

*Las Fronteras
entre los
Géneros:
Flamenco
y otras
Músicas de
Tradición Oral*

**José Miguel Díaz Báñez
Francisco J. Escobar Borrego
Inmaculada Ventura Molina
(Eds.)**



**Las fronteras entre los géneros:
flamenco y otras músicas de tradición oral**

**Boundaries between Genres:
Flamenco and Other Musical Oral Traditions**

José Miguel Díaz Báñez
Francisco Javier Escobar Borrego
Inmaculada Ventura Molina
(Eds.)

Boundaries between Genres: Flamenco and Other Musical Oral Traditions

III Interdisciplinary Conference on Flamenco Research - INFLA

II International Workshop of Folk Music Analysis - FMA

Sevilla, April 19th-20th 2012

Escuela Técnica Superior de Ingeniería



Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro pueden reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación.

© de los textos: sus autores
ISBN: 978-84-695-3211-9
Impreso en España

Comité Científico

Cristina Cruces,
Universidad de Sevilla, Spain.
José Miguel Díaz-Báñez,
Universidad de Sevilla, Spain.
Francisco Javier Escobar Borrego,
Universidad de Sevilla, Spain.
Emilia Gómez,
Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, Spain.
Francisco Gómez,
Universidad Politécnica de Madrid, Spain.
Joaquín Mora,
Universidad de Sevilla, Spain.

Comité Organizador

José Miguel Díaz-Báñez,
Universidad de Sevilla (Chair).
Francisco Javier Escobar,
Universidad de Sevilla.
Emilia Gómez,
Universitat Pompeu Fabra.
Francisco Gómez,
Universidad Politécnica de Madrid.
Joaquín Mora,
Universidad de Sevilla.
Inmaculada Ventura Molina,
Universidad de Sevilla.

Revisores Adicionales

Christina Anagnostopoulou,
University of Athens, Greece.
Miguel Ángel Berlanga,
Universidad de Granada, Spain.
Baris, Bozkurt,
Izmir Institute of Technology/Izmir/Turkey
José Cenizo,
Universidad de Sevilla, Spain.
Darrell Conklin,
Universidad del País Vasco, Spain
Olmo Cornelis,
Universidad de Gante, Belgium.
María del Mar Galera,
Universidad de Sevilla, Spain.
Enric Guaus,
Escola Superior de Música de Catalunya, Barcelona, Spain.
Rosario Gutiérrez Cordero,
Universidad de Sevilla, Spain.
Rafael Hoces,
Conservatorio Profesional de Música de Granada, Spain.
Andre Holzapfel,
INESC Oporto, Portugal.
Olivier Lartillot,
*Finish Centre of Excellence in Interdisciplinary Music Research,
University of Jyväskylä, Finland.*
Sergio Oramas,
Universidad Politécnica de Madrid, Spain.
Aggelos Pikrakis,
University of Piraeus, Greece.
Polina Proutskova Goldsmith,
University of London, UK.
Rafael Ramírez,
Universitat Pompeu Fabra, Spain.
Manuel Tizón,
Universidad Politécnica de Madrid, Spain.

ÍNDICE

Preface	10
El flamenco y su diálogo con otras músicas de tradición oral: una cuestión de género....	11
CRISTINA CRUCES ROLDÁN.	
Hacia una revisión del concepto “nuevo flamenco”. La intelectualización del arte.....	13
GUILLERMO CASTRO BUENDÍA.	
El Romance de La loba parda y la Bulería corta de Jerez.....	27
JUAN ZAGALAZ.	
Flamenco - Jazz: una perspectiva analítica de sus orígenes. La obra temprana de Jorge Pardo. 1978 – 1981.....	39
INMACULADA MARQUÉS, JOSÉ MIGUEL DÍAZ-BÁÑEZ, JOAQUÍN MORA.	
EL canto (cante) al Cristo de la Cárcel en Mairena del Alcor.....	51
M ^a CARMEN LÓPEZ CASTRO.	
Estudio de métodos para la transcripción y el análisis del piano flamenco.....	61
ANTONIO BONILLA ROQUERO.	
El zapateado flamenco: naturaleza formal y señas de identidad.....	71
MARCO ANTONIO DE LA OSSA MARTÍNEZ.	
Federico García Lorca y la música: el flamenco y la música tradicional.....	85
INÉS MARÍA LUNA LÓPEZ.	
El flamenco como expresión de lo sublime: la colección de cantes flamencos de Antonio Machado y Álvarez.....	97
MIGUEL ÁNGEL BERLANGA.	
Nuevas propuestas para la historia del baile flamenco.....	105
MARÍA GABRIELA ESTRADA	
The legacy of Félix Fernández García in the development of ballet and Spanish dance...	113
MARÍA JESÚS GARCÍA SÁNCHEZ	
¿Tradición o renovación?: Un estudio a través del cante flamenco de Antonio Chacón y Enrique Morente	119
LUCÍA BALLESTEROS AGUAYO.	
La música flamenca como propedéutica para una epistemología en María Zambrano.....	139
BENJAMÍN PEREA DÍAZ.	
La audición de flamenco en los más pequeños.....	159
EMILIA NAVARRÓN CUEVAS, CARLOS SEPÚLVEDA GARCÍA DE LA TORRE,	
CARMEN NARANJO HERNÁNDEZ.	
Estrategias didácticas para el uso del flamenco como vehículo de participación social en personas con trastorno mental.....	169
JAIME TRANCOSO GONZÁLEZ.	
Arturo Pavón, desde sus inicios con Pepe Pinto hasta la añoranza a Manolo Caracol.....	179

JOREN SIX, OLMO CORNELIS. A Robust Audio Fingerprinter Based on Pitch Class Histograms Applications for Ethnic Music Archives.....	191
EMILIA GÓMEZ, JORDI BONADA, JUSTIN SALAMON . Melodic Transcription of Flamenco Singing from Monophonic and Polyphonic Music Recordings	199
OLIVIER LARTILLOT. Retentional Syntagmatic Network, and its Use in Motivic Analysis of Maqam Improvisation	211
DARRELL CONKLIN. Antipattern discovery in Basque folk tunes.....	219
FRANCISCO GÓMEZ, AGGELOS PIKRAKIS, JOAQUÍN MORA, JOSÉ MIGUEL DÍAZ-BÁÑEZ, EMILIA GÓMEZ, FRANCISCO ESCOBAR, SERGIO ORAMAS, JUSTIN SALAMON. Automatic Detection of Melodic Patterns in Flamenco Singing by Analyzing Polyphonic Music Recordings.....	225
POLINA PROUTSKOVA. Does singing style correlate to social behaviour? - A revision of the Cantometric descriptor vocal tension and its correlation to the subordination of women in society...	235

Preface

The III Interdisciplinary Conference on Flamenco Research – INFLA and II International Workshop of Folk Music Analysis – FMA were held on April 19th-20th, 2012 in Seville (Spain). Following the success of previous editions, the main goal of INFLA 2012 is the creation of an academic forum for flamenco research. INFLA (*Investigación y Flamenco* in Spanish) understands that flamenco is related to other music traditions, and research around flamenco involves different disciplines employing rigorous, wide-ranging methodologies.

This meeting allowed the participation/collaboration of students, professionals and researchers in the disciplines involved in flamenco research (among others, anthropology, aesthetics, history, sociology, psychology, musicology, education, engineering, mathematics, philology, literature, journalism, arts, etc.).

In this 2012 edition, INFLA was jointly organized with the 2nd International Workshop on Folk Music Analysis (FMA). The purpose of FMA is to gather researchers who work in the area of folk music analysis –with a special focus on computational models built from symbolic or audio data– to present and discuss their work as well as exchange views on the topic. Presentations on all types of ethnic, folk or traditional music were welcome. The joint organization of these two events open up new paths for collaboration among researchers, students and professionals interested in flamenco and folk music research.

Following the procedure of previous editions, in order to gather relevant and high-quality research, the organizing committee decided to conduct a peer-reviewed process in order to ensure minimal standards. Two kinds of presentations were then considered, normal and short talks, in accordance with the assessment. This volumen contains the full versions of the 15 selected papers of INFLA and the 6 selected papers of FMA. We expect most of the results presented here to be also submitted to prestigious international journals. Indeed, and related to the FMA meeting, the *Journal of New Music Research* will host a Special Issue on Computational Ethnomusicology to appear in 2013.

Finally, the organizers thank all the authors and attendants for their participation in the meeting. We also thank the members of the Scientific Committee and all external reviewers for their insightful comments. Likewise, we are very grateful for the generous support of our sponsors: Departamento de Matemática Aplicada II, Vicerrectorado de Relaciones Institucionales, and Vicerrectorado de Investigación at the University of Seville, the Proyecto de Excelencia P09-TIC-4840, Junta de Andalucía (Consejería de Innovación, Ciencia y Empresas), The Fondo Feder of the European Comission and the Proyect MIRES of the Seventh Framework Programme.

The Editors.

El flamenco y su diálogo con otras músicas de tradición oral: una cuestión de géneros*

En el estado de la cuestión circunscrito a las músicas de tradición oral sobresale un objeto de estudio que ha despertado la atención de un considerable número de investigadores: las fronteras entre los géneros. En efecto, la caracterización genérica constituye una línea matriz esencial a la hora de definir la naturaleza, cualidades y rasgos que definen una música de tradición oral en virtud de *propiedades de preferencia*, en términos de la Etnomusicología actual. De hecho, cuestiones técnicas como el maridaje entre distintos géneros de una música específica, la hibridación o neutralización de las *formas*, así como la codificación de *estilemas* concretos resultan cruciales cuando nos adentramos en las señas de identidad que definen el hecho musical objeto de nuestro análisis. Además, en consonancia con este enfoque analítico inmanente aplicado a una música tradicional específica, cabe poner de relieve cómo buena parte de los rasgos que hacen posible su naturaleza genérica pueden estar, al tiempo, presentes –aunque con las analogías y divergencias esperables– en otra música que se ha transmitido en el imaginario mediante reglas mnemotécnicas gracias al *arte de la memoria*, en feliz expresión desde el humanista Giordano Bruno hasta llegar, andando el tiempo, a la obra contemporánea del compositor Luigi Nono.

Pues bien, en este contexto musical –sea en un plano diacrónico o sincrónico–, se contextualizan los arquetipos reconocibles a propósito del flamenco y su diálogo con otras músicas de tradición oral. Tal proceder nos permite, de un lado, trazar visibles paralelismos entre las variantes poético-musicales que se localizan en la aclimatación de un romance concreto –así el de *La loba parda*–, el canto (cante) al Cristo de la cárcel en Mairena del Alcor, en determinadas muestras recogidas por Demófilo en su cancionero y Federico García Lorca entre la literatura y la música, o en las distintas modalidades de los fandangos de Huelva y el zapateado. Estas formas genéricas del flamenco, por otra parte, ofrecen, a su vez, parámetros comunes respecto a los patrones localizables en variados testimonios como el folclore vasco u otras manifestaciones susceptibles de análisis, sea mediante el método del *cantometric*, según los postulados teóricos de Lomax, los histogramas, el análisis musicológico aplicado al jazz –a partir de la obra de Jorge Pardo–, o el reconocimiento y análisis de los parámetros que hacen posible la improvisación en la música étnica.

Incluso esta armónica variedad de registros musicales no se limita sólo al ámbito vocal sino que se expande hacia géneros instrumentales polifónicos como la guitarra, el saxofón o el piano –entre otros–, en las lábiles fronteras entre la tradición oral y la propuesta de perpetuar la música en el pentagrama mediante el ejercicio técnico de la transcripción. Lo mismo sucede con el notable protagonismo que adquiere en estas páginas la danza, no ceñida únicamente al flamenco sino con sutiles ramificaciones hacia otros géneros relacionados con el ballet y la danza española.

Como se ve, estas perspectivas críticas conllevan, de entrada, la aplicación de un enfoque de comparatismo entre las artes, lo que justifica la presencia, en este volumen, de estudios como los dedicados a la pervivencia y reescritura de Antonio Chacón como modelo por Enrique Morente mediante *palingénesis*, y la revisión del concepto *nuevo flamenco* como proceso de intelectualización, entre otros trabajos. No quisieramos olvidar tampoco, en este sentido, una sección del volumen que hemos propuesto para dar cabida a la necesidad de estudiar la música de tradición oral no sólo con el rigor académico exigible sino también mostrando una especial sensibilidad hacia grupos humanos y sociales a los que no se le ha prestado todavía la suficiente atención en lo que al hecho musical se refiere. Estos son: los niños –verdadera esperanza de nuestras generaciones futuras– y, con especial atención, personas con trastorno mental tan importantes tanto por la cuestión humana como por tratarse de un necesario objeto de estudio en el campo de las

* La presente monografía se enmarca en el Proyecto de Excelencia *Análisis Computacional de la Música Flamenca* (P09-TIC-4840), subvencionado por la Junta de Andalucía (2010-2013).

Ciencias de la Salud.

De estos casos mencionados se colige, en consecuencia, cómo la formalización metodológica procedentes de distintas disciplinas –desde la filología y la filosofía, pasando por el análisis musicológico y la acústica, hasta cristalizar en la tecnología computacional– permite esclarecer cuestiones que atañen a las fronteras genéricas entre músicas de tradición oral, en un principio bien disímiles pero que, por su denominador común basado en el enraizamiento en la memoria del ser humano, quedan hermanadas no sólo ya por una cuestión de principios musicales sino por una proyección de sesgo socio-cultural y antropológica que afecta a cuestiones como el ritual o acto performativo. En este sentido, se suelen llevar a cabo estilos como una saeta, en un contexto sacro y de espiritualidad, los fandangos de Huelva en su vertiente coral o cané, la bulería *corta* jerezana e incluso, en otro orden de cosas, la integración de la mujer en determinadas culturas en las que la música adquiere un destacado papel como agente socializador.

Por tanto, el libro que el lector tiene entre sus manos constituye el granado resultado de un punto de encuentro cabal entre el flamenco y otras músicas de tradición oral como las mencionadas. Este evento, en concreto, se ha podido gestar gracias a una acción integrada entre el III Congreso Interdisciplinar *Investigación y flamenco (INFLA)* y el II Encuentro Internacional de Análisis de música folclórica (*FMA*), celebrados, al unísono, en la Universidad de Sevilla los días 19 y 20 de abril de 2012. De hecho, un nutrido elenco de investigadores de diferentes Universidades procedentes de Gran Bretaña, Bélgica o Grecia –por mencionar algunos ejemplos representativos– acudió a este marco académico con el propósito de analizar y someter a tela de juicio sus enfoques de trabajo aplicados a estas músicas de tradición oral, para las que conceptos como *oralidad*, *cultura popular* y otros de cierto calado tejían, ya de entrada, el puente de diálogo necesario entre tan distintas y similares al tiempo (permítase el oxímoron) manifestaciones artísticas.

Sin embargo, la presente monografía no recoge, en cambio, las intervenciones del Congreso en su estadio de redacción primigenio, sino que los autores han ofrecido una cuidada reelaboración de sus estudios a partir del habitual sistema de revisión de pares y tras un proceso previo de discusión con el objeto de ir tejiendo y articulando un libro unitario ceñido a este tema marco –la fronteras entre los géneros–, que permitirá, en los sucesivos encuentros académicos, proponer otras líneas de trabajo con carácter monográfico, como puedan ser, por mencionar un objeto de estudio que está siendo objeto de análisis por nuestro Grupo de Investigación, las músicas del Mediterráneo. Por lo demás, tanto nuestro Proyecto de excelencia –que nos ofrece el mecenazgo académico e institucional necesario– como el programa de Doctorado de nuestra Universidad avalan, *de facto*, proyectos impresos de esta naturaleza científica. Tanto es así que voces consagradas de la investigación aplicadas a las músicas de tradición oral como las que aquí se presentan dialogan, en armonía y concierto, con nuevas promesas pero hechas realidad, habiendo sido formadas, en varios casos, tanto en dicho programa de Doctorado como en el seno del Grupo de Investigación.

En suma, sirva esta monografía como verdadero estímulo y acicate para futuras investigaciones sobre el flamenco y su diálogo con otras músicas de tradición oral, en definitiva: una cuestión de géneros.

Los Editores.

Hacia una revisión del concepto “nuevo flamenco”. La intelectualización del arte

Cristina Cruces Roldán
Universidad de Sevilla
ccruces@us.es

Resumen

El artículo propone un modelo capaz de reconocer los movimientos surgidos a partir de los años 90 en las nuevas narrativas flamencas, que se distancie de las versiones *pop* que el concepto “nuevo flamenco” evoca. Un conjunto de indicadores teóricos y metodológicos ayudan a perfilar la categoría, entre los que se sugieren la hibridación y el *crossover*, la integración del flamenco en la sociedad multimedia, la versatilidad de los autores, la tecnificación del conocimiento y diversas estrategias de anulación formal e intelectualización de los repertorios.

Abstract

The article discusses about “new flamenco narratives” from 90s. They are considered as new trends, different from “new flamenco” pop movement. Theoretical and methodological concepts used are hybridation, crossover, multimedia society, creators’ versatility and technology of knowledge. They are applied as indicators to provide a suitable category of contemporary flamenco in Spain.

1. Introducción

En unas declaraciones del pasado 2 de noviembre de 2011 a *El Correo de Andalucía*, el pianista David Peña Dorantes describía su nuevo disco *Sin muros* afirmando:

Contaré con músicos de distintas disciplinas. Habrá un argentino con un bandoneón, un cubano con contrabajo y un músico árabe. Además participará la cantante israelí Noa y el contrabajista francés Renaud García-Fons. Habrá flamenco: soleás, tientos, malagueñas, granadinas... todo tipo de palos con un enfoque diferente. Un guiso con muchos sabores y especias. Libertad y diálogo.

No sorprende que el testimonio provenga de un pianista de estudios reglados, que cuenta con una densa, compleja e inquietante trayectoria musical. Sin embargo, una declaración como ésta, situada en el territorio de hibridaciones musicales contemporáneas, podría resultar turbadora en quien resulta ser hijo de Pedro Peña, sobrino de El Lebrijano, nieto de La Perrata, sobrino-nieto y primo de Perrate, padre e hijo. Esto es, un intérprete enclavado, dentro de la visión “dualista” del arte flamenco, en el pleno registro genealógico ortodoxo de las conocidas como “casas cantaoras”.

Dorantes se nos muestra –lo viene haciendo desde hace años– como un ejemplo más de una generación de jóvenes con un repertorio de propuestas que se resisten al escolasticismo y no son fáciles de localizar en ninguno de los dos polos convencionales del infructuoso debate entre modernidad y tradición. Esto es, la ubicación, en un extremo, de todas las muestras de osadía heterodoxa que se aglutinarían, de forma imprecisa y hasta promiscua, dentro de una única etiqueta (“nuevo flamenco”, “experimentalismo”, “innovación”...), tenidas por formas fictas o incluso espurias, y, en el otro, el flamenco clásico que émicamente se califica, según el caso, como “puro”, “gitano”, “de siempre”...

La generación joven a la que David Peña representa, evidencia relaciones más complejas. En los procesos de hibridación, la musical es una extensión, un fenómeno derivado de otros de carácter sociológico, cultural e histórico, que huye de dualismos y simplificaciones que, como ésta, invisibilizan la profusión y la diversidad creadoras. Pero el asunto sugiere nuevas preguntas: ¿A qué categoría pertenecen nuevas obras, nacidas en el flamenco y vividas ya en las músicas globales? ¿Dónde enmarcamos trabajos que combinan los mapas musicales del flamenco con territorios ajenos a la geografía musical jonda? ¿Cuáles son las claves teóricas que permiten reconocerlos?

2. El “nuevo flamenco”: una denominación insuficiente

En la década de 1980, triunfó en el habla popular una inteligente etiqueta inspirada en el nombre de marca “Nuevos Medios”, la discográfica de los álbumes de quienes pronto se conocerían como “nuevos flamencos”. El despertar de esta corriente se producía como reacción al encorsetamiento de las formas instalado a partir del movimiento conocido como Neojondismo o Neoclasicismo. También llamado Mairenismo, por la tutela teórica del cantaor Antonio Mairena junto a Ricardo Molina (1963), la Flamencología estableció desde los años 50 y sobre todo en los 60, una serie de parámetros de autenticidad que conducían a la inefable categoría de “pureza”:

- *La tradición*, tenida por inmutable y venerable, conducía a exigir la obediencia al pasado. Lo que obviaba un hecho innegable: el flamenco, como género artístico, había nacido como desobediencia a la tradición previa, popular, esto es como un arte contemporáneo.
- *La continuidad*, en una defensa a ultranza de la tradición oral y las formas de transmisión socializadas, ajena a la discografía y exemplificadoras de un cierto primitivismo.
- Tradición y continuidad exigían la búsqueda de *taxonomías estilísticas*. Las normas de interpretación –los patrones– se sometieron a modelos muy escolásticos, sufrieron una clasificación inspirada en el rescate de formas del pasado y dotaron de capital simbólico al cante frente al baile o el toque.
- La combinación de tres criterios estructurantes: la *sangre*, encerrada bajo el supuesto genealógico de la familia, la *etnicidad*, bajo el racial de los gitanos, y la *nacencia*, bajo los territorios flamencos de la Baja Andalucía.

A partir de estas combinaciones, era fácil diferenciar entre formas puras (gitano-andaluzas) y otras más o menos espurias dentro de lo que se reconocía, por un lado, como flamenco (gitano andaluz *versus* flamenco) y, fuera de él, como mezclas. Término éste que, si bien invoca una idea de mestizaje comprometida con el pensamiento sobre las músicas de raíz, sería estigmatizado en los ambientes flamencos al transmutarlo en la denostada categoría de fusión. Aún peor suerte corrieron otras denominaciones, que –cercanas a la comercialidad pop, aunque aflamencadas– llegaron a ser ninguneadas por la aplicación de vergonzantes diminutivos, como sucedió con el “flamenquito”.

Exitosa aún la escuela neoclasicista, que había granjeado rancia e inquebrantable adhesión entre los aficionados, nacieron para la música de masas unos intérpretes que pertenecían, en proporción notable, a lo que la ortodoxia reconocía como flamencos “puros”. Muchas veces, gitanos, hijos de aquellos flamencos que se habían desplazado décadas atrás a los tablaos de Madrid, flamencos mismos que tocaban la guitarra para el baile o se cantineaban. Ketama, Ray Heredia o Aurora fueron cabezas visibles de una serie de iniciativas que, en Madrid, darían lugar a un movimiento que encontraba en los sones de las músicas latinas, la bossa nova o el jazz, vías de expresión alternativas y una respuesta a las expectativas de modernidad, en clave de lo que los científicos anglosajones denominarían “cultura pop”. Estas flamantes formas, siendo distintas y efectivamente nuevas, y aun coetáneas a otras rupturas culturales como “la movida” madrileña, se emparentaban y justificaban al amparo de tantos flamencos o *para-flamencos* que, tiempo antes, habían provocado distintas rupturas de la tradición, desde Paco de Lucía al Sonido Caño Roto o la rumba urbana. La tradición era un relato abierto, y autores como éstos obligaban a repensarla (Benjamin: 1989, 1936).

Poco tuvo que ver el foco madrileño de los 80 con otras corrientes que, años atrás, habían visto la luz en Andalucía en una “Edad de Oro” del experimentalismo musical sevillano, a mi juicio todavía no suficientemente reconocida. Desde las fusiones con tintes aflamencados de Goma o Smash, al rock andaluz de Triana, la poética inquietante de Lole y Manuel o, nacidos de los mismos focos gitanos que los anteriores, Pata Negra. Una particularidad distinguía el

movimiento de Sevilla respecto a otros: el rock, el blues, la “música negra”, fueron influencias principalísimas, gracias a los discos que llegaban desde las bases militares norteamericanas que fueron difundidos a través de redes de amistad o afinidad. Coincidieron en el tiempo, además, una serie de actores indispensables para explicar la cochura: productores y autores como Gonzalo Garcíapelayo, Ricardo Pachón o Carlos Lencero, bandas rockereras, solistas pop, y la inexplicable curiosidad de los gitanos desplazados desde los focos nutricios de Triana hacia las barriadas periurbanas, entonces, del Polígono Sur, que atendían a Jimmy Hendrix o Janis Joplin con la misma delectación que a Camarón o Fernanda de Utrera.

Aún impresiona cómo pudieron sintetizarse estas aventuras multiformes, cómo pudo surgir tal densidad y calidad de propuestas musicales en la Sevilla de los 60 y los 70, todavía no preparada para consolidar una industria artística en torno a estos flamencos extraños. De hecho, los sucesivos experimentos fueron desapareciendo o debilitándose conforme lo hacían sus solistas y se disolvían las formaciones.

Tanto el foco sevillano como el madrileño, en cualquier caso, tuvieron que ver con nuevos marcos sociológicos. La difusión de la cultura anglosajona, la proximidad de la denominada “Transición Democrática” en España, las transformaciones urbanísticas y unos modelos de sociabilidad musical diferenciados en Andalucía y Madrid provocaron, entre otros factores, unas trayectorias particulares para esas nuevas generaciones de músicos gitanos y flamencos, nacidos y familiarizados ya con las músicas globales. Básicamente, la expresión “nuevo flamenco” se refiere a las innovaciones habidas en la capital de España, que permiten una descripción bastante normalizada de algunas de sus claves musicales.

En nuestro artículo “El aplauso difícil” (2008) sugeríamos hace algunos años que el nuevo flamenco tomaba una serie de elementos identitarios del sistema musical flamenco a modo de signos: estilos festeros como soporte rítmico, particularidades expresivas e interpretativas de la música vocal, adaptación de la guitarra y percusión corporal, palmas y zapateados como fondos rítmicos, aplicación a conveniencia de coplas o letras flamencas de la tradición oral. Pero eran muchas más las distancias, porque sus elementos estructurantes resultaban ontológicamente distintos: se trataba de una corriente influenciada por otras músicas. Una corriente que ensalzaba una instrumentación de amplia extracción, a la cual quedaba subordinada la voz. El nuevo flamenco se sustentaba en una estética de alborozo y júbilo más que de dolor, con temáticas y lirica banales, estructuras no microcompositivas, con evidentes equivalencias entre grabación y concierto y un protagonismo principal de la producción y de la ejecución por parte de grupos o bandas más que intérpretes individuales (Cruces, 2008: 184-187).

El devenir del flamenco artístico en las dos últimas décadas ha vuelto inoperantes estos últimos indicadores para reconocer la multiplicidad de opciones de creación que se producen en el mundo jondo y en los entornos de “lo flamenco”. Rasgos aflamencados se nos aparecen en formaciones de pop y rock; cientos de pequeñas bandas o grupos surgen en torno al “flamenquito”; intérpretes de sevillanas o rumbas tratan de introducir movimientos y estéticas flamencos en álbumes de villancicos o baladas. Parte de la comunidad flamenca natural se vuelve hacia formas musicales muy en la línea del pop: los mercadillos suenan a *Camela* bastante más que a soleares o seguiriyas. El flamenco se huele en los ámbitos, tan sugerentes para la investigación y todavía por estudiar, del nuevo comunitarismo religioso. Flamencos de Sevilla, Jerez o Granada, incluso profesionales que “están en el culto”, reflejan sus creencias en los repertorios artísticos, o abandonan prácticas tan arraigadas como el cante por saetas, que no les es permitido desde postulados evangélicos defensores de un Dios vivo¹.

¹ El papel que está teniendo el “culto” en la redefinición de las formas y prácticas musicales de los gitanos de la Baja Andalucía ofrece pistas que delatan la falta de compromiso “con una música que no se hacía para honrar a Dios y que se asienta en las fiestas de los excesos [...]. Como el flamenco, el entorno rumbero se asocia con la fiesta descontrolada, el despilfarro ostentoso, la nocturnidad, la droga y el alcohol. Estas prácticas, también relacionadas con las bodas, las juergas, las fiestas paganas como el Carnaval y los ambientes artístico-musicales y festivos en general, se presentan como causantes de situaciones de desatención de obligaciones familiares, laborales y sociales, de violencia doméstica y malos tratos, de una sexualidad inmoral y desequilibrada y, en general, de descarrilamiento

Mucha de la socialización musical en la base del nuevo flamenco de los 80, ha persistido en los grupos e intérpretes de jazz, rock o pop que, a modo de experiencias musicales, piden algo prestado a la música flamenca. La composición de un tema, un aire de álbum, la introducción de un color local, el versionado de clásicos flamencos, los *cameos* de cantaores... El caso no es sino continuación de un recorrido, bastante intermitente, que se puede reconocer desde los inicios del denominado “jazz flamenco” con *Sketches of Spain*, de Miles Davis y Gil Evans (1959), hasta las propuestas de la Camerata Flamenco Project (*Entre corrientes*, 2011), pasando, con neta factura del país, por el homenaje de ida y vuelta *10 de Paco* (1995). Y eso, por limitarnos sólo al jazz. Los parentescos y mezclas fueron numerosos, y en más géneros, pero salvo excepciones no trascendieron de una condición de experimentos o de experiencias, tal vez incluso genialidades personales, hacia verdaderos movimientos musicales, corrientes reconocibles, ordenadas, regulares.

No era cosa nueva en el flamenco: Argentina o Vicente Escudero también habían abierto frentes en la primera mitad del siglo XX, pero quedaron como testigos únicos de las vanguardias en el baile español. Décadas después, *La leyenda del tiempo* (1979) sufrió el mismo designio: durante sus primeros 13 años de vida vendió 5.842 ejemplares, y en 2007 no había superado las 40.000 copias.

Cuando Carlos Saura se decide a hacer la primera edición de *Flamenco*, en 1995, le suponía el marchamo de “nuevo flamenco” al número final que ruedan el recordado Manzanita con los Carmona. Pero el propio director daba la clave para los futuros derroteros de los flamencos nuevos, de las nuevas “aves” jondas, algunas de las cuales frisaban los cincuenta en el momento de la grabación y ya se habían anticipado a su tiempo. Enrique Morente incorporaba junto a Cañizares una seguirriá de factoría sanluqueña que anticipaba –como el músico que hay detrás de su composición– la renovación armónica, melódica y tímbrica que hoy ocupa la vanguardia del flamenco cantado. Belén Maya exhibía los nuevos códigos del flamenco mezclado con el baile contemporáneo que, veinte años después, ella misma ha rehecho.

3. Algunas claves del experimentalismo. Las nuevas narrativas del flamenco

Un grupo de flamencos se enmarcan en el contexto centrífugo de las últimas décadas y –en particular, los más jóvenes– están produciendo narrativas nuevas, discursos alternativos a la convención, pero generados desde dentro de la legitimidad. Presentaremos algunos de los que sugerimos como descriptores de estos movimientos que contribuyan, en lo teórico y lo metodológico, a una caracterización que se torna imposible: precisamente, el rasgo fundamental del movimiento es la huida del etiquetaje, la fuga ante la amenaza de encorsetarse en algún género, en alguna tradición².

La combinación de factores explicativos y descriptivos es compleja e inabordable en el reducido marco de este texto. Van desde el papel de la industria artística en las sociedades globales hasta la idiosincrasia de los propios artistas flamencos. Algunos factores históricos prolongan sus efectos hoy; otros son elementos nuevos que afectan particularmente al periodo que transcurre entre principios de los 90 y la primera década del siglo XXI. Focalizaremos nuestra atención en estos últimos.

social. Sin embargo, esta condena no se extiende a todas las prácticas musicales, dado que la música juega un papel central en la práctica ritual de la IEF, como elemento estructurante y marcador de los diferentes momentos y partes del culto, como proveedora de elementos significativos e identificativos y como propiciadora de estados anímicos determinados [...]. Así pues, en principio, música y cante solamente resultan legítimos cuando van destinados a la alabanza y glorificación de Dios” (Marfá, 2008: 163).

² El debate no es muy distinto al que sugieren otros géneros que comparten ciertas claves con el flamenco. Duke Ellington afirma en sus memorias, buscando la coherencia y la preservación de lo conocido, de la tradición: “Broadway es una calle de sentido único, y en París han ilegalizado las casas de furcias. ¿Qué nos queda entonces?” (Kennedy: 2009). Los intérpretes más jóvenes, en cambio, se declaran insolventes para la foto fija: Christian Scott, trompetista de jazz de Nueva Orleans de 26 años, polémico y brillante, declara “Soy negro, nací en Nueva Orleáns y ni yo puedo decir qué es jazz y qué no”.

3.1 El contexto *crossover* del milenio

El anglicismo *crossover* –lo que se simplifica a menudo como “fusión”– se explica en el flamenco como una red de interinfluencias mutuas, con ramificaciones musicales, culturales y sociales. Mientras que otros géneros musicales híbridos han adquirido desde hace décadas su etiqueta propia, como el jazz latino, el flamenco se enfrenta ahora a la evidencia: “las fusiones, las transculturaciones o la hipertextualidad son cada vez más una realidad omnipresente en la creación musical contemporánea” (Jiménez, 2011: 9). La curiosidad, la confianza y el conocimiento de músicas de diferentes lugares y orígenes se extienden, más allá de excepcionales curiosos del pasado, entre los artistas. La afirmación de Chris Martin, talentosa estrella de Coldplay, es plenamente aplicable a su vanguardia: “Somos demasiado impresionables. Todo lo que escuchamos termina en nuestra música”. El flamenco, hoy, no es sólo música de su tiempo, música de raíz. Incorpora composiciones o introduce arreglos que vinculan elementos de estilos de origen diferente, ensarta ritmicas y expresiones antes impensables.

En un marco lubricado por una mayor accesibilidad a través de la red, la creación flamenca es tanto personal como socializada, pero el contexto contemporáneo ha incorporado un progresivo retroceso del individualismo y una multiplicación de agentes posibles. El flamenco experimental no se soporta sobre iniciativas únicas. No se entiende sin la comunicación y la formación de equipos. En la función social de la música, la socialización familiar y territorial pasa a adquirir nuevos perfiles comunitaristas entre músicos que provienen de diferentes espacios sonoros, combinan la instantaneidad y las tensiones de la ejecución con el dominio de la pauta escrita. Los creadores, incluso defendiendo su individualidad, parten de pilotajes colectivos. Quizá por esto los instrumentistas lideran algunas de las más destacables iniciativas del proceso: cuando “están en música” se entienden sin palabras, con códigos en acto que, para el baile o el cante, se tornan más refinados y verbales.

El *crossover* implica, a su vez, una creciente des-territorialización y des-socialización de las coordenadas flamencas tradicionales. El género flamenco se había construido a partir de señas de identidad claramente geo-referenciadas y ancladas en los imaginarios de la familia, la etnicidad y el territorio. En las expresiones *emic*, los cantes “huelen” a Lebrija, a Santiago, a gitano, a Pinini... a fronteras que, sin duda, siguen vivas y cuyo anclaje persiste en formas estéticas ajenas a la occidental y en clases y grupos marginados de la Andalucía histórica. La música y el rito flamencos se sostienen en estructuras muy claramente enculturadas, propias de la tradición andaluza. Pero el producto final, la obra, hace difusos los límites de estilos, armonizaciones y ritmos, y también de la tímbrica y el sonido, generando modelos mixtos.

3.2 El flamenco en la sociedad multimedia

La accesibilidad a culturas musicales globales ya funcionó como factor para el primer “nuevo flamenco” de los 80. En el periodo intersecular, sin embargo, esta capacidad se ha generalizado a través de las nuevas tecnologías que permiten un marco de músicas multiplicado e inmediato. Esta amplia oferta, como novedad, se asimila de forma fragmentaria y genera nuevas reglas de lectura: las lógicas del hipertexto. Las tecnologías sonoras, además, han modificado su función social y, por tanto, sus efectos en la creación: si a comienzos del siglo XX tenían como papel principal asentar, perpetuar y difundir estilos e intérpretes, desde la década de 1970, y sobre todo desde la conquista de Internet, vienen sirviendo justamente a lo contrario: no son la imprenta, sino las alas de la música tradicional.

Ello ha propiciado, igualmente, un debate de cierto calado sobre la modificación cualitativa en las relaciones de la audiencia con la música. Desde una posición muy crítica, José Ortega sugiere que esta última se convierte en un “mero estímulo puntual”. Se alude a su devaluación “especialmente si se consigue gratis”, y a cómo la música se hace “invisible tras su desmaterialización”³. Vivas discrepancias sobre los derechos de creación y la sociedad

³ Para el codirector de la revista Ruta 66, “El tipo de sociedad actual tiene mucho que ver con el usar y tirar. Al rock (podríamos aquí sustituirlo por el flamenco) hay que tenerle ganas y dedicarle tiempo. La sociedad de hoy anda

multimedia ocupan las tribunas. Para unos, a medida que las descargas de contenidos (no siempre legales) se multiplican, la música pierde la vieja función de identificación, de trascendencia, y la memoria musical se devalúa. Para otros, los estímulos se atomizan y los estilos se entremezclan, pero laten en modelos más democráticos, intercambiables dentro del formato multipantalla. Los mensajes musicales convergen con otros textos a través de la red. Los protagonistas se debaten entre la muerte de conceptos antiguos –como el álbum– e imparables aplicaciones para dispositivos, almacenaje y transferencia de archivos, formatos inteligentes, disponibilidad y movilidad universales.

La redefinición de la industria discográfica es la respuesta a este cruce estratégico: cada vez se escucha y consume más música, pero se venden menos discos. Nuevas fórmulas tratan de responder al cataclismo, como los recopilatorios de excelencia o, paradójicamente, la vuelta del elepé: el mercado ha encontrado otra vía en la nostalgia. La vía más lógica ha sido, sin embargo, la concentración del negocio en el servicio más que en la creación: conciertos directos, patrocinios, edición de DVDs, telefonía móvil, descargas... Son los artistas y no los discos, los que se venden bajo la fórmula de un contrato global de producción, distribución, publicidad, gestión de derechos y giras. Con una novedad: el porcentaje de beneficio de las compañías se está aplicando sobre el conjunto de sus ganancias, tanto si se corresponden con el espectáculo o la grabación del momento, como si lo hacen con trabajos anteriores.

Los avances tecnológicos permiten también nuevas formas de comunicación que afectan a la esencia misma de los procesos de interpretación y creación. Las nuevas tecnologías sirven para la confección de la música. La red permite ensayar a través de formas virtuales, que vienen siendo usadas en apuestas reticulares: Diego Amador e Israel Varela ensayan, el uno en Chucena y el otro en Roma, a través del *Skype*. Las líneas instrumentales se van grabando en estudio, se remiten a los compañeros a través del mp3, y sufren ajustes posteriores delante de la *web-cam*, ordenando el resultado a través del *Messenger*, vía ADSL. Son los nuevos mecanismos para “hacer música”.

Pero el papel de las nuevas tecnologías va más allá de la creación: afecta también a los procesos de selección comercial y de distribución. Tradicionalmente, la evaluación por los programadores de una oferta flamenca se producía a través de proyectos o por el visionado en acto; hoy, la difusión de novedades en Internet, muchas veces en tiempo real (por ejemplo, a través del móvil), multiplica las opciones de conocimiento. Formas emergentes de difusión del producto, de comunicación de lo que se crea buscan el amparo de las nuevas tecnologías. Las redes se convierten en vías expansivas y transmisoras tanto de la información como del debate respecto a la innovación: los artistas están conectados en red: “Ahora, todos los flamencos estamos en *Facebook*”, Gerardo Núñez *dixit*. Acercarse a cualquiera de estas redes, en sus entradas sobre flamenco, es una experiencia por la cantidad de navegantes asociados, y por la confirmación de una sospecha: los mejor posicionados son los jóvenes de las vanguardias, del experimentalismo. Gracias a las redes, conocemos la agenda diaria, los eventos y también algo más de la personalidad de estos artistas, por no mencionar los apartados gráfico y audiovisual.

En definitiva, no sólo la producción de la obra, sino también la distribución y los mercados, bailan al ritmo de las nuevas tecnologías. El hecho musical flamenco se representa y reestructura en discursos abiertos de hipertextualidad que, como señala Sorókina (2005), validan no sólo la partitura como texto objetivable, sino también un vídeo, una *performance*, una audición, un discurso oral o los tradicionales textos escritos. Imagen y sonido se reinterpretan dentro de un proceso que tiene mucho de lo que María Jesús Castro denomina “Posflamenco”:

El Posflamenco se corresponde con una corriente cultural denominada Posmodernidad, en la que, entre sus características principales y en relación con la música, destaca el actual fenómeno de la

escasa de él, convirtiendo la música en un mero estímulo puntual” (en Fernando Navarro, “El rock ya no gobierna la música”, *El País*, 3 de abril de 2011: 48). Asimismo, Diego Manrique, en “Última oportunidad para regenerarse”, que ocupa el faldón de la misma página y “La soberanía del consumidor”, *El País*, 28 de junio de 2006: 54.

música de consumo, con la consiguiente nueva valoración de lo sonoro, donde el discurso musical es seccionado en multitud de correlatos que se fundamentan en una visión multidisciplinar con imagen, sonido y diseño, y que los convierten en productos comerciales masivamente difundidos al gran público (Castro, 2007: 104).

3.3 Los aprendizajes

Las modificaciones en los hábitos e imaginarios de la sociedad y la cultura, en las que como se ha visto tiene un papel fundamental la penetración de la red, conduce a la modificación de viejos procesos de pensamiento, aprendizaje y transmisión. Los nodos actuales de transferencia del conocimiento ponen en entredicho la consideración del flamenco como una música de transmisión oral. La idea de “acto total” en el seno de ámbitos socializados decae ante lo que Philippe Donnier (2011) ha llamado, acertadamente, la “nueva transmisión oral”. Modelos multidireccionales de transmisión y recepción de la información, que incentivan una reflexión más concentrada, se imponen frente a las tradicionales narrativas lineales como “emboscadas a la textualidad” (Molina: 2011).

El aprendizaje virtual da lugar a procedimientos de relación con las culturas musicales que suponen una renovación radical. Las posibilidades de acceder a imágenes se completan ahora con las conexiones participativas (comentarios, *blogs*, redes...) que implican una nueva forma de compartir y leer los mensajes. Las aplicaciones de las páginas de consulta –como *Spotify*– facultan la creación de comunidades interconectadas. El *iPod* es la nueva gramola de los flamencos. Los registros se consultan a la vez que almacenan, localizan y clasifican. Cursos *online* a través de *webcams* en tiempo real y documentos académicos son accesibles de forma libre o bajo demanda. Las programaciones introducen el derecho de reproducción pública por Internet dentro de la contratación. Todo este proceso contribuye a diseñar nuevas lógicas de creación, difusión y aprendizaje: la red ha revolucionado la vieja mecánica de la repetición, del ensayo y el error, o la confianza en los “consejos de interpretación” del maestro. La renovación implica trascender relaciones fundamentadas en la oralidad, en el contacto inmediato y los contextos propositivos de la fiesta, que ahora entregan a la participación, al descubrimiento y a la “sabiduría de la multitud” lo que en otro tiempo se concebía como “dictadura de los expertos” (Álvarez Monzoncillo: 2011).

Estas formas de aprendizaje conviven desde luego con modelos académicos, que trascienden los característicamente flamencos hasta alcanzar los propios de formas clásicas. Cada vez más, los jóvenes participan de métodos normalizados, multidisciplinares, reglados, lo que ahonda no sólo en cambios mnemotécnicos o de repertorio, sino en estos otros más integrales, culturales. Los efectos que pueda producir el transplante de metodologías ajenas a las formas de comprensión e interpretación del flamenco están todavía por conocerse, pues el proceso es muy reciente. Voces críticas contraponen, por ejemplo, el “ritmo” como concepto doctrinal, esto es, como un elemento constitutivo de la música que sugiere periodicidad, al “compás flamenco” que se articula en torno a estructuras temporales, como métrica de un espacio que se contrae y dilata en las estructuras jondas, un tiempo relativo. El ya citado Philippe Donnier (2011) denuncia el abandono de las impurezas flamencas, del diamante verdadero que, en manos de ingenieros, más que de artesanos, pierde su fachada abrupta.

3.4 Públicos, mercados y agentes. La versatilidad como seña de identidad de las nuevas generaciones

Por otra parte, los “públicos del flamenco” ya no son “los públicos flamencos”. Junto a los tradicionales de festival o el aficionado de peña, y otros ocasionales como los turísticos, nos encontramos con públicos generalistas más que especializados. Si se fidelizan, lo hacen a partir de la curiosidad y de la incorporación del flamenco a otras alternativas culturales que también practican. La obligación de ofrecer espectáculos redondos, en clave teatral, obliga a los intérpretes a contemporizar nuevas facturas para la creación. Mientras, quienes buscan “flamenco-flamenco” asisten atónitos a la mudanza: en la Bienal de Sevilla, una espectadora

solicitó la devolución de su entrada, disconforme con la incoherente etiqueta “flamenco” para un espectáculo disonante respecto a la consonancia que esperaba del género. Se instala en el flamenco la disociación que había caracterizado la incomprendición inicial de las obras primeras de música contemporánea, incoherentes e incómodas para los públicos y para la crítica.

El hecho de ser más creativos mueve también hacia una mayor rotación y diversificación de las propuestas escénicas y ramificaciones del mercado que utilizan el flamenco de forma instrumental, desde la cinematografía y el género documental hasta la publicidad de moda o la arteterapia. Los flamencos extienden sus ramas hacia campos como la investigación, la documentación, la gestión y la comunicación. Las ofertas crecen en una época de hiperproductividad: nunca se ha producido tanto, aunque las propuestas duren apenas una o dos temporadas, excepto para artistas clásicos que tienen repertorios muy cerrados o consolidados que consiguen mantener varios montajes coetáneos, a petición.

Los flamencos de la vanguardia son, en suma, mucho más flexibles y versátiles en una diversidad de aspectos como la movilidad geográfica o el compromiso con la gestión. El mercado de trabajo de las nuevas generaciones se mueve en gran medida dentro de un flamenco institucionalizado: una novedad histórica es cómo las administraciones públicas se convierten en agentes de gran peso en las decisiones sobre las industrias culturales por su capacidad de movilizar recursos, incluso con la creación de organismos centralizados. El flamenco más joven se incorpora a las exigencias de nuevos modelos, como el recientemente impulsado por la Junta de Andalucía para su Ballet Flamenco. Una fórmula que, frente a los procedimientos anteriores de designación directa, implica la evaluación y análisis de proyectos escénicos en concurrencia competitiva por parte de una comisión artística para designar la dirección artística del Ballet y la producción escogidas⁴. Todo ello requiere del artista una elaborada tramitación, el manejo en los entresijos de la gestión de un ejercicio de reflexión sobre propuestas pensadas y sobre todo planificadas, que huyen de la repentina.

Aunque dentro de una estructura profesional débil (se trata en su mayoría de un tejido microempresarial con muy bajo capital social), los profesionales asumen iniciativas más autónomas y flexibles. La remodelación de estructuras de venta del producto, la obligación de competir en un mundo comercialmente muy voraz, los está forzando a una necesidad vertiginosa de actualización. Lo que, sin duda, sitúa a los artistas flamencos en una desventaja comparativa respecto a los de otros géneros, pero produce a cambio situaciones originales, desconocidas en el mundo jondo. Una de ellas, el compromiso de autoproducción que—siendo cosa habitual en las compañías de baile—se ha abierto más recientemente al campo de la discografía. Guitarristas y cantaores se ven impelidos, en un contexto de fuertes exigencias de las casas discográficas, de piratería y de crisis, a autoproducir sus discos, publicarlos en sellos independientes o hacerlo bajo el paraguas de sus propias productoras de directo.

Al viejo papel de los guitarristas como productores se une el de los propios cantaores. Arcángel, David Lagos, Encarna Anillo, David Palomar, El Pele, José Antonio Suárez “Cano” y tantos otros abren el camino a una fórmula de autogestión que el mundo del pop, por ejemplo, ya había vivido de la mano de grandes figuras como Madonna o Prince. Queda abierta a los flamencos la puerta de la “música bajo donativo”, que recauda millones de dólares al año a través de la red, nuevo medio para verificar una alternativa a la industria discográfica a través de la autoedición, la autodistribución o el apadrinamiento de los internautas, como vía directa que se salta la cadena de producción tradicional de la industria.

3.5 La tecnificación del conocimiento

Desde siempre se ha mitificado el género flamenco por su tendencia al desbordamiento, por la fascinación de lo inesperado, por la carga de tensión que comporta. Siendo cierto que es básicamente un arte de experiencia, cargado de elementos rituales, de individualidad

⁴ La producción fue *Metáfora*, del joven coreógrafo y bailaor Rubén Olmo, escogido para la dirección (<http://www1.cc.ul.junta-andalucia.es/cultura/web/areas/flamenco/sites/consejeria/areas/flamenco/BFA.html>)

personalizadora, de *otredad* para las músicas occidentales, no lo es menos que su producción siempre ha llevado consigo un control y un dominio del código, fuera o no consciente, y de la práctica. “Nada hay más técnico que una *patá* por bulerías”. En el siglo XXI, sin embargo, los códigos del conocimiento flamenco se modifican y hacen más complejos. Hay un contexto de gran competitividad artística en el que los jóvenes intérpretes y creadores del flamenco tienden a la tecnificación musical y plástica por la que la virtud técnica se convierte en una vía de acceso al arte.

En nuestra investigación *Mujeres flamencas. Etnicidad, educación y empleo ante los nuevos retos profesionales* (Cruces, Sabuco y López: 2005) comprobábamos que las trayectorias de las mujeres flamencas de más edad solían dibujar un recorrido biográfico cargado de autodidactismo, por el cual, y a partir de una base normalmente poco perfeccionada, se iba creando un *corpus* personal de recursos que se iba completando a lo largo de la vida profesional con aportaciones de la familia, la fiesta, las academias o maestros y las propias experiencias laborales. Sólo las intérpretes más dotadas se arrogaban la expectativa de crear. Por lo general, se limitaban a la de reproducir lo aprendido.

Las flamencas jóvenes, por contraste, desarrollan un proceso de integral desde los primeros años, muy completo y diversificado, con un aprendizaje formal, académico o no, que las dota de conocimientos identificados, definidos, clasificados, organizados y sistematizados, e inician relativamente pronto el recorrido de la creación. Una conversación que mantienen Pastora Galván y su hermano Israel para *Babelia*, recordando a sus padres (“Dinastía Galván”, 15 de enero de 2011: 20), ilustra la percepción que los propios artistas tienen del alcance, los riesgos y ventajas de haber superado la interpretación intuitiva, haberla tecnificado y hecho más precisa, y también la diferencia de criterio que ellos mismos sostienen al respecto:

Pastora: Yo creo que nosotros somos un poco lo que ellos no han podido ser.

Israel: Que no, que nosotros bailamos mejor.

Pastora: Mira, yo veo a mamá bailar y la llamada que hace es mejor que la que hago yo.

Pastora: Ya, pero hace una llamada, no una coreografía. Tú has estado más preparada, has ido al conservatorio, has tenido más medios...

Aprendizaje y expresión del conocimiento no son ajenos, tampoco, a la identidad que caracteriza a estas generaciones, que ya no son “hijas del hambre”. No transmiten el discurso de “las fatigas” –que no son su experiencia– pero ello no priva de intensidad a sus propuestas; tal vez sí de patetismo y otras inefables impresiones. Son artistas que parecen confiar más en el trabajo que en la inspiración, porque el conocimiento tecnificado adquiere una gran relevancia si se quiere entrar en los mercados consolidados del flamenco. A las eventuales colaboraciones a modo de cuadros de costumbres sí llega, en cambio, la grandiosidad de una *pataíta* doméstica. Tal vez ello explique la ausencia creciente de gitanos y gitanas en los censos profesionales, un fenómeno estadístico todavía por estudiar: aunque al nivel de máximas figuras, el porcentaje gitano entre los profesionales del flamenco es todavía muy notable, conforme descendemos en los intervalos de edad asistimos desolados a la evidencia de desgitanización profesional.

El baile y la guitarra han sido los subgéneros donde quizás se han vivido de forma más punzante los procesos de tecnificación del flamenco contemporáneo. El virtuosismo, la velocidad, la fuerza, se han impuesto en muchos casos a la energía, valor esencial del flamenco. En el caso de la guitarra ya existía una cierta tradición que exigía al solista de concierto el despegue creativo, frente a la retracción del acompañamiento. Se esperaba del tocaor la norma contraria al cantaor: mientras que éste, aun con los necesarios excusos personales, había de interpretar de forma fiel y hasta mimética los palos y variantes, los tocaores debían crear sus propios repertorios, y no limitarse a reproducir los de Niño Ricardo, Sabicas o Ramón Montoya; todo lo más, las falsetas de autor de la tradición.

Es así como los guitarristas, siempre impelidos a la creación y que, como instrumentistas, comparten códigos intercambiables con otros músicos, han encabezado iniciativas de

composición renovadas, en las que ya no sólo los “palos” se sustituyen por temas o piezas concertísticas o se advierte el mestizaje con otras músicas, sino que su toque redefine y deforma los esquemas tradicionales del flamenco mismo: búsqueda de nuevos conceptos armónicos, recorridos melódicos y ajustes de estructura, como el recurso a la rueda de acordes como sustitutivo de la microcomposición, tránsitos desde lo modal hacia lo tonal, composición escénica en formato de “banda”, negociando hábilmente con otros instrumentos y subordinando el cante o el baile al toque y no al revés, pulsaciones alternantes con desarrollos melódicos contrapuntísticos de vientos o cuerdas, arreglos con modalidades pop ...

El toque de raíz se extingue o, todo lo más, se encarna en algunos intérpretes de forma “bicultural”: un código para el concierto, la creación o la grabación y otro para el acompañamiento en el contexto de la tradición, de la fiesta, del cante. Diego del Morao, hijo del recientemente desaparecido guitarrista Moraíto Chico, puede ser un exponente del modelo. Conoce e interpreta los temas de su padre, practica sus modos y técnicas. Pero su toque despega de la ranciedad de la que pueden ser ejemplos todavía Niño Jero, Juan Parrilla, Fernando Moreno o el joven Carbonero, hacia nuevos espacios de libertad en los que incluso el compás jerezano transmuta su apariencia. Espacios que multiplican exponencialmente las revoluciones iniciadas por Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar o Serranito, y que continuaron arriesgados innovadores durante los 80, para confluir en estas nuevas generaciones de guitarristas flamencos nacidos en las décadas de 1970, 1980 y 1990.

El proceso ha dado lugar a nuevas jerarquías jondas y relaciones entre “los músicos flamencos” y “la música flamenca”. La emancipación y la centralidad instrumental son hoy una base para el conocimiento de lo flamenco, y los valores de conocimiento –la inteligencia musical– y de trascendencia conviven y hasta superan una visión estrictamente emocional de la música flamenca. La “suciedad” del flamenco de tradición va debilitándose, como también la histórica focalización en el cante, en favor del análisis, el riesgo y curiosidad, los registros prohibidos, la investigación a la búsqueda de un cerebro musical nuevo que llegue al corazón de la lógica musical.

Dentro de este proceso analítico, ya no sólo intuitivo, el interés recae no sólo en el ritmo del flamenco –dificilmente superable–, sino en su tímbrica, en el sonido como categoría que trasciende el discurrir de la música en un tiempo cronológico al que se acogía el compás. Se indagan sonidos a través de un nuevo tratamiento de los instrumentos, tímbricas complejas, diversas y pulimentadas se descubren en la percusión, como los materiales de agua o barro de Antonio Coronel. Esta búsqueda alcanza también al baile y al cante. Objetos insólitos proporcionan una sonoridad distinta a Rocío Molina, cuando se incrusta en un pequeño alcorque de madera sobre el que resuenan los golpes de unos zapatos rediseñados en puntas y laterales. Eva Yerbabuena se introduce en un círculo de arena, y el susurro al rozar su cuerpo con la materia produce un efecto de irrealidad. En el cante, donde se multiplican las experiencias de hermanamiento de intérpretes flamencos con otros géneros, resulta más complicado proponer sonidos nuevos, pero también Arcángel presta su cante a Mauricio Sotelo, y a la vez remata su espectáculo *Zambra 5.1 sampleando* una nueva realidad sonora. Un sistema electrónico descompone, repite, entrecruza y encabalga sus registros vocales, reprogramados mediante la reescritura del sonido tradicional.

3.6 Creatividad y reproducción. La intelectualización del arte y la “quiebra de la representación”

En los tiempos de firme defensa de la ortodoxia flamenca, aun cuando la personalidad interpretativa era elemento de excelencia, se valoró fundamentalmente el respeto por las formas, por las reglas, por modelos de reproducción simple, de repetición, de veneración y, por supuesto, contemplación. Hoy, los artistas jóvenes no se definen sólo como intérpretes. Su aspiración principal se sitúa en la creación antes que en los dictados de la tradición: no abdicar del pasado, pero buscan su propia trascendencia.

Para las vanguardias flamencas, son obligadas en porcentajes similares la formación, la disciplina, la curiosidad y el riesgo. Sus representantes se orientan en la lectura de textos inspiradores, estructuran sus obras alrededor de conceptos abstractos, más que en narrativas realistas, son menos intuitivos que arriesgados. Esa idea de riesgo, de proponer un discurso al que se le ha perdido el miedo, y de compartir experiencias interiores con el público, es la base de la creación. Así lo expresaba recientemente la bailaora Eva Yerbabuena:

Depende de cada uno de nosotros saber si tiene inquietud, si hay algo que te conmueve y quieres compartirlo. Por un lado, es positivo. Por otro, es un riesgo, que es un desgaste físico, psicológico y económico. Con más edad, es conocimiento. En la vida hay que buscar el equilibrio. Es algo más. La ilusión es tranquilidad y riesgo (intervención personal en el Congreso Internacional de Flamenco, Sevilla, Noviembre de 2011).

Riesgo y desobediencia suelen aparecer unidos en torno a la intelectualización de los discursos jondos. Lo hemos dicho para la música: inteligencia, conocimiento, búsqueda interior, razón o experiencias trascendentes se imponen sobre la emoción o la pasión, tan flamencas. Como un paso más, las relaciones entre el creador y su objeto sufren un proceso común al pensamiento musical contemporáneo, y hasta a otras artes como la literatura: destruir la conciencia histórica adquirida, la costumbre respecto a tipos sonoros, y renunciar a la interpretación fácil de los acontecimientos (Dalhaus: 1997). Las nuevas narraciones reconstruyen la mecánica clásica del flamenco, y el signo autónomo, más que el discurso estético por el cual se produce la subordinación de unos signos respecto a otros, se convierte en el motivo que fundamenta la comunicación.

Como ya hemos escrito en otro foro, las vanguardias flamencas abjurran de la tradición, “la redefinición formal se alcanza deconstruyendo la linealidad de la danza para convertir cada fotograma en un motivo en sí mismo, que separadamente se expone y yuxtapone a otros creando una hilazón nueva, aportando al baile flamenco lo mismo que hizo la música contemporánea con los tonos: conferir valor al sonido en sí mismo, sin necesidad de que se espaciaren en un tiempo cronológico, sin demandar una equivalencia con el lenguaje, arriesgando a la búsqueda de espacios de la percepción desconocidos para públicos acostumbrados a una sola horma sensorial” (Cruces: 2008). En el toque y en el baile, los flamencos del siglo XXI estudian la provocación a través de dos planos: la irreverencia del significado y la reinterpretación de la forma.

La llamada “quiebra de la representación” (Rampérez: 2011), en continuidad de una línea iniciada en las vanguardias y los *istmos* artísticos de la primera mitad del Siglo XX, se hace visible especialmente en el baile flamenco contemporáneo, donde:

La interpretación es la idea. Se produce una nueva realidad conceptual cuya clave es la renuncia a la narración lineal, al orden lógico, al lenguaje serial. El montaje tradicional del baile, centrado en una sucesión de palos según la duración convencional, se fragmenta y somete a argumentarios evocadores de un núcleo de interés muchas veces abstracto o atópico y, en otros casos, más apegado al realismo. Se trata de un discurso intelectual ajeno a una representación del mundo estable, en el que los temas buscan crear tensión por las formas puras, más que por la narración.

Las creaciones requieren un diseño complejo y, a este objetivo, una redefinición de los papeles jerárquicos del modelo tradicional. Se incorporan al escenario no sólo los especialistas tecnológicos, sino también la figura del ideólogo, del generador de espacios e ideas, sobre el que se dispone la arquitectura del baile.

Nuevas relaciones se establecen con los “cuadros” y con la propia música, de la que la danza puede llegar a divorciarse. Se trata de descomponer el canon tradicional de concordancia y simetría, como en el reciente número de Israel Galván para *Flamenco, Flamenco* de Carlos Saura (2010).

En la búsqueda extrema de la anulación formal, convertida en valor (Debord: 2005), se niegan

los estereotípos y categorías esenciales del flamenco, como las diferencias de sexo. Montajes recientes muestran escenas de travestismo, como la apoteosis del *Redux...*, la bata de cola masculina en *Timetable* o el mantón de *Tranquilo Alboroto*, que descarnan los discursos sobre la tradición sugiriendo una rompedora bastardía de la forma. Andrés Marín declara apostar por un baile “feísta”, contrapuesto a la preservación, como un impulso para su lógica experimental.

En la aspiración a un discurso fuera de la costumbre, se apuesta por una estética alejada de los estereotipos flamencos, se altera la indumentaria y se muestra el cuerpo desnudo. Se generalizan nuevas técnicas más desinhibidas respecto a la narrativa flamenca tradicional: la anatomía se trabaja de forma alternativa al canon, giros y mudanzas ajenos a la linealidad o la curvatura convencionales.

En síntesis, y como sucede en la música, también en el baile el flamenco de las vanguardias acoge esas tendencias hacia la hipertextualidad. Le es plenamente aplicable la afirmación de Jiménez (2011): “En la música los arquetipos melódicos tradicionales se rompen y se crean las posibilidades de una sonoridad heterogénea y estructurada como hipertexto: el “desorden”, la fragmentación, la inserción de los elementos (anteriormente separados y encerrados dentro de sus sistemas específicos) caracterizan los nuevos modelos”. La autora incorpora esta fusión de estilos en el marco de la Posmodernidad que se despliega en torno a los años sesenta del pasado siglo, para la que la música no es un rechazo de la modernidad o su continuación, pero posee aspectos de ruptura y extensión. Recordando a Kramer (2002: 16), las más avanzadas corrientes del flamenco contemporáneo no respetan las fronteras entre sonoridades y procedimientos del pasado y del presente, entre estilos de diferente relevancia, muestran indiferencia ante la unidad estructural (la forma musical), consideran que la música no es autónoma, sino el resultado de los contextos culturales, sociales y políticos, incluyen citas o referencias de diferentes tradiciones o culturas, consideran la tecnología no sólo una forma de preservar y difundir la música, sino que tiene gran implicación en su producción y esencia, abarcan las contradicciones, desconfían de las oposiciones binarias como motor de la evolución musical, comprenden el pluralismo, el eclecticismo, presentan múltiples significados y temporalidades dentro de la misma obra musical y localizan la significación e incluso la estructura musical de la relación intérprete-oyentes, más que en la partitura, en la *performance* o el compositor.

La cuestión nos sitúa en un reto excitante: como sugiere Berlanga (2011), las narrativas simplificadoras del pasado frenan la creatividad, pero también nos devuelven a la necesidad de un consenso sobre cuáles son los puntos de definición de la estética flamenca clásica, aquella que huye a vez de lo superficial y de lo rupturista. Raimundo Amador, el clásico del flamenco-rock gitano, declara al presentar su disco *Medio hombre, medio guitarra* que busca “un sonido más gordo, más oscurito”, en definitiva una vuelta a los orígenes, a esa aspereza primitiva, hostil, del flamenco rancio. ¿Tienen los flamencos jóvenes caminos “de ida y vuelta”, de odio y amor, de rama y raíz? Sí, pero imperfectos, incompletos, imposibles. El camino no tiene vuelta atrás porque no se trata de simples cambios de técnicas o de repertorios. Ellos ya están insertos en cambios culturales que los hacen, tal vez sin saberlo, intelectuales de un flamenco sin dogmas. Como expresó Mario Pacheco, “El arte contemporáneo es más idea y menos oficio”.

Puede que, eventualmente, las vanguardias se reapropien, reinterpretén y reafirmen el legado de la tradición, pero –volviendo a Benjamin– mientras que la obra original se ensamblará en el contexto de la tradición, la reinterpretada producirá una unicidad distinta. No lo hará como copia del original, sino sobre el axioma de la libertad. La que Pastora Galván exhibe en *Pastora*, cuando –emulando a Pepa la Calzona– se enfunda en calcetines de media, un delantal y una bata casera, calza dos alpargatas y reescribe, con la coreografía de Israel y una ramita en la cabeza, las caderas y marcajes de aquella vieja gitana trianera.

Bibliografía

- Álvarez Monzoncillo, J. M. (2011): “Pantalla sobre pantalla”, *El País*, 11/06/2011.
- Benjamin, W. La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica, en *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989 /1936/.
- Berlanga, M. A. (2011) Repensando el flamenco en claves musicales. Líneas de investigación. Congreso Internacional *Perspectivas interdisciplinares para el trabajo de campo musical en el periodo de entreguerras*, Salamanca.
- Castro, M. J. (2007) *Historia musical del flamenco*. Colección Pedagogía del Flamenco. Editorial Casa Beethoven, Barcelona.
- Cruces Roldán, C. (dir.), Assumpta Sabuco i Cantó y Eusebia López (2005): *Mujeres flamencas. Etnicidad, educación y empleo ante los nuevos retos profesionales*. Plan Nacional de I+D Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, 2003-2005. Página web:
<http://publicacionesoficiales.boe.es/detail.php?id=2424820706-0001>
- Cruces Roldán, C. (2008) El aplauso difícil. Sobre la “autenticidad”, el “nuevo flamenco” y la negación del padre jondo. Aguilera, Miguel de, Joan E. Adell y Ana Sedeño (eds.), *Comunicación y música*, vol. II, Tecnología y Audiencias, UOC Press, Comunicación, 6, Barcelona, pp. 167-211.
- Dahlhaus, Carl (1997) *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona, Gedisa, S.A.
- Debord, Guy (2005): *La sociedad del espectáculo*. Pre-Textos. Valencia.
- Donnier, P. (2011): *Claves para el duende y el reloj*. Página web:
http://divulgamat2.ehu.es/divulgamat15/index.php?option=com_content&view=article&id=11956:22-febrero-2011-claves-para-el-duende-y-el-reloj&catid=67:ma-y-matemcas&directory=67
- Jiménez Piqueras, T. (2011) *La flauta en el jazz flamenco. Metodología y análisis de tres interpretaciones*. Trabajo de investigación. Madrid, Universidad Complutense..
- Kennedy Ellington, E. (2009), *La música es mi amante. Duke Ellington*, Global Rhythm Press, Madrid.
- Kramer, Jonathan (2002): “The Nature and Origins of Musical Postmodernism”. En *Postmodern Music/Postmodern Thought*. Editado por Judy Lochhead and Joseph Aunder. New York (reeditado de *Current Musicology* 66, primavera de 1999, pp. 7–20).
- Marfà i Castán , Martí (2008) El ritmo de la conversión: la extensión del pentecostalismo entre los gitanos catalanes de Barcelona y el papel de la rumba catalana, en Cornejo, Mónica, Manuela Cantón y Ruy Llera (coords.), *Teoría y prácticas emergentes en Antropología de la Religión*, San Sebastián, Congreso de Antropología de la FAAEE, . 157-172.
- Molina, C. A. (2011): “Democratización y odio intelectual”, *El País*, 31/10/2011.
- Rampérez, F. (2004): *La quiebra de la representación: el arte de vanguardias y la estética moderna*, Editorial Dykinson, Madrid.
- Sorókina, T. (2005): La hipertextualidad del espacio musical. *Música, cultura y política. Versión 16*. Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco. México, 151-176.

El Romance de La loba parda y la Bulería corta de Jerez

GUILLERMO CASTRO BUENDÍA
Universidad de Murcia

Resumen

Extremadura tiene mucho qué decir en cuanto a su papel en el flamenco¹. Su rico folklore y su cercanía con Andalucía han hecho que algunas de sus músicas hayan servido de base para la creación de estilos flamencos, cantes hoy considerados en su mayoría andaluces, pero que guardan sospechosas similitudes con los de sus hermanos.

El caso que nos ocupa, es un registro del Romance de La loba parda localizado en Malpartida de Plasencia², que posee asombrosas semejanzas con una modalidad de cante que se canta hoy por bulerías, en concreto la llamada “Bulería corta de Jerez”.

