

LA BIMODALIDAD EN LAS FORMAS DEL FANDANGO Y EN LOS CANTES DE LEVANTE: ORIGEN Y EVOLUCIÓN

Lola Fernández Marín
Conservatorio Adolfo Salazar (Madrid)

Resumen

En el universo de variedades formales de los estilos flamencos, el fandango es representativo de una estructura musical singular, compartida por los cantes de Levante, como formas de fandango que son. A la estructura musical del fandango se le ha denominado *bimodal*. Este artículo aborda el significado del término y su idoneidad para calificar al fandango, realizando un recorrido histórico desde los fandangos preflamencos primitivos hasta los cantes mineros.

Palabras clave

Flamenco, bimodalidad, fandango, cantes de Levante, malagueña, jácara, jota

Abstract

In the world of formal varieties of flamenco styles, the fandango is representative of a unique musical structure, shared by Levante songs as forms of fandango they are. The musical structure of the fandango has been called by the term bimodal. This article discusses the meaning of the term and its suitability to qualify the fandango, doing a fandango historical journey from primitive fandangos to the miners flamenco songs.

1. Introducción

El término bimodal tiene dos significados distintos en el lenguaje de la música académica:

a) En la música tonal¹ designa a los dos modos de la tonalidad (mayor y menor). Es por lo que al sistema tonal se le denomina tonal-bimodal.

¹ El sistema tonal ha imperado en la música clásica occidental desde el siglo XVI hasta el siglo XX y es en el que se construyen la mayoría de las músicas que nos rodean: populares, pop, jazz comerciales...

b) En las músicas clásicas del siglo XX que se alejan del sistema tonal, el término bimodal se entiende como dos modos superpuestos, es decir, dos melodías de distinto modo que suenan simultáneamente, de lo que resulta una música que rompe con el lenguaje tonal anterior, como es propio de las corrientes musicales de este siglo. Abajo recogemos un ejemplo perteneciente al segundo cuaderno de *Mikrokosmos* para piano (nº 59), del compositor húngaro Béla Bartók:



Pero la bimodalidad del fandango no coincide con ninguna de las dos anteriores, sino que tiene un significado estructural: bimodalidad aplicada a secciones del estilo. Una sección en un modo y otra en un modo distinto: una sección en el sistema modal y otra sección en el sistema tonal. En párrafos posteriores abordaremos la diferencia entre estos dos sistemas.

Desde el tiempo en que los estudiantes de música andábamos ávidos de información específicamente musical del flamenco hasta ahora, las cosas han cambiado. En el presente la investigación musical del flamenco se hace cada vez más necesaria y se revisan críticamente algunas de las teorías que se exponían en otras épocas. En este sentido, hay en la actualidad estudios del fandango y de los cantes de levante -como formas de fandango que son- que abandonan este calificativo de bimodal utilizando enfoques de análisis diferentes, mientras que otros teóricos mantienen la calificación tradicional de bimodal. Por ello nos ha parecido oportuno plantear este artículo abordando la estructura musical de los fandangos flamencos y de los cantes mineros y los diferentes enfoques de análisis, para finalmente concluir si tiene sentido mantener el calificativo de bimodal que tradicionalmente han recibido los fandangos.

Para este objetivo será conveniente realizar un breve recorrido histórico desde los primeros fandangos hasta la configuración posterior del fandango flamenco e intentar aproximarnos al cuándo y al cómo llega a fijarse esta estructura de dos secciones que se alternan, tanto en los fandangos folclóricos como en los flamencos.

2. Fandango primitivo y evolución

Teóricos y flamencólogos han abordado con interés y profundidad la génesis y la historia del fandango pero aún hay lagunas e incógnitas por resolver. Según José Luís Navarro, “*hay constancia del término fandanguero en el siglo XV, -en Jerez, hacia*

1464, denominaban así a los esclavos blancos y negros que organizaban bailes y escándalos nocturnos-². Pero las referencias musicales y escritas del fandango no aparecen hasta principios del siglo XVIII. Hay otros datos, aunque confusos, que indican que pudo ser mencionado con anterioridad. En la comedia *El premio de la hermosura*, que ciertos teóricos atribuyen a Quevedo, se menciona el baile del fandango, tal y como nos describe María Hernández en su tesis doctoral: “Y si Juno y Venus han razonado satíricamente sobre belleza y sabiduría como virtudes femeninas, ¿qué papel queda reservado a Palas? La diosa optará por la acción y danzará con Paris un divertido fandango inspirado en Terpsícore, la musa del baile.”³. Pero, aunque es defendida por Hernández, la autoría de Quevedo para esta comedia no está demostrada, por lo que se desconoce si la obra pudo ser posterior a estas fechas.

