



*A vueltas con el fandango
Nuevos documentos de estudio y análisis de la
evolución rítmica en el género del fandango*

Guillermo Castro Buendía
Musicólogo especializado en Flamenco

*Por esos mares de Dios
navegando me perdí
y con la luz de tus ojos
a puerto de mar salí*

a Ana Cristina

Resumen:

Los caracteres musicales del género musical del fandango son una de las bases del flamenco. Nuevas e importantes fuentes documentales no estudiadas en anteriores investigaciones obligan a un relectura del mismo. A su vez, uno de los aspectos descuidados en el flamenco ha sido el estudio de su plantilla rítmica, la cual ha tenido un gran desarrollo desde principios del XVIII hasta la actualidad, característica ésta que estudiamos aquí en profundidad.

Palabras clave:

Fandango, Rondeña, Malagueña, Granadina, Granaína, Murciana, Taranta, Jota, Minuet Afandangado, Guillermo Castro Buendía

Introducción

En un trabajo anterior¹ hicimos una amplia clasificación del género del fandango atendiendo a sus características musicales, ya fueran instrumentales o cantados, y según su modo musical *frigio*, *Mayor* o *menor*. También valoramos su estructura o forma musical atendiendo al número de incisos melódicos o *tercios*, e igualmente su expresividad “flamenca”.

¹ “Los «otros» Fandangos, el Cante de la Madrugá y la Taranta. Orígenes musicales del cante de las minas”. *Revista de investigación sobre flamenco «La Madrugá»*, Nº 4, Junio de 2011. <http://revistas.um.es/flamenco>.

Como quiera que cualquier investigación pueda estar incompleta por la cantidad de fuentes a abarcar y por la aparición de nuevos documentos, se hace necesario revisar y completar nuestros anteriores trabajos con nuevos estudios que arrojen más luz a este universo del flamenco, que tiene en el fandango uno de los puntales más importantes en la base musical de sus estilos.

Tampoco este trabajo será definitivo. En Hispanoamérica (México y Venezuela) parece que se conservan fandangos de mayor antigüedad que los disponibles para su estudio en España. Allí, el término fandango está documentado ya en el siglo XVII. Antonio García de León, en el prólogo del libro *Tablados y fandangos... Algo sobre los bailes de tarima en el son jarocho* de Claudia Cao Romero², explica que la palabra fandango pudiera derivar del bantú *fanda*, que significa “fiesta”, y que se usó extendidamente en la época colonial en Nueva España desde principios del siglo XVII (época de mayor presencia bantú, de esclavos de Congo y Angola en México)³. Afirma igualmente que los primeros fandangos escritos para cuerdas y orquesta se compusieron en México a finales del siglo XVII por Gaspar Fernández, Sumaya, Aguirre y otros maestros de capilla de las catedrales de México, Puebla y Oaxaca. De allí pasaría a España⁴.

Este nuevo trabajo está dividido en dos secciones. Una primera tratará sobre nuevas e importantes fuentes no estudiadas en nuestra anterior investigación. La otra parte servirá para mostrar el desarrollo evolutivo en la plantilla rítmica del fandango desde principios del XVIII hasta la actualidad, aspecto éste desconocido hasta ahora en el ámbito de la musicología. Seguiremos su proceso tanto en las fuentes académicas como en las populares y flamencas, incluyendo los ejemplos de nuestra anterior publicación.

Preludio

Para facilitar la clasificación rítmica de los fandangos, y aunque el estudio sobre el ritmo lo presentaremos en la segunda parte de ese trabajo, expondremos los criterios que utilizaremos para referirnos a los distintos patrones que iremos encontrando en ellos.

Usaremos dos tipos de compás con tres modelos básicos para referirnos a su acompañamiento. Para los ejemplos expresados en ritmo binario compuesto: 6/8, tenemos como base los patrones 1, 2 y 3. Para los ritmos expresados en compás ternario: 3/4, tenemos los patrones básicos 1b, 2b y 3b. Como se ve, son las mismas figuraciones rítmicas pero expresadas en distinto compás, lo que supone una diferente acentuación, algo muy importante a tener en cuenta. Estos patrones pueden presentar alguna variación que no desvirtúa el carácter general de la plantilla rítmica. Son estos:

² Ediciones del Programa de desarrollo Cultural del Sotavento, 2004. Va acompañado de un video.

³ Fernando Ortiz lo considera de origen africano, Congo o Mandinga, en *Glosario de afronegrismos*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1991. Pág. 194.

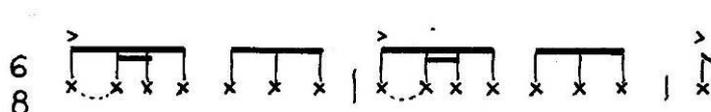
⁴ La fuente más antigua que de momento se conserva en España es de 1705 (Biblioteca Nacional Sig. M/811). A estas alturas de la investigación en el flamenco, pocos estudiosos dudan ya del origen del fandango en tierras hispanas al otro lado del atlántico. Antonio Soler mismo atribuye la inspiración de su célebre “fandango” a los aires que escuchó en la corte española a ciertos marineros venidos de Veracruz. Fuente GARCÍA DE LEÓN, en el prólogo de *Tablados y fandangos...* de Claudia Cao Romero. Op.Cit.



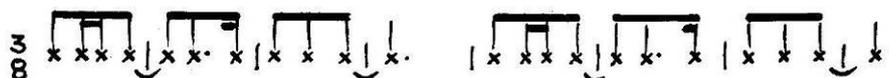
El patrón 4, expresado en compás de 6/4, está relacionado con el patrón 1, es un ritmo binario compuesto escrito en valores más largos. Nos será útil en los estilos donde aparece el toque llamado “de Huelva”.

Recordamos de nuevo la importancia del género de la jota y su semejanza con el fandango debido a un modelo de plantilla rítmica común en el canto. Ampliaremos aquí esta peculiaridad que fue sólo esbozada en nuestro anterior trabajo⁵.

Este es el ritmo básico del canto de la jota que establece Manzano⁶ (patrón 3 nuestro):



Y este el del canto del fandango⁷:



Están muy relacionados entre sí, y este último, además, con el llamado “toque de Huelva” (aunque en valores de negras) que definimos como patrón 4’:



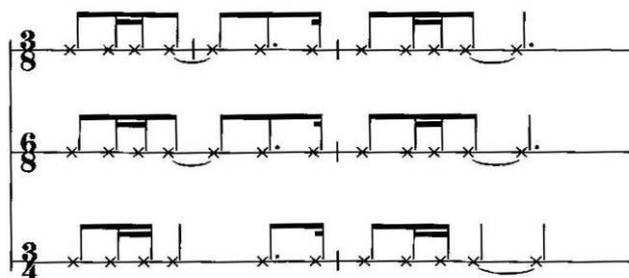
Manzano propone diferentes maneras de escritura para el canto del fandango⁸:

⁵ Ibid. Pág. 102 y ss.

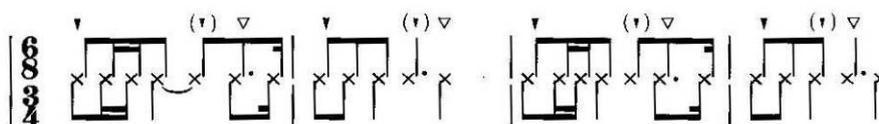
⁶ MANZANO ALONSO, Miguel: *La jota como género musical*, Ed. Alpuerto, Madrid, 1995. Pág. 235. Miguel Manzano señala la incorrección de la escritura de la jota en compás ternario simple, siendo lo más correcto un compás de 6/ , binario compuesto, o ternario de agrupación binaria. Pág. 50.

⁷ Ibid. Pág. 409.

⁸ MANZANO ALONSO, Miguel: *Mapa Hispano de bailes y danzas de tradición oral, Tomo I, aspectos musicales*, Publicaciones de CIOFF España, 2007. Pág. 662.



A la hora de interpretar un fandango, Miguel Manzano señala que por un lado está el ritmo del canto representado en la forma anterior con tres tipos de escritura (que sitúa en el siguiente esquema en 6/8 en la voz superior), y por otro el ritmo de los instrumentos que acompañan (en la parte inferior en 3/4):



Lo que produce en palabras de Miguel Manzano: “[...] una mezcla superpuesta de un ritmo binario 3+3, que acentúa la primera nota de cada grupo, con otra 2+2+2 que acentúa cada uno de los tres pares de figuras [...]”⁹. Manzano hace una observación muy importante al respecto del posible origen de este esquema rítmico del fandango, afirmando que procede directamente de la cuarteta octosilábica¹⁰, antes de que la fórmula se ampliase con preludios e interludios instrumentales.

Si comparamos la escritura del fandango en 6/8 con una de las plantillas más comunes de la jota, la llamada por Miguel Manzano con el número V: *tipo fandango*, veremos que son prácticamente idénticas¹¹:

PLANTILLA RÍTMICA V: TIPO FANDANGO (I)

FREC.	AMBITO GEOGRAFICO	VARIANTES RÍTMICAS DE LA FORMULA	FUENTE
33	A SAL. CAC. SEG. LE. CU. BUR. SANT. PAL. ZA.		ManzZ nº 298
	La hierba fue - na del cam po	la pisau los a - ri - e - ros	

Este ha sido el motivo de que unas y otras se hayan podido contaminar de elementos ajenos. Manzano habla del polirritmo del fandango como punto de unión entre él y la jota, afirmando que tanto uno como la otra han podido contaminarse gracias al ritmo común de algunas de sus modalidades de canto. Tanto la jota ha podido absorber el ritmo del fandango como pudo hacerlo el fandango en la misma medida¹².

⁹ Ibíd. Pág. 663.

¹⁰ Ibíd. Pág. 662

¹¹ MANZANO, *La Jota como género musical*, Op.Cit. Pág. 184.

¹² MANZANO, *Mapa Hispano de Bailes y danzas...* Op.Cit. Pág. 673. Señala multitud de casos de jotas con la plantilla rítmica tipo V del fandango en el norte peninsular.

Capítulo I. Presentación de los nuevos documentos

Como hechos a destacar en estas nuevas fuentes documentales está la localización de varios ejemplos de fandango de 7 tercios, 5 y 4 tercios y el uso del V grado rebajado en patrones melódicos de partituras de 1880.

Quedó expuesto en nuestro anterior trabajo la constancia documental de fuentes escritas en compás binario compuesto (6/8), cuando lo propio había sido el compás ternario de forma mayoritaria. Esto nos llevó a plantearnos la posibilidad de que el fandango fuera en su origen un canto y baile de carácter binario compuesto, que con el paso del tiempo evolucionó hacia el ternario, aunque lo planteamos sólo como hipótesis.

En estos nuevos ejemplos que estudiamos aquí aparecerán casos de los dos tipos, que serán de importancia vital para comprender lo que es, por un lado, la plantilla rítmica del canto del fandango popular, de naturaleza polirrítmica, y por otro, su acompañamiento, el cual ha sufrido una importante evolución a lo largo de su historia.

Iremos mostrando los diversos ejemplos atendiendo a su cronología, comenzando por los estilos instrumentales y luego los vocales.

I.1. Fuentes instrumentales

Los fandangos de la Biblioteca de Cataluña

En fecha próxima al fandango Murcia (ca. 1732) se conservan en la Biblioteca de Cataluña otros tres (ca. 1731), contruidos sobre las tonalidades de *re menor* y *la menor*, sin el paso por *Fa* o *Do*, y sin indicación de instrumento. Uno de ellos presenta figuraciones rítmicas en 6/8 y los otros están en 3/4. En general, se observa en los tres ejemplos estructuras armónicas contruidas cada cuatro compases, comenzando todos de forma anacrúsica.

El primero de ellos (M.1452, f. 249 r) está escrito casi todo con figuraciones en 6/8 aunque se indique 3/4. Presenta alguna incorrección en su escritura (cc. 12-15, 19-20 y 24-25 de nuestra transcripción), ya que falta medio tiempo en cada compás. Creemos que falta una corchea más con la nota *la* en el registro agudo, resultando por ello el patrón rítmico 3¹³. El otro patrón rítmico utilizado es el tipo 1. Algunos signos de repetición no están bien indicados. No obstante, por el contexto general del fandango es fácil de solucionar. Aunque la indicación del *do#* sólo aparece en el compás 3º hay que sobrentender que vale para toda la pieza. El carácter anacrúsico se mantiene durante todas las variaciones del fandango.

El segundo ejemplo titulado “Lo fandango” (M.741/22, f. 17 r) está escrito en 3/8 con el patrón rítmico 3b como principal y tonalidad de *re menor*.

¹³ Maurice Esses escribe una negra en el primer pulso del compás, algo con lo que no estamos de acuerdo, ya que este tipo de ritmo no está dentro de los patrones habituales para el fandango. ESSES, Maurice *Dance and instrumental diferencias in Spain during the 17th and early 18th Centuries, Vol II*. Pendragon Press, 1994. Pág. 165. Incluimos los manuscritos originales de estos fandangos en el apéndice.

El último fandango (M.741/22, f. 60 r) está en *la menor*, tonalidad de aparición temprana para el fandango que no se practica en la guitarra hasta el siglo XIX (en la fuente no se indica que sea para interpretar expresamente en la guitarra). Esta tonalidad la encontramos en una composición de José de Nebra de 1744 para canto y orquesta de cuerda que fue estudiada en nuestro anterior trabajo.

El fandango en las sonatas de Scarlatti

Doménico Scarlatti (1685-1757) estuvo muy influenciado por la música popular española a la hora de componer algunas de sus sonatas¹⁴. En el fandango atribuido a este compositor (compuesto en *La frigio/ re menor*) no aparecía el paso por la armonía de *Fa*, giro éste importante en el fandango popular y flamenco (VI grado del modo *frigio*). Toda la pieza está construida en base a variaciones sobre la sucesión armónica *La-rem* en compás de 3/4 y con comienzo tético. En cuanto al ritmo, Scarlatti ya presenta el patrón 3b (seguidilla) como célula rítmica importante en la construcción de su fandango.

Dentro de sus sonatas, encontramos que la sonata en *fa menor* K. 329 está construida con un motivo rítmico típico de seguidilla, semejante igualmente a los ritornelos de los fandangos. En ella aparece un pequeño pasaje que parece un fandango (cc. 21-30) en *Sol frigio* o *do menor*. En la sonata en *Re Mayor* K.492 (de 1756) escrita en compás de 6/8, Scarlatti presenta una sección que también nos recuerda a un fandango¹⁵. Aparece primero en *Mi frigio/la menor* (cc. 26-35) y luego en *La frigio/re menor* (cc. 81-90). Situamos las dos en el apéndice

El ritornelo del fandango presenta desde ca. 1730 este ritmo o alguna variación:



Lo podemos encontrar ya de forma temprana en uno de los ejemplos de la Biblioteca de Cataluña (2º), y posteriormente en el ejemplo atribuido a Scarlatti y en el de José de Nebra para teclado. Este ritmo típico está asociado con la seguidilla, y puede presentar variaciones como ésta que también adoptará el fandango:

¹⁴ PUYANA, Rafael: “Influencias ibéricas y aspectos por investigar en la obra para clave de Doménico Scarlatti”. *Actas del congreso internacional «España en la música de occidente. Vol 2»*. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Madrid, 1987. Págs. 51 y ss. En este artículo, Puyana se inclina a favor de no considerar su famoso fandango como salido de la propia mano del compositor, sino más bien “[...] una versión copiada tardíamente por alguien [finales del XVIII] que en su momento pudo haber escuchado a Scarlatti [...]”. Pág. 55.

¹⁵ Calificado de “fandango portugués” por EISENBERG, Michael: “Domenico Scarlatti’s Fandango portugués (K 492, 1756)”, ponencia del *VIII Symposium Internacional de música de tecla española*, realizado los días 11-13 de octubre de 2007 en Garrucha, Almería. Este trabajo no fue publicado por decisión del comité científico dirigido por Luisa Morales, por lo que no podemos completar la información a este respecto. No obstante, Scarlatti fue clavecinista de la corte del rey portugués en Lisboa de 1720 al año de 1729. HONEGGER, *Diccionario Biográfico de los grandes compositores de la música*, Espasa Calpe, Madrid, 1994. Rafael Puyana también mantiene esta influencia portuguesa en este ejemplo escrito en 6/8, citando otros motivos semejantes de fandango portugués en las sonatas K.242, K.96 y K.444. “*Influencias ibéricas...*”, Art. Cit. Pág. 52.



Esta variación rítmica en el 2º tiempo del compás, e incluso en el 3º, se hace ya común y frecuente en el fandango de Antonio Soler. El posterior bolero hará uso de este mismo patrón rítmico, aunque sobre todo se distinguirá por éste:



Esta plantilla rítmica coincide con el llamado “toque abandolao”¹⁶ del flamenco, y lo más probable es que se deba a un préstamo del bolero. Independientemente de la autoría del bolero, atribuida por unos al manchego Sebastián Cerezo y por otros al sevillano Antón Boliche¹⁷, tenemos descripciones que señalan un cambio o novedad en su aire musical. Juan Antonio de Iza Zamácola “Don Preciso” lo explica de esa forma:

“[...] por los años 80 se inventó en la misma provincia de la Mancha, con el título de Bolero, otro aire o manejo más redoble en la guitarra, pero con mayor precipitación en las diferencias o pasos de las seguidillas [...] al paso que redoblaban las diferencias que ellos tenían para sus seguidillas [...]”¹⁸

Está claro que el bolero supuso una novedad en cuanto a la velocidad en las diferencias o pasos del baile de la seguidilla, y además quedó reflejado en la forma de tocar la guitarra: “más redoble”. Esto nos hace pensar que en el bolero se introdujo esa variación rítmica al reducir el tempo de interpretación, lo que permitió un mayor virtuosismo.

El fandango “abandolao” pudo tomar este ritmo del bolero hacia el último cuarto del siglo XVIII, o después, ya que en las obras tempranas de fandangos para tecla y en el ejemplo cantado de fandango de José de Nebra (1744) todavía no aparece este ritmo dentro del propio fandango (lo veremos ya de forma clara en el fandango de Boccherini 1788-98). Podemos encontrar multitud de variaciones sobre el ritmo de seguidilla en obras académicas del XVIII y XIX. Hemos incluido varios ejemplos de seguidillas, seguidillas boleras y bolero donde se puede apreciar un ritmo más simple en las más antiguas y más desarrollado en las posteriores¹⁹.

¹⁶ A este respecto ver las pág. 69 y 72 y ss. de mi Art. Cit. “Los «otros» fandangos...”

¹⁷ NAVARRO GARCÍA, José Luis: *Historia del baile flamenco Volumen 1*, Signatura Ediciones, Sevilla, 2008. Págs. 137 y ss.

¹⁸ DON PRECISO (Juan Antonio de Iza Zamácola): *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, Madrid, 1799. Edición facsímil realizada por Ediciones Demófilo, Córdoba, 1982. Pág. 14.

¹⁹ Los tres primeros ejemplos son seguidillas a solo “serias” del manuscrito *Seguidillas a solo para diversion de la Sma. S^a. Princesa de Asturias* (BNE M/1189). En la portada figura la fecha de 1778. El cuarto ejemplo son unas *Seguidillas boleras* de Blas de Laserna (1751-1816), sin fecha, aunque presumiblemente de finales del XVIII (BNE MP/5352/19). Los últimos son unas seguidillas manchegas y un bolero para danzar de la *Collection des meilleurs airs nationaux espagnols, boleras et tiranas avec accompagnement de guitare et de piano ou harpe. 1er. cahier*. Narciso Paz, París, 1813 (BNE M/235(7)).

Esta segunda reforma del patrón rítmico de la seguidilla (y el fandango) se sumó a la anterior de Pedro de La Rosa (ca. 1740), no calando del todo en los ambientes populares, que gustaban de las formas anteriores basadas en un ritmo en 6/8 como iremos viendo. Sin embargo, se impondrá poco a poco a lo largo del siglo XIX en los estilos de fandangos considerados “Malagueños”, con gran proyección en el flamenco.

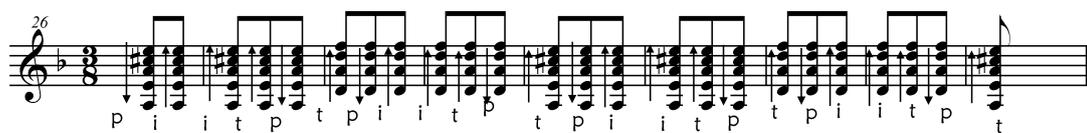
El «Fandango con variaciones para el fortepiano» de José Martí (1719-1763)

Localizado en los fondos de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid²⁰, este fandango poco conocido es un eslabón entre el ejemplo de Scarlatti y el de Antonio Soler. Un elemento importante en este ejemplo de fandango es el carácter anacrúsico y el constante ostinato sobre las armonías de *La / re m-sol m* cada dos compases, base armónica que sirve para la elaboración de todas las variaciones. La aparición del descenso *sib-la* en el bajo se realiza bajo la armonía de *sol menor*. No aparece ninguna sección en la tonalidad relativa mayor (*Fa M*). El patrón rítmico base en este ejemplo es el 3b'' o variaciones sobre él. No encontramos en este caso ninguna reminiscencia de motivos musicales del fandango en 6/8.

1754. Los fandangos de Pablo Minguet e Yrol para guitarra y bandurria

Pablo Minguet presenta en su ejemplo de *fandango*²¹ una forma de rasgueo llamado *por patilla*, lo que comúnmente se entiende en el flamenco como “toque por medio”, aunque en este caso, la tonalidad es *re menor*. Sólo presenta los acordes de *re menor* y *La Mayor*, quizás porque sólo le interesa mostrar la forma de rasgueo. El que Pablo Minguet indique que el fandango es “por patilla”, es síntoma de que armónicamente es *La M* el acorde más importante, y no *re menor* (supuesta tónica). Esto es lo que escribió Minguet en compás de 3/8 (patrón 1 en ciclos de dos compases):

Fandango por patilla



t=dedos i,m,a,q a la vez

²⁰ Edición consultada a cargo de GONZÁLEZ CASADO, Pedro J. *Martí, J. Teixidor, J. Murguía, J. Codina. Obras para fortepiano*, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Cámara de Comercio e Industria, Madrid, 1991. Incluimos en el apéndice sólo el comienzo (cc.1-28).

²¹ *Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y más usuales como son la guitarra, tiple, vandola, cythara, clavicordio, organo, harpa, psalterio, bandurria, violín, flauta, travesera, flauta dulce y la flautilla con varios tañidos, danzas, contradanzas y otras cosas semejantes, demostradas y figuradas en diferentes laminas finas, por música y cifra al estilo castellano, italiano, catalán y francés*, Joachim Ibarra, Madrid, 1754 (BNE M/893(1)). Situamos los originales en el apéndice.