Abstract

Extremadura has a very important paper in the Flamenco. His rich folklore and his nearness with Andalusia have done that some of his musical ones have used as base for the creation of Flamenco styles, songs that today are considered in the main Andalusians, but that guard suspicious similarities with those of his brothers.

The case that occupies us, is a record of the Romance of the Dun Wolf located in Malpartida de Plasencia, which possesses amazing similarities with a modality of sing that it is sung today for bulerías, concrete so called “Short Bulería of Jerez”.

1. El Romance de La loba parda

El Romance de La loba parda se considera tradicionalmente oriundo de Extremadura, aunque muy vinculado a las zonas de trashumancia; por eso es frecuente encontrarlo en los caminos que realizaban los pastores en el traslado del ganado de norte a sur por las cañadas reales, sobre todo la leonesa y la segoviana, con una zona de influencia que va desde los valles de la Alcudia, al sur del Guadiana en Ciudad Real, hasta los Montes Cantábricos y El Bierzo. Solían cantarlo los pastores en la Nochebuena acompañándose de un rabel, según Menéndez Pidal, que lo clasificaba dentro de los “romances pastoriles y villanescos”. Esto es lo que decía el erudito profesor:

Este gracioso romance, de pura cepa rústica, auténticamente pastoril, creo que nació entre los zagallos de Extremadura, donde hoy es cantado al son del rabel, sobre todo en Nochebuena. Los pastores trashumantes lo propagaron por ambas Castillas y por León; lo oí cantar hasta en las montañas de Riaño, lindando con Asturias, esto es, en el punto que termina la cañada leonesa de la trashumancia. Pero ya en el principado asturiano es completamente desconocido, así como en Aragón, Cataluña y Andalucía; lo cual quiere decir que las tierras que no reciben sus ganados de Extremadura tampoco recibieron esta composición pastoril. (Menéndez Pidal, 1968: 304).

1.1 Proyección del romance hacia el sur

Este romance se ha encontrado diseminado por numerosas zonas geográficas, incluso fuera de lo que se suponía su área de influencia antes mencionada, como es Andalucía. Tal y como dice Elfidio Alonso (2010), Joaquín Díaz encuentra varias versiones de este romance entre los marineros de Cádiz, que lo utilizaban para acompañarse en las faenas del mar, como la fábrica de

¹ También Extremadura jugó un importante papel en el nuevo mundo, donde su acervo cultural se extendió debido a los nuevos pobladores que atravesaron el océano en busca de mejores tierras. Pasados los siglos, algunos elementos culturales tuvieron un viaje de vuelta, pongamos como ejemplo los romances, de los que hay numerosos ejemplos.

² El intérprete, Juan Real Oliva (1921-2010), lo aprendió de chico de su padre. También lo escuchó cantar a su abuelo, que lo aprendería de otro, por lo que al menos se remonta al siglo XIX. La grabación realizada por TVE en la Iglesia de San Juan Bautista (SAGA 1982), me la cedió amablemente Juan Esteban Bejarano, de Plasencia (Cáceres), en la presentación de mi libro dentro del L Festival Internacional del Cante de las Minas, en agosto de 2010.

remos o el cosido de redes; por lo tanto, un canto que en un principio había sido rústico y pastoril se habría convertido con el paso del tiempo en canto de saloma o cantiña.

Carmen García Asurrales (2004) encuentra siete versiones de este romance en la provincia de Cádiz³, que según esta autora debieron llegar por medio de emigrantes extremeños que en los siglos XVI y XVII bajaron a trabajar a las almadrabas gaditanas. Sin embargo, la localización de este romance por tierras gaditanas, quizás no responda a este éxodo, ya que:

Puede tratarse de un hecho aislado y reciente, ya que el libro *Flor nueva de romances viejos*, de Menéndez Pidal, en el que figura La loba parda, fue uno de los textos de obligado uso entre los maestros de la República y las Misiones Pedagógicas. De ahí que en muchos lugares de nuestra geografía la versión que dio a conocer don Ramón en su obra llegara a suplantar las variantes tradicionales de cada pueblo. O bien alcanzó lugares donde se desconocía este romance, lejos de las rutas pastoriles a las que se refiere don Ramón. (Alonso: 2010).

Esta es la versión que recoge Menéndez Pidal en su libro:

*Estando yo en la mi choza pintando la mi cayada,
las cabrillas altas iban y la luna rebajada;
mal barruntan las orejas, no paran en la majada.
Vide venir siete lobos por una oscura cañada.
Venían echando suertes cuál entrará a la majada;
le tocó a una loba vieja, patituerta, cana y parda,
que tenía los colmillos como punta de navaja.
Dio tres vueltas al redil y no pudo sacar nada;
a la otra vuelta que dio, sacó la borrega blanca,
hija de la oreja churra, nieta de la orejisana,
la que tenían mis amos para el domingo de Pascua.
—Aquí, mis siete cachorros, aquí, perra trujillana,
aquí, perro el de los hierros, a correr la loba parda!
Si me cobráis la borrega, cenareís leche y hogaza;
y si no me la cobráis, cenareís de mi cayada.
Los perros tras de la loba las uñas se esmigajaban;
siete leguas la corrieron por unas sierras muy agrias.
Al subir un cotarrito la loba ya va cansada:
—Tomad, perros, la borrega, sana y buena como estaba.
—No queremos la borrega, de tu boca alobadada,
que queremos tu pelleja pa' el pastor una zamarra;
el rabo para correas, para atacarse las bragas;
de la cabeza un zurrón, para meter las cucharas;
las tripas para vibuelas para que bailen las damas.*

En Los Barrios de Cádiz está recogida esta versión cantada por Isabel Romero:

<i>Estando un pastor sentado vio de llegar a una loba -Detente, detente, loba, que tengo siete cachorros -Yo no temo a tus cachorros que tengo siete colmillos Se le ha acercado la loba, se llevó una oveja blanca, -Andad, mis siete cachorros que, si acaso la cogéis, y si no me la cogéis,</i>	<i>tranquilo en su majada derechita a su camada. no llegues a la camada, y una perra torbillana. ni a tu perra torbillana, como puntas de guadaña. y ha llegado a la majada, la mejor de la majada. y mi perra torbillana tenéis la cena sobrada la horca está preparada.</i>
---	---

³ TRAPERO, Maximiano: "El Romancero: Tradición y pervivencia a fines del siglo XX", en *Actas del IV Coloquio Internacional sobre el Romancero*. Las Palmas de Gran Canarias, Universidad de las Palmas de Gran Canarias, Biblioteca Digital 2004. Cita una conferencia impartida por Carmen García Asurrales, titulada "Un romance de pastores en tierras andaluzas". <http://acceda.ulpgc.es/bitstream/10553/1420/1/1784.pdf>

*Siete leguas han corrido,
y otras siete van corriendo,
debajo del paraíso
-Toma tu ovejita blanca,
-Lo que quiero es tu pellejo,
de tus patas un banquete,
de tu cabeza un zurrón,*

*por unas tierras muy llanas
por los cerros y cañadas,
cayó la loba cansada.
viva y sana como estaba.
pa el pastor una zamarra,
para que se siente el ama,
para meter las cucharas.*

La modalidad que nosotros traemos aquí, está recogida en Extremadura y cantada con acompañamiento de rabel, presentando un patrón melódico muy alejado del que frecuentemente se suele cantar en modo mayor⁴. Como vemos, el romance está bastante fragmentado, y está estructurado en dos partes:

*Venían siete lobitos por una cañada
venían echando suerte para ver qué le tocaba
le ha tocado a la lobita patinuerta y derengada
dio siete vueltas a la red y no pudo sacar nada
y a la octava que dio sacó la cordera blanca*

*Arriba siete perritos y abajo perra guardiana
y no agarreis a la lobita o de repena doblaba
y si no me la agarráis os daré con la cayada*

2. Características melódicas y semejanzas con la buletería

Las melodías que dan soporte a esta versión⁵ romancística utilizan el modo que llamamos frigio flamenco sobre la, con una cadencia rítmica cercana a un pulso ternario. Tiene dos frases musicales con reposo sobre el IV (re), y caída sobre el I (la), con aparición frecuente del III grado elevado (do#), algo típico en los cantos flamencos. Veamos:

3
Ve ní an e cha an do suer te ve ní a an e cha an do suer te
pa ra ver la que le to ca ba pa ra ver que e le to ca ba

4
2'

Fig. 1. Frases 1' y 2', las de mejor afinación.

Vamos a adaptarlas al compás ternario:

1'
Ve ní an e cha an do suer te ve ní a an e cha an do suer te
pa ra ver la que le to ca ba pa ra ver que e le to ca ba

2'

Fig. 2. Mismas frases en compás de 3/4.

⁴ Por ejemplo, el cantado por Joaquín Díaz en *Romances Tradicionales*, Movieplay S-30089, 1973.

⁵ Existen diferentes patrones melódicos para este romance, según las zonas geográficas donde podemos encontrarlo. Utilizamos este, localizado en Extremadura, por su importancia, relación y semejanza con los cantos flamencos. Bonifacio Gil (1998) recoge 5 versiones en Extremadura de este mismo texto romancístico. Entre ellas, la localizada en Huertas de Campanario, sin ser musicalmente igual, recuerda mucho a la nuestra (pág. 175). La de Castilblanco, igualmente escrita en 2/4, también se asemeja en cierta forma en estructura y cadencia musical (pág. 734). La de Santiago de Carbajo, en 3/8 y sol mayor, sería casi igual a la nuestra si la transportásemos a sol frigio (pág. 203).

Incorporamos igualmente las melodías solo en su altura, para facilidad de estudio con los ejemplos que ahora presentaremos:

The musical notation consists of two staves. Staff 3 starts with a note followed by a series of eighth notes and sixteenth notes. Staff 4 follows a similar pattern. Below the staves are lyrics in Spanish. The lyrics for staff 3 are: "Ve ní an e cha an do suer te ve ní a an e cha an do suer te". The lyrics for staff 4 are: "pa ra ver la que le to ca ba pa ra ver que e le to ca ba". Above the staves, the numbers 3 and 4 are placed above the first measure of each staff respectively. To the right of the second measure of staff 3 is a prime symbol (1'). To the right of the second measure of staff 4 is a double prime symbol (2'). Measures are separated by vertical bar lines.

Fig.3 Melodía sin indicación de duración.

Este romance presenta una pequeña variación melódica que hemos indicado con el nº 3, donde la melodía, tras un salto de 4^a, se mantiene en re, cuando en la primera frase, subía hasta el mi. Tras él se sucede el patrón 4, que es similar al 2:

The musical notation consists of two staves. Staff 7 starts with a note followed by a series of eighth notes and sixteenth notes. Staff 8 follows a similar pattern. Below the staves are lyrics in Spanish. The lyrics for staff 7 are: "dio sié te vuer tas a la red dio sié te vuel tas a la re ed". The lyrics for staff 8 are: "y no pu do sa car na da y no pu do o sa car na da". Above the staves, the numbers 7 and 8 are placed above the first measure of each staff respectively. To the right of the second measure of staff 7 is a prime symbol (3). To the right of the second measure of staff 8 is a double prime symbol (4 (2)). Measures are separated by vertical bar lines.

Fig.4 Patrón melódico 3 y respuesta.

Es frecuente encontrarse con diferentes modelos melódicos dentro de un supuesto patrón fijado, aparte de las normales desafinaciones de la interpretación popular:

The musical notation consists of one staff. It starts with a note followed by a series of eighth notes and sixteenth notes. Below the staff are lyrics in Spanish: "y a la oc ta va que di i o y a la oc ta va que di o o". Above the staff, the number 9 is placed above the first measure. To the right of the second measure is a prime symbol (3'). Measures are separated by vertical bar lines.

Fig.5 Variación melódica del patrón 3.

The musical notation consists of one staff. It starts with a note followed by a series of eighth notes and sixteenth notes. Below the staff are lyrics in Spanish: "la to ca do a la à lo bi ta la to ca do a la a lo bi ta a". Above the staff, the number 5 is placed above the first measure. To the right of the second measure is a double prime symbol (1''). Measures are separated by vertical bar lines.

Fig.6 Variación melódica del patrón 1.

Con estas frases musicales a modo de pregunta (1)–respuesta (2), y 3–4, se realiza una primera sección, de 10 frases musicales: seis con el modelo 1–2, y cuatro con el modelo 3–4⁶, que se corresponden con las frases de texto. En la segunda sección, al ser más corto el texto, también lo es la música cantada, apareciendo solo 6 frases: cuatro con el modelo 1–2, y dos con el modelo 3–4. El modelo 4 es similar al 2.

Si ahora las comparamos con uno de los cantes más practicados en las bulerías, encontraremos

⁶ Ver transcripciones en el anexo.

una coincidencia casi asombrosa entre ambas: el salto de 4^a ascendente hacia el IV grado (re) en el primer tercio (que aparece en el romance sobre todo en el modelo 3, aunque a veces en el 1), seguido de un desarrollo melódico en torno al IV grado (modelo 3 del romance); tras ello un descenso posterior hacia el I (la) (modelo 2 y 4 del romance), que en este tipo de buletería se estructura en dos tercios. Por ejemplo, en las Chuflas “Dicen que la quiero poco” de Sebastián El Pena (¿1907?⁷):

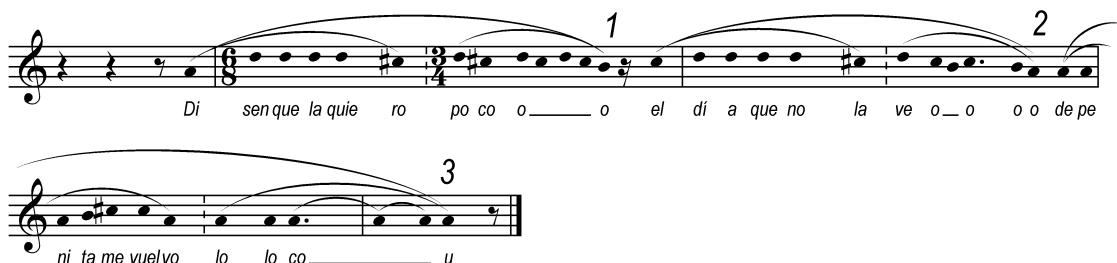


Fig. 7. Sebastián El Pena *Chuflas*. Zonophone X-52323. Original en cejilla II.

Veamos otro ejemplo en la buletería de la Niña de los Peines *Yo nací en Argel* (1910)⁸:



Fig. 8. Niña de los Peines, *Bulerías*, Zonophone X-5-53026. Original el cejilla VII.

En una grabación más reciente (1969) de Camarón de la Isla, *Una estrella chiquitita*:



Fig. 9. Camarón de la Isla, *Bulerías*, Polygram 8480539-2. Original en cejilla IV.

También se parece al patrón melódico que se suele cantar con la letra *los gitanos de las estíjeras*, siendo además ésta de 2 tercios, aunque presenta una mayor subida en el registro del primer tercio (fa):

⁷ La fecha de grabación no es exacta, ya que en diversas fuentes he encontrado los años de 1909, 1908, 1907 –que es supuestamente el año de la grabación que yo tengo–, y 1906 que dan Faustino Núñez y José Manuel Gamboa (2007) en su diccionario de términos del flamenco.

⁸ La grabación se realizó en diciembre de 1909.



Fig. 10. Sebastián El Pena *Chuflas*. Zonophone X-52323. C.II.

Las melodías de este romance transformadas en canto a compás ternario (3/4), se extienden a lo largo de tres compases (nueve pulsos), y sus acentos rítmicos están relacionados con la copla cantada. En anteriores trabajos (Castro: 2012), ya hablamos de la importancia de la acentuación natural de las coplas en los orígenes de la forma interpretativa flamenca⁹.

Las melodías de las bulerías, suelen extender sus tercios en ciclos de 12 pulsos, por ejemplo cuatro compases ternarios (3/8), o dos compases binarios compuestos (6/8), pero esto dependerá de lo elaborado que esté el cante y lo melismático que sea. En los ejemplos anteriores, podemos ver cómo algunas de las frases melódicas se extienden aproximadamente durante 9 pulsos; ver por ejemplo los tercios 1º y 3º de Camarón y de Pastora Pavón.

La adaptación de melodías populares a los ciclos rítmicos de los compases flamencos (12 pulsos en este caso) provocaría el alargamiento de las mismas, sobre todo los finales, que suelen mantener la nota de caída. Pensemos en que los cantos a solo, como muchos romances, aunque se hagan con rabel como es este ejemplo, poseen un ritmo vago y poco definido¹⁰; sin embargo, en este caso, es fácil percibir su ritmo interno ternario, que está asociado al texto y sus acentos naturales.

Las notas más importantes de la melodía del romance, son la caída en el IV y V grado (re y mi) de la primera frase, y el III (do), ya sea natural o elevado en las segundas, tras ello se produce el paso por el II (sib) antes de reposar en el I (la).

El Pena finaliza el primer tercio en si natural lo que obligaría a una armonización basada en el modo mayor de la, con el acorde de dominante Mi7. Sin embargo, al no apoyarse mucho en esa nota, pasa algo desapercibida, y el guitarrista usa el modo de la menor.

El ejemplo de Pastora usa el acorde de re menor (IV grado del modo frigio) en la caída en re del primer tercio, lo usual en este estilo de bulería, (aunque lo hace tímidamente Ramón Montoya¹¹), al igual que ocurre en el ejemplo de Camarón.

3. Conclusiones

No sabemos si esta variante melódica del romance de La loba parda llegaría a la provincia de Cádiz. Constancia hay, como vemos, del texto, aunque no tan fragmentado ni con las variaciones estróficas que tiene el extremeño. Siendo esta zona geográfica generadora de multitud de cantinas de muy diversa naturaleza, no es nada descabellado pensar que una vez llevado allí por emigrantes extremeños, convertido en canto popular y de trabajo en el mar, pasara a formar parte de algún canto bailable, pues su naturaleza ternaria es evidente. No es complicado cantarlo bajo un compás ternario, por lo que con facilidad tendríamos una cantina o un jaleo. De ahí a convertirlo luego en canto flamenco “pa'lante” hay un corto paso: elaboración melódica y profusión de melismas bajo un toque flamenco de guitarra sobre un patrón ternario estructurado en cuatro compases. En este proceso creativo entran las frecuentes repeticiones de algunos tercios (como el 1º, o los dos últimos), las fragmentaciones de algunos versos de las estrofas y la aparición de nuevas letras adaptadas o inventadas.

La conservación de este romance tan fragmentado y con tan diferente patrón melódico al usual, nos hace pensar en que ha debido de correr una larga vida hasta llegar a configurar la

⁹ De Playeras y seguidillas. *La Seguiriyá y su legionario nacimiento*. Sinfonía Virtual. Nº 22. Enero de 2012. Págs. 89 y ss. <http://www.sinfoniavirtual.com/>

¹⁰ Los que más se relacionan con el flamenco así se cantan. Ver, por ejemplo, los incluidos en la *Magna Antología del Cante flamenco*, de Hispavox.

¹¹ En la última copla de la grabación de esta bulería, aparece re menor de forma más clara.

forma actual¹² recogida por nosotros, por ello, suponemos que debe ser más antigua que las versiones más conocidas, y por tanto, sospechamos que puede ser anterior a los cantados en Cádiz. Además creemos que ha debido mantenerse más o menos aislado, porque su melodía difiere mucho del común modo mayor. No coincide con las melodías que Menéndez Pidal recoge para éste y otros romances¹³ en su libro, aunque sí, en parte, con alguna muestra extremeña de Bonifacio Gil.

Por todo ello, no podemos afirmar categóricamente que ese patrón melódico de bulería corta, haya salido de la tonada de ese romance llegado de tierras extremeñas, ya que habría que localizar esta misma melodía asociada con su letra en Cádiz, hecho no comprobado. Lo que si podemos decir es que de nuevo el rico folklore peninsular parece ser el germen de la mayoría de los cantos flamencos. Poco importa si salió de Extremadura esta tonada, o si se cantaría algo parecido en Cádiz con otra letra, el caso es que antes de que se convirtiese en flamenco, los patrones melódicos de la bulería corta de Jerez coinciden con un canto popular ancestral.

Bibliografía

- ALONSO, Elfidio (2010): *La loba parda*. Edición digital del Diario la Opinión del 30 de septiembre de 2010. Consultado el 29 de enero de 2012.
<http://www.laopinion.es/firmas/2010/09/30/loba-parda/306462.html>
- GIL, Bonifacio (1998): *Cancionero Popular de Extremadura*. Dos tomos. Colección Raíces N°1. Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz. Edición a cargo de Enrique Baltanás y Antonio José Pérez Castellano. 1^a Ed. 1931 (Tomo I) y 1956 (Tomo II).
- CASTRO BUENDIA, Guillermo (2012): *De Playeras y seguidillas. La Seguiriyá y su legendario nacimiento*. Sinfonía Virtual. N° 22, Enero de 2012. ISSN 1886-9505. Consultado el 29 de enero de 2012. <http://www.sinfoniavirtual.com/>
- GAMBOA, José Manuel y NÚÑEZ Faustino (2007): *De la A a la Z, Diccionario de términos del flamenco*. Editorial Espasa Calpe, Madrid.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1968): *Flor nueva de Romances Viejos*. Colección Austral, nº 100. 22^a edición. Espasa Calpe S.A. Madrid.
- TRAPERO Maximiano (2004): “El Romancero: Tradición y pervivencia a fines del siglo XX”, Actas del IV Coloquio Internacional sobre el Romancero. Universidad de las Palmas de Gran Canaria, Biblioteca Digital 2004. Consultado el 29 de enero de 2012.
<http://acceda.ulpgc.es/bitstream/10553/1420/1/1784.pdf>

Grabaciones

- Joaquín Díaz: *Romances Tradicionales*, Movieplay S-30089, 1973.
Magna Antología del Cante flamenco, Hispavox 7991642, edición en disco compacto de 1988.
Juan Real: *Romance de La loba parda*. SAGA, Sello Fonográfico Independiente (C) Y (P) 1982.

¹² En opinión semejante se manifiesta Menéndez Pidal (1968, p. 31) al respecto de los romances fragmentados.

¹³ Ibíd. Aparecen en modo mayor y modo menor, una de ellas en modo menor con final sobre la dominante.

Romance de La loba parda

Malpartida de Plasencia (Cáceres)

SAGA 1982

Juan Real Oliva (1921-2010)

la frigio flamenco

Voz

1
Ve ni a an sie te e lo bi to ve ni a an sie te e lo bi to o

2
por u u u na lar ga ca ña da por u na la ar ga a a ca ña da

3
Ve ni an e cha an do suer te ve ni a an e cha an do suer te

4
pa ra ver la que le to ca ba pa ra ver que e le to ca ba

5
la to ca do a la à lo bi ta la to ca do a la a lo bi ta a

6
pa ti tuer ta y de ven ga da pa ti tuer ta y de e e ven ga da u

7
dio sie te vuer tas a la red dio sie te vuel tas a la re ed

8
y no pu do sa car na da y no pu do o sa car na da

9
y.a la oc ta va que di i o y.a la oc ta va que di o o

10
sa có la cor de e ra blan ca sa có la co or de ra a blan ca

2

11
A rri ba a sie te e pe rri to a rri ba a sie te e pe rri to o o

12
Y aba jo pe e rra gua di a na y.a ba jo pe rra a a gua dia na u 2

13
y no a ga a rréis la a lo bi ta a a y no a ga a rréis la a lo bi i ta 1'

14
o de re pe e na a do bla ba o de re pe e na do bla ba u 2'

15
y si no me la a ga rrá á is y si no me la a ga rrá is 3

16
os da ré con la a ca ya da os da ré co on la a ca ya da 4 (2)

*Venían siete lobitos por una larga cañada
venían echando suertes para ver qué le tocaba
le ha tocado a la lobita patituerta y devengada
dio siete vueltas a la red y no pudo sacar nada
y a la octava que dio sacó la cordera blanca*

*Arriba siete Perritos y abajo perra guardiana
y no agarréis a la lobita o de repena doblaba
y si no me la agarraís os daré con la cayada*

Romance de La loba parda

Malpartida de Plasencia (Cáceres)

Juan Real Oliva (1921-2010)

Adaptación con duraciones libres

la frigio flamenco

Voz

1

2

3

4'

5

6

7

8

9

10

Ve ni a an sie te e lo bi to ve ni a an sie te e lo bi to o

por u u u na lar ga ca ña da por u na la ar ga a a ca ña da

Ve ni an e cha an do suer te ve ni a an e cha an do suer te

pa ra ver la que le to ca ba pa ra ver que e le to ca ba

la to ca do a la a lo bi ta a la to ca do a la a lo bi ta a

pa ti tuer ta y de ven ga da pa ti tuer ta y de e e ven ga da u

dio sie te vuer tas a la red dio sie te vuel tas a la re ed

y no pu do sa car na da y no pu do o sa car na da

y a la oc ta va que di i o y a la oc ta va que di o o

sa có la cor de e ra blan ca sa có la co or de ra a blan ca

2

11
A rri ba a sie te e pe rri to a rri ba a sie te e pe rri to o o

12
Y_a ba jo pe e rra gua di a na y.a ba jo pe rra a____ a gua dia na u

13
y no_a ga a rréis la a lo bi ta a a y no_a ga a rréis la a lo bi i ta 1'

14
o de re pe e na____ a do bla ba o de re pe e na do bla ba u 2'

15
y si no me la_a ga rrá á is y si no me la_a ga rrá is 3

16
os da ré con la____ a ca ya da os da ré co on la_a ca ya da 4 (2)

*Venían siete lobitos por una larga cañada
venían echando suertes para ver qué le tocaba
le ha tocado a la lobita patituerta y devengada
dio siete vueltas a la red y no pudo sacar nada
y a la octava que dio sacó la cordera blanca*

*Arriba siete Perritos y abajo perra guardiana
y no agarréis a la lobita o de repena doblaba
y si no me la agarraís os daré con la cayada*

Romance de La loba parda

Malpartida de Plasencia (Cáceres)

SAGA 1982

Juan Real Oliva (1921-2010)

Adaptación a compás ternario

la frigio flamenco

Voz

© Guillermo Castro Buendía 2012

Flamenco - Jazz: una perspectiva analítica de sus orígenes. La obra temprana de Jorge Pardo. 1978 – 1981

JUAN ZAGALAZ

Universidad de Castilla La Mancha

Juan.czagalaz@uclm.es

Resumen

La relación jazz-flamenco siempre ha sido atractiva tanto a oyentes como a académicos, aunque los acercamientos entre ambas expresiones artísticas han estado condicionados en multitud de ocasiones por parámetros comerciales. Aun así, la inquietud de artistas como Paco de Lucía y Chick Corea cristalizó en un contacto que terminó derivando en el vocabulario específico de un grupo de músicos que tenían la capacidad de ser solventes en ambos medios. Este artículo se ha propuesto analizar el trabajo del flautista y saxofonista Jorge Pardo, integrante de este movimiento, de una forma analítica, a través de la transcripción y análisis de sus solos en el periodo comprendido entre 1978 y 1981, en el que colaboró con Paco de Lucía y Camarón de la Isla. De los análisis se desprende que Pardo introdujo elementos esencialmente jazzísticos pero adaptados al contexto sobre el que se desarrollaban, logrando un vocabulario basado en el jazz pero con una inconfundible influencia flamenca tanto a nivel rítmico como expresivo.

Abstract

The relation jazz-flamenco has been always attractive to public and scholars, although the approximation between both artistic expressions has been conditioned several times by commercial parameters. Fortunately, the interest showed by musicians as Paco de Lucía and Chick Corea finally crystallized in a contact which ended up deriving into a specific vocabulary of a group of musicians who were capable of being solvent in both environments. This article reaches to analyze the work of flutist and saxophonist Jorge Pardo through the transcription and the in depth analysis of his solos in the period between 1978 and 1981, in which he recorded and performed with Paco de Lucía and Camarón de la Isla. From the results we observe Pardo introducing essentially jazz elements but adapted to the context in which they were developed, acquiring a vocabulary based on jazz but also with an unmistakable flamenco influence both in a rhythmic level and in an expressive level.

1. Introducción

El flamenco y el jazz, músicas con fuertes raíces en sus respectivas culturas andaluza y norteamericana, aparecen, desde tiempo atrás y en la actualidad, vinculadas de manera regular en distintos sentidos. La existencia de textos, libros y contenido on-line al respecto parece reforzar la presencia de un hipotético movimiento con cierto respaldo histórico y cultural. El magnetismo del binomio jazz-flamenco o flamenco-jazz ha tentado a artistas de diferentes nacionalidades, ya sea de una forma puntual, como las aproximaciones de algunos músicos norteamericanos, o de forma conceptual, como algunos jazzistas patrios. Sin embargo, basta con sumergirse en la obra de los supuestos abanderados del movimiento para observar que no existe una homogeneidad estilística al respecto que respalte la hipotética existencia de un estilo denominado jazz-flamenco o viceversa. De entre las figuras que supuestamente han contribuido al establecimiento del género, destacan grandes nombres del jazz y el flamenco, como Chick Corea o Paco de Lucía, además del grupo de músicos, españoles en su mayoría, que desarrollan su actividad en la actualidad y que siguen invirtiendo en la fusión de estilos. De entre ellos, por citar a algunos, podríamos destacar a Chano Domínguez, Jorge Pardo, Perico Sambeat o Carles Benavent.

El problema surge al intentar poner límites al término fusión: ¿hasta qué punto una expresión artístico-musical puede ser considerada como una fusión? Si existe una clara preeminencia de uno de los elementos fusionados, ¿se trata de fusión o de enriquecimiento de un estilo? Cuando se usa una progresión de acordes flamenco para una improvisación de corte jazzístico, ¿es flamenco-jazz? Si empleamos acordes propios del jazz sobre un ritmo de bulería, ¿se trataría de jazz-flamenco? ¿Cómo se pueden catalogar todas estas aproximaciones del jazz hacia el flamenco

o del flamenco hacia el jazz? Jorge Pardo se expresó elocuentemente al respecto, afirmando que *lo que hoy se llama fusión siempre ha existido. Ni siquiera se puede hablar del jazz puro o el flamenco puro: ambas son músicas de fusión. En cuanto se juntan dos músicos es lo que tú tocas más lo que yo toco.* (Pardo: 2004).

En cualquier caso, el contacto de dos realidades culturales como el flamenco y el jazz ha desembocado en creaciones artísticas de diversa índole que han integrado elementos de ambos mundos. Resulta lógico pensar que la manera de abordar el concepto variará en función de la procedencia del intérprete, por lo que se puede realizar una primera división en cuanto a la manera de aproximarse a la mencionada fusión entre flamenco y jazz. Por una parte, los músicos procedentes de una tradición jazzística que se acercan al flamenco. El jazz es una música altamente intelectualizada desde que, a mediados de los años cuarenta, el *bebop* rompiera con los parámetros comerciales de la Era de las Grandes Orquestas y codificara el vocabulario de improvisación. Además, su carácter abierto ha permitido que se hayan generado contactos del jazz con otras músicas, entre las cuales se encuentra el flamenco que, sin embargo, siempre ha mostrado unos atributos bien distintos en este aspecto. Se trata de una música sustentada en la tradición y el instinto, lejos del estudio armónico sistemático y la aplicación de escalas contra acorde propias de improvisaciones jazzísticas. El parámetro rítmico, sin embargo, está altamente desarrollado, hasta el punto que grandes músicos de jazz u otros estilos más académicos han expresado su dificultad a la hora de comprender o interpretar en contextos estructurales flamencos. A esto hay que sumar el carácter conservador que ha tenido históricamente la comunidad flamenca, dudando por momentos de la autenticidad de figuras como Paco de Lucía o Camarón, como nos recuerda Grande (2001: 499-500).

Con este panorama, es fácil deducir que, históricamente, el jazzista se haya acercado al flamenco de manera más intelectualizada y analítica que el flamenco al jazz. Tenemos, como veremos más adelante, los ejemplos de Miles Davis, John Coltrane o Pedro Iturralde, quienes, desde una perspectiva descaradamente jazzística, han abordado temáticas flamencas y españolas con mayor o menor fortuna. A día de hoy, gracias a la paulatina institucionalización y regulación académica del flamenco, encontramos un mayor número de músicos con una formación más completa e investigadores especializados, en lo que es y será un excelente caldo de cultivo para presentes y futuras representaciones artísticas y estudios que aúnen esta música con otros elementos de diversa procedencia. Aun así, aunque la plena institucionalización y respaldo quede todavía en el horizonte, se perciben con claridad las dos vías de acceso al encuentro de ambas culturas: del flamenco al jazz, y del jazz, al flamenco.

Sin embargo, la perspectiva histórica que facilita el paso del tiempo nos hace vislumbrar, a través de la ingente cantidad de información existente, un camino intermedio trazado por una serie de músicos que se formaron y maduraron acompañando a grandes exponentes de cada uno de los géneros tratados. De aquella banda de rock-fusión llamada Dolores¹ y encabezada por el polifacético Pedro Ruy-Blas, surgieron los músicos que colaboraron en el homenaje a Manuel de Falla que Paco de Lucía publicó en 1978 y en el que se integraron elementos altamente innovadores, como la inclusión de la flauta traversa, así como en el controvertido *La leyenda del Tiempo* (Polygram, 838 832 -2) de Camarón (por primera vez sin De la Isla) y la explosión creativa de *Sólo quiero caminar* (Phillips-810 009-02), de 1981, donde encontramos al Paco de Lucía más creativo y arriesgado². Este último disco trajo también la formación del memorable Paco de Lucía Sextet, además de una actitud inequívocamente abierta y atrevida que integraba multitud de elementos y matices musicales:

¹ Fusión, en este sentido, y dada la naturaleza de la propuesta artística de la formación, adquiere una amplitud más extrema.

² Los contactos de Paco con músicos internacionales de Jazz como Al Di Meola o John Mc Laughlin fueron frecuentes desde finales de los años setenta, culminando esta actividad con la participación en el disco de Chick Corea Touchstone (Stretch Records, SCD-9003-2, 1982).

Con estos músicos improviso más a la manera del jazz, y eso te enseña mucho. Los flamencos nunca pensamos en el acorde en el que estamos y la improvisación te enseña a pensar en la armonía y te abre más la mente. Yo no soy un buen improvisador, no me he criado en eso, pero me encanta y hay días en los que te sale un solo bonito. Entonces te compensa por los otros 20 malos. (De Lucía: 1991).

En esta línea trazada a través de los tres discos previamente mencionados existe un factor común en forma de intérprete. Se trata del saxofonista madrileño Jorge Pardo Cordero (Madrid, 1-XII-1956), quien formó parte esencial de la anteriormente mencionada banda Dolores, participó el *La Leyenda del tiempo*, grabó en el homenaje a Manuel de Falla de Paco de Lucía y formó parte del sexteto del guitarrista de Algeciras, impregnando los espacios que se le asignaron con su particular estilo, en la que el fraseo jazzístico se mezclaba con falsetas y giros claramente flamencos. Su trayectoria posterior, acercándose cada vez más al flamenco al tiempo que completaba giras con grandes músicos como los propios Paco de Lucía y Chick Corea, así como formando parte activa de sus respectivas bandas, hace que, a día de hoy, sea considerado como el paradigma del contacto directo entre jazz y flamenco. Este artículo se propone profundizar en los orígenes de esta fusión a través de la transcripción y análisis de solos efectuados por el flautista y saxofonista entre 1978 y 1981, abarcando sus intervenciones en los tres trascendentales discos previamente citados. Se persigue dilucidar el impacto de sus contactos con ambas músicas en su vocabulario de improvisación, así como ofrecer una perspectiva analítica de la fusión práctica de jazz y flamenco.

2. Jazz y flamenco: viejos amigos, nuevos caminos

Como se ha comentado previamente, flamenco y jazz han sido relacionados en multitud de ocasiones a lo largo de la historia. Independientemente de la proyección actual de una y otra música, es necesario recordar que el flamenco conserva ejemplos grabados de mayor antigüedad con respecto al Jazz. Así, el prestigioso Alan Lomax, quien realizó un trabajo imprescindible en pos de conservar el legado cultural estadounidense³, visitó España con el fin de desarrollar un estudio similar. Lomax se encontró con que las distintas compañías discográficas ya habían emprendido una tarea parecida; se sorprendió del rico patrimonio discográfico del flamenco y concluyó en que *el flamenco es una de las músicas populares del mundo con un mayor y más antiguo archivo sonoro* (Calvo y Gamboa, 1994: 158).

El jazz, al igual que el flamenco, se vendría conformando desde épocas previas a la fecha oficial de nacimiento discográfico. De hecho, la primera grabación comercial de jazz fue la producida en 1917 por *The Original Dixieland Jazz Band*, cuya canción *Livery Stable Blues* se convirtió en un éxito, vendiendo alrededor de 250.000 copias (Porter, 1992: 30). Aun así, este dato no deja de ser paradójico: *The Original Dixieland Jazz Band* estaba compuesta exclusivamente por músicos blancos, cuando el jazz se había venido gestando en el seno de la comunidad afroamericana del país. Se observa, pues, tanto la temprana preeminencia y condicionamiento comercial de la industria discográfica, así como el racismo inherente a la sociedad americana de la época, que no podía aceptar un producto basado en músicos de raza negra, aun cuando la situación se equilibrara un poco más adelante con la aparición de intérpretes como Sidney Bechet o Louis Armstrong (Zagalaz, 2010: 93).

El flamenco, sin embargo, hunde sus raíces en momentos más lejanos. Mientras su historiografía sigue intentando desentrañar los orígenes, parece consensuada la importancia del sustrato cultural andaluz, que aglutina las corrientes cristianas, mozárabes, árabes e indostánicas; y el elemento gitano, que se habría ido introduciendo a partir de las grandes migraciones producidas en el siglo XV en España. Así, la consolidación estilística y comercial del flamenco se

³ En el ámbito del jazz, son célebres las entrevistas a Jelly Roll Morton, una de las figuras principales en el surgimiento del jazz, quien se autopropuso inventor del mismo. Además, el pianista de Nueva Orleans afirmaba que para tocar jazz, es imprescindible el *toque español* (spanish tinge), aunque en la sociedad de la época el término *spanish* aludía más a la acepción *latino* más que a *español*, propiamente dicho.

produciría durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, en lo que se conoce como la etapa de los cafés cantantes. En estos lugares, donde la formula ofrecida sería la más idónea para ver y oír flamenco (Blas Vega, 2007: 27), cante y baile se profesionalizaron y asentaron, y ese auge comercial probablemente propició las grabaciones que Lomax encontró posteriormente, ya que antes de que el jazz naciera, en términos discográficos, el flamenco era un arte establecido e incluso internacionalizado⁴.

El jazz tendría que esperar hasta mediados de los años 30 para dar ese salto, si bien la capacidad comercial y publicitaria norteamericana lo acabó proyectando a todos los rincones del planeta. Fue de nuevo a través de un músico blanco, Benny Goodman, clarinetista y líder de banda, ya que la sociedad seguía sin estar preparada para aceptar a un afroamericano como paladín de una música con un fuerte carácter nacional. Goodman, gracias a la intervención de John Hammond⁵, contrató como arreglista al músico de color Fletcher Henderson, quien había destacado con su orquesta durante los años 20 entre el público negro. Así, la industria consiguió posicionar un producto esencialmente afroamericano a través de una figura más vendible, llegando a coronarlo como *The King of Swing*. Independientemente de que Goodman fuera, a posteriori, quien comenzara a introducir a músicos de color en su banda (inicialmente el pianista tejano Teddy Wilson), lo realmente determinante fue que el jazz comenzó a comercializarse a gran escala a partir de 1935, lo que llevó a una masiva profesionalización en grandes núcleos urbanos como Nueva York, Chicago o Los Ángeles.

El concepto cerrado de las *big bands*, que tenían que representar nota a nota el planteamiento del arreglista responsable, dejando muy poco espacio para los solos, chocaba con el carácter creativo y abierto de las músicas de las que el jazz había bebido para ir adquiriendo su personalidad estilística. Así, los músicos de las distintas orquestas acudían a locales nocturnos tras cumplir sus compromisos profesionales para participar en *jam sessions*. Era en estas reuniones donde el jazz terminó de consolidar su vocabulario de improvisación, dando lugar a lo que posteriormente, en torno a 1945, se conocería como *bebop*, y generando una competencia feroz que hacía mejorar a los músicos, en un ambiente que recuerda a lo acontecido en los cafés cantantes ubicados en distintos puntos de la geografía española. En cierto sentido, el rechazo social común en afroamericanos y gitanos, aun en momentos históricos distintos, contrasta con la avidez de la industria, que utilizó diferentes medios en Estados Unidos y España para comercializar ambas músicas; y precisamente esa influencia comercial, más allá de los contactos que ocurrieron entre jazz y flamenco desde la existencia de ambas en tierras patrias⁶, cristalizó en la grabación en 1956 de un disco que, de forma muy explícita, se llamó *Jazz Flamenco* (RCA 3L12012 & RCA VICTOR LPM 1422). El autor, Lionel Hampton, vibrafonista, fue casualmente el segundo músico de color que Benny Goodman había introducido en su cuarteto (previamente trío, junto a Teddy Wilson y Gene Krupa). En la época en la que se editó este álbum, el número de *big bands* se había reducido notablemente, ya que el *bebop* y las tendencias posteriores habían copado el interés general sobre el jazz, aun habiendo perdido el interés del gran público. Los responsables de la compañía de discos RCA España propusieron a Lionel Hampton realizar una grabación en la que se reflejaran las distintas experiencias que el vibrafonista estaba viviendo en el país (Pujol, 2005: 313) durante un descanso de su gira europea, que incluía fechas en Madrid y Barcelona. El disco contó con la participación a las castañuelas de una bailaora flamenca llamada María Angélica, que Hampton habría conocido, según la información contenida en las ediciones americana y española del disco, en una *jam session* de 48 horas producida en *uno de los mejores tablaos*

⁴ Recientemente, el profesor de la Universidad de Alicante Kiko Mora, ha constatado la presencia del cantaor Antonio Grau Mora, conocido como “Rojo el Alpargatero” junto con la bailaora Carmencita, durante tres noches en el Chickering Hall neoyorquino, en 1892.

⁵ John Hammond fue un promotor y crítico musical que impulsó al jazz con una intensa actividad, sobre todo a partir de los años 30.

⁶ Uno de los contactos más tempranos y célebres fueron los protagonizados por el guitarrista Ramón Montoya junto con el saxofonista Fernando Vilches en 1925 y la de Sabicas junto al Negro Aquilino, en 1947.

de flamenco español. Además, este disco representa el debut discográfico de una de las figuras más importantes del jazz español, Tete Montoliu, aunque sorprendentemente no aparezca en los créditos. El resultado es un extraño experimento que dista mucho de contener un ápice de flamenco, aunque de forma nominal se acuñó discográficamente el término.

Son también muy conocidas las aproximaciones que realizó el jazz a través de la figura de Miles Davis, quien en sus discos *Kind of Blue* (CL 1355, 1959) y *Sketches of Spain* (CK 65142, 1960) se acercó al flamenco y a la música española. El tema *Flamenco Sketches*, contenido en el celebrado *Kind of Blue* de 1959, contó con el sonido impresionista del pianista Bill Evans, dándole a la pieza una sonoridad más cercana a Ravel que a cualquier artista flamenco que hubiera existido hasta ese momento. Sin embargo, en una sección de la base propuesta para los solos de los distintos intérpretes, la alternancia de una tríada mayor con la ubicada en el semitono inmediatamente superior, pero manteniendo el bajo de la primera, justifica, aparentemente, el nombre de la pieza:

Figura 1: Progresión de acordes con claros matices fríos en la sección para improvisar de *Flamenco Sketches*

En *Sketches of Spain*, Davis realiza una aproximación algo más informada a la música española y andaluza. Recursos provenientes del flamenco, como los temas Soleá y Saeta, se combinaron con elementos procedentes de compositores “cultos” del nacionalismo español⁸ como Manuel de Falla, en un entorno vestido de los elegantes y transgresores arreglos de Gil Evans. El universo artístico y creativo de Davis cristalizó en una obra de incuestionable entidad artística. Ahora bien, desde un punto de vista analítico, sería injusto catalogar cualquiera de estas grabaciones como jazz-flamenco. Es más certero hablar de músicos americanos procedentes de la tradición del jazz que enriquecen su concepto innovador con elementos procedentes de otras culturas o, como menciona Herrero, jazz sujeto a la influencia del flamenco (Herrero, 1991: 104). El jazz-flamenco parece quedar lejos todavía.

Un año después del lanzamiento de *Sketches of Spain*, otro coloso del jazz, John Coltrane, que precisamente grabó *Kind of Blue* dos años antes junto a Miles Davis, registró un álbum titulado *Olé Coltrane* (LP 1373, 1961). Pese a lo pretencioso y explícito del título, tan solo la primera canción presenta cierta analogía sonora con el mundo flamenco. Para ello, Coltrane se valió de elementos procedentes de la música popular, utilizando la melodía y progresión armónica de *El Vito*, a su vez sustentada sobre la cadencia andaluza. Los distintos solos que se suceden emplean alternativamente el modo frigio y el frigio *mayorizado*, emulando de forma algo más afortunada sonoridades procedentes del flamenco:

The figure shows two musical staves side-by-side. The left staff, labeled 'Do frigio', consists of seven notes: G, B-flat, D, E, G, B-flat, and D. The right staff, labeled 'Do frigio mayorizado', also has seven notes: G, B-flat, D, E, G, B-flat, and D. Above the staves, a bracket groups the first four notes of each staff, while the last three notes are grouped by another bracket. A large bracket above both staves spans from the first note to the last note, indicating the overall mode structure.

Figura 2: Diferencia entre frigio natural y frigio *mayorizado*

⁷ Textualmente extraído de la información contenida en el vinilo original.

⁸ La aproximación a la música española por parte de Miles Davis integra dentro del mismo conjunto al flamenco y al nacionalismo de Falla. Este hecho no debe inducir a confusión, siendo dos expresiones artísticas independientes y distantes, aun cuando Falla tomara elementos procedentes del propio flamenco para dotar a su obra de parte de ese carácter nacional.

Unos años después volvemos a encontrar un álbum llamado *Jazz Flamenco*, reacuñado por el saxofonista español Pedro Iturralde. Fue en una serie de tres discos, dos para el sello español Hispavox, *Jazz Flamenco Vol. I* (HH (S) 11-128) y *Jazz Flamenco Vol. II* (HHS 11-151) y uno para el sello Saba llamado *Flamenco Jazz Pedro Iturralde Quintet-Paco de Lucía* (SB 15 143 ST), grabado tras la participación de Iturralde y su banda en el festival de Jazz de Berlín de 1967, producido por Joachin Berendt y lanzado en Alemania en 1968. Estas tres placas, registradas por la misma banda con pequeñas variaciones, presentaban un nuevo elemento que aproximaba un poco más al jazz con el flamenco: la inclusión de un guitarrista flamenco. Por tanto, encontramos un combo de jazz, en el cual participa, a veces de forma alterna, a veces de forma integrada, un guitarrista que efectúa toque puro. En los discos de Hispavox, los créditos reflejan a Paco de Antequera en dos temas del primer volumen, y a Paco de Algeciras en el resto⁹. La realidad es que tras el seudónimo “Paco de Algeciras” se escondía un joven Paco de Lucía, quien no podía aparecer en el disco por motivos contractuales (García Martínez, 1996: 119). La estética general recuerda mucho a *Olé* de Coltrane, con temas basados en melodías populares andaluzas próximas al flamenco (entre la que destaca, de nuevo, *El Vito*), además de nuevas referencias a la obra de Manuel de Falla y a distintos palos del flamenco, como *Bulerías* y *Soleares*. Es en esta última pieza, en la que sólo aparecen el saxo y la guitarra flamenca, donde observamos un verdadero contacto entre jazz y flamenco: un guitarrista efectuando un toque puro y un saxo emulando al cantaor, trazando contornos melódicos con una articulación claramente jazzística¹⁰.

Aunque De Lucía expresara en alguna ocasión que tras esa experiencia no había entendido nada¹¹, durante la década de los 70 prosiguió con su particular apertura del flamenco, acercándose a distintos conceptos y estilos de una forma abierta y creativa. De Lucía comenzó a destacar fuera de nuestras fronteras y, tras varias tentativas de distintos músicos foráneos, colaboró en el disco de 1976 de Al Di Meola, donde también tocó John McLaughlin, lo que significó para el guitarrista de Algeciras la apertura de muchas puertas en su proyección internacional (Calvo y Gamboa, 1994: 159).

3. El vocabulario de improvisación de Jorge Pardo: licks y falsetas

“Tú has oído en el disco de *Dolores* a un chaval que toca la flauta?”. “Sí; pero es que en el flamenco la flauta... Me van a matar, no lo van a entender¹².

Con estas palabras respondió Paco de Lucía a Pedro Ample (Pedro Ruy-Blas), fundador y líder de Dolores, cuando le sugirió contar con un joven Jorge Pardo, que comenzaba a despuntar en la escena musical madrileña de la Transición española. Tras participar con parte del grupo Dolores en el homenaje a Falla, intervenir en *La Leyenda del Tiempo*, de Camarón, y de consolidarse en la gestación del Sexteto de De Lucía con la grabación de *Sólo quiero caminar*, inició su carrera discográfica en solitario en 1982, además de colaborar y participar en innumerables discos de diversos estilos. Su frenética actividad le ha llevado a los más grandes escenarios del mundo y a realizar giras y grabaciones con figuras como el mencionado Paco de Lucía, en el mundo del flamenco, y Chick Corea, en el mundo del jazz, aunque su bilingüismo musical, con el paso de

⁹ Aunque la autoría de la grabación de la guitarra flamenca en los discos de Iturralde para Hispavox haya sido siempre motivo de debate, el especialista Norberto Torres, en la discografía de Paco de Lucía incluida en su publicación *Guitarra Flamenca Vol. II* (Torres, 2008: 81) sostiene que Paco de Antequera solo habría grabado el corte *Las Morillas de Jaén*.

¹⁰ Si bien la atmósfera recuerda a las grabaciones de Montoya y Sabicas, el contenido jazzístico de la interpretación de Iturralde es mucho más evidente, aunque un estudio comparativo de las tres grabaciones mencionadas probablemente aclarará las más que posibles conexiones entre ellas.

¹¹ En Antonio Casas (1974): Paco de Lucía. *Vibraciones*. Noviembre, 1974; *apud*. García Martínez (1996: 199).

¹² Pedro Ample (Ruy-Blas) a Paco de Lucía. Conversación recogida en (Gamboa, 2005: 89).

los años, ha podido acercarse cada vez más al flamenco, aun sin abandonar ese fraseo y estética jazzística tan personal:

Chick es un grandísimo músico pero me asusta estar pegado a gente como él que vive para y por su música 24 horas al día. Yo no soy de ese tipo de individuos. A mí me gusta la vida que llevo y dedicarme a mis cosas, no quiero que nadie me acapare. [...] Yo adoro a los grandes músicos como Chick, pero tengo a La Niña de los Peines y al Borrico, que es lo mío. (Pardo: 2005).

En cualquier caso, la figura de Pardo es paradigmática a la hora de acercarse a la eventual existencia de un estilo o tendencia llamada jazz-flamenco o flamenco-jazz. A través del estudio analítico de los trazados melódico-armónicos de su obra temprana podemos observar la mezcla de dos vocabularios distantes y distintos, al tiempo que cercanos y paralelos, desarrollados por un profundo conocedor de ambos universos y que navega entre ellos.

3.1 Paco De Lucía, Falla y Pardo. Flamenco, clásico y jazz

Paradójicamente, fue en esta particular aproximación al mundo clásico donde Paco de Lucía planteó un concepto novedoso en el que se incluían elementos rítmicos procedentes de la música latina, esencias jazzísticas y configuraciones instrumentales vanguardistas, consiguiendo no perder la atmósfera de la música de Falla. La inclusión de la flauta, presente en algunos de los cortes, parece verse parapetada por la temática próxima a la tradición culta, aunque la realidad es que estaba dando paso a un elemento que encontraría fácil acomodo en el flamenco durante los años posteriores. Pardo no participa en todos los temas, aunque su intervención colorea la percepción global del álbum:

Tabla 1: Participación de Jorge Pardo en el disco *Paco de Lucía Interpreta a Manuel de Falla*, 1978.

Canción	Participación
<i>Danza Ritual del Fuego</i>	Introducción Arreglos intercalados Doblaje de melodías intercaladas
<i>Danza</i> (de <i>La Vida Breve</i>)	Solo Arreglo final
<i>Canción del Fuego Fatuo</i>	Arreglos intercalados Doblaje de melodías a la guitarra Solo

De entre todos los temas que componen este disco, destaca por su originalidad y carácter transgresor la *Canción del Fuego Fatuo*, del Amor Brujo. La versión de De Lucía comienza con una rítmica similar al original y con sonoridad exclusivamente guitarrística, hasta que en torno al segundo 40, cambia el planteamiento general de la pieza. El patrón rítmico se hace más fluido y adquiere un *groove* distinto, lo que sumado a la inclusión de percusiones con un marcado carácter latino, una línea de bajo en directa conexión con la estética de Jaco Pastorius, y la aparición del evocador sonido de Jorge Pardo, hace que se genere una atmósfera inverosímil y novedosa. Además, es precisamente en esta adaptación de la popular obra de Falla donde encontramos material inconfundiblemente jazzístico en los fraseos de Pardo:

Como se puede observar en este ejemplo, Pardo prepara el acceso al dominante flamenco, Fa sostenido séptima, con un fraseo claramente jazzístico, utilizando una sinuosa línea cromática

con una articulación procedente de la estética *bebop* y una continuidad melódica que alude a la obra temprana de músicos como Charlie Parker o Dizzy Gillespie. Una vez accede al dominante, abandona los cromatismos para moverse en el entorno tonal de la raíz del acorde, aunque la información rítmica parece acercarse mucho más al flamenco. Esta tendencia se ve reforzada por otra intervención posterior, en la que el instrumentista madrileño, sobre la misma base armónica, plantea de nuevo una frase estéticamente jazzística y poblada de cromatismos, aunque el tratamiento dado al dominante flamenco es distinto. En esta ocasión, realiza un descenso sobre el que ejecuta consecutivamente las tercera mayor y menor del acorde raíz, Fa sostenido séptima, reforzando el centro tonal con la finalización en esa misma nota:

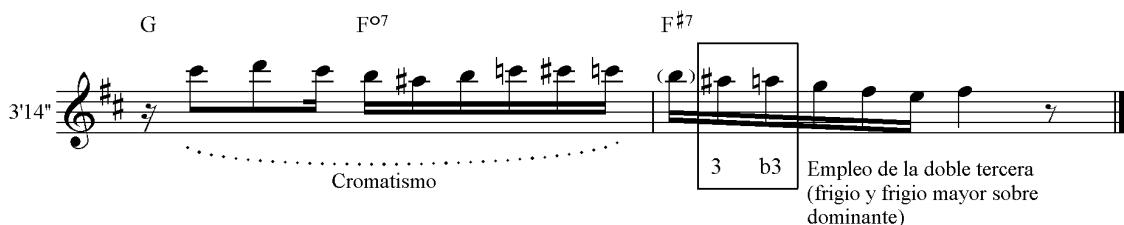


Figura 4: Nuevo ejemplo de cromatismo y resolución con doble tercera

El empleo de la doble tercera¹³ está muy presente tanto en el flamenco, en general, como en el vocabulario de Paco de Lucía, en concreto. En esta frase, Pardo sintetiza de una manera eficiente los dos mundos, si bien el sentido de su fraseo se aproxima más al jazz que al propio flamenco. Lo que no deja de ser llamativo es el hecho de que, precisamente en este escenario, un disco homenaje a la música del compositor gaditano Manuel de Falla, Paco de Lucía decidiera tanto incluir una flauta travesera como dar libertad para plantear sonoridades y frases descaradamente jazzísticas; aunque puede que fuera precisamente la especificidad del planteamiento del disco lo que llevó a De Lucía a aprovechar la coyuntura y seguir abriendo puertas.

3.2 La leyenda de Camarón

Puede que el punto más efervescente de la carrera de Camarón aconteciese cuando se confeccionó y lanzó, Ricardo Pachón mediante, un disco que cambió la historia del flamenco, pese a que la recepción inicial no fuera del todo satisfactoria¹⁴, *La leyenda del tiempo*. La intervención de Jorge Pardo en el disco fue mucho más concreta que en los de De Lucía, aunque su participación fuera mayor en los ensayos y maquetas previas. Aún así, incluso llegó a actuar junto a él en el histórico concierto de Barcelona en 1979, compartiendo tablas con Weather Report, Stanley Clarke y Jeff Beck, en un nuevo contacto entre el mundo del jazz y el mundo de flamenco:

Mañana, día 13, la plaza de toros la
 Monumental de Barcelona será escenario
 de un gran y único festival.
 En el mismo participarán los mejores
 exponentes del jazz y del rock de la ec-
 tualidad en todo el mundo: Weather Re-
 port, Jeff Beck y Stanley Clarke, además
 de Dolores y el Camarón de la Isla.

Figura 5: Recorte del diario la Vanguardia, 12 de julio de 1979

¹³ Así como el de la doble séptima, mayor y menor. Estas dos variaciones sobre el modo frigio conforman la escala eneáfona, con frecuente presencia en músicas del mundo mediterráneo.

¹⁴ Ricardo Pachón, en el documental *Tiempo de Leyenda*, afirma que el lanzamiento cosechó tal rechazo que se produjeron devoluciones argumentando que “eso no era Camarón”, en Sánchez Montes, José: *Tiempo de Leyenda*. 2009. Documental conmemorativo del 30 aniversario de su lanzamiento. Disponible on line en la web de Radio Televisión Española. <http://www.rtve.es/television/20091117/imprescindibles-tiempo-leyenda/301272.shtml> [Última consulta: 20 de enero de 2012].

En este trabajo, Pardo sólo toca en la rumba *Volando Voy*, compuesta por Kiko Veneno y con atributos claramente comerciales. La flauta aparece, además de en el cierre del tema, en un solo que se desarrolla durante ocho compases. En ellos se observa un planteamiento próximo al *latin-jazz* con continuos guiños al *bebop*, sobre todo en lo relativo al uso constante de síncopas para generar tensión, al empleo de un fraseo basado en grupos regulares de cuatro semicorcheas, y al retardo y acceso cromático a notas estructurales a modo de resolución:

The musical score for 'Volando Voy' by Jorge Pardo illustrates his jazz-influenced solo. It features three main sections labeled B-, A, and B-. The first section, B-, begins with an 'Inicio de frase sincopado' (beginning of a syncopated phrase) at measure 1'19". The second section, A, is enclosed in a box and labeled 'Sección basada en grupos más regulares de 4 semicorcheas' (Section based on more regular groups of 4 sixteenth notes). The third section, B-, concludes with a 'Resolución por aproximación' (resolution by approximation). The score is in 4/4 time with a key signature of two sharps.

Figura 6: Solo de Jorge Pardo en *Volando Voy*

En menos de dos años, Pardo, que venía desarrollando su arte en contextos experimentales y cuyo estilo, si bien no era estrictamente jazzístico, estaba estrechamente vinculado con la estética norteamericana, había mezclado su sonido con dos de los más grandes exponentes del flamenco de su época. Este enriquecimiento y su innovador papel no se estancaron aquí, sino que siguieron creciendo cuando Paco de Lucía le reservó un lugar en su celebrado *Sólo quiero caminar*, de 1981.

3.2 Sólo quiero caminar: el nacimiento del sexteto y de una nueva estética

Mucho más peso tuvo Pardo en la grabación del siguiente disco de Paco de Lucía, donde las experiencias que el guitarrista de Algeciras estaba teniendo con músicos de distinto calado parecieron asentarse en su concepto. Así, generó un álbum muy abierto al que se incorporó el bajista Carles Benavent, que sustituiría a Pepe Pereira, de Dolores, ya que tuvo que incorporarse al servicio militar (Pardo, en Calvo y Gamboa, 1994: 184). El sonido de Benavent, muy en la línea de Jaco Pastorius, sumado a la aportación del resto de integrantes del sexteto, dotó a la banda de un fuerte carácter internacional que se vio refrendado por la intensa actividad que desarrollaría en los años posteriores.

En esta ocasión, Pardo aprovecha el protagonismo y los espacios concedidos para impregnar el concepto con su peculiar estilo. De esta forma, cabe destacar la intervención en el tema *Convite*, donde el flautista nos sorprende con una compleja frase basada en la escala de tonos enteros, aunque ejecutada y planteada de una forma muy jazzística. Así, en el descenso armónico que atraviesa los acordes Re mayor y Do mayor (en lo que parece una apresurada cadencia andaluza) confronta la mencionada escala de seis sonidos para reposar en el dominante flamenco, Si Séptima, logrando un efecto inconfundiblemente jazzístico:

The musical score for 'Convite' shows a descending chromatic scale (G-F-E-D-C-B⁷) over chords Re mayor and Do mayor. The scale consists of six whole tones. The score is labeled 'Empleo de la escala de tonos' (Use of the whole tone scale). The key signature changes from one sharp to none, then to one sharp again.

Figura 7: Empleo de la escala de tonos con una orientación jazzística

Pardo centra la atención armónica en el último acorde de la serie, Si séptima, sobre el cual aplica la previamente mencionada en su formato B7+5, probablemente debido a la velocidad con la que transcurren los dos acordes previos. Este tipo de prácticas, obviar rápidas transiciones armónicas y centrar el foco melódico en el acorde conclusivo de la secuencia, se han venido produciendo en el jazz desde el surgimiento del *bebop*, con especial incidencia en los habituales temas con veloces progresiones de acordes. Además, el empleo sistemático de la escala de tonos en improvisaciones jazzísticas se convirtió en un recurso clásico en los años 30, gracias a la popularidad obtenida por las canciones *Queer notions*, de Coleman Hawkins y *Octopus*, de Red Norvo, ambas registradas en 1933 (Zagalaz: 311).

B⁷

B⁷#5

Escala de tonos (Si)

Sonoridad resultante al aplicar la escala de tonos de Si sobre el acorde B7

Figura 8: Aplicación de la escala de tonos de Si sobre B7

Aunque quizá el momento más transgresor del disco se encuentre en uno de sus últimos cortes, *Palenque*. En él, Pardo muestra su deuda estilística con Charlie Parker a varios niveles: no sólo con un fraseo basado en la veloz sucesión de grupos regulares de semicorcheas y estructuras triádicas, sino también con la utilización de un nuevo instrumento, el saxo. A nivel melódico-armónico, Pardo superpone la escala menor melódica de Sol, incluyendo el inicio a través de su tríada, sobre La mayor durante el primer compás, para regresar al entorno frigio con doble tercera de forma descendente en el siguiente, aunque mantiene la sonoridad Fa sostenido. El constante empleo de material cromático y la confrontación escala/acorde se suman al desgarro en el sonido del instrumento, que conecta con el sentimiento flamenco en una temprana emulación al cantaor que el propio Pardo se encargaría de desarrollar en momentos posteriores de su carrera:

A/A^b9

3'08"

Fraseo basado en tanto en la tríada de Sol menor como en la escala Sol menor melódica, aplicado sobre el acorde de La mayor.

Descenso basado en el frigio que incluye el paso por las dos terceras (mayor y menor)

Frase con rítmica irregular

Figura 9: Fraseo *bebop* sobre dominante flamenco

La aportación de Pardo a este disco de Paco de Lucía está fuera de toda cuestión. La pregunta a responder sería: ¿se ha considerado de forma analítica tanto su significado como su repercusión en términos estilísticos? Las posteriores giras del sexteto, así como los continuos contactos tanto de Paco de Lucía como del resto de integrantes de aquella mítica formación con el mundo del jazz han podido restar nitidez al inicio de este camino, cuando el flamenco de Paco de Lucía, auténtico al tiempo que transgresor, dio el paso que le hizo atravesar unas fronteras que no delimitaban la nacionalidad, para mezclarse profundamente con esa música que esperaba ansiosa el encuentro, el jazz. La búsqueda, sin lugar a dudas, es atribuible al maestro de Algeciras, aunque queda todavía por ahondar en el papel determinante que jugó, y afortunadamente sigue jugando, Jorge Pardo.

4. Conclusiones

Las constantes alusiones a lo largo de la historia sobre la relación entre el jazz y el flamenco rara vez se han visto sustentadas en un estudio de corte analítico. Además, el poder comercial al que se han visto abocados estos dos tipos de expresión musical ha podido condicionar o incluso forzar la gestación de productos musicales cuyos evocadores títulos han podido trasgredir los límites de la objetividad. Estos argumentos no anulan la posibilidad de que, efectivamente, se haya producido, como así parece, cierta mezcla o fusión entre ambas músicas. Aún así, la única manera de aclarar la profundidad de la mencionada fusión pasa por el análisis musical comparativo y la reconstrucción histórica; herramientas sobre las que se deben basar afirmaciones que aspiren a conseguir el rigor y científicidad requeridas en el mundo académico. De esta manera, en el análisis realizado a las intervenciones del flautista y saxofonista Jorge Pardo en un momento crucial del desarrollo del flamenco y de la música urbana andaluza, hemos podido observar cómo el planteamiento intelectual en términos de improvisación jazzística se ha visto afectado por la superficie dónde se venía desarrollando. El fraseo de Pardo, rico en influencias y matices procedentes de músicas ajena a nuestras fronteras, se adapta al dominante flamenco y se desgarra emulando el carácter roto de los cantaores. Este último punto se observa con claridad en el solo de saxo del tema *Palenque*, en *Sólo quiero caminar*, posterior a la colaboración de Pardo con Camarón de la Isla. A nivel melódico armónico, Pardo presenta una capacidad de improvisación profunda, evidenciando una deuda estilística con los fundamentos estéticos del *bebop*, así como con movimientos estilísticos posteriores. La superposición de escalas o estructuras *triádicas* sobre secuencias de acordes no totalmente concordantes, como hemos observado en *Palenque* o en *Convite*, pone de manifiesto la procedencia estilística del vocabulario de improvisación de Pardo, mientras que la manera de abordar las resoluciones, con una especial sensibilidad en el tratamiento de la doble tercera, muestra su absorción estética del mundo flamenco. Por lo tanto, se observa que el vocabulario temprano de improvisación de Jorge Pardo integra elementos jazzísticos y flamencos de forma orgánica, aunque no igualmente repartida. Su manera de improvisar procede de la tradición jazzística, incluyendo muchas otras influencias, pero la manera en que aborda la progresión de acordes propuesta por Paco de Lucía así como las soluciones adoptadas, muestran un inequívoco contacto entre jazz y flamenco así como una profunda comprensión de ambas músicas, que el músico madrileño seguiría desarrollando en los siguientes años.

En aras de comprender mejor la gran cantidad de material musical que mezcla jazz y flamenco en la actualidad, resulta evidente la necesidad de que aparezcan más estudios de corte analítico que ayuden a comprender cómo se ha engarzado este proceso, cuál es su estado actual, qué músicos efectivamente mezclaron y mezclan elementos no superficiales de ambas músicas y qué diferencias plantea acercarse al jazz desde el flamenco y al flamenco desde el jazz.

