

Música oral del Sur

Revista Internacional

Nº 12 Año 2015

ESPAÑOLES, INDIOS, AFRICANOS Y GITANOS.
EL ALCANCE GLOBAL DEL FANDANGO EN MÚSICA, CANTO Y DANZA

SPANIARDS, INDIANS, AFRICANS AND GYPSIES:
THE GLOBAL REACH OF THE FANDANGO IN MUSIC, SONG, AND
DANCE

CONSEJERÍA DE CULTURA

Centro de Documentación Musical de Andalucía

Actas del congreso internacional organizado por The Foundation for Iberian Music, The Graduate Center, The City University of New York el 17 y 18 de abril del 2015

Proceedings from the international conference organized and held at The Foundation for Iberian Music, The Graduate Center, The City University of New York, on April 17 and 18, 2015

Depósito Legal: GR-487/95 **I.S.S.N.:** 1138-8579

Edita © JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

Centro de Documentación Musical de Andalucía

Carrera del Darro, 29 18010 Granada

informacion.cdma.ccul@juntadeandalucia.es

www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es

Facebook: <http://www.facebook.com/DocumentacionMusicalAndalucia>

Twitter: <http://twitter.com/CDMAndalucia>

Música Oral del Sur es una revista internacional dedicada a la música de transmisión oral, desde el ámbito de la antropología cultural aplicada a la música y tendiendo puentes desde la música de tradición oral a otras manifestaciones artísticas y contemporáneas. Dirigida a musicólogos, investigadores sociales y culturales y en general al público con interés en estos temas.

Presidente

ROSA AGUILAR RIVERO

Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

Coordinación

K. MEIRA GOLDBERG

ANTONI PIZÀ

Presidente del Consejo Asesor

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

Consejo Asesor

MARINA ALONSO (Fonoteca del Museo Nacional de Antropología. INAH – Mexico DF)

ANTONIO ÁLVAREZ CAÑIBANO (Dir. del C. de Documentación de la Música y la Danza, INAEM)

SERGIO BONANZINGA (Universidad de Palermo - Italia)

EMILIO CASARES RODICIO (Universidad Complutense de Madrid)

TERESA CATALÁN (Conservatorio Superior de Música de Madrid)

MANUELA CORTÉS GARCÍA (Universidad de Granada)

Ma ENCINA CORTIZA RODRÍGUEZ (Universidad de Oviedo)

FRANCISCO J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ (Universidad de Granada)

ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO (Universidad de Sevilla)

ELSA GUGGINO (Universidad de Palermo – Italia)

SAMIRA KADIRI (Directora de la Casa de la Cultura de Tetuán – Marruecos)

CARMELO LISÓN TOLOSANA (Real Academia de Ciencias Morales y Políticas – Madrid)

BEGOÑA LOLO (Dir.^a del Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música, U. A. de Madrid)

JOSÉ LÓPEZ CALO (Universidad de Santiago de Compostela)

JOAQUÍN LÓPEZ GONZÁLEZ (Director Cátedra Manuel de Falla, Universidad de Granada)

MARISA MANCHADO TORRES (Conservatorio Teresa Berganza, Madrid)

TOMÁS MARCO (Academia de Bellas Artes de San Fernando – Madrid)

JAVIER MARÍN LOPEZ (Universidad de Jaén)

JOSEP MARTÍ (Consell Superior d'Investigacions Científiques – Barcelona)

MANUEL MARTÍN MARTÍN (Cátedra de flamencología de Cádiz)

ANTONIO MARTÍN MORENO (Universidad de Granada)
ÁNGEL MEDINA (Universidad de Oviedo)
MOHAMED METALSI (Instituto del Mundo Árabe – París)
CORAL MORALES VILLAR (Universidad de Jaén)
MOCHOS MORFAKIDIS FILACTOS (Pdte. Centros Estudios Bizantinos Neogriegos y Chipriotas)
DIANA PÉREZ CUSTODIO (Conservatorio Superior de Música de Málaga)
ANTONI PIZA (Foundation for Iberian Music, CUNY Graduate Center, New York)
MANUEL RÍOS RUÍZ (Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera)
ROSA MARÍA RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ (Codirectora revista Itamar, Valencia)
SUSANA SARDO (University of Aveiro)
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ (Robert-Schumann-Musikhochschule, Dusseldorf)
FRÉDÉRIC SAUMADE (Universidad de Provence Aix-Marseille – Francia)
RAMÓN SOBRINO (Universidad de Oviedo)
Ma JOSÉ DE LA TORRE-MOLINA (Universidad de Málaga)

Secretaria del Consejo de Redacción

MARTA CURESES DE LA VEGA (Universidad de Oviedo)

Secretaría Técnica

MARÍA JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (Centro de Documentación Musical de Andalucía)
IGNACIO JOSÉ LIZARÁN RUS (Centro de Documentación Musical de Andalucía)

Maquetación

ALEJANDRO PALMA GARCÍA
JOSÉ MANUEL PÁEZ RODRÍGUEZ

Acceso a los textos completos

Web Centro de Documentación Musical de Andalucía

<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas>

Repositorio de la Biblioteca Virtual de Andalucía

<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo>

EVOLUCIÓN RÍTMICA EN EL FANDANGO ESPAÑOL: RITMOS BINARIOS Y TERNARIOS

Guillermo Castro Buendía

Centro de Investigación Flamenco Telethusa

Resumen:

En España el fandango tiene carácter polirrítmico. 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. En las publicaciones de fandangos en España desde principios del siglo XVIII hasta finales del siglo XIX, podemos detectar una evolución en la forma de acompañamiento que creemos importante analizar y estudiar 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.