Fandango para bandurria



La pena es que parece no estar completo, pero es suficiente para darnos cuenta de que en aquellos tiempos un tipo de fandango se estructuraba de la forma flamenca y popular que hoy conocemos. Pablo Minguet escribe esta estructura: ritornelo instrumental con las armonías de *La* y *re m* y parte cantable con giro a *Fa*, seguida de *Sib*, vuelta de nuevo a *Fa*, luego *Do*, y ahí acaba el fandango. Quizás el fandango pudiera continuar con las cadencias habituales posteriores sobre *Fa* y *Sib-La*, ya que el desarrollo musical sobre la armonía de *Do* está incompleto, aunque esto no lo podemos asegurar. En caso de que continuara, habría que tener en cuenta, además, la posibilidad de otras variantes armónicas diferentes a las típicas flamencas. Más adelante, veremos cómo esta forma se acerca mucho a una sección del fandango de Boccherini, y también al ejemplo cantado de José de Nebra. El patrón rítmico de este fandango para bandurria es el tipo 2 si agrupamos los compases en ciclos de dos. Pablo Minguet también indica rasgueado en la parte de bandurria, con una “r”, entre el tiempo 2º y 3º generalmente, aunque también entre el 1º y 2º. Suponemos que se refiere a incluir redoble (notas con mitad de valor) en el tiempo 2º y 1º respectivamente, resultando estos tres modelos:



Escritos agrupados en ciclos de 2 compases (6/8) resultaría esto:



El primer ejemplo coincide con una sección de la ya comentada sonata K. 492 de Scarlatti calificada de “fandango portugués” (escrita en 6/8). El segundo modelo es el patrón 3. Así sería si lo escribiésemos en el posterior compás de 3/4 que adquirirá el fandango:



Semejante al ritmo ya comentado de la seguidilla. Aunque Minguet deja clara una diferente acentuación, estructurada en ciclos de tres pulsos (3/8), por lo que el resultado auditivo es un compás ternario en ciclos de dos compases (3/8-3/8) y no un ternario simple (3/4). Esta es la forma con redoble del fandango para bandurria:

alternativa rítmica sugerida por Pablo Minguet

1773. *El fandango de Juan Antonio de Vargas y Guzmán*

Juan Antonio de Vargas y Guzmán escribió un fandango rasgueado en la primera copia de su tratado de 1773 que fue escrito en Cádiz y conservado en Oviedo²². Los otros dos tratados fueron escritos en Veracruz en 1776. Sólo el primero de ellos tiene una parte dedicada a la guitarra de rasgueado, y por ello el fandango solo aparece allí. De forma muy elemental escribe seis compases en tonalidad de *re m*, con un breve paso por *Re M*, lo que podría indicar las dos formas tonales más habituales de los fandangos por aquella época: modo *menor* y modo *Mayor* de *re*, con postura *por medio* (*La*) para el acorde de dominante. Lo hemos transcrito en compás de 3/4 y 6/8, que podría valer también, y creemos que mejor esta última en binario por la dirección del rasgueo de la mano derecha, que sugiere esta forma de acentuación. El patrón utilizado es el más elemental, el tipo 1, con comienzo tético.

Quizás ese acorde de *Re Mayor* esté relacionado con una forma especial de acompañar un fandango en Cádiz, el *fandanguito de Cádiz*, que pudo ser el germen para el posterior toque por *alegrías*²³.

Félix Máximo López (1742 – 1821) y sus «Variaciones del fandango español al fortepiano»

Las *Variaciones sobre el fandango español* de Félix Máximo López abren la interrogante sobre lo que se supone que debe ser esta modalidad de fandango considerada aquí como estilo nacional. Desde mediados del siglo XVIII en adelante el fandango parece ser ya una modalidad considerada española (igualmente José de Nebra calificó una composición así para tecla antes de 1768), aunque todavía es recordado como originario de las Indias (1778 *Obras en prosa y verso del cura de Fruime Diego Antonio Cernadas de Castro*²⁴). Desde el punto de vista musical no hay diferencias significativas con otros fandangos de la misma época, salvo las debidas al desarrollo

²² Lo podemos encontrar en la reedición de Ángel Medina Álvarez. Centro de documentación musical de Andalucía, Granada, 1994. Pág. 35.

²³ Fue estudiado en “Los «otros» fandangos...” Art. Cit. Pág. 104.

²⁴ *No es español el indiano / Fandango, vil de nación; / y es un su comparación / mucho más noble el villano*. Blog *El afinador de noticias*, entrada del 7 de abril de 2011. [Consulta: 25 de octubre de 2012] <http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2011/04/el-fandango-indiano.html>

musical e histórico de la modalidad practicada en instrumentos de tecla, ejemplo éste que supera al del padre Antonio Soler y Ramos bajo nuestro punto de vista.

Como aspecto importante a destacar de este ejemplo (en el habitual tono de *La frigio*) está una sección musical estructurada en torno a la tonalidad del VI grado (*Fa*, cc. 47-62)²⁵, con muchas semejanzas a la forma practicada en los fandangos populares y flamencos. Aparecen los mismos 6 pasos armónicos: *Fa/Sib/Fa/Do/Fa/La*, aunque no viene la armonía de *Fa* precedida de su dominante. Claramente es una sección inspirada en algún canto, que este compositor utiliza de forma muy parecida a como lo hizo Antonio Soler en su fandango. Aunque este último parecía usar la armonía de *Fa* como dominante de *Sib*. Sin embargo Máximo López sitúa el acorde de *Fa* como centro tonal.

Esta estructura armónica recuerda mucho al fandango para bandurria de Pablo Minguet e Yrol, aunque este autor no parecía presentar completo su fandango. Sí lo hace Félix Máximo López, lo que confirma nuestras sospechas sobre una estructura armónica ya definida a mediados del XIX en torno a la tonalidad del VI grado del modo *frigio*, con 6 pasos armónicos importantes antes de retornar al tono principal. Sobre esto último, hay que decir que la estructura de este ejemplo de fandango no presenta igual número de compases por armonía, algo que sí es común en los estilos populares y flamencos (2 ó 4 compases ternarios, según la forma de escritura antigua o moderna²⁶). Tampoco su construcción melódica es simétrica, ya que a partir de la armonía de *Do* (c.55) parece más una transición en busca del tono principal (*La*), donde desaparece la parte cantábil de la mano derecha. El enlace con el tono principal (*La*) se hace por medio del acorde de *sol menor* (VII grado), que aparece primero en 1ª inversión (*Sib* en el bajo), lo que le da un aire más cercano a lo popular, y después en estado fundamental, enlace más natural en el ámbito académico. Podemos encontrar la sucesión II-I con el *sib-la* en el bajo de forma semejante a como se hace en los estilos flamencos y populares en los cc. 152-3, donde aparece un desplazamiento de la armonía por grados conjuntos sin hacer uso del acorde de VII grado (*sol menor*) en primera inversión.

En cuanto a su carácter rítmico encontramos figuraciones de todo tipo, con pasajes en clara hemiolia aunque el compás sea 3/4, por lo que el resultado será un 6/8 en lugar de un ritmo ternario (cc. 11-21). También hay partes en compás alterno, como en la sección en centro tonal en *Fa* (cc. 47 y ss.), en la que podría escribirse en 3/4-6/8 los cc. 48-19, 51-52 y 53-54. En esta pieza subyace claramente el espíritu en 6/8 del fandango combinado con el 3/4, lo que evidencia su naturaleza polirrítmica. Los patrones más utilizados son el 3b y variaciones sobre él, y el patrón 1 y 1b. Tiene comienzo tético, aunque algunos pasajes de la mano derecha tienen comienzo acéfalo (cc. 64-66, 91-93, 129-132)

El «fandango alegre» del cuaderno «Música manuscrita. Tomo 2º. Piezas para piano» (principios del XIX)

Junto con piezas de Daniel Steibelt, Pierre Rode (polonesas) y Mr. Elerman (polaca), aparecen otras anónimas de tipo popular, numerosos minuetos, contradanzas,

²⁵ Utilizamos la edición a cargo de COBO Alberto: *Félix Máximo López: Integral de la música para clave y pianoforte*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales V.7, Música Hispana, Madrid, 2000. Incluimos en el apéndice los cc. 41-80 y 142-final.

²⁶ Explicaremos esto más adelante.

vales, varios boleros, la cachucha y dos fandangos con variaciones²⁷. Uno de ellos es calificado de “alegre”, sin que haya en él nada que pueda distinguirlo del otro ni de otros fandangos semejantes de la época. Este fandango alegre está en 3/8 y tonalidad de *re menor*. Aparece en él la indicación de *entrada y paseo*, lo que es significativo de su estructuración pensada como un baile, aunque sea una pieza para piano. El *paseo* aparece varias veces intercalado entre las numerosas diferencias.

Si agrupamos los compases de 3/8 en ciclos de dos, rítmicamente presenta el patrón 2 o alguna variación de él. Su comienzo es anacrúsico, aunque algunas diferencias pueden entenderse como acéfalas (cc. 35-38).

Los fandangos «rondeños» manuscritos del siglo XIX

En los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid hemos localizado dos ejemplos relacionados con las variantes llamadas “rondeñas”: *Fandango intermediado de la Rondeña* (ca.1830) y *Fandango rondeño* (2ª mitad del XIX). Están escritos en tonalidad de *La frigio/re menor*. Lo más destacado en ellos es la parte en la que se imita al canto, donde aparecen las típicas seis cadencias armónicas que son comunes a los estilos populares y flamencos. Por su importancia, estos ejemplos serán retomados más abajo en el apartado de las variantes con canto, aunque estén escritos para instrumento.

Rítmicamente, el primer ejemplo tiene como patrón el 2b o alguna variación sobre él, y también el 3b (seguidilla). Aunque también puede sentirse el tipo 3 (6/8) en la parte de imitación del canto, debido al carácter de ritmo alterno (6/8-3/4) en la naturaleza de estructura melódica. En el segundo fandango destaca el patrón 3b en el acompañamiento, y aunque la melodía del canto del clarinete está más elaborada, se percibe igualmente una estructura interna en compás alterno 6/8-3/4 con el modelo 3 como tipo. Estos dos ejemplos y los siguientes que analizamos son de comienzo tético.

La «Rondeña» de Julián Arcas (ca.1854)

Julián Arcas interpreta por primera vez una rondeña el 4 de mayo de 1854 en Madrid, aunque su publicación no vio la luz hasta 1860: *Rondeña para guitarra sola* ed. La Ausetana, litografía de Federico Durán y España, Barcelona²⁸. Suponemos que sería esta misma obra.

²⁷ BNE M/2232. Jaime Trancoso indica la fecha de 1801 para este manuscrito en su tesis doctoral *El piano flamenco: génesis, recorrido diacrónico y análisis musicológico*, Departamento de Didáctica de la Lengua y de la Literatura y Filologías Integradas, Universidad de Sevilla, mayo de 2011, pág. 75. Sin embargo, esta fecha no se puede asegurar. Es frecuente en la BNE que la fecha que aparece en el buscador sea una aproximada, que indican en este caso para situarlo en la 1ª mitad del XVIII. Es al introducirnos en el documento en cuestión cuando aparece su datación correcta. Además, apareciendo la *Cachucha* y la *Tirana del bombeo de Cádiz* en él, el cuaderno tiene que ser forzosamente posterior a 1810, aunque pueda contener algunas obras anteriores. Igualmente ocurre con la datación que realiza del manuscrito BNE M/1250 (pág. 75). Tampoco se puede asegurar que esta recopilación sea de 1701, por las mismas razones anteriormente aludidas y porque por su escritura musical es demasiado aventurado pensar en una fecha tan temprana, ya que musicalmente es muy cercano al ejemplo de Scarlatti, por lo que debe ser posterior. La BNE lo encuadra en la 1ª mitad del XVIII.

²⁸ RIOJA, Eusebio: *El guitarrista Julián Arcas y el flamenco. El flamenco en la cultura andaluza a través de un guitarrista decimonónico*. Conferencia impartida en el XXXVI Congreso Internacional de Arte

Escrita en *Mi frigio*, alterna partes modales y variaciones en *Mi* con otras tonales en *Do*, usando la estructura que tiene el modelo cantado: ritornelo instrumental en *Mi* y copla con centro tonal en *Do*. Eusebio Rioja señala la relación de esta obra con la anterior de “El Murciano”, con la que coincide en estilo y muchas de sus variaciones²⁹.

Las «Murcianas» de Julián Arcas (ca. 1858)

El 15 de septiembre de 1858 interpreta Julián Arcas en Sevilla *La Murciana*, *fantasía de aires nacionales*, obra que llevaría en su repertorio hasta el final de su vida, aunque solo con el apelativo de *Murciana*³⁰. Como dice Rioja, hay que suponer que es el antecedente de la publicación que vio la luz en 1891 por la casa Andrés Vidal y Roger titulada *Murcianas*, y que fue el punto de partida de *La cartagenera* posterior de Tárrega³¹.

Esta obra está escrita en *Si frigio*, tonalidad habitual de las granaínas flamencas y algunas malagueñas y tarantas de grabaciones de las primeras décadas del siglo XX. Esta tonalidad está documentada por Ocón en estilos del levante español³² (practicada al menos desde el último cuarto del siglo XIX), y será el punto de partida para composiciones posteriores de Rafael Marín y Ramón Montoya.

Ca. 1875. El «Pot-purri malagueño» de Julián Arcas

Esta obra³³ podría considerarse una malagueña en toda regla, en la línea de continuidad de la *rondeña-malagueña* de Francisco Rodríguez “El Murciano”, aunque con algunas diferencias importantes. Entre ellas, cabe destacar la escritura en 3/8 del Allegro posterior a la introducción, en el que encontramos pasajes que bien podrían escribirse en 6/8 al agruparse de forma binaria (cc. 105-112, 128-132 y la copla).

Este *Pot-pourri* está construido en la tonalidad de *Mi frigio flamenco*, utilizando diferentes motivos de malagueña de sobra conocidos hoy (y seguro que también en la misma época), donde la cadencia andaluza vertebraba prácticamente toda la obra, combinándose con un pasaje en torno al eje tonal de *Do Mayor* en la sección titulada “copla”.

Flamenco. Málaga 2008. Difundido en Jondoweb. <http://www.jondoweb.com/contenido-julian-arcas-y-el-flamenco-761.html>. Pág. 33. [Consulta: 15 de diciembre de 2012]

²⁹ *Ibíd.* Pág. 24.

³⁰ *Ibíd.* Pág. 40. El último recital donde la interpreta acaeció el 8 de mayo de 1881, en el Teatro Principal de Almería.

³¹ Es notable la influencia de la obra de Arcas en la de Tárrega. He comentado la sorprendente similitud de la jota de Tárrega con la recientemente descubierta de Arcas (ca. 1875) en mi trabajo “Lo «último» de Julián Arcas. La obra inédita de la Colección Palatín”, *Revista Sinfonía Virtual*, nº 23, julio de 2012. Pág. 6 y ss. http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/julian_arcas.pdf

³² *Murcianas* o *Granadinas*. OCÓN, Eduardo: *Cantos españoles. Colección de aires nacionales y populares*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1874. Pág. 85. Digitalizado en la Web de la BNE.

³³ Pieza inédita de Julián Arcas que fue divulgada por mí en el mencionado trabajo “Lo último de Julián Arcas...” acúdase al artículo para la consulta de las partituras.

Comparando la composición de Arcas con la de “El Murciano”, no hemos encontrado motivos musicales semejantes como para poder afirmar influencias de uno en otro, y aunque presentan diferente compás, están construidas de forma similar. Armonía, melodía, copla y fraseos van de la mano en las dos composiciones, si bien la de “El Murciano” nos parece más flamenca, y nos atrevemos a decir que también algo más virtuosa, porque además de pasajes de mayor dificultad, incorpora un trémolo en dos partes de la misma, técnica que no emplea Arcas en la suya. No obstante, es probable que Arcas bebiera de la fuente guitarrística del granadino, ya que sus rondeñas son muy parecidas. Además, en 1845, época en la que Glinka visita Granada, Arcas tenía sólo 13 años, edad muy precoz como para suponer una influencia de tipo contrario. De todas formas, hay que decir que seguramente Antonio Rodríguez “El Murciano” utilizaría igualmente para sus composiciones motivos musicales practicados en la época.

Ca. 1880. La «Malagueña Granadina» para piano de Enriqueta Ventura de Domenech

Hacia 1880 se publica esta pieza que forma parte de la serie titulada *Trozos flamencos*³⁴, en la que también aparece una copla intercalada en su parte central, canto que será estudiado más adelante. Está compuesta en el tono habitual de *Si frigio flamenco* para las granaínas, con un ritmo interno que recuerda al bolero en las partes a compás (corchea 160), sin duda herencia de estilos anteriores de malagueñas y fandangos de baile. Estas partes a compás contrastan con otras *ad libitum*, típicas en las granaínas flamencas. La pieza está construida en torno a la cadencia II-I en *Si frigio (Do-Si)*, con momentos donde aparece la cadencia andaluza (*Mi m-Re-Do-Si*), aunque hay que señalar su final en el acorde de *mi menor*, algo que también podemos encontrar en el flamenco en algunas piezas a solo de guitarra, y que creemos ser una influencia académica.

1884. La «Malagueña jaleada» de Oscar de la Cinna

En nuestro trabajo sobre la *seguriya*³⁵ comentamos lo confuso de la denominación de muchas piezas editadas en el siglo XIX que se refieren a supuestos estilos flamencos, gitanos o árabes, sin más pretensión que lograr atraer al público aficionado de la época. En la portada de la versión a cuatro manos de esta malagueña aparece “Genre pur andaloux=mauresque. (:Gitano o Flamenco:)”³⁶. Nada tiene de especial esta composición como para que pueda detectarse en ella cuatro influencias musicales, aunque sí tiene ciertos elementos rítmicos interesantes que podrían justificar el apelativo de “flamenco”. Por lo demás, es una malagueña de carácter virtuoso para piano semejante a otras de fechas coetáneas. La tonalidad general es *Fa frigio/Sib menor*, con una sección central en *Mi frigio*, donde aparece un canto (sin voz). Tras esta parte imitativa de un canto de malagueña con sus 6 tercios habituales se modula a *Re frigio*, y retorna de nuevo a la tonalidad general de *Fa frigio*, concluyendo con una

³⁴ Se puede ver completa la digitalización de la partitura en la Web de la BNE (Sig. MP/4568/24).

³⁵ “De Playeras y Seguidillas. La Seguriya y su legendario nacimiento” *Revista nº 22 de Sinfonía Virtual*, Enero de 2012. http://www.sinfoniavirtual.com/revista/022/playeras_seguidillas.pdf

³⁶ Incluimos en el apéndice la portada completa de la versión a cuatro manos (BNE MP/257/12) y parte de la edición para piano a dos manos donde se dice “GENRE pur ANDALOUX (:Gitano:)” sin el apelativo de “mauresque”.

cadencia final en *Sib menor*, forma de conclusión (acorde menor) que nunca aparece en los estilos populares o flamencos.

Los elementos rítmicos a destacar son, por un lado la escritura en compás de 3/8, y la aparición del patrón 3 si agrupamos los compases cada dos ciclos (cc.1-4, 15-16). Veamos por ejemplo el primer sistema de la pág. 3:



Otro aspecto a destacar es el uso de algunas ligaduras que dan un cierto carácter de de ritmo de hemiolia (primer sistema pág. 5):



1902. *El método de Rafael Marín*

El guitarrista Rafael Marín presenta en su método³⁷ piezas de expresividad totalmente flamenca: *Granadinas* y *Malagueñas* para guitarra sola, con versiones de mayor dificultad para concierto. También escribe acompañamientos para algunos cantes flamencos, como granadinas, malagueñas y fandangos.

Aunque publicado en fecha tardía y posterior a la época profesional de Silverio, hay que considerar siempre una continuidad con formas expresivas anteriores. De este método hay que comentar algunos aspectos muy interesantes. En las malagueñas y granadinas de “concierto”, en compás general de 3/4, aparece la práctica de la hemiolia escrita en compás alterno (6/8-3/4). En la malagueña se indica un tempo algo más lento de lo habitual para este estilo: *andantino*; y *larghetto* para la granadina, cuando lo propio hasta entonces había sido el *allegretto*. Esta peculiaridad nos hace comprender la evolución del estilo hacia formas expresivas más libres, proceso que culminará con las “malagueñas nuevas”, o “de cante” y las “granaínas”, donde el compás se hace libre (*ad libitum*). Podemos escuchar pasajes similares de hemiolia en grabaciones de discos de pizarra, como en la introducción de la *Malagueña* registrada en 1908 por El Garrido de

³⁷ MARÍN, Rafael: *Aires Andaluces. Método de Guitarra por Música y Cifra*, Sociedad de Autores Españoles, Madrid, 1902. Edición facsímil realizada por Ediciones de La Posada, Córdoba, 1995.

Jerez “Que no me perdone Dios”³⁸, y en los *Fandangos de Lucena* que canta el Niño de Cabra en 1914 y que más abajo analizamos³⁹.

El acompañamiento de la *Granadina* está claramente en *Sol Mayor*, aunque no transcribe la melodía del canto. Habría que suponer que antes del canto y después, estaría la parte instrumental en *Si frigio* habitual en este estilo. Lo mismo ocurre con la *Malagueña (Mi frigio)* con copla en *Do* y el *Fandango (La frigio)* con copla en *Fa*.

I.2. Fuentes cantadas

El fandango de la tonadilla «Lo que pasa en la calle de la comadre el día de la Minerva» de Luis Misón (1727-1766)

De este fandango de Luis Misón sólo se había divulgado la melodía de su canto, de 7 incisos melódicos⁴⁰. La fuente se debía al eminente musicólogo José Subirá, quien la transcribió situando su fecha hacia 1760.

Hemos accedido al manuscrito original que se conserva en la Biblioteca Histórica de Madrid (Mus 180-20) y realizado una transcripción para analizar su contenido musical. Lo hemos comparado con el ejemplo de José de Nebra, que aunque anterior y diferente, comparte rasgos comunes en cuanto a la construcción melódica, como por ejemplo los incisos melódicos estructurados en dos compases y el comienzo anacrúsico de todos, excepto el primero. Éste de Luis Misón presenta en la resolución de cinco de sus tercios unos floreos en las notas de caída en tiempo fuerte del compás, aspecto éste que podemos observar en prácticamente todos los fandangos populares y flamencos. El modelo rítmico más importante de este ejemplo está basado en variaciones sobre el patrón 3b (ver violín 1º).

La tonalidad de partida de este ejemplo es *La frigio*, realizándose un giro a *Fa Mayor* cuando comienza el canto, sin venir precedido de la dominante, y retornando a *La* en la caída del tercio 5º. Su construcción musical nos recuerda en cierta forma a la malagueña que aparece en el libro de Davillier, donde también aparecen 7 tercios, aunque su tratamiento armónico como veremos es muy diferente.

La armonización de este fandango está muy cercana a secciones ya analizadas de otros fandangos instrumentales, siendo el de Félix Máximo López el que más se parece a nuestro ejemplo. No obstante, hay que señalar que aunque este canto tenga 7 incisos melódicos, en la caída del 5º se cierra el pasaje en centro tonal de *Fa*, siendo las dos últimas frases melódicas del canto más bien una conclusión a modo de coda que se realiza sobre el obstinato habitual del fandango, con las armonías de *La M* y *re m*. Esta sería su estructura:

³⁸ Guitarra Román, Zonophone X-5-52002. En tono de *Si frigio* sin cejilla. El primer canto se considera hoy como “taranta del Pena”. La grabación que yo poseo está casi un tono bajo, a la hora de editarlo en disco compacto se debió reproducir más lento que la velocidad original de grabación. El segundo canto es la Cartagenera del Niño de Cabra.

³⁹ El guitarrista parece Ramón Montoya, aunque no estamos seguros.

