



MIGUEL ÁNGEL BERLANGA FERNÁNDEZ

*Departamento de Musicología
Universidad de Granada*

*Métodos de transcripción
y análisis en Etnomusicología.
El concepto de Pertinencia
Constructiva.*

Publicado en Patrimonio Musical. Artículos de
Patrimonio Etnológico Musical. Granada,
Consejería de Cultura de la Junta de
Andalucía, 2002. ISBN 84-8266-838-X

Resumen

LA TRANSCRIPCIÓN Y EL ANÁLISIS MUSICAL son instrumentos específicos del trabajo etnomusicológico y como tales han de venir integrados en su metodología, distinta a la de los meros estudios culturales.

Puesto que no se puede decir “todo” de una música, en el análisis habremos de seleccionar algunos de sus rasgos característicos. Éstos han de haber quedado reflejados ya (de alguna manera) en las transcripciones que hayamos realizado. Transcripción y análisis, así, van de la mano en etnomusicología.

La aplicación del concepto de “pertinencia constructiva” a los fandangos del sur de España. Los fandangos ofrecen un caso privilegiado en el mundo del Flamenco: contamos con fandangos “preflamencos” y flamencos. Debemos por tanto distinguirlos para posteriormente relacionarlos y así estudiar la evolución de unos a otros.

Palabras clave

Música oral. Transcripción musical. Análisis musical.
Fandangos. Flamenco.

Abstract

MUSICAL TRANSCRIPTION AND MUSICAL analysis are used as specific tools in the ethnomusicological work and they should be included in its methodology: ethnomusicology differs from the mere cultural studies.

Since we cannot say everything about a particular type of music, in this analysis we will have to select some of its characteristic topics. These topics should be previously reflected within the transcriptions we have made. Transcription and analysis, in this order, go together in Ethnomusicology. The application of the concept of constructive pertinency to the fandangos of southern Spain.

Fandangos are a privileged case of the Flamenco world. There are two types of fandangos: pre-flamencos fandangos and flamenco ones. Therefore, we have to be able to distinguish them in order to compare them and see the evolution from the pre-flamencos fandangos to the flamenco ones.

Key words

Oral music. Musical transcription. Musical analysis.
Fandangos. Flamenco.

Introducción

A LA VUELTA DE ALGO MÁS DE UN SIGLO de transcripciones en el seno de la etnomusicología, siguen debatiéndose cuestiones como qué transcribir, cómo transcribirlo (tipo de transcripción, procedimientos usados, etc.) y para qué transcribir (finalidades descriptivas, analíticas...)¹. No pocos autores obvian la especificidad de la etnomusicología y parecen despreciar o minusvalorar la transcripción y el análisis en aras del análisis cultural. Pero la transcripción en etnomusicología sigue siendo un instrumento de trabajo universalmente aceptado –aunque sólo parcialmente usado–, porque contribuye a objetivar, cuantificar y analizar los datos musicales que se barajan. Constituye por tanto una de las bases para la validación de la etnomusicología como disciplina rigurosa (Myers, 1992: 110). En este artículo ofreceremos algunos puntos de reflexión sobre cómo y para qué transcribir y mostraremos cómo hemos aplicado un método de transcripción y análisis a un repertorio concreto: los fandangos de la mitad sur de España.

Qué, cómo y para qué transcribir.

A propósito del cómo y para qué transcribir, recordemos la bien conocida distinción que Charles Seeger² propuso en 1957 entre:

a) La escritura musical usada a la manera propia de la tradición escrita occidental (en la que la notación se propone al intérprete de manera *prescriptiva*, para que sea interpretada según los propósitos compositivos del autor).

b) Un reportaje de tipo selectivo –transcripción propiamente dicha, *descriptiva*– que contiene una propuesta de plasmación por escrito de una música que previamente ha sonado.

Posteriormente, Sihma Arom (1985: 276) expresó esta distinción de manera más explícita:

“Lo oral es la manifestación de la vida mientras que lo escrito no es sino un pálido reflejo. El pasaje de lo escrito a lo oral es el acto de interpretación en la práctica musical de Occidente, es una resurrección: el intérprete hace revivir la música fijada antes en la notación. Contrariamente, en el paso de lo oral a lo escrito, que constituye el arte de transcribir, el etnomusicólogo realiza una ‘autopsia’”.