Palabras clave:

fandango, rondeña, malagueña, granadina, ritmo binario, ritmo ternario.

Rhythmic changes in the Spanish Fandango: rhythms binary and ternary

Abstract:

In Spain, the fandango has a polyrhythmic character. On one hand is the compound-meter rhythmic pattern of the singer (in 6/8, similar to Jota), and on the other hand is the musical accompaniment in triple-meter rhythm (3/4). These rhythms merge to create one of the most unique styles of Spanish popular music. In fandangos published in Spain from the early-18th to the late-19th century, we can detect an evolution in the accompaniment that, upon close analysis, allows us to better understand the nature of this musical genre. In this presentation, I focus on the polyrhythmic nature of fandangos, which has led to a number of musicians to write it sometimes in compound meter and other times in triple meter.

Keywords:

fandango, rondeña, malagueña, granadina, duple-meter rhythm, triple-meter rhythm.

Resumen Curricular:

Guillermo Castro Buendía (1973). Doctor en Historia del Arte y Titulado Superior en guitarra clásica. Actualmente es profesor en el «Master en Flamenco ESMUC» (Escola Superior de Música de Catalunya) e integrante del Centro de Investigación Flamenco Telethusa de Cádiz.

Castro Buendía, Guillermo. "Evolución rítmica en el Fandango Español: ritmos binarios y ternarios". *Música Oral del Sur*, n. 12, pp. 217-247 , 2015, ISSN 1138-8579

INTRODUCCIÓN

El fandango es uno de los géneros musicales más extendidos en la música popular española y en el flamenco. Desde su aparición a finales del siglo XVII¹⁾ como un tipo de baile, viene sufriendo sucesivas transformaciones, generando diversas variantes asociadas a ciertas zonas geográficas y también bailes de escuela bolera. En el siglo XVIII se convierte en el baile nacional por excelencia, siendo bailado en toda España y por todas las clases sociales. A principios del siglo XIX surgen nuevas variantes denominadas rondeñas y malagueñas y algo después las granadinas, estilos que han tenido una importante proyección en el flamenco. En este trabajo, estudiaremos sus peculiaridades rítmicas, que se distinguen por tener un carácter polirrítmico, algo que ha llevado a los diferentes músicos a escribirla unas veces en compás binario compuesto y otras en ternario.



Imagen 1: Ritmo básico del canto del fandango

NATURALEZA MUSICAL DEL FANDANGO

El carácter musical del fandango es ternario²⁾; veamos el ritmo básico de su canto³⁾:

Si 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 3/8-3/8 a un 6/8, o de un 3/4-3/4 a un 6/4, dependiendo de la velocidad de interpretación. Esta forma de escritura facilitaría la comparación de los fandangos documentados desde el XVIII con otros cantos de naturaleza semejante, como la jota.

Ritmo básico del canto de la jota establecido por Miguel Manzano:



Imagen 2: Ritmo básico del canto de la jota

A su vez, el fandango tiene un carácter musical polirrítmico⁴⁾, ya que el patrón rítmico del canto, de naturaleza binaria compuesta (6/8) admite a su vez la escritura ternaria (3/4) en algunas de sus estrofas, presentando un ritmo de acompañamiento en base a la fórmula 3/8, 6/8, y también 3/4.

¹⁾ Para ampliar la información histórica sobre este género, se recomienda acudir a la obra de CASTRO BUENDÍA, Guillermo: *Génesis musical del canto flamenco. De lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconetti*. Sevilla: Libros con duende, 2014. Págs. 187 y ss.

²⁾ MANZANO ALONSO, Miguel: *Mapa Hispano de bailes y danzas de tradición oral*, Tomo I, aspectos musicales. Badajoz: Publicaciones de CIOFF España, 2000. Pág. 660.

³⁾ *Ibid.* Pág. 409.

⁴⁾ *Ibid.* Págs. 663 y ss.

Manzano recopila en sus estudios tres formas de escritura para el canto del fandango⁵⁾:

⁵⁾ *Ibid.* Pág. 662.