Y ya en diccionarios de principios del XVIII se define al fandango como baile. La definición del fandango como baile, junto con otros argumentos que se expondrán, nos hace pensar si su música, quizás con otro nombre, existiera desde antes. En la evolución de ciertas músicas populares, ocurría que un estilo adquiría un nuevo nombre; o que se prohibía su danza y se seguía interpretando pero con otra denominación; o que marchaba a América donde pasaba a llamarse de manera diferente; o que una música adoptaba el nombre del baile al que acompañaba; o que adquiría el nombre del intérprete que lo popularizaba, algo que ha sucedido con frecuencia en el flamenco. Lo que explica que puedan existir estilos musicales más antiguos que adquieren un nombre más moderno. Y al contrario: en la historia del flamenco ha ocurrido también que el nombre de una música tradicional se ha mantenido en el palo flamenco correspondiente, pero transformado musicalmente. La investigación de los orígenes del estilo a partir del significado o la etimología del nombre o a partir de los datos del baile que llevaba asociado, son de mucha ayuda, pero a su vez pueden dar lugar a equívocos en la investigación. La clave última y prueba definitiva de laboratorio, es el análisis musical. Desgraciadamente existe el problema de que no siempre contamos con las partituras musicales correspondientes.

Las primeras partituras de fandango datan de 1705, registradas en el manuscrito *Libro de diferentes cifras de guitarra escogidas de los mejores autores* (M/ 811) que se conserva en la Biblioteca Nacional, pero es de suponer que cuando un estilo popular se refleja en partitura es que lleva tiempo interpretándose y bailándose. En este libro se recogen tres fandangos, uno de ellos denominado indiano, aunque musicalmente, no hay diferencia sustancial entre este último y los demás.

El fandango primitivo era puramente instrumental, sin copla vocal. Los intérpretes daban vueltas a una misma secuencia armónica que se repetía constantemente para poder realizar improvisaciones instrumentales sobre ella. Como ejemplo, el fandango atribuido a Santiago de Murcia fechado en 1732, que escucharemos a continuación.

Este fandango, como otros de la primera mitad del siglo XVIII, contiene dos elementos musicales importantes que ya estaban presentes en estilos anteriores al llamado fandango y que identificaban a la música española y andaluza y posteriormente a la flamenca: la rítmica, con hemiolias puntuales que alternaban las acentuaciones ternarias con las binarias (combinación que heredarán posteriormente los compases

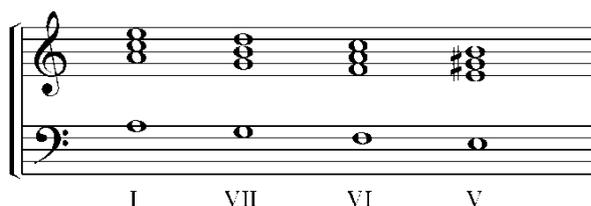
² José Luis Navarro, *De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Portada Editorial: Sevilla, 2002.

³ María Hernández Fernández, *El teatro de Quevedo* (tesis doctoral). Departamento de Filología Hispánica de la U.B., 2004-2006.

flamencos) y una alternancia de los dos principales acordes del modo menor I/ V, entre los que se desliza como un tobogán la cadencia andaluza, a veces sugerida, a veces evidente: I/ (VII)/ (VI)/ V.