Bibliografía

- Blas Vega, José (2007). *50 años de flamencología*. El Flamenco Vive. Madrid.
- Calvo, P. & Gamboa, J.M. (1994). *Historia – guía del Nuevo Flamenco. El Duende de ahora*. Ediciones Guía de Música. Madrid.
- Camarón (1979): *La Leyenda del Tiempo*. Polygram 838 832 – 2
- Coltrane, J. (1961): *Olé Coltrane*. Atlantic LP 1373
- Corea, C. (1982): *Touchstone*. Stretch Records, SCD - 9003 - 2
- Davis, M. (1959): *Kind of blue*. CL 1355
- Davis, M. (1960): *Sketches of Spain*. CK 65142
- De Lucia, P. (1978): *Paco de Lucía interpreta a Manuel de Falla*. Philips 836 032 - 2
- De Lucia, P. (1981): *Solo quiero caminar*. Philips 810 009 - 2
- De Lucía, P. (1991, 30 de noviembre). Entrevista en *El País* realizada por N. Sáenz de Tejada. Consultado el 10 de enero de 2012.
- Página web:

- http://www.elpais.com/articulo/cultura/LUCIA/_PACO_DE_/FLAMENCO/relacion/music_a/locos/elpepicul/19911030elpepicul_11/Tes
- Gamboa, J.M. (2005): *Una Historia del Flamenco*. Espasa. Madrid.
- García Martínez, J. M (1996): *Del Fox Trot al Jazz Flamenco: el jazz en España: 1919 – 1996*. Alianza Editorial. Madrid.
- Grande, F. (2001): *Memoria del Flamenco*. Galaxia Gutenberg. Barcelona.
- Hampton, L. (1956): *Jazz Flamenco*. RCA 3L12015
- Herrero, G. (1991). *De Jerez a Nueva Orleans. Análisis comparativo del flamenco y del jazz*. Editorial Don Quijote. Sevilla.
- Iturralde, P. (1967): *Jazz Flamenco*. HH (S) 11 - 128
- Iturralde, P. (1968): *Jazz Flamenco*. Vol. 2. HHS 11 - 151
- Iturralde, P. (1968): *Flamenco Jazz Pedro Iturralde Quintet - Paco de Lucía*. SB 15 143 ST
- Pardo, J. (2004, 24 de Julio). Entrevista en El País realizada por Fietta Jarque. Consultado el 10 de enero de 2012. Página web:
http://www.elpais.com/articulo/semana/acerque/jazz/sentido/reinvencion/constante/cosas/elpepuculbab/20040724elpbabese_5/Tes
- Pardo, J. (2005, 7 de mayo). Entrevista en El País realizada por J.M. García Martínez. Consultado el 10 de enero de 2012.
- Página web:
http://www.elpais.com/articulo/arte/Jorge/Pardo/Chick/Corea/todo/gas/elpepuculbab/20050507elpbabart_13/Tes
- Porter, L. (1992): *Jazz: from its origins to the present / by Lewis Porter and Michael Ullman with Ed Hazell*. Prentice Hall.
- Pujol, J. (2005). *Jazz en Barcelona. 1920 – 1965*. Almendra Music. Barcelona.
- Torres, N. (2009): *Guitarra Flamenca. Volumen II. Lo contemporáneo y lo escrito*. Signatura Flamenco. Sevilla.
- Zagalaz, J. (2010). *Innovaciones melódico – armónicas en la improvisación jazzística. Un recorrido a través de Body & Soul. 1935 -1945*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Jaén. Jaén.

EL canto (cante) al Cristo de la Cárcel en Mairena del Alcor

INMACULADA MARQUÉS

JOSÉ MIGUEL DÍAZ-BÁÑEZ

JOAQUÍN MORA

Universidad de Sevilla

inma.marques.donaire@gmail.com

dbanez@us.es

mora@us.es

Resumen

El presente estudio constituye un análisis multidisciplinar enfocado en un canto litúrgico (“Santo Dios”) que se interpreta en un contexto socio-religioso y que en la localidad de Mairena del Alcor ha evolucionado hacia una forma flamenca. Desde un punto de vista musical, exploramos las distintas versiones localizando los elementos ornamentales que permiten hablar de cambio formal. Por otro lado, desde la Teoría del Performance, analizamos el canto del Santo Dios como elemento integrado en un marco cultural que posibilita la emergencia e institucionalización de una nueva forma sonora, asumida por parte del colectivo como rasgo identitario. El objetivo que perseguimos con todo ello es mostrar la evolución de un fenómeno musical que puede servir como modelo interpretativo aplicable al estudio del origen y evolución de los estilos flamencos.

Abstract

This paper address a multidisciplinary analysis of a chant (“Santo Dios”) that takes place in a social-religious context of Mairena del Alcor (Seville) where it has evolved into a flamenco form. First, from a musical point of view, we explore several versions and find the ornaments representing the formal change to the flamenco form. Second, from the performance theory point of view, we analyze the chant as an integrated element into a cultural framework that allows for the emergence and institutionalization of a new sound. In addition, this “way of doing” is assumed as a collective identity trait in Mairena del Alcor. With this, the aim is to show the evolution of a musical phenomena as a model for the study of the origin and evolution of the flamenco styles.

1. Introducción

La música flamenca como objeto de estudio ha centrado el interés de los investigadores desde muy distintas disciplinas y bajo perspectivas teóricas diferentes. Temáticas relativas a los orígenes musicales, la tipificación de estilos, así como el análisis literario de las coplas y las monografías biográficas dominan casi todo el repertorio de la bibliografía del flamenco. En los trabajos de Navarro y Ropero (1995) y Cruces (2002) puede consultarse el estado de la investigación sobre temas relacionados con el flamenco. En la actualidad, podemos encontrar nuevas perspectivas surgidas de la musicología y de las ciencias sociales que abordan al flamenco como resultado de procesos evolutivos impulsados por la tradición oral y los contextos de ejecución. Citamos aquí el trabajo de Kramer y Plenkens (1998) que estudian el cambio formal de la saeta o el de Marqués y Díaz-Báñez (2010) donde se estudia el uso de una misma forma flamenca, la alboreá, en distintos contextos.

Como ocurre en otras músicas tradicionales, motores que impulsan los movimientos evolutivos del flamenco son, entre otros, la tradición oral y las celebraciones populares. El presente trabajo constituye un análisis multidisciplinar de un fenómeno musical que se viene produciendo desde los años cincuenta del siglo XX en la localidad sevillana de Mairena del Alcor y que está sometido (desde entonces hasta nuestros días) a un cambio formal gradual hacia una forma estética flamenca. De esta forma, hablamos de una transformación que tiene como

consecuencia el “paso de canto a cante”. Señalamos que el término “cante” tiene un significado genérico en el argot de los aficionados del flamenco y se usa tanto para referirse al estilo o “palo” (ej. cante por bulerías) como a la canción flamenca en general (ej. “el cante flamenco”).

Desde disciplinas como la Etnomusicología se proponen distintos modelos interpretativos para el análisis de fenómenos musicales. Citamos, sin ser exhaustivos, el *modelo descriptivo orgánico* (Herndon: 1974) y los *métodos mecánicos de clasificación* (Nettl: 1964). Sin aplicar literalmente ninguno de ellos, tomaremos de los mismos aquellos aspectos que resulten relevantes para nuestro estudio desde un punto de vista émico, esto es, concediéndole un destacado papel a aquellos elementos que son significativos para los propios intérpretes del evento. Destacamos asimismo, que enfocaremos un análisis músico-contextual desde la perspectiva teórica del performance, pues el objetivo no se reduce a explicar “cómo” se produce la dinámica evolutiva sino destacar además, los factores sociales y culturales que se articulan en ese contexto específico. Esto permitirá exponer los conceptos que permiten la aceptación y la institucionalización de la nueva sonoridad en el colectivo implicado.

Desde un punto de vista musical, exploraremos cuáles son los elementos ornamentales que permiten hablar de cambio formal, explicando la dinámica del proceso evolutivo gradual a partir de las distintas versiones. Dichas grabaciones se han obtenido en un trabajo de campo realizado en la localidad en dos etapas: grabación del evento performativo, por un lado, y consulta y obtención de versiones a distintos intérpretes de varias épocas, por el otro. De esta forma, analizamos el acto como un proceso en el que se articula la música con la experiencia religiosa como un evento performativo en el que exploramos los elementos relevantes para comprender su significado tanto desde el punto de vista “emic” y “etic”.

La consideración del *Santo Dios* como ejecución musical dentro de un contexto socio-religioso nos permite explicar que la evolución del canto discurre paralela a la evolución de los parámetros culturales del colectivo implicado en el mismo, pues en aquél están vertidas unas “maneras de hacer” y unas “formas sonoras” específicas que el intérprete comparte con la colectividad a la cual pertenece.

El estudio lo dividimos en tres partes: ubicación histórico-cultural del objeto de estudio, análisis musical comparativo de las interpretaciones y estudio etnomusicológico del evento y su contexto.

2. El objeto de estudio: una pieza litúrgica-rogatoria

“Santo Dios”, “Trisagio”, “*Trisanctus*” o “*Agyos Theos*” son las primeras palabras de un canto de carácter rogatorio y de invocación que está presente en diferentes momentos canónicos de liturgias como la Romana, Griega, Bizantina o Hispano-mozárabe. La forma más solemne del canto, según la transcripción del griego del *Liber Usualis*¹ es: “Agios o Theos, Agios Iskyros, Agios athanatos eleyson imas” (“Santo Dios, Santo fuerte, Santo inmortal, ten misericordia de nosotros”).

Algunas fuentes sitúan su origen en Constantinopla durante el siglo V, a causa de los catastróficos terremotos que la asolaron, autorizándose como invocación a la trinidad en tiempos de calamidad durante las sesiones del IV concilio de Calzedonia (451 d. C.) e introduciéndose en la liturgia bizantina. La presencia en otras liturgias occidentales como la Liturgia Gálica o la Hispano-mozárabe se debe a la gran interrelación cultural de la cristiandad en el Mediterráneo durante los siglos I-V y a la influencia de unas liturgias sobre otras. Para más información, citamos la enciclopedia católica (Knight: 1999).

En las distintas versiones actuales como la gregoriana o la ortodoxa, se interpretan en forma de responsorio, pudiéndose alternar dos coros o coro-intérprete. Aunque comparten elementos

¹ El *Liber Usualis Missae et Officii*, más comúnmente denominado *Liber Usualis* (‘Libro usual o común’), es una colección de canto gregoriano utilizada por la Iglesia católica romana.

musicales comunes a los cantos del Mediterráneo, como son la ornamentación, el carácter melismático o el tempo ralentizado, las distintas versiones desarrollan melodías diferentes. Este hecho podría ser resultado de evoluciones locales específicas o bien de la composición musical de determinados autores bajo los parámetros estilístico-culturales de una época. La vigencia de las mismas puede explicarse por la popularización que gozan las diferentes liturgias eclesiásticas transcritas musicalmente.

2.1 El trisagio en Andalucía

En Andalucía encontramos el Trisagio o “Santo Dios” con uso y funcionalidad variable. Existe la interpretación como plegaria recitada en griego y dirigida al “Dios Terrible” en días de tormenta. Esta tradición podría haberse mantenido desde la época mozárabe por influencia bizantina ya que dicha liturgia se desarrolla en griego.

Por otra parte, podemos encontrarla como cante de rogativas cantado por los jornaleros a la salida y a la puesta del sol en la cuenca del Guadalquivir y en algunos pueblos de la sierra de Huelva. Según Iniesta (2000), Blas infante recoge y anota la melodía del trisagio tras haberlo escuchado en este contexto y es dicha melodía la que inspira el actual Himno de Andalucía.

El proceso de cristianización de la Península ibérica en los últimos momentos del Imperio Romano encuentra como obstáculos las doctrinas unitarias del judaísmo, del arrianismo y posteriormente del Islam. La doctrina trinitaria considera herética a aquellas y el uso del trisagio supone la afirmación doctrinal frente a otras imposiciones de tipo teológico².

2.2 Santo Dios en Mairena del Alcor

El trisagio es un canto que se entona los días 11 y 18 de marzo dentro de los actos procesionales de la Hermandad del “Cristo de la Cárcel” de Mairena del Alcor. Se trata de una Imagen en lienzo que veneraban los presos de la antigua prisión y hacia la que va dirigido el canto. Los datos sobre los orígenes de tal veneración nos remiten al siglo XVII y a la América colonial. Una información completa del origen y veneración de la Imagen puede consultarse en el texto de Méndez-Carrión (2005). Aunque no se tienen datos precisos de los orígenes de la práctica musical del Santo Dios, encontramos una referencia acerca de su “uso” vinculado a una “procesión de rogatoria” con motivo de la escasez de lluvias sobre 1849 en Mairena del Alcor. Sin embargo, es al *Sochanter de Mairena*³ al que se le atribuye la interpretación de este canto con estética flamenca en la mitad del siglo XX.

El aspecto crucial del fenómeno que estudiamos recae sobre la relación estrecha entre religión y flamenco en la localidad de Mairena del Alcor, relación que está presente en muchas formas musicales interpretadas en manifestaciones culturales colectivas (saetas, villancicos, campanilleros, pregones de pasión, campanillas de ánimas, etc.). Todas ellas constituyen un gran repertorio musical de tradición oral y forman parte de diferentes actos litúrgicos y religiosos. En Mairena, como en otras muchas localidades de Andalucía, el calendario religioso regula la vida social y cultural. Algunos autores plantean este hecho como el resultado de la influencia de la religión cristiana difundida por las órdenes de predicadores en el territorio andaluz como último reducto musulmán de la Reconquista. (García-Jiménez: 2010). El “uso” del trisagio vinculado al culto de “la Cruz” en los actos colectivos de culto en Mairena podría justificarse en este ámbito, pues forma parte del devocionario franciscano (Vergués: 1882) y en dicha localidad existía un convento de dicha orden.

² En este sentido, hay opiniones que consideran que el “Santo Dios”, recitado en el ámbito de las labores del campo sustituiría al “Allahu Akbar” islámico recitado tres veces a la salida y puesta del sol por los moriscos conversos de la recién reconquistada Al-Andalus.
www.musulmanesandaluces.org/hereroteca/50/himno_de_andalucia

³ Sochanter era el cargo inmediatamente inferior al chantre y tenía como función regir al coro gobernando al canto llano. En Mairena del Alcor sochanter no hace referencia a un cargo sino que era el apelativo de la persona encargada de los cantos en las actividades religiosas.

3. Análisis musical

El análisis de la ejecución de la pieza “Santo Dios” en Mairena del Alcor como hecho musical nos muestra un esqueleto melódico común en una interpretación de responsorio *a cappella*. Esta forma musical solista-coro es usual en la liturgia eclesiástica y se traslada al escenario procesional reproduciendo dos universos sonoros en alternancia: el cante del solista y la respuesta coral del pueblo. El objetivo que perseguimos en esta sección es mostrar la dinámica de un proceso evolutivo a partir de las diferentes versiones que recogemos en grabaciones realizadas en varios trabajos de campo, una primera, *in situ*, el día de la procesión (18 de marzo 2011), que recoge la versión del solista (y la del coro) y cuatro versiones adicionales que corresponden a distintos intérpretes maireneros⁴.

Partimos del supuesto metodológico de que los cantes podrían evolucionar a partir de melodías populares previas, por lo que tomaremos la versión coral como forma canónica de análisis. De hecho, se encuentran grandes rasgos de similitud con la melodía que encontramos escrita en partitura en un cancionero popular religioso escrito por Alcaser (1962). Realizaremos la transcripción de la versión coral estableciendo los elementos significativos y decisivos a tener en cuenta para el posterior estudio evolutivo de las otras interpretaciones. De esta forma, la versión popular o canon nos servirá de punto de partida para el análisis de las diferentes versiones entendido como un proceso evolutivo que tiene como resultado la interpretación flamenca actual, de tal suerte que nos permitirá formalizar la evolución de una misma línea melódica hacia la forma flamenca.

3.1. Metodología de las transcripciones.

Analizamos las distintas versiones desde un modelo metodológico de transcripción que está basado en la idea de *pertinencia constructiva*⁵ como criterio de transcripción. Una metodología similar es propuesta por los etnomusicólogos Sihma Arom (1985), Bruno Nettl (1964) o Berlanga (2002). El objetivo que perseguimos con las transcripciones es describir de manera objetiva la realidad sonora que percibimos en cada una de las versiones. Nuestro método de anotación se realiza en cuatro etapas:

(1) Transcripción real. Se realiza a partir de las interpretaciones que recogemos en la grabación de campo. Para ello escribimos las partituras anotando fielmente los tonos y cadencias rítmicas.

(2) Validación de las transcripciones. Para tal fin, usamos un editor de partituras donde se superponen el canto real y un fondo instrumental que reproduce el sonido de la partitura transcripta.

(3) Transcripción simplificada. Se determinan las notas básicas o *peaks*, así como las notas de adorno y melismáticas como criterios de pertinencia. Descartaremos otros detalles musicales de ejecución tales como la complejidad rítmica por ser no significativos e ineficaces para nuestro propósito. Por tanto, no consideramos la métrica, estableciéndose tres longitudes de duración relativas no exactas: *redonda* con una duración larga, *blanca* con una duración media y *negra* de duración breve.

(4) Normalización de tónica. Se reescriben todas las partituras en la misma tonalidad.

⁴ Recogemos las versiones de los aficionados Manuel Crespo, Antonio Reyes e Hilario Jiménez, así como la de los maestros Manuel Mairena y Calixto Sánchez.

⁵ Esta metodología se basa en la reducción de la escritura musical a los aspectos que se consideren adecuados o “pertinentes” para el objeto de estudio.

En la Figura 1 se ilustra la comparación de la tercera frase del *Santo Dios* a partir de la transcripción simplificada. Notamos como rasgos significativos la omisión de notas de adorno en el canto popular y las diferentes ejecuciones melismáticas al final de la frase, sobre todo en el caso de H. Jiménez y M. Mairena.

1.2 Resultados obtenidos

Como resultado del análisis realizado, se detecta que la transformación se hace en base a la inserción de vectores melismáticos por parte de los intérpretes⁶. Este aspecto es crucial desde nuestro punto de vista, ya que el proceso de *aflamencamiento*, en este caso, pasa por la adición de melismas sobre la vocal de acento fuerte a finales de frase. Asimismo, la frecuencia del recurso melismático será el criterio que nos ayude a determinar el grado de estilización de una versión sobre otra. Algunas observaciones adicionales son:

1. Existencia de un paralelismo patente entre transcripciones.
2. Aparición de rupturas en cualquier punto de la frase para el caso de interpretaciones más actuales, sobre todo las de Crespo, Jiménez y Mairena.
3. Las versiones de A. Reina y M. Crespo presentan menos rasgos melismáticos que las de Calixto Sánchez, Manuel Mairena e Hilario Jiménez, apartándose éstas de las versiones anteriores en el aumento de melismas y giros melódicos (estos se infieren como aportación personal de cada uno de ellos, especialmente en el caso de Calixto).
4. Desde el punto de vista estructural, las diferentes versiones no presentan variaciones significativas. El cante de M. Mairena, ejecutado a compás de bulerías, no supone una excepción.

Santo Dios
Estudio de la tercera frase

Mairena del Alcor

Arr. JMR

Figura 1. Señalamos en color negro las notas básicas y magenta las notas melismáticas.

⁶ Esta transformación de índole melismática es refrendada por los informantes como rasgo significativo de “lo nuevo”.

Desde el punto de vista estético, resulta especialmente de interés la interpretación flamenca de M. Mairena, con giros melódicos ricos y subidas brillantes. Esta versión presenta un elemento diferencial con respecto a las mencionadas pues se encuentra sujeta a compás de bulería y presenta un acompañamiento instrumental de las guitarras de Pedro Bacán y Antonio Carrión.

Destacamos además, que las versiones de A. Reina y Calixto se realizaron (a petición nuestra) con objeto de hacer una reconstrucción a partir de lo que ellos “recuerdan” de la versión del *Sochantra de Mairena*, de la cual no existe grabación y está asumida como iniciadora del proceso evolutivo. La similitud de rasgos, como la voz nasal y engolada o la lentitud y prolongación de notas, avalan la fiabilidad de dicha reconstrucción según varios informantes consultados. Notamos que la versión actual es la de H. Jiménez, intérprete solista en el culto procesional.

4. Análisis etnográfico

El propósito de esta sección es mostrar que la evolución del canto discurre de forma paralela a la evolución de las preferencias estilísticas del flamenco de la colectividad de Mairena del Alcor en un marco religioso procesional. Para ello, y desde la perspectiva de la *Teoría del Performance*, realizamos un análisis del mismo, así como de los elementos que lo integran y que están vinculados a la práctica musical. El concepto que se pretende resaltar es que se trata de un marco social posibilitador de experiencia religiosa a través de la plegaria cantada, permitiendo la institucionalización de una nueva forma de interpretación y de sonoridad flamenca. Dicha sonoridad y por tanto, la “forma de hacer” a ella asociada, se establecen como rasgos identitarios del colectivo de Mairena desde el punto de vista “emic” y “etic”.

Los conceptos de “ejecución cultural” y “ocasión musical” (Herndon y Macleod: 1981) como herramientas de análisis, nos llevará a estudiar la relación entre el canto y el contexto cultural a través de aspectos como religiosidad y música.

4.1 El evento performativo.

El trisagio o “Santo Dios” de Mairena del Alcor está específicamente vinculado en esta localidad a los actos devocionales del Cristo de la Cárcel y fuertemente contextualizado en las procesiones de dicha Imagen, donde cobra sentido y funcionalidad, formando parte de las mismas como un acto ritualizado dentro de un evento religioso más amplio.

Aunque su “uso” está restringido a dicho contexto y bajo las formas que recogemos en las grabaciones de campo, existe una grabación en soporte de cinta magnética de Manuel Mairena⁷ realizada en un contexto de ejecución religioso distinto al procesional. Se trata de una misa flamenca y presenta, como ya señalamos en el apartado anterior, diferencias estilísticas con respecto a las demás interpretaciones.

El trabajo de campo realizado *in situ* nos revela que la práctica del canto no se presenta de manera aislada, sino vinculada a otros elementos que forman parte de un mismo evento performativo. Dicho evento es cultural y social pues todos sus componentes están establecidos socialmente por la comunidad que lo integra. Siguiendo las pautas de Singer (1972), destacamos el interés del estudio y la comprensión de los elementos del mismo para entender el devenir del canto asociado, pues partimos de la idea de que los cantos de tradición oral evolucionan integrados en diferentes marcos colectivos de experiencia y ligados a la cultura de un grupo específico.

La procesión del Cristo de la Cárcel nos muestra un espacio socialmente organizado de actores y espectadores con unas actividades programadas en un itinerario. El grupo de actores está constituido de forma activa por los penitentes organizados en torno a las Imágenes (también procesiona la Imagen de la Virgen del Amparo), dirigidos por la autoridad eclesiástica y los representantes de la Hermandad. Como otras manifestaciones religiosas del mismo carácter,

⁷ Grabación privada.

la procesión tiene carácter penitencial, pues la Imagen viene seguida de numerosos fieles dotados de “grillos”, objetos penitenciales que se ciñen a los pies llamados así por el sonido de los grilletes al caminar. Dicha práctica era habitual en toda la geografía española y América Latina, extendiéndose el uso de dichos objetos a cadenas, cilicios y coronas de espinas. Tienen su origen en el siglo XV y generalmente van unidas a cofradías de “Vera Cruz” (véase el trabajo de Sánchez [1996] para un estudio detallado de este asunto).

Entre los intérpretes incluimos al solista, que entona el “Santo Dios” frente a la Imagen a la salida de la ermita y los fieles, que portan velas y responden al intérprete individual a modo de eco con la versión coral del canto. Para participar en la procesión no es necesario ser miembro de la Hermandad, aunque sí lo es para desfilar como penitente.

4.2 El canto como ejecución cultural: la ocasión musical

El canto que nos ocupa pone en evidencia las conexiones entre aspectos tales como música, prácticas religiosas, creencias, emotividad y ciertas maneras de organización social. Planteamos los momentos de ejecución del canto como ocasiones musicales culturales (McLeod: 1996) pues en ellas se materializan y se expresan tales conexiones. Este hecho supone, en este caso, la articulación entre la plegaria cantada y una idea de religiosidad de tintes a la vez pragmáticos e ideológicos. Por otro lado, podemos definir la interpretación individual como una forma de articular flamenco y religiosidad popular.

Todas las versiones tienen elementos de aportación personal pues se abordan desde distintas tonalidades, son acometidas con diferentes posiciones de la voz, diferentes acentuaciones vocálicas y de fraseo así como adiciones en mayor o menor número de rasgos melismáticos. Este hecho no es sólo una manera de abordar una pieza musical con una intencionalidad estética sino que le permite al intérprete expresar sentimientos evocadores que afloran de experiencias religiosas individuales y se manifiestan a través del cante. En palabras de Hilario Jiménez “[...] se trata de cierta responsabilidad, de hacerlo lo mejor posible, pero también de expresar sentimientos, emociones a la Imagen y crear un clima de recogimiento y fervor [...]”.

Las salidas procesionales del Cristo de la Cárcel suponen la construcción social de un marco espacial posibilitador de experiencias religiosas, manifestadas a través del canto, tanto individuales como colectivas. Sin embargo, también lo son de recreación y creación estética, permitiendo la aparición de rasgos estilísticos asociados a la sonoridad flamenca que, a la postre, nos permiten hablar de procesos evolutivos en la creación del corpus flamenco.

Desde el punto de vista émico, la interpretación del *Santo Dios* que empieza a dar muestra del proceso hacia el “aflamencamiento” es la del Sochanter y se recuerda por los registros nasales, “voz afillá” y giros propios del cante⁸. La forma personal de expresar del autor mencionado puede ser el resultado de un proceso de creatividad individual, pero su pertenencia a un colectivo hace que comparta con el mismo criterios de preferencia musicales. Este argumento puede explicar el hecho de la aceptación de dicha estética por la comunidad. Según Hilario Jiménez, “[...] en Mairena se empieza a tener hecho el oído al cante, a los mayores le gusta la voz flamenca del Sochanter [...]”.

La ocasión performativa y los significados culturales a ella asociados, sustentan un “modo de hacer” que posibilita no sólo la creación sino también la aceptación y conservación de la música. Los procesos de creatividad son individuales pero suponen una proyección de la historia cultural del intérprete y de la comunidad al que se asocia. El paso del “canto a cante” puede ser fruto de una decisión individual, pero es avalada e institucionalizada por la comunidad de Mairena en tanto ésta comparte “la forma flamenca como ejecución natural”. Resulta patente este hecho en la localidad natal del maestro D. Antonio Mairena, donde la preferencia por el flamenco como forma musical está presente en la conciencia colectiva y no sólo es recurrente en todas las

8 La expresión “giros propios del cante” es utilizada por el informante Hilario Jiménez para referirse al rasgo melismático.

manifestaciones festivas y religiosas sino que es generador de identidad social. Los habitantes de Mairena se sienten conocedores del flamenco y la asimilación canto-cante constituye un rasgo de pertenencia identitario⁹.

5. A modo de conclusión

Este trabajo se ha realizado un estudio músico-etnográfico de un acto religioso popular enfocando el “traslado” de un canto litúrgico hacia una forma estilística flamenca. El estudio de este marco religioso como laboratorio de análisis nos permite la observación de un fenómeno musical (actual) como un organismo vivo que evoluciona ligado a la colectividad que lo produce, lo recrea y lo transforma, siguiendo sus parámetros culturales y formas sonoras.

Desde el punto de vista musical, encontramos que la transformación formal del canto tiene lugar como un proceso evolutivo determinado por la adición de notas melismáticas en la vocal acentuada de los finales de frase. Podemos establecer entonces este añadido melismático (junto con la ruptura de frases) como mecanismo inicial para transformación formal en el marco del flamenco. Por otro lado, y en conexión con lo anterior, señalamos al flamenco como rasgo indentitario en la localidad mairenena que conduce a su uso en la representación de un culto religioso popular. Este culto pertenece a una Hermandad de penitencia a la cual se sienten vinculado la totalidad de los habitantes del pueblo¹⁰, lo que refuerza aún más el vínculo identitario citado.

Muchos estilos y variantes del flamenco podrían ser el resultado de una evolución y una transformación de melodías populares a la que se le insertan los vectores ornamentales y los rasgos estilísticos considerados como propios por los intérpretes y por el colectivo al cual pertenecen. El *trisagio* que nos ocupa no es definido como variante flamenca por el colectivo, aunque podemos incluirlo dentro de las llamadas *tonás religiosas*. De hecho, la interpretación del *Santo Dios* de Manuel Mairena por bulerías en una misa flamenca constituye su consolidación como cante integrado dentro del repertorio flamenco. En este caso, hablamos del “traslado” desde un contexto exclusivamente religioso (procesión) hasta un ámbito de interpretación más cercano al flamenco profesional.

Finalmente, añadiremos que atendiendo al objeto hacia el que va dirigido, el discurso utilizado y a unos determinados rasgos musicales de ejecución, el *canto-cante* del *Santo Dios* posee rasgos comunes con el cante de saetas (por martinetes) y, planteamos aquí su interés como objeto de estudio para el conocimiento de fenómenos conducentes a la aparición y consolidación del cante flamenco.

Bibliografía

- Alcaser, J. M. (1962). *Cancionero popular religioso*. Editorial la Milagrosa. Octava edición.
- Arom, S. (1985). *Polyphonies et Polyrhythmes instrumentaux d'Afrique centrale*. Paris, SELAF. 2VOLS.
- Berlanga, M. A. (2002). *Métodos de transcripción y análisis en Etnomusicología, el concepto de Pertinencia Constructiva*. Patrimonio Etnológico Musical, Granada, Conserjería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- Cruces, C. (editor) (2002). *Historia del Flamenco*. Ed. Tartessos, Sevilla.
- García-Jiménez, M. (2010). Patrimonio y creatividad. La música de tradición oral en contextos devocionales. Religiosidad popular. Instituto de estudios almerienses. Biblioteca electrónica, Almería.
- Knight, K. (1999). Encyclopedia Católica. New York: Online Edition.
- Herndon, M. (1974). *Analysis: The herding of sacred cow*, Ethnomusicology, An Arbor. (Vol I).
- Herndon, M. & McLeod , N. (1981). *Music as Culture*. Darby, Pa : Norwood.

⁹ Es habitual en Mairena la pregunta ¿te gusta el cante? en lugar de ¿te gusta el flamenco?, lo que indica el supuesto conocimiento del término “cante” por toda la colectividad.

¹⁰ Según A. Reyes “El Cristo de la Cárcel es el Señor de Mairena, el Cristo de todos los maireneros, incluso ateos”

- Iniesta, E. (2000). Historia sonora del himno de Andalucía. Conserjería de Relaciones Institucionales, Junta de Andalucía.
- Kramer, C., Plenkens, L. J. (1998). *The Structure of the saeta flamenca: An Analytical study of its Music*. Yearbook for Traditional Music.
- Mc Leod, N. (1996). *Some techniques of analysis for western music*. Tesis doctoral, E.U., Northwestern University.
- Mairena, A. y Molina, R. (1971). *Mundo y formas del cante flamenco*. Sevilla, Librería Al-Andalus.
- Marqués, I. y Díaz-Báñez, J. M. (2010). *El cante por alboreá en Utrera: desde el rito nupcial al procesional*. Actas del II congreso interdisciplinary “Investigación y Flamenco”, J.M. Díaz-Báñez y F. Escobar (eds.). Universidad de Sevilla.
- Méndez-Carrión , E. (2005). *Reseña histórica y Devoto quinario al Santísimo cristo de la Cárcel*. Hdad . Del Santo Cristo de la Cárcel. Mairena del Alcor.
- Navarro, J.L., Ropero, M. (editor) (1995). *Historia del flamenco*. Ed. Tartessos, Sevilla.
- Nettl, B. (1964). *Theory and Method in Ethno musicology*. Nueva York, Mc. Graw Hill.
- Sanchez H, J. (1996). *El origen de la semana santa o de pasión en la península ibérica*. Temas medievales. Buenos Aires.
- Singer, M. (1972). *When a Great Tradition Modernizes*. New York: Praeger.
- Vergés, B. (1882). *El piloto divino*. Imp y librería de la Inmaculada Concepción. Barcelona. 2º edición.

Estudio de métodos para la transcripción y el análisis del piano flamenco

M^a CARMEN LÓPEZ CASTRO
C. P. M. Javier Perianes, Huelva

Resumen

Los métodos de transcripción y análisis sobre flamenco propuestos por libros divulgativos y trabajos científicos son diametralmente opuestos. Para comprobar la idoneidad de cada uno hemos realizado un trabajo comparativo de ambos métodos mediante la transcripción y análisis de un fragmento de soleá del pianista José Romero desde los dos enfoques.

Ante la hipótesis de si el flamenco se puede analizar exclusivamente desde los parámetros de la tonalidad, hemos presentado un análisis comparativo y aclaratorio del uso que hacen los autores estudiados sobre las teorías musicales clásicas y la manera en la que la relacionan con el flamenco. Nuestro objetivo es discernir qué propuesta es la más aceptable para su comprensión teórica y puesta en práctica.

Nuestro estudio está basado en la grabación del pianista flamenco José Romero. El método se sirve tanto de la transcripción en partitura de un fragmento seleccionado de la soleá “*Lingle Trianero*”, utilizando para ello los signos convencionales de la música clásica, como del cifrado armónico que utiliza los grados de una escala para definir su función.

Comparando los diversos métodos de transcripción y análisis del flamenco, obtenemos uno como mejor opción para poder entenderlo e interpretarlo.

El piano flamenco se puede estudiar con los métodos de análisis usados para la música tonal.

1. Introducción

Esta investigación se acerca al complejo mundo de la transcripción y análisis del flamenco, estando enmarcada dentro de las cuestiones técnico-musicales que explican cómo son interpretados y de qué manera se componen los elementos del flamenco.

La motivación para la realización de este trabajo nos ha surgido del problema que se nos plantea al querer abordar un análisis coherente y una transcripción que refleje lo más claramente posible el contenido de la música. Esta cuestión se deriva de las grandes divergencias encontradas en los distintos autores que tratan los aspectos técnico-musicales del flamenco. Por ello, hemos centrado nuestra atención en reflexionar sobre los diversos puntos de vista analíticos y de transcripción existentes tanto en los libros divulgativos publicados sobre el tema como en la tesis doctoral de Julio Blasco¹, englobándolos fundamentalmente en dos enfoques: uno que considera el flamenco modal y lo transcribe ajustándolo a los compases clásicos, y otro que lo considera tonal y lo transcribe ajustando los compases clásicos a él.

Dado que las definiciones de modalidad y tonalidad ya han sido establecidas con anterioridad por otros autores y los enfoques de analizar el flamenco adscritos a dichas definiciones son, por tanto, contrarios, hemos estudiado cada uno de ellos para confirmar o desmentir la coherencia que establecen en sus descripciones.

Por otra parte, en cuanto a transcripción se refiere, hemos indagado en el estudio que Bárton² realizó sobre los cantos populares húngaros y otros para ampliar la perspectiva dedicada al flamenco, adquiriendo más herramientas cognoscitivas para entender la posición de Blasco al respecto.

2. Objetivos

Nuestro objetivo se basa fundamentalmente en contribuir a clarificar cuál de los enfoques

¹ BLASCO, Julio. *Los cantos flamencos: El uso del ámbito teórico formal clásico para su descripción, análisis, codificación y transmisión*. Tesis doctoral. Universidad de Alcalá de Henares. 2008.

² BARTOK, Béla. *Escritos sobre música popular*. Madrid. Siglo veintiuno editores. 1979.

estudiados en este trabajo es el que facilita a los músicos “no flamencos” la comprensión de las estructuras armónicas y rítmico-métricas del flamenco, ya que los músicos flamencos, los que han aprendido de forma oral esta música, se han acercado a él con formas de aprendizaje bien diferentes a la de “los clásicos”.

Para llevar a cabo un análisis comparado de los diferentes puntos de vista hallados, hemos seleccionado un fragmento de la soleá *Linaje Trianero* de José Romero perteneciente a su disco *Piano flamenco 1967*, transcribiéndolo acorde a los enfoques existentes y realizando un examen del uso que hacen los autores estudiados sobre las teorías musicales clásicas y la manera en la que la relacionan con el lenguaje flamenco.

La selección de este fragmento viene determinada por reflejar de forma clara esa serie de acordes descendentes que caracteriza la música flamenca, sea en su forma completa (IV-III-II-I/I-VII-VI-V, según los enfoques respectivos que estudiaremos) o incompleta (II-I o II-V), pues es en esa estructura sobre la que basaremos nuestro estudio comparativo de enfoques metodológicos respecto de la “tonalidad” o “modalidad” del flamenco. Así mismo, en cuanto a la métrica, este ejemplo nos ha permitido exponer con claridad la diferencia entre los enfoques de transcripción propuestos.

3. Material y método

Para estudiar el fragmento de soleá que hemos seleccionado como material nos hemos servido tanto de libros y métodos divulgativos publicados referentes a la armonía, transcripción y estudio de estilos, como de trabajos encuadrados en la línea científica sobre los mismos temas. El análisis y transcripción del fragmento musical escogido lo hemos dividido en dos criterios referentes a la métrica y la armonía que se corresponden con los dos enfoques expuestos en la introducción. El criterio 1 engloba a los autores de divulgación Manolo Sanlúcar, Faustino Núñez, los hermanos Hurtado y Lola Fernández, mientras que el criterio 2 se corresponde con el método de Julio Blasco llevado a cabo en su tesis doctoral.

Nuestro método, pues, ha consistido en transcribir de dos maneras el ejemplo que mostraremos a continuación, analizarlo según las perspectivas encontradas y reflexionar sobre las diferencias observadas. Igualmente, hemos recogido en el Apéndice el ritmo que escuchamos en el ejemplo, de tal manera que pueda comprobarse cuál de las dos transcripciones métricas refleja más fielmente la estructura rítmica del pasaje seleccionado.

3.1 Análisis del fragmento de soleá *Linaje trianero* de José Romero

3.1.1 Criterio de transcripción 1

The musical score consists of two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in 3/4 time. The music features a variety of rhythmic patterns, primarily eighth-note groups, with some sixteenth-note figures. Articulations are indicated by small '5' or '3' above notes, and dynamic markings like 'p.', 'f.', and 'v.' are scattered throughout. Measure numbers 1 through 22 are visible along the left margin. The score concludes with a final measure number '20' at the bottom.

3.1.1.1. Análisis formal

Las articulaciones en las que este fragmento queda dividido son dos:

Frase A c. 1-18

Frase B c.19-22

Hemos dividido las articulaciones de esta forma por el cambio armónico-rítmico que se produce a lo largo de los compases 14-18, en los que de nuevo queda establecido el compás de doce flamenco, cuyo cierre se sitúa en el c.18.

3.1.1.2 Análisis rítmico-métrico

Como podemos inferir de una atenta escucha, el ritmo creado por el patrón rítmico que se impone desde el compás 1 al 13 es dactílico ($\text{—} \swarrow \searrow$)³ dentro de cada compás y yambo ($\swarrow \text{—}$) cada dos compases debido a la influencia melódico-armónica ejercida por los bajos. La melodía, situada en el bajo, desarrolla una anacrusa que sin embargo no queda reflejada al transcribirse en compás de $\frac{3}{4}$. Por esta razón, el criterio 2 transcribe esta música en $6/4$ como se podrá comprobar más adelante. Cuando llegamos al compás 14 se origina una difusión del ritmo dactílico establecido con anterioridad, que se va evaporando hasta desaparecer por completo en el compás 18, donde el cierre característico de la soleá producido deja bien a las claras en qué pulso del nuevo ciclo de doce nos encontramos (pulso 10).

3.1.1.3. Análisis armónico

Este fragmento se encuentra en el modo de La flamenco⁴. Como podemos observar, si el sistema modal sobre el que se basa es el frigio, la tónica menor de este modo no se corresponde con la tónica mayor que obtenemos de este análisis:

11

6 6 6 6 6 6 6 6

IV III II V I II I V I

6 6 6 6 7 7 6 6

IV III II I II I IV I

Se desprende de este análisis la clara utilización de la cadencia llamada flamenca, elaborada con escasísimas notas extrañas.

Quisiéramos aclarar que estamos de acuerdo con cualquier analista que sienta en la tercera parte del c. 1 una dominante. Nosotros hemos optado por tratar esa dominante como acorde de paso, por simplificación del análisis.

3.1.1.4 Análisis melódico

La melodía transcurre en el bajo, destacando la escasa utilización de notas extrañas, lo que vuelve diáfanas la localización de las notas reales. Existen notas de paso (c. 1,3, y 19), de floreo (c. 5) y apoyatura (21) a lo largo del pasaje.

³ Remitimos al lector al estudio sobre el ritmo de COOPER, G., MEYER, Leonard B. *Estructura rítmica de la música*, Barcelona: Idea books, S.A. 2000, donde (—) es pulso acentuado y (\swarrow) pulso no acentuado.

⁴ Consultese el modo flamenco en FERNÁNDEZ, Lola. *Teoría Musical del flamenco*. Madrid: Edición Acordes Concert, 2004.

3.1.2 Criterio de transcripción 2

The musical score is a fragment in 12/4 time. It features six staves of music. The first seven measures (5-7) show a pattern of eighth-note pairs followed by quarter notes. Measures 8-11 show a similar pattern with some variations. Measures 12-13 are grouped together. Measure numbers 5, 6, 7, 10, 11, 12, 1, and 2 are indicated below the staff. A bracket labeled '(7+5)' is shown above measure 10, indicating a 7+5 subdivision. Measures 10, 11, and 12 are grouped together with a bracket below them.

3.1.2.1 Análisis formal

Este apartado ya ha sido tratado con anterioridad, aunque la numeración⁵ de los compases difiere con respecto al criterio anterior. Ahora la división del fragmento se corresponde de la siguiente manera:

Frase 1 c.1-10/11

Frase 2 c. 12/13

Es de destacar que los cambios de compás propuestos en este criterio consiguen representar con más claridad el pensamiento musical del autor y a ello se suma la visualización clara de dónde comienza de nuevo la cuenta flamenca, pudiendo delimitarse el ciclo de doce, ya que el

⁵ Cuando se transcribe en compás de 12/4 de subdivisión asimétrica contamos de dos en dos compases para la numeración. Es clara la subdivisión en compás de 7+5 por la línea discontinua que los separa.

pulso 3 cae en la primera parte del compás de 12/4. Por tanto, el análisis formal puede volverse también más sencillo desde este otro criterio de transcripción.

3.1.2.2 Análisis rítmico-métrico

El análisis rítmico para este apartado es el mismo que el analizado anteriormente para el criterio 1. Sin embargo, el metro varía respecto del criterio anterior. Al originarse la modificación en la organización rítmica cuando se produce el cambio rítmico-melódico-armónico de los compases 8 al 12/13, obsérvese cómo este criterio cambia la distribución original de las barras de compás, eligiendo el compás de 12/4 para representar el ciclo de doce pulsos.

De esta manera, los pulsos acentuados principales, el 3 y el 10 de la cuenta flamenca, siempre caen en las partes fuerte y semifuerte del compás de 12 asimétrico, en el que la primera parte contiene 3 pulsos, la segunda 4, la tercera 2 y la cuarta 3⁶. Por otra parte, creemos que para no desvirtuar lo que percibimos auditivamente y clarificar qué ocurre en el proceso de transformación del ritmo dactílico de los compases 1-7 hasta llegar al compás 10/11 donde queda establecida la nueva alternancia de ritmos anapesto ( —) y yambo ( —)⁷ propios del ciclo de doce pulsos, es necesario utilizar los cambios de compás que propone este enfoque.

3.1.2.3 Análisis armónico

Esta obra se encuentra en la tonalidad de Re menor⁸.

Las diferencias con el análisis anterior son evidentes, pues la tónica es el acorde formado sobre la primera nota de la escala de Re menor, que anteriormente ha sido analizado como IV.

Cada vez que aparece un VI, quisiéramos pedir al analista y oyente que experimentara a colocarle al acorde de Sib M una 7^a menor, pues lo admite perfectamente sin cambiar la funcionalidad y sonoridad. Nos daría la nota lab, que enarmonizándola tendríamos un sol# (sib, re, fa, sol#), acorde que proviene de las transformaciones del II grado explicadas por Schoenberg en su libro “Funciones estructurales de la armonía”⁹ y que a su vez recoge Blasco en su tesis doctoral¹⁰. Lo hacemos notar porque ese acorde aparece en el flamenco tanto tríada, lo cual lo ciframos como VI, como con 7^a, con lo que lo cifraríamos como un II con función de 6# (aumentada).

⁶ La explicación de esta distribución desigual de las partes nos la ofrece Blasco en su tesis al hablar de la figura de dirección orquestal “La Cruz”.

⁷ Véase apéndice.

⁸ Consultese capítulo I de “Análisis crítico de la bibliografía respecto a los ritmos, escalas, melodías y armonías del flamenco” en BLASCO, Julio. *Los cantes flamencos ... cit.*

⁹ SCHOENBERG, A. *Funciones estructurales de la armonía*. Barcelona. Idea Books, S.A. 1999.

¹⁰ BLASCO, Julio. *Los cantes flamencos ... cit.*

4. Resultados

Si una tonalidad se expresa por el uso exclusivo de todas sus notas¹¹ y un orden de acordes la afirma de forma más o menos definitiva, encontramos el criterio 2 como el más adecuado para expresar qué ocurre en el flamenco. Hemos podido comprobar cómo analizando desde el punto de vista modal, la tónica flamenca no se corresponde con la tónica del modo frigio, al que se supone pertenece, necesitando recurrir a explicaciones *Ad hoc* para sostener la teoría, como es el modo frigio mayorizado. En cambio, desde el punto de vista tonal, las funciones quedan perfectamente definidas y son coherentes con toda una teoría ya formulada por teóricos de envergadura.

Por otra parte, si el significado que tiene la barra de compás es acentuar claramente el valor que le sigue¹², de tal manera que se facilite la articulación de la melodía, y si una correcta transcripción métrica enfatiza un determinado patrón melódico-armónico¹³, igualmente el criterio 2 es el que mejor consigue transcribir el pensamiento del compositor, ya que los cambios de compás establecidos se adaptan y supeditan a los cambios rítmico-melódico-armónicos producidos.

5. Conclusiones

Las conclusiones a las que hemos llegado en esta investigación abarcan tres aspectos. El primero de ellos trata acerca de la relación del flamenco con los parámetros de la teoría clásica tonal, en la que hemos podido examinar cómo el piano flamenco se puede analizar con los mismos parámetros que rigen la música tonal, pudiendo aplicarse el mismo proceso de análisis que la teoría de la música clásica ha establecido a lo largo del tiempo para ella. Por un lado tenemos la cadencia flamenca del criterio 1 que asigna unos grados modales que nada tienen que ver en su función, uso y formación de acordes establecida para la modalidad en los tratados de armonía. Por otro lado, la cadencia frigia del criterio 2, que ha sido usada ya con anterioridad por compositores como Bach o Scarlatti, asigna, funcionalmente hablando, grados tonales que han sido claramente establecidos en la teoría tonal clásica.

El segundo aspecto, referido a la métrica, ha evidenciado que los compases clásicos, en su definición y uso no representan exactamente lo que ocurre en algunos palos del flamenco, como en el caso mostrado en nuestro estudio.

Por tanto, parece que para transcribir correctamente el flamenco es necesario utilizar a lo largo de la escritura los cambios de compás que hagan falta para ajustar las cadencias rítmico-

¹¹ SCHOENBERG, A. *Funciones estructurales de la armonía ... cit.*

¹² BARTOK, B. *Escritos sobre música popular ... cit.*

¹³ COOPER, G., MEYER, Leonard B. *Estructura rítmica de la música ... cit.*

melódico-armónicas características de este repertorio a la esencia de los compases clásicos, o aceptar la necesidad de tener que manipular la esencia de dichos compases para representar de la forma más veraz posible el pensamiento del compositor.

El tercer aspecto abarca la comparativa de los métodos utilizados, de la cual se desprende que no existe en el ámbito flamencológico unidad de criterios ni claridad conceptual en la definición del flamenco.

Bibliografía

- BARTOK, Béla. 1979. *Escritos sobre música popular*. Siglo veintiuno editores. Madrid.
 BLASCO, Julio. 2008. *Los cantes flamencos: El uso del ámbito teórico formal clásico para su descripción, análisis, codificación y transmisión*. Tesis doctoral. Universidad de Alcalá de Henares
 COOPER, G., MEYER, Leonard B. 2000. *Estructura rítmica de la música*. Idea books, S.A. Barcelona.
 FERNÁNDEZ, Lola. 2004. *Teoría Musical del flamenco*. Madrid: Edición Acordes Concert.
 SCHÖENBERG, Arnold. 1999. *Funciones estructurales de la armonía*. Idea Books, S.A.

APÉNDICE

Al objeto de facilitar al lector la comprensión de la importancia de una correcta transcripción métrica para la representación del ritmo creado en la música, mostramos en este fragmento de soleá los pulsos acentuados y no acentuados de cada parte del compás en los dos criterios de transcripción mostrados con anterioridad. Las agrupaciones rítmicas que se producen al escuchar esta música son: dáctilo (—  ), yambo( —) y anapesto (  —). No obstante, tenemos que resaltar que desde el compás 14 al 18 se siente una pérdida del ritmo dactílico establecido con anterioridad, no pudiéndose establecer el ritmo señalado en este ejemplo hasta después de haberlo escuchado al menos una vez. Como nuestra labor es analítica, hemos señalado el ritmo que sentimos a lo largo de este pasaje una vez realizada la primera audición. Como podemos observar, en el compás 14 se produce un solapamiento rítmico.

1. Transcripción 1

Piano sheet music with lyrics in German. The music is in common time, with a key signature of one flat. The first staff uses a treble clef, and the second staff uses a bass clef. Measure numbers 10, 13, 17, 20, 10, 12, 1, 2, 3, and 10 are indicated above the staves. The lyrics are written in parentheses below the notes.

10 () 5 () 5 () 5 () 5 () 5 () 5 () 5 () 5 ()

13 () 5 () 3 () 3 () 10 () 12 () 1 () 2 () 3 ()

17 () () () () 10 () () () () 12 () 1 () 2 () 3 ()

20 () () () () 10 () () () () 12 () () () ()

2. Transcripción 2

Este criterio refleja el ritmo yámbico (—) que describe la anacrusa en la melodía del bajo, donde el no acento ocupa tres pulsos y el acento otros tres. Se señala en la parte superior y se prolonga claramente hasta el compás 6. Como podemos observar, este ritmo engloba a su vez tanto en el no acento como en el acento el ritmo dáctilo que caracteriza los compases 1-7. Situaríamos por tanto, el ritmo yambo en un segundo nivel.

Anacrusa melódica

Anacrusa melódica

El zapateado flamenco: naturaleza formal y señas de identidad

ANTONIO BONILLA ROQUERO

Profesor superior de música/ investigador/guitarrista/
Conservatorio Profesional de Música “Francisco de Guerrero”, Sevilla
a.bonilla_f.guerrero@hotmail.com
abonfla@hotmail.com

Resumen

La evolución del baile y la guitarra flamenca no constituye un hecho aislado. En ese sentido gran parte de la formas cinético musicales flamencas como el zapateado, se han nutrido estructuralmente mediante procesos codificadores en el devenir historiográfico y etnomuscológico tanto de los ámbitos populares como académicos. El zapateado está considerado como el primer estilo flamenco, supuestamente el *palo* más antiguo. Como consecuencia del baile en interacción con la guitarra, surge la “primera forma” musical flamenca no vocal, es decir solo instrumental– guitarra y percusión de pies–. La no vinculación con texto alguno⁵⁵, hace más fácil el tránsito al terreno instrumental, preludio de la “emancipación guitarrística” en la segunda mitad del S. XX. Proponemos un apunte de las características genéricas del estilo, mostrando una óptica transcriptiva en algunos ritmos identitarios del baile para zapateado, así como de la naturaleza estructural y formal del zapateado de concierto para el caso de “Perfil Flamenco” de Esteban de Sanlúcar.

Abstract

The technical evolution of flamenco dancing and flamenco guitar playing, is not an isolated fact. In that sense, much of the kinetic flamenco musical forms such as “Zapateado”, have been structurally nourished by coding processes dealing with historiographical and ethnomusical matters, taking place in both popular and academic fields. The “Zapateado” is considered as the first flamenco style, supposedly as the oldest “palo”. As a result of the interaction between flamenco dancing and guitar playing, the first non-vocal flamenco musical form is born (just instrumental): guitar and foot percussion. The fact that no link to any text have been found, makes us easier to understand the transition to the instrumental field, which can be seen as a “prelude” to a guitar emancipation that would take place at the second half of the twentieth century. We suggest a sketch which shows general features of the style, and a transcriptive point of view of some specific rhythms for “zapateado”, as well as the formal and structural nature of the so called “zapateado de concierto” to illustrate an example shown in Esteban Sanlucar’s “Perfil Flamenco”.

1. El zapateado flamenco y el baile

El zapateado en origen es gaditano, y antiguamente era cantado; pero al incorporarse a los estilos flamencos dejo de cantarse quizá de una forma gradual para asentarse como baile de alardes y facultades técnicas. González del Castillo en el Sainete *Los majos envidiosos*, presenta a *Tomasillo Barriga*, estrella del zapateado, al que se le acusa de “sacar la rabadilla seis dedos más de lo que es regular”. Dicho baile fue especialmente popular en Cádiz, tanto que se solía anunciar como *Zapateado de Cádiz*. Charles Davillier lo compara con los *panaderos* y Antonio Cairo nos ofrece unas de las referencias más antiguas asemejándolo al canario, en ese contexto señalamos también que el zapateado fue un baile citado por Cervantes y Quevedo.

Desde muy antiguo hay referencias al zapateado como arte de marcar el ritmo con los pies sobre el suelo como forma de baile. El zapateado español, se desarrolla mucho en América, surgiendo en el continente americano numerosos géneros musicales para ser zapateados. En España se cultiva algo menos, y la tradición de zapatear sobrevive gracias a que se integra en el baile flamenco, creándose incluso un palo determinado para zapatear; si bien dicho estilo conviene denominarlo género cinético, puesto que nace expresamente para ser bailado. Con posterioridad se convierte en un estilo o palo casi en exclusiva de la guitarra de concierto y de

⁵⁵ El zapateado no se cantaba, aunque existen excepciones aisladas en el proceso de construcción del estilo, algunas de ellas son referidas por Charles Davillier *Viaje por España capítulo XX*.

gran entidad flamenca. En el desarrollo de este estilo bailable, tiene gran relación el paso de los artistas flamencos por los cafés cantantes y los teatros, donde las tarimas propiciaban el lucimiento de la percusión de pies del bailaor o la bailaora. Todo ello, junto a la precisión y cuidado que el guitarrista debió adaptar al acompañamiento, fue volviéndose cada vez más elaborado, hasta el nivel de adquirir visos de pieza solista.

El zapateo o zapateado –como técnica–, se utiliza prácticamente en su totalidad en gran parte de géneros del baile flamenco pues constituye la base de pies, tanto los que surgieron a partir de un género bailable como los que nacieron desde un palo cantable. Actualmente, se intercala en la mayoría de los estilos interpretado tanto por hombres como por mujeres, a veces quedando la guitarra en silencio o “sorda”, para resurgir junto a los demás elementos del acompañamiento en episodios de mayor intensidad, escobillas o remates.

Ricardo Molina consideraba el zapateado –en referencia al arte de marcar el ritmo con los pies – como una de las categorías fundamentales del arte flamenco, y *El Raspao* -bailaor gaditano- pasa a ser el introductor del zapateado flamenco. En ese sentido, Caballero Bonald también hace del Raspao⁵⁶, el autor de la transformación del que pudieramos llamar zapateado clásico en flamenco:

El zapateado llevó una vida azarosa y cambiante hasta que el Raspao –y no el Raspao, como siempre hemos leído–, ese extraño y genial relámpago del firmamento de los bailaores, lo limpió de mecanismos e hizo de él lo que todavía en sus buenos momentos sigue siendo un baile palpitante y sobrio [...]. (Álvarez, 1998: 25-26).

Mención especial merece Enrique el Jorobao, bailaor linarense que como contó *Antonio el de Bilbao a Vicente Escudero*, realizaba bailes de gran belleza a pesar de ser contrahecho. Este artista fue el autor de una de las versiones que alcanzaron más popularidad, conociéndose como *el zapateado de las campanas*. En este mismo rango de hechos cualitativos cabe resaltar la figura de Antonio el de Bilbao⁵⁷.

El repertorio como género, empieza a consolidarse en los escenarios de los cafés cantantes y aunque en la actualidad es recurrido tanto por bailaores y bailaoras, por aquél entonces tenía una reputación masculina. En esa dirección José Luis Navarro nos aclara:

El repertorio flamenco básico de los cafés de cante se completaba con el zapateado, el baile masculino por antonomasia. En él los bailaores podían lucir a sus anchas su destreza, sus facultades y su arte. Sus maestros hacían verdaderas filigranas, auténtica percusión musical, cuando golpeaban a base de pies, puntas y tacones las tarimas de aquellos rudimentarios escenarios. En realidad, fue gracias al sonido que le sacaban a aquellas maderas que el zapateado se convirtió en todo un arte. (Navarro, 2002: 35).

En el transcurso del siglo XX, coreógrafos bailarines como Antonio Ruiz Soler, auténtico embajador internacional del baile flamenco y del Ballet Español, supo aglutinar con maestría el academicismo con la tradición, paseando entre otros montajes su famoso *Zapateado* con música de Pablo Sarasate⁵⁸.

Los años cincuenta y sesenta del pasado siglo XX, fueron para el maestro Antonio unas décadas doradas para su desarrollo profesional, amén de plasmar un giro artístico y conceptual en las exigencias escénicas y coreográficas. En ese orden de circunstancias muchos de sus programas incluían danzas y músicas de Granados, Albéniz, Sarasate, junto al repertorio

⁵⁶ El nombre de este bailaor se nos muestra como *Raspao* o *Raspao*. Curiosamente Álvarez – en alusión a Bonald – hace hincapié en la tilde de *Raspao*; Probablemente hiciera uso de la técnica de raspar el suelo con la puntera y el tacón.

⁵⁷ Este artista sevillano, fue hijo del guitarrista el Niño de la Feria, del que Fernando el de Triana dijo ser *el bailaor que más ejecución de pies ha demostrado*.

⁵⁸ Antonio junto a Pilar López, encabezan el reparto de la serie *Joyas del Cine Español* en la película *Duende y Misterio del Flamenco* del cineasta Edgar Neville (1952). En esta obra cinematográfica, aparece un escolástico zapateado en una de sus ilustrativas escenas.

flamenco tradicional. Además Antonio cuidó la coreografía, dirección artística y luminotecnia. El ballet español estaría liderado por bailarines-bailaores. Respecto a la presentación de su ballet en el teatro del Generalife en Granada allá por el año 1953 extraemos la siguiente crónica:

El empeño de Antonio merecía el premio al triunfo alcanzado. El baillarín que ganó en el mundo fama y fortuna, ha querido incrementar su responsabilidad asumiendo la de crear un cuerpo de ballet en el que los grandes temas musicales del baile español encuentren la interpretación adecuada de acuerdo con las exigencias plásticas y coreográficas de los grandes ballets extranjeros [...]. (Lorente, 2007: 74-75).

1.1 Características genéricas del estilo: su maridaje con el baile

Respecto a las particularidades de *género* inherentes del zapateado tanto para bailaor o bailaora, Hipólito Rossy, nos describe el baile y la indumentaria que se requiere para su ejecución:

Es un baile masculino, aunque también lo bailan las mujeres, individual duro por el constante repiqueo de los tacones, de mucho éxito ante el público, que se percata de las dificultades técnicas y aplaude siempre el esfuerzo del artista. Cuando lo bailan las mujeres, visten pantalón y chaleco con camisa de varón y manga larga, o chaquetilla corta de terciopelo, el moño recogido en la nuca y sombrero calañés. El traje del hombre es semejante al descrito. (Rossy, 1966).

Gradualmente el zapateado como género cinético-musical, va adquiriendo estructura procediéndose a codificar las primeras versiones, como la de *El Estampío*. El bailaor al zapatear centra más su expresión en los pies y casi desparece en los brazos. Se convierte asimismo en percusionista que participa en la confección musical del género que interpreta, “tocando” con el tacón, la planta o la punta de su zapato el baile a desarrollar. Progresivamente, el género irá estandarizándose. Las partes más relevantes en la ejecución del zapateado como baile son las siguientes:

Campanas

Se denominan así a un grupo de variaciones que sirven de contraste, normalmente por provocar una desaceleración del ritmo, es decir ésta se producen en un estadio del baile más lento y reposado dentro de la palpitante estructura del zapateado. Se atribuye al bailaor *El Estampío* la incorporación de las campanas en la parte central o semifinal del zapateado. El nombre surgió porque dicho bailaor entre otros, comentaron que en las notas vivas y aisladas efectuadas por la guitarra en heterofonía con los pasos del zapato, sonaban como campanas⁵⁹.

Llamada

También se denomina *cierre* al golpe efectuado con un pie en señal rítmica para el guitarrista que indica el remate de un grupo o parte del baile.

Entrada

Se llama entrada al conjunto de los primeros pasos que el intérprete da sobre el escenario, generalmente pasos de punteado. Existen nomenclaturas referentes a la determinación y efectos empleados tanto en los pasos y braceo, como con los pies en el zapateado expresadas en algunas bibliografías⁶⁰. Sin embargo no se ha fijado de manera convencional y unánime, el tratamiento de las denominaciones de los efectos percutidos con el zapato. Aún así hallamos gran proximidad de criterios entre dichas denominaciones en trabajos ya editados⁶¹.

⁵⁹ Encontramos un ejemplo muy ilustrativo en la ya mencionada película *Duende y Misterio del Flamenco* del cineasta Edgar Neville realizada en 1952 y remasterizada en 1989. En una de las escenas un bailaor -el cual no se especifica- interpreta un ortodoxo zapateado sobre varias mesas. Las campanas se reproducen en perfecta heterofonía con la guitarra.

⁶⁰ Encontramos al respecto, algunos manuales y tratados de danza, entre otros el del maestro Otero, Trini Borurull, Mariemma o el de Pedro Rafael Alarcón.

⁶¹ Destacamos al respecto *Teoría y Práctica del Baile Flamenco* de Teresa Martínez de la Peña o *Figuras, pasos y mudanzas* de Eulalia Pablo y José Luis Navarro (2007: 107); cf. también: Martínez (1969: 89).

Una vez consultadas fuentes directas⁶², referimos las siguientes denominaciones básicas en los efectos percutidos del zapateado, que deben asistir a los esquemas rítmicos⁶³.

Golpe

Realizado con todo el zapato –pie entero– tanto suela como tacón al mismo tiempo.

Planta

También denominada como planta o media planta. Se realiza con la parte delantera del zapato o suela.

Tacón

Golpe realizado con el tacón después de planta.

Tacón raspado

Uso del tacón cuando no va precedido de planta. También se le denomina “raspado” cuando el tacón se retira rápido.

Punta

También denominado puntera, cuando el sonido es producido con la punta o puntera del zapato.

A continuación mostramos un gráfico donde plasmamos el ritmo básico de tanguillos inherente al baile de zapateado en tres niveles: efectos de zapateo, palmas y variación. La transcripción procede en subdivisión binaria. Accedemos a un plano polirítmico donde la primera línea sitúa el ejercicio de pies, la segunda y tercera línea la base de palmas y variación:



Fig.1 Efectos de pies y palmas por tanguillos

⁶² Hemos recurrido a nomenclaturas empleadas en la enseñanza sistematizada, como las utilizadas en el conservatorio profesional de danza de Sevilla.

⁶³Transcripciones de planos rítmicos percusivos.

Este ejemplo nos propone una transcripción con tendencia a la binarización en los efectos de zapateo, por lo que utilizamos el compás 2/4. El procedimiento en la utilización de los pies también es básico, por consiguiente a un solo efecto y lateralización alternada (derecho D, izquierdo I).

Transcribimos ahora un fragmento de falseta tipo para el zapateado. En el pentagrama superior se muestra la melodía empleada ejecutada con pulgar, al igual que el anterior ejemplo la falseta transcurre en simetría métrica con el acompañamiento. La alternancia de motivos binarios y ternarios en el desarrollo de la falseta, hace factible el uso del 2/4 con empleo de tresillos:

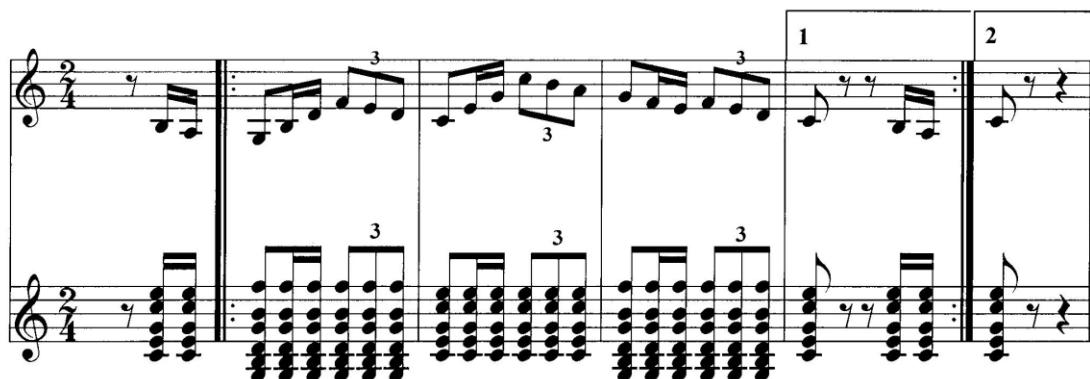


Fig. 2 Melodía y acompañamiento tipo de zapateado

En el siguiente esquema rítmico plasmamos un desarrollo tipo de zapateado, considerando los efectos producidos en el ejercicio de pies. Aplicamos la subdivisión binaria para la transcripción. Se zapatea siempre a ritmo de tanguillos; cada 4 compases corresponden a 8 tiempos de baile⁶⁴. Como género se centra en el desarrollo y la complejidad técnica del zapateado es decir en el uso y combinaciones en los efectos del zapato:

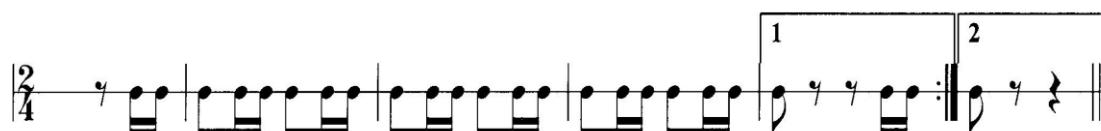


Fig. 3 Efecto base de zapateado

Siguiendo la figura 3, transcribimos un fragmento del baile –en el uso de los pies– en clara correspondencia con la melodía y acompañamiento de la fig.2. En el baile el uso del zapateado como género, se centra en el desarrollo y la complejidad técnica del zapateado, como consecuencia de las múltiples combinaciones en el empleo de los efectos de pies. Suele aceptarse convencionalmente en el baile –como el caso que nos depara– que cada cuatro compases musicales, equivalen a ocho tiempos de baile, entendiéndose cada tiempo de baile el pulso de negra⁶⁵.

2. El zapateado: género instrumental flamenco

2.1 La emancipación de la guitarra

Constatamos en el devenir de las distintas etapas, como la trayectoria del zapateado va unida al baile, bien en ambiente popular o en el primer flamenco profesionalizado. En los cafés cantantes y teatros el baile se vuelve más elaborado, más sistematizado, suponiendo esto para el intérprete

⁶⁴ Entenderemos cada tiempo de baile el coincidente con la pulsación básica (negra).

⁶⁵ Metrónomicamente, el pulso estándar aplicable es a 96 p.m. θ (negra).

una especie de *mercancía* artística con la que poder trabajar y transferir la impronta de sus bailaores. En ese sentido también el acompañamiento de guitarra y el guitarrista irá cosechando un primer plano donde recreará sus nuevas ejecuciones.

Desconocemos de forma exacta como sucedió el tránsito del protagonismo del baile, a tomar relevancia y notoriedad la guitarra como instrumento solista de dicho estilo en los escenarios. Tras el estudio e investigación del tema, una vez rastreados los antecedentes y el desarrollo del estilo, a modo de hipótesis, estimamos que podrían ocurrir los siguientes factores:

- Refinamiento del baile.
- Utilitarismo del toque (cubrir espacios temporales en cambios de vestuario).
- Influencia de los grandes compositores.
- Reivindicación del toque mediante las conquistas técnicas y musicales.
- Incorporación de nuevas tecnologías.

Sin menos cabio de los aportes académicos de la danza, el baile surca su singladura en su propio refinamiento. La ubicación del baile en los cafés cantantes y los teatros, tuvieron su auge a partir de mediados del siglo XIX. Los bailaores y bailaoras gozan entonces de mejores escenarios y tarimas, lo cual propicia la evolución y perfeccionamiento de este género basado en la percusión de los pies. Por consiguiente el guitarrista debió procurar la proporción evolutiva en el acompañamiento guitarrístico, hasta el punto de llegar a adquirir gradualmente entidad solista.

Por otro lado debería entenderse el *utilitarismo* del toque como aquellas necesidades tanto escénicas como propiamente guitarrísticas. Es decir las necesidades escénicas se producirían como consecuencia del gregarismo del toque respecto del baile, utilizando a éste para los *tiempos muertos* como el cambio de vestuario o coreografía. Por todo ello el guitarrista aprovecharía estas necesidades de operatividad para hacerlas suyas en aras proyectar cierta emancipación del toque, reivindicando el estatus de concertista.