⁴⁰ SUBIRÁ, José: *Historia de la música teatral*, editorial Labor, Barcelona, 1945. Pág. 145.

Ritornelo: La M__re m__La M

Voz:

Fa M	_____	Sib M
Sib M	_____	Fa M
Fa M	_____	Do M
Do M	_____	Sol 7 Do M
Do M	_____	mi m7 La M
re m	_____	(ritornelo) La
re m	_____	(ritornelo) La

Esta es la copla:

*Ya no hay quien cante fandango
si no lo canta algún majo
ya no hay quien fandango cante
si no lo canta un tunante*

Forma cantada:

*Ya no hay quien cante fandango
si no lo canta algún majo
ya no hay quien fandango cante
si no lo canta un tunante
ya no se canta el fandango
si no lo canta algún majo
ya no hay quien cante el fandango*

Los dos últimos versos melódicos se podrían suprimir sin verse afectado musicalmente el fandango. Esto nos hace pensar en que aunque es evidente que bajo este fandango está la mano de un compositor académico (quien modela a su gusto su creación), es muy probable que existiera de forma generalizada en el siglo XVIII formas de cantos de fandango estructuradas en 5 incisos melódicos. Algunos ejemplos populares de cinco tercios se conservan en localidades del sur español⁴¹, también algún caso flamenco, por ello no será tan descabellada esta idea habiendo estudiado además el caso anterior de José de Nebra.

Como aspecto musical a señalar que aleja este ejemplo de los populares y flamencos está la aparición de la armonía de *Fa* antes de la caída de la voz del primer tercio, justo cuando comienza el canto. En los ejemplos flamencos y populares no aparece este acorde hasta la caída melódica del canto, al finalizar el primer inciso melódico, por lo que desde un punto de vista armónico, tenemos en este ejemplo estos grados tonales como cadencias en *La frigio*: II/VI/III/III/I/-(I/I). Este alejamiento lo podríamos resolver insertando un inciso más al comienzo del fandango, de esta forma:

⁴¹ Pusimos varios ejemplos en nuestro trabajo “Los «otros» fandangos...” Art. Cit. Ver págs. 95 y ss.

I/II/VI/III/III/I/-(I/I). Posible transformación musical que pudo darse a lo largo del siglo XVIII, consolidándose a comienzos del XIX, ya que por entonces abundan los ejemplos en partitura de 6 incisos. El comienzo de ese nuevo inciso melódico bien pudo hacerse con la armonía de la dominante (*Do 7*), acercándonos así al fandango actual.

El fandango de la tonadilla «El baile sin mescolanza»

La música de esta tonadilla fue compuesta por Blas de Laserna (1751-1816) y aunque desconocemos el estreno de la misma, creemos que puede ser de hacia 1785, pues Ramón de la Cruz publicó⁴² un sainete con este título para la ópera italiana *La Frasquetana* publicada en 1787⁴³. Escrita en compás de 3/4 y tonalidad de *do menor/sol frigio* tiene sólo 4 incisos melódicos prácticamente iguales. Son de comienzo anacrúsico y todos presentan caída en *sol* en su final. Se realizan todos sobre el ritornelo típico del fandango, con los acordes de dominante y tónica de *do menor* y con el patrón rítmico 3b, 3c o alguna variación sobre ellos.

El fandango de la tonadilla «Las Cautivas» de 1778

Este ejemplo de fandango se caracteriza por poseer 6 incisos melódicos exactamente iguales sobre los acordes de dominante y tónica de *re menor*. Las melodías son de carácter anacrúsico, y salvo el bajo, tanto la voz como el resto de instrumentos presentan un mismo diseño rítmico y melódico. Presenta muchas semejanzas con el ejemplo anterior, sobre todo en la construcción de sus melodías y armonización.

El «Fandango. Canción española meridional para danzar» y la «Malagueña» de Narciso Paz. 1813

Narciso Paz publica en *Deuxième collection d'airs espagnols avec accompagnement de piano et guitare* (1813)⁴⁴ un fandango en *La frigio* arreglado para piano y voz, en el que podemos encontrar los clásicos seis tercios con las típicas cadencias armónicas a las que estamos acostumbrados (*Fa/Sib/Fa/Do/Fa/La*). En este caso sí aparece la dominante de *Fa* antes de la sección del canto. Tras una introducción basada en variaciones melódicas semejantes a otras piezas instrumentales ya comentadas, aparece un canto construido en estructuras de 2 compases y comienzo anacrúsico. Las células

⁴² En Google Books tienen catalogada una publicación de 1792. [Consulta: 14 de noviembre de 2012] http://books.google.es/books/about/El_baile_sin_mezcolanza.html?id=KRleYAAACAAJ&redir_esc=y

⁴³ En la Real Biblioteca de Madrid figura con nº de registro 24266 una ópera con música de Paisiello titulada *La Frascatana*, que se estrenó en el Teatro de los Caños del Peral de Madrid. En esta biblioteca indican que se publicó en 1787, aunque pudo estrenarse antes, ya que consultada en la Hemeroteca Digital de la BNE la publicación *Mercurio Histórico* de diciembre de 1786, Madrid, pág. 5, se habla de la asistencia de sus majestades a la primera representación en Nápoles de esta ópera. Ocurrió el 1 de noviembre con “algunos pedazos de música añadidos”. En el libro escrito por María del Carmen Simón Palmer *Manuscritos Dramáticos de Los Siglos XVIII-XX de la Biblioteca del Instituto de teatro de Barcelona*, Cuadernos Bibliográficos Número 39, C.S.I.C. Barcelona, 1979, pág. 66, se indica una fecha anterior: 1785, para *El baile sin mescolanza*. Sainete nuevo o fin de fiesta para la ópera «La Frasquetana». En la Biblioteca Histórica de Madrid figuran dos ejemplares manuscritos sin fecha. VV.AA. *Ramón de la Cruz en la Biblioteca Histórica municipal: materiales para su estudio*, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. 1996. Pág. 22.

⁴⁴ Está digitalizada en la Web de la Biblioteca Nacional (Sig. M/235(1))

rítmicas se basan en variaciones sobre el patrón 3b. Aunque su ritmo está soportado por un acompañamiento ternario en el piano, podría interpretarse con un compás alterno de 6/8-3/4, probable naturaleza rítmica originaria del fandango popular:

El retorno a la tonalidad principal de *La*, se hace con la armonía de *sol menor*.

Es interesante señalar cómo aparece repetido el texto del primer verso en los tercios 1º y 2º (también aparece este verso en el tercío 6º). Antes comentábamos la posibilidad del origen de la forma de fandango estructurada en 6 tercios a partir de una anterior de 5, añadiendo un tercío más al principio e incorporando la armonía de dominante del tono del canto. En este caso la armonía de la dominante (*Do*) aparece al finalizar el ritornelo pero no durante la elaboración del primer tercío, que se desarrolla con la armonía de *Fa*. Esta es la copla:

*Jalea tu cuerpo bueno
siquiera por un minuto
y le darás a este cuerpo
ese ratito de gusto*

La *Malagueña* que aparece en esta misma colección es calificada como “canción popular de Andalucía”. Este ejemplo en tonalidad de *Mi frigio* presenta como particularidad un comienzo en su acompañamiento directamente con la armonía de *Do* (VI grado), y una cadencia armónica en *Sol* (III grado) en el 2º tercío, cuando lo habitual habría sido *Fa* (II). En su final, la melodía y armonía concluyen en *Mi* tras un paso por armónico por *Fa*, primer ejemplo donde observamos la sucesión armónica II-I. No presenta ningún tipo de introducción, ni aparece tampoco la armonía de dominante antes del canto. En cuanto al ritmo, nada en su acompañamiento recuerda a los modelos estudiados, sólo la estructura interna del canto parece heredar su ritmo.

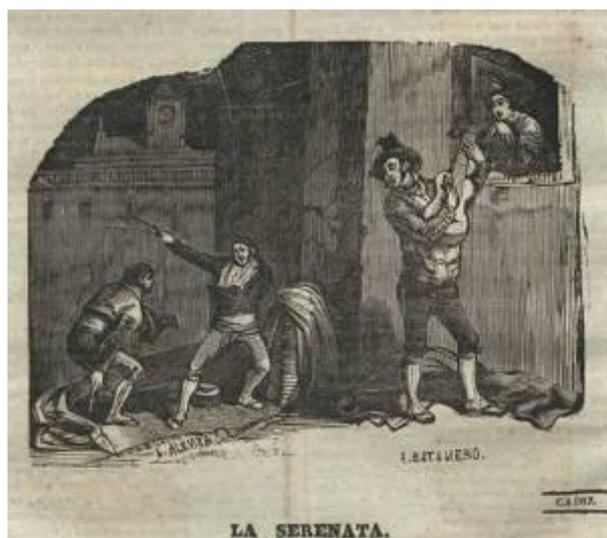
I.2.1. Las rondeñas

Las *rondeñas* aparecen descritas como un tipo diferenciado de fandango. Esta modalidad de fandango aparece a mediados del XIX confundida con las *malagueñas*,

encontrándonos denominaciones como *rondeña-malagueña*, sin saber muy bien qué distingue a cada variante y el por qué de su identificación. Comúnmente conocida como una variedad de fandango local de la ciudad malagueña de Ronda, nosotros creemos que la *rondeña* nace como una nueva modalidad de fandango con función de escuchar el canto, a partir de fandangos bailables, una vez que se interpretasen más lentos para cantar, como cante “de ronda”, para “rondar” a las damas⁴⁵. Más adelante se diría fandango “de ronda” como sinónimo de “rondar”, y posteriormente quedaría identificado con la ciudad de Ronda por ser Málaga caudal inagotable de multitud de fandangos, entre ellos la malagueña con la que se suele confundir. Faustino Núñez está en esta vía de investigación. Localiza nuestro amigo varios documentos donde se “ronda a las damas”, como éste de 1828 donde encontramos datos de la *rondeña* como un cante junto a la jota y el fandango⁴⁶ en una obra de teatro:

y aquí donde usted me vé
ya sé tañer la vihuela
con mas primor veinte veces
que el barbero que me enseña.
Lamp. Y sobre todo el fandango
y la jota aragonesa.
D. Esteb. Y hago siempre de *traidor*
en las comedias caseras;
y la aldea se alborota
cuando canto la *rondeña*;
y tengo yo cierta gracia
natural, cierta agudeza....
¿No es verdad?
D. Balt. Si.
D. Esteb. Y en fin tengo
diez mil ducados de renta.
Mas con tantas campanillas,
tanto aquel, tantas riquezas;...
escandalícese usted;
no falta quien me desprecia.

En 1839, un artículo titulado *La serenata* se acompaña con una ilustración:



⁴⁵ Existen multitud de cantos “de ronda” en el folclore español. Ver al respecto la Magna Antología del Folklore Musical de España realizada por el Profesor Manuel García Matos. Hispavox, 1979.

⁴⁶ En la comedia original en tres actos y en verso *A Madrid me vuelvo* de Manuel Bretón de los Herreros. Blog *El afinador de noticias*, entrada del 8 de febrero de 2011. [consulta: 8 de febrero de 2011] <http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2011/02/ronden-de-ronda-o-de-rondar.html>

Y con un poema donde se dice:

[...]
*Una rondeña rasgueda
con tanto primor y gracia,
que Lucía agradecida
abrió toda la ventana.
Así decían las coplas,
si mal no cuenta la fama.*
[...]⁴⁷

En 1837 se describe a la rondeña como un baile en Lanjarón:

“[...] viendo bailar al son de la alegre rondeña a las robustas mozas del pueblo mezcladas con las elegantes malagueñas, gaditanas, y granadinas, y aún con las delicadas inglesas [...]”⁴⁸

Charles Dembowsky menciona la rondeña como un tipo de fandango, y considera su canto a modo de serenata como una costumbre antigua conservada en Granada. Es una descripción muy similar a la anterior de 1839. Ésta de Dembowsky ocurre el día 12 de octubre de 1838⁴⁹:

“[...] Por último, por la noche, después del espectáculo, voy por las calles a pasar revista a las Vírgenes que alumbran lámparas votivas, y espío los balcones al pie de los cuales los jóvenes enamorados charlan misteriosamente con sus novias, o bien acompaño a las serenata que con sus melodías lastimeras saca del sueño a las hermosas y parece forzar a las persianas a abrirse a su paso. Hay una copla de la rondeña, el fandango andaluz, que todas las mujeres saben aquí de memoria, y que os dirá por sí sola todo lo que Granada ha conservado en punto viejas costumbres españolas:

*La dama que está dormida
y la guitarra la llama,
no quiere mucho a su amante
si le prefiere la cama*

Por lo común con esta copla deliciosa los galanes comienzan sus serenatas, que son muy comunes aquí, pues todos saben servirse de la guitarra.”

⁴⁷ Blog *El Afinador de noticias*, entrada del 28 de junio de 2012. [Consulta: 28 de junio de 2012] <http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2012/06/serenatas-y-cantes-de-rondar-rondenadas.html>

⁴⁸ En *El Instructor o repertorio de Historia Bellas Artes y Letras*, Londres, 1837, tomo IV. Pág. 371. Dentro de un apartado titulado “Sitios pintorescos de España, Lanjarón, entre Granada y Málaga”.

⁴⁹ DEMBOWSKY, Carlos: *Dos años en España durante la Guerra Civil (1838-1840)*, Ed. Crítica, Barcelona, 2008. Pág.340.

En 1841, aparece la rondeña como cante de cortejo en el sainete *Las simpatías o el cortejo de Cristo* de Tomás Rodríguez Rubí:

“[...] Jayme: ¿No ta cantao la rondeña e noche algún chavalejo?”⁵⁰

En el Semanario Pintoresco Español del 26 de junio de 1846 aparece un artículo de I. Giménez Serrano titulado “Costumbres andaluzas”, y se dice en relación a un cante de rondar a las damas:

“[...] Alguna melancólica copla de rondeña entonada por un amante en la reja de la señora de su alma, algún cantar perdido en los pliegues del viento como un susurro o un quejido, el báquico ruido de alguna orgía de taberna, los gritos lejanos de alguna riña, son los únicos sonidos que ya se perciben [...] –son las tres. –la velada pasó.”

Fuera de la región Andaluza, los cantos de ronda son frecuentes en tierras del norte. Miguel Manzano menciona que el ritmo típico del fandango se encuentra con frecuencia en el género rondeño del norte, hablando en el sentido de cantos “de ronda”⁵¹, aspecto éste –el musical– a tener en consideración.

En el entorno teatral, la rondeña hace su aparición en la comedia original en tres actos y en verso *A Madrid me vuelvo* de Manuel Bretón de los Herreros, representada por primera vez en el teatro del Príncipe (actual Español) el día 25 de enero de 1828⁵². Aunque ya el 6 de octubre de 1807 tenemos anunciada la venta de una partitura de *rondeña*. Aparece en la *Gazeta de Madrid* junto con otras piezas de “canciones gitanas para guitarra”, entre ellas:

“[...] la *rondeña*, la *caña* con su *ole*, el *pañó*, la *bola*, la *malagueña sevillana*, la *lea*, el *torito*, la *soledad del gitano*, la *zandunga*, el *llanto de Lima* y *chiste de Andalucía*, desde 8 hasta 12 reales cada una; dichas canciones también están para piano al mismo precio.”⁵³

El ejemplo más antiguo que hemos conseguido localizar nosotros en partitura es uno de los comentados anteriormente, de tipo instrumental. Figura en un manuscrito ca. 1830 que perteneció a la biblioteca de la Reina María Cristina de Borbón, y está en una recopilación llamada *Seguidillas para piano*⁵⁴. La pieza en cuestión se llamaba *Fandango intermediado de la rondeña*. En la segunda página, tras las variaciones

⁵⁰ Blog *El afinador de noticias*, entrada del 8 de febrero de 2011. [Consulta 31 de octubre de 2012] <http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2011/02/ronden-de-ronda-o-de-rondar.html>

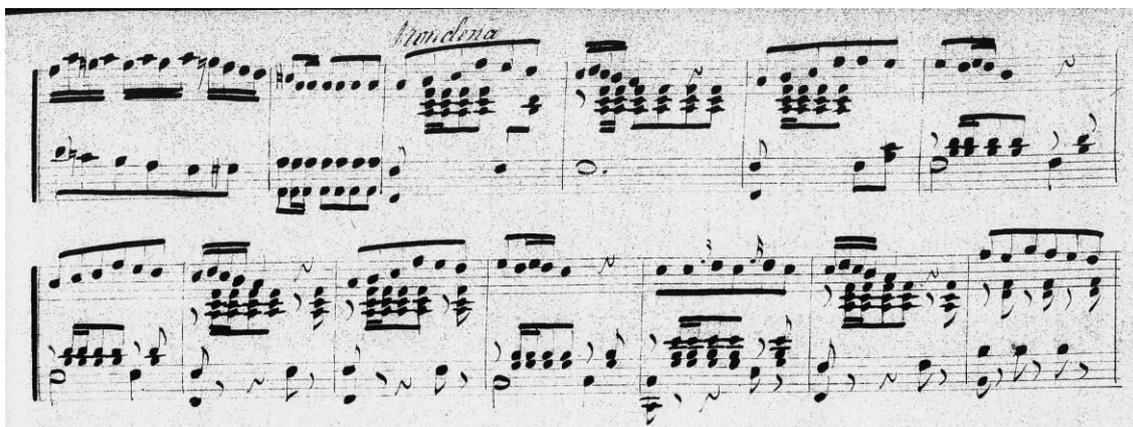
⁵¹ MANZANO ALONSO, Miguel: *Mapa Hispano de bailes y danzas...* Op.Cit. Pág. 674. También aparecerá en jotas.

⁵² Blog *El afinador de noticias*, entrada citada del 8 de febrero de 2011.

⁵³ Blog *El Afinador de noticias*, entrada del 30 de abril de 2011. [Consulta: 30 de abril de 2011] <http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2011/04/1800-la-soledad-del-gitano-si-1800.html>

⁵⁴ BNE M.REINA/2.

típicas del fandango dieciochesco se indica: “rondeña”, apareciendo la melodía de una rondeña, aunque sin letra. Las frases musicales, o tercios, de este ejemplo, se extienden a lo largo de dos compases en tono de *La frigio*, apareciendo seis en total:



Se observa en la factura melódica una posible herencia del compás de hemiolia 6/8-3/4, en lo que puede ser una variante melódica antigua conservada del siglo anterior, cuando era frecuente encontrar este ritmo en el fandango.

El otro manuscrito es de la segunda mitad del siglo XIX: *Fandango rondeño para el uso de Antonio Serrano*⁵⁵. Junto con las partes de la orquesta (violín 1º y 2º, violas, bajo, fagotes, oboe 1º y 2º, clarinete 1º y 2º, corno 1º y 2º y flauta) se indica en la parte final de la partichela general “la copla sin castañuelas porque se canta”. Allí aparece la melodía de un canto parecido al anterior indicado para un clarinete. Es la misma melodía que aparece en la partichela del clarinete 1º, donde se indica “solo”, y como vemos, debió interpretarse a su vez por algún cantante, aunque no tenemos el texto. También está en modo de *la frigio* y construida con tercios cada dos compases, aunque la melodía está más elaborada y ya pensada en 3/4:



También tenemos una rondeña compuesta por Sebastián Iradier y cantada por el señor Belart en los Teatros del Príncipe y del Circo en Madrid en 1854 según la BNE⁵⁶,

⁵⁵ BNE MC/4198/49. 2ª mitad del siglo XIX.

⁵⁶ BNE MP/361/9. Este ejemplo está en *Mi frigio*.

aunque hay precedentes anteriores en Valencia el 8 de junio de 1852, cuando se interpretó por este mismo tenor la obra *Las Ventas de Cárdenas*, donde también figura una rondeña, no sabemos si esta misma:



Creemos que no es la misma, porque se conserva una publicación de 1854 de la música de *Las Ventas de Cárdenas* de Iradier⁵⁷, donde figura como número una rondeña de musicalidad diferente a la anterior. Analizamos ambos ejemplos más abajo⁵⁸.

Poco tiempo antes se cantó por el Señor Pardo una rondeña acompañada a la guitarra por el Sr. Ponce; fue el 31 de octubre de 1851, también en Valencia. Por estas fechas aparecen multitud de rondeñas cantadas y bailadas en la ciudad de Valencia desde 1849, pero no se indica el autor.

Como baile de coreografía de escuela bolera, desde 1858 encontramos *La Rondeña* en los carteles de diversas actuaciones en Granada⁵⁹ (El 1 de noviembre de 1868 aparece en el Teatro Principal *La nueva rondeña*).

La rondeña también fue una pieza instrumental, no sólo cante o baile, ya que así aparece tocada en Madrid en 1844:

“COSTUMBRES. UN BÁRBARO Y UN BARBERO. *Episodio histórico extractado de los Anales de las barberías de Madrid*. Cuentan las crónicas (y nuestros lectores lo habrán oído contar mil veces), que había en Madrid un barbero algo rechoncho, coloradote y ancho de espaldas, que sabía tocar las rondeñas con muchísima gracia, y tenía tanta cháchara y una parla tal, que la gente se iba a su tienda como por encantamiento.”⁶⁰

Las coplas melódicas de los fandangos “rondeños” manuscritos del siglo XIX

El *Fandango intermediado de la Rondeña* (ca.1830) y el *Fandango rondeño* (2ª mitad del XIX), siendo piezas instrumentales bien merecen un análisis de la sección imitativa del canto, ya que en ambos aparece una sección claramente basada en melodías de canto con seis tercios. En el *Fandango rondeño* se indica expresamente que

⁵⁷ BNE MP/361/15. La rondeña que figura en esta obra está en *Si frigio*.

⁵⁸ Las dos se encuentran digitalizadas en la Web de la Biblioteca Nacional (Sig. MP/361/9 y MP/361/15).

⁵⁹ STEINGRESS, Gerhard *La presencia del género flamenco en la prensa local de Granada y Córdoba desde mitades del siglo XIX hasta el año de la publicación de Los Cantes Flamencos de Antonio Machado y Álvarez (1881)*. Ref. OAF/2007/26, Sevilla 2008. Pág. 22 y ss. Libro Blanco del Flamenco. Instituto Andaluz del Flamenco. <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/comunidadprofesional/content/la-presencia-del-genero-flamenco-en-la-prensa-local-de-granada-y-cordoba-de-gerhard-steingre> [Consulta: 4 de diciembre de 2012]

⁶⁰ *Semanario pintoresco español*. Año IX, 11 de agosto de 1844. <http://www.cervantesvirtual.com/> [Consulta: 21 de octubre de 2012]

acéfalos. Hay que destacar el reposo en *do* del primer tercio (VI grado) algo que distingue a las malagueñas. En algunas partes de la pieza podemos encontrar el acorde de II grado superpuesto sobre el I (primera sección del canto página 2). En general los tercios vienen ocupando cuatro compases, salvo el 4º y los enriquecidos con los ¡ays! En cuanto al ritmo, podemos apreciar en el canto el patrón 3 (estructurado en compás de 3/8), aunque no empieza en el tiempo fuerte de compás. El acompañamiento también hace uso de una variación de este patrón a partir del compás 17, aunque mayormente presenta un ritmo ternario sin más, tipo vals.