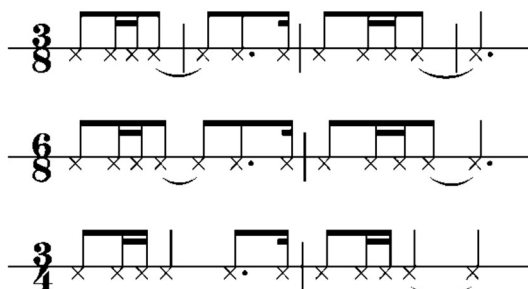


Imagen 3: Formas de escritura para el canto del fandango

A la hora de interpretar un fandango, Miguel Manzano señala que por un lado está el ritmo del canto, que debería representarse en 6/8, aunque debido a su polirritmia admite también el 3/4; y por otro lado está el ritmo de los instrumentos que acompañan según los acentos indicados en la parte superior en este esquema:

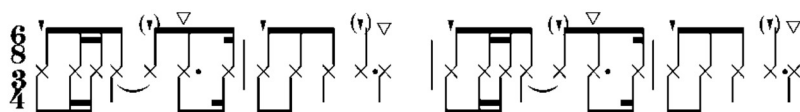


Imagen 4: Ritmo básico del canto del fandango con acentuación instrumental

Lo que produce en palabras de Miguel Manzano (2000: 663): “[...] 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 (corcheas [...])”. Manzano hace una observación muy importante al respecto del posible origen de este esquema rítmico del fandango, afirmando que procede directamente de la cuarteta octosilábica⁶⁾, antes de que la fórmula se ampliase con preludios e interludios instrumentales.

PLANTILLA RÍTMICA V: TIPO FANDANGO (I)



La hierba bue__ na del cam po__ la pi san los__ a ri e ros__

Imagen 5: Plantilla rítmica de la jota coincidente con la del fandango

⁶⁾ *Ibid.* Pág. 662

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 idénticas⁷⁾(Imagen 5).

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 medida⁸⁾.

Ahora bien, para abordar un estudio histórico completo del fandango, 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.

Veamos cómo se ha ido escribiendo el fandango a lo largo de la historia.

EL FANDANGO EN LAS FUENTES MUSICALES

En 1705 tenemos tres fandangos en tablatura⁹⁾. 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:



Imagen 6: Fandango rasgueado de 1705

⁷⁾ MANZANO ALONSO, Miguel: La jota como género musical. Madrid: Ed. Alpuerto, 1995. Pág. 184.

⁸⁾ 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.

⁹⁾ Libro de diferentes cifras de guitarra escogidas de los mejores autores. Manuscrito M/811 de la Biblioteca Nacional de España. Para el resto de citas usaremos BNE.

El segundo fandango puede escribirse en 3/4:



Imagen 7: Fandango punteado de 1705 escrito en compás ternario

Aunque es posible igualmente hacerlo en 6/8:



Imagen 8: Fandango punteado de 1705 escrito en compás binario

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 hemiolía en el fandango y otros estilos, como la jota:

Transformación del fandango de 6/8 a 3/4



Imagen 9: Transformación de la escritura del fandango del compás binario al ternario

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



Imagen 10: Ritmo del fandango común a la seguidilla en compás ternario

También podemos oír este otro:



Imagen 11: Variante del ritmo del fandango en compás ternario común a la seguidilla

Igualmente el llamado “toque abandolao”:



Imagen 12: Ritmo del fandango llamado “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)¹⁰ 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 51-3, entre corchetes):



Imagen 13: Fandango de Santiago de Murcia. Compases 51-53.

Y los últimos cuatro compases finales:

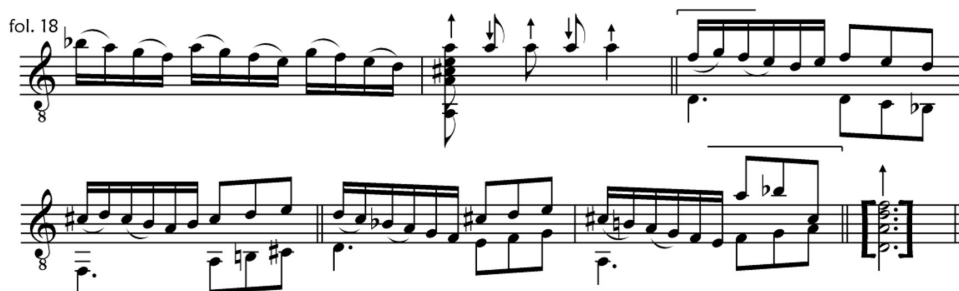


Imagen 14: Fandango de Santiago de Murcia. Compases finales.

¹⁰ RUSSELL, Craig H.: Santiago de Murcia's Códice Saldívar n.º4. A treasury of guitar music from baroque Mexico Vol.2, facsimile and transcription, EE.UU.: University of Illinois Press, 1995.

En el fandango “Tempestad grande amigo” de José de Nebra (1744)¹¹, podemos encontrar el polirritmo de forma muy clara. Además disponemos del canto, que aunque escrito a 3, presenta hemiolia. Veamos:

Imagen 15: Fandango de José de Nebra “Tempestad grande amigo”.

Aunque esté escrito en 3/4, toda la introducción del violín 1º 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:

Imagen 16: Fandango de José de Nebra “Tempestad grande amigo”. Compases 5-8.

¹¹ NEBRA, José de: Vendado amor no es ciego. María Salud Álvarez (transcripción). Zaragoza: Instituto Fernando el Católico (C.S.I.C.), Sección de Música Antigua, Excma. Diputación Provincial de Zaragoza, 1999.