Asimismo es patente la influencia de los compositores clásicos, tanto sinfónicos como de guitarristas. Durante este período del siglo XIX, no cesan de aportar obras inspiradas en este estilo – Tomás Bretón, Chueca, Jerónimo Jiménez entre otros–. Algunas de ellas son tomadas por bailaores flamencos para incorporarlas a sus coreografías como el Zapateado de Sarasate, obra muy recurrida y predilecta para muchos de ellos.

Podría admitirse la posibilidad que los guitarristas flamencos asistieran ante este movimiento desde la primera codificación flamenca hacia la música codificada, inspirándose en dichos compositores esforzándose en mejorar la elaboración de sus falsetas y acompañamiento para lograr composiciones de mayor relieve. Además los préstamos técnicos respecto de la guitarra clásica española se llevaron a cabo por aquellos guitarristas interesados en depurar su técnica aumentando la rentabilidad de sus recursos⁶⁶. Tal contexto, contribuiría para adquirir un nuevo género instrumental flamenco, en el que poder basar sus creaciones con una adecuada prestación en cuanto al alarde técnico y virtuosístico.

Por último la incorporación de nuevas tecnologías –que aparecen a finales del siglo XIX, evolucionando estas considerablemente en el siglo XX– como la grabación magnética y la primera amplificación microfónica, supondrá no solo una revolución en el mundo del sonido sino en el de la propia guitarra, que verá así incrementada las exigencias creativas e interpretativas junto a la posibilidad de perpetuar sus propias creaciones.

Durante las primeras décadas del siglo XX, se suceden grabaciones principalmente con cantaores. Pero es en la mediación de éste siglo cuando empezamos a tener testimonios sonoros del zapateado como género flamenco. Algunos de estos zapateados son:

- *Repiqueos Flamencos*, de Mario Escudero.

⁶⁶ Los primeros métodos de guitarra flamenca –de Lucio Delgado y Rafael Marín– emplean el sistema tanto cifrado como música impresa, además de incorporar técnicas provenientes de la guitarra clásica.

- *Zapateado en Re*, de Sabicas.
- *Perfil Flamenco*, de Esteban de Sanlúcar.
- *Zapateado en Do*, de Niño Ricardo.

Otros zapateados de fechas más tempranas son los de *Perico el del lunar y Melchor de Marchena*, grabado en su disco *Guitarra Gitana*. Se trata a priori de los primeros zapateados en los que el estilo deja de estar supeditado al baile, para ir adquiriendo una nueva dimensión más enriquecida y virtuosa tanto desde el punto de vista musical como del guitarrístico. Esta coyuntura ha aportado al mundo de la guitarra flamenca de concierto valiosas composiciones, de las que, por su relativa juventud, tenemos constancia escrita y material auditivo.

Por otro lado tanto Sabicas, Mario Escudero y Paco de Lucía⁶⁷, –entre otros– nos dejan constancia de la forma de acompañar este estilo en sus respectivas grabaciones. Algunas cuentan con la percusión del bailaor como testimonio sonoro; así se nos presentan las creaciones *Zapateado danza*, *El garrochista y Taconeo Gitano*, lo que nos permite hacernos idea de cómo se realizaban y cuál fue su progreso en el acompañamiento, tal y como se demuestra en el último de los ejemplos citados.

2.2 Principales rasgos musicales del zapateado

El zapateado es esencialmente una pieza de ejecución virtuosística tanto para la guitarra como para el baile. En cuanto al baile por lo general, se presta más a las expresiones varoniles, y no procede con cante. Se emplea con una forma métrica *atanguillada*, acompañada y ceñida en tempo conciso al fraseo rítmico que produce el bailaor, cuyo instrumento percutivo reside en los pies – variaciones con efectos de zapateo-. Respecto de la guitarra solista, este género ha sido siempre un estilo que ha venido a exponer las facultades técnicas y expresivas en las creaciones de los guitarristas.

Los guitarristas que lo han desarrollado poseían determinación de aptitudes compositivas e interpretativas. La consolidación del zapateado *hecho música* parte en gran medida de las escuelas de Sabicas y Niño Ricardo irradiando su magisterio a otras figuras de contrastada reputación concertística, de cuya calidad dejaron patente en grabaciones posteriores.

Como aducíamos anteriormente, es un género que se presta bien al alarde de técnicas y facultades, dada su versatilidad de tempo vivo y ritmo constante. Asimismo son usuales los contrastes de tonalidades y la inclusión de secciones libres en determinados pasajes.

2.3 Aspectos musicales y estructurales

Una de las tonalidades más frecuentes es Do Mayor, por ser la más empleada para el acompañamiento al baile. De este modo se nos muestran grabaciones como *Zapateado-danza* de Sabicas, *Taconeo Gitano* y *Percusión Flamenca* de Paco de Lucía o *El Garrochista* de Mario Escudero. Existen numerosas composiciones solistas de este estilo que adoptan esta tonalidad como principal. En ese sentido también tenemos otros ejemplos tales como los que nos muestran las piezas: *Zapateado en Do Mayor* de Manuel Cano, *Repiqueos Flamencos* de Mario Escudero, *Percusión Flamenca* de Paco de Lucía, o *Se alza la luna* de J. M. Cañizares.

No obstante otra tonalidad bastante usual es Re Mayor que permite un registro más amplio de la tesitura guitarrística. De este modo hallamos entre otros, el *Zapateado en Re* –con la sexta descendida un tono– de Sabicas, *Perfil flamenco* de Esteban de Sanlúcar, *Zapateado en Re M* de Manuel Cano o *Los Caireles* de Manolo Sanlúcar que emplea tanto la tonalidad en modo menor como la tonalidad de modo mayor en la última sección. También son frecuentes en otros zapateados –incluso en algunos que hemos citado– los contrastes de tonalidades, siendo lo más usual el empleo de una tonalidad fija o principal siempre en modo mayor, la cual se contrasta con su relativo menor y con su relativo flamenco-frigio; asimismo se utiliza como recurso el paso a

⁶⁷ En el álbum *El mundo del flamenco*, este insigne guitarrista nos muestra un zapateado a dúo en heterofonía con los efectos del zapateado del baile desarrollado por el bailaor Raúl.

tonalidades vecinas.

La elección del compás como soporte métrico del zapateado flamenco, se adapta al ritmo y metro de los tanguillos gaditanos, métrica que en otras latitudes también es propia de géneros bailables y de gran parte de los *zapateados* en Iberoamérica. El ritmo de tanguillos es un polirritmo y como consecuencia la riqueza tanto de acentos, sincopas, hemiolias y contratiempos posibles que posee este aire gaditano, permite tanto al bailaor como al guitarrista interpretar un zapateado virtuoso y de gran lucimiento.

El más convencional de los compases es el 6/8 o el 2/4 –aunque también se emplea con menos frecuencia el 4/4 más propio de tangos– como quiera que sea, coexisten la superposición de estructuras ternarias y binarias internas, por lo que la binarización ternaria es proclive en los poliritmos.

En un contexto cronológico más próximo, el guitarrista Vicente Amigo, ha realizado interesantes aportaciones e innovaciones con respecto a la versatilidad del compás de zapateado. De esta forma ha originado exóticas poliritmias como consecuencia de superponer al compás de subdivisión ternaria 6/8, y el compás tradicional binario o cuaternario 2/4 o 4/4. De este modo al incurrir sistemáticamente en la alternancia binaria-ternaria y su constante subdivisión –ternarización–, hace más que factible la utilización del compás de 12/8.

En referencia a los aspectos formales, no hay nada establecido, aunque podemos señalar el empleo asiduo de una estructura tipo en aproximación definida o desarrollada. De este modo se recurre en la gran mayoría de los casos al uso de un *tema principal* al comienzo o en el transcurso de la obra y su reexpozición en otros momentos de ésta y/o al concluir el tema. Así pues esta característica formal otorga a las piezas que la poseen coherencia musical y sentido unitario en el equilibrio de la composición. Indicamos también como rasgos formales⁶⁸ frecuentes, el empleo de una introducción bien de carácter libre o rítmico como antesala del tema principal o de algún fragmento significativo para la pieza.

Como muestra específica a los aspectos musicales y estructurales, aportamos después de un exhaustivo estudio el zapateado *Perfil Flamenco* (Esteban de Sanlúcar). La obra posee 88 compases diferenciados en la transcripción; con las repeticiones y reexpozición se convierten en 180 compases. Realizado este análisis, aportamos en los anexos tabla esquematizada y transcripción de la pieza con las indicaciones pertinentes en relación a este estudio.

Los grandes rasgos estructurales de esta obra, se pueden distinguir en tres secciones fundamentales o siete áreas temáticas:

TEMA INTRODUCTORIO T.I.

SECCIÓN A. Compás 13 al compás 32.

SECCIÓN B. Compás 32 al compás 49.

SECCIÓN C. Compás 50 al compás 72.

REEXPOSICION: T.I. + SECCIONES A, B, C.

CODA: Compás 73 al compás 84.

MOTIVO CONCLUSIVO: M.C.

La gráfica donde se representa sintetizado el análisis se atiene a tablas esquematizadas de la estructura formal-armónica en cuestión, haciendo referencia a las divisiones estructurales del análisis en cuatro parámetros horizontales (esquema y transcripción incluidos en el anexo).

⁶⁸ En las composiciones instrumentales de zapateados, resulta proclive la sucesión de temas en *forma rapsódica* (A/B/C/D...) o en *forma rondó* (A/B/A/C/A...) así como el empleo de temas *punte* entre las diferentes partes y la utilización de una coda y/o un tema conclusivo en el cierre de la obra.

ESQUEMA DE ANÁLISIS

SECCIONES FORMALES ESENCIALES
SUBSECCIONES TEMÁTICAS
PRINCIPALES TONALIDADES (nomenclatura convencional)
PRINCIPALES TONALIDADES (nomenclatura angloamericana)

3. Conclusiones

El zapateado constituye un estilo de gran entidad flamenca y arquetípica como música y baile donde inciden manifiestamente la especialización de sendos ámbitos. Las influencias entre el mundo académico y popular se consideran una constante en el devenir etnomusicológico por lo que la interacción entre ambos terrenos - académico y popular- incide en la forja del zapateado como estilo.

El toque solista del zapateado, no estriba básicamente en el distanciamiento o ruptura con el baile, sino en cierta emancipación de la guitarra flamenca respecto de la danza, para reivindicar así su propia interpretación instrumental en aras de adquirir consolidación concertística. Por consiguiente mediante el análisis aplicado al zapateado –Perfil Flamenco– se muestra patente no solo la impronta del estilo, sino además su estructura formal como vehículo de su naturaleza e identidad de género.

Bibliografía

- ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel. *El baile flamenco*. Alianza Editorial, Madrid, 1988.
- GRANADOS, Manuel. *Teoría musical de la guitarra flamenca. Fundamentos de armonía y principios de composición*, volumen I. Casa Beethoven. Barcelona, 1998.
- LORENTE RIVAS Manuel. *Etnografía Antropológica del Flamenco en Granada*. Universidad de Granada, 2007
- MARTÍNEZ DE LA PEÑA Teresa. *Teoría y Práctica del Baile Flamenco*. Aguilar, S.A. de Ediciones. Madrid, 1969.
- _____. *Ensayo crítico sobre la temática de Danza en la Obra de Charles Devillier y Gustavo Doré*. G. Doré y Ch. Davillier Danzas Españolas. Bienal de Arte de Flamenco, Fundación Machado. Sevilla, 1988.
- NAVARRO GARCÍA, José Luis. *De Teletbusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamenco*. Portada Editorial. Sevilla, 2002.
- NEVILLE, Edgar. DUENDE Y MISTERIO DEL FLAMENCO. Producción, argumento y comentario Edgar Neville, 1952. *Video Mercury Films S.A.*, 1989.
- OTERO, José. *Tratado de Bailes, Sevilla 1912*. Asociación Manuel Pareja-Obregón, 1987.
- PABLO LOZANO, Eulalia /NAVARRO GARCÍA, José Luis. *Figuras, Pasos y Mudanzas. Claves para conocer el baile flamenco*. Almuzara, 2007.
- ROSSY, Hipólito. *Teoría del cante jondo*. CREDSA Barcelona, 1966.
- YGLESIAS, Manuel. *Esteban de Sanlúcar. Maestro de la guitarra flamenca*. Sus principales obras escritas y digitadas por Manolo Yglesias. Acordes Concert, 2003.

APÉNDICE

ESTRUCTURA FORMAL ARMÓNICA

PERFIL FLAMENCO: ESTEBAN SANLÚCAR

FORMA RAPSÓDICA REEXPOSITIVA

TEMA INTRODUCTORIO (T.I.) (1 - 12)	SECCIÓN A (13 - 32)			SECCIÓN B (32 - 49)			SECCIÓN C (50 - 72)			(T.I.) + REEXPOSICIÓN (1-72)	CODA (73- 84)	MOTIVO CONCLUSIVO (M.C.) (85 - 89)
	a1	a2	a3	b1	b2 (puente)	b3	c1	c2	c3	A+B+C	d	e
RE m La F	ReM			Re m	La F	La F	Re M			Tonalidades: A+B+C	Re M	Re M
Dm A f	D			D m	A F	A F	D				D	D

PERFIL FLAMENCO

Transcripción: Antonio Bonilla (2004)

Versión: R. Riqueni (Álbum Maestros)

ZAPATEADO

ESTEBAN SANLÚCAR

Esteher Delgado Bernál (1.912 - 1.989)

(Santícar de Barrameda - Buenos Aires)

6º D

T. L.

poco rit.

a tempo

1 2

5

9

13

17

21

25

C

Zapateado - Pag. 2

The sheet music consists of eight staves of musical notation. The first staff (measures 29-30) shows a sequence of eighth-note patterns with a red arrow labeled 'A' pointing from the second note of the first measure to the first note of the second measure. The second staff (measures 31-32) shows eighth-note patterns. The third staff (measures 33-34) shows eighth-note patterns with labels 'CV', 'CIII', 'CI', and 'I' above them. The fourth staff (measures 35-36) shows eighth-note patterns. The fifth staff (measures 37-38) shows eighth-note patterns. The sixth staff (measures 39-40) shows eighth-note patterns. The seventh staff (measures 41-42) shows eighth-note patterns. The eighth staff (measures 43-44) shows eighth-note patterns. The ninth staff (measures 45-46) shows eighth-note patterns. The tenth staff (measures 47-48) shows eighth-note patterns with a yellow double-headed arrow labeled 'B' indicating a melodic line between the two measures. The eleventh staff (measures 49-50) shows eighth-note patterns with a blue double-headed arrow labeled 'C' indicating a melodic line between the two measures. The twelfth staff (measures 51-52) shows eighth-note patterns. The thirteenth staff (measures 53-54) shows eighth-note patterns. The fourteenth staff (measures 55-56) shows eighth-note patterns.

Zapateado - Pág. 3

61

65

69

73 CODA

77

81

85

CI CII $\frac{3}{4}$ CII

D.C. y sigue hasta FIN

$\frac{3}{4}$ CII x

M. C. $\frac{3}{4}$ CVI FIN

Federico García Lorca y la música: el flamenco y la música tradicional

MARCO ANTONIO DE LA OSSA MARTÍNEZ

UCEIP Santa Ana, Cuenca

marcoantoniodela@gmail.com

Resumen

Federico García Lorca (1898-1936) es, sin duda, una de las grandes figuras del arte de todos los tiempos. En este sentido, es bien conocida y ha sido ampliamente estudiada su faceta de dramaturgo, poeta y ensayista; también su afición por la pintura. Pero, tal vez, todavía son pocos, a tenor de la gran importancia que tuvo en su vida y personalidad, los estudios que se han centrado en su vertiente musical. Así, en su corta trayectoria, sesgada por la crudeza y la locura del inicio de la guerra civil española, la música y la investigación musical, entendidas de una manera muy amplia, poseyeron una notoria relevancia.

En esta ponencia nos acercaremos brevemente a los trabajos de campo que Lorca realizó en sus múltiples viajes por distintos puntos de la geografía española. El amplio conocimiento que tuvo sobre el cancionero y la música tradicional de muy diversas regiones se reflejó, aparte de en numerosos recitales y reuniones protagonizados por el granadino, en muchas de sus obras teatrales. También dio como resultado una excelente grabación que tuvo por título *Canciones populares españolas*. La edición, publicada en 1931 y de enorme difusión, contó con cinco discos en los que el poeta realizó la armonización e interpretaba en el piano, mientras que la cantaora y bailaora La Argentinita (1895-1941) cantó y tocó las castañuelas.

En definitiva, tratamos de acercarnos al Lorca músico, interesado en la música tradicional española, estudioso de los cancioneros medievales y renacentistas, amigo de personalidades de la historia de la música como Ernesto Halffter, Adolfo Salazar o Manuel de Falla, entre muchos otros. También su vertiente de conferenciante, debido a que varias de las ponencias de llevó a cabo en España y América se centraron en las nanas, el cante jondo y la música en general. Por último, abordaremos el gran esfuerzo, implicación y su dedicación en la organización, génesis y desarrollo del I Concurso de Cante Jondo celebrado en Granada en 1922. Junto con Manuel de Falla y otras muchas personalidades de ese momento, Lorca trató de elevar la consideración del flamenco en su época.

1. Acercamiento a la figura de Lorca. Educación y formación musical.

Ciertamente, se han escrito infinidad de libros, textos y monografías sobre Lorca, su vida y trayectoria profesional. En muchos de ellos, además, se ha abordado con profundidad y criterio sus treinta y ocho años de recorrido personal, el corpus literario que legó, su personalidad y el trágico asesinato que puso fin a su existencia. Pero, quizás, sea necesario un acercamiento que aborde la gran vinculación que tuvo Federico con la música.

Tal es así que, durante su adolescencia y en la primera etapa de su juventud, Federico era considerado como músico en su ambiente cercano. En esos instantes, estudiaba piano y solía tocar diferentes obras en público con gran frecuencia. Es más: según Jorge de Persia, “su personalidad se perfilaba como la de un músico en potencia” (1999: 67-68), tal y como podemos entrever tras analizar diferentes textos y biografías dedicados al granadino. Después, cuando la literatura tomó mayor espacio en su producción, la cercanía entre poesía, teatro y música, de la misma manera que ocurriría en diferentes autores dentro de la generación en la que se inscribió, la del 27, fue muy profunda.

El artista fue fusilado poco después del comienzo de la contienda por el bando sublevado en las inmediaciones de Víznar, en la provincia de Granada. Su cuerpo fue enterrado en una fosa común, por lo que, hoy en día, todavía no se conoce su paradero. Los motivos de su muerte han sido comentados en multitud de ocasiones: su homosexualidad, el conocido apoyo que brindó a la II República (1931-1936), enemistades y envidias surgidas en su ciudad, el hecho de que su cuñado fuera alcalde socialista de Granada en el momento de la sublevación...

Todavía queda un notable trabajo que llevar a cabo para remarcar y situar en el lugar que merece la vinculación de Lorca con la música, la música tradicional y el flamenco. En este sentido y en primer lugar, debemos atender al ambiente familiar en el que se crió, ya que el arte de Orfeo tenía una presencia bastante notoria, tal y como describe Tinell:

Su tío Luis García Rodríguez toca el piano y canta; su tía Isabel García Rodríguez le empieza a

enseñar a tocar la guitarra siendo él aún muy joven. Con su prima hermana, Clotilde García Picossi, Federico aparece por primera vez sobre las tablas haciendo de meritorio con tres o cuatro años en la zarzuela “La alegría de la huerta” que se representó en Fuente Vaqueros. De las criadas aprende nanas y otras canciones populares de Andalucía. Muy pronto muestra la gran facilidad que tiene para la música. La madre de Federico, doña Vicente Lorca Romero, maestra de escuela antes de su matrimonio, tiene un interés especial por la música y hace todo lo posible para dotar a sus hijos de una enseñanza musical y para que aprendan a tocar el piano (1993: 9).

La música en casa de Lorca era una constante, por lo que desde muy temprana edad estuvo en contacto directo con ella en múltiples formas. Su madre, Vicenta Lorca, casada con Federico García Rodríguez en segundas nupcias y maestra de escuela de profesión (dejó de trabajar tras el matrimonio), tuvo como premisa que sus hijos se formaran musicalmente. Afirmó en numerosas ocasiones que Federico mostró desde muy pequeño mucho interés por la música, sobre todo por las canciones tradicionales y por la guitarra, instrumento que le encantaba. Como el propio Lorca comentó, “mi infancia es aprender letras y música con mi madre” (Antonio Martín, 2010: 63).

Comenzó su formación musical reglada durante su estancia en Almería en un colegio de los padres escolapios en el que fue matriculado cuando contaba con siete años. A su regreso a Granada, en 1909, continuó sus estudios musicales, y estudió piano y armonía. Incluso, hasta que alcanzó los dieciocho años de edad, la música fue el camino elegido por Federico para desarrollarse principalmente en la vida. Según diferentes opiniones, entre las que entresacamos la de Ian Gibson, alcanzó un muy buen nivel y no fue difícil verle protagonizar recitales:

Lorca se convierte en tan excelente pianista que se le augura una distinguida carrera musical. Todavía no ha surgido la vocación literaria, y en los viajes de estudios de 1917 y 1917 por Andalucía, Castilla, Galicia y León, con el catedrático de Arte Martín Domínguez Berruela, Federico es “el músico” del grupo de alumnos... que deleita al público tocando a clásicos y modernos e interpretando, de vez en cuando, sus propias composiciones (1987: 81).

La intensidad de esta vocación musical fue señalada en numerosas ocasiones los propios familiares de Federico. Por ejemplo, Francisco, su hermano, remarcó la presencia de la música en su vida. Incluso, sus compañeros de la facultad de Granada le consideraban el músico del grupo, y algunas de las piezas que compuso, de carácter breve, consiguieron cierta aceptación:

Quizá la música fue la primera tendencia artística que empezó a cuajar en el alma de mi hermano. Sus primeras páginas publicadas revelan este arrastre musical. Se ve en ellas también cómo una visión plástica, casi pictórica, del mundo viene dominada por unas ideas de armonía, que tienden a una primera ordenación de su mundo adolescente. Supone éste unas fuerzas ciegas, enfrentadas por una sumisión misteriosa a leyes de armónica correspondencia, que elevan hasta lo negativo y lo terrible la tentación de la carne y la furia de la naturaleza, hacia un acorde último que une los vacíos estelares al élitro del diminuto insecto. Todo este sistema de “correspondencia” encuentra su cauce primero en la música, y sus primeras páginas son una proyección, no exenta de angustia, de esta armonía apasionada (1999: 158).

Dos situaciones frenaron esta vocación musical: la primera de ellas fue la muerte de su admirado profesor de piano Antonio Segura en octubre de 1916. El poeta, además de un gran apoyo, perdía su principal valedor ante sus padres, ya que pensaba marchar a París a continuar sus estudios musicales. Pero no contó con la aprobación de su familia, ya que su padre “no estaba convencido de que Federico tuviera auténtica vocación musical y, en cualquier caso, creía que su hijo mayor debía contar por lo menos con un título académico antes de lanzarse a cualquier aventura” (Ian Gibson, 2003: 72).

Antes había sido alumno, como sus hermanos, de Eduardo Orense, organista de la catedral y pianista del casino. A pesar de no ser demasiado hábil con las manos en otras situaciones, pronto demostró una gran facilidad para el teclado. Después, Segura tuvo una gran influencia en el dramaturgo, por lo que su fallecimiento le causó un profundo dolor. Así lo contó su hermano Francisco: “con Segura, ‘discípulo de Verdi’, al decir de Federico, mi hermano tiene su primer contacto con la ópera italiana. Quizá las primeras piezas que tocó al piano fueron la romanza de

La sonámbula y el pasodoble *Gallito*. Inmediatamente entra en Beethoven” (1999: 424).

Esta pérdida, junto a la negativa final de sus padres a que marchara a Francia para proseguir su formación musical, terminó por distanciarle de su deseo de continuar sus estudios en la capital gala y apartó de su mente la idea de dedicarse profesionalmente a la música. Pese a la capacidad para la improvisación que poseía, también pudo apreciar algunas limitaciones compositivas y tal vez no encontró la inspiración para componer que hubiera deseado.

Federico acabaría venerando a su viejo maestro que, al tiempo que estimulaba su talento musical innato y le ayudaba a adquirir una excelente técnica pianística y unos conocimientos sólidos de la armonía, le iba cogiendo mucha confianza. Incluso le solía hablar con resignación de los altibajos de su vida de compositor fracasado. “Que yo no haya alcanzado las nubes no quiere decir que las nubes no existan”, insistía. Lorca no se cansaba nunca de repetir aquella frase “con emoción religiosa” a sus amigos (Ian Gibson, 2003: 66-67).

Pero tras la muerte de Rodríguez Segura no terminaron los estudios de piano, sino que Juan Benítez, otro organista de la catedral, se convirtió en su tercer profesor. También causó una honda huella en su alumno, sobre todo en los años de universidad. Según contaron algunos amigos, Lorca siguió mostrando mucha vehemencia en el estudio e interpretación de algunas piezas que le agradaban por distintos motivos. Este hecho provocó, en alguna ocasión, alguna reprobación de su madre.

2. Federico García Lorca, pianista

En múltiples cartas, encontramos testimonios en los que el propio Lorca subraya de primera mano la dedicación que brindó a la música en general y al piano en particular. Así lo apunta él mismo en una misiva dirigida a su madre fechada en 1910: “Querida mamá y tita: tengo mucha gana de verte. Yo estoy estudiando mucho y las lecciones de piano he dado 7 ejercicios y me han puesto la 4 [sic] melodía. Recibe un cariñoso beso de tu hijo que te quiere mucho” (2005: 10).

En este sentido, sobresale el texto que dedicó a su piano, el instrumento que los Lorca tenían en su casa de Granada. Queda en evidencia el disfrute y tiempo dedicado por el poeta a este teclado:

En un rincón oscuro está mi piano durmiéndose. Un gran manto rojo lo cubre... Muchas veces con el silencio sus cuerdas viejas vibran suaves y se mueve todo él muy lánguidamente... Huele a viejo y sus teclas son de amarillo por el tiempo. ¿Qué tienes, mi adorado piano, en que tocó la abuela? ¿Por qué vibras en la noche sin que te hable nadie? ¿Acaso tienes un alma en pena escondida en tus secretos...? Viejo piano mío, ¡tú eres mi amigo y mi expresión! Cuando pulso tus teclas sueño y soy feliz. ¡Quién te arrancara tu supremo acorde! Si tú me pudieras abrazar, yo olvidaría lo que sabes. Yo te amo sobre todas las cosas. Déjame que te bese y que te haga cantar... (2007: 140-141).

En otro orden, en sus múltiples encuentros con periodistas de todo el mundo, fue habitual que cantara e interpretara diferentes canciones en el piano. De esta forma, en un curioso artículo que apareció en El Plata en enero de 1934 titulado *Ronda gitana. Persecución, captura y secuestro del poeta Federico García Lorca*, aparecen relatadas algunas de las acciones que solían ser costumbre en estas audiencias:

- No me pida usted que cante.
- No, señor.
- No me pida que recite.
- No, señor.
- No me pida que toque el piano.
- No, señor.
- No me pida que le lea los dos actos que creo que he terminado de mi nuevo drama *Yerma* (2006: 482).

No pocos amigos de su generación remarcaron en diferentes escritos la aptitud y actitud de Lorca hacia la música. Cabe citar lo apuntado por Jorge Guillén en este sentido: “más influyente

que la pintura fue la música. Todos sabemos que en Federico resaltaba un gran temperamento de músico, acrecentado por la vigilia estudiosa. Habría podido ser compositor si se lo hubiese propuesto. Se contentó con ser de verdad un aficionado muy competente. En música fue tal vez donde el gusto de Federico se refinó con más pureza” (1977: 36).

Incluso, en una entrevista que concedió a Pablo Suero el 14 de octubre de 1933 bajo el título *Crónica de un día de barco con el autor de ‘Bodas de Sangre’*, el propio Lorca declaró con seriedad: “yo ante todo soy músico” (2006: 416). En el momento de pronunciar estas palabras, la conversación se centraba en una conferencia que el granadino iba a dictar en la capital argentina, *Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre*. Al parecer, también causaron un gran revuelo las palabras del compositor Ernesto Halffter (1905-1989), quien apuntó: “en mi país hay tres grandes músicos: Falla, mi maestro; yo, que soy su discípulo, y Federico García Lorca” (2006: 416). Como vemos y por lo tanto, otros músicos de renombre y prestigio también señalaron la aptitud y actitud del poeta hacia la música.

Retornando a su etapa de juventud, pronto se convirtió en un buen intérprete, no virtuoso pero sí dotado de musicalidad y duende, un término que defendió en numerosas ocasiones. Conocía, disfrutaba e interpretaba al piano los repertorios de los principales compositores de música culta (Bach, Chopin, Mozart, Schubert ...). También compuso algunas obras, como podemos entender al leer una tarjeta postal que envió desde Ávila en octubre de 1916. En ella, indica que interpretó composiciones suyas, aunque desconocemos cuáles: “Por la noche, estupenda velada en el Instituto. [Luis] Mariscal me presentó y toqué al piano cosas más que me aplaudieron y felicitaron muchísimo” (2005: 14). En este sentido, también se han conservado algunas partituras, muchas de ellas incompletas, escritas por el granadino.

Como vemos, en las múltiples cartas que envió a algunos de sus familiares y amigos, Lorca hizo referencia a algunas de las muchas ocasiones en que se sentó al piano delante del público. En una misiva de julio de 1929 que envió desde Nueva York podemos hallar otro ejemplo. Él mismo remarca la palabra ‘inevitablemente’ para destacar las múltiples peticiones e interés que despertaron en su estancia en la ciudad estadounidense sus estudios e interpretaciones de la música tradicional andaluza y española. También subrayó su amplio conocimiento sobre el ámbito de la canción: “y allí hubo una pequeña fiesta, en el cual *inevitablemente* tuve que tocar y cantar al piano. No tenéis idea lo que se emocionan estos americanos con las canciones de España. Yo tengo lo que se llama un *lleno*” (2005: 483-484).

En el mismo sentido, en otra de las comunicaciones que llevó a cabo por carta con su familia desde los Estados Unidos en 1929 destacó la gran acogida de algunas de sus canciones por parte de la variada audiencia que se daba cita en estas reuniones: “había un muchachillo que cantó cantos religiosos. Yo me senté en el piano y también canté. Y no quiero deciros lo que les gustaron mis canciones. Las “moricas de Jaén”, el no salgas, paloma, al campo”, y “el burro” me las hicieron repetir cuatro o cinco veces” (2005: 479-480).

Continuando esta línea, su estancia en la Residencia de Estudiantes de Madrid, de la que marchó en 1928, fue muy productiva, ya que en ella tomó contacto con personalidades muy diversas del mundo del arte, como Salvador Dalí, el cine (Luis Buñuel), la música, la literatura ... También entró en contacto, a través de las múltiples conferencias dedicadas a la música tradicional y a los investigadores que visitaron este centro, con un buen número de cancioneros. Entre ellos, destaca el editado por Eduardo Martínez Torner sobre música asturiana y otros anteriores, como los de Pedrell o Barbieri.

Además, son numerosas las referencias a un Lorca que solía tocar el piano Pleyel con el que contaba la residencia. Así, Jorge Guillén recuerda a Alberti haciendo referencia a estas veladas en las que interpretaba canciones tradicionales: “Rafael Alberti, evocando el Pleyel de la Residencia de Estudiantes, resucita aquellas “tardes y noches de primavera o comienzos de estío pasados alrededor de un teclado, oyéndole subir de su río profundo toda la millonaria riqueza oculta, toda la voz diversa, honda, triste, ágil y alegre de España” (1977: 48).

3. Lorca, la Generación del 27 y Manuel de Falla

En su primera etapa, Federico se centró en mayor medida en la música culta, que estudió con diversos maestros en Granada. Pero, paulatinamente, también mostró un gran interés por la música tradicional, y llevó a cabo numerosas investigaciones, algunas de ellas junto al filólogo, historiador y musicólogo Ramón Menéndez Pidal (1869-1968). En ellas, Federico trató de recuperar y recopilar canciones y romances en los pueblos. Por tanto, todo este acervo popular inspiró y estuvo presente de forma clara en su obra literaria, como menciona Vals Gorina:

De este organismo —el pueblo— que en España ha mantenido incontaminados e intactos sus principios culturales, se nutre gran parte de la obra de Federico García Lorca, tanto en su esfera poética (*Romancero gitano*, *Poema del cante jondo*, etc.) como en su ámbito escénico en el que, sus personajes, o son gente del pueblo (*Yerma*, *Bodas de sangre*) o es de raíz popular su intención y montaje técnico (*El Retablo de Don Perlimplin*) o tiene a la mentalidad de todo un pueblo como protagonista (*La casa de Bernarda Alba*) (1962: 96).

Como consecuencia directa, García-Posadas ha señalado que el amplio conocimiento que tuvo sobre las formas y géneros musicales también tuvo un amplio espacio en su corpus literario: “su obra, que revela un sentido musical de primera mano, un sorprendente traspaso a la literatura de estructuras y módulos musicales, la apropiación de un puñado de intuiciones hondas de la canción popular, incluido el cante flamenco, la sedimentación en su escritura de elementos y motivos germinados de la memoria colectiva” (2005: 16).

No podemos olvidar mencionar la enorme relación entre literatura y música en la Generación del 27. Así, numerosos miembros de este grupo a las composiciones de sus contemporáneos con gran interés, un hecho que no había acontecido en momentos anteriores en España. Muchos, incluso, apoyaron abiertamente con su presencia y sus escritos estrenos de obras de coetáneos españoles y extranjeros en nuestro país. Además, algunos de ellos destacaron por su vertiente musical y las colaboraciones con músicos que llevaron a cabo: Jorge Guillén, Rafael Alberti, Gerardo Diego, Luis Cernuda, José Bergamín, Fernando Vela ...

Como comentamos, la presencia de la música en la vida de Lorca fue más que notable. Por ello, marcó numerosísimas referencias musicales en sus obras literarias. Su profunda amistad con Manuel de Falla, ya mencionada anteriormente, fue muy relevante en este sentido. El poeta mostró un enorme aprecio y valoración por el compositor en muchos escritos, sentimientos completamente correspondidos. Uno de ellos es esta pequeña reseña publicada en una revista en la que señala su alegría por el triunfo del gaditano en un estreno celebrado en París: “necesita expresar el inmenso júbilo que le ha producido el éxito clamoroso alcanzado en París por el maestro. Claro que Falla tiene, no sólo en París, sino que el mundo civilizado, un éxito continuo que se afirma y crece de una manera constante, como un gran río que no puede ya marchar sin que su caudal sea cada vez más rico” (2006: 310).

El 15 de octubre de 1933 también habló del autor del *Concierto para clave y orquesta*. En una entrevista firmada por Pablo Suero, señaló su carácter bondadoso, generoso y trabajador:

Un día recibió diez mil pesetas. A mí y a otros amigos nos pidió que averiguáramos de gente que necesitase un ayuda de dos o tres mil pesetas. “Busquen ustedes —nos dijo— esa gente que vive en la miseria vergonzante, la más dolorosa de las miserias”. Y ese dinero se repartió así, pero sin que el nombre del maestro figurase para nada. Trabaja constantemente en su obra magna, *La Atlántida*, que será cantada en catalán ... Obra de coros ... Falla es un santo ... Lo veremos en los altares (2006: 426).

En diciembre de 1935, durante su estancia en Montevideo, volvió a remarcar en una conversación con Alardo Parts la devoción que sentía por Falla. Al tiempo, explicó su forma y *tempo* al escribir:

Yo he aprendido del maestro Falla, que además de un gran artista es un santo, una ejemplar lección. En muchas ocasiones suele decir: “Los que tenemos este oficio de la música” ... Hay artistas

que creen que, por el hecho de serlo, necesitan medidas especiales para todas sus cosas ... Yo estoy con Falla. La poesía es como un don. Yo hago mi oficio y cumplo con mis obligaciones, sin prisa, porque sobre todo cuando se va a terminar una obra, como si dijéramos cuando se va a poner el tejado, es un placer enorme trabajar poco a poco (1977: 426).

Junto a Falla, uno de sus frutos conjuntos fue la organización el famoso Concurso de Cante Jondo en Granada en 1922. Desarrollado en la Alhambra y organizado a la par por ambos, tuvo como consecuencia una elevación del status y consideración del flamenco y dio como resultado, posteriormente, su famosísimo *Poema del cante jondo*. De esta forma, la finalidad del Concurso fue sacar a esta música del olvido a la vez que se le daba el puesto de gran creación musical que le pertenecía.

Falla y Lorca contaron con el apoyo del Centro Artístico y Literario de Granada y de muy distintas personalidades del mundo de la música y del arte en general. Esta organización envió una extensa carta al ayuntamiento de Granada el 31 de diciembre de 1921. La firman nombres como Joaquín Turina, Tomás Borrás, Óscar Esplá, Adolfo Salazar, Bartolomé Pérez Casas o Enrique Fernández Arbós. Así, en la misiva se recalca la importancia del cante jondo y su influencia tanto en los cantos populares como en la música culta. Al tiempo, se denuncia el desprecio que, desde ciertos ámbitos, se tenía sobre el flamenco en perjuicio de otros estilos con el peligro que ello conlleva, ya que es una labor muy compleja su trascipción en partitura.

La siguiente referencia que tenemos es de marzo de 1922 en una carta enviada al guitarrista Regino Sainz de la Maza (1896-1981). En ella, Lorca le señala que el ayuntamiento había decidido concederle el dinero necesario para organizar el festival. Además de comunicarle que ha mejorado bastante con la guitarra, se muestra muy esperanzado de la organización del concurso: “[...] vamos a hacer la fiesta más interesante que desde hace años se ha celebrado en Europa. ¡Todos estamos satisfechísimos!” (2005: 100).

El 18 de junio de 1922, una vez finalizado el certamen, el propio Lorca escribió un artículo en el que, bajo el título *Sobre el I Concurso de Cante Jondo*, ensalzaba los resultados obtenidos en un ciclo que se desarrolló con luna y lluvia, para el poeta el sol y sombra de los toros. En el escrito, subrayó la actuación de algunos intérpretes; también la falta de algunos artistas, en especial la de un cantaor, en presidio en esos momentos, y la de un guitarrista, que se había quedado manco poco tiempo atrás. Terminó el texto comentando: “ayer decía un hombre del pueblo: ‘Ya se han acabao las fiestas’, y tenía razón. Así además lo han comprendido las nubes” (2006: 333).

4. El poeta y la investigación musical.

Tal vez, una de las vertientes más desconocidas para el público en general fue la de musicólogo. Así, aprovechó los múltiples viajes que llevó a cabo por diferentes puntos de la geografía española en forma de giras con la compañía de teatro, visitas estudiantiles, a amigos o placer. Curiosa es la comparación que el poeta hizo de las canciones con las personas, ya que se parecen en el sentido de que viven y, habitualmente, se perfeccionan, aunque algunas degeneran y se deshacen. En este sentido, cabe resaltar la definición que Lorca realizó del término canción: “las canciones son criaturas, delicadas criaturas, a las que hay que cuidar para que no se altere en nada su ritmo. Cada canción es una maravilla de equilibrio, que puede romperse con facilidad: es como una onza que se mantiene sobre la punta de la aguja” (1977: 459). También es reseñable el término que Ramón J. Sánchez (1901-1982) otorgó a esta vertiente del poeta, ‘folklorquismo’.

En definitiva, no pocos ensalzaron los grandes conocimientos y labor del granadino en este sentido. Jorge Guillén, en esta línea, apuntó que “la memoria de Lorca es el más rico tesoro de la canción popular andaluza. Él ha recogido muchas, letra y canto, directamente. En esa dirección, su arte corre paralelo al de su gran amigo y maestro Falla. Por algo el sentido del ritmo de este poeta alcanza una variedad, una finura prodigiosa” (1977: 55-56).

El gran repertorio que Lorca dominó se reflejó de forma nítida en su obra literaria. Incluso, en muchas de sus obras dio indicaciones acerca de las canciones que debían cantarse como parte integrante de su desarrollo. Ejemplos de ello son la *Canción de las niñas* en *Mariana Pineda* y *Canción*

de las Hilanderas, Coplas de la Criada, Copla del cortejo de bodas, Viejo romance infantil, Cantar de boda y Canción de cuna en Bodas de sangre. Solo incluyó los textos de las mismas.

Tal vez la consecuencia más subrayada de estos trabajos de campo se sitúa en las *Canciones populares españolas*, importantísimas por su repercusión en la vida musical de la España de la II República y su llegada al cancionero republicano de la Guerra Civil, aunque éste es otro tema. Junto con *Granada*, las *Canciones Populares Españolas* son los únicos testimonios en partitura y registrados en la Sociedad de Autores que Lorca legó. En el primer caso, se trata de una composición propia, mientras que en el segundo llevó a cabo una armonización sobre las melodías que recopiló en trabajos de campo. Así, *Zorongo gitano, Sevillanas del siglo XVIII, Los cuatro muleros, Nana de Sevilla, Romance Pascual de los Peregrinitos, En el Café de Chinitas, Las morillas de Jaén, Romance de los moros de Monleón, Las tres hojas, Sones de Asturias, Aires de Castilla y Anda jaleo* compusieron una terna que, como apuntamos, fue muy difundida por diversos medios por toda España y Latinoamérica.

Buena culpa de ello la tuvieron las grabaciones que realizó de estas canciones con la bailaora y cantante Encarnación López Júlez, La Argentinita (1895-1941), para el sello La Voz de Su Amo en el año 1931. La compilación se compuso de cinco discos en los que Federico tocaba el piano y La Argentinita cantaba y tocaba las castañuelas. Sobre su letra, remarcó la belleza de la lírica tradicional transmitida oralmente de generación en generación: “¿Qué más poesía? Ya podemos callarnos todos los que escribimos y pensamos poesía ante esa magnífica poesía que han hecho los campesinos” (2006: 460).

Desde su puesta a la venta, tuvieron un gran éxito comercial y fueron radiadas en numerosísimas ocasiones, por lo que el dramaturgo también las incluyó a modo de fin de fiesta en algunas de sus representaciones teatrales. Así aparece relatado en el diario Crítica el 15 de diciembre de 1933, al hilo del estreno en Argentina de *Mariana Pineda*. Lorca planteó la interpretación y dramatización de las canciones como un entretenimiento final de notable interés artístico; también subrayó la importancia de lo que él denomina canción escenificada:

He querido hacer algo fino, digno, noble, con mucho sabor, pero con cierta estilización de arte. Durará alrededor de media hora, y se pasarán tres partes. La primera consistirá en la escenificación de *Los peregrinitos*, así como suena, pues ésta es la pronunciación popular y andaluza. Se trata de una de las canciones más difundidas del siglo XVIII español, un romance anónimo, que yo he arreglado para esta versión escénica. A continuación se pasará la conocida canción *Los cuatro muleros*, y, finalmente, Lola Membrives interpretará un romance del siglo XVI, algo modernizado, que titularemos *Canción castellana*. Yo considero que escenificar la canción, sobre todo estos romances, es una labor de más trascendencia que la que puede inferirse de su tono. La canción escenificada tiene sus personajes, que hablan con música, su coro, que juega el mismo papel que la tragedia griega. Por tanto, es dentro de un marco reducido, sobre todo tiempo, un espectáculo breve, pero completo, lleno de sugerencias y de bellezas (2006: 455-456).

Para ello, se respetaba completamente el texto recopilado, aunque se repartía entre diferentes personajes. Además, en su puesta en escena se cuidaban los detalles en gran medida. Como consecuencia, el decorado, el vestuario y el valor que le otorgaba al cuerpo humano fueron premisas básicas en las representaciones de las canciones dramatizadas, como también las llamó:

Manuel Fontanals ha preparado unas decoraciones estupendas para las canciones y unos trajes que son deliciosos. Ya verán ustedes todo el espectáculo. En él se revaloriza el cuerpo humano, tan olvidado en el teatro. Hay que presentar la fiesta del cuerpo desde la punta de los pies, en danza, hasta la punta de los cabellos, todo presidido por la mirada, intérprete de lo que va por dentro (2006: 461).

Lo mismo afirmó en una nueva entrevista al hilo de la representación de *La zapatera prodigiosa* en noviembre de 1933. En este caso también incluyó diferentes canciones en el desarrollo de la obra de teatro, por lo que no sólo aparecieron como fin de fiesta, sino que algunos ejemplos formaron parte integrante de sus dramas. Por su parte, La Argentinita, tras formar su propia compañía en 1932, realizó diferentes producciones con las *Canciones populares españolas* como base

de propuestas coreográficas tanto en España como en el extranjero. En ellas incluía las *Servillanas del siglo XVIII* y *El café de Chinitas*, entre otras canciones. También realizó una versión coreográfica de *El amor brujo*, de Falla.

5. Las conferencias sobre música: *El cante jondo, Juego y teoría del duende....*

La actividad de Federico García Lorca en el ámbito de las conferencias y la relación que éstas tuvieron con la música es otro de los ámbitos de su carrera tal vez poco estudiados. No solo dictó en España un ingente número de comunicaciones, sino que también las llevó a cabo en su estancia en Estados Unidos y en diferentes países de Suramérica. Parece que, en las ocasiones en las que las dictó en público, Federico también tocaba el piano e incluso cantaba, ya que en esos momentos él era el único que podría ilustrar los comentarios que hacía.

Quizá por su relevancia debemos subrayar *El cante jondo*, el texto que dedicó al que él mismo denominó como primitivo cante andaluz. En primer lugar, prestó un gran espacio en el mismo a tratar de eliminar tópicos y referencias vagas e imprecisas que se habían asociado a esta música, sobre todo por los no iniciados, un hecho a evitar en todo momento:

[...] son estos cantos, señores, los que desde el último tercio del siglo pasado y lo que llevamos de éste se ha pretendido encerrar en las tabernas mal olientes, o en las mancebías. La época incrédula y terrible de la zarzuela española, la época de Grilo y los cuadros de historia, ha tenido la culpa [...] en España país casi único de tradiciones y bellezas populares, era cosa ya de baja estofa la guitarra y el cante jondo (1977: 1009).

Lorca fue un aficionado al flamenco. Antes del Concurso de Cante Jondo de Granada, acudió a numerosos tablaos y conoció no pocos cantaores. Si atendemos a la gran cantidad de discos que se conservan en la Fundación Federico García Lorca en la actualidad, podemos apuntar, incluso, que en su hogar familiar se escuchó flamenco de manera frecuente. De esta forma y si atendemos a una carta que envió a Adolfo Salazar (1890-1958) en agosto de 1921, él mismo comentó que estaba aprendiendo a tocar la guitarra con dos gitanos. Al tiempo, señaló la importancia que siempre le otorgó y el interés que siempre tuvo hacia esta música:

Además, (¿no sabes?), estoy aprendiendo a tocar la guitarra; me parece que lo flamenco es una de las creaciones más gigantescas del pueblo español. Acompaño ya fandangos, peteneras y *er cante de los gitanos*, tarantas, bulerías y ramonas. Todas las tardes vienen a enseñarme El Lombardo (un gitano maravilloso) y Frasquito *er de la Fuente* (otro gitano espléndido). Ambos tocan y cantan de una manera genial, llegando hasta lo más hondo del sentimiento popular. Y ves si estoy divertido (1977: 83).

Quizá sea interesante reseñar una anécdota que aconteció en un recital protagonizado por la Niña de los Peines en la plaza de toros de Granada (con esta cantaora, además de mutua admiración, mantenía cierta amistad). Lorca siempre destacó, como se puede comprobar en la gran cantidad de testimonios que subrayan este cariz, por una personalidad afable, amable y comunicativa. En esta ocasión, mostró cierto carácter: “cuando la Niña de los Peines empezó a cantar, el público no guardaba silencio, la gente seguía hablando y riendo. Entonces García Lorca se levantó furioso mandando callar y le obedecieron” (Marta Osorio, 2001: 179).

Retornando a su conferencia, el granadino diferenció entre cante jondo y flamenco tras atender, según su teoría, a su procedencia, forma y características (no hay que olvidar que el texto está escrito en el primer cuarto del s. XX). Así, el primero provendría de los sistemas más antiguos, que a su vez derivan de diferentes naturalezas, ya que se centra en escalas no temperadas. Mientras, el segundo se habría conformado en el s. XVIII y tendría mayor presencia de sistemas temperados. Por tanto, el cante jondo, para Lorca, estaría formado por:

[...] un grupo de canciones andaluzas cuyo tipo genuino y perfecto es la siguiriya gitana, de las que derivan otras canciones aún conservadas por el pueblo como los polos, martinetes, carceleras y soleares. Las coplas llamadas malagueñas, granadininas, rondeñas, peteneras, etc., no pueden considerarse más que como consecuencia de las antes citadas, y tanto por su arquitectura como por su

ritmo difieren de las otras. Estas son las llamadas flamencas (1977: 1004).

En la segunda parte de *El cante jondo*, subraya una teoría de Manuel de Falla en la que se señala tres momentos básicos en el desarrollo y crecimiento de esta música en Andalucía y en España: la adopción del canto gregoriano por parte de la iglesia, la invasión árabe y, por último, la llegada de un grupo numeroso de gitanos que habrían huido de La India a partir del año 1400 tras sufrir persecución en su país de origen. De esta forma, arribarían a la península junto a árabes que viajaban desde diferentes puntos del norte de África.

Pero solo en España se desarrolló el cante jondo, ya que en otras zonas, como la de los Balcanes, no se encuentra una tradición musical similar. Por todo ello, el origen del canto se halla sin lugar a dudas en Andalucía. No serían las únicas influencias y músicas que se combinaron en el cante jondo. Una de ellas es la de cantos procedentes de la civilización bizantina, presente en el llamado rito hispánico en la iglesia católica. Federico señala algunas similitudes entre el cante jondo y algunos cantos de La India siguiendo una teoría de Falla.

Otra de sus conferencias fue *Juego y teoría del duende*. De ella conversó en una entrevista publicada en el diario *La Nación* en noviembre de 1933. Para Lorca, el duende es, en arte, el sabor que se introduce en el público. En el escrito, abogó por el empleo de un término que asocia a toda la piel de toro y no va únicamente emparentado a la buena voz o al conocimiento de los estilos, sino a la llegada, al magnetismo y a la profundidad que despliega un músico o una composición. Además, el duende no sería solo característico del flamenco, sino que se puede atribuir a todas las músicas.

Otra de sus ponencias, *Arquitectura del cante jondo*, está muy relacionada con la anterior. En esta ocasión, se centra en una buena parte del texto en la importancia de la guitarra en el desarrollo y devenir de la canción popular andaluza que, según el granadino, se ciñó en parte a la constitución tonal del instrumento. Por el contrario, en estilos como los martinetes y las jelianas, que se interpretan sin sonanta, la melodía y la forma cambian completamente. Ya centrado en el cante jondo, asocia un sentido de subordinación de la guitarra con respecto al cantaor. Pero las seis cuerdas tienen también su espacio en la falseta, ya que la guitarra debe acompañar, pero también crear. Como consecuencia, su aportación, recogida por la tradición, sería una especie de comentario que enriquece al cante.

En estos escritos, los objetivos principales que Lorca se marcó a la hora de abordarlos eran mostrar su interés y amor por el flamenco y tratar de ascender su status. Lógicamente, la gran calidad de estilo literario queda patente en ellos. Por supuesto, debemos tener en cuenta la época en la que fueron redactadas y la mínima presencia de otros textos científicos relativos a esta música en su entorno. Setenta años después, Félix Grande señaló algunos errores, omisiones o descuidos supuestamente cometidos por Lorca en estos textos; eso sí, antes, señaló que fue el poeta que más profundamente ha sabido captar el mundo y el espíritu del flamenco.

En otro orden, las nanas también despertaron el interés de Lorca en el plano de las conferencias y las investigaciones. De esta forma, aprovechando los múltiples viajes que realizó por diferentes puntos de la geografía española trató de encontrar los elementos vivos, que para él eran dos, fundamentalmente: las canciones y los dulces. En ambos, según sus palabras, se refugia la emoción de la historia: “el amor y la brisa de nuestro país vienen en las tonadas o en la rica pasta del turrón, trayendo vida viva de las épocas muertas, al contrario de las piedras, las campanas, las gentes con carácter y aun el lenguaje” (1977: 1074).

En esta conferencia indica que recogió canciones de cuna de diferentes puntos de España para conocer de primera mano las diferentes formas en que las mujeres españolas, madres, criadas, hermanas o abuelas, dormían a sus hijos, familiares o a los de sus jefes. En cuanto al origen de las nanas, su génesis se halla en el amor y la reciprocidad entre ambos, aunque también en algunos instantes de carga y desgana por parte de la madre o cuidadora. Para el dramaturgo, en ellas son necesarios dos ritmos: el de la cuna o silla en la que se sitúa al niño y el que conforma la melodía, que se edifica sobre ambos para tratar de llegar al bebé y conseguir que duerma y/o repose. Por tanto, para Federico la letra en las canciones de cuna sería accesoria, en un primer momento: “no

hacía falta ninguna que la canción tuviese texto. El sueño acude con el ritmo solo y la vibración de la voz sobre ese ritmo. La canción de cuna perfecta sería la repetición de dos notas entre sí, alargando su duración y efecto” (1977: 1074).

Pero la letra sirve para que el niño atienda a los labios de la cantante que, además le transmite un sentido sobre el mundo, su cultura y un conjunto de emociones, dudas y miedos. Después, el poeta realizó una diferenciación entre las nanas españolas y otras de diferentes países que, aunque puedan aparecer como melancólicas en algunos instantes, lo son solo “accidentalmente, como un chorro de agua o el temblor de unas hojas en determinado momento. No podemos confundir monotonía con melancolía” (1977: 1074). En definitiva, las nanas españolas poseerían en general un carácter de profunda nostalgia.

También consideró que la transcripción de melodías de música tradicional que se había llevado hasta el momento en España no había sido del todo adecuada. Incluso, muchas de las pasadas a papel pentagramado se podrían considerar como no transcritas. Por tanto, se debían grabar en disco para poder conservar toda su riqueza y que se transmitieran y llegaran con toda su frescura y realidad a la posterioridad. Tal vez por ello, no escribió en papel pautado más que un puñado de canciones:

No hay nada más delicado que un ritmo, base de toda melodía, ni nada más difícil que una voz del pueblo que da en estas melodías tercios de tono y aun cuartos de tono, que no tienen signos en el pentagrama de la música construida. Ya ha llegado la hora de sustituir los imperfectos cancioneros actuales con colecciones de discos de gramófono, de utilidad suma para el erudito y para el músico (1977: 1087).

6. Conclusión

Sin duda, la relación de Lorca con la música es muy estrecha; también magnética para cualquier investigador. Así, hemos tratado de dibujar unos breves trazos acerca de su gran relación con el acervo popular y tradicional y con el flamenco. Es un campo muy amplio en el que, única y humildemente, hemos pretendido acercarnos con rigor (ojalá podamos profundizar en este tema y dar una visión mucho más extensa y pormenorizada). Lo cierto es que, en su vida, el arte de Orfeo ocupó un lugar de privilegio ya desde sus primeros años de estudiante, en los que era considerado como músico y su vocación caminaba más cercana al piano que a la pluma y al papel.

Pero, incluso cuando se decantó en mayor medida por la literatura, la música ocupó un espacio muy relevante en su obra y en su devenir por el mundo. No solo se relacionó con grandes personalidades de la música de su momento, sino que fue muy frecuente verle cantar y tocar el piano. Aparte de las composiciones que esbozó, también se dedicó a la investigación, e incluyó en muchos de sus teatros un buen número de canciones. En este sentido, su trabajo en la compañía de teatro aficionado La Barraca fue muy subrayado, ya que la música poseyó una enorme importancia en sus montajes. La edición de las *Canciones populares españolas* en el sello La Voz de Su Amo junto a La Argentinita en 1931 supuso un nuevo punto de inflexión en su carrera musical. No solo fueron radiadas y escuchadas en numerosos puntos del globo, sino que también las tomó como punto de partida para llevar a cabo diferentes propuestas en sus representaciones teatrales a modo de fiesta.

En cuanto al flamenco, desde su juventud se acercó con interés a esta música. Así, colaboró abiertamente en el I Concurso de Cante Jondo que, si bien fue criticado por algunos sectores, logró muchos de los objetivos que se marcaron antes de su organización. También tuvieron una gran importancia las conferencias que dedicó al cante jondo y al duende. Quizá las realizó partiendo de su intuición y sensibilidad, y de las muchas conversaciones que mantuvo con Manuel de Falla y diferentes músicos de distintas órbitas sobre el flamenco. Lo cierto es que su nivel literario destaca por sí solo, aunque no hay que olvidar su gran temperamento musical. Tal vez se deba, como apuntó Elena Torres, a que “en Federico García Lorca, música y poesía son, aún más si cabe, indisolubles (2010: 72). Y, como comentó Jorge Guillén: “todos sabemos que

en Federico resaltaba un gran temperamento de músico, acrecentado por la vigilia estudiosa. Habría podido ser compositor si se lo hubiese propuesto. Se contentó con ser de verdad un aficionado muy competente. En música fue tal vez donde el gusto de Federico se refinó con más pureza (1977: 36).

Bibliografía

- García Lorca, Federico (1977). *Obras completas*. Aguilar: Bilbao.
- García Lorca, Federico (2005). *Obras completas. IV*. RBA: Barcelona.
- García Lorca, Federico (2006). *Obras completas. III*. RBA: Barcelona.
- García Lorca, Federico (2007). *Obras completas. VI*. RBA: Barcelona.
- García Lorca, Francisco (1999). *Federico y su mundo*. RBA: Barcelona.
- García-Posada, Miguel (2005). Introducción. En García Lorca, Federico. *Obras Completas. I*. RBA: Barcelona.
- Gibson, Ian (1987). Lorca y la música. *La música en la generación del 27. Homenaje a Lorca*. Ministerio de Cultura: Madrid, pp. 81-83.
- Gibson, Ian (2003). *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Ediciones Folio: Barcelona.
- Martín Moreno, Antonio (2010). *La generación literaria del 27 y la música: Jorge Guillén y Federico García Lorca*, en García Gallardo, Cristóbal L.; Martínez González, Francisco; Ruiz Hilillo, María (coord.). *Los músicos del 27*. Universidad de Granada: Granada, CDMA, pp. 53-69.
- Osorio, Marta (ed.) (2009) *Miedo, olvido y fantasía*. Agustín Perón Comares: Granada.
- Tinell, Roger D. (1993). *Federico García Lorca y la música*. Fundación Juan March: Madrid.
- Torres Clemente, Elena (2010). *Vocaciones cruzadas: músicos y poetas de la Generación del 27*, en García Gallardo, Cristóbal L.; Martínez González, Francisco; Ruiz Hilillo, María (coord.). *Los músicos del 27*. Granada: Universidad de Granada, CDMA, pp. 70-92.
- Valls Gorina, Manuel (1962). *La música española después de Manuel de Falla*. Revista de Occidente: Madrid.

El flamenco como expresión de lo sublime: la *colección de cantes flamencos* de Antonio Machado y Álvarez

INÉS MARÍA LUNA LÓPEZ

Programa de Doctorado de Flamenco. Universidad de Sevilla

Resumen

Las características que observa Machado y Álvarez en los cantes flamencos sintonizan con los rasgos generales de la poesía y del arte en el romanticismo. Analizaremos la mirada romántica en el prólogo de la *Colección de Cantes Flamencos*, sobre todo, en relación con el pensamiento krausista y la categoría estética de lo sublime, y cómo esta mirada va a definir la idea de lo flamenco en las generaciones posteriores.

Abstract

The features that Machado y Álvarez observes in flamenco songs have a lot to do with the general features of poetry and art in romanticism. We will study the romantic look in the preface to the *Colección de Cantes Flamencos*, especially in relation to the thought of Krause and the aesthetic category of the sublime, and how this view will define the idea of flamenco in later generations.

1. Introducción

La *Colección de Cantes Flamencos* de Antonio Machado y Álvarez constituye una referencia fundamental en los estudios sobre el flamenco. Es sabido que la obra de Demófilo se presenta como la primera reflexión acerca de lo jondo. El flamenco es un hecho cultural esencialmente romántico. Los primeros escritos sobre esta manifestación artística están también íntimamente relacionados con el romanticismo⁶⁹. A pesar de las contradicciones que los críticos contemplan en la obra de Demófilo⁷⁰, se trata de una reflexión estética acorde con los planteamientos artísticos del inicio de la modernidad, acorde con los planteamientos de una época crucial para la cultura moderna como los años finales del siglo XIX. Muchas de las ideas que conforman su pensamiento están especialmente relacionadas con el krausismo. No hay que olvidar la vinculación de Demófilo a la filosofía krausista, la cual sigue viva a lo largo de toda su obra (López Álvarez, 1996: 31), y va a tener una gran relevancia en autores posteriores como Antonio Machado Ruiz o Juan Ramón Jiménez.

Analizaremos los aspectos románticos en el prólogo y apéndice de la *Colección* atendiendo al arte como individualidad y a la expresión de la melancolía. Consideraremos el flamenco como decadencia en relación con la crisis del arte en la modernidad y en relación con el nacimiento de un sentimiento de élite y de cultura minoritaria.

2 El cante flamenco como expresión de la individualidad

El cante flamenco no es una expresión popular, no es expresión folclórica. Es un *género propio de cantadores*⁷¹. Cada cantaor siente la copla como creación suya. El arte, en la concepción romántica, es expresión de la individualidad, de la subjetividad, es una expresión existencial. Como se sabe, el romanticismo va a significar una liberación extrema de la subjetividad. En este

⁶⁹ Al calor del costumbrismo romántico nacen las *Escenas andaluzas* de Estébanez Calderón. Hay que recordar también las reflexiones sobre un primitivo flamenco de los viajeros románticos como Richard Ford, George Borrow, etc. Vid. Plaza Orellana, R. (1999). En este contexto del romanticismo nacen también las colecciones de canciones populares como la de Rodríguez Marín, Palau o Machado y Álvarez. Destacamos la importancia de ésta última en los escritos flamencos.

⁷⁰ Hugo Schuchardt, con quien Demófilo mantiene vínculos profesionales y de amistad, es el primero en observar sus contradicciones, sobre todo, acerca del origen del cante. Vid. Schuchardt, H. (1990). En nuestro tiempo, G. Steingress nos ofrece una visión crítica acerca del pensamiento de Demófilo. Vid. Steingress, G. (2005). Vid. también Rodríguez-Baltanás, E. (2001).

⁷¹ Machado y Álvarez, A. (1998), p. 14.

sentido, el artista flamenco tiene una identificación absoluta con aquello que canta en sus coplas. Como los creadores románticos, el artista se convierte en el héroe de su obra. De esta manera, cada intérprete es creador en el momento del cante.

Lo cierto es que cada cantador llama, por lo general, *suyas* a las coplas de su repertorio, siquiera unas hayan sido compuestas por él y otras por su maestro o maestros⁷².

A pesar del interés de Machado y Álvarez en lo popular, en el momento de analizar el flamenco, insiste en la expresión individual como rasgo esencial.

[...] es un género propio de cantadores⁷³;

Si pues, estos cantes, por ser casi todos de autor conocido, por tener un asunto puramente individual⁷⁴[...]

Los asuntos de estas coplas son casi siempre motivos o desgracias personales⁷⁵;

El artista romántico, en la manifestación individual de su dolor, se convierte en un héroe trágico⁷⁶. El héroe romántico no renuncia al dolor. Demófilo nos habla de un hombre que desde la soledad acepta el sufrimiento como algo inevitable. Hay una insistencia continua en la declaración de la tragedia personal, en el arte como proyección de la vida. Así el cantaor escoge las palabras que necesita para la expresión justa de su dolor. Esta idea, tan presente en el prólogo, ya es sostenida por Demófilo en un artículo de 1871:

Muestran estos cantares, en los pensamientos que expresan, una desnudez y una franqueza que daña, y una marcadísima tendencia a representar el dolor tal cual es⁷⁷.

En este contexto romántico, Demófilo nos ofrece una imagen idealizada del cantaor. Nos presenta a un artista que desde la individualidad, ejerce una función espiritual en relación con el grupo. El arte tiene para el krausismo un sentido de religiosidad y trascendencia⁷⁸. El cantaor aparece como un ser en soledad, salvaguarda de una cultura que se pierde, y siempre en relación con los aspectos propios de la sensibilidad de la época, el sentimiento, la emoción, la espiritualidad...

3. El cante flamenco como expresión de la melancolía

El cante flamenco para Demófilo es la expresión melancólica y triste del alma, lo que une el flamenco a una concepción romántica del arte. Machado incluye en el flamenco sólo la expresión dolorosa del sentimiento. Insiste en la tristeza y melancolía de los cantes como los rasgos característicos de la belleza. Es un arte nacido para conmover.

Composiciones todas en que predominan los sentimientos melancólicos y tristes en grado ascendente⁷⁹[...]

...los maestros no gustan emplear más que las letras tristes⁸⁰[...]

⁷² Ibídem, p. 20.

⁷³ Ibídem, p. 14.

⁷⁴ Ibídem, p. 15.

⁷⁵ Ibídem, p. 14.

⁷⁶ Vid. Argullol, R. (2008).

⁷⁷ «Apuntes para un estudio sobre literatura popular. Cantes flamencos» *Revista Mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias de Sevilla*, Tomo II, 1871, pp. 474-478. Está recogido en López Álvarez, J. (1996).

⁷⁸ «Las obras de arte traen, como Prometeo, a la tierra un rayo de la belleza infinita; son una viva y progresiva revelación de la divinidad entre los hombres» (Krause-Sanz del Río, 2002, p. 80). Vid. también López-Morillas, J. (1980).

⁷⁹ Machado y Álvarez, A. (1998), p. 13.

⁸⁰ Ibídem, p. 16.

La letra de estas composiciones es, por lo común, tristísima⁸¹[...]

La melancolía es una actitud ante la vida. Desde la melancolía contemplan el mundo Bécquer o Rosalía de Castro, pero también Juan Ramón, Antonio Machado Ruiz o Azorín. La soledad para los románticos está unida a la belleza, idea que nuestro autor siempre tiene presente en su visión de lo flamenco, tanto desde la interpretación como desde la recepción.

Este sentimiento romántico de soledad penetró en los cantes flamencos, pero, como tal sentimiento, abarcó muchos otros géneros literarios. Era un rasgo de época, no exclusivo ni original de los cantes flamencos (Rodríguez-Baltanás, 2004: 580).

La insistencia de Machado y Álvarez en la tristeza nos hace considerarla un rasgo esencial del flamenco que muestra la sintonía de nuestro autor con el tiempo en que vive. Así la melancolía se expresa en cantes como las soleares, y en algunos otros que, según Demófilo, apenas ya se cultivan, como martinetes, carceleras, tonás, livianas o deblas. Incluye, por su carácter melancólico, las peteneras. Nos habla de sus letras tristes y sentimentales. Ocupan un lugar destacado las seguiriyas gitanas. El cante de la seguiriya gitana sería la manifestación, por excelencia, en la poesía y en la música, del carácter sublime que muestran las creaciones flamencas.

Entendemos como sublime⁸² la categoría estética fundamental del romanticismo, que reivindica de manera especial la expresión artística que conmueve, sobrecoge o asombra. El sentimiento que, para Demófilo, transmiten estos cantes está muy cerca de lo que Kant denomina *el sentimiento de lo sublime*, pues están dirigidos a conmover, a expresar *un placer que sólo es posible mediante un dolor* (Kant, 2009: 194).

4. El cante flamenco como decadencia

El cante flamenco no es un objeto destinado al comercio. Comienza a degradarse, según Demófilo, cuando se convierte en espectáculo en el café de cante.

Los cafés, último baluarte de esta afición, hoy, a nuestro juicio, contra lo que se cree, en decadencia, acabarán por completo con los cantes gitanos, los que andaluzándose, si cabe esta palabra, o haciéndose *gachonales*, como dicen los cantadores de profesión, irán perdiendo poco a poco su primitivo carácter y originalidad y se convertirán en un género mixto, a que se seguirá dando el nombre de *flamencos*, como sinónimo de gitano, pero que será en el fondo una mezcla confusa de elementos muy heterogéneos; lo bufo, lo obsceno, lo profundamente triste, lo descompasadamente alegre, lo rufianesco, etc., etc⁸³.