Cuando el acorde que sirve de descanso a la cadencia andaluza (V) pasa a ser el acorde principal, el acorde de reposo final, el modo menor se ha convertido en lo que actualmente denominamos modo flamenco o frigio mayorizado que es el que se conserva en los ritornelos instrumentales del fandango flamenco. Observemos representados los diferentes conceptos:

Cadencia andaluza



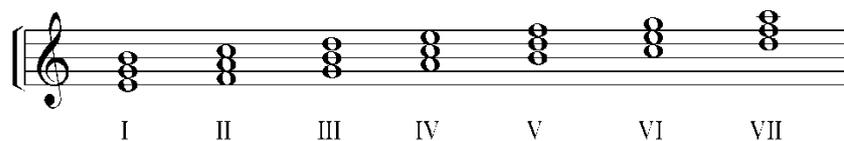
Modo frigio o modo de mi



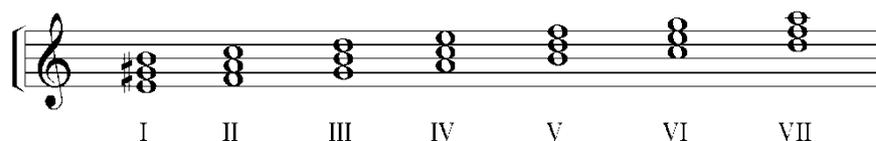
Modo frigio mayorizado⁴ (con la 3ª mayor):



Modo frigio armonizado



Modo flamenco⁵



⁴ Denominado también modo de mi cromatizado.

⁵ Denominado también modo de mi, al igual que el modo melódico del mismo nombre

El tetracordo descendente I/ VII/ VI/ V del modo menor, no puede ser sino herencia de la música oriental-mediterránea en Andalucía, ya que es un tetracordo característico de estas músicas. El dato nos parece importante pues cada vez más, existen teorías que defienden el origen americano del fandango, por contraposición a teorías más antiguas que le atribuyen un origen árabe y que son menos consideradas en la actualidad.

Quienes defienden el origen americano del fandango tienen argumentos de fundamento y documentados pues el Diccionario de Autoridades de la RAE lo define en 1732 como baile introducido por los que han estado en las Indias y junto a las primeras partituras de fandango aparece la de un fandango denominado indiano.

Como mencionamos anteriormente, el análisis musical es determinante para avalar las teorías sobre la génesis de los estilos. Son estos elementos que diferencian a la música andaluza, y más tarde al flamenco, los que viajaron a América y se incorporaron allí al folclore popular, regresando de nuevo a España, variados o no. La alternancia de acentos y la cadencia andaluza intuita están ya en una folía de 1490, la folía “Rodrigo Martínez”, tema anónimo del *Cancionero de Palacio*⁶. La estructura de esta folía es similar a la del fandango indiano, descrito este último por Norberto Torres (2010):

En el primer compás, aparece un rasgueado con dos plicas sobre la E (Re menor), luego siguen las notas Mi Fa Sol en la primera cuerda. El segundo compás es todo de rasgueado, con cuatro plicas sobre un acorde de tres notas, La Fa Do en las tres primeras cuerdas, Fa mayor. En el tercer compás, aparece otro acorde rasgueado de tres notas, Mi Do Sol, en la 2ª, 3ª y 4ª cuerda, Do Mayor. En el cuarto compás, otro acorde rasgueado de tres notas, Re Sib Fa, también en la 2ª, 3ª y 4ª cuerdas, Sib mayor. Termina con un rasgueado con cuatro plicas sobre la I, La mayor. Por consiguiente, la secuencia armónica está construida con Rem/ notas/ FaM, DoM, SibM, LaM, una sugerente cadencia andaluza.

Es decir, I/ III/ VII/ VI/ V del modo menor, estructura que coincide con la primera parte de la folía anónima “Rodrigo Martínez” mencionada anteriormente (la segunda frase es igual pero finalizando en el I).

Está claro que las referencias escritas avalan a quienes defienden el origen indiano del fandango, pero las musicales no tanto. ¿Pudo ser que el fandango viajara a América como música, con otro nombre, y volviera con un baile incorporado y con el nombre de fandango?

El ostinato armónico sobre el que improvisar era un rasgo que distinguía a diversas músicas del sur de España que viajaron a Europa y por supuesto a América. El fandango era una de las más simples, -algunos fandangos no presentaban ni siquiera la inflexión por cambio de modo que estaba en la mayoría de las músicas populares coetáneas, anteriores y posteriores al fandango y que se mantuvo después en los palos flamencos: folía, jácaras, petenera, polo, jaleos, soleá, y por supuesto en todos los fandangos en forma de copla-. Porque este tono de inflexión es el tono en el que se colocará en su momento la copla de fandangos.

