizo » (1) Diego « el Perote » (1) La Trini (1) = 5 • <i>Cantes de mina</i> : <i>cartagenera</i> (Antonio Chacón) : 1 + <i>minera</i> : 1 (Antonio Chacón) + <i>tarantas</i> : 2 (El Fruto de Linares / Fernando « el de Triana ») + <i>tarantos</i> : 3 (Pedro « el Morato » / Manuel Torres) = 7 • <i>Bulerías</i> : 15 (Jerez : 5 / Utrera : 6 / Manolito « el de la María » : 4) + <i>alboreás</i> : 4 = 19 • <i>Guajiras</i> : 2 • <i>Peteneras</i> : 2 (« <i>corta</i> » / Pastora Pavón « Niña de los Peines ») • <i>Cantes « a palo seco »</i> : <i>debla</i> : 1 + <i>martinetes</i> : 7 + <i>tonás</i> : 5 + <i>cantes « de cierre »</i> : 4
--	--	---	---

			<p>= 17</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Romance</i> : 1 • <i>Sevillanas</i> : 4 • <i>Villancicos</i> (compás de tango) : 5 (même modèle mélodique)
Total des <i>cantes</i>	87	90	225
6. Statistiques par <i>palo</i>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Cantes</i> assignables à un <i>palo a compás</i> : 41,38 %, dont : <i>siguiriya</i> : 8,05 % / <i>soleá</i> : 6,90 % • <i>Cantes</i> assignables à un <i>palo</i> de type <i>fandango</i> : 19,54 % • <i>Cantes</i> assignables à la modalité rythmique 6/8 3/4 : 12,64 % • <i>Cantes</i> non assignables à un <i>palo</i> : 26,44 % 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Cantes</i> assignables à un <i>palo a compás</i> : 62,22 %, dont : <i>siguiriya</i> : 15,56 % / <i>soleá</i> : 32,22 % • <i>Cantes</i> assignables à un <i>palo</i> de type <i>fandango</i> : 23,33 % • <i>Cantes</i> assignables à la modalité rythmique 6/8 3/4 : 4,45 % • <i>Cantes</i> non assignables à un <i>palo</i> : 10 % 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Cantes</i> assignables à un <i>palo a compás</i> : 64 %, dont : <i>siguiriya</i> : 13,33 % / <i>soleá</i> : 30,67 % • <i>Cantes</i> assignables à un <i>palo</i> de type <i>fandango</i> : 13,78 % • <i>Cantes</i> assignables à la modalité rythmique 6/8 3/4 : 10,22 % • <i>Cantes</i> non assignables à un <i>palo</i> : 12 %