El arte romántico guarda una relación difícil y problemática con la idea de espectáculo. La perfección del arte, la belleza comienza a peligrar, al menos a cambiar, si es dirigida por los gustos del mercado. Machado comprende muy bien cómo el público puede condicionar el objeto artístico. La *Colección de Cantes Flamencos* se presenta ya como un estudio de carácter sociológico.

En esta consideración del público, y de su condicionamiento del producto artístico, puede decirse que Machado fue un adelantado de la moderna crítica artística y cultural (Rodríguez-Baltanás, 2001: 104).

⁸¹ Ibídem, p. 17.

⁸² El concepto de lo sublime tiene una larga tradición en el pensamiento sobre el arte. Desde Longino en la antigüedad clásica, hasta pensadores modernos como Burke, Kant, Schopenhauer. Adquiere una gran relevancia en las reflexiones estéticas del romanticismo, en las cuales se relaciona con una manera nueva de entender el arte. En este artículo atendemos, especialmente, a la visión que nos ofrece Kant en su obra *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, y más tarde, en la *Crítica del juicio*.

⁸³ Machado y Álvarez, A. (1998), p. 15.

Demófilo proclama en el flamenco una defensa del arte, en clara sintonía con la reivindicación romántica de *el arte por el arte*:

En segundo término, nos hemos propuesto en ellas fijar la atención de los verdaderos artistas en los inmensos tesoros de belleza que se encierran en esta poesía espontánea, que, por serlo, ni tiene precio en el mercado, ni obedece a otra ley que a la de manifestar en toda su pureza los sentimientos más íntimos del corazón y las ideas más claras y tenaces del entendimiento⁸⁴.

Defiende en la segunda colección de *Cantes flamencos*⁸⁵ la creación popular, en oposición a la creación erudita. El arte del pueblo, la poesía popular es, para Demófilo, como para Juan Ramón Jiménez, el arte libre, frente al arte útil, erudito, de acuerdo con la distinción krausista de arte libre y arte útil.

El libre artista, ya dé a luz una obra de vida o una obra de belleza, crea con espíritu original, no es movido por fin particular exterior, ni aun por el de su propia gloria, ni por medro de fortuna; concibe y produce sus obras sin ley prescrita por otro, sino porque la idea divina le mueve interiormente. La vida artística es en todo el sentido vida humana, original, alimentada por la concepción interior del espíritu (Krause-Sanz del Río, 1986: 86).

En nuestros días, Gerhard Steingress contempla el origen del flamenco como un fenómeno moderno especialmente vinculado a las relaciones difíciles de mercado y arte. No se trata desde el inicio de un arte popular, sino de un arte popularizado. El flamenco nace como expresión de la marginación de la cultura tradicional en un contexto que no es el suyo, y como desarraigado del artista en la sociedad moderna (Steingress, 2005: 39). Puede decirse, entonces, que tanto Demófilo como Steingress, desde perspectivas metodológicas y tiempos muy diferentes, contemplan el flamenco como crisis y conflicto de la cultura popular en la cultura moderna. El cante flamenco sería, para Steingress, el resultado artístico de este conflicto (Steingress, 2005: 135). Para Demófilo, esta crisis supone la decadencia del verdadero cante. Sin embargo, a partir de esta decadencia, nos está mostrando paradójicamente los fundamentos de una cultura que nace.

5. La concepción artística del público

El receptor del cante comparte la verdad del flamenco. El receptor del cante ha de alcanzar una sintonía anímica con el cantaor. Existe una concepción artística del público, de la misma manera que existe una concepción artística del intérprete. Se va a iniciar una visión de la afición flamenca como élite.

Los cantadores las llaman con profunda razón *cantes de sentimiento*, y constituyen, por decirlo así, la ópera de los aficionados a este género⁸⁶.

Nos habla en su prólogo del público tan variado que podemos encontrar en los cafés, pero en este público abigarrado, a Machado le interesa el hombre sensible, el hombre melancólico que es capaz de comprender la belleza del dolor, el melancólico que, según Kant, tiene el sentimiento de lo sublime.

El semblante del hombre que se encuentra en pleno sentimiento de lo sublime es serio, a veces rígido y asombrado (Kant, 2008: 32).

A Machado le interesa el acercamiento del pueblo a la sensibilidad y a la emoción, la capacidad del hombre de convertirse en minoría.

⁸⁴ Ibídем, p. 24-25.

⁸⁵ Machado y Álvarez realiza una segunda colección de cantes flamencos en 1887. Vid. Machado y Álvarez, A. (2004). Vid. también Machado y Álvarez, A. (2005), “Cantes flamencos y cantares”, *Obras completas*.

⁸⁶ Ibídém, p. 17.

El pueblo, a excepción de los cantadores y aficionados a que llamaríamos *dilettanti* si se tratara de óperas, desconoce estas coplas; no sabe cantarlas, y muchas de ellas ni aún las ha escuchado⁸⁷.

[...] es más bien propio de una clase de pueblo que de todo él⁸⁸ [...]

[...] y constituyen, por decirlo así, la ópera de los aficionados a este género⁸⁹.

La idea de la afición flamenca como élite nace de una concepción artística del pueblo. Es una concepción del pueblo cercana a la de Juan Ramón, una visión aristocrática que tanto Juan Ramón como Machado y Álvarez heredan del krausismo. Krause menciona a un público selecto, preparado para recibir el arte, al que se refiere con los nombres de aficionados o *dilettanti*. Ocupan un lugar especial, para Krause, los inteligentes, aquéllos que, además, se interesan por el estudio y la crítica de este arte.

Los que sin ser artistas se hallan dotados de sentido estético para el arte y se esmeran en cultivarlo son los *aficionados* (*dilettanti, amateurs*), parte la más selecta del público en general. Pero inteligentes no puede llamarse sino a aquellos que, sin hacer profesión del arte, lo conocen científicamente, o en otros términos, entienden su idea, la idea de la belleza y la teoría que de ambas se engendra, así como la historia de aquél, habiendo además educado su buen gusto merced al estudio de las principales obras producidas. Estos son jueces y mediadores entre el artista y el público; y si deben, con respecto al primero, guardar circunspección y mesura, no es menos cierto que nada hay tan elevado o tan profundo en el arte que pueda exceder de la competencia con que la sana crítica pronuncia sus juicios (Krause, 2009: 90).

Una larga tradición presenta el sentimiento aristocrático del arte y de la cultura. Sin embargo, la conciencia de una élite salvadora de un arte en decadencia es algo muy característico de la época moderna.

El apocalíptico, en el fondo, consuela al lector, porque le deja entrever, sobre el trasfondo de la catástrofe, la existencia de una comunidad de «superhombres» capaces de elevarse, aunque sólo sea mediante el rechazo, por encima de la banalidad media (Eco, 1977: 13).

En Machado y Álvarez hallamos la voluntad de separación de la cultura de masas, en busca de una verdadera cultura popular que sea enriquecimiento del hombre. Con el concepto de élite flamenca en Demófilo, se manifiesta la búsqueda de separación, de disidencia que tiene el flamenco desde sus orígenes. El cante flamenco se convierte en un refugio, en una salvación, en sintonía con la visión que el romanticismo tiene del arte.

6 La poética de lo jondo

Demófilo crea una poética de lo jondo (Rodríguez-Baltanás, 2001, p. 110). Esta poética nace de la proyección de una estética romántica. Encontramos el idealismo romántico, la visión del arte como algo que nos eleva y nos salva. El arte, insistimos, como expresión de lo sublime. Lo jondo se va a manifestar como una reivindicación de la sensibilidad frente a una sociedad que concibe el arte como comercio. Esta sensibilidad Machado la contempla en el pueblo, sobre todo, en el pueblo gitano⁹⁰. El pueblo se concibe como élite, pero no el pueblo en abstracto, sino el individuo sensible, cada uno de los individuos sensibles. Machado y Álvarez, como los primeros románticos, quiere salvar una tradición, una fuente original, pero lo hace de manera

⁸⁷ Ibídem, p. 18.

⁸⁸ Ibídém, p. 15.

⁸⁹ Ibídém, p. 17.

⁹⁰ Éste es el aspecto más controvertido en el pensamiento flamenco de Demófilo. Los críticos destacan la importancia de los rasgos románticos en su obra, pero sostienen que Demófilo no establece una vinculación explícita con el romanticismo, sino que relaciona las características como el individualismo o la melancolía con la expresión particular de la cultura gitana. Vid. Schuchardt, H. (1990); Steingress, G. (2005); Rodríguez-Baltanás, E. (2001).

diferente, lo hace insistiendo en lo individual, en lo existencial, en el sentimiento de orfandad del ser humano. Ésta es la diferencia con los primeros románticos y la sintonía con algunos autores como Antonio Machado Ruiz y Juan Ramón Jiménez.

No hay que dejar de lado la importancia que sus ideas han tenido a lo largo del siglo XX, cómo han constituido una manera de entender el flamenco que llega hasta nuestros días.

Machado es también el formulador de una poética de lo jondo, y en ello radica la clave de que su libro, a pesar de que sus “análisis” hayan quedado superados por la flamencología científica, siga interesándonos como un texto clásico, literaria y artísticamente todavía hoy (Rodríguez-Baltanás, 2001: 110).

Machado inspira la imagen de lo flamenco en las generaciones posteriores. El flamenco se va a ir definiendo desde Demófilo desde la conciencia de decadencia. Nace como conflicto de la cultura popular en la cultura moderna. Siempre va a estar presente, desde una visión elitista y minoritaria, la idea de una cultura que hay que conservar, la reivindicación de una auténtica cultura popular. Desde Demófilo el flamenco se concibe como refugio y salvación de lo popular en la cultura de masas.

Ha llegado, pues, la hora en que las voces de músicos, poetas y artistas españoles se unan, por instinto de conservación, para definir y exaltar las claras bellezas y sugerencias de estos cantos (García Lorca, 1986: 196).

Esta conciencia de decadencia, así como una voluntad de custodia de los cantes, la encontramos en los estudios tradicionales. Está presente, si tenemos en cuenta tres momentos fundamentales, en los escritos de García Lorca, en *Flamencología* de González Climent y en *Mundo y formas del cante flamenco* de Molina y Mairena.

El cante jondo se opone, en García Lorca, a la cultura teatral y de zarzuela, a todo aquello que representa el sentido profesional del arte. Desde la unión de flamenco y cultura popular, el cante jondo se relaciona en Lorca con un origen ancestral, con un carácter espiritual y trascendente. Lorca, sin embargo, olvida la insistencia de Machado en la expresión individual, en su origen moderno, y en el carácter no nacional.

Molina y Mairena llevan a su máxima expresión el sentido individual y minoritario del primitivo cante flamenco, que vive *encerrado en un ambiente hermético y casi sacral, como cosa privada y tradicional de los gitanos andaluces* (Molina-Mairena, 2004: 22).

Se insiste en Molina y Mairena, en Lorca, y en la obra de González Climent, en el carácter religioso del flamenco. Se exacerba el sentido sagrado del cante, así como la condición aristocrática y artística, tanto del cantaor, como del grupo selecto de aficionados. Esta visión del flamenco como rito tiene su origen en Machado. No olvidemos la importancia que el krausismo otorga al valor espiritual del arte.

[...] los cantadores eran los verdaderos reyes, los obsequiados siempre y, aunque pagados a veces, eran escuchados con religioso silencio y ¡ay de aquel que se hubiera atrevido a interrumpirlos⁹¹ [...]!]

Tanto González Climent, como Molina y Mairena declaran la importancia del café cantante, época dorada del flamenco, pero no dejan de admitir el peligro de lo comercial y de lo teatral, sobre todo, en los espectáculos de ópera flamenca. El flamenco queda canonizado desde la *Colección* como expresión existencial alejada de lo teatral. Las palabras de Manuel de Falla, a propósito del Concurso de Cante Jondo, son, en este sentido, reveladoras:

⁹¹ Ibídem, p. 207.

Asimismo, no debe ser olvidado que es cualidad esencial del cante puro andaluz la que evita toda imitación del estilo que pudiéramos llamar teatral o de concierto, pues siempre debe tener presente el aspirante a premio que no es un cantante, sino un cantaor (Falla, 1972: 162).

Molina y Mairena destacan la expresión de lo personal, la evidente *autenticidad emotiva*. Lo teatral supone para González Climent, como para Molina y Mairena, el despojarlo de su función existencial.

Son intensamente personales y autobiográficas, y se percibe que no nacieron para ser cantadas ante un auditorio sino en la intimidad de la vida familiar (Molina y Mairena, 2004: 21).

Se insiste en las obras citadas en la expresión de la tragedia personal, en un arte nacido para conmover. Así García Lorca subraya el patetismo. González Climent elabora una concepción del flamenco como filosofía de la existencia. Para Molina y Mairena el cante gira alrededor del hombre y de lo individual. La seguiriya, como expresión del dolor, se convierte desde Demófilo en paradigma del flamenco, y manifiesta la unión, frecuente en muchos estudios tradicionales, del mundo gitano y de lo trágico.

En cuanto a la presencia de lo gitano, la distinción de Machado de cante gitano y cante flamenco inspira la separación de Lorca de cante flamenco y cante jondo. Desde la visión del cante flamenco como degradación de un primitivo cante gitano, éste se convierte en origen del cante. El cante jondo es origen del flamenco en García Lorca. Así en Mairena y Molina se habla de un primitivo cante flamenco, también de carácter gitano. Machado y Álvarez, como nos dice Félix Grande (1979: 558), va a establecer por primera vez en el flamenco la diferencia entre folclore y arte. Esta diferencia va a girar desde Demófilo en torno al diálogo entre lo gitano y lo andaluz.

7 Conclusiones

Demófilo crea una poética de lo jondo inspirada en el romanticismo y en el pensamiento krausista. Su visión del flamenco tiene mucho que ver con lo que Kant denomina el sentimiento de lo sublime. En el contexto del nacimiento de la cultura de masas, Demófilo reivindica, desde la vertiente particular del flamenco, el carácter existencial del arte. Los cantes, nacidos del dolor individual, conviven a aquéllos con una sensibilidad especialmente receptiva. El flamenco, como arte en el romanticismo, se convierte para el hombre en un refugio, en una religión. Esta imagen romántica llega prácticamente hasta nuestros días. El flamenco se concibe desde Demófilo como expresión de una cultura minoritaria que se opone a la cultura de masas. Frente al carácter teatral y de espectáculo de la modernidad, se reivindica el sentido existencial y la expresión de lo personal.

Bibliografía

- Argullol, R. (2008): *El héroe y el Único, El espíritu trágico del romanticismo*, Barcelona, Acantilado.
- Eco, U. (1977): *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 5^a edición.
- Falla, M. de (1972): *Escritos sobre música y músicos: Debussy, Wagner, El Cante Jondo*, Espasa-Calpe, Colección Austral, tercera edición.
- García Lorca, F. (1986): «El cante jondo. Primitivo canto andaluz», *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, vigésimo segunda edición, tomo III.
- González Climent, A. (1964): *Flamencología: Toros, Cante y Baile*, Madrid, Escelicer.
- Grande, F. (1979): *Memoria del flamenco*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, tomo II.
- Kant, I. (2008): *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Madrid, Alianza Editorial.
- Kant, I. (2009): *Critica del juicio*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral Humanidades, décimo tercera edición.
- Krause, K. (2009): *Compendio de Estética*, Madrid, Verbum, Colección Verbum Mayor, traducido y anotado por Francisco Giner, edición de Pedro Aullón de Haro, 2^a edición.

- Krause, K. y Sanz del Río, J. (2002): *Ideal de la humanidad para la vida*, Barcelona, Ediciones Folio.
- López Álvarez, J. (1996): *El Krausismo en los escritos de Antonio Machado y Álvarez "Demófilo"*, Cádiz, Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- López-Morillas, J. (1980): *El Krausismo español: perfil de una aventura intelectual*, México, FCE, 2^a edición.
- Machado y Álvarez, A.: «Apuntes para un estudio sobre literatura popular. Cantes flamencos», *Revista Mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias de Sevilla*, II, 1871, pp. 474-478, en López Álvarez, J. (1996): *El Krausismo en los escritos de Antonio Machado y Álvarez "Demófilo"*, Cádiz, Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Machado y Álvarez, A. (1998): *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez, Demófilo*, Barcelona, DVD. Primera edición en Imp. y Lit. de El Porvenir, Sevilla, 1881.
- Machado y Álvarez, A. (2004) : *Cantes flamencos y cantares*, Barcelona, Idea y Creación editorial [Sic].
- Machado y Álvarez, A. (2005) : *Obras completas*, Sevilla, Diputación de Sevilla, Fundación Machado, edición, introducción y notas de Enrique Rodríguez-Baltanás, tomo I.
- Molina R. y Mairena A. (2004): *Mundo y formas del cante flamenco*, Sevilla, Giralda, edición facsímil, prólogo de José Cenizo Jiménez.
- Plaza Orellana, R. (1999): *El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*, Sevilla, Bienal de Arte Flamenco.
- Rodríguez-Baltanás, E. (2001): «Oralidad y escritura en el flamenco: Hugo Schuchardt y Antonio Machado y Álvarez», *Signo, Revista de Historia de la Cultura Escrita*, número 8, Universidad de Alcalá, pp. 97-120.
- Rodríguez Baltanás, E. (2004): «Las soleares: una sehnsucht a la andaluza (origen romántico y difusión europea de la canción de soledad)», *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam. Lyra Minima Oral*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla-Fundación Machado, pp. 573-580.
- Schuchardt H. (1990): *Los cantes flamencos*, Sevilla, Fundación Machado, edición de G. Steingress.
- Steingress, G. (2005): *Sociología del cante flamenco*, Sevilla, Signatura, 2^a edició.

Nuevas propuestas para la historia del baile flamenco

MIGUEL ÁNGEL BERLANGA
Universidad de Granada
berlanga@ugr.es

Resumen

La música y el baile han sido excluidos durante mucho tiempo como temas de investigación en el flamenco. Esto ha distorsionado nuestra percepción de este particular arte. La investigación sobre el baile, y en concreto sobre sus orígenes y primera etapa de desarrollo, puede contribuir a superar viejos estereotipos.

El artículo se centra en dos tipos de ambientes de bailes que podemos considerar preflamencos: los precedentes teatrales, y la reelaboración gitana de los bailes de candil. Se realiza un visionado en "clave preflamenca" sobre las danzas en la tradición del teatro menor español: jácaras y entremeses del Siglo de Oro, sainetes y tonadillas del siglo XVIII y sainete andaluz de la primera mitad del XIX. Hoy sabemos que los primeros ambientes flamencos surgieron como una particular reinterpretación gitana de los bailes de candil andaluces. Pero también la tradición bolera, más allá de constituir una escuela de danza bien diferenciada, transmitió algunas de las convenciones dancísticas que influyeron en el baile flamenco.

Abstract

The exclusion of music and dance as research topics, has distorted our perception of flamenco. Research about Spanish dance, and particularly about their origins and early development, can help to overcome old stereotypes.

This paper focuses on two kinds of environments that we consider preflamencos: theatrical precedents, and popular dances (bailes de candil) reinterpreted by the andalusian gypsies. We focus in "key preflamenca" about the spanish dances performed in the short dramatic forms: jácaras and entremeses from the Golden Age, sainetes and tonadillas of eighteenth century, andalusian sainetes of the first half of the nineteenth. The bolero, beyond have originated a distinct school of dance, originated some of the conventions of flamenco dancing. The first flamenco dance parties are analyzed as a gypsy reinterpretation of Andalusian dances of lamp.

1. Introducción

El protagonismo excesivo que la flamencología ha otorgado al cante, ha llevado a que muchas historias del flamenco se reduzcan a la narración de hechos y anécdotas referidas a la vida de los cantaores, ignorando casi por completo el baile, que es el foco en el que confluye toda la expresión flamenca: música y danza. Argumentaremos la centralidad del baile en el desarrollo histórico del arte flamenco, y nos detendremos en sus precedentes históricos, desde el siglo XVI hasta el XIX.

La hipótesis general que argumentamos es que el nacimiento del flamenco –que cabe situar a principios del siglo XIX– fue el resultado de una feliz conjunción de tradiciones previas, populares y teatrales. Y que la interacción culto-popular es constitutiva del flamenco, y más en concreto del baile. Nos centraremos en la tradición teatral primero, y después en los ambientes populares de bailes reinterpretados por los gitanos.

2. El baile flamenco en el marco del baile español

Siendo el propósito de esta comunicación analizar solo algunos hitos de la influencia histórica de la danza española en el baile flamenco, dejaremos las referencias a la Antigüedad y la Edad Media.

2.1 El Renacimiento y el Barroco

En España, al menos desde el siglo XV se diferencian dos tradiciones dancísticas o ‘escuelas’: una más popular, la del baile, y otra de danza, aristocrática, muy en contacto con las tradiciones

cortesanas europeas, como la borgoñona, la italiana, o la inglesa. Hay autores como Roberto Pla (1995) que mantienen que las baxa danzas europeas más antiguas denotarían origen español. Sea lo que sea, en el siglo XVI la distinción entre las danzas y los bayles estaba más o menos definida. Las danzas, practicadas en las fiestas reales y de la nobleza, desplegaban pasos graves y mesurados, permaneciendo los brazos estáticos. Los bayles eran del pueblo, y admitían gestos más libres de brazos y piernas y mayor desenvoltura del cuerpo.

Pero al menos desde el siglo XVI ya se observan trasvases entre las danzas aristocráticas y los bailes populares (Moreno Muñoz, 2010: 54-56). Los maestros de danza gustaban de montar nuevos pasos para la nobleza y la realeza, inspirándose no pocas veces en los bailes o danzas de cascabel, que eran las populares y que hacían frecuente uso de las castañuelas. Aíslas castañuelas fueron incorporadas a algunas danzas españolas durante los siglos XVI y XVII, proceso que se observa bien en la danza teatral. Frente a las danzas europeas, las danzas españolas de esta época destacaron por su desenvoltura y por el uso frecuente de las castañuelas.

En el siglo XVII cabe diferenciar tres tradiciones o escuelas: a) La popular, escasamente formalizada, muy variada y variable. Conocidas con frecuencia como danzas de cascabel, incluían una amplia tipología: bailes de pareja, danzas de palos, de corro, alegóricas...); b) Un estilo más internacional o europeo con elementos compartidos con otros países; y c) Las citadas por algunos autores como danzas mixtas (Deleito y Peñuela, 1944, Díez Borque, 1978). A partir de escritos de la época (Lope de Vega, Cervantes...), Díez Borque por ejemplo distingue entre Danzas de cuentas o cortesanas (Gallarda, Pavana, Alemana, Pie de Gibao, Torneo...), Bailes de cascabel, realizados en ambientes populares como corrales, festejos religiosos, reuniones y fiestas vecinales y familiares (Pollo, Villano, Rastrojo, Canario, Zarabanda, Escaramán, Capona, Seguida...) y danzas mixtas que mostraban semejanzas con las cortesanas, pero eran tan populares como los bailes.

Y es que, al igual que en los ambientes populares se imitaban ciertos elementos cortesanos, en los cortesanos se adaptaban elementos populares. Ruiz Mayordomo (1999) ha individuado algunas características distintivas de las danzas españolas que podemos llamar mixtas: la abundancia de floreos al estilo de la actual jerezana, las vueltas de pecho en los hombres, la elevación de las piernas, los giros múltiples, varios tipos de trenzado de pies... Y por supuesto el mayor uso de los brazos. Son precedentes que cristalizarían poco después en la Escuela Bolera en el siglo XVIII. De hecho en el Discurso sobre el Arte del Danzado y sus Excelencias, escrito en Sevilla en 1642 por el maestro Juan Esquivel, se encuentran ya pasos característicos de esta escuela.

2.2 El siglo XVIII. La Escuela Bolera

En el tratado de Baile de Minguet e Irol (1764) aparecen citadas por primera vez en un tratado de este tipo las seguidillas y los fandangos:

“El lenguaje coreográfico que encontramos por primera vez en Esquivel [1642] tiene su continuación en el tratado de Minguet e Irol *Arte de Danzar a la Francesa añadido en esta tercera impresión con todos los pasos, o movimientos de danzar a la española [...]* editado en Madrid, aproximadamente hacia 1737”. Este tratado “mantuvo su vigencia hasta 1764, en que es sustituido por otro del mismo autor y con prácticamente el mismo contenido, eliminando las descripciones de danzas y denominándose *Breve tratado de los pasos del danzar a la Española que hoy se estilan en Seguidillas, Fandangos y otros tañidos*”. (Ruiz Mayordomo, 1999: 305).

Entrada la segunda mitad del siglo XVIII, surgió en España una corriente casticista, populista, expresión de la reacción frente al predominio de lo italiano y lo francés en las modas, y por ende en la danza. Este *casticismo*, muy presente en sainetes y tonadillas, se forjó con una buena dosis de referentes tópicos del sur peninsular –particularmente andaluces– y madrileños, como la imitación, entre la gente joven acomodada, de usos y costumbres *populares* de Andalucía, de lo gitano y la jerga en caló. Caro Baroja (1993: 364) lo caracterizó como gitanofilia, estilización, postura estética agitanada, manierismo, gusto por la juerga y la guasa: “Dar el golpe bailando,

cantando, luciendo, retando [...] hay como una afectación de 'dandysmo' popular que extraña a ciertas gentes y ofende a otras".

La *Escuela Bolera* que surge por estos años recoge y manifiesta este casticismo y majismo incluso en la vestimenta. En ella se produce una curiosa mezcla: junto a las herencias de las danzas mixtas de siglos anteriores, un cierto refinamiento dieciochesco –del que no logra sustraerse– y el aludido majismo, andalucismo y gitanismo.

La estética bolera refuerza, en efecto, las tendencias previas del baile español, y en concreto la importancia del braceo y las castañuelas. Así había descrito el braceo del baile español Marie Catherine D'Aulnoy todavía en plena época barroca (1691, casi un siglo antes del asentamiento de la escuela bolera):

"Las actrices traían castañuelas y usaban pequeños sombreros. Es costumbre cuando bailan, y cuando danzan la zarabanda, parecer que no tocan el suelo, de lo ligero como se deslizan. El estilo es bastante diferente al nuestro; mueven sus brazos muchísimo y con frecuencia elevan sus manos sobre su cabeza y el rostro con arrebatadora gracia, tocando las castañuelas admirablemente". (D'Aulnoy, 1986: 62).

Lo que describe el texto de Madame D'Aulnoy es una zarabanda de finales del siglo XVII. Obsérvese el uso de brazos y castañuelas, las graciosas traslaciones de la bailarina por el escenario... El entero texto casi se adeaptaría a la descripción de un baile bolero actual. Compárese con el modo de caracterizar el baile bolero actual un grupo de baile, en su página web¹:

La gran diferencia con el ballet la marca la Escuela Bolera con la utilización de los brazos: el llamado braceo a la española, de alta complejidad técnica e interpretativa, con la complicación añadida de las castañuelas o palillos que deben ser tocados al mismo tiempo que evolucionan brazos y pies. [...] En cuanto al cuerpo, de la cintura para abajo hay un parecido enorme con el posicionamiento corporal del ballet; sin embargo hacia arriba se crea un dibujo global diferente, más ligado y redondo. El torso que se entrega, que avanza y se equilibra con la posición de la cabeza, es el inicio del dibujo curvo de los brazos, moviéndose en círculos que se acercan o se alejan del centro corporal.

Pues bien, a principios del XIX el baile flamenco *retomará* esta tradición de las *danzas mixtas*, que ya había retomado la Escuela Bolera. Pero mientras la danza bolera se nos aparece como la directa continuadora de esta *tradición teatral* –a la que se añaden elementos populares– el baile flamenco procedía de los ambientes populares, de los que recibe los elementos antiguos de las danzas de cascabel, tanto en la música de la guitarra y en el compás (compás de 12/8 alterno, compases de 6/8, abundancia de ritmos ternarios, rasgueados), como en los pasos de baile, (uso abundante del braceo y un particular uso del zapateado).

A la consolidación de la Escuela Bolera en los escenarios contribuyó el auge de la *tonadilla escénica* –piezas de teatro menor cantado y de ambientación populista, representadas en el intermedio de las comedias–, en las que abundaban los bailes, muy aceptados por el público.

Los referentes andaluces no fueron predominantes en las tonadillas de entre 1750 y 1780. Pero fueron creciendo paulatinamente: las *seguidillas* disminuyeron en favor de las *tiranas*, es decir canciones *bailables* –o al menos con abundante uso de la gestualidad–, *interpretadas a solo*² por una mujer. La *protagonista* de la tirana era una cantante/actriz y en este sentido cabe ver en las tiranas herencias de la práctica de las jácaras del teatro menor del siglo XVII, así como antecedentes de las cantantes/bailarinas de *canción andaluza* del siglo XIX y de las cupletistas del XX.

¹http://www.melomanos.com/discs/index.php?action=show_info&ref_disc=SRD-19&Disc_Session=a2f66168ac45a17cf1ce577d5db5cd9c#Los%20bailes. Consulta 14 V 2011.

² La presencia de bailes *a solo* de mujer no era nueva en España. Hay referencias a ellos en la Antigüedad, en la Edad Media, en el teatro desde el siglo XVI. Sabemos de bailarinas famosas como Mariana de Rueda (siglo XVI), Bernarda Ramírez (XVII), Rita Luna, Carmen la Condesita (XVIII)... La presencia femenina en los escenarios españoles fue superior a la de otros países europeos.

2.3 El baile andaluz en los teatros a principios del siglo XIX

En las últimas décadas del XVIII creció la presencia de bailarinas andaluzas en la Corte – particularmente gaditanas –, y hubo un auge de los bailes, en tonadillas y otros géneros de teatro menor. En los años de entresiglos (XVIII-XIX), los bailes incluso hacían aparición sin trama argumental alguna, como intermedios de obras. Eran bailes de pareja –una o más, o en trío– y bailes a solo tipo tiranas, como el *zorongo*, el *polo*, el *olé* o la *cachucha*.

Estos bailes continuaron en los sainetes y comedias de temática andaluza, género jocoso³ que heredó la popularidad de la tonadilla justo cuando ésta decaía, a partir de 1810. Abundaron los sainetes de trama simple e incluso inexistente: una sucesión rápida de escenas cortas, con personajes *populares* de todo tipo, de gitanos y de extranjeros –con frecuencia ridiculizados– (Cantos Caseneve, 2006). Desde Andalucía, con Cádiz y Sevilla a la cabeza, estas obras llegaban a Madrid, donde tanto se prodigaron que en la década de 1840 surgió entre los críticos un movimiento de rechazo (Romero Ferrer, 1999: 77). Y es que la presencia andaluza en Madrid fue intensa en todo el siglo XIX. Si en los años 40 el rechazo al andalucismo barato se proyectó contra los sainetes, a partir de los años 80 y en la generación del 98 tomaría un cariz antiflamenquista.

Cantos Casenave (2006: 89-90) reseña entre los bailes de moda en la escena teatral gaditana de principios de siglo XIX a los *boleros*, las *sevillanas corraleras*, el *olé*, el *zorongo*, el *jaleo* y el *zapateado*. Reparemos en la mezcla de elementos *populares* (léase no academizados) y *boleros*. A su vez, y también a caballo entre lo *popular* y lo *académico*, ese reseñado auge de bailes a solo –desde el último cuarto del siglo XVIII– que seguían su proceso de *agitanamiento*: primero bajo el nombre de *zorongos*, *polos*, *tiranas*, *cachirulos*... y ya en el siglo XIX, bajo los nombres de *El Olé*, *La Cachucha*, *el Jaleo de Jerez*, *La Malagueña* y *el Torero*, *El Vito*... Conforme avanza el siglo XIX abundaron cada vez más bailes intercalados en los sainetes. También en los teatros europeos, especialmente desde la década de 1820, triunfaron los números de danza andaluza, casi siempre independientes de toda trama argumental.

Es evidente que estos ambientes de teatro menor contribuyeron al surgimiento de la escuela de baile flamenco *en una de sus vertientes*: la *teatral*, en la que lo *andaluz popular agitanado*, como se ha visto, fue adquiriendo una presencia creciente. Si en ellos no siempre aparecen los elementos gitanos, sí que abundaban los referentes *gitanescos*. Pensamos que será fructífera una investigación detallada sobre las influencias de esta tradición dancística teatral en el baile flamenco, de cara a precisar las continuidades entre, por un lado la zarabanda, las jácaras o los canarios, con el *olé* y el *vito* de la tradición bolera, así como con los jaleos gitanos de principios de siglo, o las soleares y alegrías de unas décadas después.

3 El siglo XIX. La nueva oferta flamenca

Hasta aquí hemos tratado de la tradición dancística teatral como uno de los antecedentes inmediatos de la *escuela de baile flamenco*, hemos pretendido argumentar que asignar la creación del baile flamenco a los ambientes gitanos en exclusiva –sin referencias a estos ambientes teatrales–, equivale confundir la parte con el todo. Asignar a un superficial gitanismo –del que hizo gala una parte de la flamencología de la segunda mitad del siglo pasado– toda la explicación del flamenco, sin referencias a la historia de la música y danza española, como si los gitanos andaluces hubieran vivido aislados del resto de la población, es un error de enfoque importante.

Ahora bien, tan cierto nos parece esto como que el mundo del baile flamenco no procede *directamente* del baile bolero y teatral. Reseña la importancia del baile teatral en el surgimiento del flamenco, analizaremos otro tipo de *ambientes* populares en los que los gitanos sí fueron principales protagonistas: el de las *fiestas privadas* –la otra cara de la moneda de los orígenes del flamenco–, que comenzaron a prodigarse en torno a los años 20-30 del siglo XIX.

³ Su mejor representante andaluz de finales del siglo XVIII, y de los más influyentes, había sido el gaditano Juan Ignacio González del Castillo. Ya en el siglo XIX destacaron Tomás Rodríguez Rubí y José Sanz Pere.

Las primeras fiestas flamencas fueron fiestas de carácter *privado y público a la vez*: montadas no para el vecindario –para la comunidad que celebra–, sino para invitados distinguidos y para curiosos, previo pago de algún tipo de entrada. Contaban con una novedad de la que carecían los aludidos ambientes teatrales: al ser una especie de *reelaboración del ritual tradicional de los bailes de candil* (Berlanga, 2000), ofrecían *un ambiente de cercanía* muy distinto al de los teatros: la construcción simbólica del círculo, la relación con el grupo, con la comunidad que jalea y arropa... Ofrecían justamente la 'autenticidad' que comenzaban a demandar los foráneos y una incipiente afición. La ausencia de *escenario* de estos nuevos espacios (tenían lugar en casas particulares) y el protagonismo gitano de estas fiestas, propició que el baile flamenco se consolidara como baile solista, de ámbito reducido. Es en el baile *a solo* donde el baile flamenco mostrará su personalidad distintiva.

Esta nueva oferta, la de las *fiestas flamencas privadas*, triunfó a partir de los años 20 y 30 del siglo XIX, no antes. Por esos años lo *español exótico* teñido de andalucismo ya se había puesto de moda en Europa, a través de las bailarinas boleras (los flamencos aún no habían comenzado a salir al extranjero). Esto hizo que muchos viajeros europeos recalaran en Andalucía buscando los bailes “en su verdadero ambiente”. Y un particular tipo de *respuesta a esa nueva demanda* tuvo entonces un destacado protagonismo gitano. Los gitanos trianeros fueron los primeros que ofertaron con éxito esta especie de *alternativa* a los espectáculos teatrales. Y todo indica que la oferta triunfó y se asentó en muy poco tiempo.

3.1 Fiestas protoflamencas

Antes de la consolidación de esta nueva oferta, hay testimonios esporádicos de *fiestas gitanas* que, sin dejar de ser *bailes de candil*, mostraban ya elementos próximos al flamenco. En la fiesta descrita por Cadalso en sus *Cartas Marruecas* (fechada en la década de 1770 o primeros 80), los gitanos fueron los principales protagonistas. Hubo cante y baile, bajo la tutela y control del tío Gregorio, jefe del clan y animador principal de la velada. (Cadalso, 1971: 38-41). Se reseña el ambiente ruidoso de la fiesta, los bailes a sólo a cargo de destacadas jóvenes gitanas (se cita un polo bailado), la presencia de castañuelas, palmas, guitarra... Modos muy cercanos a lo flamenco.

Pero era una *fiesta privada* ocasional, no constituida como *oferta organizada*. En una hacienda rural no existe la posibilidad de demanda que ofrece la ciudad. El flamenco es un fenómeno urbano y organizado. Reparar en este detalle no es una simple sutileza: es lo que más distingue un baile de *candil tradicional* –en principio cerrado a los extraños– de una fiesta *flamenca*, abierta a foráneos: dos planteamientos muy distintos. Es lo que se deduce también de la comparación entre dos de las *Escenas Andaluzas* de Serafín Estébanez Calderón, escritas unas décadas después de la escena descrita por Cadalso. En *La Rifa andaluza*, escena publicada por primera vez en 1832 (Estébanez Calderón, 1985: 65-75), se describe una fiesta que aunque no es en una zona rural, sino en un barrio de una ciudad andaluza (un barrio de las afueras de Málaga), sigue las pautas de un baile de *candil a la manera tradicional*. Aparecen los jóvenes separados por sexos, las dueñas o mamás de las chicas, dos o tres ‘prohombres’ que ejercen de autoridad, guitarras, platillos, castañuelas, coplas improvisadas... En el momento de la puja o rifa, azuzada por el *rifador*, los del barrio consiguen burlarse del *señorito* visitante, que fracasa en su intento de ligar con una de las chicas, la *reina de las fiestas*. En los bailes tradicionales, hacia el foráneo –hacia quien no forma parte de la comunidad que celebra– los celebrantes muestran una actitud distante, de indiferencia e incluso rechazo.

3.2 Las primeras fiestas flamencas

Muy distinto es el proceder de los protagonistas de una de las *Escenas, Un baile en Triana*⁴. El texto sugiere la existencia de una *propaganda* por parte de los organizadores de la fiesta para captar público, una *oferta organizada* (Estébanez Calderón, 1985: 253). Se detalla la *actitud receptiva* de los

⁴ Su primera versión parece datar del año 1831.

protagonistas de la fiesta hacia los visitantes. La escena no describe un baile de candil más, sino un tipo de *fiestas-espectáculo* que los ‘flamencos’ trianeros ya ofertaban en algunas casas. Estas fiestas estaban adquiriendo por esos años modos y maneras específicos, recurrentes. Tal tipo de oferta estable no la encontramos, que sepamos, ni en el muy preflamenco Cádiz de los mismos años, ni en la ciudad de Málaga (que seguía con sus bailes de candil en el extrarradio), ni en Granada, cuyos gitanos del Sacromonte todavía no habían organizado sus zambras de manera estable. Incluso algunos datos nos hablan de que en la ciudad de Sevilla esa ‘oferta’ tenía precedentes aún más antiguos.

Esta actitud, no solo de acogida, sino de *búsqueda de un público potencial*, comenzaba a ser habitual, al menos en el sevillano barrio de Triana. Precedentes inmediatos de dicha actitud se encuentran también en Triana desde al menos 1812, según nos reseñan varios artículos de prensa de la época. Así lo ve reflejado Ortiz Nuevo en tres artículos periodísticos aparecidos entre 1812 y 13 en un periódico de Sevilla (*El Tío Tremenda o Los críticos del Malecón*. En: Ortiz Nuevo, 1990: 17-28). En el primero de ellos se narra cómo un grupo de trianeros toma la iniciativa de agasajar al general Castaños con *un jaleillo probe en una casa*. Una cosa era hacer un *jaleo pobre en una casa* particular, y otra muy distinta ofrecerlo a personajes de fuste. En realidad los gitanos venían ofreciendo espectáculos de danza desde toda su historia conocida (la novedad ahora está en que esa práctica se va a consolidar como oferta estable). Por ejemplo sabemos por el *Libro de la Gitanería de Triana*, que en 1747 los gitanos con motivo de la subida del rey Fernando VI hicieron cuatro danzas de hombres y mujeres. Y también en esa obra se lee que ya en 1742 “la gente iba a la Gitanería para distraer el ocio con la cuadrilla de la Jimena, que prepara la danza del Cascabel Gordo en la que iban doce gitanas mozas”. Una muestra más de la especial inculcación de los gitanos trianeros.

Loa pasos que se dieron desde entonces se pueden rastrear en textos de Estébanez Calderón, Richard Ford y William Beckford en la década de los 30, Teófilo Gautier y Alejandro Dumas en la década de los 40, y Charles Davillier en la de los 60, entre otros.

Richard Ford, un acomodado aristócrata inglés que vivió en Sevilla entre 1830 y 1833, describió en términos generales estas *funciones flamencas* en casas particulares –especialmente en Triana–, observando que eran organizadas por *gitanos* y que eran de *pago* (Ford, 1988: 356-58). Además de presentarlas como habituales ya por esos años, Ford escribe sin rodeos que *se pagaba por acudir a ellas*, que el baile habitualmente era *a sólo* y solía correr a cargo de mujeres. Cita la improvisación de coplas y detalla que con frecuencia estas funciones terminaban en peleas: dos herencias de los bailes de candil.

Así pues, en la década de 1830, las fiestas en casas privadas, sobre todo de gitanos trianeros –con cierto protagonismo subsidiario de no gitanos– comenzaban a ser muy frecuentadas. Por aquellos años, el inglés William Beckford tras presenciar lo que él calificó de aburrida sesión de teatro musical, fue invitado a presenciar a los músicos ‘en su ambiente’. Sus palabras sobre esta velada son de entusiasmo y aportan la visión asombrada y algo perpleja de un *outsider*. Repara en que el grupo de músicos se disponía en círculo con sus guitarras, apreciando “las más originales desviaciones de todas las reglas musicales”. Tras lanzarse a participar él mismo en el baile, queda entusiasmado por la atmósfera de emoción que envolvía a todos (Plaza, 1999: 503).

3.3 Las fiestas flamencas salen de Triana

A partir de 1840, crecen los testimonios de personajes que tras presenciar bailes españoles en los teatros de ciudades andaluzas (boleros de salón), son invitados a acudir a una función privada. Por esos años comenzaron a habilitarse salas en locales más céntricos de la ciudad. Estos nuevos espacios imitan o trasladan el ambiente de las fiestas de las casas particulares de Triana. La novedad está en que las funciones comienzan a ser en locales públicos adecentados para ello en zonas más céntricas de la ciudad. Sabemos que los organizadores de estas fiestas no solo eran gitanos. Alejandro Dumas detalla aspectos de la reunión que presenció en la planta superior de un café en Sevilla.

3.4 Un nuevo impulso: las academias de baile

Avanzados los años 40, la incorporación de un nuevo espacio supondrá un importante paso en la popularización de los espectáculos *gitanos*⁵. Nos referimos a su entrada en las academias de baile bolero. Por referencias del sevillano diario *El Porvenir*, la primera academia de baile que comenzó a integrar al mundo de la gitanería flamenca en sus *ensayos públicos* fue la de don Miguel Barrera, en la calle Tarifa de Sevilla, a partir del año 1845 (Ortiz Nuevo, 1990: 36). Eran academias de *baile* español pero daban cabida, en algunos espectáculos públicos que organizaban, a las bailaoras gitanas y cantaores. En 1847, el americano S. T. Wallis describió una función en una de estas academias, a la que fue invitado por un guía. Los flamencos, ligados a un turismo incipiente, iban ganando nuevos espacios: la demanda crecía y estos nuevos espacios contribuían a consolidarla.

Con este paso, los ambientes flamencos más específicamente *gitanos* vuelven a encontrarse con el mundo teatral y bolero –si es que alguna vez anduvieron separados–. Desde muy pronto encontramos como dos tendencias en el flamenco, una más *gitana* y otra más *andaluza*. José Luis Navarro ha escrito a propósito del intercambio de influencias entre ámbitos *gitanos* y *académicos*, que la bailarina sevillana Amparo Álvarez, *La Campanera* –estaba en el culmen de su carrera en torno a 1850– “encarna mejor que nadie los resultados de esa emblemática *simbiosis de estilos y maneras* que dio lugar al nacimiento del baile flamenco. Conjugó como pocas la elegancia de la escuela bolera con la garra” (Navarro, 2005: 42). En efecto *La Campanera*, siendo bailarina bolera, bailaba con propiedad y dominio las *alegrías* y el *jaleo gitano*. Pero ya sabemos que esas dos tendencias siempre se han influido mutuamente.

4. Conclusiones

El estudio de los orígenes históricos del baile flamenco ayuda a comprender este arte como un producto de amalgama de influencias previas, entre las que cabe destacar a) la tradición popular de bailes (los bailes de candil), b) su reinterpretación gitana, principalmente la acaecida desde principios del siglo XIX, y c) la tradición teatral de baile, particularmente la mantenida en el teatro menor, desde el siglo de Oro en adelante.

Una investigación detallada en torno a los cambios y continuidades entre determinados bailes del siglo XVI en adelante, como es el caso de las zarabandas, las chaconas, los canarios, las jácaras... (S. XVI-XVII), así como de las tiranas y otras canciones bailadas o representadas del siglo XVIII y XIX, y su relación con los jaleos de los siglos XVIII y XIX (en sus versiones más teatrales o más gitanas) puede arrojar datos interesantes sobre los orígenes y el desarrollo histórico del baile flamenco.

Miguel Ángel Berlanga
Universidad de Granada

Bibliografía

- ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel. El baile flamenco. Madrid, Alianza, 1998.
AMORÓS, A. – DÍEZ BORQUE, J.M. (Coord.) Historia de los espectáculos en España. Madrid, Castalia, 1999.
BERLANGA, Miguel A. Bailes de Candil andaluces y fiesta de Verdiales. Otra visión de los fandangos. Málaga, Diputación, 2000.
BUSTOS RODRÍGUEZ, Antonia Aux. “Divertimentos en el siglo de oro español” Danzaratte (6), 2009: 36-47.
CADALSO, José. Cartas Marruecas. Navarra, Salvat, 1971.

⁵ Todavía no recibían el nombre de flamenco: primero fue la realidad aludida, después su denominación. Entendemos que poner el acento en el origen del término *flamenco* no es una cuestión central para dilucidar los orígenes del flamenco.

- CANTOS CASENAVE, Marieta. “José Sanz Pérez y el andalucismo teatral del siglo XIX”. En: ROMERO F. Alberto / MORENO M., Andrés. Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2006: 87-104.
- CAPMANY, Aurelio. “El baile y la danza”, en Folklore y Costumbres de España. Barcelona, Martín, 1931, vol II: 169-418.
- CARO BAROJA, Julio. Ensayo sobre la literatura de cordel. Madrid, Istmo, 1990.
- . De etnología andaluza. Málaga, Servicio de Publicaciones de la Diputación, 1993.
- DAVILLIER, Charles. - DORE, Gustave. Viaje por España. Sevilla, Fundación Machado, 1988.
- DIEZ BORQUE. José María, Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega. Barcelona, Bosch, 1978.
- D' AULNOY, Marie Catherine. Relación del viaje de España. (García Mercadal ed.), Madrid, Akal, 1986.
- FLÓREZ, María Asunción. Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro. Madrid, ICCMU, 2006.
- GAMBOA, José Manuel. Una historia del Flamenco. Madrid, Espasa Calpe, 2005.
- MARRERO, Vicente. El enigma de España en la danza española. Madrid, Rialp, 1959.
- MORENO MUÑOZ, María José. La danza teatral en el siglo XVII. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2010.
- NAVARRO, José Luís. El baile flamenco. Una aproximación histórica. Córdoba, Almuazara, 2005.
- ORTIZ NUEVO, José Luis. ¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del Arte Flamenco en la prensa sevillana del XIX. Sevilla, El carro de la nieve, 1990.
- PLA, Roberto. La Baja danza y la Alta (S. XV-XVI). Comentarios al CD del mismo título. Madrid, Hispavox, CDM 5 65725 2, 1995.
- PLAZA, Rocío. El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad. Sevilla, Bienal de Arte Flamenco, 1999.
- ROMERO FERRER, Alberto. “La tradición del sainete andaluz en el teatro cómico del siglo XIX”. Scriptura (15), 1999: 77-88.
- ROMERO FERRER, Alberto / VALLEJO MÁRQUEZ, Yolanda. “El estudio del teatro andaluz del siglo XIX. Materiales y recursos bibliográficos”. Cuadernos de Ilustración y Romanticismo (11), 2003: 67-93.
- RUIZ MAYORDOMO, María José. “Espectáculos de baile y danza”. a) “De la Edad Media al siglo XVIII” (273-318); b) “Siglo XIX” (319-334). En AMORÓS, A. – DÍEZ BORQUE, J.M. (Coord.) Historia de los espectáculos en España. Madrid, Castalia, 1999.
- SUAREZ PAJARES, Javier. “El Bolero. Síntesis histórica”. En La Escuela Bolera. Encuentro Internacional. Madrid, Ministerio de Cultura, 1992: 187-193.

The legacy of Félix Fernández García in the development of ballet and Spanish dance

MARÍA GABRIELA ESTRADA
Universidad de Sevilla

Abstract

An overview of the valuable influence flamenco dancer Félix Fernández García had on Léonide Massine during his collaboration towards creating *The Three-Cornered Hat* ballet for the Ballets Russes, and on other artists that have performed, restaged or created works inspired by his legend.

1. Introduction

Most people in the arts world have heard about the Ballets Russes, the most glamorous ballet company of the 20th century; its stars (Nijinsky, Pavlova), choreographers (Folkine, Massine, Balanchine), composers (Stravinsky, Debussy), artists (Picasso, Chanel), and memorable works such as the *Rite of Spring*, *Petrushka* and *Le Spectre de la Rose*. But, not many know about how crucial the period from 1915 to 1919 was to Léonide Massine and Félix Fernández García in their process of entering and leaving the Ballets Russes; gaining fame or being secluded from society. In 1915, Massine debuts as lead dancer with the Ballets Russes, and in also in 1915, he creates his first choreography for the company. During the summer of 1916 Diaghilev and Massine see Félix dancing at the Café Novedades in Seville, and hire him in the fall of 1917 to join the Ballets Russes as dancer and Spanish dance teacher. Less than two years later, in July 1919, the Ballet Russes premieres *The Three-Cornered Hat*, the Spanish master piece by an outstanding creative team: Manuel de Falla – Composer–, Pablo Picasso –Costume and Scenic designer– and Léonide Massine, Choreographer and lead dancer. The premiere marked Massine's international recognition as dancer and choreographer, but also Félix's tragedy, as he was arrested before the premiere and placed in a mental asylum for life.

The two years that Massine and Félix worked together had such an impact on Massine's artistic development and personal performance aesthetics, that it changed the way Massine dressed, danced, and performed. Before the creation of *The Three-Cornered Hat*, Massine had only created five ballets, progressing in his artistic skills with each one, but after *El Sombrero de Tres Picos* (or *Le Tricorn* as the ballet is also called), he was considered the best choreographer in the world, and remained so for many years. The international tours of his Spanish ballets further the appreciation of Spanish dance and culture through out the world, especially as he taught flamenco workshops in some cities. His collaboration with one of the greatest stars, choreographer, producer and directors of Spanish dance, Antonio Ruiz Soler, brought back to Spain the ownership of creative choreographic developments of this Spanish ballet, which to this day, continues to evolve in the hands of contemporary Spanish choreographers. The elusive, brief, and significant collaboration of Félix with the Ballets Russes has motivated writers, playwrights, choreographers, and filmmakers into creating works about him continuing the legacy of Félix Fernández García, the silent ambassador of flamenco dance in the ballet repertoire.

2. Objective

The primary objective of this paper is to promote the appreciation of the legacy of Félix Fernández García in ballet and Spanish dance repertoire, as well as the work of those artists inspired by his life. In order to do so, biographical information related to Félix Fernández García is shared chronologically as it appears through references from Léonide Massine, Sergei Diaghilev, Lydia Sokolova, and Serge Grigoriev in their autobiographies, bibliography related to them, and to their artistic work. Through the observation of this chronology and references by the artists mentioned above, the reader can sense the importance Félix Fernández García has had on the artistic development of ballet and Spanish dance, particularly on Léonide Massine.

3. Research methodology and reference

The research findings presented in this paper comes from the passion with which I started looking for information on Félix Fernández García as I was doing my master's thesis about the chronological development of *The Three-Cornered Hat* ballet through the twentieth century. As I encountered sources repeating the same few phrases of information on Félix which faulted in assumptions, prejudice and neglect, I gave myself the task of finding as much information possible on Félix and share his story.

Research for this project includes bibliographical references, Laban analysis, video analysis from archival footage and personal papers from the archives at the Lincoln Center Performing Arts Library, the Getty Museum, Fundación Archivo Manuel de Falla, Centro Andaluz de Flamenco in Jerez, Joaquin Turina

archives, the Bibliothèque National in Paris, exhibits at the Paris Opera; personal interviews with writers, dance researchers, playwrights, professors and curators, in particular Massine's daughter, Tatiana Massine, and those who have danced or choreographed about Félix such as Javier Latorre, José Antonio Ruiz and Israel Galván.

4. Chronology

Events that lead to the creation of *The Three-Cornered Hat*, its transformation from ballet to Spanish dance repertoire and its eventual transition into becoming an expressive media to tell the story of Félix Fernández García.

1915

- Léonide Massine makes his debut as choreographer creating *Le Soleil de Nuit* premiered on December 20 at the *Grand Théâtre* in Génova (Norton 18).

1916

- May 6

The Ballets Russes travels to Spain. Falla greets Diaghilev upon his arrival (García-Márquez 67).

- May 26

The Ballets Russes season opens at the Teatro Real in Madrid (García-Márquez 69).

- End of May

In Madrid, Falla introduces María and Gregorio Martínez Sierra to Diaghilev and Massine (García-Márquez 70–71).

- June 9

The Teatro Real season ends. Massine, Diaghilev and Falla travel through Spain together (García-Márquez 72).

Diaghilev and Massine see Félix Fernández García dancing flamenco at the Café Novedades in Seville. After the performance, Diaghilev and Massine meet Félix (García-Márquez 72).

- August 25

Massine presents his choreography *Las Meninas* in San Sebastian before King Alfonso XIII (king of Spain) (García-Márquez 75; Norton 24).

- September 8

The Ballets Russes travels back to the United States, but Diaghilev and Massine remain in Spain (Massine, *My Life in Ballet* 91).

- September 22

Diaghilev and Massine go to Italy and later to Paris (García-Márquez 79).

1917

- End of May

The Ballets Russes returns to Madrid (García-Márquez 106).

- June 2

The Ballets Russes season in Madrid opens (García-Márquez 106).

Falla, Diaghilev and Massine continue working on *The Three-Cornered Hat*. Diaghilev asks Falla to make some changes in his score of the Martinez Sierras' pantomime *El Corregidor y La Molinera* ("The Governor and the Miller's Wife") to make the score more appropriate for dance. Massine asks Falla to make his composition less literal to allow him more choreographic freedom (García-Márquez 107; Hess 120).

Diaghilev and Massine re-encounter Félix Fernández García in Madrid and invite Félix to see the Ballets Russes' performance of *Schéhérazade*. After the performance, Diaghilev engages Félix to join the Ballets Russes as a flamenco teacher and dancer (García-Márquez 109).

- June 23–30

The Ballets Russes performs at the Grand Teatre de Liceu in Barcelona (Félix travels with them.) (García-Márquez 110).

Félix teaches Massine flamenco in Barcelona (García-Márquez 110).

Falla invites Diaghilev and Massine to the performance of *El Corregidor y La Molinera* at the Teatro Novedades, where Diaghilev and Massine hear Falla's orchestrated composition for the first time, later to be modified for the *The Three-Cornered Hat* ballet (García-Márquez 110).

- July

Diaghilev, Massine, Falla, and Félix travel through Spain to learn more about Spanish folk dance, music, and culture. The trip includes visits to Zaragoza, Córdoba, Seville, and Granada (García-Márquez 111).

- November 5–18

The Ballets Russes performs in Barcelona (García-Márquez 114).

- End of November

The Ballets Russes returns to the Teatro Real in Madrid (García-Márquez 114).

The Ballets Russes travels to perform in Portugal but arrives at the onset of the revolution (García-Márquez 115). After the Portuguese revolution ceases, the Ballets Russes performs in Lisbon (García-Márquez 115).

- Winter 1917

Massine and Diaghilev leave the company in Portugal and return to Madrid. They meet with Falla, who manages to arrange a Ballets Russes tour through Spain. Diaghilev contacts Oswald Stoll in England and engages a season in London for the fall (García-Márquez 115).

1918

- End of March

Ballets Russes starts its Spanish tour (García-Márquez 116). At the end of the tour, Diaghilev engages the Ballets Russes in a contract for a season at the Coliseum in London (García-Márquez 117).

- July 29

After great effort, Diaghilev and Massine finally get transit visas to go to England through France, in spite of the ongoing war (García-Márquez 119).

- August 1

Félix's contract to travel to Portugal with the Ballets Russes, written and signed in 1917, is modified by altering dates and locations to stand as contract to travel to London in August, 1918 (Diaghilev).

- September 5

The Ballets Russes season starts at the Coliseum in London and lasts until March 29, 1919 (García-Márquez 121).

1919

- April 10

The Ballets Russes rehearses at the Alhambra theatre in London. Félix watches Massine and Sokolova rehearse the lead roles in *The Three-Cornered Hat* (García-Márquez 125).

Félix is offered a chance to dance the tarantella in *La Boutique Fantasque* (Massine's new ballet, about to be premiered), but later is only assigned a minor part in the ballet *Petrushka* instead (García-Márquez 131).

- April 30

The Alhambra season opens. A few days later, Tamara Karsavina, a former Ballet Russes star, returns after years of absence and re-joins the Ballets Russes (Massine, *My Life in Ballet* 133).

The role of the Miller's Wife is taken away from Sokolova and given to Karsavina (Sokolova, *Dancing for Diaghilev* 136).

- May

Picasso arrives to London during the first days of May (García-Márquez 129).

In early May, Picasso creates a pencil drawing of Félix Fernández García depicting Félix while rehearsing with a ballerina from the Ballets Russes. This is the only visual image known to be referenced as Félix's.

At the Savoy hotel, where Diaghilev and Massine were staying in London, Diaghilev asks Félix to show Karsavina his flamenco dancing (García-Márquez 132).

According to Sokolova, a few days after Félix danced for Karsavina, his behaviour became strange. One night Félix did not go on stage to perform, left the theatre while the company was in performance, and never returned to his hotel. Félix was therefore reported missing. Eventually the company was notified that Félix had been arrested after being found dancing in a London church (St. Martin in the Fields), declared insane, and confined to a mental asylum (Sokolova, *Dancing for Diaghilev* 136).

- May 13

Félix is confined in Long Grove Hospital, Epson (Massine, *My Life in Ballet* 143).

- July 22

The Three-Cornered Hat premieres at the Alhambra Theatre in London. Massine is widely acclaimed by audience, critics, and press (Norton 62).

Massine debuts in his famous solo "The Miller's Dance" based on Félix's flamenco dancing style and technique, incorporating steps or gestures he had seen Félix use in performance, such as the slide drop to the floor and sudden recovery to standing position at the end of the solo.

1941

Félix dies after twenty-two years of confinement in the mental asylum in Epson (García-Márquez 133).

1952

The Three-Cornered Hat is presented at La Scala de Milan, staged by Massine with the lead role performed by Antonio Ruiz Soler (an internationally recognized Spanish dancer also called Antonio "El Bailarín"). This was the first time since 1919 that Massine ceded the lead role. (García-Márquez 342).

1969

The Three-Cornered Hat is presented by the Joffrey Ballet, staged by Léonide and Tatiana Massine (García-Márquez 373).

Luis Fuente, a dancer from Spain, is selected to dance the lead role. Fuente had previously danced *The Three-Cornered Hat* with the company of Antonio Ruiz Soler in Spain. His performance becomes controversial for being “too Spanish.” One night Fuente exchanged Massine’s choreography of The Miller’s Dance for Antonio’s version, receiving great audience response and temporary dismissal from the company (Fuente).

1984

José Antonio Ruiz, Spanish dancer and later, director of Ballet Nacional de España, participates in the film *Ballerinas* (a video documentary about the history of ballet). In the film, José Antonio dances “The Miller’s Dance” from *The Three-Cornered Hat*, performing the role of Félix Fernández García, as if he were rehearsing for the premiere in 1919 in the presence of Tamara Karsavina (*Ballerinas*).

1990

Marc-Alfred Pellerin publishes *El Loco*, a novel about Félix Fernández García’s combining history and fiction, serving as reference about this legend.

1998

Israel Galván presents *¡Mira! Los Zapatos Rojos*, choreography inspired on Félix Fernández García. The work becomes Mr. Galván’s manifesto, a breaking point in his career and in the creation of a new aesthetic in flamenco dance and scenic works.

2004

Javier Latorre is commissioned by Elvira Andrés (Director of the Ballet Nacional de España at the time) to choreograph *El Loco*, a ballet based on the legend of Félix Fernández García, for the Ballet Nacional de España. The premiere took place at the Teatro Real on September 6, 2004 (*FlamencoWorld, Noticias*).

2008

Gabriela Estrada presents *Appropriation* at the Claire Trevor School of the Arts, a choreographic work created with dancers from the University of California Irvine to share preliminary research on Félix Fernández García in relation to the Ballets Russes.

2011

Gabriela Estrada presents a video choreography titled *Félix* about Félix Fernández García for the Dance Film Association, fiscal sponsor of the documentary *Enigma: The Legend of Félix*, at the 2011 Dance on Camera festival in New York.

2011

The Victoria & Albert Museum presents an exhibit titled *Los Ballets Russos de Diaghilev, 1909-1929. Cuando el arte baila con la música* at La Caixa forum in Barcelona which includes the castanets that belonged to Félix Fernández García.

5. Conclusions

The chronology presented above does not include information on Félix’s birth, childhood, family, and flamenco dance career before joining the Ballets Russes or information about him after his confinement in Epsom. It has been purposely left out because there is no factual information publicly available yet. Félix’s year of birth (1893) can only be assumed in reference to his age (twenty-four) stated in the contract he signed with Diaghilev on November 1917.

Like many point out, unfortunately, if it weren’t for his engagement with the Ballets Russes, Félix might not have been known at all. From Diaghilev we know he was the best flamenco young male dancer he had seen, and in 1917, in spite of great economic and war difficulties, hired him to join his company on tour as teacher and performer. We know Félix could play the guitar, sing, and dance with tremendous speed, passion and frenetic energy, from bibliography on Massine, who always referred to his Spanish dance and language teacher with kind respect and appreciation.

From Lydia Sokolova we learn about Félix’s personality, how fond the company grew of him, his detailed rehearsals and his irregular behaviour the last night he was seen by the company; we learn that Diaghilev announced Félix’s death in 1921 after the premiere of *The Three-Cornered Hat* in Barcelona (when he was actually alive and did not die until 1941); and can find information on Félix’s actual death from the asylum’s response to her inquiries. It is also through Sokolova that Félix castanets (the only physical item publicly known to belong to him) are preserved and currently (2012) exhibited in Spain through the Victoria & Albert museum. Another reference about Félix is found in Henri Matisse’s personal letter to a friend, where the painter describes an outing with Diaghilev and Massine that included a visit to a mental asylum to visit a Spaniard.

It is interesting to observe the impact Félix and his Spanish dance had on Massine, who danced the lead role of *The Three-Cornered Hat* until his sixties. Massine also worked with Antonio Ruiz Soler in the film *Luna de Miel*, created *Capriccio Espagnol* in collaboration with “La Argentinita” for the American Ballet Theatre (taken latter to Hollywood), and also appeared dancing as the Miller in *The Three-Cornered Hat* in the first scenes of the film *The Red Shoes*. An interesting anecdote Tatiana Massine shared in an interview was that her father would teach her and her brother

flamenco on Sundays (which can be interpreted as a treat after the week's ballet training).

Even though dancers who worked with Massine on *The Three-Cornered Hat* (including his daughter Tatiana), do not recall Massine sharing any references about Félix, the life and story of this enigmatic dancer peaks out often in Massine's autobiography *My Life in Ballet* and leaps onto a plethora of pages of scholars who write about ballet and Spanish dance history.

Félix has inspired artists such as José Antonio Ruiz, in creating his performance as Félix for the ballet history TV documentary *Ballerinas*, Marc Alfred Pellerin's book *El Loco*, triggered Israel's Galván choreography *¡Mira! Los Zapatos Rojos*, launching his creative career and changing the direction of flamenco dance aesthetics into the twenty-first century. Choreographer Javier Latorre also contributed to this collection of works related to Félix with *El Loco*, commissioned by the Ballet Nacional de España, a versatile contemporary Spanish dance production based on Félix in relation to *The Three-Cornered Hat* ballet.

In interviews, these creative artists (José Antonio Ruiz, Javier Latorre and Israel Galván) agree in that the lack of information on Félix reinforces him as a legend, where each individual creates his own perception. Latorre feels that finding the missing details about Félix's controversial figure might demythologize him and emphasizes that even today, challenges in dance companies such as political tensions and lack of sensitivity are often present. Galván sympathizes with Félix in the deconstruction, fragmentation and confrontation an artists can go through stage-dance's creative process and performance. José Antonio Ruiz points out that similar tragic stories are found in many artists such as Nijinsky, and believes Félix did not imagine the difference he made in collaborating in the creation of the first Spanish dance master piece in history and in bringing the audience to the first ovation *The Three-Cornered Hat* receives with "The Miller's Dance", the farruca he inspired in both dance and music.

6. Bibliography

- Acocella, Joan. "Diaghilev Sits Out WWI in Spain: Iberian Idy." *Dance Magazine* 63. (June 1989): 45–48.
- Alarcón, Pedro Antonio de. *El Sombrero de Tres Picos*. Méx. City: Editores Mexicanos Unidos, 1994. Print.
- _____. *El Sombrero de Tres Picos. Historia verdadera de un sucedido que anda en romance, escrita ahora tal y como pasó*. Madrid, Medina y Navarro, s.a., 1874. Print.
- Albig, Pegeen Horth. "A History of the Robert Joffrey Ballet." Diss. Florida State University, 1979. Print.
- The Ballerinas. A Dramatised Performance Programme*. Perf. Carla Fracci, Peter Ustinov, Vladimir Vasilyev. Kultur Films, 1992. Videocassette.
- Ballet Nacional de España*. "History." Ballet Nacional de España. Web. April 22, 2009.
- _____. [Program, El Sombrero de Tres Picos, October 14, 1994]. Méx. City: INBA, 1994. Print.
- _____. [Season Program Book for 1994–1995]. Madrid: Ministerio de Cultura, 1994. Print.
- Beaumont, Cyril W. *The Diaghilev Ballet in London*. 3rd ed. London: Adam and Charles Black, 1951. Print.
- _____. Universo Manuel de Falla. 2nd. ed. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2007. Print.
- Diaghilev, Serge. [Contract between Serge Diaghilev and Félix Fernández García]. August 1, 1918. Stravinsky-Diaghilev Foundation Collection (MS Thr 495 III.A.42). Harvard Theater Collection, Houghton Library, Harvard University, Cambridge MA. PDF file.
- Drummond, John. *Speaking of Diaghilev*. London: Faber & Faber, 1997. Print.
- FlamencoWorld. "Noticias: Ballet Nacional de España: El Ballet Nacional de España estrena El Loco en el Teatro Real de Madrid". *FlamencoWorld.com*. September 2004. Web. April 21, 2009.
- Fuente, Luis. *Contact Information*. N.p. Web. 21 April 2009. <<http://luisfuente.info/luisfuenteCONTACT.htm>>.
- García-Marquez, Vicente. *Massine: a Biography*. New York: Knopf, 1995. Print.
- Grigoriev, Sergei Leonidovic. *The Diaghilev Ballet, 1909–1929*. London: Constable, 1953. Print.
- Karsavina, Tamara. *Theatre Street: The Reminiscences of Tamara Karsavina*. Salem, NH: Ayer, 1984. Print.
- Massine, Leonide. *Massine on Choreography: Theory and Exercises in Composition*. London: Faber, 1976. Print.
- _____. *My Life In Ballet*. Ed. Phyllis Hartnoll and Robert Rubens. New York: St. Martin's, 1968. Print.
- Migel, Parmenia. Pablo Picasso: *Designs for "The Three-Cornered Hat" (Le Tricorne)*. New York: Dover Publications, 1978.
- Nommick, Yvan and Antonio Álvarez Cañibano, eds. *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada: Fundación. Archivo Manuel de Falla Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 2000. Print.
- Norton, Leslie. *Léonide Massine and the 20th Century Ballet*. Jefferson, NC: McFarland, 2004.
- Print. *Picasso and the Dance*. Paris Opera Ballet, perf. Kultur Video, 2005. DVD.
- Pellerin, Marc-Alfred. *El Loco*. [Special edition of a translation from French into Spanish for the Congress *España y los Ballets Russes* within the 38th International Festival of Music and Dance of Granada 1989]. Paris: Julliard, 1990. Print.
- The Red Shoes*. Dir. Michael Powell. Perf. Léonide Massine, Moira Shearer and Anton Walbrook. 1948. Criterion Collection, 1999. DVD.
- Salas, Nicolás. *Sevilla, 1905: álbum gráfico de la ciudad del novecientos: 500 ilustraciones históricas*. Seville: Editorial Almuzara, 2005. Print.
- Scheijen, Sjeng, ed. *Working for Diaghilev*. Amsterdam: Groninger Museum, 2004. Print.
- Sokolova, Lydia. *Dancing for Diaghilev: The Memoirs of Lydia Sokolova*. New York: Macmillan, 1961. Print.
- _____. "A Pair of Castanets". *Ballet 9.6* (1950): 23–40. Print.
- The Three-Cornered Hat*. Perf. Cologne State Opera Ballet. Chor. Léonide Massine. Bühnen der Stadt Köln, Cologne, Ger. 1963. Videocassette.
- _____. Perf. Ballets Russes de Monte Carlo. Chor. Léonide Massine. Chicago Opera House, Chicago, IL. 1937. Film.