⁶ HESPÉRION XXI: *La Folia 1490-1701: Folia: Rodrigo Martínez (Anonyme, 1490)*. Harmonie Universelle, 2001.

La inflexión al modo mayor era también característica de la jácara. La jácara era una música con texto de romances y hazañas de los jaques. Son abundantes en las comedias del siglo XVI y XVII. Observemos la breve inflexión al modo mayor en la jácara “Viendo Que Gil hizo raya” (1745) de Iribarren y observemos también la similitud que el resto de elementos tiene con el fandango de Santiago de Murcia.

Jácara y fandango son prácticamente iguales. La jácara tiene la inflexión breve al relativo mayor, ese relativo al que irá posteriormente la copla del fandango. Las jácaras existen desde el siglo XVI. Hemos observado también el parecido de la folía anónima *Rodrigo Martínez* con el fandango indiano. Ciertamente, los datos que tenemos sobre el fandango indiano es que es un baile probablemente venido de América. Pero ¿sobre qué base musical se fundamentó?

Siguiendo el proceso de evolución del fandango primitivo hacia el fandango flamenco contamos con otro fandango que supone un avance en la configuración de la estructura porque ya tiene una parte en modo mayor más extensa, casi una copla completa. Es el fandango atribuido a Antonio Soler, fechado alrededor de 1750, que suponemos compuso al modo en que se lo enseñara su maestro Domenico Scarlatti, quien vivió en Sevilla y en Madrid en la primera mitad del siglo XVIII.

Fandango

Padre Antonio Soler

The image displays a musical score for a piece titled "Fandango" by Padre Antonio Soler. The score is written for piano and is in G major, 3/4 time. It consists of five systems of two staves each. The first system is the introduction. The second system contains measures 7-12, with measures 11-12 highlighted in a red box. The third system contains measures 13-18, with the entire system highlighted in a red box. The fourth system contains measures 19-26. The fifth system contains measures 27-32, with trills (tr) marked above measures 28, 29, and 30.

El tono de este fandango es el mismo de los anteriores (tono de Re o primer tono) que es el equivalente al tono de *por medio* en la guitarra: La flamenco. Porque en el repertorio de los guitarristas barrocos y anteriores vihuelistas cada estilo se tocaba en un tono, igual que ocurre con la guitarra flamenca. En este primer tono del fandango y de la jácara, el cambio a mayor se realiza al tono del VI grado, o sea, a Fa M. Parece el inicio de una copla pero no lo es: la inflexión al modo mayor es más larga incluso que la de un fandango posterior, el fandango de Boccherini, pero no alcanza a completar ni mucho menos la longitud de una copla.

El fandango de Boccherini es otra de las fuentes musicales con las que contamos en la investigación. Porque para el análisis musical los investigadores tenemos un recorrido obligado que son los fandangos que han ido quedando notados en partitura. El fandango de Boccherini (1788) tiene inflexión al modo mayor pero también muy breve, lo justo para realizar sus dos acordes principales y volver al tono original del fandango. Así que, el interrogante es ¿Cuándo se produce la inserción de la copla vocal característica de los fandangos? ¿De dónde procede? ¿Se cantaba ya la copla completa y los compositores “cultos” no supieron notarla en música con fidelidad?

Conforme avanzamos en el tiempo la inflexión al modo mayor en los fandangos de los compositores “cultos” se hace más larga, como así lo muestran las partituras, de manera que la sección en modo mayor del *Fandango variado*⁷ de Dionisio Aguado, publicado en 1850, tiene doce compases que contienen los seis acordes típicos de la copla de un fandango (F/Bb/F/C/F/A), fragmentados en incisos de dos compases⁸:

The image shows a musical score for a guitar piece. It consists of four staves of music. The first staff has a circled '1er inciso' above it. The second staff has a circled '2º' above it. The third staff has circled '4º' and '5º' above it. The fourth staff has a circled '6º' above it. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat (Bb). The rhythm is indicated by a 2/4 time signature. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some chords. The overall style is characteristic of 19th-century guitar music.