La otra rondeña es menos barroca. Igualmente escrita en 3/8, sus frases musicales se extienden durante cuatro compases, lo habitual en estos cantos, aunque este ejemplo está en *Si frigio*. También este canto presenta comienzos acéfalos en sus incisos melódicos. Armónicamente es similar al ejemplo anterior, aunque aquí sí aparece la armonía de dominante durante el primer tercio del canto (*Re 7*, en el 2º compás). En este ejemplo también aparece un reposo sobre el VI grado en el primer tercio. El ritmo interno del canto de este ejemplo es igual al anterior. El acompañamiento se limita a un ritmo ternario igualmente tipo vals.

No coincide ninguno de estos dos cantos con las rondeñas transmitidas por artistas flamencos, aunque su estructura musical sí es similar. Pongamos el caso de la cantada por Jacinto Almadén⁶³, o las mencionadas de Rafael Romero y el de la Matrona.

La «Rondeña-Malagueña» de Francisco Rodríguez Murciano ¿1845?

Aunque ideada para su toque a solo en la guitarra, esta pieza incorporaba una copla cantada que no fue estudiada en su momento⁶⁴. Era ésta:

*Los ojos de mi morena
son los mismos que mis males
grandes en mis fatigas
negros como mis pesares*

Repite el primer verso y el último para completar la música, que está construida en la forma conocida de “malagueña”, con caída en el VI grado del *modo frigio* de *mi* en los tercios impares (*do*), aunque sin el enriquecimiento melódico al que estamos acostumbrados hoy en la malagueña flamenca. No aparece en este ejemplo la armonía de dominante del VI antes de la caída del primer tercio, ni la sucesión habitual hoy *Fa-Mi* (II-I) al concluir el 6º (típica también ésta última como forma de introducción en la actualidad). Tampoco su patrón melódico coincide con las rondeñas flamencas de Jacinto Almadén o Rafael Romero.

⁶³ “Navegando me perdí”. Magna Antología del Cante Flamenco de Hispavox, 1982. CD VII, corte 1. Ésta sí incorpora este mismo reposo en el VI grado como caída del tercio 1º.

⁶⁴ Se encuentra digitalizada en la Web de la Biblioteca Nacional (Sig. MP/1293/31).

I.2.2. Variedades con estructura de menos de seis tercios

Estos nuevos ejemplos que estudiamos aquí no hacen sino confirmar la existencia de variedades de fandangos previas a su estructuración definitiva en 6 incisos melódicos. Ya vimos varios casos en nuestro anterior trabajo. Completamos ahora con nuevas fuentes.

Aunque ya fueron estudiados varios ejemplos de Isidoro Hernández en nuestro anterior trabajo, queremos comentar aquí dos ejemplos muy interesantes en los que no profundizamos en su tiempo. Uno es la “rondeña-malagueña” de la serie *Flores de España* (1883), que figura sólo como “rondeña” en la portada y tiene como particularidad una estructura musical dividida en dos partes. Una primera de 4 tercios con cadencias en *la menor*, sin aparecer –con grata sorpresa– ningún paso por *Do M*. Tras ella, se sucede un pequeño ritornelo y se concluye con otras dos frases a modo de estribillo, repitiendo el último verso de la copla (4 versos). En el acompañamiento nada recuerda al antiguo fandango, sólo la melodía presenta un patrón basado en el modelo 1 en compás de 3/8. Los incisos melódicos de sus ejemplos presentan comienzos téticos en su mayoría, salvo algún caso excepcional de comienzo acéfalo o anacrúsico.

El otro ejemplo aparece en *Ecos de Andalucía*⁶⁵ (ca. 1880). Es una malagueña con 5 tercios, en compás de 3/8 y tonalidad de *Mi frigio*, con un carácter rítmico semejante al ejemplo anterior.

Como ejemplos de fandango fuera de las tierras andaluzas y dentro de las fuentes de verdadero origen popular, tenemos en Segovia⁶⁶ un fandango sin acompañamiento de guitarra que solo tiene 4 tercios en modo de *Mi*, cerrándose con un estribillo. Su patrón rítmico está basado en el tipo 3, con valores de negra.

En Salamanca encontramos formas exclusivamente vocales acompañadas con instrumentos rítmicos como castañuelas, tamboril o pandero. Existen en Salamanca muchos ejemplos de solo cuatro tercios o cinco con repetición del 1º, llevando estribillo. Los localiza Dámaso Ledesma en Salamanca⁶⁷. El ejemplo que ponemos en el apéndice tiene 5 tercios, en él se mezcla el modo de *sol frigio* con giros en *Sol Mayor*, en un fandango donde no cabría el uso de la cadencia andaluza para su armonización⁶⁸. El patrón rítmico que presenta está basado en el 4´.

En la música popular, las estructuras de fandangos que se escapan a las habituales son más frecuentes de lo que nos pensamos. La falta de un estudio más completo de la música folclórica andaluza, supone un desconocimiento por parte de la comunidad musical de uno de los caudales más ricos de música y danzas de España, una riqueza que aún permanece en parte semioculta⁶⁹. Su estudio, arrojaría algo de luz en

⁶⁵ *Ecos de Andalucía, 8 cantos populares andaluces para piano con letra* (BNE MC/3889/46).

⁶⁶ MANZANO, *Mapa Hispano...* Op.Cit. Pág. 638. Manzano lo extrae del *Cancionero Segoviano* de Agapito Marazuela. Segovia, 1964. Lo ponemos igualmente en el apéndice.

⁶⁷ LEDESMA, Dámaso: *Folklore o cancionero Salmantino*, Imprenta Alemana, Madrid, 1907.

⁶⁸ Lo tomamos del libro de MANZANO, *Mapa Hispano...* Op.Cit. Pág. 638.

⁶⁹ Miguel Manzano señala que en el último recuento de transcripciones documentales de música popular tradicional realizado por Emilio Rey en el Catálogo *Los libros de música tradicional en España* (Madrid, AEDOM, 2001), se evidencia que solo se llega a la modesta cifra de 1681, cuando por ejemplo en Castilla y León pasan de las 12.000. En *Mapa Hispano de Bailes y danzas...* Op.Cit. Pág. 653.

este aspecto que investigamos del fandango, y por ello también en el flamenco, donde se han proyectado muchos de estos cantos.

I.3. Publicaciones «popularistas»

Aunque los ejemplos de Isidoro Hernández (1847-1888) son más bien cantos de inspiración popular que folclóricos, hay señalar algunos aspectos musicales interesantes. En la recopilación *Flores de España*⁷⁰ de 1883 figura un fandango en *La frigio* con patrón melódico semejante al *fandango* de su *Cancionero Popular* de 1874⁷¹ (en *re frigio*), aunque estructurado en tercios de cuatro compases con el ritmo ternario que suele aparecer en las malagueñas.

La malagueña que aparecía en *Ecós de Andalucía*⁷² (5 tercios) tiene un patrón semejante a la malagueña de *Flores de España* (3/4) si comenzáramos en el segundo tercio.

Las rondeñas que publica Isidoro Hernández están todas en compás de 3/8, presentando patrones rítmicos muy parecidos, al igual que su construcción melódica que es muy similar. Coinciden igualmente con algunas de sus malagueñas hasta el punto de pensar si alguno de los patrones melódicos se ha tomado de forma común. Lo mismo ocurre con la granadina y los fandangos llamados como tal. Salvo el caso del “verdadero fandango”, este sí, muy peculiar por su construcción melódica que puede responder a un estilo antiguo. También la rondeña-malagueña de 4 tercios pudiera ser una forma antigua (serie *Flores de España*). Las javeras presentan el enriquecimiento melódico al que estamos acostumbrados en el flamenco, con un patrón similar al cantado por El Mochuelo⁷³, aunque en un registro más grave en este último y aún más enriquecido si cabe con tercios más largos. Las notas de apoyo y de caída son las mismas.

Enriqueta Ventura de Domenech publica hacia 1880 una *Malagueña Granadina* para piano en la que aparece un canto intercalado en su parte central. Está compuesta en el tono habitual de *si frigio flamenco*, aunque los tercios del cante no coinciden con las formas flamencas conocidas como *granaínas*. Hay que destacar la caída en el V grado rebajado al finalizar el tercio 2º, que es típico de las tarantas y habitual en uno de los estilos de malagueñas de Antonio Chacón⁷⁴, con el que comparte una factura melódica bastante similar aunque esté en otro tono. También la caída en el V grado rebajado la podemos encontrar en la *malagueña del Canario* y algunas de *La Trini*. El uso de la denominación “malagueña granadina” para esta publicación, responde seguramente al concepto de “malagueña en tono de granaína”, ya que melódicamente no es una granaína flamenca sino una malagueña.

⁷⁰ *Flores de España: álbum de los cantos y aires populares más característicos* (BNE. MC/516/1).

⁷¹ *El cancionero popular, repertorio de aires característicos españoles 1ª serie, número 10* (BNE MC/3889/63). Ya estudiado en nuestro anterior trabajo. Pág. 99.

⁷² *Ecós de Andalucía, 8 cantos populares andaluces para piano con letra* (BNE MC/3889/46).

⁷³ Se puede ver la transcripción del registro *Javeras* “a mí me pueden mandar” Odeón 41115 en mi libro *Las Mudanzas del cante en tiempos de Silverio. Análisis musical de su escuela de cante*, Ediciones Carena, 2010. Pág. 426 y ss.

⁷⁴ En el primer tercio del estilo que se hace con la letra “Que tienes por mi persona”. Odeón 68090, año de 1909. También grabó un cilindro con este cante en 1899. BLAS VEGA, José: *Vida y cante de Don Antonio Chacón*. Editorial Cinterco, Madrid, 1990. Pág. 209.

Esta “malagueña-granadina” es el ejemplo más antiguo que hemos localizado en partitura del uso de esta caída para finalizar un tercio. No obstante, la caída del 2º tercio en el V grado rebajado se utiliza en algunos fandangos de Granada que se cantan como remate de granaínas flamencas. Es el caso del conocido como *fandango de Frasquito Hierbabuena* (1883-1944)⁷⁵, que aunque diferente al ejemplo aquí estudiado, comparte esta singular caída en el tercio 2º. Se da el caso de que este fandango atribuido a este cantaor es una versión de uno de los fandangos que cantaba Juan Breva (1844-1918) con la letra “En la cala hay una fiesta”⁷⁶.

Sin precisar fecha exacta, pero antes de acabar el siglo XIX, la casa Enrique Bergali publica unas malagueñas de Mariano Liñan⁷⁷ tituladas *Nuevas malagueñas populares para piano con letra op.36*, título que dentro muda por *Nuevo pot-pourri Malagueño*. En esta obra aparecen unas supuestas malagueñas *Del Canario y Juan Breva*. Así se indican en la partitura. De los patrones melódicos que hasta hoy han llegado de las malagueñas de estos cantaores hay que decir que sólo los dos primeros tercios de la malagueña del Canario tienen relación con este ejemplo de Mariano Liñan, donde destaca la caída en el V grado rebajado del segundo tercio y un desarrollo melódico de los dos primeros tercios muy semejante a la variante flamenca. El resto no se parece. Pudiera ser esta malagueña algún otro patrón o variante que cantara *El Canario* (1857-1885)⁷⁸ por aquellos tiempos. El ejemplo de *El Breva* no guarda semejanza alguna con ninguna de las grabaciones que se conservan de este cantaor⁷⁹.

También Manuel del Castillo transcribe una supuesta malagueña “de la Trini” en su pieza *La Gloria de Andalucía pot-pourri flamenco para piano ¿1903?*⁸⁰, aunque sin letra. Esta malagueña tampoco tiene relación con las variantes de la Trini⁸¹ transmitidas por Sebastián el Pena, Paca Aguilera, o con las versiones enriquecidas de Don Antonio Chacón, donde el gusto por el V grado rebajado distingue la cadencia final del 2º tercio y partes centrales en otros (según las variantes). Destaca en el acompañamiento rítmico de este ejemplo el patrón 3b (seguidilla). De forma semejante a la malagueña *La Más Flamenca...*⁸² se incorporan fraseos en compás de 4/4 en la parte de la copla, a la vez que se indica “despacio”, síntoma de la evolución del estilo hacia formas expresivas con mayor libertad de compás.

⁷⁵ Pongamos por ejemplo el cantado por El Cojo de Málaga y grabado en 1925 bajo el nombre de *granadinas y verdiales* “San Jacinto y Santa Paula”.

⁷⁶ Gramophone AE 3-62146, 1910.

⁷⁷ Biblioteca de Cataluña, Sig. 2008-Fol-C 1/35. Poco sabemos de este compositor gaditano del siglo XIX que fue también director. Posee bastantes zarzuelas. A su hermano Federico también lo tenemos localizado como director, compositor de zarzuelas e intérprete de piano, violín, contrabajo, flauta, saxofón, trompa y otros instrumentos. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. VV.AA. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-[2002]. Pág. 923.

⁷⁸ Los datos de su nacimiento y muerte los descubre BOHÓRQUEZ CASADO, Manuel: *El cartel maldito. Vida y muerte del Canario de Álora*. Ed. Pozonuevo, Sevilla, 2009.

⁷⁹ Jorge Martín Salazar señala cuatro estilos en su libro *Las malagueñas y los cantes de su entorno*, Editorial Guadalfeo, Granada, 1998. Págs. 36 y ss.

⁸⁰ BC 2004-Fol-C 12/13. Edición estudiada por nosotros a cargo de Damas en *Albums de bailes y cantos flamencos* (anterior a 1939).

⁸¹ Jorge Martín Salazar señala hasta seis estilos. *Las malagueñas...* Op.Cit. Págs. 56 y ss

⁸² Fue estudiada en “Los «otros» fandangos ...” Art. Cit.

I.4. Otras fuentes de fandangos

La Albatalla. Murcia

José Inzenga (1828-1891) transcribió una *Malagueña de la madrugá* muy poco conocida de la pedanía de La Albatalla de Murcia, que presenta rasgos comunes con un canto de siega⁸³ también murciano y localizado en la zona de Lorca. Inzenga⁸⁴ transcribe esta malagueña con final en *mi*. Es un canto que suprimiendo el primer tercio se asemeja mucho en sus caídas al canto de siega lorquino (caídas en el IV y V grado igualmente), aunque sus melodías no son iguales. El de Lorca se halla más cercano a un modo de *la menor* con final sobre el V y está más engrandecido en sus tercios (además la fuente es moderna, de 1996). No obstante, presenta similares saltos de cuarta al comienzo de los tercios y una especie de estructura modal en torno al IV y V grado (notas de caída en los finales) antes de la caída final en el I. Nos preguntamos cómo se armonizaría esta malagueña en caso de que tuviera acompañamiento de guitarra. Hay que señalar que los tercios de este ejemplo se extienden aproximadamente durante dos compases si prescindimos del enriquecimiento melódico y los finales alargados, lo que puede ser un síntoma de su antigüedad. Su ritmo interno se acerca a un compás alterno 6/8-3/4 basado en el patrón 1.

Ávila

Hemos localizado en Ávila⁸⁵ la práctica de la tonalidad de *Si frigio* en la guitarra para el acompañamiento de un fandango. Por extraño que nos parezca, este tono habitual en el levante español en *murcianas* y *granadinas* y luego en *granaínas* y cantes *atarantados*, debió ser común en otras zonas geográficas de la península.

Castilla la Mancha y Comunidad Valenciana

Es posible encontrar “rondeñas-malagueñas” en modo de *Mi*, por ejemplo en La Mancha⁸⁶, donde también existen los llamados “fandangos manchegos”, que son musicalmente afines a los andaluces. En la Comunidad Valenciana el género del fandango se encuentra bajo diferentes denominaciones: *Alicantina*, *El ú*, *El Dos*, con estructuras musicales semejantes a los andaluces⁸⁷. Igualmente las *Malagueñas*, *Ball xafat* y otros⁸⁸. Los llamados comúnmente *fandango*, no lo parecen, aunque tienen su plantilla rítmica.

⁸³ Lo presentamos en nuestro trabajo “Los cantes sin guitarra en el flamenco, antecedentes musicales y modalidades”. *Revista de Investigación sobre Flamenco «La Madrugá»*, N° 2, junio de 2010. Pág. 22. <http://revistas.um.es/flamenco>.

⁸⁴ Este ejemplo escrito por Inzenga fue encontrado y divulgado GIL GARCÍA, Bonifacio: *Panorama de la música popular murciana*. Pág. 158. Lo refresca GARCÍA MARTÍNEZ, Tomás: “La malagueña de la madrugá y el Nene de las balsas” *Revista n° 22 de Sinfonía Virtual*, Enero de 2012. Pág. 12. http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/nene_balsas.pdf. Incluimos el canto en el apéndice.

⁸⁵ MANZANO *Mapa Hispano...* Op.Cit. Págs. 640 y ss. Toma la fuente de SCHINDLER, Kurt: *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*, New York Hispanic Institute in the United States, 1941. Incluimos este ejemplo en el apéndice. El canto es de comienzo anacrúsico.

⁸⁶ *Ibíd.* pág. 647. No situamos ejemplos en el apéndice por no haber nada que destacar en ellos, aunque presentan en su acompañamiento un patrón basado en el 3c.

⁸⁷ *Ibíd.* Pág. 622.

⁸⁸ *Ibíd.* Pág. 650.

Extremadura y resto de zonas geográficas

En Extremadura, el profesor García Matos transcribe otro ejemplo de Villanueva de la Serena que presenta un preludio alejado de la forma común andaluza, aunque participa de un modo de *Mi*⁸⁹. Su canto está en *la menor/mi frigio*. Miguel Manzano explica que las formas de fandango en Extremadura no son frecuentes, a pesar de su proximidad geográfica⁹⁰. El patrón rítmico del acompañamiento y el canto están basados en el modelo 3.

No hemos encontrado fandangos en recopilaciones de cantos populares de Cantabria, Burgos León, Navarra, La Rioja, Madrid, Guadalajara, Aragón y Cataluña.

I.5. Cadencias melódicas en el V grado rebajado

Hemos visto antes dos nuevas fuentes en las que hemos localizado caídas en el V grado rebajado. Eran la *Malagueña Granadina* de Enriqueta Ventura de Doménech (1880) y las *Nuevas malagueñas populares para piano con letra op.36* de Mariano Liñán (finales del XIX). Sin embargo, no habíamos localizado hasta ahora ningún ejemplo popular con cadencia de reposo en el V grado. Esta cadencia es muy común en las variantes flamencas de tarantas y otros estilos mineros, no obstante, en los estilos populares aparecía siempre como nota de paso en todos los ejemplos localizados en los cancioneros. Hemos encontrado por fin un ejemplo popular. El profesor García Matos recoge uno en Comares (Málaga)⁹¹ donde aparece esta cadencia en el tercio 2º. Además está interpretado en tono de *Si frigio*, el llamado “tono de granaína” o “murciana” común en el levante español. Sus melodías son de comienzo tético.

I.6. Conclusiones

Teniendo en cuenta lo estudiado en nuestro anterior trabajo “Los «otros» fandangos...” y completando con los nuevos datos que ahora manejamos, actualizaremos algunos de las conclusiones que expusimos allí.

Sobre las tonalidades de referencia

La forma habitual de armonización para el fandango fue *La frigio/re menor*, manteniéndose durante el siglo XIX salvo algunas excepciones. Esta forma heredada del siglo XVIII directamente de la guitarra barroca de cinco órdenes de cuerdas se practicó igualmente en la guitarra de 6 órdenes dobles y también simples.

Para las rondeñas y malagueñas hemos visto la utilización preferentemente de la tonalidad *Mi frigio/la menor*. Aunque los ejemplos más antiguos de rondeña están en *La*, lo que puede significar una mayor antigüedad de esta modalidad de fandango. No obstante los datos más antiguos que manejamos de estas dos modalidades son de fecha similar, 1807. La tonalidad de *Mi*, está asociada a un instrumento relativamente reciente,

⁸⁹ Tomado de MANZANO, *Mapa Hispano...* Op.Cit. Pág. 644.

⁹⁰ *Ibíd.* Pág. 646.

⁹¹ *Ibíd.* Pág. 658. La ponemos en el apéndice.

la guitarra española de 6 órdenes dobles (finales del XVIII), que proporcionó un nuevo bajo en el bordón (*Mi*). La guitarra española de 6 órdenes simples se impondrá a principios del siglo XIX, momento en que también parece que cobran relevancia estas nuevas modalidades de fandangos. Más adelante aparecerá la sucesión de armonías *Fa-Mi* (II-I tonalidad *frigia*) para los ritornelos e introducciones, cuando durante el siglo XVIII lo habitual era el modo menor (*Mi-lam*), y será habitual igualmente esta forma II-I en la conclusión del último tercio melódico.

Ante lo cercano del nacimiento de los cantos de rondeñas y malagueñas con la imposición de los seis órdenes simples en la guitarra, establecemos la hipótesis de que pudieron nacer ya en este nuevo instrumento; al menos la malagueña, que siempre aparece en *Mi*. No sabemos si de la pluma de compositores cultos o directamente del pueblo, que quizás ya comenzaría a utilizar este tono para acompañar sus cantos con el uso de los acordes de *Fa-Mi* para la introducción y entre copla y copla, aunque esta última práctica no se documenta hasta mucho después, hacia mediados del XIX en la recopilación de Eduardo Ocón (realizada entre 1854 y 1867).

Las murcianas y granadinas aparecen escritas unas veces en *Mi frigio/la menor* y otras en *Si frigio/mi menor*, forma esta última que en un futuro también servirá de soporte para algunas malagueñas “de cante”, “granaínas” y luego a los cantes “atarantados” hasta la aparición del “tono de taranta” en *Fa# frigio/si menor*. El toque de taranta heredaré el “toque de granaína”, y será la forma que termine de definir el acompañamiento de los cantes minero-levantinos⁹². La tonalidad disonante de las granadinas y murcianas constatada por Ocón como típica en la zona de Levante, también fue practicada en fandangos de otras comarcas españolas, como Ávila, aunque nos pueda parecer extraño.

Sobre los cantos

Al respecto de la construcción musical de los cantos de fandango, parece que en el siglo XVIII debió hacerse en estructuras de dos compases ternarios (3/4) o de dos compases binarios con subdivisión ternaria (6/8 tipo jota). En el siglo XIX se establece una forma de escritura en cuatro compases ternarios de 3/8 en las modalidades denominadas malagueñas, y desde mediados del mismo siglo, también en las rondeñas. Aunque la estructura interna del canto no varía, sí lo hace la forma rítmica de acentuación, sobre todo su acompañamiento. Lo más probable es que esa evolución se diera a finales del XVIII y que influenciara a la propia forma llamada “fandango” durante el siglo XIX hasta hacer desaparecer el tipo anterior construido cada dos compases, ya que desde mediados del XIX en adelante, salvo dos ejemplos de Isidoro Hernández⁹³ y algunas malagueñas de Murcia⁹⁴, no hemos encontrado nosotros fuentes de fandangos que conserven la anterior forma.

⁹² Demostramos el origen del tono de taranta (*fa#*) en una comunicación en el II Congreso Internacional de Flamenco sobre los cantos mineros (22 de julio de 2011). Posteriormente vio su publicación en la *Revista de Investigación sobre Flamenco «La Madrugá»*, N° 5, diciembre de 2011: “Origen del «tono» y «toque de taranta» en la guitarra. <http://revistas.um.es/flamenco>.”