¿Tradición o renovación?: Un estudio a través del cante flamenco de Antonio Chacón y Enrique Morente

MARÍA JESÚS GARCÍA SÁNCHEZ
Conservatorio Superior de Música de Córdoba
maesu01@hotmail.com

Resumen

La investigación que hemos realizado trata de dar respuesta a la cuestión de si existe tradición o renovación en la evolución del cante flamenco. Para ello nos servimos de la realización de transcripciones y análisis comparados de una selección de cantes de Antonio Chacón y los mismos de Enrique Morente. Medio siglo aproximadamente separan las grabaciones de uno y otro, lo suficiente para estudiar las permanencias y los cambios que puedan existir en los parámetros que identifican el Cante flamenco.

Abstract

The research we have done is to answer the question of whether there is tradition or renovation in the evolution of Flamenco. To support our research we used transcripts and comparative analysis of a selection of Flamenco songs by Antonio Chacón and Enrique Morente. Approximately half a century separate the recordings of both musicians, which is a large enough gap of time to study the permanence and changes that may exist in the parameters that identify Flamenco.

1. Introducción

¿Tradición o renovación?: Un estudio a través del cante flamenco de Antonio Chacón y Enrique Morente, se fundamentará en la realización de transcripciones y análisis comparados para la obtención de unas conclusiones con respecto al tema.

El acceso a transcripciones de cante flamenco es muy limitado, dada la circunstancia de que hay poco material al respecto. Disponemos de manuales y artículos que hablan de distintos métodos de transcripción musical y que utilizamos como referencia para establecer nuestro propio método.

El tema de la transcripción flamenca ha evolucionado mucho en el caso de la Guitarra Flamenca, no podemos decir lo mismo en el caso del cante, hay ausencia de material y de transcriptores. Imaginamos que será cuestión de tiempo para que la transcripción musical del cante flamenco evolucione y se configure, y así poder estudiar, analizar y sacar conclusiones sobre los cantes a través de la partitura. Y este es el sentido que le damos a la transcripción, utilizarla como una herramienta de trabajo para poder llevar a cabo un análisis sobre material gráfico, además de auditivo, y todo a favor de sacar conclusiones musicales que definan el cante flamenco en términos musicales. Podremos definir característicamente un estilo flamenco, encontrar las diferencias estilísticas que puedan aportar a los cantes los distintos intérpretes, gracias a la libertad de interpretación que nos ofrece el flamenco y que no se da en otros géneros musicales, así como descubrir si existe una tradición, renovación o reinterpretación en el cante a lo largo del tiempo.

El interés de esta investigación radica por un lado, en comprobar de qué manera se mantiene el cante tradicional y por otro lado, en conocer parte del repertorio clásico del cante.

Para acotar nuestro trabajo decidimos dos cuestiones: la primera, seleccionar a dos cantaores que interpretaran el mismo repertorio para poder comparar y sacar conclusiones, para esto quién mejor que Don Antonio Chacón, reconocida figura del cante flamenco y además creador de estilos, y Morente por haber sido una de las figuras más representativas del cante flamenco actual, dándose además la circunstancia de que tenía un disco titulado *Homenaje a Don Antonio Chacón*, en el que recreaba sus cantes. Entre las grabaciones de ambos cantaores transcurre más de medio siglo, por lo que también merecerá comentario la evolución estilística de los cantes

seleccionados. La segunda decisión ha sido elegir los cantes libres⁹⁷ del repertorio para comparar, por la sencilla razón de que son los cantes que Chacón configuró y legó al Flamenco.

Este trabajo puede ser sólo el punto de partida para futuras investigaciones, pues el repertorio seleccionado ha sido interpretado por cientos de cantaores y cantaoras, con lo cual las posibilidades de análisis comparados podrían ser múltiples.

1.1 Estado de la cuestión

Podemos plantearnos el estado de la cuestión desde varias perspectivas: por un lado, encontrar los estudios anteriores que se cuestionen la evolución y la tradición en el flamenco; por otro, comprobar el material del que disponemos previo a nuestro trabajo en lo referente a las transcripciones y análisis de cante flamenco.

En lo referente al primer punto del estado de la cuestión, podríamos partir comentando la dicotomía existente en el Cante flamenco: la tradición y la innovación.

El flamenco es una música que nace en el siglo XIX por la cristalización de sedimentos musicales existentes en el sur de España. Pero el Flamenco no es sólo una música, también es una cultura, un ritual, una forma de ser..., que ha ido transformándose y modificándose según imperaban los tiempos, los cambios políticos, sociales, las nuevas tendencias musicales...

¿Podemos hablar de que existe una tradición en el flamenco? Este género no nació como una tradición, la tradición no existe de manera espontánea, la tradición se construye a través de la repetición, la reinterpretación y las variantes.

El flamenco nació en los albores del Romanticismo, muchos cambios políticos y sociales a principios del siglo XIX favorecieron que la sociedad buscara distracciones que la evadiera de la realidad. Los teatros eran lugares de reunión de grupos sociales de distintas clases y donde se encontraban por tanto espectáculos diversos, de ahí los Espectáculos de Variedades.

En estos escenarios de espectáculos de variedades germinó el flamenco hacia mitad del siglo XIX. Empezó así a nacer un género nuevo, mezcla de lo popular y lo moderno, sonoridades familiares pero con toques exóticos, rápidamente habrá personas que capten las posibilidades comerciales que tiene esta nueva música, y de ahí que empiecen a aparecer nuevos estilos y lugares donde comercializarlos. Así, sumándose a la moda de los “Cafés” del resto de Europa, personas como Silverio Franconetti, cantaor y empresario, en la década de 1980 montaran los primeros cafés cantantes. Aparecen primero en Sevilla, Cádiz y Málaga, y posteriormente se extienden a grandes ciudades españolas como Madrid o Barcelona.

Los cafés cantantes eran lugares donde se ofrecían actuaciones de cante flamenco, entre otras. Lugares donde se aprendía, transmitía y fraguaba el flamenco. Lugares donde artistas y aficionados “inventaban una tradición”, configuraban estilos, rituales y se iniciaban en la profesionalización. Lugares donde se configuró un nuevo arte, el Arte Flamenco. Esta etapa será reconocida pues como la Edad de Oro del Flamenco o la etapa de los Cafés Cantantes. Los Cafés Cantantes entraron en decadencia durante la segunda década del siglo XX, y el escenario del flamenco cambió de lugar. La Ópera Flamenca será una nueva etapa para el género, como ya hemos dicho se cambia de escenario, por motivos económicos y políticos principalmente, pero los artistas serán los mismos que triunfaron en los Cafés y los estilos que se interpretan son los que quedaron canonizados como los Cantes “Clásicos” del flamenco.

La política de la España de la primera mitad del siglo XX, que después se llamaría la “España de pandereta”, comercializaría el flamenco a través del cine folklórico y una producción discográfica de consumo fácil, lo que dio lugar a la estandarización del flamenco, la fusión con la copla y el cuplé y la marginación de las formas “tradicionales” de cante.

La nueva estética del flamenco cambiará con el movimiento Mairentista⁹⁸ que en la década de

⁹⁷ En este caso particular, los estilos a trabajar son las Malagueñas, Granaína y Media Granaína, la Cartagenera y la Minera.

⁹⁸ Movimiento emprendido por Antonio Mairena y Ricardo Molina, entre otros, culminado con la obra *Mundo y formas del cante flamenco* y seguido y apoyado por una gran cantidad de aficionados y profesionales de este arte.

1950, pretende reinventar el cante desde una posición “neotradicionalista”. Después de la “esencia pura” del Flamenco “contaminado” por el operismo de la primera mitad del XX, el Mairenismo recupera el “flamenco clásico” como una manifestación arraigada y anclada en la conciencia nacional y de clase. Como reacción desviada de esta tendencia hacia lo jondo, lo gitano, lo puro y lo hermético del movimiento promovido por Mairena, surge el “nuevo flamenco” como un producto postmoderno de la sociedad actual, que pretende hacer extensivo ese carácter postmoderno del flamenco en general desde sus orígenes.

Aparece el flamenco postmoderno, entendido como una manifestación artística que responde a la nueva sociedad global, este flamenco se sirve de valores culturales premodernos y tradicionales para fusionarlos con otros elementos y tendencias postmodernas, con fines globalizadores, mercantilistas e industriales. Nace así el nuevo flamenco, un género que fusiona con todo tipo de tendencias musicales, el rock, la salsa, el jazz, la música árabe, el funky, la música gypsy...

Y aquí es donde nos encontramos actualmente, tenemos nuevo flamenco y flamenco tradicional, considerándose este último como el establecido en la Edad de Oro del flamenco.

Por tanto, el flamenco tradicional es aquel que ha quedado canonizado con unos estilos y formas determinadas, asociado a unas estrofas métricas estandarizadas, unas armonías, unas melodías definidas, atribuido a unos creadores y a unas agrupaciones instrumentales, entre otras características. La renovación del flamenco tradicional por tanto es posible a través de diferentes fusiones, mezclas, incorporación de nuevas instrumentaciones, modificaciones de parámetros, experimentos tímbricos y armónicos, incorporación de diferentes estructuras métricas resultando de estos experimentos lo que podemos definir como el “nuevo flamenco”.

Apoyando estas hipótesis encontramos un interesante estudio en Berlanga⁹⁹, una síntesis de la evolución del género flamenco, un estudio por etapas del mismo y una división del flamenco muy definida: “flamenco clásico” y “nuevo flamenco”. Además, se presenta una reflexión sobre la importancia de la renovación de la tradición para evitar un “género de museo”.

También Steingress¹⁰⁰ nos expone una historia del flamenco desde una perspectiva evolutiva en cuanto a su composición y a la influencia sociológica y postmoderna. De nuevo encontramos la oposición “flamenco tradicional” u “ortodoxo” y “flamenco-fusión” o “nuevo flamenco”. Son distintos los conceptos que introduce para nombrar posibles modos de transformación de la música: *collage, pastiche, fusión, hibridación ...*

Con respecto al segundo punto, transcripciones y análisis de cante flamenco, el primer acercamiento para localizar información fue el Centro de Documentación de Flamenco de Jerez desde el verano del 2007. Posteriormente hemos consultado los fondos de la Biblioteca Provincial de Córdoba, la Biblioteca de la Universidad de Córdoba y de la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Córdoba, teniendo poco éxito para encontrar documentación sobre la transcripción del cante flamenco.

Nos hemos servido pues de material bibliográfico¹⁰¹ e información existente en la Red con referencia a la transcripción. En los diversos estudios que hemos utilizado como fuentes, se proponen distintos métodos de transcripción flamencológica, desde la transcripción pictográfica de Donnier¹⁰² hasta la transcripción más nítida de Hurtado¹⁰³; además de encontrar un análisis específico de una falseta de Soleá en la propuesta de Cera¹⁰⁴.

⁹⁹ BERLANGA, M. Á., “Tradición y renovación: Reflexiones en torno al antiguo y nuevo Flamenco”, en *TransSibEria. Revista Transcultural de Música*, 1997.

¹⁰⁰ STEINGRESS, Gerhard, “La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos)”, en *TransSibEria. Revista Transcultural de Música*, 2004.

¹⁰¹ Consultar la bibliografía.

¹⁰² DONNIER, Ph., “Flamenco: elementos para la transcripción del cante y de la guitarra”, en *Actas del III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*, Benicassim (1997), Sociedad Ibérica de Etnomusicología, pp. 103-120, 1998.

¹⁰³ HURTADO TORRES, A. y D., *El Arte de la escritura musical flamenca* Sevilla, X Bienal de Arte Flamenco, 1998.

¹⁰⁴ CERA, M., “Tras la huella del duende flamenco a través del análisis”, en *Musicalia, Revista Musical del*

Se encuentra una necesidad imperiosa de ver transcrita nuestro rico repertorio flamenco. En las dos últimas décadas, surge una nueva manera de recuperar y revalorizar este repertorio, a través de una transcripción más cercana a lo real, que intente reflejar los matices más sutiles del flamenco, y a través de un análisis que estudie el repertorio flamenco desde un punto de vista mucho más científico y pragmático que en épocas pasadas de la Flamencología, y que fije así la huella de aquello que fue siempre del territorio oral.

Este trabajo de investigación contribuye al nuevo camino que toma una de las nuevas corrientes de investigación flamencológica, como ya Cristina Cruces¹⁰⁵ solicitaba, y así añadir otro eslabón en esta cadena de investigación, en lo referente a transcripciones de cante de un repertorio determinado y a un modelo práctico de análisis, para obtener los detalles que pueden definir a un cante.

Cera¹⁰⁶ propone un esquema de análisis formal y armónico detallado de la falseta de Soleá, donde también resalta los aspectos melódicos ascendentes, descendentes y oscilantes, además de la cadencia flamenca que encontramos en la falseta. También, explica dicho esquema incidiendo en los parámetros armónicos, melódicos, fraseológicos, rítmicos y tímbricos.

En *El Arte de la escritura musical flamenca*¹⁰⁷, los hermanos Hurtado ofrecen además de una breve historia de los cantes, una metodología de transcripción flamencológica. Aparece la transcripción de una Malagueña de Chacón, que constituirá la base sobre la que se elaborará el presente trabajo de investigación. En estas transcripciones se reflejan los aspectos melódicos, de improvisación, armónicos y ornamentales que encontramos en las Malagueñas.

El sistema de transcripción propuesto por los hermanos Hurtado¹⁰⁸, resulta de gran utilidad, ya que sienta los cimientos de una transcripción clara, eficaz y actual, que se halla muy cerca del cante original. Se proponen varios tipos de transcripciones, entre ellas la esencial, específica y estándar. En el presente trabajo se ha elegido un tipo de transcripción cercano a la transcripción específica. Consiste en transcribir las melodías con ritmo aproximado (se utilizan cabezas de notas de distintos tamaños o en blanco para indicar distintas duraciones. La nota negra indica el valor medio, el valor mayor es la blanca y las notas pequeñas tienen un valor más breve. Además aparecen episemas para prolongar el valor de la nota que lo lleva). Se especifican los detalles de la transcripción y se propone un modelo de análisis.

Como paradigma de la comparación entre los cantes hemos elegido el estudio de Torres¹⁰⁹, en el que se citan los posos de Donnier¹¹⁰ para la realización de un análisis del Fandango de Lucena, y su relación con otros cantes como la Minera y la Cartagenera de Chacón, o la Murciana del Cojo de Málaga. En el trabajo de Torres se mencionan los comentarios sobre el fandango de Eduardo Ocón y de Hipólito Rossy¹¹¹.

1.2 Hipótesis y objetivos

La hipótesis planteada es la existencia de un repertorio tradicional de Cante flamenco que

Conservatorio Superior de Música de Córdoba “Rafael Orozco”, Córdoba, nº 5, pp.159-174.

¹⁰⁵ CRUCES ROLDÁN, C., “Una primera aproximación a las metodologías de estudio del flamenco. Perspectivas, necesidades y líneas de trabajo”, en *Patrimonio musical. Artículos de patrimonio etnológico musical*, Granada, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, pp. 63-84, 2002.

¹⁰⁶ CERA, M., “Tras la huella del duende flamenco a través del análisis”, en *Musicalia, Revista Musical del Conservatorio Superior de Música de Córdoba “Rafael Orozco”*, Córdoba, nº 5, pp. 159-174.

¹⁰⁷ HURTADO TORRES, A. y D., *El Arte de la escritura musical flamenca*, cit., p. 98.

¹⁰⁸ HURTADO TORRES, A. y D., “Nuevos horizontes en la transcripción musical del flamenco”, en *Música oral del Sur*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, pp. 251-268, 2005.

¹⁰⁹ TORRES, N., “Escritura musical de la guitarra flamenca: historia, evolución y problemas”, en *Música oral del Sur*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, pp. 269-310, 2005.

¹¹⁰ DONNIER, Ph., *El Duende tiene que ser matemático*, Virgilio Márquez, 1987; e id., “Flamenco: elementos para la transcripción del cante y de la guitarra”, cit.

¹¹¹ ROSSY, H., *Teoría del Cante Jondo*, Barcelona, Credsa, 1966.

puede ser modernizado o renovado a través de la modificación de algunos parámetros musicales.

Por tanto, los objetivos que pretendo alcanzar serían:

- Establecer los parámetros que deben permanecer estables y los que pueden variar, para considerar que un cante es tradicional.
- Conocer la evolución que el cante ha podido experimentar en un periodo de medio siglo (entre Chacón, primeras décadas del siglo XX, y Morente, años 60 del mismo siglo).
- Encontrar modelos de cante introducidos por grandes figuras que han sido recreados a lo largo de toda la historia del flamenco.
- Demostrar que el cante flamenco, a pesar de su tradicional transmisión oral, se puede transcribir y leer a través de partitura.
- Conseguir que la partitura sea un recurso para el estudio y análisis del cante flamenco.
- Exponer una notación musical adecuada para reflejar el cante flamenco.
- Extraer características definitorias de distintos cantes a través de los análisis comparados.
- Dar a conocer algunas estructuras melódicas básicas de cantes, para que cualquier persona iniciada en la música pueda leer, entonar, identificar o analizar.

1.3 Metodología de trabajo. Descripción

Para la realización de este trabajo, hemos empleado una metodología cualitativa fundamentada en el “método etnomusicológico”, ya que es un método de acercamiento hacia el estudio de todo tipo de músicas y en especial del cante flamenco. Para ello, nos hemos basado en el acopio de información, en el trabajo de campo, en la revisión bibliográfica y demás fuentes, con el fin de encontrar la máxima información para poder culminar con éxito nuestra investigación.

En lo que respecta a la parte musical, después de realizar las transcripciones de los cantes hemos utilizado el método de musicología comparada, realizando análisis comparativos de los cantes seleccionados.

Después de estudiar distintos tipos de transcripción, llegamos a la conclusión de hacer una transcripción de melodía sin ritmo definido, eso sí, con valores aproximados y seguir el procedimiento de transcripción que estudié durante tres cursos consecutivos en la asignatura del currículo del Título Superior de Música de la Especialidad de Flamencología: Transcripción y Análisis del Flamenco. Hemos decidido seguir el método que nos enseñaron nuestros profesores, todos ellos, reconocidos sabedores de la teoría, transcripción y análisis del flamenco, los hermanos Antonio y David Hurtado, Lola Fernández y Clara Cantador.

Determinamos hacer una selección de cantes para trabajar sobre ellos, y el criterio fue estudiar los cantes libres del repertorio de Chacón, por ser los que esta figura emblemática del cante consolidó.

Por la parte de la selección de los cantes de Morente fue fácil encontrar el material, ya que todo él estaba contenido en el disco *Homenaje a Don Antonio Chacón* con el guitarrista Pepe Habichuela, de 1977 publicado por HISPAVOX. A continuación la selección de los cantes del disco de Morente:

- *En un hospital la vi*, Malagueña grande de Chacón.
- *Rosa si no te cogí*, Granaína de Chacón.
- *De aquella campana triste*, Malagueña de Chacón.
- *A qué tanto me consientes*, Malagueña de la Trini (Versión de Chacón).
- *La que vive en la Carrera*, Media Granaína de Chacón.
- *Del convento las campanas*, Malagueña de Chacón.

- *Soy del reino de Almería*, Mineras de Chacón.
- *Los aires son desabrios*, Cartagenera de Chacón.

Con respecto a los cantes de Chacón, ha sido más difícil encontrar las grabaciones puesto que no hay una antología con todos los cantes del maestro por el momento. Las grabaciones están distribuidas en los distintos discos compactos que relacionamos: *Antonio Chacón. Álbum de Oro* (1909) con la guitarra de Juan Gandulla Habichuela, *Don Antonio Chacón. 1813-1927: la cumbre de un maestro* con la guitarra de Ramón Montoya del sello discográfico SONIFOLK y *Grabaciones discos pizarra. 1913 - 1930. Antonio Chacón*, también con la guitarra de Ramón Montoya. Ahora bien, nos basamos en la clasificación discográfica que realizó Blas Vega¹¹² para asignar el año de grabación y el guitarrista que acompaña en cada grabación.

Tras la exposición del material de análisis catalogado gracias a la labor de José Blas Vega, y después de relatar cómo se ha llevado a cabo la recolección de material y datos, elaboramos las transcripciones con el método ya explicado, valiéndonos del piano y de un programa informático que en ocasiones hemos utilizado para ralentizar las grabaciones y así, poder captar los melismas de la voz detalladamente. Este programa al que nos referimos se llama *Sound Forge*, y además de realizar la función que acabamos de explicar, te permite seleccionar segmentos para escucharlos aisladamente y poder agilizar el trabajo.

Presentamos una leyenda de la simbología utilizada en las transcripciones para la comprensión del lector¹¹³.

Por último, y para finalizar con este epígrafe se presenta la ficha de análisis propuesta con la explicación de cada uno de sus parámetros, a través del estudio detallado y comparado de esta ficha podremos llegar a unas conclusiones en cada cante estudiado.

2. ¿Tradición o renovación?: Un estudio a través del cante flamenco de Antonio Chacón y Enrique Morente

2.1 Análisis de los cantes y conclusiones individuales

A continuación se desarrolla el último punto del análisis del primer cante *En un hospital la vi*, Malagueña grande de Chacón, como ejemplo de las conclusiones y estudio comparativo que se ha llevado a cabo con cada uno de los cantes seleccionados. La transcripción y ficha de análisis de este ejemplo se encuentra en el Apéndice.

CONCLUSIONES Y ESTUDIO COMPARATIVO ENTRE AMBOS ANÁLISIS

DIFERENCIAS Y SEMEJANZAS PRINCIPALES TRAS EL ANÁLISIS DE LAS DOS INTERPRETACIONES:

La primera diferencia que encontramos es respecto al tono de la interpretación; la versión de Morente está en Mi M y la de Chacón en Mi b M, es decir, a medio tono.

Otra de las diferencias más relevantes es la forma del cante. Podemos apreciar que la interpretación de Morente incorpora ayeos y la de Chacón no, pero nos gustaría añadir que el ayeo que introduce Morente es muy similar al que introduce Chacón en la Malagueña *A qué tanto me consientes*, y que en ese caso es Morente el que no introduce ayeos, por lo que podríamos deducir que los ayeos en las Malagueñas son intercambiables y que el ayeo que introduce Morente es en el estilo chaconiano. Otro aspecto a señalar a propósito de la forma es que en la versión de Chacón hay remate de guitarra al final, y en el caso de Morente la guitarra y la voz acaban juntas.

Con respecto al ámbito global de la copla, hay diferencia de un tono entre la versión de

¹¹² BLAS VEGA, J. (1990). *Vida y cante de don Antonio Chacón*. Madrid: Ed. Cinterco, pp. 142-149.

¹¹³ Anexa en Apéndice.

Morente (una 10^a m) y la de Chacón (una 9^a m), pero esta cuestión no tiene mayor relevancia ya que Morente llega al Sol4 en el segundo tercio a través de la ornamentación.

La armonía de la copla merece un comentario aparte. La armonía del acompañamiento de Morente por parte del guitarrista Pepe Habichuela, es más rico, contemporáneo, melódico y más libre dentro del clasicismo del cante. Utiliza más cambios armónicos sobre todo en los dos últimos tercios de la copla y cada vez que se mantiene un acorde a lo largo de un tercio, se adorna haciendo apoyaturas superiores o inferiores al acorde. Cuando hay notas largas y mantenidas en el cante, también interviene la guitarra para reforzar el cante.

En la interpretación de Chacón el acompañamiento por parte de la guitarra de Habichuela, a pesar de la dificultad para apreciar los detalles por el estado de la grabación, podríamos decir que es un acompañamiento más acompañado y armónico.

Cuando escuchamos el cante con el acompañamiento, sabiendo que la copla de la Malagueña está en Mayor, encontramos realmente la ambivalencia de lo que sería la bimodalidad del fandango, ya que tanto la armonía de la guitarra como la melodía del cante, nos inducen a pensar en muchas ocasiones que estamos en modo flamenco hasta que no resuelve la armonía de la guitarra. Es más, si analizáramos estas melodías de malagueña sin tener en cuenta el acompañamiento de guitarra, seguramente las encuadraríamos dentro del modo de Mi flamenco.

Melódicamente comenzaremos apreciando que con respecto al primer tercio, los esqueletos de ambas melodías son casi idénticos. Podríamos señalar que Chacón realiza una respiración que Morente no hace y que en la interpretación de Morente la ornamentación es algo más pronunciada, ya que amplía la escala hasta el Re en la sílaba “bran” para descender al Mi antes de llegar a la nota de reposo Fa.

En el segundo tercio, el esqueleto melódico se mantiene y las respiraciones también coinciden. Es en la parte ornamental donde Morente introduce una ornamentación distinta, acudiendo a las escalas como recurso ornamental; sin embargo, Chacón además de las escalas introduce muchos mordentes sobre las notas Si y Do. Este tercio es enlazado con el tercero con la misma respiración por parte de Morente, por lo que la nota final (Si) es una anticipación del siguiente tercio. Chacón, en cambio, hace la respiración en el tercio.

En el tercer tercio también se respeta el esqueleto melódico pero hay más variaciones en cuanto a la ornamentación. Chacón tiene un estilo muy definido, y en la ornamentación utiliza como recurso la repetición de nota, que no utiliza Morente.

Nos encontramos sobre todo diferencias ornamentales en el cuarto tercio, ya que de nuevo Morente recurre a las escalas ascendentes y descendentes, y por su lado Chacón, introduce las escalas pero articuladas sus notas de tres en tres. Otra diferencia apreciable son las respiraciones, Morente realiza dos respiraciones mientras que Chacón interpreta el tercio en un sólo jípío.

En el quinto tercio, es Morente el que recurre al estilo de Chacón para ornamentar en las escalas, agrupando las notas de tres en tres y Chacón realiza más mordentes para adornar la secuencia de escalas que contiene este tercio. Una vez más Morente introduce una respiración al principio que Chacón no realiza, por lo demás, el esqueleto melódico coincide en las dos versiones.

El último tercio está mucho más desarrollado por parte de Morente, en él realiza un despliegue de escalas partiendo del modelo que presenta Chacón como ornamento, aunque el esqueleto permanece en las dos.

Concluimos aportando un esqueleto melódico, solo con cabezas de notas y sin indicaciones rítmicas, como modelo de la Malagueña *grande* de Chacón, después de su análisis y comparación con la versión de Morente. Dejaremos las respiraciones y ornamentaciones pertinentes para facilitar su estudio y análisis.

EN UN HOSPITAL LA VI

2.2 Resultados generales: transcripción y análisis comparados

La transcripción es una herramienta de gran utilidad para poder analizar de manera pormenorizada, cada uno de los detalles que conforman un estilo flamenco, como hemos demostrado. Es de suma importancia tener en cuenta el “qué” y “para qué” vamos a transcribir.

La comparación por medio del análisis entre los cantes seleccionados, nos dan respuesta a qué elementos se mantienen y qué elementos varían en las distintas interpretaciones.

La forma de los cantes varía de manera arbitraria, en todos los cantes hay una introducción de guitarra y una letra de cante, pero unas veces encontramos ayeos y otras no. Con respecto a esta cuestión, y centrándonos en el estilo de las Malagueñas, nos gustaría señalar, que el modelo de ayeos que plantea Chacón en *A qué tanto me consientes*, es el que reinterpreta Morente en los cantes del estilo mencionado, así pues, podremos considerar, y tras el análisis de cuatro tipos de Malagueñas, que el modelo de ayeo es el mismo para todas y por ser así, son intercambiables. Continuando con el mismo estilo flamenco, decir que sólo hay una letra de cante en todas las interpretaciones. En el resto de estilos, la Minera, Granaína, Media Granaína y Cartagenera, sí podemos apreciar que se introducen dos letras de cante, unas veces en la versión de Chacón y otras en la de Morente, por lo que se podría considerar que son cantes combinables con más letras o coplas del mismo estilo de cante.

Continuando con las conclusiones formales de los cantes, observamos que en todas las grabaciones de Morente, la guitarra concluye tras el cante con un remate, y que en el caso de las grabaciones de Chacón, la guitarra continúa después del cante con una variación. Probablemente se deba al intento de aprovechar al máximo la duración de los soportes de grabación, los cuales tenían un tiempo limitado, cosa que deja de suceder con los nuevos soportes de grabación.

El resto de resultados relacionados con el cante se determinan en el siguiente apartado por ser el objeto de la investigación.

3. Conclusiones

El concepto de “tradición” lo encontramos a lo largo de toda la vida del flamenco, pero este nunca ha estado separado de la innovación. Desde su consolidación como Arte en los Cafés Cantantes, proceso de profesionalización, pasando por los primitivos medios de grabación, los

distintos escenarios, la ópera, los tablaos, las *peñas*, los festivales, los concursos..., y pasando por todas las etapas, el flamenco siempre ha tenido intentos de llevar el género al hermetismo, a la mistificación del conservadurismo, a intentar crear una música de museo. Pero la música y concretamente el flamenco, es algo vivo, y como tal, mutante.

¿Existe un repertorio tradicional de cante flamenco que puede ser modernizado o renovado a través de la modificación de algunos parámetros musicales? Sí. El repertorio que se configuró en los Cafés Cantantes permanece vivo, son los modelos tradicionales que todos los cantaores y cantaoras para llegar a la profesionalización han de dominar. Ahora bien, para cubrir las demandas de la sociedad globalizada en la que vivimos, existen nuevas tendencias y todas respetables.

En el flamenco, podemos considerar que al igual que en el mundo del clásico, la música clásica, se ha canonizado un repertorio tradicional, el cual puede ser vulnerado o transformado para estar al día de la demanda social. Este repertorio tradicional mantiene cómo estándares las melodías de los cantes y el resto de parámetros que configuran el estilo pueden ser alterados, como el acompañamiento, la instrumentación, la ornamentación, la forma ...

Las grabaciones históricas, que nos han legado cantaores como Chacón, suponen una fuente de incalculable valor para el estudio y entendimiento de cómo se ejecutaban los estilos flamencos de principios del siglo XX, por las figuras más representativas de este arte. En grabaciones posteriores, como las que hemos escogido de Morente, se muestra cómo el cante se mantiene tal cual en cuanto a estructura melódica se refiere. El problema de la calidad sonora de las grabaciones antiguas, donde cantaor y guitarrista aparecen en dos planos completamente desnivelados, produce que la transcripción guitarrística sea, en algunos casos, más complicada que la del cante y aunque este no haya sido nuestro cometido principal, ha sido necesario el análisis del sustento armónico de la guitarra para conocer los parámetros variables del estilo musical y ubicar las funciones melódicas del cante con respecto a la armonía de su acompañamiento.

Dando respuesta a nuestros objetivos, veremos más detalladamente la evolución que el cante ha experimentado a lo largo de medio siglo y los distintos ritmos de evolución existentes en el cante con respecto al toque. A través de los análisis, extraemos las conclusiones acerca de los parámetros que deben permanecer estables y los que pueden variar, para considerar que un cante es tradicional.

En lo que al cante se refiere, no encontramos diferencias notables, puesto que los esqueletos melódicos de todos los cantes coinciden y tan sólo hemos podido extraer diferencias ornamentales y de pausas respiratorias que no coinciden en ambas versiones comparadas. Encontramos más respiraciones en las versiones de Morente, a modo de enfatizaciones estilísticas; y en lo referente a la ornamentación, encontramos diferencias interpretativas en todos los cantes, aunque elementos melismáticos que creemos propios del estilo de Chacón los encontramos en Morente en otros pasajes, como son: los *portamenti*, las escalas de notas articuladas de tres en tres, los grupetos, los mordentes, los vibratos ..., dejando clara así Enrique, una de sus fuentes de aprendizaje para la creación de un estilo propio como músico y como flamenco.

Así concluimos, que la melodía se mantiene con algunas variaciones melismáticas, por lo que hemos podido extraer un esqueleto melódico de estos cantes. Con estos esqueletos melódicos presentamos una propuesta educativa para la difusión y conocimiento de los estilos trabajados. Además de presentar estos patrones melódicos de los cantes, aportamos un sistema de transcripción y un método de análisis y de trabajo para profundizar, enseñar y aprender el extenso repertorio del Cante flamenco.

Las grandes diferencias las encontramos en el acompañamiento guitarrístico de los cantes. Ya sabemos que la guitarra flamenca ha evolucionado de manera abismal durante el siglo XX y sigue evolucionando en el XXI, pero el acompañamiento de un cante en un estilo clásico o renovador, puede suponer la transformación de ese cante, y este es el caso que se produce en los cantes que

hemos trabajado. Las guitarras de Pedro el del Lunar, Juan Gandulla Habichuela y Ramón Montoya, realizan acompañamientos “sencillos” al cante, respetando los esquemas armónicos establecidos en su momento; sin embargo, la guitarra de Morente, Pepe Habichuela, enriquece los esquemas armónicos añadiendo disonancias al acorde, como 7as, 9as, incorporando acordes de paso que enfatizan otros grados (como son las dominantes secundarias), acordes de floreo, acordes de paso por cromatismo, tratamiento melódico de apoyo al cante..., de tal manera, que parece estar acompañando a otros cantes. El caso más llamativo de todas las audiciones, ha sido sin duda la Minera, *Soy del reino de Almería*, en la que el acompañamiento al cante se realiza en modo Flamenco, como ya analizamos con más detalle en su momento.

Es obvio pues, que el ritmo de transformación en la guitarra flamenca ha sido más precoz, asimiliada y aceptada por la afición y los artistas que la evolución del cante, la guitarra no por ello deja de considerarse “guitarra flamenca clásica” cuando esto sí sucede en el cante, puesto que en el momento en que éste se “desvía” del patrón melódico estandarizado, ya no se considera “cante tradicional” o “clásico”, sino “nuevo flamenco”.

Podemos ir concluyendo, después del análisis del repertorio seleccionado, que existe tradición en el cante flamenco y que la renovación global del estilo es producida por la trayectoria que emprende la guitarra flamenca.

Enrique Morente consigue su objetivo con la grabación de este disco¹¹⁴, realizar un homenaje a Chacón. Él recrea los cantes que nos legó el propio creador, Don Antonio Chacón. Aquí va nuestro pequeño homenaje a estos dos grandes artistas flamencos.

El estudio musicológico del flamenco a través de la transcripción y el análisis del Cante como línea de investigación, iniciada alrededor de los años 90 del pasado siglo por Philippe Donnier y continuada por otros estudiosos del Flamenco, está emprendiendo su camino, pero aún queda mucho por recorrer. Será una laboriosa contribución, pero merecerá la pena, porque no hay que dejarlo todo “en manos” de la tradición oral, hay que intentar solventar la escasez de este tipo de trabajos, y procurar que los futuros investigadores flamencos y no flamencos, no se encuentren con la ausencia de material en lo referente a esta vía investigadora en el futuro.

Bibliografía

- BLAS VEGA, José, *Vida y cante de don Antonio Chacón*, Madrid, Ed. Cinterco, 1990.
- BERLANGA, Miguel Ángel, “Métodos de transcripción y análisis en Etnomusicología. El concepto de pertinencia constructiva”, en *Patrimonio musical: Artículos de patrimonio etnológico musical / Centro de Documentación Musical de Andalucía*, Sevilla, Consejería de Cultura, pp. 147-161, 2002.
- BERLANGA, Miguel Ángel, “Tradición y renovación: Reflexiones en torno al antiguo y nuevo Flamenco”, en *TransSIbEria. Revista Transcultural de Música*, 1997.
- CERA, Manuel, “Tras la huella del duende flamenco a través del análisis”, en *Musicalia, Revista Musical del Conservatorio Superior de Música de Córdoba “Rafael Orozco”*, Córdoba, nº 5, pp.159-174.
- CRUCES ROLDÁN, Cristina, “Una primera aproximación a las metodologías de estudio del flamenco. Perspectivas, necesidades y líneas de trabajo” en *Patrimonio musical. Artículos de patrimonio etnológico musical*, Granada, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, pp. 63-84, 2002.
- DÍAZ-BÁÑEZ, José-Miguel, FARIGU, Giovanna, GÓMEZ, Francisco, RAPPAPORT, David y TOUSSAINT, Godfried, “Similaridad y evolución en la rítmica del flamenco: una incursión de la matemática computacional” en *Gaceta de la Real Sociedad Matemática Española*, Vol. 8, N° 2, pp. 489-509, 2005.
- DONNIER, Philippe, *El Duende tiene que ser matemático*, Córdoba, Virgilio Márquez, 1987.
- DONNIER, Philippe, “Flamenco: elementos para la transcripción del cante y de la guitarra”, en *Actas del III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*, Benicassim (1997), Sociedad Ibérica de Etnomusicología, pp. 103-120, 1998.

¹¹⁴ MORENTE, E., *Homenaje a Don Antonio Chacón* [CD], Madrid, Hispavox 1977, (última ed.: 1996).

HURTADO TORRES, Antonio y David, *El Arte de la escritura musical flamenca*, Sevilla, X Bienal de Arte Flamenco, 1998.

HURTADO TORRES, David y Antonio, “Nuevos horizontes en la transcripción musical del flamenco”, en *Música oral del Sur*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, pp. 251-268, 2005.

ROSSY, Hipólito, *Teoría del Cante Jondo*, Barcelona, Credsa, 1966.

STEINGRESS, Gerhard, “La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos)”, en TransSIbEria. *Revista Transcultural de Música*, 2004.

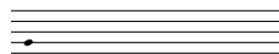
TORRES, Norberto, “El Fandango de Lucena y los estilos de Levante. Consideraciones sobre la influencia de Lucena en el Arte Flamenco” en *Candil*, pp. 3233-3248, 1999.

TORRES, Norberto, “Escritura musical de la guitarra flamenca: historia, evolución y problemas.”, en *Música oral del Sur*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, pp. 269-310, 2005.

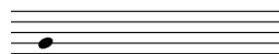
VALDIVIESO, Esteban, “Los tangos del camino” en *Música oral del Sur*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, pp. 237-250, 2005.

5. Apéndice

Leyenda: transcripciones



Valor de nota breve



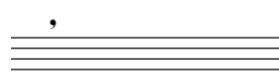
Valor medio de duración de nota.



Nota de valor largo.



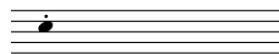
Nota con episema. El episema alarga el valor de la nota que lo lleva.



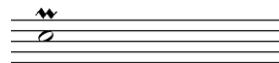
Respiración.



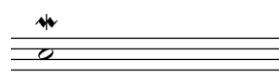
Fin de tercio o de ayeo.



El puntillo acorta el valor de la nota que lo lleva.



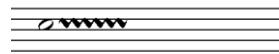
Mordente ascendente. Ejemplo de interpretación:



Mordente descendente. Ejemplo de interpretación:

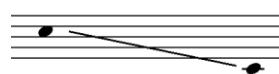
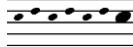


Grupeto ascendente. Ejemplo de interpretación:

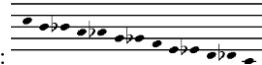


Vibrato de la voz. Trino con afinación indefinida de la voz.

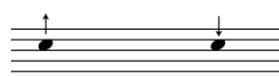
Ejemplo:



Portamento. Ejemplo de interpretación:



Afinación de la nota $\frac{1}{4}$ de tono alto o bajo aproximadamente.



Análisis de los cantes. Conclusiones y estudio comparativo: *En un hospital la vi, Malagueña grande* de Chacón

TÍTULO: *En un hospital la vi.*

ESTILO: Malagueña grande de Chacón

LETRA:

En un hospital la vi
Y allí fueron mis quebrantos
Quién me había de decir
Mujer que yo la quise tanto
Iba a tener tan mal fin

MÉTRICA: Quintilla octosílábica, salvando la excepción del cuarto verso que tiene nueve sílabas, con rima asonante cruzada en versos pares e impares. El segundo verso se repite al principio, quedando la copla de la siguiente forma:

Y allí fueron mis quebrantos
En un hospital la vi
Y allí fueron mis quebrantos
Quién me había de decir
Mujer que yo la quise tanto
Iba a tener tan mal fin

INTÉPRETE: Enrique Morente

PARÁMETROS DE ANÁLISIS

Tono original: La grabación está en Mi M y realizamos un transporte de una 6^a m ascendente para facilitar la comparación con la versión de Chacón; por tanto, cada vez que hablemos de la transcripción va a ser referido a la versión trasportada que aparecerá a continuación, en el apartado de *dibujo melódico de los tercios y particularidades melódicas*.

Forma: Introducción de guitarra-ayeо-variación de guitarra-letra del cante

Ámbito: 10^a m (Mi2-Sol3)

ACOMPAÑAMIENTO INSTRUMENTAL

Esquema armónico:

Ayeos en modo Flamenco:
V-IV
IV-II
II-III-II
II -III-II-I

Copla en mayor:
IIflamenco-IVMayor -I
I
I-IV-V
I-V
IV-V-IV
I-IVMayor/IIflamenco-III-II

INTÉPRETE: Antonio Chacón

PARÁMETROS DE ANÁLISIS

Tono original: Mi b M es el tono de la grabación y trasportamos un intervalo de 6^a M ascendente.

Forma: En esta versión de Chacón encontramos solamente la introducción de guitarra, la letra del cante y un remate de guitarra.

Ámbito: 9^a m (mi2-Fa3).

ACOMPAÑAMIENTO INSTRUMENTAL:

Esquema armónico:

I Flamenco - V Mayor - I

I

IV - V - I

I - V

V - I

IV Mayor / II Flamenco - SOBRE LA MELODÍA

En este epígrafe presentaremos alternativamente los tercios de la copla, donde primero encontraremos la versión de Morente y después la de Chacón.

Dibujo melódico de los tercios y particularidades melódicas:

AYEOS

Ámbito: Mi3-Re4 (7^a)

Giros melódicos característicos: El primer pentagrama se puede dividir en dos frases y cada una de ellas en dos semifrases. Las dos presentan un diseño similar; en la primera respiración la melodía asciende, y en la segunda, la melodía tiene forma de arco, es conveniente resaltar el salto de 3^a descendente (Do-La) que se produce en esta frase. Las otras dos frases son más extensas y la melodía es lineal, la nota predominante (Fa) y el ámbito de ambas no sobrepasa el intervalo de 3^a (Mi-Sol). La melodía se mueve por grados conjuntos y tiene carácter descendente desde que comienza.

Notas principales de reposo y enfatizadas: En el primer pentagrama encontramos como notas de reposo Si (V), La (IV) y Fa (II); es destacable la función de estos grados en el modo flamenco, ya que la salida del cante es en este modo. Las otras dos frases enfatizan sobre todo en el Fa (II) y antes de la cadencia reposan en el Sol (III) para reparar la cadencia.

Ornamentos a destacar: Los primeros ornamentos se fundamentan en escalas ascendentes y descendentes y en las dos últimas frases, mientras se reincide sobre la nota Fa se produce como

un trino muy acentuado de la voz, partiendo de la nota auxiliar inferior en ambos casos.

Notas de comienzo y final: La primera nota es La y la última es Mi (fundamental del I de Mi Flamenco).

Dinámica: Suelen coincidir las notas enfatizadas con los crescendos de la voz y decrescendos a su vez.

Respiraciones: Las respiraciones que encontramos, además de enfatizar algunos aspectos melódicos, nos dan la división principal de las frases.

PRIMER TERCIO - Morente

PRIMER TERCIO - Morente

y a llí fue ron mis que bran_____ to o

Ámbito: Mi3-Do4 (6^a).

Giros melódicos característicos: La melodía se mueve por grados conjuntos y dibuja un arco, primero asciende y después desciende.

Ornamentos a destacar: En la segunda mitad de tercio es cuando se producen los principales ornamentos; en ambos casos, se aprecia una subida para luego descender por la escala hasta la nota de reposo.

Notas de comienzo y final: Comenzamos con la nota Fa (Fundamental del IV de Do Mayor) y reposamos en Mi (3^a del I).

Respiraciones: El tercio se hace de un solo jípío.

PRIMER TERCIO - Chacón

PRIMER TERCIO - Chacón

Y a lli fue ron mis que bra a _____ an to'

Ámbito: Mi3-Do4 (6^a).

Giros melódicos característicos: La melodía se mueve por grados conjuntos y realiza dos arcos; el primero más amplio, partiendo de la nota de comienzo realiza una escala ascendente llegando a la nota más aguda del tercio, volviendo a descender, y el segundo es más breve.

Notas principales de reposo y enfatizadas: La nota más repetitiva es el Si (3^a del V) y además en ella se encuentran dos puntos de reposo importantes.

Ornamentos a destacar: Los pocos ornamentos que hay se conforman en segmentos de escalas para llegar a las notas principales de la melodía.

Notas de comienzo y final: Comienza con Fa (5^a del V) y finaliza con Mi (3^a del I).

Respiraciones: Encontramos una respiración que divide el tercio en dos semifrases; la primera con carácter suspensivo y la segunda con carácter conclusivo.

SEGUNDO TERCIO - Morente

SEGUNDO TERCIO - Morente

en u____hos pi tal____ a____ la vi____

Ámbito: Sol3-Sol4 (8^a).

Giros melódicos característicos: Melodía es ascendente y muy ondulada, aunque hace una caída en el final del tercio.

Notas principales de reposo y enfatizadas: La nota más repetitiva del tercio es Do

(Fundamental del I), y además viene apoyada por el acompañamiento guitarrístico que permanece en el acorde de Do con algunos adornos.

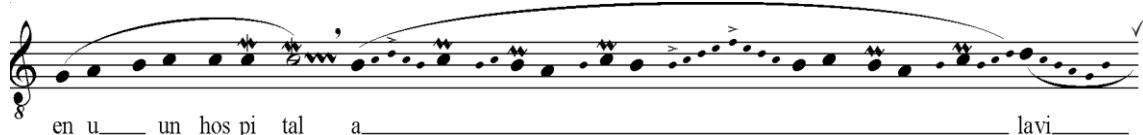
Ornamentos a destacar: El despliegue de escalas ascendentes y descendentes.

Notas de comienzo y final: Sol es la nota de comienzo y final del tercio como 5^a del I.

Dinámica: Se produce un crescendo destacable en las escalas y en la nota Do que se encuentra antes de la respiración, la cuál ayuda a enfatizar el la letra de la copla.

Respiraciones: el tercio se divide en dos partes por una respiración que además coincide con la versión de Chacón.

SEGUNDO TERCIO - Chacón



Ámbito: Sol3-Fa4 (7^a).

Giros melódicos característicos: La melodía asciende en su arranque y se mantiene alrededor de la nota Do, esta segunda parte es más lineal. Destacar el salto de 3^a M que se produce en el final del tercio, para con el Si anticipar el inicio del siguiente tercio.

Notas principales de reposo y enfatizadas: El Do blanca es una nota enfatizada por su duración e intensidad, y que se prolonga después como nota sobre la que se producen los ornamentos.

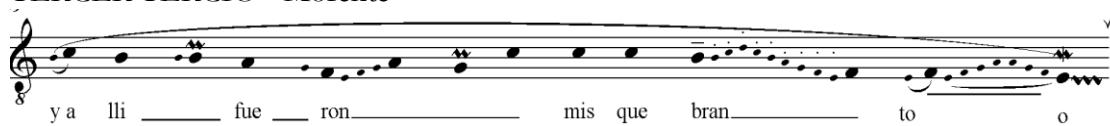
Ornamentos a destacar: Escalas ascendentes y descendentes y mordentes sobre el Do y el Si.

Notas de comienzo y final: Sol es la nota de comienzo (5^a del I) y Si es la última (7^a del I).

Dinámica: Crescendo hacia el Do blanca y mantiene intensidad.

Respiraciones: Hay una respiración después del Do blanca, y hay que resaltar que este segundo tercio está ligado al tercero porque no hace respiración entre uno y otro.

TERCER TERCIO - Morente



Ámbito: Mi3-Do4 (6^a).

Giros melódicos característicos: La melodía comienza descendiendo para luego dibujar un arco mayor y después uno menor. Es importante señalar el salto de 4^a J ascendente que se produce en la mitad del tercio.

Notas principales de reposo y enfatizadas: De nuevo es el Do la nota más repetitiva, pero esta vez como 5^a del IV.

Ornamentos a destacar: Las escalas vuelven a ser las protagonistas de los ornamentos.

Notas de comienzo y final: Empezamos con un Si como apoyatura inferior del Do y finalizamos con Mi.

Respiraciones: El tercio se realiza de un solo jipío.

TERCER TERCIO - Chacón



Ámbito: Mi3-Do4 (6^a).

Giros melódicos característicos: La melodía se mueve por grados conjuntos y se produce un salto de 3^a M en la sílaba "ron" de Sol a Si, suavizando el salto de 4^a J que hace Morente en este

tercio (Sol-Do). Por lo demás, comentar que la melodía comienza decrescendo y después es ondulada.

Ornamentos a destacar: Sería importante señalar que en muchos de los adornos de Chacón, cuando a veces parece que cambia de nota o hace un vibrato, en realidad lo que se produce es una repetición de nota, y el ejemplo lo encontramos en la sílaba “ll” de este tercio. Los demás ornamentos que encontramos son escalas.

Notas de comienzo y final: Si es la nota de partida como apoyatura inferior del Do (5^a del IV) y la nota final es Mi (3^a del I).

Respiraciones: Aunque el tercio lo realiza de un solo jípío a pesar de venir ligado del anterior, las articulaciones indicadas con las ligaduras separan el tercio en cuatro partes.

CUARTO TERCIO - Morente

Ámbito: Fa3-Fa4 (8^a)

Giros melódicos característicos: realiza dos arcos, de los cuales el segundo es más amplio y con más ondulaciones. Todo el tercio se mueve por grados conjuntos.

Notas principales de reposo y enfatizadas: las notas de reposo son el Sol, antes de cada respiración y la nota más enfatizada el Do.

Ornamentos a destacar: Una vez más, las escalas ascendentes y descendentes para adornar la melodía son las que le dan el virtuosismo a los tercios.

Notas de comienzo y final: Sol es la nota de comienzo y fin del tercio, en el comienzo funciona como 5^a del I y al final como Fundamental del V.

Dinámica: La segunda parte del tercio es más intensa debido al movimiento melódico.

Respiraciones: Se producen dos respiraciones que dividen el tercio en tres partes, siendo la segunda la más breve.

CUARTO TERCIO - Chacón

Ámbito: Sol3-Fa4 (7^a).

Giros melódicos característicos: La primera mitad del tercio realiza una subida hasta el Do y luego mantiene la frase de manera más lineal para descender melismáticamente hasta el La. La frase continúa haciendo otro arco a través de escalas y melismas. No se producen saltos.

Notas principales de reposo y enfatizadas: La nota más aguda del tercio (Fa) se acentúa.

Ornamentos a destacar: Merece considerar los ornamentos de escalas que se agrupan en grupos de tres notas para descender.

Notas de comienzo y final: Sol es la nota de comienzo como Fundamental del V y de final también, pero en este caso como 5^a del I.

Dinámica: La melodía crece hacia el final del tercio en la sección más ornamental.

Respiraciones: Se realiza el tercio de un solo jípío.

QUINTO TERCIO - Morente

Ámbito: Mi3-Fa4 (9^a)

Giros melódicos característicos: Este tercio es muy ondulado; primero realiza una subida que culmina antes de la mitad del tercio para volver a bajar, después se produce el salto de 4^a J (Sol-Do) igual que el que se produjo en el tercer tercio, y vuelve a bajar. Salvando la excepción del salto, toda la melodía se mueve por grados conjuntos.

Notas principales de reposo y enfatizadas: La primera nota que se repite es el Si, después el Do con el salto y finalmente el Fa antes de cadenciar.

Ornamentos a destacar: Las escalas siguen predominando como ornamentos de la melodía, pero esta vez hay que destacar las subidas o bajadas en grupos de tres notas.

Notas de comienzo y final: Partimos de Sol como apoyatura inferior del La (3^a del IV) y cadenciamos con Mi.

Dinámica: Hay un crescendo significativo hacia la mitad del tercio.

Respiraciones: Hay dos respiraciones, que dividen el tercio en tres partes, de menor a mayor longitud. La primera sobre todo, ayuda a enfatizar la segunda frase.

QUINTO TERCIO - Chacón

Ámbito: Mi3-Fa4 (9^a).

Giros melódicos característicos: Melodía por grados conjuntos y con muchas ondulaciones. Encontramos un salto de 3^a M a la mitad del tercio (Sol-Si).

Notas principales de reposo y enfatizadas: El Si anterior a la respiración, está enfatizado y el Fa de la sílaba (La) lleva un acento, probablemente para señalar el clímax del tercio.

Ornamentos a destacar: Una vez más nos encontramos los grupos de tres notas para descender o ascender por la escala. También nos llama la atención el carácter melismático de este tercio.

Notas de comienzo y final: Partimos con Sol como Fundamental del V y reposamos en Mi como 3^a del I.

Dinámica: Hay un crescendo considerable en la nota Si anterior a la respiración y otro hacia la mitad del tercio.

Respiraciones: El tercio está dividido por una respiración y de las partes resultantes, la segunda es mucho más larga y adornada.

SEXTO TERCIO - Morente

Ámbito: Mi3-Mi4 (8^a).

Giros melódicos característicos: Comienza como el tercio anterior, aunque es más amplio y se

mueve por grados conjuntos con la excepción del salto de 3^a que se produce a la mitad del segundo pentagrama (Mi-Do).

Notas principales de reposo y enfatizadas: La nota más enfatizada es Do.

Ornamentos a destacar: Las escalas ascendentes y descendentes y los largos vibratos en las notas de reposo.

Notas de comienzo y final: Con Sol comienza el tercio como 5^a del I y finalizamos con Mi, Fundamental de Mi Flamenco.

Dinámica: La intensidad de la melodía crece en la mitad del tercio y disminuye llegando al final y coincidiendo con la palabra “fin”.

Respiraciones: Dos respiraciones dividen el tercio en tres, aunque como en tercios anteriores, la segunda respiración, tras una breve intervención melódica, sirve para enfatizar el final de la copla.

SEXTO TERCIO - Chacón



Ámbito: Mi3-Fa4 (9^a).

Giros melódicos característicos: La melodía tiene forma de arco aunque tiene ondulaciones intermedias. Sería importante señalar que se mueve por grados conjuntos y que encontramos un salto de 4^a J por primera vez en la copla, se produce de Si a Mi.

Notas principales de reposo y enfatizadas: El Do se repite varias veces y sobre él se producen ornamentos, a parte encontramos el Mi de la sílaba “tan” acentuado por motivo del salto y anunciando el final de la copla.

Ornamentos a destacar: En este tercio encontramos un resumen de los ornamentos presentados en toda la copla: un grupeto (que aparece por primera vez), mordentes, vibratos, escalas y los grupos de escalas de tres en tres notas que hemos señalado en otros tercios.

Notas de comienzo y final: Sol como Fundamental del I y Mi es la nota final como Fundamental del I de Mi flamenco.

Dinámica: Crescendo hacia la mitad del tercio y diminuendo para la resolución final.

Respiraciones: El tercio se realiza de un solo jípío.

La música flamenca como propedéutica para una epistemología en María Zambrano

LUCÍA BALLESTEROS AGUAYO

Licenciada en Periodismo y en Publicidad y Relaciones Públicas
lucia_periodista@hotmail.com

Resumen

La filosofía de María Zambrano pone de manifiesto la capacidad que tiene el flamenco en Andalucía para ser una fuente de conocimiento de nuestra intimidad al tiempo que es el resultado de la expresión artística de la forma bella. Zambrano considera el uso de la razón musical como sinónimo de razón poética, retrotrayendo el concepto de poesía a su sentido originario como creación, *poesis*; y el flamenco como una forma de intuición de lo que está oculto en las entrañas. Para ello, partiremos de la experiencia confesa de la propia autora tras la audición de los cantes de Juan Breva a través de los cuales asiste a una verdadera revelación de unos deseos, motivaciones y aspiraciones ocultas en su interior pero guardadas en su memoria, y que el flamenco permitió desentrañar. Análogamente mantiene Zambrano su proporcionalidad con la música en general y su carácter fenoménico en los momentos fundamentales de la vida y de la historia.

Abstract

María Zambrano's Philosophy reveals the capacity of Flamenco in Andalucía to be a source of knowledge of our intimacy while it is the result of the artistic expression of the beautiful form. Zambrano considers the use of musical reason as a synonymous of poetical reason, going back to the original concept of poetry as a creation, to the idea of *Poiesis* and Flamenco as a sense of intuition from what is inside the guts. For that we will start from the self-confessed experience of the author after the audition of Juan Breva songs through which she witnesses true revelation of wishes, motivations and aspirations hidden within but stored in her memory, and uncovered by Flamenco. At the same time Zambrano keeps balance between general music and the phenomenal nature in the basic moments of life and history.

1. Introducción

Este trabajo esboza una teoría del conocimiento latente en la obra de María Zambrano que resulta novedosa a consecuencia de establecer como elementos cognoscitivos primordiales el uso combinado de la razón y la intuición, ambas interpretadas desde una perspectiva musical. Lo que supone, al mismo tiempo, una vuelta al sentido originario de la razón del filosofar en la búsqueda de la armonía universal.

Nuestro estudio se completa con el análisis de la función propedéutica del cante flamenco que de forma deductiva a partir del carácter universal de la música, permite establecer conexiones entre los distintos elementos del conocimiento, constituyendo así el fundamento metodológico sobre el que se edifica el saber.

2. La Razón Musical

La consideración que tiene Zambrano de la música en general y del flamenco –en este estudio particular– como propedéutica para una epistemología, está basada en un nuevo concepto de razón alejado por una parte, del racionalismo moderno; por otra, del trascendentalismo ilustrado; y por último, del conocimiento científico que ha pretendido dar cierta unidad a nuestra conciencia escindida desde la visión moderna, gracias a la confortabilidad que nos proporcionan la técnica y la tecnología, y que fracasa justamente allí donde urge dar unidad: en el ámbito de la conciencia.

Lejos de estas concepciones, las novedades que introduce Zambrano en la noción de razón podemos situarlas como resultado de la reacción romántica y postkantiana del s. XIX a los incógnitas que la Ilustración deja sin resolver; esta reacción fructificará –tamizada por el método fenomenológico– en un nuevo concepto de sujeto como sujeto-conciencia. Por mor de esta modificación, la certeza intuitiva cartesiana se transmutará en un nuevo concepto de intuición capaz de expresar las vivencias, y fundamentar otra epistemología.

Para ello, María inicia la tarea del filosofar de una forma similar a la propuesta por Ortega en el sentido de recuperar la vida, pues ambos coinciden en que¹ “[solo conseguiremos conocer la verdad] hincándonos bien en el lugar que nos hallamos, con una profunda fidelidad a nuestro organismo, a lo que vitalmente somos, abrir bien los ojos sobre el contorno y aceptar la faena que nos propone el destino: el tema de nuestro tiempo”. Aunque ella lleva su planteamiento más allá de esta propuesta y realiza una crítica general también al concepto de razón de su maestro.

Si Ortega hablaba de razón vital e histórica, el hilo conductor que seguirá Zambrano para elaborar una filosofía de la vida será el iniciado por Heidegger como consecuencia de la última producción filosófica que éste considera importante: la fenomenología de Husserl. En este sentido, el profesor Sevilla sugiere una analogía entre Heidegger y Zambrano que nosotros suscribimos:² “liberar al pensar filosófico del marco trascendental de la filosofía moderna. *Esa des-trascendentalización de la filosofía, que altera el sentido y la práctica de las nociones de sujeto, método, lenguaje, historia y experiencia*”.

Heidegger³ analiza la tradición filosófica occidental y advierte de que la noción de ser –ligada originariamente al concepto de “φύσις” (*phýsis*)– se ha ido desplazando a lo presente-constante (idea o substancia) y, así, la verdad es la medida de esta presencia, dirigiendo la filosofía a un esencialismo. El origen de este punto de inflexión lo sitúa en el mito platónico y obedece a una interpretación del ser como presencia fuera de lo presente; y aunque las ideas constituyan el verdadero ser, no pueden ser *vistas* más que con la luz del *sol* (el Bien). Así, teniendo en cuenta esta soberanía del Bien, el conocimiento debería implicar al mismo tiempo rectitud en la mirada y rectitud moral; de forma que aquél que vuelve de las ideas debería poseer también una virtud especial que lo capacitará para la formación –“παιδεία” (*paídeía*)– después de la revelación. De este modo, se comprende el privilegio ético-epistemológico del filósofo –en detrimento del poeta–, y, con él, de la filosofía –en detrimento de la poesía–.

A juicio de Heidegger, tampoco Aristóteles pudo desligarse del cambio operado por Platón en el concepto de ser y verdad porque, al igual que él, usa equívocamente el concepto “λόγος” (*lógos*), que se puede traducir por *habla* y también por *razón* pero nunca en sentido aristotélico de *proposición*. De tal manera que, aunque Aristóteles haya explanado con más rigor la función predicativa del habla –llamándola “ἀποφαίνεσθαι” (*apophainesthai*), es decir, permitir ver algo, a saber, aquello de lo que se habla–, aún mantiene la referencia de la verdad al juicio, la proposición *une o separa*, de tal modo que ni siquiera la partícula *es* tiene para él un sentido existencial. En consecuencia, a pesar de que para Aristóteles la filosofía nazca de la extrañeza y de la admiración, sus proposiciones son incapaces de mostrar lo verdadero, precisamente debido a que parte de esta concepción superficial de *lógos*.

Igualmente, Heidegger cree que la propuesta de Husserl –“volver a las cosas mismas”–

¹ Ortega y Gasset, J. (1966). *El tema de nuestro tiempo*. Cap. X: La doctrina del punto de vista. Obras Completas, Vol. III. Madrid: Revista de Occidente, 56.

² Sevilla, S. (1997). *La reforma del entendimiento hacia una superación de la razón poética*. En Barcos Rocha, T. María Zambrano: *la razón poética o la filosofía*. Madrid: Tecnos, 87.

³ Para esta síntesis he utilizado las siguientes obras: Heidegger, M (1948). *De L'Essence de la Vérité*. Traduction et introduction par Alphonse de Waehlens et Walter Biemel. Lovaina-París. Heidegger, M (1968). *La doctrine de Platón sur la vérité. Question II*. Trad. A. Préau. París: Gallimard; Heidegger, M (1951). *Ser y Tiempo*. Trad. José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica, particularmente el párrafo 44, titulado *El “ser abierto”, el “esta de abierto” y la verdad*. Y la idea original que sugiere de estas obras el profesor Cerezo Galán en diferentes ocasiones. Entre ellas, con motivo de los cursos monográficos sobre Heidegger impartidos en la Universidad de Granada; y en el Programa de Doctorado de Departamento de Filosofía de la Universidad de Granada bajo el título *Sujeto y Verdad*, curso 1998.

tampoco realiza el programa de la fenomenología debido a su primacía del *yo* –heredada de la filosofía cartesiana–, por la cual, el ser es lo dado objetivamente, es decir, el término de una intencionalidad (ser como presencia); y la verdad como evidencia de lo que se presenta. De este modo, la filosofía no se pregunta qué es el ser sino cómo aparece, y en eso hace consistir su verdad.

Por todos estos motivos, Heidegger propone la necesidad de volver al origen: a los presocráticos. Cree que el sentido originario se encuentra mejor en las sentencias de Heráclito. No en vano, señala⁴ “A Heráclito se lo llama el «oscuro». Pero es el luminoso. Porque dice lo que despeja (ilumina) al intentar conjurar el parecer (brillar) de éste llevándolo al lenguaje del pensar. Lo que despeja (ilumina) mora y perdura en la medida en que despeja (ilumina)”. Así para el filósofo alemán, el sentido primordial del “λόγος” (*lógos*) no se halla ligado, pues, a la predicación; la verdad no es representación sino un “estado de descubierto” y, la palabra no es sino *indicación*. Sostendrá el pensamiento no se expresa ni se ha expresado fundamentalmente en la tradición filosófica ni en la filosofía porque arrincona este pensamiento de Heráclito –bajo la etiqueta de lo oscuro– sin que fructifique; en cambio, aparece de un modo transparente en el lenguaje poético. En el trasfondo metapoético del poeta Hölderlin es donde la filosofía adquiere una dimensión hacia la revelación. Esto indica que a pesar de que la poesía sea un *peligro* para el pensamiento –porque puede suplantarla–, es un peligro *saludable* por la conexión que el poeta establece con lo misterioso:⁵ “Trois dangers menacent la pensée. Le bon et salutaire danger est le voisinage du poète qui chante. Le danger qui a le plus de malignité et de mordant est la pensée elle-même. Il faut qu’elle pense contre elle-même, ce qu’elle ne peut que rarement. Le mauvais danger, le danger confus, est la production philosophique” (“Tres peligros amenazan el pensamiento. El bueno y saludable peligro es el vecino del poeta que canta. El peligro que tiene más maldad y el más mordaz es el mismísimo pensamiento. Tiene que pensar contra sí mismo, lo que puede hacer sólo raras veces. El peligro más malo, el peligro confuso es la producción filosófica”).⁶

Análogamente, María realiza una crítica a la tradición filosófica similar a la llevada a cabo por Heidegger, y de igual modo, considera la necesidad de volver a los presocráticos con el fin de subsanar los errores que ésta arrastraba desde el pensamiento de Aristóteles; quien, en primer lugar, *condenó* a los pitagóricos –los únicos capaces de emprender la aventura de fundar el pensamiento filosófico sobre lo más vital acerca de la armonía del alma–. En segundo lugar, con esa condena desterró para siempre la posibilidad de fundar una verdadera filosofía. Y, por último, estableció la primacía del pensar discursivo “διάνοια” (*diánoia*) sobre un saber intuitivo “νόησις” (*nóesis*) y, en consecuencia, se olvida del saber vivencial, pese a que su maestro Platón había dejado un camino abierto: el del amor, el del Bien.

En su obra *El hombre y lo divino*, Zambrano identifica esta omisión realizada por el filósofo griego con la negación de la posibilidad de la filosofía:⁷ “Pero quizás la explicación resida en lo enunciado al comienzo de estas páginas: la imposibilidad radical del pitagorismo de constituirse en filosofía, según lo que se entendió por ella desde Aristóteles –y que, de no ser entendida así, no existiera–, lo cual le restituye todo su rango y su situación enigmática de raíz, no proveniente de ninguna flaqueza de espíritu de los llamados pitagóricos”. Así, este hecho se perpetúa a lo largo de la historia y da lugar a un pensamiento filosófico infértil que ignora lo que es más vital en el hombre que es su vida.

