

ORIGEN DEL “TONO” Y “TOQUE DE TARANTA” EN LA GUITARRA

Guillermo Castro Buendía
Titulado Superior en Guitarra
Doctorando por la Universidad de Murcia

Resumen

Desde la aparición del llamado “tono” y “toque” de taranta en la guitarra, los cantes mineros encontraron el acomodo ideal y definitivo para su desarrollo estético. Este breve estudio¹, pretende analizar y demostrar el desarrollo del “tono y toque de taranta” en la guitarra desde las primeras grabaciones de los llamados estilos mineros en las que no aparece esta forma, hasta la definición completa del mismo hacia 1910-1911.

Palabras clave

Flamenco, taranta, toque de taranta, tono de taranta, cantes mineros, cantes de las minas, cartagenera, murciana, levantica, taranto, granadina, malagueña, El Mochuelo, Antonio Chacón, Juan Gandulla Habichuela, Niño Medina, Manuel Escacena, Garrido de Jerez, Niña de los Peines, Antonio Grau.

Abstract

From the appearance of the so called “tone” and “touch” of taranta in the guitar, the “mining styles” found the ideal and definitive arrangement for his aesthetic development. This brief study, it tries to analyze and to demonstrate the development of the “tone and touch of taranta” in the guitar from the first recordings of the so called “mining styles” in which this form does not appear, up to the complete definition of the same one towards 1910-1911.

1. Preámbulo

Muy a finales del siglo XIX y principios del siglo XX encontramos en la discografía flamenca las primeras referencias a algunos cantes que después se llamarán

¹ Se puede completar este estudio con un trabajo anterior nuestro más extenso sobre los orígenes musicales de los cantes mineros, cf. Guillermo Castro Buendía, “Los “otros” fandangos, el Cante de la Madrugá y la Taranta. Orígenes musicales del Cante de las minas”, en *Revista de Investigación de Flamenco La Madrugá*, nº 4, Junio de 2011. <http://revistas.um.es/flamenco>.

“mineros” o “de levante” o “minero-levantinos”, tres denominaciones que todavía hoy causan controversia. Estas primeras grabaciones de *cartageneras* y *murcianas* que registraron en cilindro El Mochuelo y La Rubia no presentan todavía la sonoridad a la que estamos hoy acostumbrados en el cante y en la guitarra.

No será hasta aproximadamente 1907 que encontremos los primeros ejemplos ya con un desarrollo melódico cercano a lo que entendemos como giros típicos de los cantes mineros; serán las primeras grabaciones de *tarantas* de El Mochuelo, El Pena, El Garrido de Jerez, Manuel Escacena; y poco después Don Antonio Chacón, El Niño Medina y la Niña de los Peines como figuras más relevantes. Hacia 1910 tenemos ya algunos cantes más o menos definidos, cuyos patrones melódicos se han mantenido hasta hoy, como el caso de los dos tipos de *cartagenera* que se cantan actualmente, una de las cuales se vino llamando mayormente *taranta* hasta mediados de los años cincuenta del siglo XX. Otros cantes seguirán su proceso de desarrollo hasta aproximadamente el último tercio del siglo XX, en el cual fueron surgiendo nuevas variantes y se les fue adjudicando un nombre para distinguir unas de otras. Hoy el abanico de los cantes mineros abarca desde la mencionada *taranta* y *cartagenera* hasta la *minera*, *murciana*, *levantica* y *taranto*, todas ellas con sus propias variantes.

2. El “toque” de la guitarra

En este proceso de desarrollo, la guitarra jugó un importantísimo papel en tanto que como instrumento de soporte armónico tuvo que esforzarse en aportar la sonoridad adecuada que exigía el cante; un cante que estaba explotando y desarrollando el uso de intervalos disonantes, con el empleo del V grado rebajado², lo que algunos llaman “medios tonos”. Esa sonoridad especial, ese “color” que es seña de identidad de estos cantes, fue asimilada por la guitarra, que comenzó a incorporar igualmente esos intervalos –esos “medios tonos”– en su acompañamiento; toque que por entonces se encontraba aún muy cercano todavía a la malagueña, con un cierto aire acompasado y armonías cercanas a la forma popular de interpretación.