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.

Pablo Minguet e Yrol (1754)¹²⁾ tiene un fandango escrito a 3 (3/8):

alternativa rítmica sugerida por Pablo Minguet

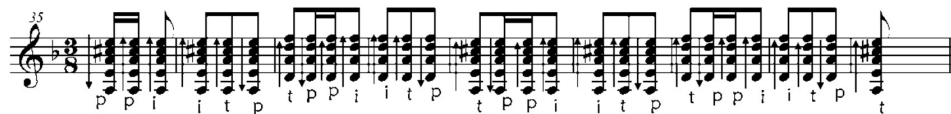


Imagen 17: Fandango de Pablo Minguet e Yrol

Se puede escribir en 6/8 debido a sus ciclos armónicos y a la naturaleza de sus rasgueos:

Fandango por patilla en 6/8



Imagen 18: Fandango por patilla de Pablo Minguet e Yrol

Nótese cómo el ritmo de seguidilla no podría escribirse en el ejemplo de Pablo Minguet en 3/8, a no ser que agrupemos los ciclos rítmicos cada dos compases (o sea en 6/8) y practiquemos la hemiolía ($6/8=3/4$) (ver imagen 9).

¹²⁾ MINGUET E YROL, Pablo: El noble arte de danzar a la francesa y a la española adornado con LX láminas, Madrid, ¿1755?

Scarlatti presenta en su fandango la escritura en 3/4. Pero hay una sección escrita en 3/8 (Presto, cc. 67-80) que bien pudiera haberse indicado en 6/8:

Imagen 19: Fandango de Scarlatti. Compases 64-75

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. Por ejemplo los compases 10-13:

Imagen 20: Fandango de Scarlatti. Compases 7-15.

Y los cc. 106-108:



Imagen 21: Fandango de Scarlatti. Compases 103-110.

El ejemplo de fandango del manuscrito M/1250 de piezas para clave de la 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:



Imagen 22: Fandango del manuscrito M/1250 de la BNE.

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, es decir la polirritmia:



Imagen 23: Fandanguito de Cádiz del manuscrito M/1250 de la BNE.

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



Imagen 24: Fandango de Antonio Soler y Ramos

El ejemplo de Richard Twiss (1772/3)¹³ está escrito enteramente en 6/8, aunque bien podría escribirse parte de él a 3. Por ejemplo los cc. 7-9:



Imagen 25: Fandango de Richard Twiss

El fandango de Juan Antonio de Vargas y Guzmán (1773)¹⁴ se puede transcribir en compás de 3/4 y 6/8, aunque creemos que es más correcta ésta última forma por la dirección del rasgueo de la mano derecha, que sugiere esta acentuación:

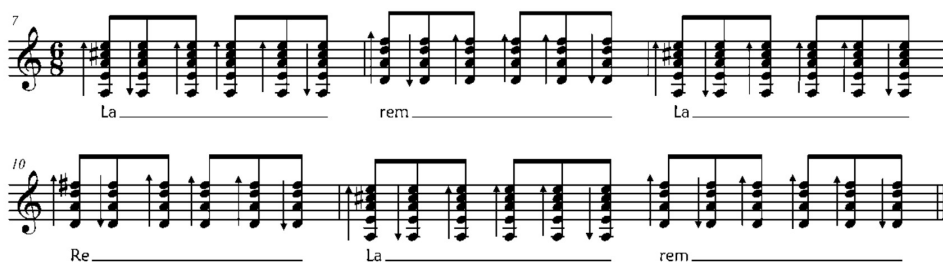


Imagen 26: Fandango de Juan Antonio de Vargas y Guzmán

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 en ambientes populares se practicaba la otra (Pablo Minguet, Richard Twiss, Juan Antonio de Vargas y Guzmán, el canto en José de Nebra). Pudo ocurrir esto a lo largo del siglo XVIII, una vez que los

¹³ TWISS, Richard: *Travels through Portugal and Spain, in 1772 and 1773*, Londres, 1775.

¹⁴ VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de: *Explicación de la guitarra*, Cádiz, 1773.

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. Juan Antonio de Iza Zamácola “Don Preciso” aseguraba en la década de los cuarenta del siglo XVIII que el maestro don Pedro de La Rosa (1982: 13) “[...] redujo las seguidillas y el fandango a reglas fijas [...]”¹⁵⁾, 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 Cairón¹⁶⁾.

El fandango de Luigi Boccherini (1788/98) presentará el llamado toque “abandolao” en los instrumentos de cuerda frotada, pero no en la guitarra. La edición de Ruggiero Chiesa (Suvini-Zerboni ref. 7504) hecha a partir de los originales que copió François de Fossa presenta esta escritura para la guitarra en la siguiente sección de rasgueos:

The image displays a musical score for guitar, consisting of five staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4. It begins at measure 20 and features a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' and a dashed arc). The second staff is in treble clef with a key signature of one flat, containing chords and rests, with a dynamic marking of [f]. The third staff is in alto clef with a key signature of one flat, containing a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of [f]. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one flat, containing a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of [f]. The fifth staff is in treble clef with a key signature of one flat, containing a complex rhythmic pattern with a dynamic marking of [f].