Es evidente que algunos elementos ligados al estilo interpretativo de muchas músicas (timbre de voz, ataque y emisión de las notas, portamentos, trémolos, melismas, dinámica y agógica, variaciones de

1. Un buen resumen de las cuestiones más debatidas sobre transcripción desde finales del siglo pasado hasta el presente puede verse en Ellingson: “Transcription” (Myers, 1992: 110-152). El estudio muestra los avances a propósito de la transcripción hasta el paradigma de Hornbostel y Abraham (1909), un resumen de las propuestas de Hornbostel, los elementos problemáticos que este paradigma planteó, las soluciones propuestas desde entonces y los nuevos caminos de la transcripción hacia los planteamientos *cognitivos* o *conceptuales*.

2. SEEGER, Charles, “Toward a Universal Music Sound-Writing for Musicology”, en *Journal of the International Folk Music Council*, IX, (1957). Cit. en SEEGER, 1977: 181.

intensidad, complejidad rítmica, etc.), no quedan suficientemente plasmados en las partituras, por muy detalladas que éstas sean: su aprendizaje y puesta en práctica siguen otros caminos, más auditivos que visuales. Éste es uno de los motivos por los que se ha cuestionado desde hace tiempo la validez de partituras detalladas (al estilo de las que hiciera Béla Bartók), que por prodigarse en detalles, llegan a dificultar la percepción en términos musicales. Por otra parte, las posibilidades actuales de conocer los repertorios a través de grabaciones audio o vídeo de gran calidad, hacen menos necesarias que en el pasado las transcripciones absolutamente detalladas. Sihma Arom lo explica de la siguiente manera (Arom, 1985: 280):

“La transcripción de músicas de tradición oral es descriptiva, no se destina a la ejecución, pues en caso contrario se caería en sólo groseras caricaturas. Su sola finalidad es dar una descripción”.

“En este sentido cabe preguntarse si la transcripción debe hacerse lo más detallada que sea posible, si debe reseñar todos los detalles acústicos de ejecución o bien limitarse sólo a los elementos significativos. En otros términos, si debe ser una fotografía lo más fiel posible de la realidad sonora o sólo un croquis que no detalle sino los trazos pertinentes...”.

La transcripción, primer paso analítico.

La cuestión que planteamos aquí, no es si merece o no la pena dedicar el esfuerzo a transcribir *todos* los detalles acústicos de una música, sino dilucidar esta disyuntiva a través de la siguiente consideración: toda transcripción “implica la toma en consideración de lo que en una música es significativo y de lo que sólo es fortuito” (Nettl, 1964: 101).

En efecto: entendemos que la transcripción y el análisis en etnomusicología deben ir como de la mano, porque identificar los *rasgos pertinentes* de una música es ya una etapa decisiva en su definición y descripción. Según esto, la decisión de qué método de transcripción adoptar en los trabajos de etnomusicología no es algo superfluo y ha de acometerse una vez conocido bien el repertorio a transcribir, no antes. Toda transcripción es ya, de hecho, un inicio de propuesta analítica de un determinado tipo de música³.

Pero ¿cómo identificar los rasgos pertinentes de una música determinada, de un determinado repertorio?. Para Arom (1985: 220) se ofrecen dos posibilidades, que se pueden resumir de la siguiente manera:

- O ser lo más fiel posible a la materia sonora, en el sentido de anotar todos sus detalles, cosa que como ya hemos visto él desecha —nosotros también—.

- O bien, antes de la transcripción, intentar determinar lo que, en el idioma musical de una población dada, *se retiene como significativo por parte de los miembros de esa comunidad*. Se realizaría así un análisis en función de los rasgos musicales que los protagonistas de la música analizada consideren significativos (pertinentes).

3. Ciertamente tanto transcripción y análisis están a su vez condicionados por el modo de percibir la música de quien la somete a estudio. Pero esto no justifica un subjetivismo a ultranza amparado en la diversidad de percepciones: transcripción y análisis han de ser justificados, los términos de la elección han de ser explicitados con claridad, de forma que puedan ser aceptados o rebatidos.

Es aquí donde nos distanciamos parcialmente del concepto de pertinencia de Arom. Coincidimos en que a la hora de transcribir hay que evitar el intento (estéril) de plasmar *todos* los datos acústicos de las músicas en estudio (las muchas ramas no dejarían ver el bosque). Pero no vemos una sola disyuntiva (o “todo” o los “criterios autóctonos”). Esa disyuntiva –que es más teórica que real, porque finalmente Arom, en su obra más paradigmática, también *construye* su pertinencia para luego afirmar que es refrendada por los autóctonos–, limitaría grandemente la iniciativa del etnomusicólogo.