Se puede considerar el año de 1911 como el momento en el cual aflora ya casi con definición el denominado “toque de Taranta”³, ese año se comercializa una grabación de Ramón Montoya acompañando al Niño Medina unas *tarantas*; fueron grabadas para la casa Zonophone en 1910 con las letras “Un pañuelo me encontré...Se cría la hierbabuena”, y en ellas ya escuchamos los sonidos en la guitarra que nos hacen situarnos en el llamado “toque de taranta”, con sus típicas disonancias.

Analizado el registro, nos encontramos con que Ramón Montoya utiliza la Tonalidad de *Fa# frigio* con cejilla III. Pero hasta que esta forma de acompañar quedó definida, hubo un proceso de desarrollo a partir del “toque de Malagueña” en tono de *Mi*, que fue el que sirvió de soporte en un principio y que hay que estudiar y explicar, pasando por el tono de *La* y el de *Si* o “granadina” hasta desembocar en el de *Fa#*.

² El *Sib* si consideramos el modo de *Mi frigio* para la voz; *do natural* para el tono de *Fa# frigio*. El uso del V grado rebajado está documentado en el levante español al menos desde el siglo XIX en diversas partituras y cancioneros de la época, acúdase a mi estudio *Los “otros” fandangos...* para completar la información.

³ Lo cuenta Pedro Fernández Riquelme en *Los orígenes del cante de las minas*, Incides Ediciones Didácticas, Murcia 2008, Pág. 71, aunque aún tendría que evolucionar más.

3. Las grabaciones sonoras

Comenzaremos con el registro de El Mochuelo que es –y hasta que pueda aparecer la grabación de Gaspar Vivas de 1906–, el más antiguo⁴ que disponemos de una *taranta*.

1. El Mochuelo *Tarantas ¿Zonophone?*⁵ 1907. Letra “Dime tú donde estaba la Virgen del Carmen”. Tonalidad *Mi frigio* cejilla III.

En esta grabación podemos ver lo que afirmábamos sobre el toque de malagueña todavía apreciable en las primeras tarantas. Se usa el tono de *Mi* y un cierto aire acompasado, sobre todo en los ritornelos. La voz ya se apoya en ese V grado rebajado, intervalo que es tomado y armonizado por la guitarra con acordes de 7^a, dentro del patrón armónico de la malagueña. Hemos situado al final de este artículo la transcripción musical de este cante.

2. Manuel Escacena *Taranta “A Grabiela”*, guit. Román García, 1907, Zonophone X-52296. Letras “Corre y dile a mi Grabiela...Deja que cobre en la mina”. Tonalidad *La frigio* sin cejilla⁶.

En este caso Román García utiliza el tono de *La*, aunque no incorpora en sus armonías las disonancias de la voz con acordes de 7^a. Esta forma de acompañar en tono de *La* venía siendo común en los fandangos de Lucena⁷, con el que guardan muchas semejanzas estos cantes atarantados. La forma de acompañar de la guitarra recuerda mucho a la “malagueña de madrugada” recogida por el Profesor García Matos en los años 50.

3. El Garrido de Jerez *Taranta “Dónde vas María del Carmen...”*, guit. Román, 1908, Zonophone X-5-52001. Letra “María del Carmen”. Tonalidad *Si frigio* sin cejilla⁸.

⁴Alguna de las fechas de los registros pudieran no ser del todo exactas, las diversas fuentes consultadas –libros, ediciones en disco compacto de reediciones anteriores y Web del Centro Andaluz de Flamenco– no siempre coinciden, originándose disparidad en no pocas ocasiones. Esperemos que se resuelva pronto el panorama por bien de la investigación flamenca. No ocurre así con Don Antonio Chacón y La Niña de los Peines, de los que hace ya tiempo que disponemos de toda su discografía documentada y clasificada, por lo que sus fechas parece que ya son definitivas.