¹⁵⁾ 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. Reedición de la de 1802. Córdoba: Ediciones Demófilo, 1982. [1ª ed. Madrid, 1799] Pág. 13.

¹⁶⁾ CAIRÓN, Antonio: Compendio de las principales reglas del baile. Traducido del francés por Antonio Cairón. Madrid: Imprenta del Repullés, plazuela del Ángel, 1820. Págs. 110-111.

Imagen 27: Fandango de Luigi Boccherini. Compases 16-25.

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, que estará presente en el acompañamiento de las cuerdas más adelante, 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 XVIII¹⁷. Aparece de forma clara en los compases 158-165 (nº 21-22) en el violín 1º:

Imagen 28: Fandango de Luigi Boccherini. Compases 158-160.

¹⁷ Lo hemos visto en el fandango de Antonio Soler y Ramos (anterior a 1783). Convendría revisar las partituras de los fandangos que aparecen en las obras teatrales interpretadas en Madrid en el último cuarto del siglo XVIII, en la búsqueda de este ritmo. 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).

También en los cc. 100-107 (nº 13-14), en el violonchelo¹⁸⁾:

Imagen 29: Fandango de Luigi Boccherini. Compases 98-103.

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 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:

¹⁸⁾ En cierta forma sugerido en los compases previos desde el c.92, aunque no completo.

Imagen 30: Fandango de Luigi Boccherini. Compases 49-52.

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

Imagen 31: Fandango de Luigi Boccherini. Compases 5-7.

Las acentuaciones típicas del compás del fandango en el pulso 3º las encontramos en el compás 60 (nº 8), ver violín 2º y guitarra:

59 8

f *pp e stacc.*

f *pp e stacc.*

f *pp*

f *pp*

3 3 3

Detailed description: This image shows a musical score for measures 59-61 of a Fandango by Luigi Boccherini. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Measure 59 is marked with a box containing the number 8. The first staff (Violin I) starts with a fermata and a dynamic marking of *f*. The second staff (Violin II) has a dynamic marking of *f* and a performance instruction *pp e stacc.*. The third staff (Viola) has a dynamic marking of *f* and a performance instruction *pp e stacc.*. The fourth staff (Cello/Double Bass) has a dynamic marking of *f* and a performance instruction *pp*. There are triplet markings (3) in measures 60 and 61 across all staves.

Imagen 32: Fandango de Luigi Boccherini. Compases 59-61.

También en los violines de los compases 92-107 (nº 12):

92 12

3 3 3

Detailed description: This image shows a musical score for measures 92-94 of a Fandango by Luigi Boccherini. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Measure 92 is marked with a box containing the number 12. The first two staves (Violin I and Violin II) show a melodic line with eighth notes and rests. The third staff (Viola) has a dynamic marking of *f* and a performance instruction *pp*. The fourth staff (Cello/Double Bass) has a dynamic marking of *f* and a performance instruction *pp*. There are triplet markings (3) in measures 93 and 94 across all staves.

Imagen 33: Fandango de Luigi Boccherini. Compases 92-94.

Y en los trinos del Vl. 1º y figuraciones del Vl. 2º, en los cc. 150 y ss. (nº 20):

Imagen 34: Fandango de Luigi Boccherini. Compases 150 y ss.

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:

Imagen 35: Fandango de Luigi Boccherini. Compases 178-180.

¹⁹⁾ MUNETA MARTÍNEZ DE MORENTÍN, Jesús María: Dos cuadernos del archivo de música de la Catedral de Albarracín. Teruel: Centro de estudios de la Catedral de Albarracín, 2009.

El fandango encontrado en la Catedral de Albarracín (de ppios. XIX)¹⁹⁾ está claramente escrito en 6/8 (cc.17 y ss.):



Imagen 36: Fandango de la Catedral de Albarracín

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

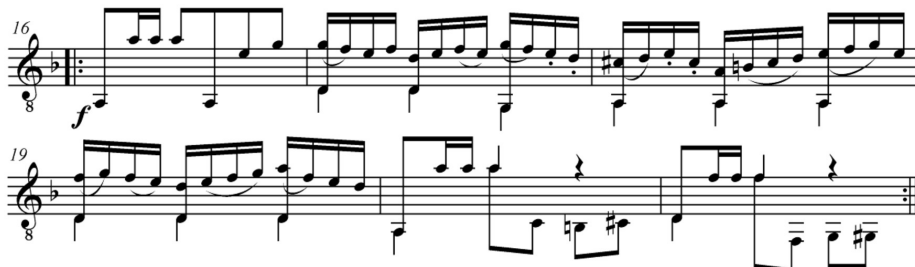


Imagen 37: Fandango de Salvador Castro de Gistau. Compases 16-21.

También los cc. 40-45:



Imagen 38: Fandango de Salvador Castro de Gistau. Compases 37-45.