Entonces, cabe plantearse: ¿qué margen de *objetividad* y *subjetividad* concedemos a las transcripciones y análisis? ¿En qué medida hemos de ser “objetivos” fieles a lo que suena? ¿Qué margen de subjetividad o creatividad le queda al etnomusicólogo para decidir un método u otro de análisis y de transcripción?

Es obvio que no existe un sólo y único tipo de análisis musical universalmente aceptado. Según Molino (1989: 13), “los análisis musicales serán distintos según sus finalidades, según su objeto, según su método”.

Entendemos que son estas tres variables (finalidades buscadas, objeto estudiado y método seguido), las que en cualquier caso han de orientar las respuestas a las preguntas que acabamos de plantear. Y que a su vez, esas tres variables guardan entre sí un cierto orden de jerarquía:

La elección del *método de transcripción* viene condicionada por el tipo de *análisis* que pretendemos hacer. A su vez, es obvio que no todas las músicas ofrecen las mismas posibilidades de análisis, por lo tanto el método analítico y el de transcripción están en buena parte condicionados por el repertorio con el que nos enfrentemos: condicionamiento “objetivo”, *a priori*. Pero aun así, el etnomusicólogo siempre se encuentra con un margen de elección y discrecionalidad: ¿cómo caracterizar un repertorio? ¿Cuáles proponer como sus elementos pertinentes? Llegamos así al concepto de pertinencia constructiva. El etnomusicólogo ha de encontrar –y proponerlos como característicos– *determinados rasgos pertinentes de un repertorio*. Presupuesto previo es la gran familiaridad –se sobreentiende– con el repertorio en estudio.

La “construcción” de los elementos pertinentes

Jean Jacques Nattiez (1991: 78-79), haciendo suya una idea de Marinet (*Elementos de Lingüística General*, 1970), escribió lo siguiente (la cursiva es nuestra):

“Toda descripción supone una selección. Todo objeto (...) puede revelarse de una complejidad infinita. O bien una descripción es necesariamente finita, lo que quiere decir que sólo ciertos rasgos del objeto a describir podrán ser elucidados (...) *Toda descripción es aceptable a condición que sea coherente, es decir, que sea hecha desde un punto de vista determinado*. Una vez este punto de vista adopta ciertos rasgos, llamados *pertinentes*, hay que considerarlos: los otros no pertinentes deben ser descartados resueltamente. *Este tipo de pertinencia podría ser llamado constructiva, en el sentido de que no puedo decir todo de un objeto y por tanto defino una pertinencia de análisis y sólo retengo para la descripción lo que corresponde a este punto de vista*”.

En efecto, una vez que vamos conociendo bien un repertorio (y sin por ello dejar de tener en cuenta lo que los directos protagonistas dicen del mismo), lo normal será que detectemos, que identifiquemos determinados rasgos musicales como característicos de dicho repertorio. Será entonces cuando habremos de *decidir el método de análisis que destaque esos rasgos pertinentes* y releguemos otros métodos.

Esos rasgos que destaquemos como representativos o característicos de un repertorio, de alguna manera deberán quedar patentes ya en las transcripciones que llevemos a cabo. A veces habrán sido los

protagonistas de la música que estudiamos los que nos hayan dado razón de esos rasgos. Otras veces no nos lo dirán directamente los “informantes” o músicos, pero los descubriremos a través de nuestro “diálogo” con la cultura. Así lo afirma Bruno Nettl (1991: 77):

“Esta pertinencia se elabora no según un movimiento en sentido único que iría de lo musical a lo no musical sino según una ida y vuelta entre los procedimientos de análisis y las informaciones que de diversas maneras suministra la cultura en cuestión”.

En cualquier caso, puesto que en cuestiones de análisis nos movemos en un nivel especializado, muchas veces los protagonistas de músicas populares o folklórico-tradicionales, no nos dicen las cosas en términos “científicos” de notación o análisis. Por eso la disyuntiva planteada por Arom, de aceptarla habría que hacerlo en términos muy amplios de “diálogo” con la cultura en estudio. Siempre los datos etnográficos los deberemos tener muy en cuenta, no conviene –sería poco serio– construir discursos de espaldas a esos datos. Una vez más la ya antigua dicotomía *emic-etic*: informaciones y validaciones *emic* por parte de los autores de esas músicas, pero también justificaciones en términos *etic*, en nuestro caso de análisis musical especializado.