⁵Antonio Hita (2002, págs. 54-55) habla de un disco monofacial grabado entre 1900 y 1905 editado bajo el sello Gramophone and Typewriter Ld. con signatures de catalogo serie 62.000 que fue luego reeditado y comercializado por Zonophone en 1907 con numero de catalogo X-52.239, no sabemos si puede ser éste, que igualmente documenta Jorge Martín Salazar en 1907 pero sin las referencias de catálogo.

⁶ Esta grabación si está reproducida a la velocidad correcta y si la guitarra está afinada en el patrón *la* 440 Hz., se interpreta en *La frigio* sin cejilla. En el caso de que esté un tono por debajo, cosa que hemos visto en otras grabaciones, estaría en *Si frigio* sin cejilla.

⁷ Igualmente se puede ampliar información sobre estos cantes en mi trabajo *Los “otros” fandangos...*

⁸ Este registro está un tono bajo.

Román traspasa a Si frigio el acompañamiento. Este otro tono conlleva ciertas disonancias en la guitarra con la 1ª cuerda al aire, que facilitan la ejecución guitarrística y proporciona un nuevo color armónico. Esta forma de acompañar se hereda del llamado acompañamiento de “murcianas” y “granadinas” que Eduardo Ocón ya recoge en el cancionero que empezó a recopilar desde 1854, y que publica en 1874. También se practicaba en otras zonas del Levante, como en Alicante, donde para finalizar ciertos cantos, se concluye con un acorde de 7ª.

4. Don Antonio Chacón: Todas las grabaciones de 1909 con Juan Gandulla Habichuela están realizadas en tono de *Fa# frigio* con Cejilla III, tanto las que se grabaron bajo el nombre de *Tarantas* como las *Cartageneras*. Igualmente las *Malagueñas*⁹, en *Fa#* cejilla II.

Estas son las grabaciones más antiguas que hemos localizado que incorporan el tono de *Fa#*. Aunque la sonoridad de la guitarra aún está lejos de las disonancias típicas del “toque de taranta”, ya tenemos el “tono de taranta”, que Habichuela el Viejo utiliza para todos los cantos de “corte malagueño” de esta serie de 1909. Si intentamos tocar lo que hace Habichuela en el toque “por arriba” o por *Mí*, veremos que es imposible por la disposición de notas de los acordes:

Taranta 2 (1)* "Una pena impertinente"

1909 - Odeón 68092 - (78 Rrpm)

Don Antonio Chacón

Guit. Juan Gandulla Habichuela

Cejilla III *Fa#* frigio Flamenco

Introd.

Guit

Compás de 3/4 sugerido

C.II 1/2 C.II C.III 1/2 C.III C.II

C.III C.II C.II 1/2 C.II

⁹ Ya demostramos en un anterior trabajo sobre los Cantos sin guitarra (*La Madrugá* nº 2) la disposición de notas que practica Habichuela en la *Taranta 2* “Una pena impertinente” Odeón 68092. Igualmente animamos a cualquiera, a que intente repetir lo que hace Habichuela en la *Cartagenera* nº 3 “A que tanto me consientes” Odeón 68100 (Hoy malagueña), que está en *Fa#* Cejilla III, colocándola en cejilla V para pasar al toque por arriba (*Mi*), verá él mismo cómo es imposible realizar el *re#* de la 6ª cuerda en el segundo 8'' de la introducción. Para la transcripción completa de esta taranta acúdase al final del artículo.

Por estas mismas fechas y posteriormente, los tonos utilizados para acompañar los cantes atarantados y las malagueñas presentarán mayormente el tono de *Mi* o “por arriba”, luego el de *Si* o “granadina”, a veces el de *La* o “por medio” y el de *Fa#* comienza desde 1911 a aparecer cada vez más –y no sólo en las tarantas–, también en las malagueñas, hasta aproximadamente 1920 que es cuando más o menos se estandariza el tono de *Fa#* para los aires atarantados.¹⁰

Continuemos el proceso:

5. Niña de los Peines *Taranta de la Gabriela*, guit. Ramón Montoya 1910 (grabación diciembre de 1909), Zonophone X-5-53017. Letras “A mi Gabriela...Tú le pediste a Dios”. Tonalidad *Fa# frigio* cejilla III.