Y los cc. 83-87:



Imagen 39: Fandango de Salvador Castro de Gistau. Compases 81-86.

²⁰⁾ Partitura localizada en SUÁREZ PAJARES, Javier: Antología de guitarra I. Piezas de concierto (1788-1850). Madrid: ICCMU, 2008.

Parece que la intención del compositor es un ritmo a 3. Salvo en los rasgueos, donde está más presente el binario, forma probablemente 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), encontramos en la parte del canto una estructura rítmica heredera del fandango popular del XVIII, en la forma 6/8-3/4:

The image shows a musical score for the vocal part of 'Fandango de Narciso Paz'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: 'Ja - le a - te cu - er - po', 'bue - no ja - le a - te cu - er - po bue - no si que - ra por un mi -'. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The music is in a 6/8-3/4 time signature.

Imagen 40: Fandango de Narciso Paz. Parte del canto.

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

The image shows the instrumental part of 'Fandango de Narciso Paz'. It consists of two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The music is in a 6/8-3/4 time signature. The left hand part features a series of rhythmic figures, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Imagen 41. Fandango de Narciso Paz. Parte instrumental.

²¹⁾ BNE. Signatura M.REINA/2.

En el Fandango intermediado de la rondeña para fortepiano (ca.1830)²¹ se encuentra un canto construido con una estructura heredada del compás alterno de 6/8-3/4:

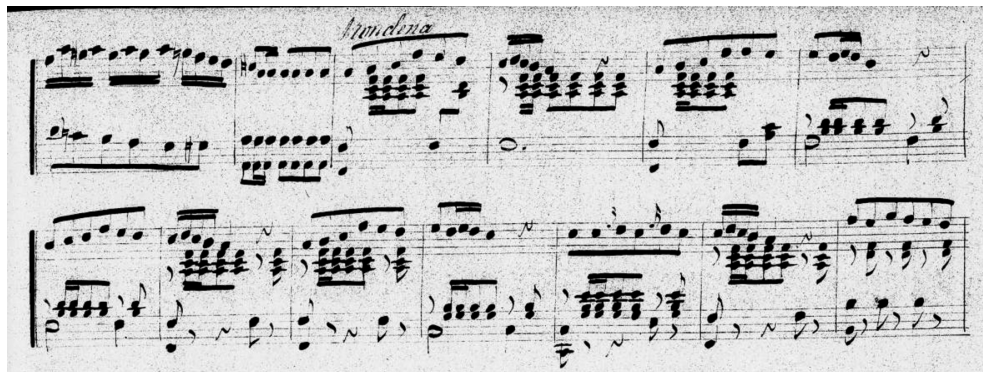


Imagen 42. Fandango intermediado de Rondeña.

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



Imagen 43. Fandango de Dionisio Aguado. Tercer sistema página 5.

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



Imagen 44. Fandango de Dionisio Aguado. Último sistema página 5.

En casi toda la página 6:



Imagen 45. Fandango de Dionisio Aguado. Página 6.

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

Imagen 46. Fandango de Dionisio Aguado. Allegro final.

En los ejemplos de rondeña-malagueña que se publican desde mediados del XIX en adelante (como la de Francisco Rodríguez Murciano, Sebastián Iradier, Julián 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

de Rafael Marín (pág. 106 de su método)²²⁾:

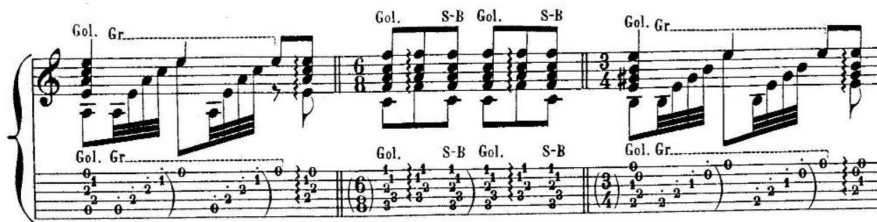


Imagen 47: Malagueñas del método de guitarra de Rafael Marín.

Quizás esta escritura se deba a la relación del flamenco con las formas folclóricas que fue heredando durante su desarrollo. Podemos encontrar 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 Cabra²³⁾.

Eduardo Ocón²⁴⁾ (entre 1854 y 1867)²⁵⁾ 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:



Imagen 48: Fandango con ritornelo de Eduardo Ocón

²²⁾ MARÍN, Rafael: Aires Andaluces. Método de Guitarra por Música y Cifra. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, Madrid, 1902.

²³⁾ El Mochuelo –Javeras– “A mí me pueden mandar”, guitarra ¿Antonio López?, ¿1907?, Odeón 41115. Antonio Chacón –Taranta 2 (1)– “Una pena impertinente”, 1909, Odeón 68092. Guit. Juan Gandulla Habichuela. Niño de Cabra –Fandangos de Lucena–, 1914, ¿Ref.? Guit. ¿Ramón Montoya? Puede consultarse su transcripción en CASTRO BUENDÍA, Génesis musical del cante flamenco... Op. Cit. Págs. 312 y ss.