La construcción de elementos pertinentes en el análisis de los “fandangos del sur”

Este concepto de pertinencia lo aplicamos hace algo más de un año en el análisis musical de los fandangos del sur de España⁴, tanto de los “folklórico-tradicionales”, ligados al baile (tipo verdial y algunos fandangos locales de Huelva) como los flamencos derivados de éstos. Explicaremos el procedimiento usado en sus líneas generales, no sin escribir antes unas breves líneas sobre los fandangos.

De la música de los fandangos se han escrito muchas páginas sin tener en cuenta un hecho que aflora acá y allá: que los hay de muy diversa factura musical. Con una simple confrontación con los datos etnográficos de las diversas zonas de la Península, islas e Iberoamérica, queda patente que sólo un tipo de fandangos (bien que muy extendido por todo el sur de España) muestra rasgos musicales comunes. De entre ellos, los fandangos andaluces (y algunos de la zona de Murcia) han dado origen a los fandangos flamencos en un proceso que se puede analizar –así lo hemos hecho– desde el punto de vista histórico y también formal-musical. Pero otras muchas músicas llamadas *fandangos* presentan muy variada factura musical, con rasgos formales muy distintos entre sí y diferenciados a su vez de los fandangos del sur de España. Un punto en común no obstante guardan entre todos ellos: el ser músicas que, al menos antiguamente, se practicaban con ocasión de determinadas fiestas de baile⁵.

En cuanto a cuestiones puramente formales musicales, en la mayoría de la bibliografía en que se ha escrito algo sobre la música de los fandangos, y más particularmente en la referida a los fandangos flamencos, se afirma de manera un tanto acrítica que son músicas “bimodales”. Pero no se ha argumentado a fondo la pretendida “bimodalidad” de los fandangos flamencos (y la de los fandangos tradicionales de

4. *Los fandangos del sur. Conceptualización. Estructuras Sonoras. Contextos Culturales*. Granada, 1998, pro manuscrito. Una reelaboración de parte de esta tesis se ha publicado en la colección Monografías de la Diputación de Málaga bajo el título *Bailes de Candil andaluces y Fiesta de Verdiales*.

5. Para una lectura detallada de esta tesis, vid. *Bailes de Candil...*

baile del sur de España). Ésta y otras cuestiones no las abordamos aquí a fondo, pues exige más espacio. Sí que nos las hemos planteado a fondo en la primera de las dos obras referidas⁶.

Centrándonos en el procedimiento de transcripción y análisis seguidos, como base de transcripciones previa, presentamos setenta y cinco transcripciones originales (como las de los ejemplos 1 y 2), en las que se muestran una gran variedad de fandangos. Esas primeras transcripciones, a las que llamamos “standar”,

=132
 Puerta la Alcaicería
 el Llano Zafarraya
 Puerta la Alcaicería
 Cortijo de la Mata
 (don) de yo me divertía
 el Llano Zafarraya (sigue)

Llano de Zafarraya,
 puerta la Alcaicería.
 Cortijo de la Mata
 (don)de yo me divertía.

La práctica interpretativa de este fandango también está muy desdibujada en Zafarraya, salvo entre los cortijeros de edad avanzada (se volvió a ensayar para la grabación del programa de TV *Tal como somos*).

Destacan de este fandango, el heptasilabismo de la copla, caso raro –si no único– y el carácter descendente especialmente marcado de todas sus frases, rasgo característico de los fandangos del sur, y más aún de los fandangos verdiales.

Ejemplo 1. Zafarraya: “Fandango”.
 (Fuente: Canal Sur, “Tal como somos”).