⁹³ “Verdadero fandango” en *La gracia de Andalucía* y el “fandango” dentro del *Cancionero popular*.

⁹⁴ Lo vimos en la “Malagueña de la Huerta” de Juan Verdú y en un ejemplo de Julián Calvo, la “Malagueña glosada por la bandurria”. En las otras dos malagueñas que recoge este último autor ocurre algo similar en el primer tercio, siendo de dos compases.

El origen de la denominación “malagueña”, “granadina” y “murciana”, parece que se debe a variantes locales derivadas un modelo anterior de fandango, quizás la *rondeña* como cante de “rondar”, que a su vez fue un tipo de fandango diferenciado del anterior dieciochesco. La tonalidad primera sería el tono de *la* y luego el tono de *mi*. En un principio, habría que presuponer que las rondeñas y las malagueñas no eran el mismo canto, pasando más tarde a ser identificadas probablemente por su similar acompañamiento armónico, una vez que se impuso el tono de *mi*, apareciendo entonces el término “rondeña-malagueña”. La identificación de la rondeña con la malagueña, no aparece hasta bastante tiempo después, en un ejemplo del guitarrista “El Murciano” (¿1847?) publicado ya en 1878. Este patrón es el que con el paso del tiempo se impuso como modelo a seguir para el flamenco, adoptando diversas variantes según se fue extendiendo por el sur peninsular.

Una de las señas de identidad de la malagueña es la caída melódica del primer tercio del canto en la nota *do* (VI grado del *modo frigio*), cuando el modelo de *fandango* anterior suele presentar la caída en el I grado del *modo frigio* (*la* en el fandango del XVIII, y *mi* en los nuevos estilos en *mi frigio*). Algunos ejemplos de fandango llamados “rondeña” tienen la caída del primer tercio en el I grado del modo frigio (*Fandango intermediado de la rondeña* y también el canto flamenco de Rafael Romero). Otros presentan el modelo de la malagueña con caída en el VI grado (*fandango rondeño* y el canto flamenco de Jacinto Almadén). Quizás esto sea síntoma de mayor antigüedad de la rondeña, pudiendo ser la malagueña posterior y por ello influenciar después a la propia rondeña, que asimilaría la novedad del giro al VI grado en el siglo XIX. El último proceso evolutivo de estos cantos se dio en Murcia y Almería en los llamados cantes de Levante y “atarantados” donde las tonalidades que se impusieron fueron *Si Frigio* y luego *Fa# frigio* con frecuentes cadencias en el V grado rebajado en muchos de sus tercios melódicos.

Sobre de la práctica del V grado rebajado en los estilos “atarantados” del flamenco, ya hemos dicho que aunque sea característico de los cantes mineros no es exclusivo de ellos. Vemos su aparición en algunas modalidades de fandangos de Jaén⁹⁵. También en diversos fandangos como los de Lucena, en los llamados “verdiales” y malagueñas flamencas, e incluso en los jaleos extremeños⁹⁶. Lo que no habíamos localizado hasta ahora era algún ejemplo popular con cadencia de reposo en el V grado, ejemplo que hemos localizado en Comares.

Sobre el ritmo

En las piezas de rasgueo para guitarra el patrón que más aparece es el 1 o el 3. El tipo más elemental que suponemos debe coincidir con la práctica popular, asociada además al instrumento de la guitarra, común para acompañar cantos y bailes. En estos ejemplos se percibe un compás binario compuesto (6/8) o ternario agrupado en ciclos de 2 compases (3/8-3/8), quizás su plantilla rítmica originaria.

⁹⁵ Se pueden ver en mi artículo “Los fandangos jienenses”. *Webflamenco*, agosto de 2011.
<http://www.webflamenco.es/los-fandangos-jienenses/>

⁹⁶ Acúdase a mi trabajo “Ecos de Taranta en el Jaleo Extremeño”. *Jondoweb*, mayo de 2012.
<http://www.jondoweb.com/contenido-ecos-de-taranta-en-el-jaleo-extremeno-885.html>

Las piezas de punteado para guitarra y las de teclado ya incorporan figuraciones pensadas para un virtuosismo instrumental, en las que es posible encontrar ejemplos en 6/8 o 3/4, utilizándose los mismos patrones rítmicos en ambas: patrones 1, 2 y 1b, 2b como primeros en aparecer. A partir de 1730 en adelante observamos el patrón 3 (6/8) y su proyección en compás ternario: el llamado ritmo de seguidilla (patrón 3b), que se va imponiendo hasta su consolidación definitiva a finales del XVIII, apareciendo variaciones de la misma (3b', 3b'') y la plantilla del bolero (3d) como último proceso evolutivo. A mediados del siglo XIX desaparece el ritmo original del fandango en 6/8, al menos en las fuentes académicas, insertándose algunas fórmulas en 3/8 o 3/4 herederas del patrón típico anterior, que se mantendrán en los compases introductorios y ritornelos, quedando un ritmo tipo vals en las coplas.

Quedará en el canto el patrón rítmico en 6/8 original (aunque se escriba en compás ternario), que sigue apareciendo en la mayoría de las fuentes musicales, y que es el que da unidad al género del fandango, sobre todo el tipo 3 de naturaleza polirrítmica (aunque los otros también pueden serlo en función de cómo se acentúe su ritmo). En el último cuarto del siglo XIX será frecuente un patrón ternario simple en los estilos de malagueñas, rondeñas y fandangos de publicaciones "popularistas". En cuanto a las fórmulas rítmicas de acompañamiento, son el tipo 2 y 3 y su proyección en compás ternario (2b y 3b) las que podemos considerar como típicas del fandango.

Hemos encontrado diferentes formas de comienzo en los incisos melódicos, desde anacrúsicos, a téticos y acéfalos. Creemos que la causa puede estar en la naturaleza estrófica y su acentuación. Los más abundantes son los téticos y luego los anacrúsicos. Las fuentes folclóricas son las que presentan una mayor riqueza a la hora de abordar el comienzo del canto, debido a la libertad interpretativa de los intérpretes que no se someten de forma estricta al compás. Algo similar ocurre en el flamenco en multitud de ocasiones.

Capítulo II. El patrón rítmico del fandango y su escritura.

Miguel Manzano explicó el carácter polirrítmico del fandango en su estudio sobre los bailes y danzas de tradición oral⁹⁷. Por un lado, el patrón rítmico del canto de naturaleza binaria compuesta (6/8) semejante a la jota, y por otro, el ritmo de su acompañamiento de tipo ternario (3/4), se funden para crear uno de los estilos más singulares de la música popular española. Ahora bien, para abordar un estudio histórico, al faltarnos las fuentes musicales de verdadero origen popular que serían deseables y disponer en su mayor parte de fuentes instrumentales de origen académico, se hace muy difícil saber exactamente qué era lo que se cantaba a principios del XVIII como fandango, y por ello también se complica su posible comparación con otras músicas. No obstante, hemos detectado una evolución en su forma de acompañamiento que creemos importante analizar y estudiar a fondo para conocer mejor la naturaleza musical de este género tan popular. Nos referimos precisamente a esa naturaleza polirrítmica que ha llevado a los diferentes músicos a escribirla unas veces en compás binario compuesto y otras en ternario.

No hay duda de que el carácter musical del fandango es ternario⁹⁸. Ahora bien, tal y como dice Miguel Manzano, lo suyo sería escribirlo al menos en compases ternarios de agrupación binaria, como la jota. Esto significaría pasar de un 3/4-3/4 a un 6/4, o 3/8-3/8 a un 6/8, dependiendo de la velocidad de interpretación. Esta forma de escritura facilitaría la comparación de todos los estilos de fandangos documentados desde el XVIII con otros cantos de naturaleza semejante, como la jota. Veamos cómo se ha ido escribiendo el fandango a lo largo de la historia.

En 1705 tenemos tres fandangos en tablatura. El primer ejemplo se puede escribir perfectamente en 6/8, debido a la forma de rasgueo y los acentos que podemos deducir de su práctica. Aunque se indique 3 en la tablatura, los ciclos cada dos compases son evidentes, es más, es cuando lo interpretamos cuando nos damos cuenta de ello de forma clara:

Fandango (rasgueado)

El segundo fandango lo habíamos escrito en 3/4:

Fandango (punteado)

⁹⁷ *Mapa Hispano...* Op.Cit. Pág. 663 y ss.

⁹⁸ *Ibíd.* 660.

Aunque ya indicamos la posibilidad del 6/8, forma que presentamos ahora:

Fandango (punteado)



Son las mismas notas, sin embargo, la forma de acentuar cambia de 3 pulsos por compás a 2. El proceso de cambio es fácil, por eso es frecuente encontrar la hemiolia en el fandango y otros estilos, como la jota:

Transformación del fandango de 6/8 a 3/4



La escritura en 3/4 es la que más nos encontramos en las fuentes académicas, siendo este ritmo común al de la seguidilla:



También podemos oír este otro:



Igualmente el llamado “toque abandolao”:



Estas formas son también las que hoy escuchamos en su acompañamiento popular y flamenco, pero puede que no fuese el más frecuente en su origen.

El ejemplo de fandango de Santiago de Murcia (ca.1732) es muy sofisticado en comparación con otras fuentes musicales de su misma época. Presenta ya gran parte de su escritura a 3, forma de escritura rítmica quizás de origen académico, aunque no estamos totalmente seguros de esto. No obstante, todavía tiene algunos pasajes que recuerdan al 6/8 (página 3, compases 55-3, entre corchetes):

Y los últimos cuatro compases finales:

Sólo una vez aparece un patrón rítmico que pueda recordar en cierta forma a la fórmula rítmica de la seguidilla (fol 17v. c.10):

Este fandango tiene en su introducción una célula rítmica que consideramos importante:

Esta sucesión de 3 negras seguidas de 4 corcheas y negra, será la utilizada para darle el aire de fandango necesario al minuet “afandangado”. Podemos verlo en la exposición del tema principal de la obra *Variaciones del minuet afandangado* de Félix Máximo López⁹⁹:

⁹⁹ BNE M/1742. Obra anterior al 1800.



Esa otra célula rítmica también es importante porque aparecerá en muchos otros fandangos (fol 17v. cc.5-8):



Está en cierta forma relacionada con la de la introducción si la pensamos en corcheas y comienzo acéfalo:



Estos patrones rítmicos que Santiago de Murcia utiliza en su fandango aparecerán en otras fuentes musicales posteriores. Los podremos encontrar indistintamente escritos en compás de 6/8 ó 3/4.

En el fandango “Tempestad grande amigo” de José de Nebra (1744), podemos encontrar el polirritmo de forma muy clara. Además disponemos del canto, que aunque escrito a 3, presenta hemiolia. Veamos:

Aunque esté escrito en 3/4, toda la introducción del violín nº1 está interpretada en 6/8, con un patrón rítmico derivado del canto del fandango. El bajo está en 3/4, y el canto comienza de forma anacrúsica para caer en un posible 6/8 con sucesión alterna en 3/4. Así:

En este ejemplo de José de Nebra no aparece en ningún momento el llamado toque “abandolao”, o la influencia del ritmo de la seguidilla, quizás sea un ejemplo lejano de lo que pudo ser el fandango popular llevado al teatro de forma más o menos recreada, pero conservando aún elementos populares de su musicalidad.

Antes hablamos del fandango de Pablo Minguet e Yrol (1754) escrito a 3 (3/8):

alternativa rítmica sugerida por Pablo Minguet

Y decíamos que se podía escribir en 6/8 debido a sus ciclos armónicos y a la naturaleza de sus rasgueos:

Fandango por patilla en 6/8

Nótese cómo el ritmo de seguidilla no podría escribirse en el ejemplo en 3/8 de Pablo Minguet, a no ser que agrupemos los ciclos rítmicos cada dos compases (o sea en 6/8) y practiquemos la hemiolia (6/8=3/4):

Transformación del fandango de 6/8 a 3/4

Scarlatti presenta en su fandango la escritura en 3/4. Pero hay una sección escrita en 3/8 (Presto, cc. 97-80) que bien pudiera haberse indicado en 6/8:

Presto

Scarlatti ya claramente escribe la mano derecha de su fandango en 3/4, sin embargo, la mano izquierda todavía tiene reminiscencias del 6/8 anterior (cc. 10-13):

Y los cc. 106-108:

El ejemplo de fandango del manuscrito M/1250 de piezas para clave (BNE, encuadrado en la 1ª mitad del siglo XVIII) no parece tener mucha herencia del 6/8, salvo la mano derecha en los compases 3 y 5:



Sin embargo, en la misma recopilación, el “Fandanguito de Cádiz” no sólo presenta escritura alterna de 6/8-3/4, también aparecen las dos escrituras en un mismo compás en diferentes manos:



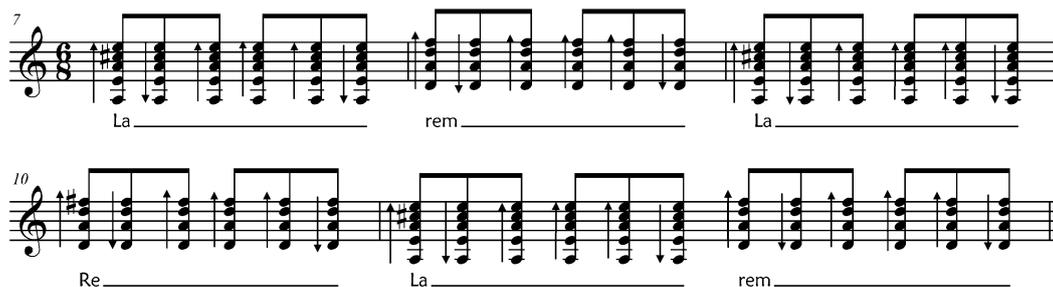
El fandango de Antonio Soler y Ramos conserva algunas reminiscencias del 6/8 en los cc. 47-50:



El ejemplo de Richard Twiss (1772/3) está escrito enteramente en 6/8, aunque bien podría escribirse parte de él a 3. Por ejemplo los cc. 7-9:

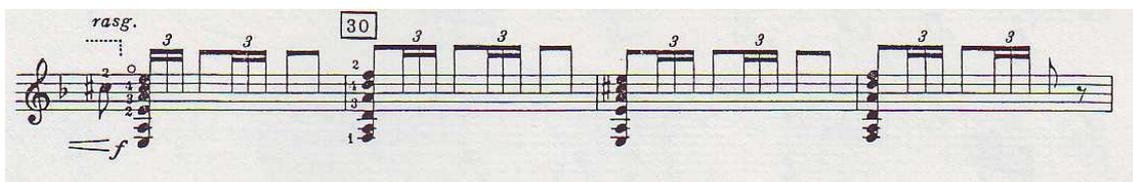


El fandango de Juan Antonio de Vargas y Guzmán (1773) lo transcribimos en compás de 3/4 y 6/8, aunque creemos que era más correcta ésta última forma por la dirección del rasgueo de la mano derecha, que sugiere esta forma de acentuación:



Quizás Murcia y Scarlatti, al ser personas del ámbito académico refinaron el fandango popular rasgueado hacia la forma actual en 3/4 ($6/8=3/4$), mientras a nivel popular se practicaba la otra (Pablo Minguet, Richard Twiss, Juan Antonio de Vargas y Guzmán, Catedral de Albarracín y el canto de José de Nebra). Pudo ocurrir esto a lo largo del siglo XVIII, una vez que los académicos comenzaron a utilizar el fandango para construir obras basadas en variaciones melódicas sobre un patrón armónico. También creemos que su estilización por los maestros de danza tuvo mucho que ver en este proceso de cambio. Recordemos los datos de Don Preciso, quien aseguraba en la década de los cuarenta del siglo XVIII que el maestro don Pedro de La Rosa “[...] redujo las seguidillas y el fandango a reglas fijas [...]”¹⁰⁰, lo que es síntoma de su adaptación al baile, lo más seguro que al esquema de la seguidilla, pero con pasos más sencillos tal y como decía el maestro de danza Antonio Cairón¹⁰¹.

El fandango de Luigi Bocherrini (1788/98) y su relación con el flamenco ha sido estudiado entre otros por Norberto Torres, quien afirma detectar el “toque abandolao” en la parte de guitarra¹⁰²:



Sin embargo, esta forma de rasguear la guitarra no es la que dejó escrita Boccherini originalmente. Torres usó como partitura de estudio la edición de Julian Bream (1969, Faber Music), extraordinario guitarrista que incorpora de su propia cosecha estos rasgueos y otras aportaciones personales. No entraremos a valorar esta faceta de Bream, porque lo que nos interesa es analizar el propio fandango original para aproximarnos a la forma interpretativa en su tiempo. Lo que sí haremos será insistir en el estudio de las fuentes originales para evitar lecturas de segunda mano que puedan inducirnos a error.

Utilizamos la edición de Ruggiero Chiesa (Suvini-Zerboni ref.7504) hecha a partir de los originales que copió François de Fossa. Esos mismos compases que hemos

¹⁰⁰ DON PRECISO *Colección de las mejores coplas...* Op.Cit. Pág. 13.

¹⁰¹ *Compendio de las principales reglas del baile. Traducido del francés por Antonio Cairón*, Imprenta del Repullés, plazuela del Ángel, Madrid, 1820. Págs. 110-111.

¹⁰² “La evolución de los toques flamencos: desde el fandango dieciochesco «por medio», hasta los toques mineros del siglo XX”. *Revista de Investigación sobre flamenco «La madrugada», n° 2*, junio de 2010. Pág. 28. <http://revistas.um.es/flamenco>.

visto de Julian Bream (29-32) se corresponden con éstos (20-23) en la edición de Chiesa:

Esta primera sección de rasgueos (cc. 16-23, nº 2-3) tiene un ritmo cercano al llamado “abandolao”, pero le falta la subdivisión de la segunda corchea del primer tiempo. El ritmo abandolao, estará presente en el acompañamiento de las cuerdas más adelante, pero no aparece nunca en la guitarra. Con esto no decimos que no se practicara en este instrumento, pero tampoco podemos asegurar que así se hiciera. Lo que sí podemos decir es que ese peculiar ritmo sí se practicaba en el mundo académico a finales del XVIII¹⁰³. Aparece de forma clara en los compases 158-165 (nº 21-22) en el violín 1º:

¹⁰³ También lo hemos visto en las partituras de los fandangos que aparecen en las obras teatrales interpretadas en Madrid en el último cuarto del siglo XVIII. La Biblioteca Histórica de Madrid, en su sección Teatro y Música conserva cerca de 3000 obras esperando un estudio musical profundo, aunque ya fueran estudiadas por José Subirá en *La Tonadilla Escénica* y Faustino Núñez en la *Guía comentada de música y baile preflamencos (1780-1808)*. Nosotros hemos incorporado algún ejemplo de fandango en este trabajo que aún no había sido estudiado a fondo en ninguna publicación.

21

[p]

a)

[p]

p e stacc.

También en los cc. 100-107 (nº 13-14), en el violonchelo¹⁰⁴:

13

[p]

p e stacc.

S. 7504 Z.

En este mismo pasaje aparece en la guitarra una escritura en 6/8, momento que aprovechamos para retomar el asunto que estábamos estudiando sobre la polirritmia. Si volvemos a los cc. 20-23 expuestos más arriba, veremos en la viola la escritura en 6/8

¹⁰⁴ En cierta forma sugerido en los compases previos desde el c.92, aunque no completo.

mientras el resto de instrumentos hacen diferentes figuraciones basadas en el 3/4. También podemos verlo en cierta forma en la guitarra en los cc. 49 y ss. (nº 6), aunque dependerá de cómo acentuemos lo escrito:

Trill (tr.) and sforzando (sf) markings are present in the upper staves. The guitar part is marked with [rasgueado].

Trill (tr.) and sforzando (sf) markings are present in the upper staves. The guitar part is marked with [rasgueado].

El ritmo típico del fandango (común a la seguidilla) lo encontramos en el *forte* del compás 7:

Trill (tr.) and sforzando (sf) markings are present in the upper staves. Crescendo (cresc.) markings are present in the lower staves.

Las acentuaciones típicas del compás del fandango en el pulso 3° las encontramos en el compás 60 (n° 8), ver violín 2° y guitarra:

También en los violines en los compases 92-107 (n° 12):

Igualmente en los trinos del violín 1° y figuraciones del violín 2°, en los cc. 150 y ss. (n° 20):

Como aspecto interesante a señalar está la indicación del uso de castañuelas en el compás 151 anterior. En los compases 178 y ss. (nº 24) también tenemos trinos en el 3º tiempo del compás:

Musical score for measures 178-180, marked with measure number 24. The score is in 6/8 time and includes piano (pp) dynamics and trills (tr) in the third beat of the measure. A castagnettes part is shown as 'tacet'.

El fandango encontrado en la Catedral de Albarracín (ppios. XIX) está claramente escrito en 6/8 (cc.17 y ss.):

Musical score for measures 17-21 of a fandango in 6/8 time.

Algunos pasajes del fandango de Salvador Castro de Gistau (ca.1810) también pueden escribirse en 6/8 (cc. 16, 20-21):

Musical score for measures 16, 20, and 21 of a fandango in 6/8 time, featuring a forte (f) dynamic.

También los cc. 40-45:

Musical score for measures 37, 41, and 45 of a fandango in 6/8 time, featuring piano (p) and forte (f) dynamics.

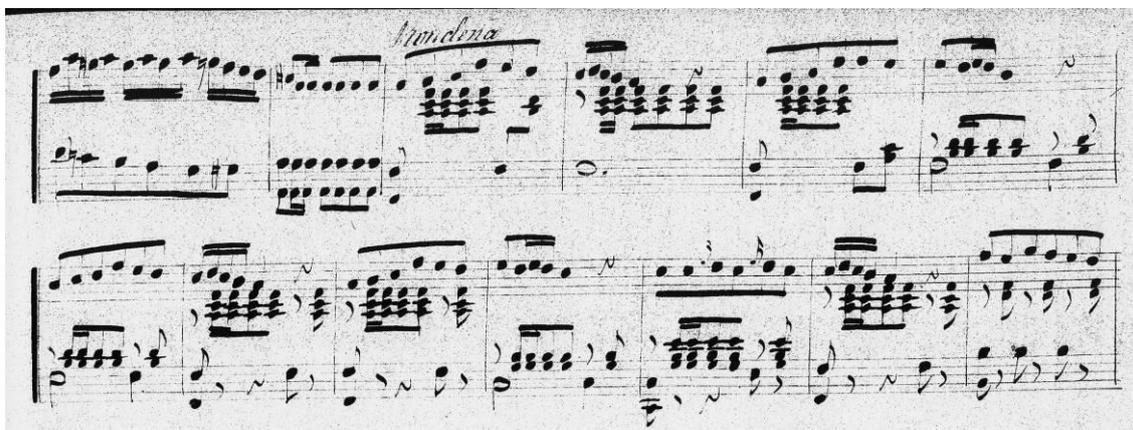
Y los cc. 83-87:

Parece que la intención del compositor es un ritmo a 3. Salvo en los rasgueos, donde está más presente el binario, forma quizás conservada en la práctica popular, donde la guitarra rasgueada se mantenía como forma habitual de acompañamiento.