⁷ Dionisio Aguado, *El Fandango variado*. Guitarrería de Benito Campo: Madrid, 1850.

⁸ Estos 2 compases de cada inciso equivalían a 4 de los que ha constado el fandango posterior, ya que aún no se había producido la transformación que tuvo lugar en el compás del fandango y las sevillanas, tema del que nos ocuparemos en un nuevo artículo

El compositor reproduce en esta obra la estructura de una copla configurada de fandango con los acordes correspondientes, aunque todavía en el tono de los fandangos primitivos.

La *malagueña-rondeña*⁹ de Francisco Rodríguez El Murciano (1795-1848), célebre guitarrista considerado precursor del toque flamenco, contiene ya una copla vocal con la estructura de una letra fandango y malagueña y en el tono en que estos estilos pasaron a interpretarse: Mi frigioM/ DoM. Los dos compases de que constaban los tercios en el “Fandango variado” se convierten aquí en cuatro, como ejemplo de la transformación del compás que sufrieron los fandangos y las sevillanas¹⁰.

Copla.

Los...ojos de mi...mo...re...na

¡A! los o...jos de mi...mo...re...na

son lo mis...mo que mis ma...jas

gran...des co...mo mis fa...li...gas

ne...gros co...mo mis pe...

⁹ Francisco Rodríguez, El Murciano, “Malagueña”. En *Colección de Aires nacionales para guitarra*. Madrid: J. Campo y Castro, 1878.

¹⁰ Ver nota 8.



Malagueña de Francisco Rodríguez, El Murciano (copla)

A la vista de los documentos musicales con los que contamos, algunos de ellos aquí expuestos, nos planteamos el siguiente interrogante: en la evolución del fandango primitivo hacia el fandango popular andaluz y flamenco ¿esta copla supuso un ensanchamiento progresivo de la inflexión original al modo mayor o una inserción de algo ya construido exteriormente?

3. Fandango y jota

Visualicemos a continuación la estructura métrica de una copla de fandangos típica, una copla sin excepciones –como las que presentan determinados fandangos de Huelva–, precedida de datos esquemáticos sobre el compás actual de fandango y los acordes de su estribillo instrumental.

COMPÁS DE FANDANGOS

(Fandangos, Malagueñas, Verdiales, Rondeñas)

3+3+3+3: Suma de cuatro acentuaciones ternarias

Acordes del estribillo instrumental

E		Am		(G)	F	E					
>		>		>		>					
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

COPLA DE FANDANGO		
G7	C	
<i>Merece estar condenao</i>		
C	(C7)	F
To el que le da un tiro a una liebre		
G7	C	
<i>Merece estar condenao</i>		
C	(D7)	G
Una liebre se avazalla		
G7		C
Con dos perros acolleraos		
C7	F	E
Y si se va que se vaya		

COPLA DE JOTA		
G7	C	
<i>Pena que me está matando</i>		
C		G
Tengo una pena, una pena		
G7		C
<i>Pena que me está matando</i>		
C		G
Se la contaré a la tierra		
G7		C
Cuando me estén enterrando		
C		G
<i>Cuando me estén enterrando</i>		
G		C
<i>Tengo una pena una pena</i>		

Como hemos podido ver y escuchar, hasta el tercio o verso quinto, existe gran similitud entre ambas coplas. La estructura poética –con la respectiva anticipación del tercer verso– es coincidente y la estructura armónica parecida, con la diferencia de que en la copla de fandango interviene el IV grado en el reposo del segundo tercio y en el último para facilitar el enlace con el *modo de mi* matriz.

Sobre la copla del fandango el teórico y musicólogo flamenco Hipólito Rossy opina (1966: 217):

La nueva doctrina estética injerta en el cante, trae de fuera -de la jota, del italianismo musical- coplas en modo mayor, sonoras, gallardas, vibrantes (...) Pero los innovadores - los creadores del flamenco- no renuncian a la música tradicional del pueblo más que en lo necesario para asimilar la nueva copla, la copla brillante en modo mayor; y la injertan en el modo dórico.