6. En esa obra, cuya publicación estamos preparando, afrontamos también el análisis musical de “los otros fandangos” (los del norte de España y América, los que llamamos *folklorizados* procedentes del particular estilo interpretativo derivado de los Coros y Danzas y algunos fandangos de autor del siglo XVIII). Aquí sólo explicaremos los criterios analíticos que seguimos en el análisis de los fandangos *del sur*.

voz = 170

guit. E Amin G F E

Que le llaman Antolilla y un río en Santolilla que le llaman Santolilla de mar de la vez la cañera la primera vez que fui al río de Santolilla (sigue)

Versión de Paco Toronjo del “fandango corto”. No fue muy aceptada por los naturales de Almonaster. Toronjo le añade el sexto *tercio* para “homologarlo” como fandango flamenco y cambia algunas cadencias intermedias. Obsérvese cómo se mantiene el do sostenido, lo que le da sonoridad de modo mayor, excepto en la cadencia final.

Ejemplo 2. *Paco Toronjo. Fandango de Almonaster.*
Blas Vega. M.A.C.F., vol. 17, cara A. Transc. MAB.

aunque son minuciosas, no pretenden recoger todo. Por ejemplo, salvo en casos llamativos, no recogen las variaciones de intensidad. O los acompañamientos instrumentales sólo están apuntados, “sugeridos”. Para una primera validación de la pertinencia de esas transcripciones, además de justificar los criterios seguidos en la transcripción (tipo de compás adoptado, hacer coincidir las cadencias finales sobre el *mi*3, cómo leer los acordes del acompañamiento, uso de algunos signos especiales, etc.), se aportaron las grabaciones de las que proceden.

Como puede comprobarse, esas transcripciones “standar” siguen el modelo hornbosteliano. En efecto, el sistema de Hornbostel sigue siendo un buen compromiso entre objetividad y subjetividad, porque no

reinventa casi nada, aprovecha cuanto puede del sistema de escritura occidental e introduce las correcciones mínimas necesarias para transcribir músicas que se apartan en algo o en mucho de la “tradición occidental”, de base eminentemente escrita.

En nuestro caso: la “objetividad” de esas transcripciones les viene dada por el no apartarse en exceso de los criterios convencionales de escritura musical, y porque son bastante detalladas. Pero el dar más importancia, por ejemplo, a la parte vocal que a la instrumental, el transcribir todos los ejemplos en una misma altura final o hacer que la unidad silábica más frecuente coincidiera con la corchea, fueron decisiones personales (aunque justificadas en sus términos), condicionadas por la búsqueda de la claridad en las transcripciones y por propósitos analíticos: destacar determinados rasgos.

Basándonos en esas transcripciones, en una primera aproximación analítica (previa), pudimos destacar ciertos rasgos comunes a diversos fandangos, andaluces y no andaluces. Fandangos a los que llamamos “del sur” porque en efecto, por todo el sur de España los encontramos –desde Andalucía y Murcia por el sur hasta la Vera de Cáceres por el oeste, Gredos por la zona central y la Plana de Castellón por el este–. En cada una de estas zonas se dibujan, a su vez, a manera de “variantes locales” de una estructura musical común.

Esos rasgos comunes, que nos permitían hablar de la misma forma básica, los percibíamos ya a través de la audición atenta. Pero sólo a través de las transcripciones quedaron patentes. He aquí citados los rasgos comunes que propusimos:

1. Células de ritmo ternario agrupadas habitualmente en ciclos de doce tiempos. Cuando se cantan “a palo seco” (a capella), ambas –células y ciclos– se desdibujan o incluso desaparecen.
2. Seis frases musicales cantadas sobre la forma estrófica de cuartetos o quintillas octosilábicas.
3. Una sonoridad recurrente, a la que designamos en una primera aproximación como sustentada en el “modo de Mi” pero que exige análisis más detallados.
4. Un estilo de canto característico, en el que destacan la abrumadora abundancia de saltos por grados conjuntos.
5. Tendencia descendente en casi todas sus frases, que suelen concluir en cadencias (melódicas) descendentes. En las frases finales (la sexta), sobre la nota atractiva fundamental, final o tónica (mi3 en las transcripciones⁷).
6. Frecuente ausencia de correspondencias armónicas verticales entre las notas de final de frase y los acordes del acompañamiento instrumental. Esto no es explicable en términos de armonía convencional.

Esas seis primeras características se pusieron en evidencia, como queda dicho, a través de una primera aproximación analítica. Para destacarlas visualmente nos servimos también de algunos gráficos, como los del cuadro 1.