Dicho pensamiento estéril culmina con el error cartesiano de la primacía del sujeto como subjetualidad y del pensar analítico. María mantiene que a partir de Descartes asistimos a una paulatina fragmentación del sujeto y la consecuente dispersión del yo. La identidad queda fragmentada. El hombre moderno es lo más parecido al simulacro platónico que divide el mundo

⁴ Heidegger. M. (1994). *Alétheia*. Trad. Eustaquio Barjau en *Conferencias y artículos*. Barcelona: Serbal, 226.

⁵ Heidegger. M. (1966). *L'Expérience de la pensée*. Questions III. Trad. André Préau, Julien Hervier et Roger Munier. Paris: Gallimard, 29.

⁶ La traducción es mía.

⁷ Zambrano Alarcón, M. (1991). *El hombre y lo divino*. Madrid: Siruela, 88.

en dos: el real y el aparente. Para ella, este desdoblamiento se traduce en una separación entre pensar y sentir en el campo epistemológico –con exclusividad del primero–, e impide el acceso a zonas de nuestra intimidad que escapan a esa objetivización. El *yo* cartesiano aparecía como inalterable, imperturbable:⁸ “Y el hombre de Occidente aprendió a sentirse seguro cuando le resulta evidente su yo y el camino que de él se deriva: el camino recto que es recorrido paso a paso sin que el yo, el sujeto de conocimiento, sufra modificación alguna ni tenga que sufrir cambio alguno”.

Del mismo modo, considera que el predominio del racionalismo inaugura el momento histórico en el que la filosofía se aúna con la técnica y se convierte en un saber inoperante para la vida. La causa de ello –según la autora– es que con el paso del tiempo la filosofía ha dejado de ser la expresión de lo verdadero en un mundo en crisis –el de su época–, en el que interesan más las razones prácticas dominadoras que las intuiciones estéticas.

Precisamente Zambrano quiere fundar su pensamiento sobre la intuición. Para ello, examina el uso de dicho concepto a través de los pensadores de la tradición filosófica, quienes lo emplean de una forma inadecuada para expresar la vida. Así, por ejemplo, en Descartes es inoperante ya que supone una mera representación inaccesible a la duda que brota de la luz de la razón. Y lo es, primero, porque hace imposible cualquier mediación entre la realidad y la comprensión de la verdad; segundo, elimina la posibilidad de errar; y tercero, porque se aleja de la vida. Es ahí cuando, según la filósofa malagueña,⁹ “El odio a la Filosofía no ha sido nunca tan hondo, ni ha aparecido con tanta claridad [...] Así la reducción del Arte a la propaganda; de la Filosofía a la simple Metodología de la ciencia; de la Ciencia misma a la persecución de lo útil”.

De modo similar, María critica la concepción kantiana que en su empeño de pasar todo conocimiento por el tamiz de la razón, la razón misma debería someterse a crítica para superar, de un lado, la sobrevaloración que de ella había hecho el racionalismo; de otro, el fenomenismo y el escepticismo. Pero, a su juicio, esa crítica sucumbió en forma de idealismo que se remitía en última instancia a un *yo* o *sujeto transcendental*, incapaz de identificarse con el *yo* de nuestras vivencias, no es el *yo* psicológico, sino una realidad que se asemeja más a la *res* cartesiana. El sujeto *reificado*, en esencia, no vive.

Zambrano dirá que aunque Kant empleó la intuición, lo hizo de forma equivocada:¹⁰ “Sean cuales sean el modo o los medios con que un conocimiento se refiera a los objetos, la *intuición* es el modo por medio del cual el conocimiento se refiere inmediatamente a dichos objetos y es aquello a que apunta todo pensamiento en cuanto medio”. De un modo u otro, Kant concibe la intuición como una condición de posibilidad del conocimiento, un medio, no un conocimiento. Para él, las intuiciones puras son el espacio y el tiempo en nuestra sensibilidad que sólo se aplican a los fenómenos. Así que, en rigor, sólo podemos conocer aquello que se muestra fenoménicamente. La realidad aparece escindida entre fenómeno y noúmeno, y éste representa el límite de nuestro conocimiento.

A pesar de todas estas escisiones y separaciones, Zambrano ve cierta diferencia con Descartes, y destaca de Kant su “honestidad” cuando apunta a la necesidad de estudiar las estructuras mentales que el racionalismo había reducido¹¹ “Por lo cual surgió la tarea, realizada con tanta honestidad por Kant, de examinar la estructura de esta mente. Al Idealismo le tocó el discernimiento del Yo con caracteres ya de revelación, como la hay siempre que de sujeto se trata –y decir sujeto es postular o declarar su identidad–”.

La siguiente producción filosófica más relevante para Zambrano después de la kantiana será la de Husserl, porque es el primero en afirmar que en la vivencia pura ha de encontrarse –en unidad indisoluble– el acto de percibir y lo percibido. De esta manera, la autora destaca el importante cambio que realiza Husserl en el concepto de intuición situándolo más ligado a la

⁸ Zambrano Alarcón, M. (1989). *Notas de un método*. Madrid: Mondadori, 27.

⁹ Zambrano Alarcón, M. (1987). *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza, 63.

¹⁰ Kant, I. (1978). *Critica de la razón pura*. Trad. Pedro Ribas. Madrid: Alfaguara, 65.

¹¹ Zambrano Alarcón, M. (1989). *Notas de un método*, cit.

individualidad:¹² “Con arreglo a esta antítesis defíñese un nuevo concepto de intuición; ésta es opuesta a la generalización, y ulteriormente a los actos categoriales que implican generalizaciones, y en oscura confusión con ellos también a los correlatos significativos de estos actos. La *intuición* –decimos ahora– *da la mera individualidad*; el *pensamiento* se dirige a lo *universal*, se desarrolla por medio de *conceptos*. Háblase aquí habitualmente de la antítesis entre *la intuición y el concepto*”. Sin embargo, difiere de él en que la intuición individual pueda transformarse en una visión esencial y así, al referirla a un *acto ideador*, no consigue superar el idealismo.

Por otra parte, en relación al método fenomenológico, Zambrano comparte con Husserl la creencia de que el conocimiento se realiza por intuición individual, pero, a diferencia de él, no es posible ese *ir a las cosas mismas* porque lo real –nuestra intimidad entendida como vivencia– no se muestra sino a través del sentir, así que en modo alguno es verbalmente categorizable. De ahí que la filosofía zambraniana pueda considerarse como metafenomenología, pues como ella misma afirma: ¹³“La primera acción de la conciencia es, pues, una especie de suspensión temporal, de *epoje*. La simple atención es el indicio y el fundamento del Método Fenomenológico hecho patente por Husserl. El prolongarse de la atención sobre cualquier vivencia, o un grupo de ellas, desata por sí mismo su referencia a la realidad. Disuelve lo que contienen de creencia en la realidad y las convierte en cambio en *ser* –cosa que Husserl ciertamente no aceptaría, como tampoco Ortega y Gasset, pues que ninguno de los dos acepta que el *ser* nos sea dado en el sentir [...]”.

En cambio, a juicio de Zambrano, es Bergson el autor que, superando el planteamiento de Husserl, más se aproximaría a la noción verdadera de intuición. Éste la definirá ligada al sentir –a lo que se hace, a lo que se mueve– y opuesta al *concepto* porque es expresión de la realidad última que él lo entiende como duración, y Zambrano como inspiración, como poesía y como música.

A modo de conclusión, María, pues, se distancia del conocimiento analítico y defiende este nuevo concepto de intuición que la tradición filosófica había rechazado prejuiciosamente –al relacionarla más con la mística que con la filosofía– y, por ello, la había relegado secundariamente a la poesía e incluso a la religión. En palabras de profesor Ortega:¹⁴ “Tradicionalmente la intuición ha estado relegada a la religión mientras que la filosofía se asemeja más a la razón discursiva, pero, la filosofía moderna cuando llega el período de ese enfrentamiento entre el mundo filosófico y el mundo religioso, opta por la razón frente a la intuición. Sin embargo, ese enfrentamiento no es real, ya desde Parménides la verdad se entiende como la “revelación”; lo que hacen las damas es quitarse los velos. Pero como tuvo un carácter esencialmente religioso la Filosofía lo había evitado, y con ello, había evitado parte del sentido profundo del saber”.

A partir de este concepto de intuición como expresión del sentir, la filosofía para Zambrano sólo tiene un camino transitable: remontarse a sus orígenes; y en los orígenes el pensamiento era poesía. Bastará con recordar a Parménides cuando escribía su obra en forma de poema como expresión reveladora, y a la inspiración poética como resultado de un desocultamiento (quitar el velo) de la verdad. Para el filósofo griego, el poeta es quien desvela una verdad que le trasciende a través de la metáfora.

En esta preponderancia de la palabra poética por encima de cualquier otra verbalización, de la poesía sobre la filosofía, encontramos la analogía –anteriormente expresada– con Heidegger y su vuelta a Hölderlin para encauzar toda posibilidad del filosofar.¹⁵ “Y así aparece [la filosofía] gracias al más renombrado de los filósofos de este siglo –Heidegger– que le es necesario volverse a la poesía, seguir los lugares del ser por ella señalado y visitados, para recobrarse, sin la certeza

¹² Husserl. E (1995). *Investigaciones lógicas* (Vol.II). Trad. Manuel García Morente y José Gaos. Barcelona: Altaya, 745.

¹³ Zambrano Alarcón, M. (1992). *Los sueños y el tiempo*. Madrid: Siruela, 80.

¹⁴ Ballesteros Aguayo, L. (26 de enero 2012). Entrevista inédita con Juan Fernando Ortega Muñoz. *El hombre sabio querrá estar siempre con quien sea mejor que él*.

¹⁵ Zambrano Alarcón, M. (1990). *Los bienaventurados*. Madrid: Siruela, 51.

de lograrlo tal como lo lograron los presocráticos, en quienes la filosofía no se había desprendido aún de la poesía”.

A raíz de esta referencia a la poesía, Zambrano privilegia en su pensamiento la Razón Poética y, por ende, la metáfora poética. Así que, dado que el sujeto no es en absoluto monopolar ni conceptual, el conocimiento no será entonces *por una vía*, como señala el profesor Ortega:¹⁶ “Si cada época se justifica ante la historia por el encuentro de una verdad que alcanza la claridad en ella” y continúa parafraseando a la filósofa malagueña, «la época actual se justifica por el reencuentro con el hombre como persona, y por el hallazgo de que sólo es posible alcanzar la realidad con el uso combinado de todas las facultades humanas. Ni intuición sola, ni sola razón».

No en vano, en *Hacia un saber sobre el alma* María dirá:¹⁷ “es la «poiesis», expresión y creación a un mismo tiempo, en unidad sagrada, de la cual por revelaciones sucesivas, irán naciendo, separándose al nacer –nacimiento es siempre separación–, la Poesía en sus diferentes especies y la Filosofía”. Ella coincide con la definición etimológica de la palabra “μεταφορά” (‘metáfora’) que significa “llevar más allá”, “traslación”. Las metáforas trasladan lo inefable al conocimiento, lo que está más allá de cualquier concepto convencional.

El uso de las metáforas ha estado presente en toda la tradición filosófica referidas únicamente a la “luz intelectual”. María disiente de este uso exclusivo de la metáfora intelectual, pues está convencida de que la tradición poética española es una fuente de metáforas fecundas. Allí, piensa, es hacia donde debemos remitirnos para encontrar la forma de expresión primordial de nuestra experiencia vivencial. Tal es el caso de la metáfora de las *entrañas*, presente en la poesía desde Machado hasta García Lorca pasando por los místicos. Pero el mejor representante español del uso de esta metáfora es, a su juicio, su creador: Unamuno; del que destacamos –por su relación significativa con el concepto de entrañas– el siguiente poema presente en la obra de María *España, sueño y verdad*:¹⁸ “Por qué la luz, mi alma, es enemiga / de la entrañada entraña / en que vuelve el espíritu a sí mismo; / cuando la toca sin piedad la hostiga / dentro del abismo / en que en el seno de su Dios se baña, / creyéndose a seguro, / con agua soterraña / que se remansa en el regazo oscuro”.

Aunque históricamente este concepto tan español –las entrañas– se suele confundir con aquél que usaban los pensadores griegos para referirse a los íberos, Zambrano quiere diferenciar ambos conceptos. Para ella los íberos poseen un carácter infernal, mientras que aquéllas –las entrañas– representan la claridad en la que se manifiesta la verdad¹⁹ “Por ello, las entrañas, palabra que nace en Unamuno –pues en todo verdadero autor encontramos palabras nacidas–, las entrañas no son infernales. Y si fuera menester un rasgo para señalar la radical diferencia que separa el sentir religioso de este «trágico cristiano» del de un trágico griego, sería esta: que el mundo de las entrañas no es el lugar de los íberos. En el lugar del mundo inferior, se abre un hueco, quizás, quizás un vacío, algo así como la superficie del abismo de la divinidad donde el que simplemente sigue la heredada tradición se sostiene”.

Las relaciones entre íberos y *entrañas* también las recoge Zambrano en *La España de Galdós* como resultado de una dicotomía entre ambas. Mientras el cielo lo identifica con la entraña, la tierra se parece más a un infierno –lo que acusa aún más su marcado antagonismo–.²⁰ “Nina estaba en el infierno de la verdad, entraña de su cielo –pues que todo terrestre infierno es la entraña de un cielo ultraterrestre–. Le caía la verdad, las verdades”.

Pero el *vivirse* y *sentirse* en las entrañas es como un latido en el que el pulso del corazón marca el discurrir. El corazón también es música y metáfora, y, para ella, las metáforas musicales sobrepasan a cualquier otro tipo de conocimiento, aunque aparecen alejadas de la tradición

¹⁶ Ortega Muñoz, J. (1994). *Introducción al pensamiento de María Zambrano*. México: Fondo de Cultura Económica, 52-53.

¹⁷ Zambrano Alarcón, M. (1987). *Hacia un saber sobre el alma*, cit.

¹⁸ Zambrano Alarcón, M. (1965). *España, sueño y verdad*. Madrid: Siruela, 124.

¹⁹ O. c., 114.

²⁰ Zambrano Alarcón, M (1991). *La España de Galdós*. Barcelona: Endymion, 108.

filosófica –lejos de los grandes sistemas– y arrinconadas en el folklore.²¹ “Se trata de una metáfora en que la luz juega un papel importante, la luz y la visión, pero referidas a otro órgano distinto del pensamiento, a ese olvidado, relegado al folklore: el corazón”. El corazón tiene su ritmo, tiene su latido, es también Música. Sus mejores acordes hay que desentrañarlos del lugar del pensamiento al que fueron relegados y casi olvidados que es el folklore”.

Este concepto de las entrañas –tan genuina del cante flamenco– es especialmente evocador para Zambrano en los cantes de Juan Breva –como explicaremos más abajo-. Explícitamente en una de sus famosas *bandolás*, llamadas “largas” por Arrebola:²² “Tienes tan malas entrañas / que gozas en mi agonía, / pero el día llegará / que llegando noche y día / me has de venir a buscar”.

Paulatinamente vamos adentrándonos en esa otra lectura de Zambrano –menos generalizada, aunque quizás más fecunda, y, sobre todo, más próxima al sentido originario de la “ποίησις” (*poiesis*)– expuesta con marcada rotundidad en la entrevista al profesor Ortega, y que nosotros suscribimos plenamente. Pues, sostenemos que la creación en Zambrano no es única ni primordialmente literaria sino originariamente también melódica; y que la razón no es sólo poética, sino *Razón Musical*.²³ “María no distingue del todo entre poesía y música, son casi expresiones sinónimas. Existe, sin embargo, esa distorsión en los investigadores de su obra que no interpretan Poesía en su sentido originario como poesis, creación, recreación. Creo que en sus escritos *La Aurora* o, quizás, *El sueño creador* dirá que es necesario ir al origen de poesis como revelación más que como poema. Los estudiosos de María la interpretan desde la literatura, y no debe de ser así. Por poesis entendemos dos cosas: intuición, primero, y, en segundo lugar, la belleza de la expresión”.

Al hilo de lo que expone Ortega, destacamos en Zambrano que la razón estética musical es la única capaz de expresar la unidad de las vivencias a través de la melodía; ya que no existen dos vivencias iguales, muy al contrario, todas son desiguales. De igual modo, son iguales las notas de una melodía pero quedan unificadas la obra musical. Por tanto, la unidad que siempre ha buscado la filosofía se da precisamente en la recreación musical de las desiguales vivencias y que ha sido despreciada en virtud de su carácter fragmentario y móvil. La unidad también puede encontrarse en la multiplicidad, no sólo en la unicidad:²⁴ “Y ya hemos mentado algo afín, muy afín de la poesía, pues que anduvieron mucho tiempo juntas, la música. Y en la música es donde más suavemente resplandece la unidad. Cada pieza de música es una unidad y sin embargo sólo está compuesta de fugaces instantes. No ha necesitado el músico echar mano de un ser oculto e idéntico a sí mismo, para alcanzar la transparente e indestructible unidad de sus armonías”.

En consecuencia, Zambrano encuentra en la música la unidad perseguida por la filosofía y la expresa como razón musical. Y también por ello recurre al arte musical como re-creación genuina de lo vivencial. Al respecto, resulta sugerente el trabajo del investigador Francisco Martínez quien, al decidirse a hacer una Tesis doctoral sobre *El pensamiento musical en María Zambrano*, formula esta pregunta retórica: *¿Es posible enfrentar la posibilidad de hacer una tesis desde estos planteamientos?*, a la que responde:²⁵ “A ello nos decidió, entre otros muchos indicios, la comprobación de que Zambrano llega a sugerir la expresión «razón musical» como *sustitutoria* de la de «razón poética» en uno de sus libros fundamentales: *Notas de un Método*. Se trata de un pasaje en el que Zambrano trata de la «razón mediadora» (otra de las muchas expresiones sinónimas utilizadas por ella), retrotrayéndola a Séneca y enfatizando su ligazón con la música, hasta que en un momento dado la autora llega a afirmar claramente la *equivalencia* de ambos miembros de la ecuación al proponer «razón mediadora» como *definiens* de un *definiendum* que en este caso es la música”.

²¹ Zambrano Alarcón, M (1987). *Hacia un saber sobre el alma*, cit.

²² Arrebola Sánchez, A (1985). *Los Cantes Preflamencos y Flamencos de Málaga*. Málaga: Universidad de Málaga, 53.

²³ Ballesteros Aguayo, L. (26 de enero 2012.). Entrevista inédita con Juan Fernando Ortega Muñoz (cit.).

²⁴ Zambrano Alarcón, M. (1939). *Filosofía y Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 21.

²⁵ Martínez González, F (2008). *El pensamiento musical de María Zambrano*. (Tesis Doctoral). Granada: Ed. de la Universidad de Granada, 14.

Pero si existe un nuevo tipo de razón, necesitamos un nuevo *camino* para llegar a ella, un nuevo método. La clave nos la ofrece la propia autora en su obra *Notas de un método*. Allí advierte del carácter metódico de la música y privilegia la melodía como revelación:²⁶ “Estas *Notas de un método* no son anotaciones, sino notas en sentido musical, lo cual impone, más que justifica, la discontinuidad. Habiendo sido la continuidad perseguida por Occidente el más grave de sus obstáculos, al conservar la melodía, o buscándola, ha salvado lo que hay más allá del ritmo. El ritmo es conceptual, está dado; una vez encontrado no hay más, como sucede en las marchas militares. No hay sorpresa ni asomo de revelación. Solamente en la melodía puede haber revelación; la melodía es creadora, imprevisible”.

3. La Razón sumergida

Como ya hemos señalado más arriba, Zambrano mantiene que en el conocimiento concurren varios elementos: intuición y razón. Pues bien, ya hemos mostrado la existencia de una razón musical mediadora junto a una razón poética. No obstante, la autora señala la existencia de una multiplicidad de razones que, a pesar de la multiplicidad, reflejan una perfecta unidad, del mismo como sucede en las notas fugaces de una partitura. Así²⁷ “La razón es múltiple, al par que una. Han ido surgiendo, o se las puede ver, en ordenada procesión las razones”.

Junto a ello señala el carácter oculto de las razones, las cuales van apareciendo de forma ordenada a lo largo de la vida porque²⁸ “Es un sentir que se impone por sí mismo el que toda la razón no nos haya sido revelada; o si lo fue alguna vez, el que haya sido olvidada, devuelta a su oscuro origen. Si originariamente el hombre fuera un ser enteramente revelado a sí mismo, no tendría que pensar, no tendría ninguna necesidad de medir, de sondear”.

Dado que la razón se halla “sumergida”, se impone la necesidad de acceder a ella por todas las vías posibles. Con este objeto, Zambrano se acerca al psicoanálisis, a fin de poder desenmascarar y desvelar aquello que se considera encubierto u olvidado en el psiquismo humano, y que para Freud aparece en los sueños. Así dirá²⁹ “La subconsciencia es la idea que la mente actual ha propuesto como designación de este lugar del peso y del sentir que es sentirse, definiéndola como receptáculo de lo inhibido por la conciencia determinada por prejuicios, ideas hechas, prohibiciones morales ante todo, que le cercan desde el contexto –más que contorno social– que la apresa”.

A pesar de las coincidencias con el psicoanálisis, ella no lo acepta en su totalidad (al menos en la formulación inicial de Freud), pues se opone en los siguientes aspectos: en el uso del método de la introspección, en el concepto de sueño del psicoanálisis; y en el hecho de que lo importante del sueño sea únicamente el contenido.

En primer lugar, Zambrano critica la necesidad de sistematización del pensamiento a través de un método riguroso, cree que esto ha sido un error impuesto por el pensamiento europeo desde la modernidad a todas las esferas del saber y, frente a este afán metodológico, propone una guía metafórica capaz de sugerir las vivencias. Pero las vivencias son espontáneas porque brotan del alma y, por su puro fluir, escapan a cualquier objetivación.³⁰ “No hay método en principio, pues, para el saber de la vida. Porque la vida es irrepetible, sus situaciones son únicas y de ellas sólo cabe hablar por analogía y eso haciendo muchos supuestos y aún suposiciones”.

En segundo lugar, aunque Zambrano convenga con Freud en reconocer que el sueño es el acceso al lugar de la conciencia donde quedan aletargadas las razones fundamentales de la existencia, difiere de él en asegurar la existencia de distintos tipos de sueño, como señala el profesor Ortega:³¹ “Vemos aquí un juego de diferentes sentidos de la palabra «soñar» y de sus

²⁶ Zambrano Alarcón, M (1989). *Notas de un método*. Madrid: Mondadori, 12.

²⁷ O.c., 128.

²⁸ O.c., 130.

²⁹ O.c., 90-91.

³⁰ O.c., 107.

³¹ Ortega Muñoz, J (1994). *Introducción al pensamiento de María Zambrano*. México: Fondo de Cultura Económica, 85.

derivados. De las tres principales acepciones de este término: 1) el sueño fisiológico; 2) el estado endotímico de la persona –esa zona del subconsciente donde se me da el será–, y 3) el sueño concebido como proyecto del ser libre, al que ella llama *sueño creador*”.

Debemos tener presente que para Zambrano la génesis de los sueños se produce en los inicios biológicos de la persona, porque todos somos resultado del sueño de alguien que nos ha dado el ser, que nos ha creado. Así lo que alguien sueña ya está germinalmente insinuado en su interior, pero es preciso que aflore; y es que³² “Los sueños, pues, son un estado pre-natal, que participa en algo del estado prenatal biológico, mas que no lo define, sino que lo sostiene, que se funde dentro de una totalidad que no puede caracterizarse en un modo estático, pues son, por el contrario, el estado donde en germen subsisten todos los componentes de la persona humana replegados sobre sí mismos [...]. Sin embargo, el sueño se proyecta hacia el futuro, todos anhelamos algo para nuestro futuro, queremos que se cumplan nuestros sueños, nuestros proyectos, nuestros deseos hacia el futuro. El sueño es creador, pretende realizar en libertad lo que queremos ser a partir de lo que somos y teniendo en cuenta lo que hemos sido. De ahí que se diga³³ ‘No es la conciencia la que nos libera del estado de sueño, sino la libertad [...]’.

En tercer lugar, no solamente interesa el contenido, pues la forma en que aparece el sueño no es única, se puede soñar estando despiertos; y también entre la vigilia y el sueño. De una u otra forma, la subconsciencia no contiene únicamente prohibiciones morales –y ese ha sido uno de los errores del psicoanálisis– sino que además alberga, como dice Zambrano, el *continuo* de la vida que aparece como un gran sueño. Ese continuo³⁴ “No ha sido tenido en cuenta por Freud al estudiar el mecanismo de la inhibición, como si ella dependiera tan sólo de una moral social ante todo y no de la contextura de la vida misma”.

Se hace por tanto imprescindible una vuelta hacia el interior, desvelar lo que quedó en la penumbra. En síntesis, llevar a cabo lo que ya sentenciaba la máxima socrática “conócete a ti mismo”. Pero bajar al interior es bajar a lo que ella llama los *íberos del alma*. Y así como en el mito griego, Orfeo es capaz de descender a los íberos por amor para rescatar a Eurídice, por analogía, esta bajada –llamada también catábasis– se traslada al lenguaje musical, es utilizada también como un recurso léxico-enfático del arte de la oratoria, y, finalmente, en el barroco como cadencia tonal descendente, que, al ser recurrente, comunica a través de la audición de la obra una *Poética Musical*. Es, en este último sentido, donde mejor se muestra la convergencia en Zambrano de la razón sumergida con la razón musical.

4. Los Cantes de Juan Breva

A continuación examinamos la correspondencia entre Zambrano y el profesor de filosofía y flamencólogo Agustín García Chicón, con el objetivo de plasmar de forma práctica las relaciones entre razón musical, razón sumergida y flamenco.

En el año 1983 María Zambrano es nombrada Doctora Honoris Causa por la Universidad de Málaga a instancias de la solicitud presentada por su amigo y profesor de dicha universidad, Juan Fernando Ortega Muñoz, quien confiesa: “³⁵[...] tuve bastantes problemas. Tantos que me denegaron la solicitud porque decían que era mujer y desconocida. Por ello me puse en contacto con todas las instituciones provinciales para persuadir a la Universidad de la conveniencia y necesidad de otorgarle el doctorado a Zambrano, una de ellas fue el Ayuntamiento de Vélez-Málaga. El alcalde era una buena persona pero no conocía la figura de María y no yo sabía cómo transmitirle la trascendencia de la pensadora. Reflexioné y llegué a la conclusión de que lo mejor era decirle la verdad: que ella se sentía desde siempre una veleña, amante eternamente de su tierra –a pesar de que tuvo que dejarla a los cuatro años–, y que en ese momento se encontraba en un extremo estado de pobreza”.

³² Zambrano Alarcón, M (1992). *Los sueños y el tiempo*, cit.

³³ Ortega Muñoz, J (1994). *Introducción al pensamiento de María Zambrano*, cit.

³⁴ Zambrano Alarcón, M (1992). *Los sueños y el tiempo*, cit.

³⁵ Ballesteros Aguayo, L (26 de enero 2012). Entrevista inédita con Juan Fernando Ortega Muñoz (cit.).

También por estas fechas (en 1982) el Ayuntamiento de Vélez-Málaga publica una importante obra colectiva sobre ella –*María Zambrano o la metafísica recuperada*– que va paralela a una serie de reconocimientos y homenajes en distintos lugares de España; todo ello, favorecerá la difusión y el interés por conocer su obra. A raíz de estos nombramientos, María traslada su residencia desde Ginebra –lugar en el que vivió desde 1980 a 1984– a Madrid, gracias a la remuneración que le dispensó la Fundación³⁶[...] sólo así, logramos rescatarla de la miseria”.

Esta efervescencia de su pensamiento y de su persona hacen que el profesor de filosofía y flamencólogo malagueño Agustín García Chicón se interese por su obra y le escriba para comunicarle su intención de llevar a cabo un trabajo con sus alumnos del centro homologado de Bachillerato “Santa Rosa de Lima” de Málaga acerca de su obra, con el que concurrirían a un concurso organizado por el Ministerio de Cultura, y que finalmente ganarían.

María le contesta desde Ginebra en carta fechada el 20 de diciembre de 1983, en la que, además de agradecerle su interés, le ofrece un testimonio muy valioso en torno al flamenco que nos servirá como centro de nuestro estudio:³⁷“Hacia el año [sic] 1933 o 1934 oí yo en Madrid por radio unos discos, defectuosos sin duda alguna y gastados, del cantaor Juan Breva. Reacia como siempre he sido al sueño, sentía algo así como los albores del dormir. «Que [sic] extraño [sic] es esto», le dije a mi madre, quien rápidamente me contestó: «No es extraño [sic], las malagueñas [sic] de Juan Breva fueron tu nana. La taberna en la que él cantaba todas las noches estaba cerca de nuestra casa y tu padre andaba muy afligido porque los rumores y el canto perturbarían, si es que no impedían, tu sueño» [...] Ya ve usted que le ofrezco algo de las entrañas de la memoria, es decir, de lo indeleble”.

García responderá a María el 20 de julio de 1984 explicándole el desarrollo del trabajo ya premiado, en carta de la que selecciono los datos más significativos y concomitantes con nuestro estudio. Así el profesor –conociendo ya su predilección confesa por el flamenco– dirá:³⁸“Después había una parte de documentos como una buena escultura en bronce, hecha por los niños, de Juan Breva el gran cantaor de Vélez y vecino suyo con la siguiente lectura al pie: «Las malagueñas de Juan Breva son las nanas que mi madre me cantaba» (de la carta de María Zambrano a los alumnos del C.H.B. «Sta. Rosa de Lima» de Málaga [...] En varios cassettes habíamos grabado los primitivos cantes de Juan Breva sacados de un antiguo disco de pizarra de aquellos de 78 r./m. También en estos cassetes había conferencias suyas y coloquios”.

Pues bien, la carta dirigida por María al profesor en la que rememora los cantes de Juan Breva, filosóficamente no tendría ningún valor como punto de partida de nuestro estudio, de no ser por la aclaración que ella misma hace cuando añade “le ofrezco algo de las entrañas de la memoria, es decir, de lo indeleble”. Estas alusiones de la autora a sus recuerdos en relación al flamenco confirman que no se trata de una mera nota autobiográfica o de una evocación imprecisa en su mente sino que apunta a algo mucho más profundo e imborrable.

La fecha del escrito es relevante –1983– pues podemos hablar ya de una filósofa madura, con un pensamiento largamente meditado y poderosamente fundamentado. En ella, cada palabra está perfectamente medida y aislada desde la serenidad de quien ha sabido conjugar sabiamente su rico acervo filosófico con una intuición prodigiosa personal, dando como resultado una unidad propia a aquello que genuinamente iba jalonando de una manera dispersa a lo largo de su vida. La imprecisión en las fechas de la fijación del recuerdo, –la sitúa entre 1933 o 1934, es decir, cincuenta y tres o cincuenta y cuatro años antes–, no es óbice para que la viveza en la descripción sea exacta, siendo ella consciente del valor cognitivo de la narración.

El matiz revelador de esta experiencia de la autora adquiere aquí carácter de confesión y

³⁶ Ballesteros Aguayo, L (26 de enero 2012). Entrevista inédita con Juan Fernando Ortega Muñoz (cit.).

³⁷ Anexo I. Carta de María Zambrano al profesor Agustín García Chicón con fecha 20 de diciembre de 1983. Fuente: Fundación María Zambrano. Vélez-Málaga.

³⁸ Anexo II. Carta de Agustín García Chicón a María Zambrano con fecha 20 de julio de 1984. Fuente: Fundación María Zambrano. Vélez-Málaga.

donación. De ahí que diga:³⁹ “Quiero también ofrecerle a usted un recuerdo no publicado en parte alguna, en que aparece la persistencka [sic], inclusive orgánica, de mis primeros pasos en mi vida en Vélez-Málaga”. Tampoco es fortuito que esta revelación la haga al profesor García Chicón en quien converge, para ella, la doble raíz de todo conocimiento: música –por ser flamencólogo– y filosofía –por su profesión–.

Del contenido de la carta hemos creído conveniente analizar las siguientes expresiones literales que seleccionamos por su relación al tema tratado. En primer lugar, “Los albores del dormir”; en segundo lugar, “Qué extraño es esto”; en tercer lugar, “Los cantes de Juan Breva fueron tu nana”; y finalmente, “Le ofrezco las entrañas de la memoria, es decir, lo indeleble”.

Lo primero que conviene resaltar es que la precisión con que la autora describe el estado vivencial que precede a ese conocimiento –“los albores del dormir”–, evidencia que se trata de un acontecimiento que sucede entre el sueño y la vigilia; pero teniendo en cuenta que el sueño nunca es pasivo, tanto en él como en la vigilia se pueden mostrar las vivencias. Así, es uno de los lugares privilegiados para la revelación de lo oculto donde se suspende la temporalidad⁴⁰: “El tiempo visceral es el latir mismo de la vida, o a lo menos con él se confunde; es su manifestación. Y el hombre que se dispone a dormir funde todos sus tiempos en el tiempo de la vida. Su latir se torna manifestación del latir elemental de la vida, se reúne en el concierto de todo lo viviente”.

Por la extrañeza que señala la autora en la carta ante aquel descubrimiento –“Qué extraño es esto”– concluimos que se trata de un conocimiento filosófico, pues éste es resultado del asombro que produce la revelación de un verdadero conocimiento por su claridad. Como ella misma confiesa⁴¹: “El suceso que decidió el dejar en suspenso la sabiduría para preguntarse por el ser de las cosas, de la realidad, fue el asombro. En el asombro hay un quedarse inerme ante algo, algo que se ha visto y que se creía conocido pero que en un instante se muestra como absolutamente nuevo, dejando al que lo contempla en una especie de ceguera y de mudez”. La analogía con el mito de la caverna platónico resulta evidente: la perplejidad y confusión del prisionero que vuelve los ojos hacia lo que brilla con más intensidad. El prisionero debe adaptarse a la región iluminada. La visión de lo verdadero provoca también extrañeza.

“Los cantes de Juan Breva fueron tu nana”. Esta expresión (también la recogen otros autores⁴², pero apenas se detienen a valorarla en el conjunto del pensamiento de María) muestra el alcance de la referencia al flamenco en su pensamiento. Para entenderlo en profundidad, vamos a precisar dos cuestiones: sus anhelos de profundizar en los estudios musicales y la prohibición paterna para realizarlos.

En relación la frustración para realizar estudios musicales, diría⁴³: “Hacia el final del bachillerato tuvo que renunciar a los estudios de música, que habría querido cursar como carrera superior”. Su padre le dijo que «había que hacer algo en serio, si se hacía», reproduciendo con ello aquel vicio que él mismo había censurado como conferenciante en la Sociedad Económica Segoviana: «La ruda oposición de multitud innúmera de padres contra vocaciones ciertas, pero desinteresadas de sus hijos hacia las letras, las artes, el amor o la política».

María rememora su vivencia, su deseo de seguir estudios musicales, su yo escindido entre sus aspiraciones y sus prohibiciones, y relata cómo el flamenco produjo esa catábasis que le permitió descender a los infieros –siempre dolorosos– de lo prohibido, en busca de la razón sumergida y la desentraña, horada su conciencia. Este hueco que se abre en el abismo tiene un carácter divino;

³⁹ Anexo I. Carta de María Zambrano al profesor Agustín García Chicón con fecha 20 de diciembre de 1983. Fuente: Fundación María Zambrano. Vélez-Málaga.

⁴⁰ Zambrano Alarcón, M (1992). *Los sueños y el tiempo*, cit.

⁴¹ Zambrano Alarcón, M (1989). *Notas de un método*, cit.

⁴² Véase por ejemplo, Marset Fernández, J. C. (2004). *María Zambrano: I Los años de formación*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara y Martínez González, F. (2008), cit. En el primero, se recogen los cantes de Juan Breva como un dato biográfico (pág. 152); y el segundo, se limita a señalar “que esa primera experiencia musical quedó grabada en el inconsciente de María, aflorando sólo muchos años más tarde, cuando una circunstancia fortuita hizo surgir de nuevo esa antigua vivencia” (pág. 79).

⁴³ Marset Fernández, J. C. (2004), cit.

y, al igual que aquella diosa parmenídea ilumina un hueco en la oscuridad, la música deseada –el flamenco– ilumina su alma andaluza reprimida desde su origen. María misma señala que sufrió el exilio mucho antes de ser exiliada, sufrió el propio destierro de sí misma. Esto ocurrió por varios motivos: primero, porque tuvo que renunciar a los estudios musicales; segundo, porque –en sus propias palabras⁴⁴–, “El andaluz dice en coplas su metafísica de la soledad, de la angustia, de la libertad”; y tercero, porque tuvo que renunciar a sus raíces.

Sintió en Madrid el desarraigo de su tierra andaluza como si se tratara de un exilio, lo cual hizo que perduraran de forma profunda los recuerdos de Andalucía. Tal y como se desprende de las anotaciones de Marset⁴⁵: “María Zambrano se vistió de gitanilla para ir a la feria, como se ve en una foto a los dos años de edad, y conservó en su habla algunas expresiones y dejes andaluces inconfundibles, que le brotaban con frecuencia incluso en la vejez. Su padre intentó corregir alguna de estas formas de pronunciación, que no eran de su gusto, pero no lo consiguió ni con las eses ni con las jotas, ni con algunas otras letras que ella suavizaba ligeramente”. Pero aquello quedó grabado en las entrañas y en ella se resistía a ser olvidado⁴⁶, “[...] Y ¿qué es el flamenco sino la expresión de las vivencias de un pueblo, en este caso el andaluz? Esto, además, va a ser una constante en todos los poetas de la Generación del 27, basta con recordar los poemas que García Lorca dedica al cante flamenco”.

Al mismo tiempo recordaría que la fuerte oposición del padre caló hondamente en sus deseos, como ella misma expresaría más tarde⁴⁷: “En el umbral de los estudios «serios» hubo de renunciar a la Música, «había que hacer algo en serio, si se hacía», le exigía el padre. Había, pues, que elegir. Y quizás porque la música es de condición más generosa que la Filosofía, que llega a quien no la hace ni la entiende «por dentro», o quizás por otra razón, eligió la Filosofía y se despidió de hacer música para siempre. Se había resignado. Cuando dos años después leyó a Bergson, sintió una inmensa alegría, la alegría de que era posible rescatar la música perdida, pues él, Bergson, la hacía al mismo tiempo que hacía Filosofía, hacía música con su pensamiento... porque era preciso. Había hecho de la precisión la virtud esencial de su pensamiento [...] El pensamiento filosófico, en su máxima precisión, sería también música y matemáticas: la clave la debían de tener los pitagóricos”.

El carácter revelador hace que el conocimiento que nos proporciona sea único y enigmático, casi fronterizo con el misterio –“la música perdida”–; de forma que éste no aparece en absoluto de modo habitual, a él sólo se accede en momentos muy concretos cuando hay acontecimientos de vital importancia para nosotros. El flamenco en este caso, era aquella música sumergida en el inconsciente desde su niñez y que ella misma pudo revivir y recrear.

Ello prueba que la experiencia referida en la carta expresa algo muy profundo de su interior: la necesidad de reconciliación, la piedad con que se nos ofrece ese conocimiento, el gemido de quien anhela encontrarse. Como subraya Ortega⁴⁸: “En momentos decisivos y fundamentales, como son la vida y la muerte. En este sentido, me gustaría recordar a Platón al contar que cuando Sócrates estuvo a punto de tomar la cicuta tuvo una visión que le dijo «Sócrates haz música». La música aparece en momentos cruciales de la vida. Las vivencias están como dormidas, aletargadas. Es el mito del paraíso terrenal –que está en todas las culturas–, esa memoria larvada, porque hay un tipo de memoria que no es consciente pero que es memoria. La estancia del feto que está en el seno de la madre feliz, y lo obligan a salir y de pronto lo echan. Es el mito del paraíso. El origen del mito es esa memoria larvada que el ser humano no se había puesto a pensarla, pero que está ahí; porque el niño oye música cuando está en el feto, disfruta con la música y tiene ya recuerdos”.

⁴⁴ Zambrano Alarcón, M. (1998). *Delirio y destino. Los veinte años de una española*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, 79.

⁴⁵ Marset Fernández, J. C. (2004), *cit.*

⁴⁶ Ballesteros Aguayo, L. (26 de enero 2012). Entrevista inédita con Juan Fernando Ortega Muñoz (*cit.*).

⁴⁷ Zambrano Alarcón, M. (1998). *Delirio y destino ... cit.*, 198-199.

⁴⁸ Ballesteros Aguayo, L. (26 de enero 2012). Entrevista inédita con Juan Fernando Ortega Muñoz (*cit.*).

Por último dirá: “Le ofrezco algo de las entrañas de la memoria, es decir, de lo indeleble”. La memoria es la que posibilita ese conocimiento capaz de dis-currir, recrear el tiempo, o detenerlo. La memoria en su ir y venir se parece –como diría María– a la madre del pensamiento, ya que puede viajar a esos lugares del subconsciente donde aparece larvada la verdad del ser, su sentir, sus deseos y sus frustraciones. A ella se debe el carácter “indeleble” de los contenidos de las entrañas, unas huellas imborrables que quedaron guardadas y que el cante flamenco –su música poética– permitió emerger. El flamenco aquí se convierte en catábasis y la reminiscencia en purificación, en “κάθαρσις” (*kátharsis*).

Por tanto, el alcance del flamenco permite ampliar la razón poética a la razón estética dando sentido a una realidad mucho más universal. Como afirma Maillard⁴⁹ “La razón estética (*tercer momento*) va más allá de la razón poética porque no interpreta el mundo sino que construye mundos [...]”. Y como el pensamiento es música, esa cognición se realizará en la revelación que acontece en la melodía. Así, la metáfora musical (y el arte en general) dista mucho de ejercer un conocimiento explicativo y filosófico por sí misma, sino que el conocimiento que nos proporciona será por sus *efectos*. Siguiendo a Wellmer⁵⁰ “[...] en el plano de las relaciones consigo mismo y con el mundo, desde el momento en que irrumpen en un sistema complejo de sentimientos, planteamientos, interpretaciones y valores. Es en esa irrupción donde se cumple lo que puede llamarse el carácter cognitivo del arte”.

4. Conclusión

Podemos concluir gracias a Zambrano que la tradición filosófica europea ha sido incapaz de constituirse en un saber fundamental para la vida. Dicha tradición yerra al recaer su investigación sobre un concepto superficial del ser y considerar el pensamiento como resultado de un carácter lógico-analítico objetivable por un método rigurosamente sistemático; de ahí que use categorías epistemológicas conceptuales rígidas que mediatizan el verdadero fluir del pensamiento, enfatizan el acto del pensar y desplazan a un segundo plano la meditación acerca del fundamento de nuestras representaciones.

Convenimos con María en que sólo es posible fundar una verdadera filosofía como una refundación de su carácter originario en el deseo de buscar el fundamento de lo extraño, lo enigmático y lo admirable presente en la armonía del cosmos, aunque oculto. La necesidad de encontrar la armonía del pensamiento supone, en primer lugar, una vuelta a los principios musicales órfico-pitagóricos –que quedaron sepultados por la tradición filosófica posterior–. En segundo lugar, rescatar aquella consideración del ser como vivencia del alma. Y finalmente, recuperar el carácter poético-musical primordial como lugar privilegiado de la revelación.

Para Zambrano, esa vuelta a los orígenes en busca de sus orígenes se impone también en cada vida humana. Así el flamenco como música enraizada en sus orígenes constituye el fundamento de una verdadera epistemología, que a partir de la metáfora musical, posibilita la intuición de las razones prohibidas y ocultas en las entrañas de nuestras vivencias.

La metáfora musical es una apertura a un conocimiento secreto y oscuro. Por ello es un don iluminador o regalo divino, que como experiencia inspiradora, sólo aparece en momentos fundamentales de nuestra vida, y que hacen que el poeta o el músico sean el receptáculo de la inspiración. Ellos, a través del goce estético del arte, nos conducen al conocimiento, a la liberación y a la tranquilidad.

Como dirá Zambrano⁵¹: “Pues ha de ser por la música que en el inimaginable corazón del tiempo viene a quedarse todo lo que ha pasado, todo lo que pasa sin poder acabar de pasar, lo que no tuvo sustancia alguna, mas sí un cierto ser o avidez de haberla”.

⁴⁹ Maillard, Ch. (1997). *La reforma del entendimiento hacia una superación de la razón poética*. En Barcos Rocha, T. María Zambrano: *la razón poética o la filosofía* Madrid: Tecnos, 182.

⁵⁰ Wellmer, A (1993). *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Trad. José Luis Arantegui. Madrid: Visor, 35.

⁵¹ Zambrano Alarcón, M (1986). *Claros del bosque*. Barcelona: Seix Barral, 47.

Bibliografía

- Arreola Sánchez, A (1985). *Los Cantes Preflamencos y Flamencos de Málaga*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Ballesteros Aguayo, L (26 de enero 2012). Entrevista inédita con Juan Fernando Ortega Muñoz. *El hombre sabio querrá estar siempre con quien sea mejor que él*.
- Heidegger, M (1948). *De L'Essence de la Vérité*. Traduction et introduction par Alphonse de Waehlens et Walter Biemel. Lovaina-París.
- (1951). *Ser y Tiempo*. Trad. José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1966). *L'Expérience de la pensée*. Questions III. Trad. André Préau, Julien Hervier et Roger Munier. París: Gallimard.
- (1968). *La doctrine de Platón sur la vérité*. Question II. Trad. A. Préau. París: Gallimard.
- (1994). *Alétheia*. Trad. Eustaquio Barjau en *Conferencias y artículos*. Barcelona: Serbal.
- Husserl, E (1995). *Investigaciones lógicas* (Vol. II). Trad. Manuel García Morente y José Gaos. Barcelona: Altaya
- Kant, I (1978). *Crítica de la razón pura*. Trad. Pedro Ribas. Madrid: Alfaguara.
- Maillard, C (1997). *La reforma del entendimiento hacia una superación de la razón poética*. En Barcos Rocha, T. *María Zambrano: la razón poética o la filosofía*. Madrid: Tecnos.
- Marset Fernández, J.C (2004). *María Zambrano: I Los años de formación*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Martínez González, F (2008). *El pensamiento musical de María Zambrano*. (Tesis Doctoral). Granada: Ed. de la Universidad de Granada.
- Ortega Muñoz, J (1994). *Introducción al pensamiento de María Zambrano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ortega y Gasset, J (1966). *El tema de nuestro tiempo*. Cap. X: La doctrina del punto de vista. Obras Completas, Vol. III. Madrid: Revista de Occidente.
- Sevilla, S (1997). *La reforma del entendimiento hacia una superación de la razón poética*. En Barcos Rocha, T. *María Zambrano: la razón poética o la filosofía*. Madrid: Tecnos
- Wellmer, A (1993). *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Trad. José Luis Arántegui. Madrid: Visor.
- Ed. Visor. Madrid, 1992.

- Zambrano Alarcón, M (1991). *La España de Galdós*. Barcelona: Endymion.
- (1987). *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza.
- (1965). *España, sueño y verdad*. Madrid: Siruela.
- (1989). *Notas de un método*. Madrid: Mondadori.
- (1992). *Los sueños y el tiempo*. Madrid: Siruela.
- (1939). *Filosofía y Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1991). *El hombre y lo divino*. Madrid: Siruela.
- (1990). *Los bienaventurados*. Madrid: Siruela.
- (1998). *Delirio y destino. Los veinte años de una española*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces.
- (1986). *Claros del bosque*. Barcelona: Seix Barral.

ANEXO I

Carta íntegra que María Zambrano envía al profesor Agustín García Chicón el 20 de Diciembre de 1983. Fuente: Fundación María Zambrano. Vélez-Málaga.

Ginebra, 20 de diciembre de 1983.

Estimado amigo:

Le agradezco de veras sus palabras y siento de veras que mi estado de salud no me haya permitido contestarle antes. Me alegra que mi distinguido y estimado amigo Juan Fernando Ortega Muñoz lo sea tambien de usted.

Ciertamente el estudio de la filosofía, cuando se asume con pasión, descubre entre otras cosas la alegría. El testimonio de su entusiasmo de profesor de filosofía y de sus discípulos por esta disciplina, y el estudio que se propone, con ocasión de mi persona y mi modesta obra, con el grupo de alumnos de 3º.-4º de E.P.U. del Centro Homologado de Bachillerato "Santa Rosa de Lima" de Málaga me conviven hondamente.

Poco se detuvo mi vida en Vélez-Málaga, lugar al que debo la luz primera que mis ojos vieron y que de alguna manera ha quedado quedado en lo mas hondo de mi animo. Y así, ese estudio que ustedes emprendan me ilumina a mi y espero mucho de él. El conocimiento de ese lugar privilegiado y lleno de historia y de belleza es un inmenso regalo que ustedes me hacen, aunque no solamente a mi.

En cuanto a mis memorias de Vélez-Málaga yo he dado a conocer algunas en la entrevista única que yo haya concedido y que fue a José Miguel Ullan, "Zambrano num. 1" y que la Radio Nacional de España vende; en mi libro "Dos escritos autobiográficos", Entregas a la aventura, Andrés Trapiello, Conde de Xiquena 7, Madrid; en cartas a Antonio Doblas y en algunas a Juan Fernando Ortega Muñoz.

Quiero también ofrecerle a usted un recuerdo no publicado en parte alguna, en que aparece la persistencia, inclusive orgánica, de mis primeros pasos en mi vida en Vélez-Málaga. Hacia el año 1933 o 1934 oí yo en Madrid por radio unos discos, defectuosos sin duda alguna y gastados, del cantaor Juan Breva. Resonó como siempre he sido al sueno, sentía algo así como los albores del dormir. "Que extraño es esto", le dije a mi madre, quien rápidamente me contestó: "Lo es extraño, las malagueñas de Juan Breva fueron tu nana. La taberna en la que el cantaba todas las noches estaba cerca de nuestra casa y tu padre andaba muy afligido porque los

- 2 -

roscares y el canto perturbarían, si es que no impedían,
tu sueño. No nos era posible mudarnos a otra casa porque
aquella Misma natal que dudavis subsistía me correspondía
a mí como profesora de la escuela de niñas".

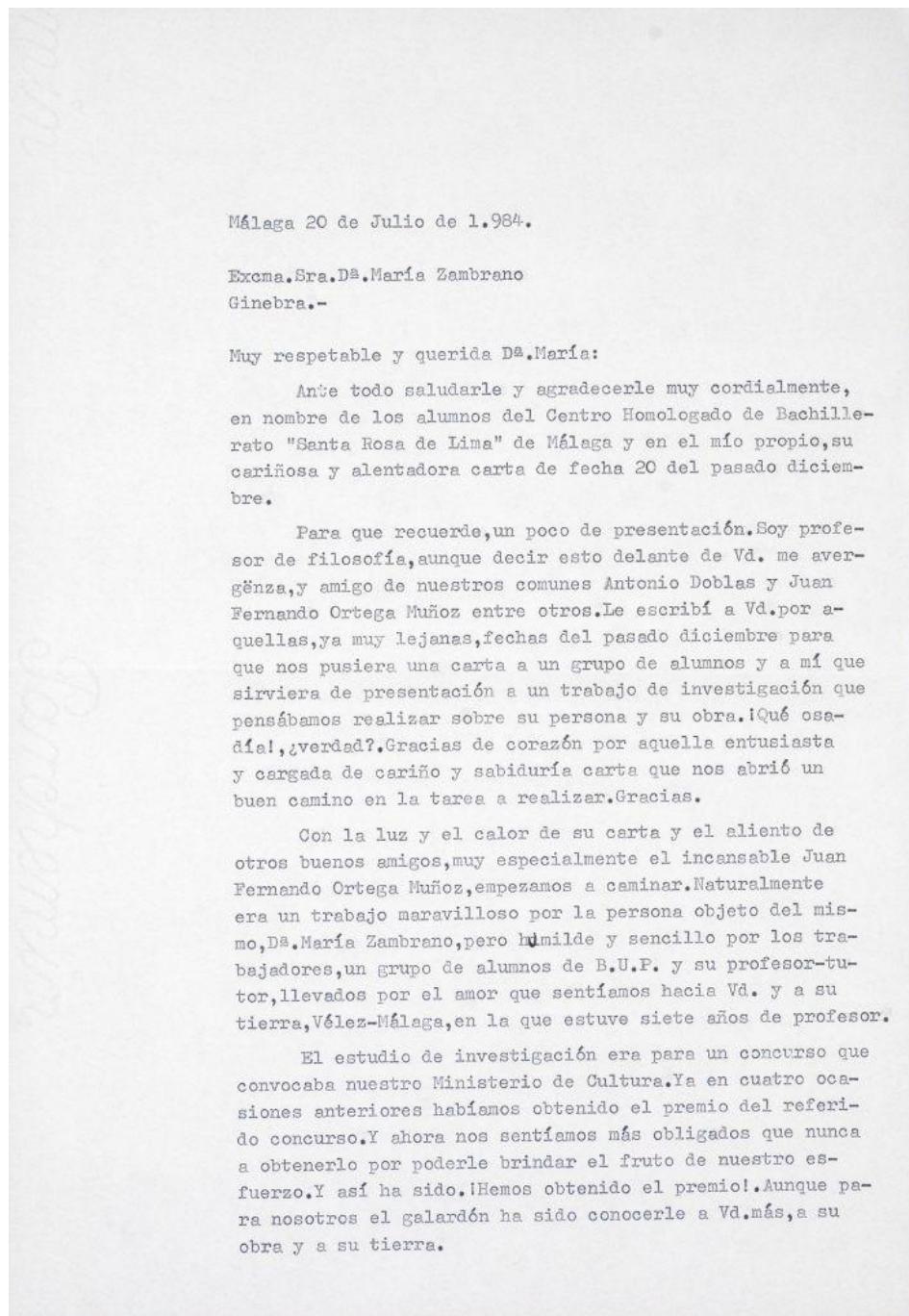
Ya ve usted que les ofrezco algo de las entrañas de la
memoria, es decir, de lo indeleble. Tenganme, pues, presente
como amigo verdadero.

Le saluda con la mayor estimación

Sr. D. Agustín García Chicon
Centro homologado de Bachillerato
"Santa Rosa de Lima"
c/. Argentino, 3
Malaga-1 (España)

ANEXO II

Carta completa que el profesor Agustín García Chicón dirige a María Zambrano el 20 de Julio de 1984 en respuesta a la anteriormente proporcionada en el Anexo I. Fuente: Fundación María Zambrano. Vélez-Málaga.



2.-

El estudio, objeto del premio, ha sido muy variado. Abuso de su paciencia y me permitió explicárselo como quien lo hace a quien siempre ha conocido y querido.

Había unos doce tomos en los que se recogía parte de su pensamiento (lectura de sus libros, conferencias dadas por Vd., etc...). También recogíamos allí una gran riqueza de datos relacionados con su tierra (pintores, poetas, cantaores, juristas, etc...). Montamos también un video con conferencias sobre Vd., dadas por profesores de nuestra universidad, intervenciones de los alumnos, presentación del trabajo, etc...

Después había una parte de documentos como una buena escultura en bronce, hecha por los niños de Juan Breva, el gran cantaor de Vélez y vecino suyo con la siguiente lectura al pie: "Las malagueñas de Juan Breva son las nenas que mi madre me cantaba" (de la carta de María Zambrano a los alumnos del C.H.B. "Sta. Rosa de Lima" de Málaga).

Habíamos realizado también en terracota una reproducción del picaporte de su casa natal en Vélez. Igualmente se había hecho en terracota un Indalo, símbolo de la paz y encontrado por zonas limítrofes con Vélez.

En varios cassettes habíamos grabado los primitivos cantes de Juan Breva sacados de un antiguo disco de pizarra de aquellos de 78 r./m. También en estos cassettes había conferencias suyas y coloquios.

Una alumna había hecho en cristal un retrato suyo. Se acompañaban planos detallados de toda la comarca de la Axarquía para un mejor conocimiento.

Desde luego, el trabajo hecho por estos niño y su profesor, en tan poco tiempo y con tan escasos medios, era para contemplarlo y no para contarla.

Le adjunto fotocopia de algunas cartas de felicitación que hemos recibido. También una pequeña reseña de la prensa local.

Comenzamos el recorrido de nuestro viaje cultural por la ciudad malagueña de Ronda. Aquí, además de su gran riqueza monumental, visitamos al Alcalde. Nos alegramos

enormemente al saber por él que había sido alumno suyo en Madrid. Nos preguntó cuál había sido el contenido o línea vertebral de nuestra investigación y cuando le dijimos que había sido Vd. se alegró muchísimo. Este señor es D. Julián Zulueta, sobrino de Julián Besteiro e hijo de Julián Zulueta, que fue ministro de asuntos exteriores.

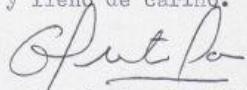
Dña. María, todo cuanto le he referido se encuentra expuesto en Sevilla. Tan pronto nos lo devuelvan, tenemos sumo interés en hacerle llegar algunas cosas.

Quisiéramos que todo esto coincidiera con una pequeña visita que algún día pudiéramos hacerle. ¡Qué alegría más grande sería para nosotros!. Todo el Colegio vibra cuando recibe noticias tuyas. Su "razón poética" ha llegado a contagiarnos. Gracias de corazón.

Para terminar sinceramente le decimos, parafraseando su carta, que si este trabajo "a Vd. le conmueve hondamente", a nosotros nos honra y nos llena de alegría. Ríojo palabras tuyas y sembrándolas en mi huerto digo: "El testimonio de su entusiasmo de profesor de filosofía y de sus discípulos por esta disciplina..." se han visto gratificados por el conocimiento cercano y directo de MARÍA ZAMBRANO. Hemos sido premiados con un mayor acercamiento a su persona, y aunque no hubiésemos ganado, repito, este estudio era ya un premio.

Dña. María, permítanos que le brindemos todo lo que este premio ha supuesto de esfuerzo en común, de trabajo serio y de alegría compartida. Como hijos que somos de Andalucía permítanos un sencillo brindis torero: ¡Va por Vd.! Perdone este tono coloquial y amigo, pero nace del corazón.

En nombre de estos alumnos ganadores y de todos los que quieren construir una tierra mejor y en el mío propio, un saludo respetuoso y lleno de cariño.



Fdo. Agustín García Chicón

Mi dirección: c/ Don Juan de Austria 11-13, 5º A
MALAGA.-

La audición de flamenco en los más pequeños

BENJAMÍN PEREA DÍAZ

Universidad de Sevilla

benagostini@hotmail.com

Resumen

Quizás uno de los discursos habituales que evitan de forma voluntaria o involuntaria la aproximación al flamenco sea “*no sé distinguir un cante de otro*” o “*es muy difícil escuchar flamenco*”. Efectivamente se trata de uno de los prejuicios asociados al flamenco, compartido en este caso por gran parte de la denominada música clásica; la necesidad de poseer conocimientos teóricos y técnicos imprescindibles en torno a estas músicas para su disfrute. Este artículo se sitúa ante esta cuestión presentando un sistema que simplifica la audición del flamenco para mostrar que de una forma sencilla y eficaz es posible una educación auditiva en la que se distingan las principales características de cada cante, tomando como auditores aquellos que menos prejuicios pero también conocimientos tienen de él, los más pequeños, y partiendo siempre de la creencia profunda en la música como lenguaje universal cuyo disfrute es independiente de su conciencia técnica.

Abstract

Perhaps one of the usual speeches that prevent a voluntary or involuntary approach to flamenco is “I can not tell one song from another” or “very difficult to listen to flamenco”. Indeed it is one of the prejudices associated with flamenco, in this case shared by much of the so-called classical music, the need to possess knowledge and expertise necessary around this music for your enjoyment. This article is placed before this issue by presenting a system that simplifies the flamenco hearing to show that in a simple and effective education possible hearing in which the main distinguishing features of each song, taking as auditors but those less prejudiced also have knowledge of it, the little ones, and always from a deep belief in music as universal language whose enjoyment is independent of consciousness technique.

1. Audición musical vs historia del flamenco

La primera y más importante cuestión que cabe nos planteemos es el hecho de no considerar como sinónimos historia del flamenco y audición musical. Si bien es factor capital para un mayor disfrute, comprensión y aprovechamiento del discurso sonoro no debemos considerar la historia o teoría del flamenco como imprescindible o excluyente de la audición flamenca. La audición va más allá de una serie de conocimientos en torno al origen, formas musicales o intérpretes claves del flamenco, sobrepasándolos y buscando su fin último que no es otro que el disfrute con el acto de la escucha. Pero la audición es a su vez razón primigenia pues la música debe su existencia a la presencia de dicha capacidad, es decir, la música cobra sentido en tanto puede ser escuchada. En este sentido la audición musical es la forma en que el organismo humano interactúa con el conjunto de estímulos musicales.

Aunque esta aclaración pueda resultar una obviedad en muchas ocasiones no está clara su separación asociándose el momento de la audición musical con el tiempo de conocer los elementos históricos, estéticos y técnicos de esa música, supeditando el acto mismo de la escucha al de teorización, o algo peor, relegándola a una especie de competición en la que prima la exactitud y velocidad de discriminación de tal o cual intérprete y su específico estilo personal.

Esta confusión entre audición e historia de la música, habitual en la “música clásica”, en muchas ocasiones entorpece y oculta el gran potencial para el ser humano en general y el niño/a en particular que posee el trabajo con la audición musical, en este caso del flamenco, pues entran en juego diferentes capacidades como la concentración, la

percepción sonora, la sensibilidad estética, el análisis de los propios elementos históricos y musicales o la imaginación.

Tanto es así que dentro del mismo mundo sonoro podemos diferenciar tres procesos bien delimitados. El primero de ellos sería “oír”, acto pasivo durante el cual se reciben las vibraciones sonoras, implicando a la denominada sensorialidad auditiva. “Escuchar”, acto activo que atañe a la afectividad auditiva y “comprender”, acto activo y reflexivo que afecta a la inteligencia auditiva. Juntos conformarían la audición, pero resultado además de considerar al ser humano bajo un triple aspecto: fisiológico, afectivo y mental (Willems, 1976). No sería riguroso ni justo por tanto reducir la audición flamenca a una historia del flamenco o sus intérpretes.

2. La educación auditiva

Íntimamente relacionada con la audición musical se encuentra la educación auditiva. Si tenemos en cuenta que el sentido del que se sirve la audición tiene básicamente una función comunicativa para el ser humano, es decir social, hemos considerar como fundamental el “aprender a escuchar”. En este sentido, Maneveau (1993) afirma que enseñar a escuchar es una tarea que sobrepasa la finalidad artística para situarse a un nivel de una ampliación y extensión de las relaciones humanas. Oír música es en primer lugar oír al mundo, es decir, oír y escuchar al otro. Enseñar a escuchar plenamente la música puede llevar a una mejor comunicación con nuestros semejantes.

Otros autores como J.G. Vidal y M.M. Ponce (1989) califican a la percepción auditiva como la vía maestra del lenguaje, al mismo tiempo que le dan una preponderancia causal casi absoluta a los errores y déficit auditivos en la aparición de problemas lecto-escritores.

De otra parte el proceso de la audición musical viene a su vez determinado culturalmente mediante la educación auditiva propia de cada lugar, no en vano el niño/a se desarrolla escuchando los sonidos que se dan a su alrededor, en su entorno inmediato, y que ocupando un lugar central en la cultura andaluza se encuentra el flamenco.

Entran en juego aquí tanto aspectos psicológicos, afectivos como cognitivos, de esta forma obtenemos que la reacción ante un estímulo musical no es la misma según la cultura en la que nos encontremos y según la situación en la que se dé.

En este sentido el trabajo con la audición musical para Bentley (1967) depende de dos factores fundamentalmente: la memoria musical auditiva y las experiencias previas musicales (canto, instrumentos, movimiento y danza).

Así pues, de la misma forma que se trabaja la lectura comprensiva o los fundamentos de la educación física, también debe potenciarse una formación musical que, como poco, permita un tipo de audición “inteligente”. De esta manera se contribuiría a potenciar un consumo musical basado en criterios propios y no sólo en tendencias mayoritarias promovidas desde el mercado.

3. Su didáctica

Obtener los frutos de una educación auditiva de calidad no es sencillo o al menos tan fácil como activar el equipo de sonido y pedir a los niños/as que se concentren y escuchen. Cualquiera que se halla enfrentado al momento del trabajo de la audición en educación primaria podría confirmar la levedad del período atencional ante el sonido de sus alumnos/as. Podemos afirmar en este sentido que el auditorio infantil es mucho más complicado que el adulto por lo que el objetivo que nos planteamos con respecto al flamenco cobra mayor importancia si cabe. Es esta una de las cuestiones principales que justifican la existencia de una educación musical, la cual nos facilita unos principios didácticos y metodológicos a seguir para lograr una exitosa audición:

- a) Pedagogía activa: para ello recurriremos a los movimientos, el dibujo, la participación activa con instrumentos, etc.
- b) Fragmentos de corta duración: por lo general de 2 o 3 minutos, que se pondrán en diferentes momentos según los objetivos diseñados.
- c) Clima de libertad y confianza: en el cual se potencie la imaginación, la expresión espontánea y la creatividad.
- d) Practicar la audición en diferentes planos: el sensual, el expresivo y el analítico.
- e) Utilizar agrupamientos diversos: se diseñarán actividades en las cuales se requieran distintos tipos de agrupamientos, individual, pequeño grupo y gran grupo.
- f) Interrelación: la audición deberá venir asociada con los diferentes elementos que componen la educación musical, por ejemplo, se diseñarán actividades en las que se combinen audición y canto, audición y expresión corporal, audición e instrumentación, etc.
- g) Globalización: la audición ha de estar globalizada tanto con las demás áreas de conocimiento como con las materias que componen el área de Educación Artística, dramatización y plástica.
- h) Evitar la teorización: en la medida de lo posible se evitarán los monólogos protagonizados por el profesor/a.
- i) Uso de diferentes materiales: será conveniente utilizar en las actividades diferentes tipos de materiales, tanto específicos del área, como otros de uso común o de desecho, informáticos, etc.

De otra parte es necesario partir de un conocimiento científico y exhaustivo de las posibilidades de percepción de un niño según el nivel madurativo en el que se encuentre y que a modo de resumen y guía orientativa presentamos en la siguiente tabla en la que establecemos esta evolución de la percepción. De esta forma podremos conocer qué elementos del flamenco, como realidad musical, podremos desarrollar en cada ciclo educativo para lograr un mayor éxito en su aprendizaje. Con esto además ponemos de relieve el error de establecer como criterio habitual a la hora de preguntarnos por qué cantes comenzar en la escuela, el folklórico, es decir, partir del cante propio de cada región, pues en ocasiones no coincide con estos principios de desarrollo.

Tabla 1: Evolución de la percepción musical

	PRIMER CICLO (6-8 años)	SEGUNDO CICLO (8-10 años)	TERCER CICLO (10-12 años)
PERCEPCIÓN MUSICAL	<ul style="list-style-type: none"> - Manifiesta una actitud receptiva ante lo musical, porque ya es capaz de fijar temas, intelectualizar estructuras de conjunto y aumentar los períodos de atención y concentración. - Acepta el lenguaje musical si lo entiende y lo pone en práctica con la voz o con los instrumentos. En la percepción polifónica discrimina mejor los agudos que los graves. - Reconoce un esquema de tonalidad simple y percibe el carácter inacabado de una frase rítmica. - Reconoce rápidamente instrumentos de su cultura: guitarra y palmas. - Gran actitud de imaginación musical. - Nacimiento de una postura contemplativa en la audición musical. - Atracción por todos aquellos cantos festeros. 	<ul style="list-style-type: none"> - Aprecia ritmos más complejos - Cada niño adquiere su valor individual del ritmo - Reconoce compases binarios, ternarios y cuaternarios. El 6/8 y otros compases de subdivisión ternaria son difíciles de reconocer. - La curiosidad que despierta en ellos la vida y obra de los grandes músicos flamencos facilita el escuchar audiciones breves, compartir y contrastar gustos musicales diferentes. - Más realista, prefiere las canciones de temas de humor, las historias e historietas. 	<ul style="list-style-type: none"> - El desarrollo de la memoria melódica y armónica permite interpretar piezas más largas. - Reconoce el compás de 6/8 así como otros compases de subdivisión ternaria. - Siente curiosidad por la vida y la obra de los grandes músicos flamencos. - Mayor interés por la música de radio y TV, y la música popular moderna (“flamenquito”) - Busca ante todo variedad en los géneros y estilos más diversos, de ritmos y estructuras métricas irregulares, ritmos sincopados, etc. - Canta aquello que el medio cultural le ofrece. - Es posible acercarlos a cantes de temáticas serias.