Rossy utiliza el término *dórico* que en el sistema griego de modalidad designaba al modo de mi, y que posteriormente pasó a llamarse frigio, nombre por el que ahora se le denomina mayoritariamente. La descripción del autor citado puede resultar algo simple pero llama la atención la palabra “injertan” ya que realmente la copla del fandango parece un injerto que corta el ostinato armónico en modo flamenco de la parte instrumental. De hecho el comienzo de la letra del cante choca a veces sonoramente con la guitarra, si esta no ha colocado el acorde secundario correspondiente que le lleve al nuevo tono.

Para el musicólogo y floclorista Miguel Manzano la confusión entre jota y fandango en diversas regiones de nuestra geografía es notable “ya que en el uso popular ambas denominaciones se intercambian con referencia a una serie de tonadas, que tanto

los estudiosos como los informantes, no saben muy bien a cuál de los dos géneros pertenecen” (1994: 403).

Es cierto que en el mundo de la etnomusicología está extendida la creencia de que la jota se deriva del fandango, dado su parecido musical. Pero se da la circunstancia de que las primeras partituras de jotas son coetáneas e incluso anteriores a las primeras partituras de fandango. Junto a los primeros fandangos, en el *Libro de diferentes cifras de Guitarra escogidas de los mejores Autores* (año 1705), aparece recogida también una jota. Esta jota, –como el resto de las jotas primitivas coetáneas– compartía con el fandango el ritmo ternario y el ostinato armónico basado en la alternancia de los dos acordes principales (I/ V). La diferencia sustancial radicaba en el modo: menor en el fandango y mayor en la jota.¹¹

Otras jotas se registran entre finales del siglo XVII y principios del XVIII como son las recogidas en el manuscrito *Cifras para arpa de fines del siglo XVII a principios del XVIII*¹². En este compendio se recogen dos jotas: *La Jota* y *La Jotta*. La música así llamada se escribía con una o dos tés (jota o jotta); también aparece en otros documentos como xota, al igual que la jácara se escribió como xácara.

4. Fandangos flamencos y Cantes de Levante

Una vez expuestos los elementos musicales característicos del fandango (modalidad/ tonalidad, estructura del conjunto instrumento-voz y estructura de la copla vocal), pasemos a visualizar los estilos flamencos que comparten dichos elementos identificativos¹³.

En la parte izquierda del gráfico de la página siguiente aparecen indicados los tonos correspondientes al estribillo instrumental y a la copla vocal. Determinar los dos tonos de las dos secciones del palo es importante a la hora de comprender los fenómenos musicales que en cada sección suceden, por ejemplo, el comportamiento melódico de la voz. Para hablar de ello expondremos de la manera más sencilla posible, el significado de modal y tonal.

La melodías de los palos flamencos que están en modo frigio o modo de mi, en las que se observa que no encajan exactamente con el acompañamiento de la guitarra sino que marchan como flotando sobre ella, tienen un comportamiento modal. No responden a unos acordes sino a una línea melódica horizontal, que hace que, aunque esté acompañada, tengamos la sensación de que puede funcionar por sí sola. Puede ser correcto llamar grados a las notas de esta melodía, como se denominaba grados a las notas del canto llano gregoriano.

¹¹ Diferencia que tenía su excepción en el Fandango de Cádiz, que aparece transcrito en manuscritos en el mismo modo mayor de la jota.

¹² Diego Durón, *Cifras para arpa de fines del siglo XVII a principios del XVIII*. Biblioteca Nacional (M/816).

¹³ En el grupo de los cantes mineros se ha colocado la *ferreña* entre interrogaciones ya que es un estilo más o menos reciente, creado para Festival del Cante de Lo Ferro, sobre la que aún existen ciertas reticencias.



Música tonal es aquella que se asienta sobre unos acordes que la sostienen, y lo que ocurre en la melodía suele ser una consecuencia de dichos acordes. La riqueza tímbrica y ornamental de la voz flamenca puede hacer que lo que es tonal parezca modal de manera que se difumine la ruptura que hay entre un sistema y otro. En el caso de la música tonal, los grados son los acordes que acompañan a la melodía. El denominar grados a las notas de la melodía puede crear confusión ya que un I grado (acorde de tónica) no está compuesto por el I, III y V grados sino por las notas 1ª, 3ª y 5ª de la escala.