Este es el siguiente registro que hemos localizado con el tono de *Fa#* y que supone un avance en la forma de acompañar hacia lo que podemos llamar “toque de taranta”, donde Ramón Montoya comienza a desarrollar las armonías disonantes y fraseos que luego distinguirá a este tipo de acompañamiento.

6. El Niño Medina *Tarantas*, guit. Ramón Montoya, Zonophone ¿ref.? 1911 (grabación 1910). Letra “Un pañuelo me encontré...Se cría la hierbabuena”. Tonalidad *Fa# frigio* cejilla III.¹¹

Con este ejemplo podríamos hablar ya no sólo de “tono de taranta”, sino también de “toque de Taranta”, pues Montoya ya tiene definido el acompañamiento que será seña de identidad para estos cantes. Aunque lo podemos encontrar en otros estilos no considerados hoy *tarantas*, como algunas *Malagueñas de Chacón* que en 1913 poseen este acompañamiento y que también realiza Montoya. Aparece el acorde de *La7* con la disposición de notas y fraseo melódico en la 1ª cuerda típico de hoy día.

7. Don Antonio Chacón *Tarantas “Si vas a San Antolín”*, guit. Ramón Montoya, 1925 Gramófono AE 2.051 262.680. Letra “Si vas a San Antolín”. Tonalidad *Fa# frigio* cejilla V.

El proceso se puede considerar concluido hacia los años 20. En esta grabación del maestro Chacón, Montoya realiza un acompañamiento ya totalmente aceptado como “toque de taranta”, con el tono, fraseos y disonancias a las que estamos acostumbrados. Aparece el acorde de *Re7* como cadencia en el tercio 1º, aunque en cejilla III, no en la disposición actual con el *fa#* en la 6ª cuerda.

¹⁰ Igualmente recomiendo acudir a mi estudio para completar la información con más registros.

¹¹ El primer cante es la “Taranta de la Gabriela”, el segundo la “Cartagenera del Niño de Cabra”.

8. Antonio Grau *Murciana "Un molinero"*, guit. Ramón Montoya, 1928 Gramófono AE-2275. Letra "Un librico de fortuna". Tonalidad *Fa# frigio* cejilla II.

En este registro encontramos en la guitarra el típico adorno en la 6ª cuerda sobre *fa#*, y una forma de interpretación prácticamente mantenida hasta la actualidad, ejemplo que podemos considerar como modélico.

3. Bibliografía

- BLAS VEGA, J. (1990). *Vida y cante de don Antonio Chacón*. Madrid: Editorial Cinterco.
- CASTRO BUENDÍA, G. (2010). *Las mudanzas del cante en tiempos de Silverio*. Barcelona: Ediciones Carena.
- CASTRO BUENDÍA, G. (2010). "Los cantes sin guitarra en el flamenco, antecedentes musicales y modalidades". En *Revista de Investigación de Flamenco "La Madrugá"*, nº 2, junio (<http://revistas.um.es/flamenco>).
- CASTRO BUENDÍA, G. (2011). "Los "otros" Fandangos" el Cante de la Madrugá y la Taranta. Orígenes musicales del Cante de las Minas". En *Revista de Investigación de Flamenco "La Madrugá"*, nº 4 junio (<http://revistas.um.es/flamenco>).
- FERNÁNDEZ RIQUELME, P. (2008). *Los orígenes del cante de las minas*. Murcia: Infides Ediciones Didácticas.
- HITA MALDONADO, A. (2002). *El flamenco en la discografía antigua*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- MARTÍN SALAZAR, J. (1998). *Las malagueñas y los cantes de su entorno*. Motril: Asociación Cultural Guadalfeo.
- OCÓN, E. (1874). *Cantos Españoles, Colección de aires nacionales y populares*. Málaga. BNE M/619.