7. En las *malagueñas* de las Islas Canarias se hacen habituales cadencias finales sobre sol#.

Girona
 Málaga
 Fa Do Fa Do Sol Do Fa Mi
 Huelva
 Mi Do Fa Do Sol Do Fa Mi
 Murcia
 Mi Do Fa Sol Do Sol Do Fa Mi
 Toledo
 Mi Do Fa Do Sol Do Fa Mi
 Ciudad Real
 Mi Do Fa Do Sol Do Fa Mi
 Puente Alamo (Murcia)
 Mi Fa Do Do Do7 Fa Sol Do Sol Do Fa Mi

Cuadro 1

Esa aproximación inicial, puso en evidencia algunos rasgos recurrentes de todos los fandangos “del sur”, rasgos de los que en mayor o menor medida nos informaban ya los datos etnográficos y la bibliografía existente.

Después dimos un paso adelante: elaborar un segundo tipo de pertinencia que, por un lado profundizara en esos caracteres recurrentes de esos fandangos y que, por otro, fuera apta para destacar los caracteres diferenciadores de sus diversos subtipos o variantes, tanto locales como personales.

Más en concreto, nos propusimos no sólo profundizar en los rasgos comunes sino tipificar de la manera más “objetiva” posible los rasgos musicales de cada uno de los tipos de fandangos de los que más habla la literatura especializada: los de tipo verdial, los fandangos “locales” de Huelva, y posteriormente los fandangos flamencos derivados de esos dos tipos (cantes abandolaos, malagueñas, granaínas, cantes de Córdoba, cantes de Levante y fandangos personales). Para ello definimos cuidadosamente un *segundo nivel* de pertinencia, puramente analítico, individuando determinados parámetros bien cuantificables, que finalmente fueron nueve:


1. Escala musical.
2. Interválica, dibujos y conducción melódica. Estilo de canto.
3. Notas de final de frase o “cadencias melódicas”.
4. Secuencias acórdicas del acompañamiento instrumental. a) Introducción e interludios. b) Acompañamiento a la copla.
5. Relación entre las cadencias melódicas y las secuencias acórdicas del acompañamiento.
6. Figuraciones rítmicas. a) Células rítmicas de la parte vocal. b) Células rítmicas de la parte instrumental. b’) Cada 3 tiempos. b’’) Cada 12 tiempos.
7. Tempo.
8. Particularidades personales de distintos intérpretes de un mismo repertorio (relación entre variantes personales y variantes locales).
9. Relación letra-música.

Estos parámetros se definieron *a posteriori*, es decir una vez que habíamos llegado a profundizar en este repertorio y con objeto de individuar aún más los rasgos coincidentes y los rasgos diferenciadores de cada una de las “variantes locales” de fandangos del sur.


La tarea nos llevó una ingente cantidad de trabajo, tanto “de campo” previo como de transcripción, analítico y de confrontación con la bibliografía existente. Entendemos no obstante que mereció la pena y que los resultados fueron interesantes e incluso, algunos de ellos, sorprendentes en la confrontación con la bibliografía existente. Puesto que fueron unas 150 páginas holgadas de análisis (no sólo abstractos o formales, también comentando datos etnográficos relacionados con la música), sería utópico resumir aquí las conclusiones a las que llegamos, así que sólo citaremos para terminar, algunas muy puntuales, que no argumentaremos a fondo, por falta de espacio.

1ª) Un análisis de la parte vocal de los fandangos verdiales folklórico-tradicionales revela diversas escalas pero todas ellas con un único centro de atracción tonal (o modal) que legitima hablar de diversas variantes de lo que podemos no obstante seguir llamando *modo de Mi*. Lo mismo sucede con todos los fandangos flamencos derivados de Andalucía mediterránea, central y oriental (tipo “abandolaos” o tipo cantes libres). Dentro de esa configuración modal semejante, las variantes de la zona más oriental y la del sur de Córdoba, con la importancia estructurante especial del quinto grado rebajado, les otorga una sonoridad especial, sonoridad que han heredado y reforzado los cantes flamencos de Levante (cuadros 2: fandangos tradicionales de baile, y 3: fandangos flamencos derivados). Esta sonoridad es previa al flamenco: los cantaores no hicieron sino recogerla y transmitirla. El toque particular de Levante la refuerza.


Escala tipo 1: nn. 1, 5, 6 y 10.



Escala tipo 2: nn. 2, 3, 4, 7, 9, 11-14.

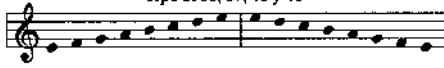


Escala tipo 3: n. 8.