Observemos el funcionamiento melódico de la voz en las coplas de tres cantes, en este caso ya cantes libres de compás, intentando encontrar las explicaciones convenientes. La granaína y la malagueña se han trasportado a Mi flam/DoM y la taranta a Fa#flam/ReM, pero en las tres se indica el tono real en el que suenan en la grabación, tono resultante del uso del a cejilla.

MEDIA GRANAÍNA de Chacón
La Virgen de las Angustias (Chacón/ P. Lunar)

(Tono real SiM)

Trascripción: Lola Fdez.

La que vi - ve en la Ca - rre - ra - - - - -
La Vir - gen de - las - An - gus - tias - - - - -
La que vi - ve - - - - en la Ca - rre - ra - - - - -
A e - sa se - ño ra - - - - lo sa - - - - be
Si yo - - - - te que - ro de ve - ras
Si yo - taque - - - - te quiero de ve.ras

Breve análisis melódico

El salto de 4ª inicial (mi-la) con el que se inicia la letra corresponde al modo de mi del que se está saliendo. Este salto de 4ª *mi-la* se trasforma en su correspondiente *sol-do* en el 2º tercio porque la copla ya se ha asentado en el modo mayor correspondiente (Do M). Los saltos de comienzo del 4º y 5º tercios *sol-si* y *re-sol* están compuestos por notas del acorde del V grado (acorde de Sol M) que es con el que la guitarra acompaña. En el último tercio el aspecto de la melodía cambia debido a la vuelta a la modalidad: más melismas y más notas conjuntas.

MALAGUEÑA de Chacón
Un eco del viento (Gabriel Moreno/Ramón de Algeciras)

(Tono real Sol#flam/MiM)

Transcripción: Lola Fdez.

Salida

Musical notation for the 'Salida' section. The first staff contains the vocal line with lyrics 'A - a - - - A - a - - -' and chords Am, G, F. The second staff contains the guitar accompaniment with lyrics 'a - - - - -' and chords G, F, E. The music features a melodic line with a trill and a fermata over the final notes.

Letra

Musical notation for the 'Letra' section, consisting of six staves. The lyrics are: 'Y a dar - gri - - - - - tos - - - - me po ní - a', 'A - y la tum - ba de mi pa - - - re - - -', 'Y a dar - gri - tos - - - - - me po - ní - - - a - - -', 'Yes - cu - ché - - - - - un e - co - del vien - to - - - - -', 'llo - ran do - 3 - - - - - a mí me de - cí - a', and 'no terepoden e - - - - - losmuer - tos - - - - -'. The chords C, C7, F, G, and E are indicated above the staves. The music includes a trill, a fermata, and a triplet.

Breve análisis melódico

La salida de la voz consta de tres arcos melódicos, los propios de la salida de malagueña, que van reposando sobre los grados de la cadencia flamenca (Am/ G/ F/ E). En el 2º tercio de la copla aparece en la melodía la disonancia característica de los cantos de levante: la séptima de dominante del acorde de tónica del modo mayor de la

la misma, las melodías vocales de los fandangos dibujan una interválica fácilmente reconocible en los acordes guitarrísticos. Excepto el último tercio de vuelta a la modalidad, el resto de tercios de la copla parecen reflejar una ligazón estrecha con los acordes tonales del acompañamiento.

5. Conclusiones

Al interrogante planteado en la introducción sobre si tiene fundamento mantener el calificativo de bimodal para los fandangos, concluiríamos afirmativamente. Según lo expuesto, la bimodalidad del fandango no sólo tiene una base musical; también una base histórico-musical si es que realmente el fandango incorporó una copla externa y la fundió con su modalidad, como así parece que fue. Analizar la copla desde ese modo diferente del matriz es lo que va a darle un sentido a las notas de la melodía del cante.

El comportamiento tonal de la copla vocal del fandango se percibe en la melodía, que se ve condicionada por los acordes guitarrísticos que la acompañan. Un análisis riguroso de las coplas vocales de cualquier estilo de fandango, no puede prescindir nunca de la guitarra. Una de las influencias de la guitarra en la voz es probablemente la séptima menor o de dominante característica de los cantos libres y de levante, presente en el acorde guitarrístico e incorporada a la melodía del cante.