En el *Fandango. Canción española meridional para danzar* de Narciso Paz (1813), señalábamos en la parte del canto una estructura rítmica heredera del fandango popular del XVIII, en la forma 6/8-3/4:

Podemos encontrarla también en la parte instrumental anterior al canto, dentro de algunas figuraciones de la mano izquierda del piano (cc. 7-12):

En el *Fandango intermediado de la rondeña para fortepiano* (ca.1830) encontrábamos un canto construido con una estructura heredada del compás alterno de 6/8-3/4:



En el fandango de Dionisio Aguado (1834-5) encontramos figuraciones en 6/8 en el tercer sistema de la página 5¹⁰⁵:



También en el último sistema de esa misma página (ver el registro grave):



En casi toda la página 6:



¹⁰⁵ Edición de J.A.Bohme, Hamburgo, ca.1840.

Y en gran parte del allegro final (ver el bajo, pág. 10):

più vivo.

En los ejemplos de *rondeña-malagueña* estudiados desde mediados del XIX en adelante (como la del Murciano, Iradier, Arcas u otros) ya no aparece esta polirritmia, quizás por eso también tenga algo que ver el cambio de nombre. Sólo Rafael Marín presenta en *malagueñas* y *granadinas* pasajes en 6/8 en las partes de rasgueo, el resto está claramente en 3/4. Este es un fragmento de las malagueñas (pág. 106):

Poco Vivace.
Aire de zapateado.

Quizás esta escritura se deba a la relación del flamenco con las formas folclóricas que fue heredando durante su desarrollo. Encontraremos esta práctica en la introducción de unas jaberas grabadas por El Mochuelo, en una taranta grabada por Antonio Chacón y en unos fandangos de Lucena cantados por El Niño de Cibra¹⁰⁶.

Felipe Pedrell (1889), en una inspiración de autor escribe una malagueña dentro de la serie *Cantos andaluces del cantaor Silverio*. Se titula “El cuerpo me güele a plomo”. Está escrita en 6/8 con frecuente hemiolia, e indicación de “aire de zapateado”, que creemos no debemos tener muy en cuenta como ejemplo de malagueña popular:

Poco Vivace.
Aire de zapateado.

PIANO.

¹⁰⁶ Las jaberas se puede consultar en mi libro sobre Silverio. Op.Cit. Pág. 426. La taranta y los fandangos de Lucena en el apéndice de mi Art.Cit. “Los «otros» fandangos...”.

Eduardo Ocón (entre 1854 y 1867) presenta el *Fandango con ritornelo* con algunos fraseos del violín en el habitual 3/4. Sin embargo, la guitarra se limita a rasguear de forma muy elemental:

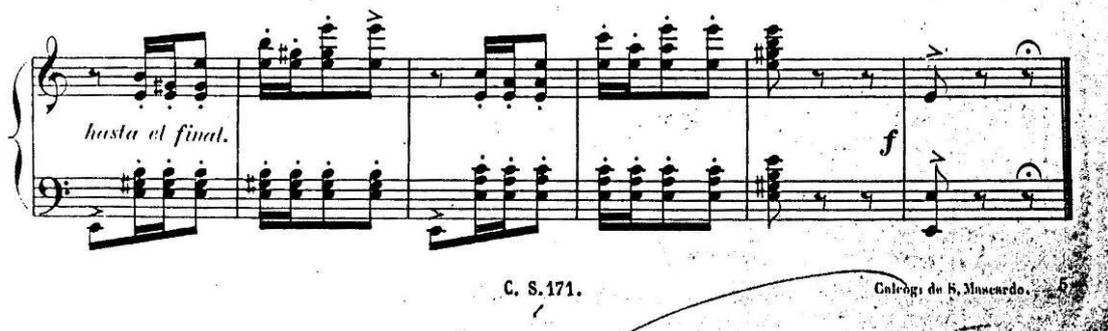


Núñez Robres (1867) escribe la granadina en compás de 3/8, aunque bien se podrían agrupar los compases cada dos, formando uno de 6/8:



Esta forma de escribir en 3/8 las diferentes modalidades de fandangos será la más frecuente en los recopiladores de cantos populares del siglo XIX.

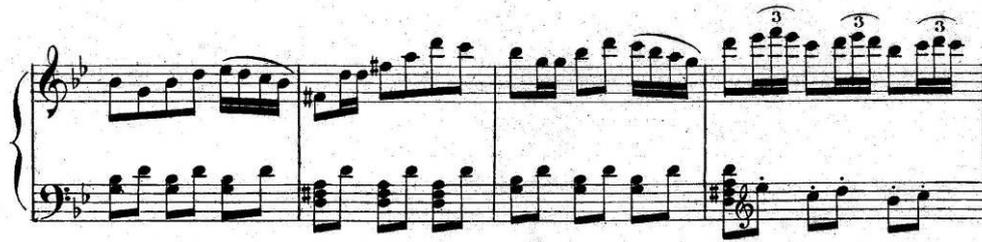
En esta malagueña de Isidoro Hernández de la colección *Ecoss de Andalucía* (ca. 1880) la escritura en 6/8 sería muy adecuada, aunque esté en 3/8:



Sin embargo, en otras ocasiones nos encontramos la escritura de 3/4 para piezas similares. En ellas, los valores rítmicos son más largos, aunque los diseños rítmicos son los mismos. Esta es otra malagueña del mismo autor que aparece en la colección *Flores de España* (1883):



Los fandangos escritos por Isidoro Hernández están en 3/4, aunque con diferente rítmica. Este ejemplo es del *Cancionero Popular* (1874), donde podemos apreciar el ritmo típico del fandango, y en el último compás, el ritmo del fandango “abandolao”:



No obstante, en este fandango de la colección *Flores de España*, al indicarse un tempo de *allegretto* para la blanca con puntillo, en la práctica, auditivamente se produce la escucha de un 3/4 muy rápido (negra 198), lo que hará que se perciba como un 3/8:



Este es el comienzo del canto en este mismo fandango:



Se podía haber escrito en 3/8 y agrupados en forma binaria (6/8), lo que coincidiría con la escritura del fandango de muchos ejemplos del siglo XVIII y XIX, como por ejemplo esta rondeña de la serie *La Gracia de Andalucía* (188?):



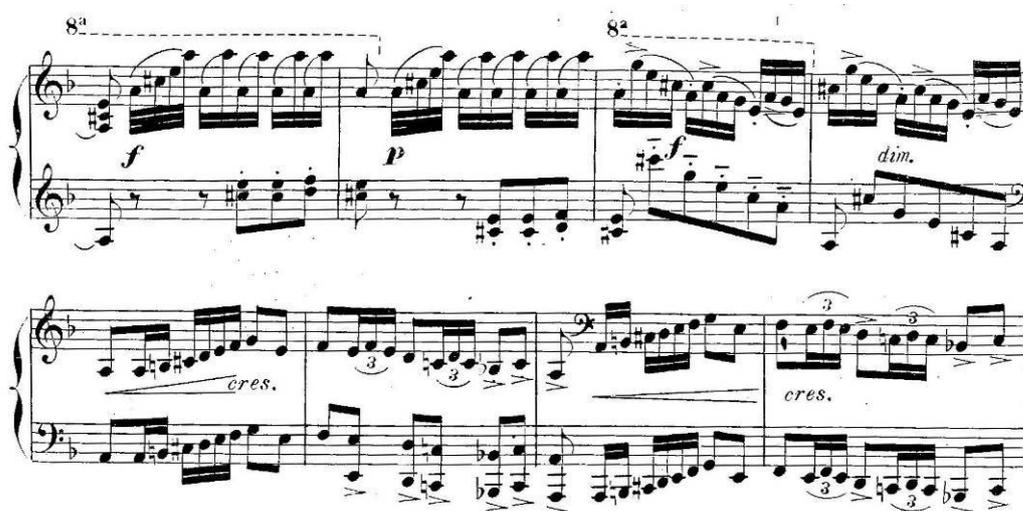
Independientemente del recorrido de la melodía, si observamos el patrón rítmico de estos dos ejemplos veremos que es el mismo expresado en diferentes valores. Si escribiésemos esta rondeña en 3/4 (doblando los valores de las notas), tendríamos una escritura similar a la del fandango anterior. Si escribiésemos todo en compases de 3/8 con agrupación binaria (6/8) nos saldría la fórmula rítmica del fandango que hemos visto desde el principio escrita muchas veces en 3/4:

Transformación del fandango de 6/8 a 3/4



Parece que será en el XIX cuando se consolide de forma definitiva en el mundo académico la escritura del fandango en 3/4, forma que debió ser influyente a nivel popular (aunque aún se pudiera cultivar la anterior), ya que es la que nos encontramos hoy en las interpretaciones populares. A nivel compositivo, esto debió abrir un nuevo camino a los autores “populistas”, que tomaron el modelo ternario como referencia para sus creaciones. Partiendo de una base rítmica ya consolidada, abrieron nuevas vías expresivas basadas en un compás ternario, con poca herencia ya, o nada, de la hemiolia, aunque todavía con una agrupación binaria de sus compases como base subyacente y utilizando estructuras melódicas populares para sus composiciones.

Veamos ahora un fandango tildado de “verdadero” por Isidoro Hernández en su colección *La gracia de Andalucía*:



Escrito en 3/4, todavía presenta una cierta herencia del 6/8 en la mano izquierda. Claramente las figuraciones en su mayoría están en 3/4, con la fórmula rítmica típica del fandango, sobre todo en el segundo sistema, donde al final aparecen tresillos que recuerdan al toque “abandolao”. En este ejemplo no podríamos agrupar dos compases de 3/4 como en los casos anteriores, porque está construido de la forma tradicional polirrítmica: 6/8 ó 3/4 en un mismo compás. Sin embargo, en el resto de ejemplos (salvo el otro fandango del *Cancionero Popular*) sí podemos agrupar dos compases ternarios, ya aparezcan en 3/8 o 3/4, porque su construcción musical ya parte de una estructura formada por una serie de dos compases ternarios. Esta es la parte de canto del mismo fandango anterior:

5

CANTO. *ritard.*

Los o - ji - tos de mi ca - ra..... los o - ji - tos de mi ca - ra.....

con el canto. *p* *p* *8^a*

Como vemos, su carácter melódico es de 6/8, aunque esté escrito en 3/4 y tenga acentuación en el tercer tiempo. Sin embargo, el ritmo del acompañamiento está claramente construido ya en un 3/4. Recordamos el esquema ya visto en el punto anterior sobre la jota:

Por lo tanto, si escribiésemos en compases ternarios de agrupación binaria todas las formas de canto relacionadas con los fandangos, ya sean malagueñas, rondeñas, granadinas etc., sin aflamencar, obtendríamos una forma rítmica estructurada en compases de 6/8 ó 6/4, según su velocidad, forma común a los cantos de jota, con una extensión melódica de 2 compases, la forma vista arriba. O en su defecto, si lo escribiésemos en un compás ternario, obtendríamos 2 compases de 3/4 ó 3/2, no cuatro como normalmente vemos en su extensión.

De la siguiente forma se ha venido escribiendo en 3/8 como hemos visto:

34

ZOZAYA, Editor. 7. 727 Z. S. Gerónimo 34. MADRID.

sin te - ner ca - lor de na - die
que yo no las he per - di - do

O de esta, en 3/4:

A un di - vé le es - toy pi - dien - do

Veamos ahora un ejemplo actual de fandango en la zona de Málaga (Comares)¹⁰⁷ en 3/4:

El mismo en agrupación binaria:

Y ahora uno de Huelva, donde se conserva la forma más antigua (6/4)

II.1 Conclusiones

Es el canto del fandango el que ha conservado más o menos invariable su estructura rítmica, basada en un ritmo ternario de agrupación binaria. Coincide en este aspecto con uno de los tipos de jota más extendidos en la península.

Su acompañamiento actual es mayormente ternario, pero en su origen debió ser igualmente binario compuesto, como el de la jota y como los estilos hoy llamados “de

¹⁰⁷ “Viva Campillo y Ardales”, Hispavox 7991642, 1982.

Huelva” (aunque en estos últimos no nos lo parezca debido a su lentitud). Sin embargo, al no conservarse fuentes musicales escritas de música verdaderamente popular en el siglo XVIII y casi todo el XIX, no podemos saber esto con exactitud. No obstante, hay que suponer una práctica de este tipo de fórmulas rítmicas en estratos populares, con uso del rasgueo como forma común y extendida diferente a la académica, forma que debió heredar el flamenco.

Por un motivo que desconocemos, no sabemos si aportación académica o por influencia de la danza estilizada, el fandango parece que adoptó la plantilla rítmica ternaria. Ocurriría esto a principios del XVIII, poco tiempo después de su documentación en España, momento en el que encontramos piezas escritas utilizando las dos plantillas. La ternaria, mayormente en ambientes académicos, y la binaria compuesta, en los populares, aunque escasean estas últimas fuentes. El carácter polirrítmico del canto del fandango lo ha dotado de dos formas de acompañamiento, por ello es frecuente encontrar las dos plantillas rítmicas en una misma pieza a lo largo del siglo XVIII y principios del XIX, momento en el que se debió ir perdiendo la práctica binaria en favor de la ternaria, llegando a desaparecer definitivamente en el siglo XX en los estilos llamados “de Málaga”, o “verdiales”, y conservándose en cierta forma sólo en los de Huelva con una peculiar estructura armónica en este último caso.

II. 3. Proyección de la plantilla rítmica y melódica del fandango en otros estilos

Todavía queda mucho por descubrir sobre el género del fandango, su influencia, evolución y proyección musical en otros estilos. Nosotros por nuestra parte hemos detectado su plantilla rítmica y melódica en el palo flamenco de la Soleá, aunque ya ha habido estudiosos que se han manifestado en esta línea antes. No obstante, las pruebas musicales que lo confirmaran no fueron mostradas¹⁰⁸. Lo hacemos nosotros ahora, a la espera de poder hacer un estudio más profundo que ya tenemos algo avanzado.

En la obra de Ocón y Núñez Robres tenemos dos transcripciones de *Soledad* que presentan el patrón rítmico y melódico del fandango en sus melodías.

Este es el ejemplo de Ocón¹⁰⁹.

Copla

35 Ves ti do de na za re no ves ti do de na za re no

3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 Fa7 Mi Fa7 Mi Fa7 Mi Fa7 Mi Fa7

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2

Este es un ejemplo de un fandango de la Sierra de Cazorla¹¹⁰ escrito en 3/4 muy semejante a la construcción melódica de la *Soledad* de Ocón:

¹⁰⁸ GAMBOA, José Manuel: *Una historia del flamenco*, Espasa Calpe, Madrid 2005, pág. 354. HURTADO TORRES, Antonio y David: *La llave de la música flamenca*, Signatura Ediciones, Sevilla, 2009. Pág. 202.

¹⁰⁹ *Cantos Españoles* Op.Cit.



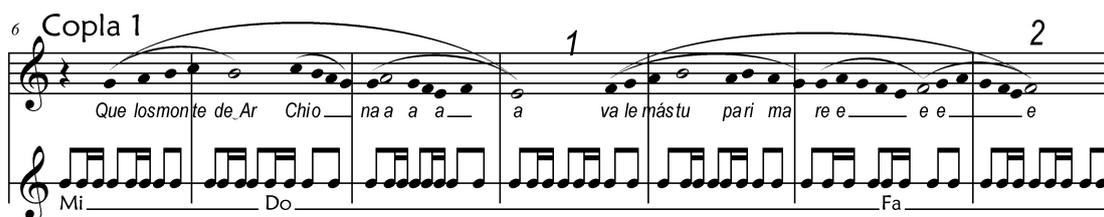
El acompañamiento que utiliza Núñez Robres en su *Soledad* no lo consideramos fiel al verdadero estilo por ser un arreglo del compositor, sin embargo sus melodías sí lo son. Este es su ejemplo¹¹¹ (en 3/8 como el de Ocón):



Coincide con la malagueña punteada de Ocón aunque con diferente caída (3/4):



Y con unos verdiales de Canillas de Aceituno¹¹² algo aflamencados ya (en 3/4):



Pepe el de la Matrona¹¹³ y Rafael Romero¹¹⁴ cantan los mencionados *Fandango* y *Rondeña* con patrón melódico semejante a la *soledad* de Núñez Robres, aunque sus

¹¹⁰ Extraído del *Cancionero Popular de Jaén* de María de los Dolores Torres y Rodríguez. Publicado por el Instituto de Estudios Giennenses, Patronato José María Cuadrado del C.S.I.C. Jaén 1972. Pág. 557. Estos fandangos fueron transcritos en mi Art.Cit “Los fandangos Jienenses”.

¹¹¹ *La música del pueblo*, Calcografía de Echevarría, Madrid, hacia 1867. Al respecto de la veracidad de su cantos: “[...] Réstanos decir que el arreglo para piano no presenta dificultades de ejecución, siendo asequible a todos los que se dedican al estudio de ese instrumento, sin embargo, todos los cantos están escrupulosamente respetados, insertándose tales como los entona el pueblo, y habiéndose adaptado a cada cual el acompañamiento que mejor señala su carácter, y cual conviene a su especial fisonomía [...]”. Extraído de ALONSO, Celsa: *La Canción Lírica Española en el Siglo XIX*, Música Hispana, Textos Estudios, Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 1998. Pág. 383.

¹¹² Cantado por Antonio de Canillas, 1964, Hispavox HH 10-259. Se puede ver completo en *Las mudanzas del cante...* Op.Cit. Pág. 422 y ss.

¹¹³ “Por la sierra galopando” *Le Chant du monde* HC 46-09, 1957.

melodías no sean exactamente iguales. Estos son los dos primeros tercios de dos de las coplas cantadas por el de la Matrona en compás de 3/4 con toque abandonao (patrón 3d):

Copla 1
por la sie rra ga lo pan do o

Copla 3
lle vo el po tro ga lo pan do o

Los intérpretes populares y flamencos nunca realizan la entrada melódica exactamente en el mismo sitio. No obstante, vemos que la plantilla rítmica y melódica se mantiene durante las tres coplas aunque pueda haber leves variaciones (también en las melodías), deduciéndose como patrón elemental éste que ponemos en 6/8 donde es posible la hemiolia:

patrón en 6/8

No podría transcribirse este ejemplo en compás de 3/8, pues el acompañamiento que presenta es éste:

Muy diferente al que Ocón muestra en su ejemplo, un verdadero “toque popular” que se puede calificar de “jaleo”, siendo muy similar al de su *polo gitano o flamenco*.

Veamos por ejemplo esta pequeña sección de la *Soledad* de Ocón:

17
il basso 3 Fa Mi 1 3 2 3 4 5 6 7 (Sol) 8 Fa 9 10 Mi 11 12

Y comparémosla con esta otra del *Jaleo canastero* cantado y bailado por Carmen Amaya con la guitarra de Sabicas¹¹⁵ (cc. 9 y ss.):

rem Mi Fa Mi Fa Sol Fa Mi

¹¹⁴ “Para acabarlo de criar” Vergara I3005 SJ, 1968.

¹¹⁵ Decca DL 9925. ¿1941? Hemos incluido la transcripción íntegra de este registro en el apéndice.

O esta otra sección del *Polo gitano o Flamenco de Ocón*:

Comparada con esta otra del mismo *Jaleo canastero* (cc.103 y ss.):

Es evidente que el patrón melódico-rítmico del género del fandango está en el origen de las primeras soleares, aún llamadas *soledad*, con un nuevo soporte rítmico, el del jaleo, forma ésta que no estamos seguros si también pudo venir del fandango o de algún otro estilo más antiguo: la *jácara*. Intentaremos en un futuro resolver ésta y otras cuestiones sobre las soleares y los jaleos.

Guillermo Castro Buendía
Murcia, 15 de diciembre de 2012

<http://www.guillermocastrobuendia.es/>

Bibliografía

BLAS VEGA, José: *Vida y cante de Don Antonio Chacón*. Editorial Cinterco, Madrid, 1990.

BOHÓRQUEZ CASADO, Manuel: *El cartel maldito. Vida y muerte del Canario de Álora*. Ed. Pozonuevo, Sevilla 2009.

CAIRÓN, Antonio: *Compendio de las principales reglas del baile. Traducido del francés por Antonio Cairón*, Imprenta del Repullés, plazuela del Ángel, Madrid, 1820.

CASTRO BUENDÍA, Guillermo: “De Playeras y Seguidillas. La Seguiriya y su legendario nacimiento” *Revista nº 22 de Sinfonía Virtual*, Enero de 2012.
http://www.sinfoniavirtual.com/revista/022/playeras_seguidillas.pdf

CASTRO BUENDÍA, Guillermo: “Ecos de Taranta en el Jaleo Extremeño”. *Jondoweb*, mayo de 2012.
<http://www.jondoweb.com/contenido-ecos-de-taranta-en-el-jaleo-extremeno-885.html>

CASTRO BUENDÍA, Guillermo: *Las Mudanzas del cante en tiempos de Silverio. Análisis musical de su escuela de cante*, Ediciones Carena, 2010.

CASTRO BUENDÍA, Guillermo: “Lo último de Julián Arcas. La obra inédita de la Colección Palatín. *Revista Sinfonía Virtual* n° 23, julio de 2012. http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/julian_arcas.pdf

CASTRO BUENDÍA, Guillermo: “Los cantes sin guitarra en el flamenco, antecedentes musicales y modalidades”. *Revista de Investigación sobre Flamenco «La Madrugá»*, N° 2, junio de 2010. Pág. 22. <http://revistas.um.es/flamenco>

CASTRO BUENDÍA, Guillermo: “Los fandangos jienenses”. *Webflamenco*, agosto de 2011. <http://www.webflamenco.es/los-fandangos-jienenses/>

CASTRO BUENDÍA, Guillermo: “Los «otros» Fandangos, el Cante de la Madrugá y la Taranta. Orígenes musicales del cante de las minas”. *Revista de investigación sobre flamenco «La Madrugá»*, N° 4, Junio de 2011. <http://revistas.um.es/flamenco>

DEMBOWSKY, Carlos: *Dos años en España durante la Guerra Civil 1838-1840*, Ed. Crítica, Barcelona, 2008.

DON PRECISO (Juan Antonio de Iza Zamácola): *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, Madrid, 1799. Edición facsímil realizada por Ediciones Demófilo, Córdoba, 1982.

ESSES, Maurice: *Dance and instrumental diferencias in Spain during the 17TH and early 18Th Centuries*, Pendragon Press, 1994.

GARCÍA MARTÍNEZ, Tomás: “La malagueña de la madrugá y el Nene de las balsas” *Revista n° 22 de Sinfonía Virtual*, Enero de 2012. http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/nene_balsas.pdf

GONZÁLEZ CASADO, Pedro: *j. Martí, J. Teixidor, J. Murguía, J. Codina. Obras para fortepiano*, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Cámara de Comercio e Industria, Madrid, 1991.

INZENGA, José: *Cantos y bailes populares de España. Valencia*. A. Romero, Madrid, 1888.

LEDESMA, Dámaso: *Folklore o cancionero Salmantino*. Imprenta Alemana, Madrid, 1907.

MANZANO ALONSO, Miguel: *La jota como género musical* Ed. Alpuerto, Madrid, 1995.

MANZANO ALONSO, Miguel: *Mapa Hispano de bailes y danzas de tradición oral, Tomo I, aspectos musicales*, Publicaciones de CIOFF España, 2007.

MARÍN, Rafael: *Aires Andaluces. Método de Guitarra por Música y Cifra*, Sociedad de Autores Españoles, Madrid, 1902. Edición facsímil realizada por Ediciones de La Posada, Córdoba, 1995.