²⁴⁾ OCÓN, Eduardo: Cantos españoles. Colección de aires nacionales y populares, formada e ilustrada con notas explicativas y biográficas, Málaga, 1888. [1º ed. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1874].

²⁵⁾ Fecha de recopilación de sus cantos según MARTÍN TENLLADO, Gonzalo: Eduardo Ocón. El Nacionalismo Musical. Málaga: Ediciones Seyer, 1991. Pág. 181.

Núñez Robres (1866) escribe la granadina en compás de 3/8, aunque bien se podrían agrupar los compases cada dos, formando uno de 6/8:



Imagen 49: Granadina de Lázaro Núñez Robres

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 Ecos de Andalucía (ca. 1880) la escritura en 6/8 sería muy adecuada, aunque esté en 3/8:

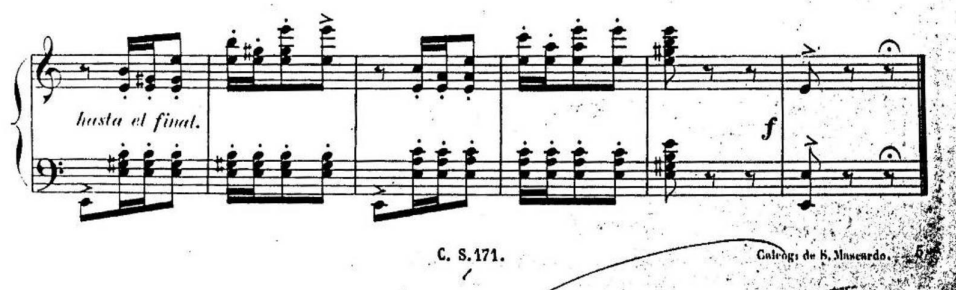


Imagen 50: Malagueña de la colección Ecos de Andalucía de Isidoro Hernández

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 (corchea=negra). Esta es otra malagueña del mismo autor que aparece en la colección Flores de España (1883):



Imagen 51: Malagueña de la colección Flores de España de Isidoro Hernández

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 llamado “abandolao”:



Imagen 52: Fandangos de la colección El Cancionero Popular de Isidoro Hernández

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:



Imagen 53: Fandango de la colección Flores de España de Isidoro Hernández

Este es el comienzo del canto en este mismo fandango:



Imagen 54: Canto del fandango de la colección Flores de España de Isidoro Hernández

Los ejemplos que figuran en 3/8, como esta rondeña de la serie La Gracia de Andalucía (188?), podían haberse escrito agrupados en forma binaria (6/8), lo que coincidiría con la escritura del fandango de muchos ejemplos del siglo XVIII y XIX:

34
ZÓZAYA, Editor.

7. 727 7

S. Geronimo 34. MADRID.

Imagen 55: Rondeña de la colección La Gracia de Andalucía de Isidoro Hernández

Independientemente del recorrido de la melodía, si observamos el patrón rítmico de estos dos ejemplos veremos que es el mismo expresado en diferentes valores: pulso de negra o de corchea. Si escribiésemos esta rondeña en 3/4 (pulsos de negra en lugar de corchea) tendríamos una escritura similar a la del fandango anterior. Escribiendo 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 (ver imagen 9).

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 en ambientes populares (aunque aún se pudiera cultivar la anterior), ya que es la que nos encontramos hoy en la mayoría de interpretaciones. Este ritmo debió abrir un nuevo camino a los autores “populistas”, quienes 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 hemiolía, 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:

Imagen 56: “Verdadero fandango” de la serie La Gracia de Andalucía de Isidoro Hernández

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 parte de una estructura formada por una serie de dos compases ternarios. Esta es la parte de canto del mismo fandango anterior:

Imagen 57: Canto del “Verdadero fandango” de la serie La Gracia de Andalucía de I. Hernández

Como vemos, su carácter melódico de 6/8 se transforma en 3/4 debido a la acentuación en el tercer tiempo. El ritmo del acompañamiento está claramente construido ya en un 3/4. Recordamos el esquema ya visto antes sobre el canto del fandango y su acompañamiento (ver imagen 4)

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 (ver imagen 55).

O de esta en valores de negras en 3/4 (negra=corchea anterior) en un ejemplo de “Fandango” de la serie Ecos de Andalucía (ca. 1880) de I. Hernández:

Imagen 58: Escritura del fandango en 3/4

Veamos ahora un ejemplo de fandango de la zona de Málaga (Comares)²⁶ que hemos transcrito en 3/4 con pulsos de negra:

Imagen 59: Fandango de Comares

²⁶ “Viva Campillo y Ardales”, 1982, Hispavox 7991642.

Si nos fijamos en el acompañamiento, el ritmo típico del fandango se realiza cada 3 pulsos, no cada 6, tal y como correspondería a la escritura tradicional, mostrada en el ejemplo anterior de I. Hernández. Si agrupásemos este ejemplo de forma binaria (6/4), veremos que el patrón rítmico no es negra-dos corcheas-negra / 3 negras, sino dos ciclos completos de 3 pulsos en la forma conocida como de “seguidilla” o “de fandango”.