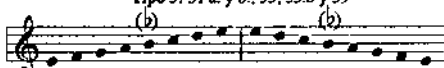


Cuadro 2

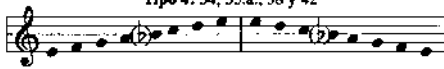
Tipo 1: 36, 37, 40 y 41



Tipo 3: 31 a. y b., 33, 35.b y 39



Tipo 4: 34, 35.a., 38 y 42



Cuadro 3. *Fandangos flamencos orientales. Tipos de escalas.*

2ª) Frecuente ausencia de correspondencias armónicas verticales (en términos de armonía clásica occidental) entre la parte vocal y el acompañamiento. Esto, en los fandangos folklóricos y en los flamencos, y en mayor medida en los orientales que en los de Huelva (cuadros 4 y 5).

Ej. 33

Ej. 40

Ej. 42

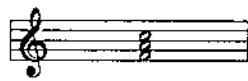
Do7 Sol Do7 Sol Do7

* = disonancia

Acorde del acompañamiento instrumental

En algunos casos (ej. 42), el toque flamenco evita las disonancias “extrañas” mediante el cambio de la secuencia acórdica. Vid.: Do7 en acordes de frases 1ª, 3ª y 5ª, que en este caso suena tanto en la copla como en el acompañamiento. Véase también el acorde Sol al final de la 2ª frase, atípico en las segundas frases.

Cuadro 4. *Fandangos flamencos orientales. Algunas disonancias “heredadas” de los fandangos verdiales.*



Acorde del acompañamiento
instrumental

La ausencia de disonancias entre parte cantada y acompañamiento instrumental es una constante en todos los fandangos de Huelva. Puede retenerse ésta como una característica que los diferencia de los fandangos orientales, tanto “folklóricos” como flamencos.

Cuadro 5. *Consonancias verticales en los fandangos de Huelva.*

3ª) Inadecuación del término músicas “bimodales” para este repertorio, especialmente para todos los fandangos tipo verdial y flamencos derivados: cantes de Juan Breva, de Córdoba, malagueñas, granainas, tarantas, mineras, cartageneras... El análisis de las coplas a sólo no muestra dos centros de atracción tonal, sino uno. Otra cosa es la importancia estructurante de grados como el IIº (a distancia de semitono), pero de ahí a la bimodalidad hay un trecho.

En todo caso resisten –parcialmente y con matices– el calificativo de *bimodales* algunos fandangos de autor del siglo XIX, los fandangos de los grupos de Coros y Danzas y herederos y una parte de los fandangos de Huelva. Aún así, ver bimodalidad es forzar las cosas y analizar *el todo* (introducciones, coplas con su acompañamiento, interludios...) *por la parte* (secuencias acórdicas fijas del acompañamiento a la coplas). El concepto de bimodalidad aplicado a los fandangos parece provenir de aplicar superficialmente criterios de armonía clásica tonal a un repertorio cuya sonoridad sigue siendo en buena parte “modal”. Los principales artífices de este enfoque (F. Gévaert, Rossy, García Matos y Crivillé) no llegaron a justificarlo plenamente, sólo lo “sugirieron”.

4ª) Un análisis musical de los fandangos flamencos gana interés con el complemento del análisis de los fandangos de baile (“folklóricos”) de los que derivaron originalmente. Para esto es necesario distinguirlos conceptualmente y, una vez distinguidos, analizarlos por separado y después relacionarlos. Si con otros palos del Flamenco no resulta fácil esta separación conceptual (por ausencia de puntos de referencia), no es éste el caso de los fandangos. Nosotros la hemos hecho con los fandangos en las dos obras referidas, pero lo mismo cabría hacer al menos con las guagiras, las soleares (soledades precedentes), las saetas –con las que trabajamos en la actualidad– y algunos otros cantes.

Otros muchos aspectos particulares de cada repertorio quedaron reflejados en esos trabajos, de los que pretendemos dar razón cumplida en otras publicaciones.