MARTÍN SALAZAR, Jorge: *Las malagueñas y los cantos de su entorno*, Editorial Guadalfeo, Granada, 1998.

NAVARRO GARCÍA, José Luis: *Historia del baile flamenco Volumen 1*, Signatura Ediciones, Sevilla, 2008.

OCÓN, Eduardo: *Cantos españoles. Colección de aires nacionales y populares*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1874.

ORTIZ, Fernando: *Glosario de afronegrismos*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1991.

PUYANA, Rafael: “Influencias ibéricas y aspectos por investigar en la obra para clave de Doménico Scarlatti”. *Actas del congreso internacional «España en la música de occidente. Vol 2»*. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Madrid, 1987.

RIOJA, Eusebio: *El guitarrista Julián Arcas y el flamenco. El flamenco en la cultura andaluza a través de un guitarrista decimonónico*. Conferencia impartida en el XXXVI Congreso Internacional de Arte Flamenco. Málaga 2008. Difundido en Jondoweb. <http://www.jondoweb.com/contenido-julian-arcas-y-el-flamenco-761.html>.

SUBIRÁ, José: *Historia de la música teatral*, editorial Labor, Barcelona, 1945.

STEINGRESS, Gerhard La presencia del género flamenco en la prensa local de Granada y Córdoba desde mitades del siglo XIX hasta el año de la publicación de Los Cantes Flamencos de Antonio Machado y Álvarez (1881). Ref. OAF/2007/26, Sevilla 2008. Libro Blanco del Flamenco. Instituto Andaluz del Flamenco.

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/comunidadprofesional/content/la-presencia-del-genero-flamenco-en-la-prensa-local-de-granada-y-cordoba-de-gerhard-steingre>

TORRES CORTÉS, Norberto: “La evolución de los toques flamencos: desde el fandango dieciochesco «por medio», hasta los toques mineros del siglo XX”. *Revista de Investigación sobre flamenco «La madrugá»*, nº 2, junio de 2010. <http://revistas.um.es/flamenco>

TRANCOSO, Jaime: *El piano flamenco: génesis, recorrido diacrónico y análisis musicológico*, Departamento de Didáctica de la Lengua y de la Literatura y Filologías Integradas. Universidad de Sevilla, mayo de 2011.

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/mediaepgpc/libroblanco/Elpianoflamenco.pdf>

VV.AA. *Ramón de la Cruz en la Biblioteca Histórica municipal: materiales para su estudio*, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, 1996.

Fandangos manuscritos de la Biblioteca de Cataluña

BC M 1452,249r ca. 1731

Arr. Guillermo Castro

El Fandango

re menor

7

14

22

M 741-22,60r ca. 1731

Lo fandango

re menor

32

40

M 741-22,17r ca. 1731

Fandango

la menor

47

56

64

© Guillermo Castro Buendía 2012

Fandangos Biblioteca de Cataluña

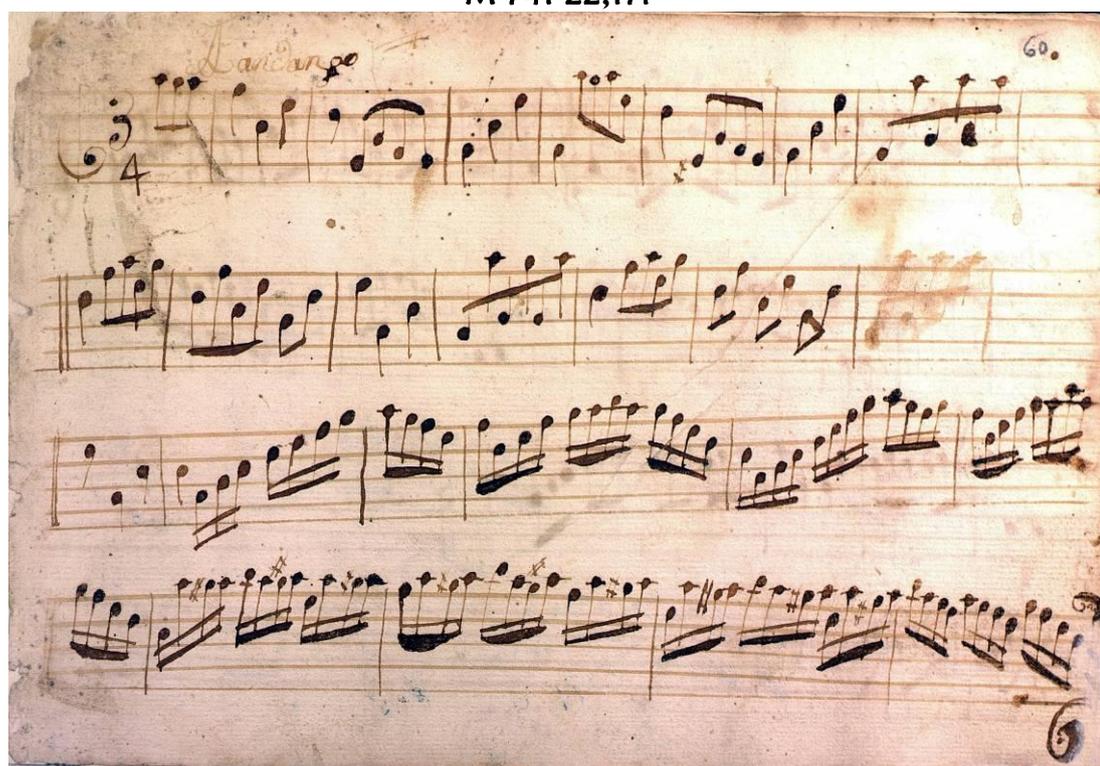
M 1452,249r



M 741-22,60r



M 741-22,17r



Sonata en *fa menor* K. 329 de Scarlatti

281. *ALLEGRO* (♩=138)

f

(5)

(10)

p *cres.*

(15)

f (32)

(20)

Musical score system 1, measures 25-28. The system features a treble and bass clef. The treble clef part has a melodic line with eighth notes and slurs. The bass clef part has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p* and *cres.*. Measure numbers (25) and (28) are indicated.

Musical score system 2, measures 29-32. The system features a treble and bass clef. The treble clef part has chords and some melodic fragments. The bass clef part has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f*. Measure numbers (30) and (32) are indicated.

Musical score system 3, measures 33-36. The system features a treble and bass clef. The treble clef part has a melodic line with triplets and slurs. The bass clef part has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p* and *cres.*. Measure numbers (35) and (36) are indicated.

Musical score system 4, measures 37-40. The system features a treble and bass clef. The treble clef part has a melodic line with slurs. The bass clef part has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f*. Measure numbers (35) and (40) are indicated.

Musical score system 5, measures 41-44. The system features a treble and bass clef. The treble clef part has chords and some melodic fragments. The bass clef part has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p*, *cres.*, and *f*. Measure numbers (40) and (44) are indicated.

Musical score system 6, measures 45-48. The system features a treble and bass clef. The treble clef part has a melodic line with slurs and fingerings. The bass clef part has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* and *p*. Measure numbers (45) and (48) are indicated.

First system of musical notation, measures 48-50. The right hand features a melodic line with slurs and fingering (4, 5). The left hand has a bass line with slurs and fingering (1). A *cres.* marking is present in the first measure.

(50)

Second system of musical notation, measures 51-54. The right hand has a melodic line with slurs and a *tr.* marking. The left hand has a bass line with slurs and fingering (1, 2, 3). A *f* marking is present in the first measure.

(55)

Third system of musical notation, measures 55-58. The right hand has a melodic line with slurs and fingering (3, 4, 5). The left hand has a bass line with slurs and fingering (2). A *p* marking is present in the first measure, and a *cres.* marking is present in the second measure.

(60)

Fourth system of musical notation, measures 59-62. The right hand has a melodic line with slurs and fingering (3, 5). The left hand has a bass line with slurs and fingering (4, 1, 1, 4, 2, 1, 1). A *f* marking is present in the first measure.

(65)

Fifth system of musical notation, measures 63-66. The right hand has a melodic line with slurs and fingering (3, 5). The left hand has a bass line with slurs and fingering (4). A *p* marking is present in the first measure, and a *cres.* marking is present in the second measure. A *f* marking is present in the third measure.

(70)

Sixth system of musical notation, measures 67-70. The right hand has a melodic line with slurs and fingering (4, 5). The left hand has a bass line with slurs and fingering (4, 5, 3). The system concludes with a double bar line.

Sonata K. 492

Domenico SCARLATTI
(1685-1757)
Révision: P. Gouin

Presto

5

10

15

19

23

© Les Éditions Outremontaises, 2006

Musical score for piano, measures 27-50. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. Measure numbers 27, 31, 35, 38, 41, 44, and 49 are indicated at the start of their respective systems. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 50.

Musical score for piano, measures 54-79. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of six systems, each with a treble and bass staff. Measure numbers 54, 59, 64, 69, 74, and 79 are indicated at the beginning of their respective systems. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass line often provides harmonic support with chords and single notes, while the treble line carries the main melodic themes. Some measures include dynamic markings like *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

© Les Éditions Outremontaises, 2006

83

Musical score for measures 83-87. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a melodic line with various note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, and rests. The lower staff is in bass clef and features a rhythmic accompaniment of eighth-note chords.

88

Musical score for measures 88-91. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line from the previous system, ending with a sixteenth-note flourish. The lower staff continues the rhythmic accompaniment.

92

Musical score for measures 92-94. The system consists of two staves. The upper staff features a more active melodic line with sixteenth-note patterns. The lower staff continues the rhythmic accompaniment.

95

Musical score for measures 95-97. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with sixteenth-note patterns. The lower staff continues the rhythmic accompaniment.

98

Musical score for measures 98-102. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth-note patterns. The lower staff continues the rhythmic accompaniment.

103

Musical score for measures 103-107. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth-note patterns. The lower staff continues the rhythmic accompaniment. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

46 Reguidillas.

A

folo

Para diversion de la ma a Princesa de

ASTURIAS.

© Biblioteca Nacional de España

And.^{no} *Maria Rivera.* 32

No por que mos que
te ros oi me sors finos no por que mosque
teros oy me sors finos oy me oy me
oy me sors -- finos

© Biblioteca Nacional de España

Faustina Silva 37.

And. no

Cada Fona da nueva —
 que a cantar salgo Cada Fonada —
 nueva que a cantar sal go sal go q^a a cantar
 salgo que

© Biblioteca Nacional de España

Rafaela Rodríguez 39.

And. no

Todo es sustos y penas —
 en este en este Mundo Todo es sustos y
 penas todo es sustos y penas en este Mundo —
 en

© Biblioteca Nacional de España

Seguidillas boleras de Laserna BNE MP/5352/19

Andante seguidillas boleras

The image shows a handwritten musical score for 'Seguidillas boleras de Laserna'. The score is written in 3/8 time and consists of five staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more melodic line in the left hand. There are several measures with a '2.' marking, indicating a second ending or a specific rhythmic variation. The piece concludes with a 'finis' marking. Below the five staves of music, there are four additional empty staves. At the bottom of the page, there is a copyright notice: '© Biblioteca Nacional de España'.

© Biblioteca Nacional de España

SEGUIDILLAS MANCHEGAS

avec Accompagnement de Guitarre Piano ou Harpe

PAR M^{re} PAZ.

(Il faut accorder la Guitarre un ton plus bas)

N^o 1.

GUITARRE

CANTO

PIANO

ou

HARPE

Allegro

Es el a-mor un
Fra tan-to che tu

cie go que ve mui cla-ro - - - - - que ve mui
appen-di i vo-ti al nu-me - - - - - i vo ti al

BOLERO POUR DANSER

PAR M.^r PAZ

Allegretto

tutti

p *pp*

f tutti

solo *p*

tutti solo *p*
(ici commence la danse)

D.C. due volte

D.C. due volte

FANDANGO CON VARIACIONES PARA EL FORTE PIANO

JOSÉ MARTÍ

Revisión: Pedro González Casado

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two staves are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature change to one flat. The second and third staves continue the piece with similar rhythmic motifs.

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
Cámara de Comercio e Industria de Madrid
Madrid, 1991

2

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom three staves are in bass clef. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4. The music continues with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The first staff begins with a treble clef and a key signature change to one flat. The second and third staves continue the piece with similar rhythmic motifs. The fourth staff features a prominent sixteenth-note triplet in the right hand.

La Jota por el Cruzado. Fandango por Patilla.

Folias Italianas por el Abecedario.

Passacalles con los Puntos Castellanos, y Italianos, y con la 1ª 2ª 3ª y 4ª diferencia.

Folias Españolas con los Puntos Castellanos, Italianos, y Catalanes.

Escala, ó Diapason, que demuestra los Signos, y Voces de la Musica.

	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	
<i>Secuerda</i>	la	A	A♯	sol	G	F♯	fa	F	mi	E	E♯	re	D
<i>2ª cuerda</i>	re	D	D♯	ut	C	si	B	B♯	la	A	A♯	sol	G
<i>3ª cuerda</i>	sol	G	F♯	fa	F	mi	E	E♯	re	D	D♯	ut	C
<i>4ª cuerda</i>	si	B	B♯	la	A	A♯	sol	G	F♯	fa	F	mi	E
<i>5ª cuerda</i>	mi	E	E♯	re	D	D♯	ut	C	si	B	B♯	la	A
	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	

que corresponden á las cuerdas, y trastes de la Guitarra. P. Minguet

Escala de G sol re ut por la Bandurria. Naturales.

Substenidos. B molados.

Fandango.

su Subida.

P. Minguet

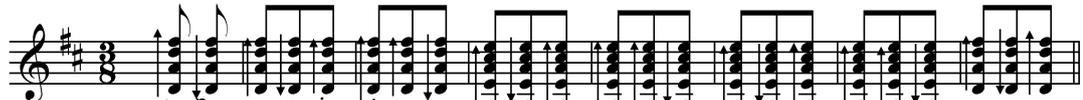
Reglas, y advertencias generales

Pablo Minguet e Yrol

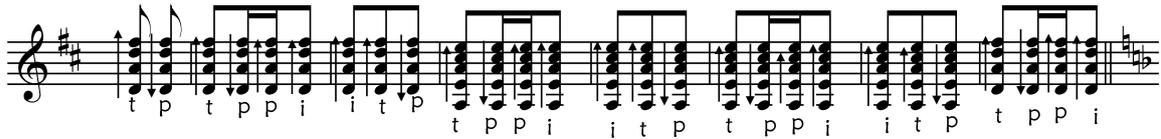
1754

Transcripción Guillermo Castro

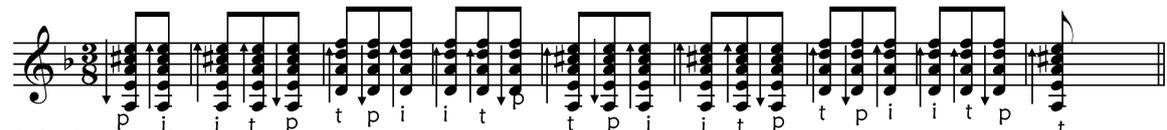
La jota por el cruzado

Guit. 
t=dedos i,m,a,q a la vez
t p i i t p t p i i t p t p i i t p t p i

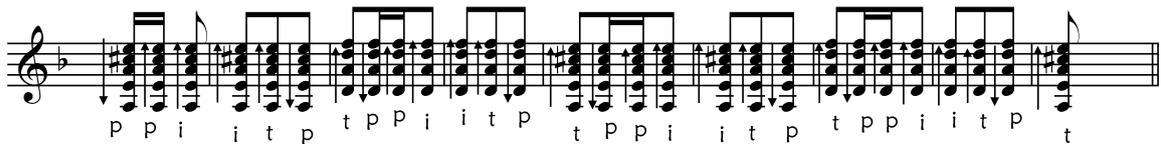
alternativa rítmica sugerida por Pablo Minguet


t p t p p i i t p t p p i i t p t p p i i t p t p p i

Fandango por patilla


t=dedos i,m,a,q a la vez
p i i t p t p i i t p t p i i t p t p i i t p t

alternativa rítmica sugerida por Pablo Minguet


p p i i t p t p p i i t p t p p i i t p t p p i i t p t

Fandango para bandurria



su subida



alternativa rítmica sugerida por Pablo Minguet



su subida



© Guillermo Castro Buendía 2012

Explicación de la guitarra

Juan Antonio de Vargas y Guzmán

Cádiz, 1773

Transcripción Guillermo Castro

Fandango

Guit.

La rem La

4 Re La rem

7 La rem La

10 Re La rem

Félix Máximo López *Variaciones del fandango español al fortepiano*

41



45



49



53



57



61

p

2

2

This system contains measures 61 to 64. The right hand features a melodic line with slurs and accents, including two double-measure rests. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. Dynamics include piano (*p*).

65

f

f

2

6

6

This system contains measures 65 to 68. The right hand has a melodic line with slurs and accents, including two double-measure rests. The left hand features a dense eighth-note accompaniment. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*). Fingerings of 2, 6, and 6 are indicated.

69

6

6

6

This system contains measures 69 to 72. The right hand has a melodic line with slurs and accents, including three double-measure rests. The left hand features a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. Fingerings of 6, 6, and 6 are indicated.

73

p

p

6

This system contains measures 73 to 76. The right hand has a melodic line with slurs and accents, including one double-measure rest. The left hand features a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. Dynamics include piano (*p*). A fingering of 6 is indicated.

77

3

3

This system contains measures 77 to 80. The right hand has a melodic line with slurs and accents, including two double-measure rests. The left hand features a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. Dynamics include piano (*p*). Fingerings of 3 and 3 are indicated.

142

147

150

155

159

f

p

p

D.C. sopra

Fandango alegre

Música manuscrita M/2232
Daniel Steibelt - 1765-1823

Arr. Guillermo Castro

La frigio/re menor

entrada paseo diferencias

9

17 paseo

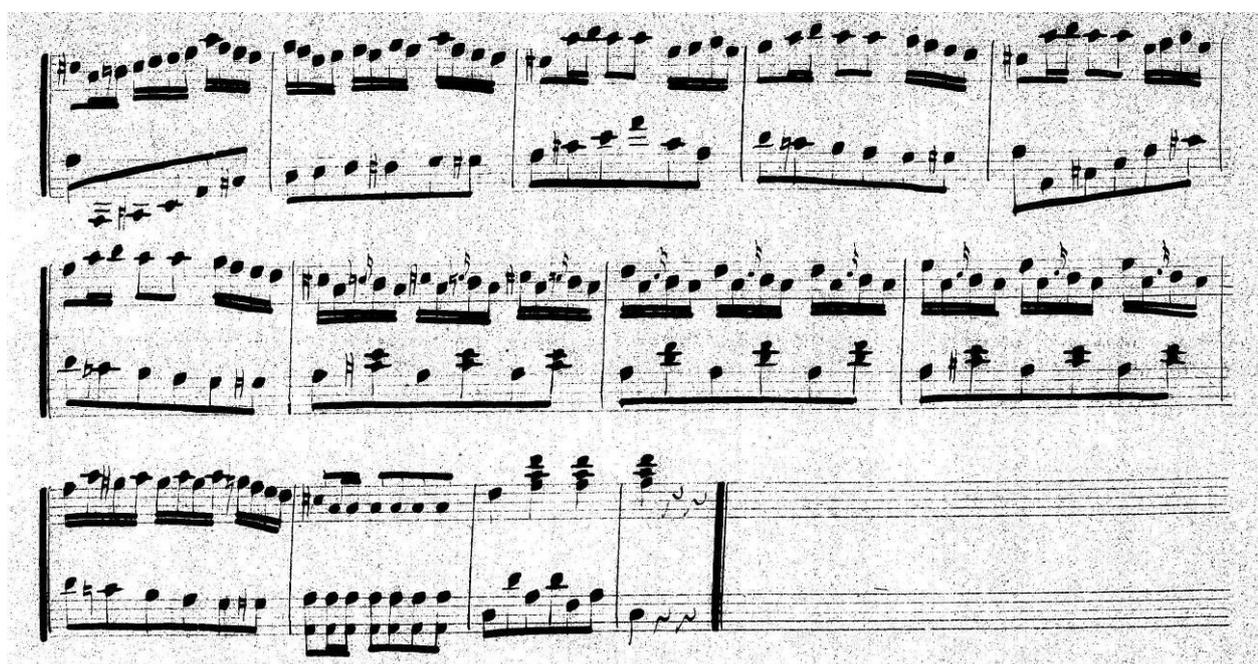
27 diferencias

35

© Guillermo Castro Buendía 2012

Fandango intermediado de la rondeña BNE M.REINA/2 ca. 1830

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "Fandango intermediado de la rondeña". The score is written on ten staves, organized into two systems of five staves each. The first system begins with two staves: the top staff is marked "Piano." and the bottom staff is marked "Andantino." Both staves are in 3/4 time. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The second system, starting from the third staff, is marked "Rondeña" and features more complex rhythmic patterns and chordal structures. The handwriting is in black ink on aged paper.



Fandango Rondeño para el uso de Antonio Serrano BNE MC/4198/49

M.C. 49 11
4198

Clarinete Fandango

De

La agüa sin lastimela por que se camba

De yla 3a. vez al fin

257 MP 12

P.I.m. 7046

R. 780 . 072

5961



EDITION ZOZAYA

Au célèbre Compositeur Camile Saint-Saëns.



Malagueña-jaleada.

Genre pur andaloux-mauresque

(:GITANO O FLAMENCO:)

Op. 183. bis.

par

OSCAR DE LA CINNA.



Four deux Pianos à 4 mains Plâs 12

Pour Piano à 2 mains Plâs. 7.

Propriété pour tous pays



ZOZAYA
Editor

proveedor de la Real Casa y de la Escuela Nacional de Música

ALMACEN DE MÚSICA Y PIANOS.

34. Carrera de San Gerónimo. 34.

MADRID.

à Paris - Maison Durand, Schoenewerk & Co

1 Rue de la Harpe.

amb. Anal. & C. Distr. Ansp. y



Malagueña - jaleada.

Morceau caractéristique.

GENRE pur ANDALOUX (Gitanes)

Oscúr de la Cinna, Op. 183. bis.

Allegro con brio. (♩ = 72.)

Piano.

Zozaya.

B. Z. 462

C^a de San Geronimo 34.

LA CORRESPONDENCIA MUSICAL. Semanario Artístico y Biblioteca nacional, publicada por el editor Zozaya, á quien se dirigirán las suscripciones.—34, Carrera de San Jerónimo, 34.—Almacen de música y pianos.—MADRID.

Corresponde al ním. 308.

P. Zozaya

poco riten.

pp sotto voce *pp*

a tempo

mf

ff *ff*

espress.

f

Zozaya.

B. Z. 462 *La*

La *La* *La*
C^a de San Geronimo 34.

The musical score consists of six systems of staves. The first system is in bass clef with dynamics *mf*, *dim.*, and *p*. The second system is also in bass clef with dynamics *p* and *p*. The third system is in treble clef with dynamics *p*, *dim.*, and *p*, and includes the tempo marking *Tranquillo*. The fourth system is in bass clef with the dynamic *p e perdendosi*. The fifth system is in bass clef with the tempo marking *a tempo* and dynamic *pp una corda*. The sixth system is in treble clef with the dynamic *pp*.

Zozaya.

B.Z. 462

C^a de San Geronimo 34.

tre corde espress.