Para la cuestión de si tiene el fandango un origen indiano o no, nos inclinamos a pensar que su base musical no lo tiene, ya que sus elementos musicales estructurales son coincidentes con estilos anteriores en el tiempo, tales como la folía o la jácara. Sobre la procedencia del término y/o del baile, parece que las fuentes escritas sí apuntan hacia tal origen americano.

Por último insistir en que en el análisis musical está la clave para resolver incógnitas sobre el origen de ciertos palos flamencos; un análisis enfocado con rigor, porque siendo fallido puede enturbiar la investigación.

6. Bibliografía

- BAEHR, R. (1970). *Manual de versificación española*. Madrid: Editorial Gredos: Madrid.
- CADALSO, J. (1796). *Cartas marruecas*. Barcelona: Imp. de Piferrer: Barcelona.
- CASARES RODICIO, E. y ALONSO GONZÁLEZ, C. (1995). *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones.
- DAVILLIER, Ch. y DORÉ, G. (1998). *Viaje por España*. Madrid: Miraguano, D. L.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, S. (1847). *Escenas andaluzas*. Madrid: Imprenta de D. Baltasar González.
- FERNÁNDEZ MARÍN, L. (2004). *Teoría Musical del Flamenco: ritmo, melodía, armonía y forma*. Madrid: Acordes Concert.

- FERNÁNDEZ MARÍN, L. (2006). “El flamenco en la música nacionalista española: Falla y Albéniz”. En *Revista Música y Educación* nº 65: Madrid.
- GARCIA MATOS, M. (1984). *Sobre el Flamenco. Estudios y notas*. Madrid: Cinterco.
- GAMBOA, J. M. (2005). *Una historia del flamenco*. Espasa Calpe: Madrid, 2005.
- HERNÁNDEZ JARAMILLO, J. M. (2002). *La música preflamenca*. Sevilla: Junta de Andalucía.
- HURTADO TORRES, A. y D. (2009). *La Llave de la Música Flamenca*. Sevilla: Signatura: Sevilla.
- IZA ZAMÁCOLA, A. (Don Preciso) (1799). *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*: Madrid (reeditado en Córdoba: Ediciones Demófilo, 1982).
- LINARES, M. T. y NÚÑEZ, F. (1998). *La música entre Cuba y España*. Madrid: Fundación Autor.
- MANZANO, M. (1994). *La jota como género musical*. Madrid: Alpuerto.
- NAVARRO GARCÍA, J. L. (1993). *Cantes y Bailes de Granada*. Málaga: Aldaba.
- NAVARRO GARCÍA, J. L. (2002). *De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Sevilla: Portada Editorial.
- NÚÑEZ, F. (2008). *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750–1808)*. Barcelona: Ediciones Carena.
- OTERO, J. (1912). *Tratado de bailes de sociedad, regionales españoles, especialmente andaluces, con su historia y modo de ejecutarlos*. Sevilla.
- PEDRELL, F. (1922). *Cancionero popular español*. Barcelona: Valls.
- PEDRELL, F. (1897). *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispanoamericanos, antiguos y modernos*. Barcelona: Víctor Berdós.
- POCHÉ, Ch. (1997). *La música árabe–andaluza*. Madrid: Akal.
- ROMERO, J. (1996). *La otra historia del flamenco*. Centro Andaluz del Flamenco.
- ROSSY, H. (1966). *Teoría del cante jondo*. Barcelona: Credsá.
- TORRES, N. (2009). *De lo Popular a lo Flamenco: Aspectos Musicológicos y Culturales de la Guitarra flamenca (Siglos XVI–XIX)* (tesis doctoral). Universidad de Almería.
- TORRES, N. (2010). “La evolución de los toques flamencos: desde el fandango dieciochesco “por medio” hasta los toques mineros del siglo XX”. En *Revista de Investigación sobre Flamenco “La Madrugá”* nº 2, Junio. Editum: Universidad de Murcia. ISSN: 1989-6042. <http://revistas.um.es/flamenco>.
- VILAR, P. (1984). *Historia de España*. Barcelona: Crítica.