Bibliografía

- AROM, Simha, *Polyphonies et Polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*. París, SELAF, 1985. 2 vols.
- AROM, Simha, "Modélisation et modèles dans les musiques de tradition orale", *Analyse Musicale*, Trimestre 1, (1991), pp. 67-78.
- BARTOK, Béla, *Escritos sobre música popular*. Madrid, Siglo XXI, 1975.
- BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel A., "El flamenco en tiempos del Cancionero de Eduardo Ocón. Estudio especial de la Soledad", *Cuadernos de Arte*, nº 26, (Granada, 1995), pp. 321-335.
- BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel A., "Tradición y renovación. Reflexiones en torno al antiguo y nuevo flamenco", en *Actas del III Congreso de la SIbE*, (Barcelona, La mà de guido, 1998), pp. 131-142.
- BRAILOIU, Constantin, *Problèmes d'Ethnomusicologie*. Genève, Minkoff-Reprint, 1973.
- CRIVILLÉ i BARGALLO, Josep, "Historia de la música española. El folklore musical", Col. *Alianza Música*, nº 7, (Madrid, Alianza, 1983).
- DONNIER, Philippe, "Le flamenco, ou le temps falsifié", *Analyse musicale*, 2º trimestre, (1988), pp. 30-36.
- DONNIER, Philippe, *Flamenco. Relations temporelles et processus d'improvisation*. Tesis doctoral dirigida por Bernard Lortat-Jacob en la Universidad de París X. 2 vols. París, pro manuscrito, 1996.
- FRENK ALATORRE, Margit, "Lírica española de tipo popular", Col. *Letras Hispánicas*, nº 60, (Madrid, Cátedra, 1977).
- GARCÍA MATOS, Manuel, "Danzas Populares Españolas", *Andalucía*, I, (Madrid, Sección Femenina del Movimiento, 1971), pp. 18-20.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*. Madrid, Cinterco, 1990. 2 vols.
- LORTAT-JACOB, Bernard, "Petit traité d'impertinence ou critique de la distinction", *Analyse Musicale*, (Abril 1991), pp. 74-77.
- MANUEL, Peter, "Modal Harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish syncretic Musics", *Yearbook for Traditional Music*, (1989), pp. 70-93.
- MOLINO, Jean, "Analyser", *Analyse Musicale*, Número especial, 1^{er} Congreso Europeo de Análisis Musical, (Junio 1989), pp. 11-13.
- MYERS, Helen, *Ethnomusicology. An Introduction*. Londres, Helen Myers editor, 1992.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, "S. Arom: *Polyphonies et Polyrythmies D'Afrique Centrale*. (1985, SELAF, Paris)", Parte 1: "Résumé et présentation critique" –pp. 66-74– y 3: "Arom, ou le sémiologue sans le savoir" –pp. 77-82–, *Analyse Musicale*, (Abril 1991).
- NATTIEZ, Jean-Jacques, "Musique, structure, cultures", *Annuario degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, (Roma, Libreria Musicale Italiana, 1995), pp. 37-54.
- NETTL, Bruno, *Theory and Method in Ethnomusicology*. New York-Londres, Collier McMillan, 1964, 306 pp.
- NETTL, Bruno, "Ethnomusicology Today", *World of Music*, XVII/4 (1975), p. 11.
- OCÓN, Eduardo, *Cantos Españoles*. Málaga-Leipzig, 1874. Ed. consultada: 1888.
- PELINSKI, Ramón, "Relaciones entre teoría y método en etnomusicología: Los modelos de J. Blacking y S. Arom", *Simposio Europeo sobre la promoción de los Patrimonios Musicales Populares y Tradicionales de Europa*, Conferencia Europea de la Música, (Toledo, 1991).
- RICE, Timothy, "Toward a Remodeling of Ethnomusicology", *Ethnomusicology*, 31, (1987), nº 3, pp. 469-488.
- ROSSY, Hipólito, *Teoría del cante jondo*. Barcelona, CREDSA, 1966.
- SEGER, Charles, *Studies in Musicology. 1935-1975*. Berkeley-Los Angeles-London, University Press, 1977. Especialmente pp. 168-181.
- SNEEUW, Arie C., "El flamenco descrito en 1850 por François A. Gevaert", *Candil*, nº 74, (1991), pp. 657-669.
- TORRES, Norberto, "Importancia de la guitarra actual en el flamenco", *Sevilla Flamenca*, (1993), nº 82, pp. 48-51; nº 83, pp. 41-46; nº 84, pp. 10-12.
- TORRES, Norberto, "El Fandango de Lucena y los estilos de Levante. Consideraciones sobre la influencia de Lucena en el Arte Flamenco", *Candil*, (1999), pp. 3.233-3.248.