This system shows the first two staves of a musical score. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a melodic line in the upper staff and a more rhythmic accompaniment in the lower staff. The instruction "tre corde espress." is written in the upper staff.

mf *p*

This system contains the next two staves. The upper staff continues the melodic line with some slurs and accents. The lower staff provides a steady accompaniment. Dynamic markings *mf* and *p* are present.

p

This system shows two staves. The upper staff has some asterisks and slurs. The lower staff continues the accompaniment. A dynamic marking of *p* is visible.

Chant.
Moderato.
cantando

This system features a change in the upper staff, which now contains a vocal line. The instruction "Chant. Moderato. cantando" is written above the staff. The lower staff continues with accompaniment.

p e pizz. il Basso

This system shows two staves. The upper staff has a melodic line. The lower staff features a bass line with the instruction "*p e pizz. il Basso*".

This system contains the final two staves of the page, showing the continuation of the musical piece with melodic and accompaniment lines.

Zozaya.

B.Z. 462

C^a de San Gerónimo 34.

Malagueñas

RAFAEL MARIN.
Pr.: 2 Ptas.

Propiedad.

Andantino.

GUITARRA.

RAS. Gol. Gr. Gol. Gr.

RAS. Gol. Gr. Gol. Gr.

Gol. Gr. Gol. S-B Gol. S-B Gol. Gr.

Gol. S-B Gol. S-B Gol. Gr. Gol. S-B Gol. S-B

Gol. Gr. Gol. S-B Gol. S-B

R. M. 1.

Granadinas

RAFAEL MARÍN.

Pr: 3 Ptas.

Propiedad.

Larghetto.

Introducción.

Vivo.

RAS: Gol. Gr.

RAS: Gol. Gr.

Gol. Gr. Gol. S-B. Gol. S-B. Gol. Gr.

Gol. Gr. Gol. S-B. Gol. S-B. Gol. Gr.

Gol. S-B. Gol. S-B. Gol. S-B. Gol. S-B. Gol. S-B. Gol. S-B. Gol. S-B.

Gol. S-B. Gol. S-B. Gol. S-B. Gol. S-B. Gol. S-B. Gol. S-B. Gol. S-B.

Gol. Gr. Fin. PASEO. f

Gol. Gr. Fin. PASEO. f

Fandango

Lo que pasa en la calle de la Comadre
el día de la Minerva

Luis Misón
(1727-1766)
Tr. Guillermo Castro

Tonadilla Ca.1760

Copla

Voz

VI.1º

VI. 2º

Bajo

La rem La Fa Sib

1

Ya no hay quien can te fan dan go si

6

2

3

no lo can ta al gún ma jo ya no hay quien fan dan go can te si

Fa Do

10

4

5

no lo canta un tu nan te ya no se can ta el fan dan go si

Sol7 Do mim7 La

14

6

7

no lo can ta al gún ma jo ya no hay quien can te el fan dan go

rem La rem La

© Guillermo Castro Buendía 2012

Fandango

El baile sin mescolanza
Tonadilla ca.1785
Biblioteca Histórica Madrid Mus 69-9

Blas de Laserna
(1751-1816)

Arr. Guillermo Castro

Sol frigio/do menor

Voz

VI.1º

VI.2º

Oboe 1º

Oboe 2º

Trompa

Bajo

dom Sol dom Sol

Copla

1

Voz

VI.1º

VI.2º

Oboe 1º

Oboe 2º

Trompa

Bajo

dom Sol dom Sol

Pu es mar cho_el se ñor A ba te to

10
doel mun do dis pa ra te mien tras el A ba te pe na an

10
10
10
10
10
10
10

dom Sol dom Sol

14
de la ma ri mo re na

14
14
14
14
14
14
14

dom Sol

*Pues marchó el señor Abate
todo el mundo disparate
mientras el abate pena
ande la marimorena*

Las Cautivas
 Tonadilla 1778
 Biblioteca Histórica Madrid Mus 155-4

Fandango

Anónima
 Arr. Guillermo Castro

La frigio/re menor **Copla**

Voz: Di gansi es te bam bo le o se en cuenta en el mundo en te ro di gan sia quees ta chu

VI. 1º

VI. 2º

Flauta

Oboe

Bajo: La rem La rem La rem

Voz: la da en nin gun na par te se ha lla di gansi a que esta chu la da en nin gu na par te se ha lla

VI. 1º

VI. 2º

Flauta

Oboe

Bajo: La rem La rem La rem La

*Digan si este bamboleo
 se encuentra en el mundo entero
 digan si aquesta chulada
 en ninguna parte se halla*

-6-

Coplá.

Los...o...jos de mi...mo...re...na

¡A! los o...jos de mi...mo...re...na

son lo mis...mo que mis ma...les

(1) No hay regla fija para empujar la copla. El que canta empieza cuando quiere y no se hacen los acordes de *Dó* hasta que el cantante ha dicho los tres primeros compases de la copla.

gran...des co...mo mis fa...li...gas
ne...gros co...mo mis pe...
sa...res... Los o...jos de mi mo...
re...na

127



FLORES DE ESPAÑA.
RONDEÑA - MALAGUEÑA

TRASCrita PARA PIANO

Propiedad.

con letra por

Pr. 140 Ptas. Fijo.

Isidoro HERNANDEZ.

Allegretto. (♩ = 60)

PIANO. *ff stacato.*

8^{va}

8^{va}

pp

p

p

Si mi eo - ra - zon tu - vie - ra

Tie - nes u - na cin - tu - ri - ta

ven - ta - ni - tas de cris - tal tu te a - so -

tan del - ga - da que pa - re - ces el cla - vel

- má - ras y vie - ras lo do - lo - ri - do que es -

en la ma - ce - ta *cres.* que con el ai - re se

- ta.

ff me - ce. *stacato.* *cres.*

stacato. *cres.*

Tu te a - so - ma - ras y vie - ras

P El cla - vel en la ma - ce - ta

lo do - lo - ri - do que es - ta

cres. *mf* *cres.*

ay!

cres.

ay!

ay! *rasgueado.* *rasgueado.*

8^a

p

mp *f*

ad libitum.

Au - sen - tees - toy de tu vis - ta au - sen - tees - toy de tu

Mi - co - ra - zon tu lo tie - nes mi co - ra - zon tu lo

vis - ta pe - ro no del pen - sa - mien - to con los o -

tie nes da - m - lo si no te sir - ve se lo da -

- ji - tos del a - ni - ma te - ve - o a ca - da mo - men - to

- ré a tra pa - lo - ma que con su ca - ler lo a - bri - gue

au - sen - tees - toy de tu vis - ta a

mi - co - ra - zon tu lo tie - nes a

- ay! 1.^a 2.^a Para concluir. *ff*

Isidoro Hernández *Ecos de Andalucía* (1880)

1880

MALAGUEÑA.

CANTO POPULAR ANDALUZ

ARREGLADO

PARA PIANO CON LETRA

POR EL MTRD.

ISIDORO HERNANDEZ.

Pr. 4 Ptas.

Propiedad.

N^o 1. Moderato.

PIANO.

C. SAGO del VALLE Editor.

C. S. 171.

Lucomezco 37 y 39. Madrid. 1

Isidoro Hernández

2

First system of musical notation, featuring a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a complex melodic line with eighth-note patterns and slurs. Above the staff, there are markings for fingering (1, 2, 3, 4, 5) and an octave sign (8^a) with a dashed line indicating an octave shift. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff features more intricate melodic passages with slurs and accents. The bass staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs and accents. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *p - - y - - cres.* is present in the middle of the system.

Fourth system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with slurs and accents. The bass staff has a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The dynamic marking *f y muy marcato.* is present. The tempo marking *ritardando.* is also present. The lyrics *Te qui - sie - ra re - tra -* are written above the treble staff.

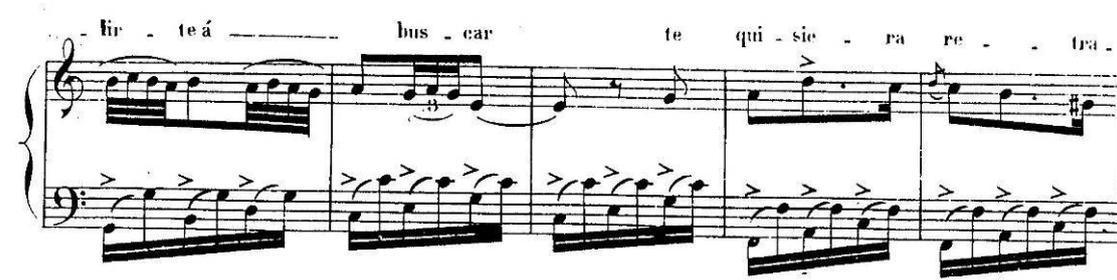
Fifth system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with slurs and accents. The bass staff has a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The lyrics *- lar en u - na con - cha de na - car* are written above the treble staff.

C. S. 171.

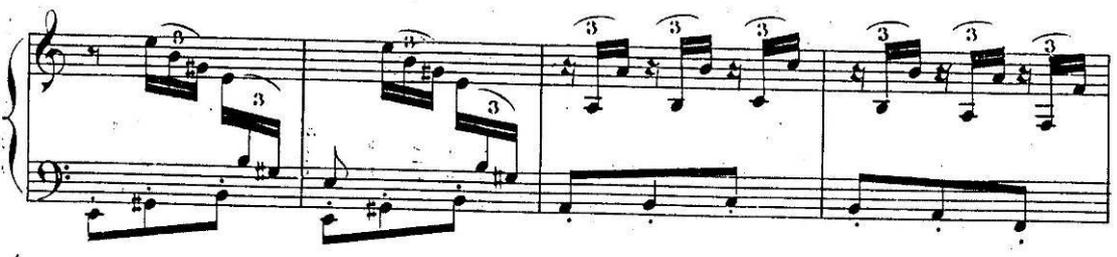
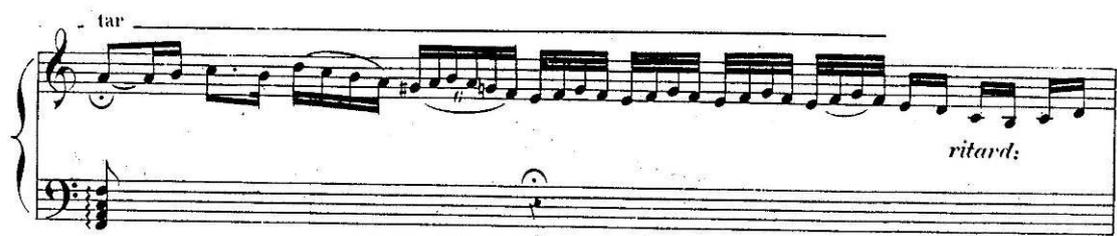
4 pa - ra te - ner - te á mi la - do _____ y no sa -



fir - te á _____ bus - car te qui - sie - ra re - tra -



tar



C. S. 171.

8^{va} 5

ligero.
marcato.

p

pp y stacato.

ff y pesante.
ritard: siempre

hasta el final.
f

C. S. 171.

Calles de S. Muscurodo.

Ejemplo 18: Fandango segoviano interpretado por voz y percusión

♩ = 176

Voz

Almiréz

Pandereta

No tengo amo - res en Jua - rros ni tam - po - co en San - ta U -
 be - nia que los ten - go en Ge - me - nu - ño a - ran - do muy
 bien la tie - rra. Mi - ra los mo - zos, mí - ra - los
 bien ca - sar - se quie - ren no sa - ben con quié - n y van al bai - le con
 mu - cho pri - mor y en la so - la pa lle - van u - na flor.

sigue

1^a *2^a*

A. Marazuela: Cancionero segoviano, documento 259 (p.181).

Ejemplo 17: Fandango salmantino en interpretación vocal

En el Cielo man - da Dios, en el Cie - lo
 man - da Dios, y en el in - fier - no el que quie - re.
 Y en es - te mun - do, se - ño - res,
 el que más pe - se - tas tie - ne. la ra, la ra, la, la, la, la, ri, la
 ra, la, lo, la, ri, la, la, la, la, la, ra, la, la, la, la, la.

1^a *2^a*

D. Ledesma: Cancionero salmantino, documento 6 (p.81).

VERDADERO FANDANGO,

PARA CANTO Y PIANO.

ARREGLADO
POR

ISIDORO HERNANDEZ.

Propiedad.

Pr. 4 Pts.

Moderato.

PIANO.

8^a

8^a

8^a

8^a

8^a

ZOZAYA, Editor.

B. 589 Z.

27
Carrera de S. Gerónimo 34, MADRID.

CANTO. *ritard.* 5

Los o - ji - tos de mi ca - ra..... los o - ji - tos de mi ca - ra.....

con el canto. *p* *p* *p* *p* *8^a*

quien los compra que los ven - do mi - rar si soy des - gra - cia - o

p *p* *8^a*

que hasta los o - ji - tos ven - do que hasta los o - ji - tos ven - do

p *p*

1^a 2^a

a ay! ay!

mfz

The musical score is written for piano and consists of three systems of staves. The first system features a crescendo marking ('cres.') and includes triplets in both the treble and bass staves. The second system is marked 'ligero.' (light) and also contains triplets. The third system is marked 'Allegro.' and 'ff' (fortissimo), showing a more rhythmic and accented accompaniment.

ESTROFAS.

Por darle gustito al mundo
 Y á mi corazon pesar,
 Dije que no te queria
 Teniendote voluntad.

Te tengo comparaita
 Con el correo de Velez,
 Que en cayendo cuatro gotas
 Se le mojan los papeles.

Porque yo te quiero, dicen
 Que estoy loquito perdido:
 Si tó el que quiere está loco
 Dime, ¿quien tiene sentio?

Como sabes que no veo,
 Me vas poniendo con maña
 Chinitas por los caminos
 Para que tropiece y caiga.

Cuando se ven en la calle
 Personas que se han querido,
 Hasta el color se les muda
 Y se les quita el sentio.

No sé lo que por mí pasa
 Cuando en la calle te encuentro,
 Que hace movimiento el alma
 Para apartarse del cuerpo.

6

Copla. *8ª baja para cantarlo*

Oa-cu - ra u - na noche mny os - cura

fui á llorar mi sen - ti - mien - to

al pie de tu se - pul - tu - ra y me con - testo el sí - len -

cio la mu - erte no tie - ne cu - ra

E. 33 R.

© Biblioteca Nacional de España

Nuevas Malagueñas

POPULARES

para

PIANO
CON LETRA



W. Siman
Op. 36.

Depositado.

Pr. 5 ptas.

SEVILLA

Enrique Bergali

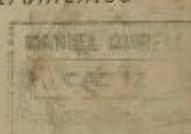
Deposito de Música e Instrumentos

103 Sierpes 103.

Propiedad para todos los paises.



Imp. de S. S. S. S. S.



Nuevo Pot-pourri Malagueño.

Propiedad

- pr. 5 ptas -

Allegretto. (M. ♩ = 152.)

Mariano Liñan, Op. 36.

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of five systems of music. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system features a triplet in the right hand. The third system includes a fortissimo (*ff*) dynamic marking. The fourth system contains several triplet markings. The fifth system continues with complex rhythmic patterns and triplets.

Del Canario.

-Menos= El Ca - na - rio El Ca - na - rio y la mu - ger

no se pue den de - jar so - lo,

Gran Éxito :Lliffan F: Cantos Gitanos:

E. 39 B.

El Ca-na-rio por el ga-to., Y la mu-ger por el

no-vio. Y la mu-ger por el no-

Tempo I.
-vio.

First system of the piano introduction, featuring a treble and bass staff with a 6/8 time signature. The music consists of rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes.

Second system of the piano introduction, continuing the rhythmic patterns from the first system.

De Juan Breva.

First system of the vocal entry. The vocal line begins with the lyrics "Menos Yo no sé si la ra - zon,". The piano accompaniment provides harmonic support with chords.

Second system of the vocal entry. The vocal line continues with "zon , Es la cau - sa de pe - nar,". The piano accompaniment continues with harmonic support.

Third system of the vocal entry. The vocal line continues with "lo que sé que el que más pien - sa , es a - quel - que su fre". The piano accompaniment continues with harmonic support.

Fourth system of the vocal entry. The vocal line concludes with "màs , es a - quel - que su fre màs a". The piano accompaniment concludes with a final chord. The tempo marking *a piacere* is present above the final vocal note.

Manuel del Castillo *La Gloria de Andalucía pot-pourri flamenco para piano* (¿1903?)

48

Allegretto. Malagueñas de la Trini.

The first system of musical notation for 'Malagueñas de la Trini' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 4/4 time. The first measure features a series of chords in the right hand and a single note in the left hand. The second measure continues with similar chords. The third measure shows a more complex rhythmic pattern with eighth notes in the right hand. The fourth measure concludes with a final chord. The dynamic marking *f e ben marcato* is placed below the first measure.

The second system of musical notation continues the piece. It features two staves. The right hand plays a series of chords, while the left hand provides a steady accompaniment of chords. The music maintains the 4/4 time signature and the overall mood of the piece.

The third system of musical notation continues the piece. It features two staves. The right hand plays a series of chords, while the left hand provides a steady accompaniment of chords. The music maintains the 4/4 time signature and the overall mood of the piece.

The fourth system of musical notation continues the piece. It features two staves. The right hand plays a series of chords, while the left hand provides a steady accompaniment of chords. The music maintains the 4/4 time signature and the overall mood of the piece. The dynamic marking *pp* is placed below the second measure.

The fifth system of musical notation concludes the piece. It features two staves. The right hand plays a series of chords, while the left hand provides a steady accompaniment of chords. The music maintains the 4/4 time signature and the overall mood of the piece. The dynamic marking *f* is placed below the first measure, and *pp* is placed below the second measure.

Malagueña de la madrugada

Inzenga

La Albatálía. Murcia

Mi frigio - la menor

Allegretto

Voz

1 2

Por tu ca lle voy en tran do _____ por tu ca lle voy en tran do _____

7 3 4

prenda del alma que ri da _____ bien sa bes a lo que ven go _____

13 5 6

dis pier ta si es tás dor mi da _____ dis pier ta si es tás dor mi da _____

*Por tu calle voy entrando
prenda del alma querida
bien sabes a lo que vengo
despierta si estás dormida*

Fandango de Avila. Kurt, Schindler, *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*

1. Se - creequelle-va un ga -
 2. Com - pra riapluma depla -

3. Lo pri - me-ro que se ve
 4. Se ne-ce-si-ta te-ner

lón el que a un a mu-jer deshon - ra,
 ta si tu-vie-ra pa - pel de g - ro,
 a la en-tra-da de Guisan - do
 pa-ra can-tar la Ve-ra - ta

se creequelle-va un ga - lón lle -
 com - pra riapluma depla - ta con
 lo pri - me-ro que se ve u-na
 se ne-ce-si-ta te-ner el é -

vay-namancha en la fren - te que di-ce: Pi-llo
 la sangre de mis ve - nas tees-crí-bie - ra u -
 fue - te con su ca - ño. Laer - mi - ta de
 co deu-na campa - na y la voz deu -

Ejemplo 20: Fandango de Villanueva de la Serena

Coplas 1ª y 2ª

Un li-món e-chéa ro - dar,
 un li-món e-chéa ro - dar, a tu puer - ta se pa - ró,
 has - ta los li - mo - nes sa - ben que nos que - re - mos los
 dos, un li - món e - chéa ro - dar.

Estribillo 2ª copla

Fandango de Comares

Ejemplo 30: Fandango andaluz transcrito por M García Matos

Estribillo

Coplas 1.2.3 y 4ª

An - ti - guamente eran - dul - ses, An - ti - guamente eran dul
 ses, to - das las aguas del mar, se metió - na ma - la -
 gue - ña, y se vol - vie - ron sa - lás,
 an - ti - guamente eran - dul - ses.

*Danzas populares de España, Andalucía, I, (p. 191).
 Transcripción: M. García Matos.*

Jaleo canastero

"Ha venido una venida"

Decca DL 9925

¿1941?

C.VIII Mi frigio flamenco

Carmen Amaya (1913-1963)

Guit. Sabicas

Guit.

Mi

9 Palmas

rem Mi Fa Mi Fa Sol Fa Mi

17

Sol7 Fa Mi

Baile pitos

23 taconeo

rem Mi rem Mi rem Do Fa Mi

31

cuenta de bulería: 12

Fa Mi Fa Mi Fa Sol Fa Mi

© Guillermo Castro Buendía 2011

2

39

12 10 12 10

palmas

Fa ③ 3 3 3 3 Mi rem Mi Fa Mi

47

12

rem Mi rem Mi7 Fa Do Do7

55

Fa rem Mi rem Fa Mi

63 Copla 1

1

Ha ve ní o_u na ve ní í í í a ha ve ní o_u na ve

Mi Sol7

71

1' 2

ní í í í a a ay de pi mien tos y to ma a a a te e ya es

Sol7 Fa9

79

tá la Es pa ña per dí a de pi mien tos y to ma a a te e ya es

frase típica de la bulería

Mi 12 10 12 Sol7 10

87

tá la Es pa ña per dí a

frase típica de la bulería

Fa Mi 12 10

*Ha venido una venida
de pimientos y tomates
ya está la España perdida*

95

Fa Mi Fa Mi Fa Mi

103

Fa Mi

111

lam Do lam Mi (lam) Mi

119 **Copla 2** 1

Que ven ga de dos en do o o que ven

Fa Do lam Fa Mi Sol7

127 1' 2

ga de tres en tre e e yo ten go u nas al par ga a a a ta que

Fa

135 3 2'

me bai lan de los pi es yo ten go u ras al par ga a a a ta que

Mi Fa Sol7

143 3' Baile

me bai lan de los pi es pitos 3 3 3 3

Fa Mi

*Que vengan de dos en dos
que vengan de tres en tres
yo tengo unas alpargatas
que me bailan de los pies*

151

Mi Fa Do Fa Mi Fa Mi Fa Mi

159

Fa Sol Fa Mi Fa Sol Fa Mi

167

Fa Do Fa Mi Fa Mi Fa Mi

175

Copla 3

1

Mo si ta no ten gas pe e na

Fa Do Mi Fa Mi Sol7

183

1' 2

mo si ta no ten gaspe e e na que ha ve nio un bar co de mo o o so o que a

Fa

191

pe rra chi ca la o se na que have nio un bar co de mo o o so oque a

3 2'

Mi Fa Sol7

199

pe rra chi ca la o se na

3'

Mi

*Mocita no tengas pena
que ha venido un barco de mozos
de a perra chica la docena*

207

Fa Do Fa Mi Fa Mi Fa Mi

215

Fa Do Fa Mi lam Fa Mi

223

Fa Mi Fa Mi

ÍNDICE

Introducción	1
Preludio	2
I. Presentación de los nuevos documentos	5
I.1. Fuentes instrumentales	6
I.2. Fuentes cantadas	17
I.2.1. Las rondeñas	20
I.2.2. Variedades con estructura de menos de seis tercios	28
I.3. Publicaciones “popularistas”	29
I.4. Otras fuentes de fandangos	31
I.5. Cadencias melódicas en el V grado rebajado	32
I.6. Conclusiones	32
II. El patrón rítmico del fandango y su escritura	36
II.1. Conclusiones	56
II.2. Proyección de la plantilla rítmica y melódica del fandango en otros estilos	57
Bibliografía	60
Apéndice	63