Imagen 60: Fandango de Comares en agrupación binaria

En los ejemplos de Huelva²⁷⁾ se conserva la forma más antigua en 6/4 (ritmo ternario de agrupación binaria con cambios armónicos desplazados):

Imagen 61: Fandango de Huelva

Imagen 62: Fandango de Huelva en agrupación binaria

²⁷⁾ Los Hermanos Toronjo y su Conjunto –Fandangos de Alosno– “Por ver si te aborrecía”. 1961, Hispavox HH 11-47.

EL TOQUE DE HUELVA EN EL FANDANGO

Como característica musical importante dentro del grupo de los fandangos, encontramos en los estilos onubenses el llamado “toque de Huelva” en la guitarra, forma de acompañamiento en la que encontramos el uso de una resolución armónica que no coincide con el acento del primer tiempo del compás, resolviendo en el segundo o tercer tiempo. Igualmente encontramos una síncopa entre el tercer tiempo y el primero del compás siguiente que es típica de estos estilos:



Imagen 63: Acompañamiento en el Tóque de Huelva

Hemos realizado la transcripción en compás de 3/4, aunque según su rapidez puede valer igualmente una en 3/8. Al agruparlos cada dos compases se crea un compás binario compuesto: 6/4. Esta forma de fandango de Huelva hereda el antiguo acompañamiento binario compuesto que hemos visto en ejemplos unas veces escritos en 6/8 y otras en 3/8, aunque en este último caso, como ya dijo Miguel Manzano, lo más correcto es escribirlo en ciclos de 2. El patrón rítmico más típico del fandango presenta en su forma vocal esta misma síncopa entre el pulso 3º y 4º compás (en 3/8) (ver imagen 1).

Las interpretaciones más flamencas de estos fandangos onubenes ralentizan el tempo con bastante frecuencia para facilitar el alargamiento melódico requerido por los cantaores²⁸⁾. Son las variantes populares las que conservan un tempo más rápido, asociado a los pasos de baile que acompaña el fandango.

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 en los estilos hoy llamados “de 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.

²⁸⁾ Por ejemplo los fandangos alosneros cantados por Camen Linares “A la Virgen de la Bella”. Disco Antología de 1996.

Aún teniendo el fandango un carácter polirrítmico, parece que terminó adoptando la plantilla rítmica ternaria, no sabemos si el motivo ha sido aportación académica o por influencia de la danza estilizada, aunque parece probable. A principios del XVIII, poco tiempo después de su documentación en España, encontramos piezas escritas utilizando la forma binaria o la ternaria. Igualmente fue 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”, como rondeñas y malagueñas, donde universalmente se practica un ritmo ternario conocido como “abandolao”, parece que derivado del bolero. En las formas conocidas como “verdiales”, de forma muy acelerada se introducen dos fórmulas ternarias “tipo fandango” donde antes se practicaba una. La forma más antigua se conserva en cierta forma sólo en los de Huelva con una peculiar estructura armónica en este último caso.

REFERENCIAS

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

CASTRO BUENDÍA, Guillermo: Génesis musical del cante flamenco. De lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconetti. Sevilla: Libros con duende, 2014.

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. Reedición de la de 1802. Córdoba: Ediciones Demófilo, 1982. [1ª ed. Madrid, 1799]

Libro de diferentes cifras de guitarra escogidas de los mejores autores. Manuscrito M/811 de la Biblioteca Nacional

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

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

MARÍN, Rafael: Aires Andaluces. Método de Guitarra por Música y Cifra. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1902.

MARTÍN TENLLADO, Gonzalo: Eduardo Ocón. El Nacionalismo Musical. Málaga: Seyer, 1991.

MINGUET E YROL, Pablo: El noble arte de danzar a la francesa y a la española adornado con LX láminas, Madrid, ¿1755?

MUNETA MARTÍNEZ DE MORENTÍN, Jesús María: Dos cuadernos del archivo de música de la Catedral de Albarracín. Teruel: Centro de estudios de la Catedral de Albarracín, 2009.

NEBRA, José de: Vendado amor no es ciego. María Salud Álvarez (transcripción). Zaragoza: Instituto Fernando el Católico (C.S.I.C.) / Diputación Provincial de Zaragoza, 1999.

OCÓN, Eduardo: Cantos españoles. Colección de aires nacionales y populares, formada e ilustrada con notas explicativas y biográficas, Málaga, 1888. [1º ed. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1874]

RUSSELL, Craig H.: Santiago de Murcia's Códice Saldívar nº.4. A treasury of guitar music from baroque Mexico Vol.2, facsimile and transcription, Urbana, University of Illinois Press, 1995.

SUÁREZ PAJARES, Javier: Antología de guitarra I. Piezas de concierto (1788-1850). Madrid: ICCMU, 2008.

TWISS, Richard: Travels through Portugal and Spain, in 1772 and 1773, London: Printed for the author, and sold by G. Robinson, T. Becket, and J. Robson, 1775.

VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de: Explicación de la guitarra, Cádiz, 1773.

GUILLERMO CASTRO BUENDIA