4. Guía de audición del flamenco

Tomando como base las anteriores consideraciones hemos creado la primera guía de audición del flamenco para niños/as con edades comprendidas entre 6 y 12 años, es decir, se encuentran en educación primaria. A través de ella se facilita la escucha de esta música además de ofrecer una serie de claves que caractericen de forma rápida y sencilla los cantos para así poder distinguirlos con facilidad.

Planteamos una estrategia básica para su reconocimiento diferente a la utilizada hasta ahora y según la cual la sensación subjetiva de alegría o tristeza ubicaba los principales cantos. Nosotros partimos de un elemento más instintivo y primario, el ritmo (rápido/lento). Sin duda un niño a estas edades carece de la inteligencia emocional y bagaje vital suficiente para que pueda ubicar eficazmente un cante según le produzca alegría o tristeza pues estos dos sentimientos se hallan todavía en conformación. Intervienen además una serie de mecanismos subjetivos que hacen que un mismo hecho sonoro sea vivido según las circunstancias de diferente forma según el niño/a. Consideramos por tanto que resulta mucho más eficaz basarnos en el ritmo, en el tempo, la velocidad de ese cante, pues además de ser un criterio más objetivo e incluso cuantificable mediante un instrumento de medición, el metrónomo, incide como hemos señalado anteriormente en uno de elementos

de génesis de la música y que conforma gran parte de la llamada “alma” del flamenco, el compás.

Figura 1: Cuadro de cantes con guitarra

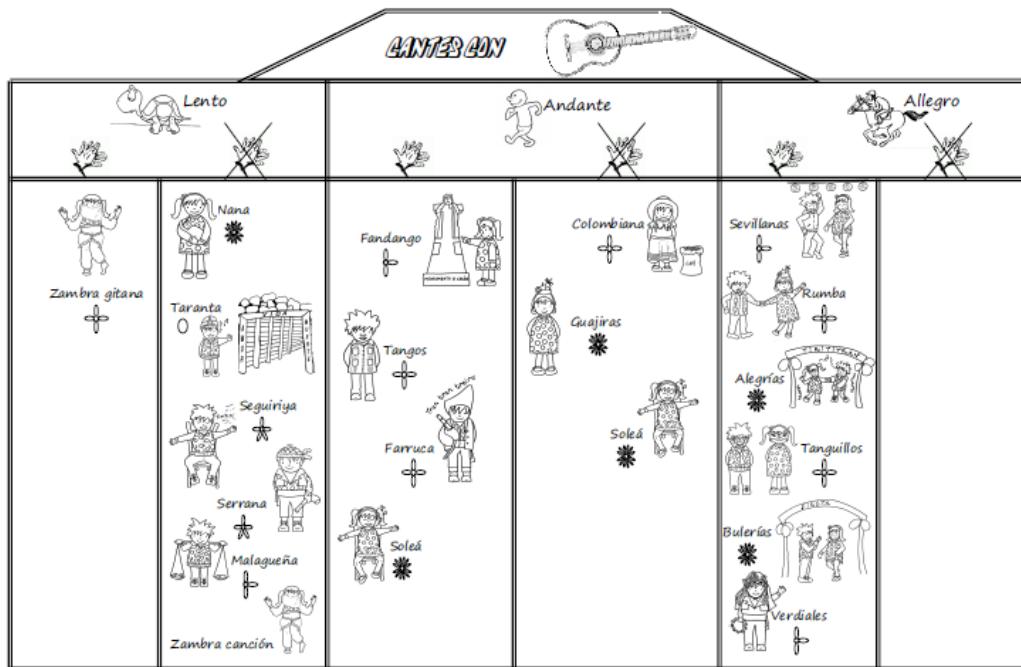
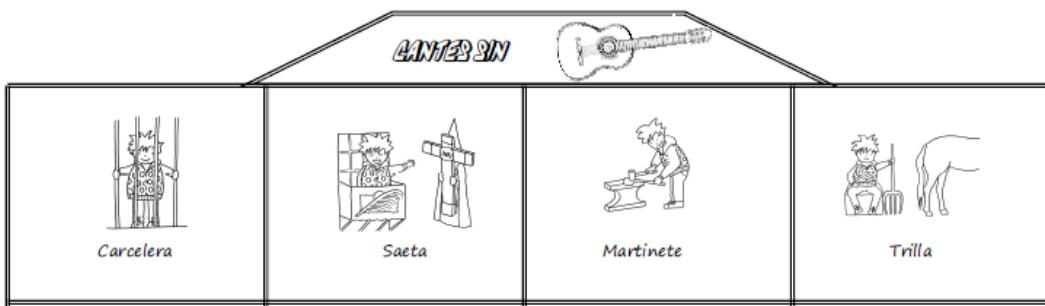


Figura 2: Cuadro de cantes sin guitarra



Establecemos un sistema mediante el cual se estructura la información auditiva que se va recibiendo para ubicar cada uno de los cantes flamencos con sus principales características. Así tenemos que una primera clasificación se hace en cuanto a la presencia o no de la guitarra. Dada la gran presencia de este instrumento en nuestra cultura no entraña para el niño/a ninguna dificultad. De otra parte y si está presente en ese cante es el primer sonido en escucharse (entrada) por lo que aumenta la facilidad para su discriminación.

Considerando que ha sonado la guitarra tocaría a continuación diferenciar entre lento, andante y allegro, es decir, el tempo, la característica principal de clasificación como indicábamos con anterioridad. La distinción rápido/lento es la más sencilla de percibir para el niño, por lo que tendremos que comenzar con el trabajo de los cantes que se ubiquen en uno de estos dos tempos, para más adelante incluir aquellos cuya velocidad no sea rápida ni

lenta, sino “andando” (andante). Llegado este punto debemos advertir que efectivamente se trata de un sistema sesgado y arbitrario puesto que la realidad no es encontrarnos los cantes con esta división tan marcada, muy al contrario contamos con una riqueza de tempos que por ejemplo hacen imposible encorsetar unas sevillanas en un tempo rápido. Sin embargo, consideramos que al igual que al estudiar la forma fuga o sonata en estudios superiores de música se nos presenta el modelo bachiano o el mozartiano como la estructura a seguir, nosotros, con un reduccionismo consciente y dirigido ubicamos estos cantes con estos tempos fijos. Entendemos que los beneficios de acercar de una forma didáctica y cercana a la audición flamenca son mayores que los perjuicios por esa reducción inicial, puesto que nuestro objetivo inicial es acercar a la audición flamenca siendo compatible con una profundización o concretización posterior coincidiendo con un nivel de maduración mayor en el niño/a.

Figura 3: Ficha de verdiales

VERDIALES



“Te espero en Málaga con panderos, pandeteras, violines y guitarras... iah! y mi sombrero.”

Figura 4: Ficha de soleá

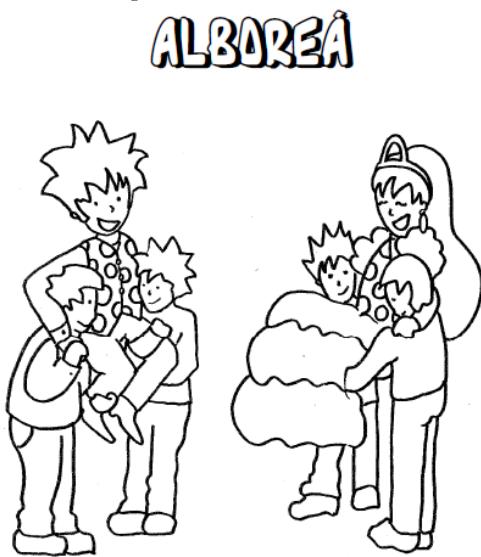
SOLEÁ



“Sería y con mucho sentimiento canto esta canción”.

Ubicado el tempo, buscaremos la presencia o no de palmas para finalmente conectar con una serie de características asociadas a cada cante y que han sido trabajadas previamente mediante fichas específicas.

Figura 5: Ficha de alboreá



"Nuestros amiguitos gitanos nos invitan a cantar y bailar en su boda."

Figura 6: Ficha de tientos



"También canto tangos, pero me gusta hacerlo más despacito".

Figura 7: Ficha de malagueña

MALAGUEÑA



"Vente a Málaga conmigo y escucha esta bonita y triste canción."

Figura 8: Ficha de martinete

MARTINETE



"Mientras golpeo mi martillo en el yunque canto esta canción."

En estas fichas dos personajes, Flamenquín y Flamenquina, dotan de significatividad la audición de la pieza flamenca para el niño/a, permitiendo el trabajo en diferentes niveles de dificultad. De esta forma situamos cada personaje en una situación relacionada con el cante que representa, dando además una información directa, clara y sencilla sobre él. Están diseñadas para ser coloreadas por el propio niño/a con lo cual nos afianzamos más en la idea de una audición activa.

En un nivel más de complejidad tenemos la leyenda que aparece debajo del nombre del cante el cual conecta con la tabla de discriminación de cantes anteriormente presentada y que nos permite saber si es un cante a palo seco, su compás y su velocidad.

Como podemos observar se trata de un proceso guiado en el que la selección de los cantes es totalmente arbitraria según el criterio del conductor de la audición. Contamos para ello con 46 fichas correspondientes a los cantes básicos y sus derivados, y que según las necesidades y nivel de profundización están listas para ser usadas en la audición.

Esta guía se completa con otra de las demandas usuales en el acercamiento del flamenco a los más pequeños; la existencia de letras adecuadas y aptas para sus edades. La mayor parte de la música flamenca grabada no se adecua ni a los intereses ni motivaciones de los niños/as, conteniendo temas xenófobos, religiosos y de violencia de género aún difíciles de trabajar de forma crítica en edades tan tempranas. Toma por tanto aún más valor este trabajo al incluir grabaciones con letras originales creadas para tal fin, atractivas y cercanas a los niños/as además de poseer una duración adecuada acorde a período atencional según su nivel madurativo:

Alegrías

Tirititan...

*Que alegría a mí me da
cuando llego yo al colegio
porque veo a mis amigos
y con ellos puedo jugar.*

*Y al llegar el verano voy a la playa
Y me pongo en la arena con mi toalla
con mi toalla nueva con mi toalla
y que bien me lo paso allí en la playa.*

Sevillanas

*Que cuando llega la feria yo bailo por sevillanas
me monto en los cacharritos con mi primo y mi hermana
y para mí es sin duda la mejor de las semanas
y no tengo clase porque estoy de descanso
y me meto en la caseta cuando veo que me canso.*

Bulerías

*No hay mayor alegría
que cuando llega el recreo
y veo la luz del día.*

*La niña de la coleta
hace una fiesta en su casa
que está junta a una glorieta.*

*Yo he dicho que voy a ir
porque a mí me apetece mucho
jugar cantar y reír.*

5. Conclusiones

Nos encontramos en un momento clave en cuanto a la enseñanza y difusión del flamenco por lo que cabe comencemos a desarrollar estrategias que ayuden a tal fin. Con este sentido se presenta esta guía para facilitar uno de los procesos básicos, quizás el que más, en cualquier realidad musical; la audición. Para ello hemos de superar cualquier concepción reduccionista que iguale audición flamenca a flamencología o historia del flamenco pues no hará sino ahuyentar a todo aquel que desee aproximarse a esta extraordinaria música. Muy al contrario, estos conocimientos deben servir para atraer y constituir la base de una audición más atractiva y cercana. Es por esto que a través de la creación de una guía de audición del flamenco dirigida a niños/as podemos mostrar que este objetivo es posible. Un estudio riguroso de los procesos asociados a la educación auditiva nos han dado las claves para que el resultado sea eficaz, alejándonos de una

concepción pasiva de la audición flamenca y que todo profesional de la educación musical definiría como imposible en la escuela actual.

Finalmente animar a todos los artistas y profesionales del flamenco a trabajar en la línea abierta en la creación de grabaciones con letras cercanas y atractivas para los niños/as, puesto que es posible sin llegar a perder el significado y esencia de cada cante.

Bibliografía

- Bentley, A. (1967). *La aptitud musical de los niños*. Víctor Lerú. Buenos Aires.
- Hurtado, A. y D. (2009). *La llave de la música flamenca*. Signatura ediciones. Sevilla.
- López, M. (2004). *Introducción al flamenco en el currículum escolar*. Akal. Madrid.
- Maneveau, G. (1993). *Música y educación*. Rialp. Madrid.
- Utrilla, J. (2007). *El flamenco se aprende*. Toro Mítico. Madrid.
- Vidal J.G. y Ponce M.M. (1989). *El Refuerzo de carácter madurativo P.D.I., Tomo I*. EOS. Madrid.
- Willems, E. (1976). *El oído musical. La preparación auditiva del niño*. Eudeba. Buenos Aires.

Estrategias didácticas para el uso del flamenco como vehículo de participación social en personas con trastorno mental

EMILIA NAVARRÓN CUEVAS

CARLOS SEPÚLVEDA GARCÍA DE LA TORRE

CARMEN NARANJO HERNÁNDEZ

Comunidad Terapéutica del Área de Salud Mental del Hospital Virgen del Rocío de Sevilla

Asociación Autoestima Flamenca

Unidad de Salud Mental Hospitalaria del Área de Salud Mental del
Hospital Virgen del Rocío de Sevilla

Resumen

Poco hemos oído hablar de la relación que existe entre el baile flamenco y la salud mental. En el año 2010 se ha llevado a cabo un trabajo de investigación gracias a la puesta en marcha de un programa didáctico de baile flamenco, cuya metodología de enseñanza se ha basado en el desarrollo de la autoestima de un grupo de personas diagnosticadas de trastorno mental grave. En este artículo, pretendemos divulgar el diseño de la intervención, su puesta en práctica y la evaluación de la misma. Destacando las conclusiones más relevantes que se derivan de nuestro estudio, así como las nuevas vías de proyección.

Abstract

The link between flamenco dancing and mental health is rarely discussed. In the year 2010, a research project was carried out within an educational programme on flamenco dancing, with a teaching methodology based on the development of self-esteem in a group of persons diagnosed with severe mental disorders. This paper sets out to make public the design of the intervention, its practical implementation and evaluation, underlining the most relevant conclusions drawn from our study, as well as new possibilities for projection.

1. Presentación

Este proyecto de investigación lleva el nombre de *Estrategias didácticas para el uso del flamenco como vehículo de participación social en personas con trastorno mental*, fue subvencionado por la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco a través de la convocatoria del año 2009 (OAF/2009/021) y apoyada por la Obra Social Cajasol.

En nuestro trabajo hemos partido de las ideas de que el baile flamenco es una actividad que puede repercutir en la mejoría de la salud física de la persona que lo practica; es además un vehículo por el que puede mejorar la imagen personal, las habilidades de comunicación, la expresión emocional y, por tanto, producir un aumento de la autoestima. Al mismo tiempo, refuerza la integración en la comunidad por tratarse de una actividad con enorme significado cultural y social.

En el grupo de trabajo *Flamenco Macandé*, realizamos esta investigación con el objeto de conocer vías por las que el baile flamenco puede repercutir en el bienestar físico y psicológico de personas que padecen un trastorno mental grave, identificar estrategias pedagógicas útiles para la transmisión del flamenco y su aplicación en espacios comunitarios.

Ésta, y futuras experiencias, se encaminan a ampliar el conocimiento profesional de bailaores, educadores y terapeutas que puedan hacer uso del baile flamenco para mejorar el bienestar de personas con discapacidad mental y contribuir a su proceso de participación social.

Desde el punto de vista de la investigación del flamenco, este proyecto es único en su género, pues en la actualidad no existen estudios, a nivel nacional e internacional, que traten de sistematizar una metodología didáctica y recuperadora, llevado a cabo con personas con trastorno mental y aplicado en medios no hospitalarios.

1 Introducción

La danzaterapia es el uso terapéutico del movimiento y la danza dentro de un proceso que tiene por objeto alcanzar la integración psicofísica. Surge espontáneamente como práctica realizada por docentes de danza contemporánea con orientación expresionista en ámbitos relacionados con la salud mental, tanto en el ámbito hospitalario como en el privado. En los años cuarenta y cincuenta se toma la danza como una forma de terapia en los Estados Unidos, debido al resurgimiento de la danza moderna, creándose un movimiento denominado *Danza Movimiento Terapia (D.M.T.)*. Ésta emplea la danza como instrumento terapéutico, inicialmente en pacientes psiquiátricos hospitalizados, desarrollando cuestiones ligadas tanto al conjunto de técnicas terapéuticas y expresivas, como a las teorías que las sustentan. Son ejemplo en D.M.T. la norteamericana Marian Chace y la argentina María Fux, quien creará una práctica de trabajo con personas sordomudas y personas con Síndrome de Down.

En nuestro país, encontramos ejemplos de la aplicación de la danzaterapia en el trabajo que realiza en Zaragoza la psicóloga y danzaterapeuta de orientación junguiana Paz Navarro Centelles; Elena Cristóbal Linares y Ruth Rancel Domínguez trabajan en Tenerife con personas con Trastorno Mental Grave; Mercedes Bao y Antonia Auxiliadora Bustos Rodríguez desarrollan el Proyecto Psicoballet en la Comunidad Terapéutica del Hospital Marítimo de Torremolinos en Málaga.

En relación al flamenco, en la última década del siglo XX y principios del XXI, surgen enfoques que combinan la didáctica con otras metodologías y fines: el baile flamenco, como instrumento de mejora de la autoestima en grupos en riesgo, como mujeres que han sufrido malos tratos o con personas residentes en barrios desfavorecidos (Carlos Sepúlveda¹); el baile flamenco como instrumento de mejora de adolescentes con síndrome de Down (Dean Watson) o del bienestar general (Agustina de la Infanta y Ana M^a: Ruiz); el baile flamenco en el abordaje de niños con autismo (Ana Miranda); las aplicaciones del flamenco en la escuela (Miguel López Castro y Esperanza Rueda); aplicaciones en la Educación para Adultos y para la Población Reclusa (Víctor García); la expresión dramática y el flamenco (Noemí Martínez y Patricia Márquez).

2. Antecedentes del proyecto

En el año 2007 el Museo del Baile Flamenco de Cristina Hoyos de Sevilla, en colaboración con la asociación Autoestima Flamenca y profesionales de las Comunidades Terapéuticas de la Unidad de Gestión Clínica de Salud Mental del Hospital Virgen del Rocío, realizaron un proyecto piloto de aplicación del flamenco con usuarios de este servicio hospitalario (Navarrón Cuevas y otros: 2010).

En el año 2008 este mismo grupo de trabajo contribuyó a hacer realidad el *I Encuentro Andaluz de Danzaterapia y Flamenco. Integración y Participación Social*, formando parte de las actividades programadas en la Bienal de Flamenco de Sevilla. Estas jornadas permitieron realizar una revisión del uso de técnicas dancísticas en el trabajo terapéutico y del cuidado personal, así como divulgar nuestra experiencia y sus resultados para contribuir al conocimiento profesional en materia de danza y uso terapéutico de la misma (De las Heras Monastero: 2010).

3. Objetivos del estudio

- Conocer cómo el baile flamenco, puede repercutir en el bienestar físico y psicológico de personas que padecen un trastorno mental.
- Conocer estrategias pedagógicas para la transmisión del flamenco a este colectivo.
- Divulgar esta experiencia y sus resultados para contribuir al conocimiento profesional en materia de baile flamenco y uso del mismo en colectivos con discapacidad mental.

¹ Véase la web oficial de la Asociación Autoestima Flamenca: <http://www.autoestimaflamenca.es>.

4. Metodología

4.1 Sujetos

Quince pacientes en programas de Comunidades Terapéuticas y/o Unidad de Rehabilitación de la Unidad de Gestión Clínica de Salud Mental del Hospital Virgen del Rocío de Sevilla (UGC-SM).

4.2. Procedimiento

4.2.1 Identificación del grupo de participantes

- Se realizó una presentación del proyecto en la reunión de coordinación de todos los dispositivos de Salud Mental de la UGC-SM.
- Celebramos en el Hospital Virgen del Rocío un encuentro de pacientes y profesionales de las Comunidades Terapéuticas y de la Unidad de Rehabilitación para dar a conocer el proyecto.
- Invitamos a todas las personas interesadas a visitar la sede del Museo de Baile Flamenco de Cristina Hoyos para que conociesen personalmente el lugar donde se realizarían las sesiones prácticas.
- Los terapeutas ocupacionales de los dispositivos de salud implicados realizaron un listado de usuarios interesados en participar en el proyecto. A los mismos se les facilitó información sobre el proyecto, el calendario de sesiones de trabajo y se les pidió que firmasen un documento de consentimiento informado para la participación en esta experiencia.

4.2.2 Selección y construcción de instrumentos

Partiendo de los resultados obtenidos durante la evaluación de las sesiones de la experiencia piloto, se diseñaron los instrumentos de medición y registro de los aspectos físicos, psicológicos y sociales en el momento previo a la aplicación del programa y de la evolución de los mismos durante la intervención. Son los siguientes:

- Recogida de datos sociodemográficos.
- Se seleccionaron como instrumentos estandarizados de evaluación sintomatológica aquellos que son habituales en los dispositivos sanitarios de salud mental: *Brief Psychiatric Rating Scale* (Overall y Gorhan, 1962) en personas diagnosticadas de Esquizofrenia y la *Bordeline Symptom List BSL-23* (Bohus, Limberger, Frank, Chapman, Kühjer y Stielgluzt, 2007) para monitorizar sintomatología en personas con Trastorno Límite de la Personalidad.
- Para la evaluación y seguimiento de aspectos sociales, emocionales y de calidad de vida se aplicó la *Escala de Calidad de Vida QLS* (Heinrichs, Hanlon y Carpenter Jr., 1984).
- La evaluación de las afectaciones somáticas se realizó con la colaboración de los referentes de enfermería. Se revisó la historia de salud de cada participante y se llevó a cabo una entrevista sobre la percepción de cada participante sobre el estado de salud.
- Para llevar a cabo la evaluación didáctica se diseñó un instrumento observacional de los siguientes aspectos:
 - *Técnicos*: flexibilidad, lateralidad, equilibrio, tono corporal, control postural, coordinación de pies, coordinación de brazos, coordinación de pies y brazos, sonoridad, coordinación rítmica, uso del espacio.
 - *Relacionales*: saludos, comodidad, asertividad, escucha, mantenimiento de la mirada hacia las personas con las que interactúa.
 - *Autoestima*: actitud corporal, muestra de orgullo, aceptación de elogios o correcciones.
 - *Cognitivos*: memoria, atención, concentración, comprensión, secuenciación de la

- actividad.
- *Volitivos*: muestra curiosidad, intenta desafíos, mantiene la implicación, intenta corregir errores.
 - *Emocionales*: disfrute, relajación, cordialidad.
- *Diario de campo*, donde se recogían notas, anécdotas y otros elementos, con el objeto de poder registrar la interrelación entre los componentes del grupo y las dinámicas que se establecían en las sesiones.
 - *Grupos de debate y cuestionarios*, en los que se recogían las aportaciones de los participantes.
 - *Grabación en vídeo* de las distintas sesiones, previa autorización de los participantes, que nos ha permitido resolver o confirmar dudas durante el análisis.

4.2.3. Entrenamiento de observadores

Una vez finalizado el instrumento observacional, el equipo realizó un entrenamiento mediante la visualización de sesiones de trabajo del proyecto piloto y de otros grupos de trabajo llevados a cabo desde la asociación Autoestima Flamenca. Cada integrante evaluaba de manera ciega cada uno de los aspectos y se realizaba una discusión posterior de resultados; de esta manera pudimos describir en un manual de trabajo los criterios de uso y aplicación de la escala de estimación del instrumento observacional.

4.3 Programación didáctica

4.3.1 Temporalización:

El programa se desarrolló en el Museo de Baile Flamenco de Cristina Hoyos, en veinte sesiones de hora y media, una vez por semana.

4.3.2 Metodología:

La programación didáctica llevada a cabo en las sesiones prácticas ha estado orientada por la Autoestima Flamenca. Esta es una metodología para el crecimiento personal y el aprendizaje del baile flamenco desde un punto de vista creativo. Se viene utilizando desde el año 2003 con grupos de muy diversas características, edades y extracciones sociales. Se nutre de fuentes procedentes del arte flamenco, la pedagogía y la psicología. De esta última, sus principios teóricos se basan primordialmente en la teoría de Wilhelm Reich (1942) sobre la *coraza caracteriológica*, en la *bioenergética* de Alexander Lowen (1973, 1985 y 1982) y en la *mecanicidad* de María Adela Palcos (2004). En base a esto, las sesiones se diseñaron en torno a la siguiente estructura y orientación psicopedagógica:

4.3.2.1 Estructura.

El esquema general propuesto fue: saludos y apertura del grupo; ejercicios de calentamiento; ejercicios de brazos; aprendizaje de pasos y ritmo flamencos; dinámicas de grupo; puesta en común y cierre de la sesión. Dentro de este planteamiento se pueden distinguir dos abordajes del baile flamenco: el técnico y el expresivo.

4.3.2.1.1 Técnico:

- Uso del baile flamenco de fiesta, tangos, de relativa sencillez y susceptibles de ser ejecutados fuera del entorno académico.
- La enseñanza se ha centrado en el compás, en los movimientos básicos (brazos, marcas, pasos, movimientos de desplazamiento y remates) y en reconocer la estructura del baile en relación al cante. No se ha mostrado una coreografía concreta, sino que se ha estimulado a cada participante a crear su propio baile.

4.3.2.1.2 Expresivo:

- Se trabaja la toma de conciencia corporal y emocional y la expresividad dentro del baile, sin predominancia estética o académica.
- Se emplea la música, el compás y el baile flamencos como técnica psicofísica para flexibilizar y movilizar la gran mayoría de los segmentos musculares.
- Se utilizan *comentarios y dinámicas de grupo bailadas*. Estas han consistido básicamente en juegos, danza libre, dramatizaciones y visualizaciones. Aquéllos se han realizado tanto a nivel grupal como individual, estando abiertos a la participación de los integrantes del grupo. Ambos se han utilizado conjuntamente para:
 - Superar la vergüenza y manejar el pánico escénico.
 - Trabajar aspectos relacionales.
 - Rebatir las ideas preconcebidas e incapacitantes sobre la dificultad de ejecutar el baile flamenco.
 - Transmitir los valores y actitudes inherentes a este arte, como la asertividad, la confianza en uno mismo, el control del estrés y la escucha.
 - Profundizar en cada uno de los movimientos característicos del baile flamenco: fluidos, majestuosos, delicados, sensuales, divertidos y con fuerza, así como también las paradas en seco y la ausencia de movimiento propias de remates y desplantes. Se ha favorecido la toma de conciencia de la intensa significación psicológica que estas diferentes calidades de movimientos poseen.
 - Brindar recursos para la improvisación y favorecer que cada participante aporte movimientos propios. Esto posibilita la expresión a través del baile de forma espontánea y la creación de un estilo personal.

4.3.2.2 Orientación psicopedagógica:

- Realización de las actividades dentro de una atmósfera de respeto, confianza y con carácter lúdico.
- Uso de una comunicación sencilla, directa y sincera.
- Retroalimentación permanente en relación a las expectativas, sensaciones y experiencias de los participantes en las sesiones.
- Predominio de los reforzamientos positivos, descartándose críticas y juicios valorativos.
- Consideración de los participantes como agentes activos de su aprendizaje.
- Empleo del cuerpo y del movimiento consciente para vivir y asimilar las experiencias con un mayor grado de profundidad.

5. Resultados

5.1. Descripción del grupo de participantes ante el inicio del proyecto.

Los datos y resultados se han analizado de once integrantes, siete mujeres y cuatro hombres entre treinta y cincuenta años. Cuatro personas no finalizaron el proyecto.

5.1.1 Funcionamiento social del grupo:

Experiencia previa con el baile flamenco: seis integrantes nunca habían bailado, ni siquiera en feria o eventos familiares.

Lugar de residencia: seis participantes se encuentran hospitalizados; dos conviven en recursos residenciales para personas con discapacidad; tres integrantes viven solos en sus propios domicilios.

Relaciones sociales: Los integrantes del grupo son personas que tienen pocas relaciones con sus familiares y no es frecuente que dispongan de amigos fuera del “circuito” de la salud mental.

Habilidades para la vida diaria: una persona tiene habitualmente graves problemas para despertarse y levantarse, requiere alta supervisión y apoyo. Cinco necesitan que se les recuerde el día anterior que se va a celebrar la sesión. En caso contrario pueden despistarse involuntariamente. Cinco requieren ayuda para ser puntuales. Cuatro necesitan apoyo para recordar el trayecto, por esta razón, también requieren cierta ayuda en el uso de transporte público. Se monitoriza el acompañamiento casi en la totalidad de las sesiones.

Roles Ocupacionales: En el grupo existen cuatro personas que se identifican en el desempeño de un rol doméstico y lo desarrollan eficazmente, con apoyo externo leve, y con un nivel de satisfacción medio-alto. Ningún integrante del grupo lleva a cabo actividades regladas de formación u empleo. Nueve integrantes precisan de moderada a alta monitorización en el mantenimiento de actividades de ocio y relación social. Cinco integrantes del grupo tienen la expectativa de poder continuar su proceso de recuperación y están motivados por formar parte, a medio plazo, de programas de formación u empleo protegido.

5.1.2 Descripción de aspectos clínicos:

El conjunto de participantes tienen un diagnóstico en el espectro del Trastorno Mental Grave (procesos psicóticos y/o del trastorno de la personalidad). En las evaluaciones clínicas se aprecia que cuatro integrantes del grupo muestran ausencia de síntomas activos; una persona muestra sintomatología leve; otra mostró períodos de gran estabilidad, pero en estos meses requirió un ingreso breve por reagudización de la problemática; y cinco integrantes de esta experiencia, manifiestan síntomas intensos que suponen malestar y sufrimiento personal importante.

5.1.3 Descripción de factores somáticos:

Desde el punto de vista somático, en este grupo, a pesar de estar compuesto por personas no muy mayores, se observan patologías somáticas como la obesidad y sobrepeso, artrosis, hernia discal y EPOC. Cabe destacar que nueve integrantes del grupo son fumadores de algo más de una cajetilla diaria. En la evaluación de la percepción subjetiva del estado de salud realizada por los participantes expresan sentirse bien, ninguno destaca problema alguno en la esfera física. Dos participantes mostraron preocupación por el dolor lumbar y las dificultades de movilidad derivadas de sus afectaciones. No tienen integrada la importancia de la realización de ejercicio físico sistemático, ni la idea de reducir el consumo de tabaco o el modo de realizar higiene postural, ni el por qué ni cómo cuidarse a nivel nutricional.

5.2. Evolución grupal a lo largo de la intervención

5.2.1 Observaciones de aspectos clínicos

De los cinco integrantes que manifestaban síntomas intensos que suponían malestar y sufrimiento personal importante, tres han mejorado a lo largo de este año de manera significativa; una de manera leve y la otra persona continúa con síntomas persistentes. Pasamos a describir en la siguiente tabla aquellos que han tenido significancia en esta experiencia.

PERFIL CLINICO	
Resultados iniciales	Evolución clínica a lo largo del proyecto
Preocupación somática Cuatro personas muestran una preocupación leve. Una persona manifiesta preocupación sobrevalorada grave.	Esta preocupación prácticamente desaparece en cuatro personas. La persona que manifestaba este síntoma de manera grave reduce la intensidad del mismo.

Ansiedad (psíquica)	<p>Cinco personas no lo padecen.</p> <p>Dos personas lo padecen de manera moderada.</p> <p>Cuatro personas lo padecen de manera intensa y frecuente.</p>	<p>No aparece este síntoma en ninguna de las sesiones prácticas.</p> <p>Dos de las personas que suelen presentar este problema de manera intensa y frecuente, han manifestado ansiedad moderada en algunos momentos anteriores al inicio de la actividad. En las sesiones el síntoma ha desaparecido. En las mismas suelen relajarse, sonrían.</p>
Retraimiento emocional	<p>Una persona manifiesta este problema de manera característica y permanente en su vida cotidiana en forma de ausencia de implicación emocional.</p>	<p>Esta persona acude prácticamente a la totalidad de las sesiones, aunque no llega a reconocer que le gustan. Se mantiene distante emocionalmente del grupo pero, en alguna ocasión, hace comentarios espontáneos agradables y asertivos sobre sus emociones.</p>
Desorganización conceptual	<p>En una integrante aparece de manera moderada</p>	<p>No se manifiestan problemas de comprensión de las instrucciones, ni de seguimiento de las mismas por parte de ningún integrante. Tampoco de la persona que suele manifestar este síntoma.</p>
Sentimiento de culpabilidad	<p>Cuatro participantes muestran este síntoma de manera moderada</p>	<p>No se manifiesta en las sesiones. Las personas que padecen este síntoma pueden experimentar la relajación y el disfrute. Muestran alivio.</p>
Ansiedad (somática)	<p>Tres personas muestran este síntoma de manera frecuente y con intensidad</p>	<p>Sólo en dos ocasiones, dos de los integrantes tuvieron que interrumpir la sesión parcialmente. Estos síntomas se aliviaron con charla sosegada y una infusión, pudiendo entrar de nuevo en la sesión realizando ejercicios sencillos; mostraron señales de aceptación, con la mirada serena y rostro relajado.</p>
Humor depresivo	<p>Dos personas muestran este síntoma de manera leve y una de manera moderada.</p>	<p>Las sesiones alivian parcialmente este estado anímico ya que los participantes experimentan relajación, bienestar físico y orgullo por el resultado de la clase.</p>
Hostilidad	<p>Dos integrantes del grupo pueden mostrar irritabilidad y enfado en la vida cotidiana. Uno ante la reagudización de alucinaciones e ideas delirantes, que presenta con mucha frecuencia; la otra persona, cuando se enfrenta a situaciones que le frustran o le hacen sentir culpable.</p>	<p>Nunca apareció esta emoción en las sesiones.</p>
Sospicacia	<p>Una persona muestra este síntoma de manera moderada.</p>	<p>No apareció este problema en las sesiones.</p>
Alucinaciones	<p>Dos personas muestran este síntoma de forma permanente e intensa.</p>	<p>Las personas que tienen este síntoma de manera importante se mostraron aliviadas en las sesiones de trabajo. Pudieron focalizar su atención en los ejercicios. Experimentaron relajación y gran alivio al percibir de manera menos intensa este síntoma persistente.</p>
Contenidos inusuales del pensamiento		

Dos personas muestran este síntoma de manera leve. Una personas muestra este síntoma de manera moderada; Dos personas muestran este síntoma de manera intensa.	Nunca se manifestó este problema en las sesiones.
Afectividad embotada o inapropiada Dos personas muestran este síntoma de manera intensa.	Las dos personas que se ven afectadas por este síntoma lo manifiestan de manera muy distinta. En las sesiones se mejoró parcialmente.
Desorientación Un integrante puede desorientarse de manera leve en relación al día/ citas. Tres personas tienen dificultades para orientarse en la ciudad y aprender a realizar recorridos autónomos en lugares poco frecuentados.	Las personas que manifiestan este problema recibieron importante apoyo y acompañamiento para acudir a las sesiones. Esto les permitió no faltar, les ayudó a orientarse en relación a la semana (a una de ellas) y aprendieron a reconocer el camino y a acudir sin acompañamiento (en dos casos)

Tabla 1: Evolución clínica de los participantes durante las sesiones.

5.2.2 Evolución sobre aspectos somáticos y hábitos de salud:

En las sesiones de trabajo los integrantes redujeron de manera drástica el consumo de tabaco. Manifestaban que el baile era una manera de “moverse” agradable y motivadora. Expresaban que les gustaría dedicar más tiempo semanal a esta actividad. La sensación de cansancio se fue reduciendo poco a poco y se pudo observar facilidad progresiva para erguir la espalda y subir los brazos. La persona que solía mostrar mayor dolor de espalda adquirió nuevos hábitos posturales y mejoró la práctica del senderismo. Dos personas iniciaron dieta. La mayor parte de los integrantes del grupo manifestaron que era la primera vez que bailaban en su vida y se manifiestan altamente motivados a continuar haciéndolo.

5.3. Resultados pedagógicos

En el análisis de datos se ha empleado, de un lado, los datos cuantitativos a través de las puntuaciones obtenidas de todo el grupo en cada sesión en las escalas de estimación y, de otro lado, los datos cualitativos mediante las observaciones recogidas a través del diario de campo. Desde el punto de vista pedagógico, el nivel de aprendizaje ha ido aumentando de forma progresiva durante la aplicación del programa.

De las medias calculadas en cada categoría, observamos que la puntuación más alta a los Aspectos Emocionales (4,1). A esta última le seguirían los Aspectos Volitivos con 4,1; los Aspectos Relacionales con un 4; los Aspectos Cognitivos con un 3,6 y la Autoestima con un 3,5, y la que obtiene una puntuación más baja corresponde a los Aspectos Técnicos (3,1):

- Los indicadores emocionales reflejan un valor alto y estable lo cual indica que los participantes se mostraron relajados y disfrutando de las actividades.
- Los indicadores volitivos y relacionales mantienen una puntuación alta, deduciendo de los primeros que los participantes mostraron motivación intrínseca, se involucran en los ejercicios aceptando la exploración, los retos y la mejora. A nivel relacional, el grupo consiguió sentirse cómodo, en la apertura y cierre de las sesiones se usaba el saludo y las expresiones de cordialidad, elogio y respeto de una manera espontánea y sincera.
- En los aspectos cognitivos, el grupo mostraba facilidad para la comprensión de propuestas. Se observó más dificultad en la memoria y secuenciación de ejercicios. Cabe destacar la capacidad para mantenerse concentrados, sin muestra de excesivo cansancio. Las sesiones duraban hora y media y no era habitual que expresaran la necesidad de

descansar, parar o retirarse parcialmente de la sesión de trabajo.

- Los indicadores relacionados con la autoestima puntuaban bajo en las primeras sesiones de trabajo. Los integrantes del grupo tenían dificultad en mirarse uno a los otros, de mirarse en el espejo, mostraban una postura encogida, timidez, baja creencia en sus habilidades y progresiva obtención de logros. En sucesivas sesiones se mejoró la postura corporal, la posibilidad de mirarse al espejo sin mostrar preocupación. Algunos participantes pedían que se repitiesen ejercicios en los que alzaban la mirada, expresaban de manera lúdica el elogio personal y el dirigido a otros compañeros. Bailar en pareja empezó a resultar cómodo y divertido.
- Los aspectos técnicos muestran la menor puntuación, es debido a que el aprendizaje de la técnica del baile flamenco es complejo y difícil, y como toda disciplina de danza, necesita de un tiempo prolongado para la incorporación de los conocimientos teóricos a la práctica, por lo que haría falta de más tiempo para que se diera lugar una puntuación superior a la obtenida.

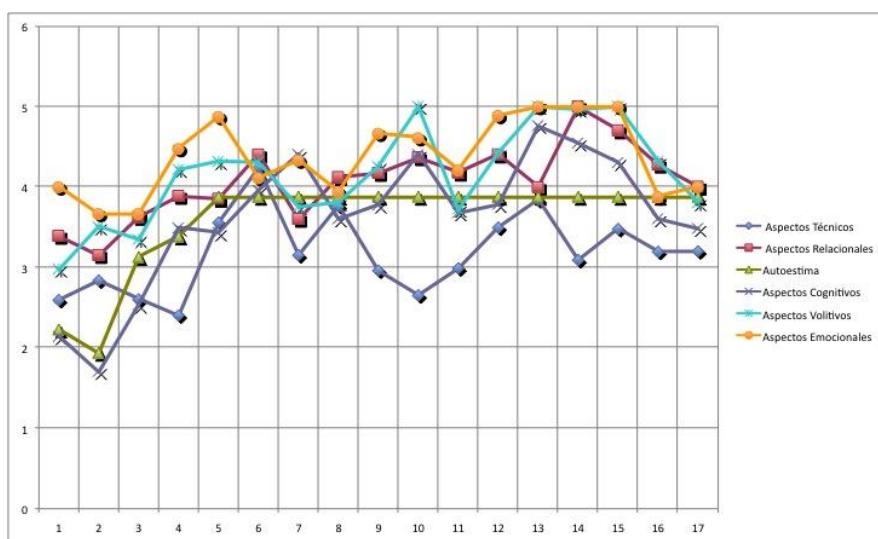


Gráfico 7. Media correspondiente a las puntuaciones de las diferentes categorías.

En las sesiones de trabajo con el grupo, los participantes destacaban que el baile les producía una sensación placentera, se sentían relajados y de buen humor, alegres. Notaban que sentían más cómodos en la utilización del espacio, se sentían más ágiles y con mejor coordinación; Hacían muchos comentarios sobre el mantenimiento de la mirada y de una postura erguida. También a la capacidad de comunicación, la cual se ha visto favorecida por el desarrollo de la autopercepción de ideas y sentimientos y su expresión dentro de un ambiente de receptividad, comprensión y empatía. Es destacable la expresión de lo que consideraron un “hallazgo”, esto es, experimentar que disfrutar del baile no es tratar de “lograr la perfección estilística”, sino permitirse disfrutar a través del movimiento.

5.4 Resultados desde el punto de vista de la intervención social

El grupo valoró como muy importante el desarrollo de la actividad en un espacio cultural y no sanitario. En las sesiones reflexionaban sobre el sentimiento de pertenencia y participación en lugares que no son fácilmente accesibles en su vida cotidiana. Aumentó el interés por escuchar flamenco y estar atentos a eventos, programas y florecieron recuerdos y vivencias de infancia, familia y vecindario. El grupo propuso la participación en la feria y la realización de algún encuentro festivo con otros conocidos de los dispositivos rehabilitadores de salud mental para estar juntos y bailar.

6. Conclusiones

El trabajo que presentamos es el inicio de un proceso investigador. El conjunto de datos precisarían una exposición exhaustiva que excede los límites de esta comunicación. Sin embargo, cabe afirmar que el baile flamenco puede repercutir en la mejora del bienestar físico, psicológico y social de personas que padecen un trastorno mental.

Consideramos que las estrategias pedagógicas utilizadas son útiles para la transmisión del flamenco a este colectivo. Se puede afirmar que los participantes mostraron una capacidad de asimilación de la técnica flamenca adecuada y un sentido del ritmo bastante desarrollado. Demostraron capacidad de comprensión de las instrucciones de las dinámicas de grupo realizadas, a pesar del alto nivel de abstracción de las mismas. En las sesiones observamos un importante despliegue de creatividad, existiendo además un importante nivel de atención, concentración, motivación e interés.

La experiencia constituyó una mejoría anímica y de la autoimagen. Ha favorecido la actividad física y el deseo de cuidarse, lo que incide positivamente en el cuidado somático.

Se han experimentado herramientas didácticas útiles y la divulgación de esta experiencia puede suponer que nuevos profesionales se animen al empleo del baile flamenco como herramienta de mejora personal y de integración de colectivos que no son habituales en los espacios culturales.

Bibliografía

- Bohus, M.; Limberger, M:F.; Frank,V.; Chapman, A.L.; Kühjer, T.-; Stielgluzt, R.D. (2007). Psychometric Propertis of the Bordelune Sympton List (BSL). *Psychopathology*, 40. 126-132.
- De las Heras Monastero, B. (2010). “Ell@s también pueden bailar flamenco”, en Grötsch, K y de las Heras, B. (edit.). Los caminos terapéuticos del Flamenco. Flamenco Sapiens, Sevilla.
- Heinrichs, D.W; Hanlon, T.E; Carpenter Jr., W.T. (1984). The Quality of Life Scale: An Instrument for Rating the Schizophrenic Deficit Syndrome. *Schizophr Bull*, 10 (3): 388-398.
- Lowen, A. (1973). La Bioenergética. Diana, México.
- Lowen, A. (1982). *La depresión y el cuerpo*. Alianza, Madrid.
- Lowen, A. (1985). *El lenguaje del cuerpo*. Herder, Barcelona.
- Navarrón Cuevas, E.; Naranjo Hernández, C.; López Rodríguez, E.; Armero López, C. (2010). “Del hospital al tablao”, en Grötsch, K y de las Heras, B. (edit.). Los caminos terapéuticos del Flamenco. Flamenco Sapiens, Sevilla.
- Overall J.E., Gorhan, D.R. (1962). Brief Psychiatric Rating Scale. *Psychological Report*, Vol. 10, 779-812.
- Palcos, M^a. A. (2004). *Escritos*. Fundación Río Abierto, Buenos Aires,
- Reich, W. (1949). *Análisis del carácter*. Paidós, Buenos Aires.
- Sepúlveda García de la Torre, C. (2010). “Qué es la Autoestima Flamenca”, en Grötsch, K y de las Heras, B. (edit.). Los caminos terapéuticos del Flamenco. Flamenco Sapiens, Sevilla.

Arturo Pavón, desde sus inicios con Pepe Pinto hasta la añoranza a Manolo Caracol

JAIME TRANCOSO GONZÁLEZ

Resumen

Esta comunicación es la síntesis del análisis musicológico del *corpus* musical de uno de los máximos representantes de la “generación canónica” del piano flamenco: Arturo Pavón. El objetivo principal es realizar un recorrido diacrónico analizando sus grabaciones, ya que destaca por qué se convertiría prácticamente en la única referencia para la generación posterior, destacando etapas y obras claves, como las colaboraciones con sus familiares –Pepe Pinto, Luisa Ortega y Manolo Caracol–, la *Suite Flamenca* y otros trabajos posteriores. De esta manera, se presentan las bondades y problemáticas de su obra, para que futuras investigaciones puedan resolver cuestiones tan primordiales como una cronología exhaustiva.

Abstract

This communication is the synthesis of Arturo Pavón's work musicological analysis, one of the leading representatives of the flamenco pianists “canonical generation”. His recordings diachronic tour uncover why he would practically become the only reference for the following generation, emphasizing stages and key works, as the collaborations with his relatives –Pepe Pinto, Luisa Ortega and Manolo Caracol–, *Suite Flamenca* and later works. The paper aim is to present his work goodness and problems, so future researchers can resolve some of the key issues such as an exhaustive chronology.

1 Arturo Pavón, desde sus inicios con Pepe Pinto hasta la añoranza a Manolo Caracol

1.1 Contexto

En la segunda mitad del siglo XX, una de las etapas más brillantes del piano flamenco, surgió una nueva generación de autores que cambiaría la historia reciente del fenómeno, la “generación canónica” o los *canónicos* de la generación actual, cuyos representantes son, principalmente, dos sevillanos, Arturo Pavón Sánchez (1930-2005) y José Romero Jiménez (1936-2000) –con los precedentes de Currito el de La Jeroma (1901-1930), Manuel García Matos (1902-1988) y el posteriormente allegado John Childs (1932)–, quienes tendrán un mayor compromiso con el piano y el Flamenco, en parte debido a sus implicaciones familiares en este arte, especialmente en el caso de Pavón. Ambos autores bien merecieran una Tesis Doctoral monográfica –si la consulta a sus fondos musicales fuera permitida por los familiares–, por la relevancia de su generación, que radica en la codificación de las formas genéricas extrapolándolas a nivel instrumental, aunque veremos los factores por los que Arturo se convertiría prácticamente en la única referencia para la joven generación de pianistas.

1.2 Introducción y recorrido diacrónico

Con Arturo Pavón (Sevilla, 27-IX-1930; Madrid, 06-VI-2005), pianista flamenco y compositor, arranca una corriente pianística musical flamenca con un fuerte componente canónico. Hijo del cantaor Arturo Pavón Cruz, elogiado en su época a pesar de que no grabara, y de la pianista y *bailaora*, además de profesora de baile, Eloísa Albéniz¹, así como sobrino de dos de las figuras más insignes del cante de todos los tiempos: La Niña de Los Peines, casada con Pepe Pinto, y Tomás Pavón, quienes vivían todos en familia en el barrio de profesionales del flamenco por excelencia, la Alameda de Hércules. Estudia el instrumento por libre yendo al Conservatorio

¹ Eloísa Albéniz, nombre artístico de Eloísa Sánchez Frías (1900; III-1995), dirigió durante más de 50 años en la misma plaza del domicilio familiar, la Plaza de la Mata del barrio sevillano de la Alameda de Hércules, una de las principales academias de Flamenco de Sevilla, que fue semillero de grandes artistas y que supuso para su hijo Arturo la oportunidad de acompañar musicalmente miles de ensayos tanto al piano como a la guitarra, donde también haría lo propio con todos sus familiares, como Tomás Pavón o Pepe Pinto.

Superior de Música de Sevilla para realizar los exámenes, así como con Antonio Pantión², y composición con Norberto Almadox³.

Su *corpus* compositivo se divide entre género instrumental y mixto. El género instrumental coincide con su faceta solística o concertística, representada con tan sólo una obra discográfica, *Suite Flamenca* (1965), concebida para el lucimiento del piano, que es acompañado por toda una orquesta. Sin embargo, la mayor parte de su carrera artística se desarrolló acompañando al *cante* fundamentalmente, así como en ocasiones al *baile*, primero junto a su tío político Pepe Pinto, después con la *cantaora* Luisa Ortega, con la que formaría una pareja artística en torno a 1954 e inseparable a vinculo matrimonii en 1957, y más tarde con su suegro, otro de los *cantaores* más destacados de toda la Historia del Flamenco, Manolo Caracol. Su periplo recorre tanto festivales, como tablaos, especialmente en Los Canasteros, desde la inauguración del local del maestro Caracol en 1963 (tras la muerte de su suegro, en 1973, el pianista se encargó de regentarlo), así como en esporádicas apariciones televisivas. La discografía de esta primera etapa acompañante nos ha llegado muy dispersa, debido a las innumerables compilaciones y reediciones llevadas a cabo por el renombre de estos familiares a los que acompañaba, lo cual dificulta esclarecer una cronología oficial.

A posteriori grabará con otros *cantaores*, aunque ciertamente se trata ya de obras anacrónicas, como el disco de José Soto Sorderita *Mi secreto pirata* (1994) y, sobre todo, en el del *cantaor*, con título homónimo, *Juan de Arco* (2000), donde se recrean los temas compuestos por Arturo o por Quintero/León y Quiroga que tantos éxitos dieran a Caracol. En esta última etapa también acompañaría a dos de sus hijas, Salomé y Jordana Pavón.

1.3 Análisis de su obra

1.3.1 Los inicios de su carrera discográfica acompañando a Pepe Pinto

De tal colaboración quedaron recogidas en disco de pizarra varias grabaciones que datan de finales de la década de los cuarenta y principios de los cincuenta, cuando Arturo Pavón era casi todavía un adolescente, de las que hemos podido entresacar y analizar las pistas tituladas: *Brillante que no da luces* (1948 a) y *Malagueña de la pena* (malagueñas, recogida en conjunto con el tema anterior en 1948), *Deber cristiano: al Cristo de los Faroles* (1948 b) y *Huérfanos los dos* (zambras con fandangos, ambos temas grabados en pareja en 1948), *En el corazón de España: a la memoria de Manolete* (1948 c), *Esperanza Macarena* (1951 a), *Dolores María: canción zambra* (1951 b), entre otras⁴. Lo interesante de las mismas es el concepto estético embrionario con el que Pepe Pinto y Arturo Pavón conciben el instrumento, marcado por el fuerte componente tradicional vocal familiar. Pinto confía en la contribución artística del pianista y tímbrica del instrumento pero éste no tiene cabida a la vez que el cante, es decir, cuando él canta es acompañado por la guitarra, por “el instrumento tradicional”. Así, al instrumento sólo se le permite la entrada en aquellos temas que están fuera del Flamenco, bien en los preludios e interludios o bien en las cudas o postludios al cante, debido a lo cual, desde nuestro punto de vista resultan estructuras un tanto fragmentadas formalmente.

² Antonio Pantón Pérez (1-II-1898; 28-XI-1974), compositor y catedrático de piano del Conservatorio de Sevilla, miembro de una familia de músicos relacionada con la vida musical sevillana, quien también daría clases a Manuel Castillo Navarro y José Romero Jiménez. Estudió con su padre, Diego Pantón, y en Madrid con Joaquín Turina, aún habiendo nacido el mismo año, así como con Conrado del Campo y Emilio Vega.

³ Norberto Almadox Mendizabal (5-VI-1893; 7-XII-1970), organista y maestro de capilla de la Catedral de Sevilla. En el conservatorio tenía el cargo de catedrático de contrapunto y fuga, por consiguiente, fue el que enseñó a componer a toda esta generación: Manuel Castillo, Arturo Pavón, José Romero, etc.

⁴ Otro tema de esta época que aparece vinculado a Arturo Pavón son las seguidillas *¿Por qué te fuiste de la vera mía?*, que interpretara igualmente Pepe Pinto. El tema se encuentra incluido en el single *Aquellos fandangos* (1949). Al ser un tema destinado al cante y la guitarra donde no aparece la faceta interpretativa de nuestro autor, deducimos que Arturo Pavón se encargaría de las labores compositivas o de los arreglos musicales.

Comentando caso por caso, en la *Malagueña de la pena* el piano hace la introducción o preludio acompañado de la guitarra. Como si de la voz se tratase, las primeras dos notas evocan un *aye* mediante una sola nota precedida de apoyatura, con la particularidad de cerrarse a sí mismo, es decir, acompañándose a sí mismo mediante dos notas a octava de manera “arpegiada”: sobrio, lacónico, desnudo. La voz de Pepe Pinto interrumpe el discurso pianístico para dedicarle la malagueña a su amigo Federico Pulido y la imitación de la voz al piano, lograda, puede continuar. Nuestro instrumento arranca de forma autorizada con coplas cortas desarrolladas mediante el juego ornamental que le permite un motivo simple: un grupo de notas por grados conjuntos -no más allá de un intervalo de cuarta- regado de imitaciones melismáticas vocales que se corroboran en el marco ortodoxo gracias al acompañamiento tradicional de la guitarra. Sin embargo, la sección vocal de Pepe Pinto es acompañada de la guitarra de Melchor de Marchena y el piano brilla por su ausencia, no toca ni una sola nota, como si la voz fuera territorio vedado para el acompañamiento de la guitarra o como si el piano y la voz se estorbasen compitiendo por el registro tradicionalmente vocal. Aún así, el piano vuelve a aparecer en la coda recreando libremente el motivo interválico de cuarta, configurando una forma cíclica, pero esta vez con un ritmo más vivo para concluir en una cadencia andaluza con bordaduras que es reforzada con un arpegio, un recurso de la música ligera.

El joven Arturo también aprovecha para acompañar a su tío en los recitativos centrales de los fandangos, recurso típico de la época y de su estilo, a semejanza del célebre tema *Menos faltarle a mi mare*. En *El brillante que no da luces* (1948 a), creación de Pepe Pinto, el piano acompaña la declamación mediante trémolos guitarrísticos en una mera variación tímbrica del instrumento de seis cuerdas, alternándose cante y guitarra con recitado y piano. En contraste, en *Huérfanos los dos* (1948 b), un fandango con una letra emotiva de la postguerra española, el piano no reza hasta el recitativo central, al igual que en el tema anterior, pero una vez terminado el fandango el piano nos lleva a otro contexto mediante un pasaje puente para terminar finalmente acompañando y enfatizando el cante de una zambra de forma respetuosa. En el debate entre la tradición y la innovación los autores se plantean hasta dónde podemos llegar a admitir. El hecho de que la zambra sea una creación de una cierta mayor libertad genológica da rienda suelta para que al piano se le permita acompañar directamente al cante, enfatizándolo de forma respetuosa y buscando apostar el crecimiento que supone duplicar la melodía a octava alta con respecto al *cantaor*. En el proceso cadencial conclusivo, el acorde final contrasta con los grados conjuntos de la melodía disonante que le precede.

El tema *Esperanza Macarena* (1951 a), el restaurado y reeditado en más ocasiones junto a las malagueñas⁵, constituye una colaboración no sólo pianística, con recursos como cierres arpegiados, grupos de notas por grados conjuntos y fragmentos de escalas -primordialmente quintas- para acompañar al *cante*; sino también compositiva y orquestadora. Estamos ante una forma fragmentada en demasía, contrastando la primera sección orquestal y pianística, donde el piano sustituye con un papel imitativo el rol tradicional de la guitarra acompañante, con la segunda, caracterizada por un acompañamiento guitarrístico austero. En la grabación queda demostrado que Arturo Pavón destaca como pianista acompañante de la voz flamenca desde los comienzos de su carrera discográfica, aunque, como es lógico, sus recursos de juventud para imitar a la guitarra resulten un tanto simples.

En esta misma línea, en referencia a la fragmentación de formas, el trío Pepe Pinto, Melchor de Marchena y Arturo Pavón ya había grabado anteriormente los temas *Deber cristiano* (1948 b) y *En el corazón de España: a la memoria de Manolete* (1948 c), tomando la guitarra el relevo del piano en el acompañamiento a la voz a partir de la segunda sección. No obstante, el acompañamiento pianístico es más desarrollado en ambos temas, encargado de dar profundidad, cargado de cadencias flamencas y de una dinámica que acentúa el carácter dramático del *género*, el lamento de

⁵ Han sido reeditadas y remasterizadas recientemente por Emi (1998), Efen Records (2000), por la Antología *La Época Dorada del Flamenco*, Tecnodisco (2001) y DM (2002).

la afición entera que llora la desaparición del diestro tras un año de duelo (no es fruto de la casualidad que ese mismo año la película de Flórián Rey *Brindis a Manolete* (1948) contara con Paquita Rico, *cantaora* de la compañía de Pepe Pinto). Finalmente Pepe Pinto accede a ser acompañado por el piano, aunque éste no finalice la tarea, recayendo el acompañamiento de la segunda parte en las manos de Melchor de Marchena, como si la guitarra fuera el instrumento necesario para buscar el crecimiento final del tema o por conseguir, quizás, una mayor variedad. Sin embargo, en *Dolores María* (1951 b), el piano interpreta un papel menos destacado, aunque utilizando los mismos recursos (destacan los grupos de notas por grados conjuntos o fragmentos de escalas y arpegios).

Curiosamente, Pepe Pinto no sería el único en apreciar el piano por su riqueza tímbrica, sino que el máximo exponente de la ópera flamenca y coetáneo Pepe Marchena y algunos otros⁶ también confiaron en el piano, en esta época en la que se llevó finalmente el flamenco al teatro en España, como instrumento para enriquecer tímbricamente sus creaciones. La diferencia entre Pepe Pinto y Pepe Marchena, en lo que a nuestro instrumento respecta, es que el sevillano cedió ante la calidad expresiva del joven pianista Arturo Pavón dejándose convencer de que le acompañase directamente.

1.3.2 Luisa Ortega y Arturo Pavón, la unión de dos dinastías flamencas en la Alameda de Hércules

La siguiente etapa en la carrera musical de Arturo Pavón está ligada a Luisa Ortega, cuyo enlace matrimonial suponía el entronque de dos linajes afincados en el barrio flamenco sevillano por excelencia. Luisa adquirió una gran experiencia gracias a aprovechar un momento artístico familiar clave, la vacante que le cedió la cantante y actriz Lola Flores⁷. En este contexto, Arturo Pavón se une a la compañía de Luisa Ortega en 1954, si bien ellos ya se conocían desde que tenían diez años, al ser vecinos y novios del barrio de la Alameda de Hércules, debido a que Luisa acudía a la academia de baile de la madre de Arturo, la *pianista y bailaora* Eloísa Albéniz, quien regentaba a domicilio dicha escuela situada en una plaza paralela a la gran explanada de los mencionados jardines del casco histórico sevillano, concretamente en la Plaza de la Mata número seis. En la academia de su madre, según Luisa Triana (comunicación personal, 2011), Arturo “acompañaba al piano, con la guitarra y si no también te enseñaba los pasos. Tenía una capacidad muy completa, dando una clase tocando la guitarra de pie para que las alumnas cogieran el compás, por lo que enseñaba también baile”. En estas primeras apariciones conjuntas aparecen como Luisita Ortega y Arturo Pavón –al contar en aquel entonces con veinte años– y la música del joven pianista se muestra más equilibrada y conseguida desde el punto de vista de la imitación guitarrística. Tras conseguir un estilo propio, gracias a un gran salto técnico, su funcionalidad pasa a ser la de contribuir a la estética e intensidad del crecimiento de las piezas, contrastando con aquellos acompañamientos escuetos a Pepe Pinto. Además, el dúo contaría con la colaboración especial de Caracol, continuamente predisposto a ayudar con la fuerza de su presencia en los espectáculos de su hija y yerno, si no se encuentra girando por América. Preguntado (Manfredi: 1973 a) por qué *cantaor* le había impresionado más, Arturo responde: “Mi

⁶ Como, por ejemplo, Pepe Núñez El Loreño o Rafael Farina.

⁷ Un par de años antes, su padre, Manolo Caracol, estaba todavía unido profesional y artísticamente con la genial jerezana, con la que monta su último espectáculo el 8 de Abril de 1950, *La Maravilla Errante*, estrenado en el teatro Calderón de Madrid. Sin embargo, a primeros de agosto de 1951, la pareja Faraona-Caracol se separa y Lola parte para Latinoamérica con miras a desarrollar su carrera artística en solitario, gracias a los arreglos y composiciones del maestro Matos. Por su parte, Caracol no sólo intenta rehacer su carrera artística montando un nuevo espectáculo sino que aprovecha para prácticamente hacer la presentación en público de su primogénita Luisa, que sólo había cantado públicamente en un festival un año antes, donde la escuchó el maestro Quiroga, vaticinando que en pocos meses la convertiría en una gran estrella de la canción. Dicho y hecho, Luisa Ortega es anunciada, con tan solo dieciséis años, como figura del nuevo espectáculo de Manolo Caracol en agosto de 1951, quien reaparece con el espectáculo de Quintero, León y Quiroga *La Copla Nueva*, cuyo estreno tuviera lugar en el madrileño teatro Calderón el 21 de Diciembre de 1951.

tío Tomás y mi mujer, sin la menor duda. Yo tengo la satisfacción de que cuando Luisa empezó a cantar lo hizo conmigo, en la academia de mi madre, y lo hacía tan bien que mi padre, mi tío Tomás y mi tía Pastora -que eran la máxima autoridad en flamenco, por lo menos para mí- iban todas las tardes a escucharla y se emocionaban oyéndola. Desde esa época hasta hoy, tanto ella como yo nos hemos propuesto dar a conocer todo aquello que no se ha cantado en público nunca... y eso a pesar de que sabemos que es algo de minorías y que a la mayoría del público no le va a gustar o interesar”.

Los comienzos artísticos de la pareja artística Luisa Ortega y Arturo Pavón abarcan diferentes formatos. Como era natural, la independencia de Luisa con respecto a su padre supone una reducción de timbres, algunos de los temas del disco *La copla nueva* constan de voz y piano solo. Al dúo se incorporará, si acaso, algún instrumento extra como la guitarra. El piano, aunque elegante, se caracteriza por breves introducciones y por estar al servicio de la voz de Luisa Ortega, por lo que su contribución en el papel de acompañante pasa un tanto desapercibida al estar supeditada al cante, duplicando la melodía vocal en algunos fragmentos y enfatizando con algún detalle los finales de frases. Este es el caso de temas como *Pozo de muerte*, *Como castigo de Dios*, *Me embrujaste*, *Que si te quiero júralo*, y también del acompañamiento añadido de la guitarra en *La Lola se va a los puertos* y *Fandangos de Enrique el Almendro*.

Por otro lado, la pareja también continúa la línea orquestal a la que estaban acostumbrados, Luisa con su padre y las canciones de la copla popular española de autores como Quintero, León, Quiroga, y Arturo Pavón con su tío, Pepe Pinto, en la línea de *Esperanza Macarena* (1951 a). Además, en estos trabajos comienza a notarse la mano del Pavón orquestador. Del disco *Evolución flamenca* destaca, en la faceta interpretativa, el tema *Cantes de fragua*. El piano comienza evocando armónicamente el grave efecto de la fragua marcando pulso de martinete. Arturo decide aportar más virtuosismo cuando canta Luisa Ortega que en la falseta central, que es melódicamente melismática y se acompaña por una mano izquierda simple.

Mientras que en temas como *Camino del Rocío* el efecto rítmico y folklórico aparece ahora en el timbre de la pandereta y el coro⁸. Los efectos corales están presentes en un buen número de obras, como en *Remedio* del mismo disco, por segurriya, siendo *El aquel del cariño* también un tema ligero con la colaboración de Manolo Caracol. *Copla de la Giralda* son unas sevillanas igualmente ligeras, donde el piano se adelanta y toca la primera, siendo el resto de los movimientos cantados. Resulta más majestuosa armónicamente la cuarta, para dar un cierre brillante y conseguir el crecimiento de la obra. Concluye el disco por segurriya, *Tengo una casa chiquita*, con un piano más equilibrado entre la imitación de la guitarra y la voz flamenca, en el que también colabora Manolo Caracol aunque se finalice con el timbre de la pandereta.

Resulta curioso cómo en *Evolución flamenca*, los productores del disco no consideraron oportuno distinguir al pianista, quedando atrás o a la sombra, siempre en un segundo plano, aunque sí destacan y subrayan el cariz étnico y la parcela del baile de la *cantaora*. Continuando en la línea orquestal de *Evolución flamenca*, son numerosos los recopilatorios que recuperan la colaboración entre Luisa Ortega y Arturo Pavón, como *Canta Luisa Ortega o Arte Flamenco* (1994) donde se escuchan sus temas orquestados conjuntos más célebres, como *Yo le pido al Niño Dios*, *Gitanito de Aceituna*, *Ay, Manuela* o *Remedio* más algunos temas instrumentales, como *Así cantaba Caracol*⁹, la versión orquestada de *Cantes de fragua*¹⁰ y un homenaje a Manuel Torre por segurriya,

⁸ Por el fuerte componente folklórico del tema, el piano no es muy complejo sino que imita la melodía de la voz. La introducción consiste en una simple armonización, siendo la guitarra el instrumento que más contribuye al crecimiento.

⁹ Tema original de Arturo Pavón, fandangos caracoleros, con la estructura habitual de su música, esto es, diálogos con la guitarra y uso del piano para pasar a una sección orquestal. En este caso, en la introducción entra primero la guitarra y cuando aparece el piano éste lleva la melodía para dejar en las manos de la guitarra el acompañamiento, a los que se unen el oboe y la trompeta antes de adentrarnos en la sección orquestal.

¹⁰ El piano comienza, al igual que en la versión de voz flamenca y piano, acompañando armónicamente el efecto rítmico de la fragua en el marco genológico del martinete, dando lugar a una forma tripartita o reexpositiva en la que si la primera sección es para orquesta y voz, la segunda es pianística y nos devuelve al contexto canónico flamenco

uno de los *palos* preferidos del pianista desde su juventud, quizás porque sea un género que permite reflejar la imitación del microtonalismo vocal.

1.3.3 Manolo Caracol y Arturo Pavón, quizás la colaboración más fructíferas de la historia del fenómeno

A la personalidad irrefrenable y fuerza dramática de Caracol se le une un excelente pianista acompañante que se encuentra en una etapa de madurez al contar con un estilo musical propio. Caracol decía tal que así poco antes de fallecer, el 27 de noviembre de 1972, en su tablao Los Canasteros para el trabajo de campo *Rito y Geografía del cante flamenco* (2006): “también se puede cantar gitano con un piano, (...) no con eso decir que yo sea mejor que los demás ni mucho mejor, pero distinto a los demás, sí”. Es precisamente este documento audiovisual uno de los que nos va a permitir estudiar la técnica de Arturo Pavón visualmente también. A pesar de que el instrumento se ubica fuera del tablao, por lo reducido del local, el piano, triunfal, es el instrumento que acompaña al genio del cante, y no la guitarra.

En un concepto totalmente distinto a sus comienzos con su tío Pepe Pinto, cada vez que aparece la voz se calla la guitarra para dar paso al acompañamiento de su músico predilecto, su pianista personal y yerno. El piano dialoga con Caracol y Melchor de Marchena en algunos de sus temas más destacados, como *Carcelero, Carcelero* –donde el piano es capaz de imitar los melismas de la voz incluso al duplicar la melodía a la octava–, *Compañera de mi alma*, al que se le une el violín y el violonchelo dando paso a una coda pianística virtuosística con pasajes postrománticos en aras de emocionar a la audiencia, *Romance de Juan de Osuna*, donde el piano, *arbiter elegantiarum*, duplica la melodía de la voz y acompaña con el mismo lenguaje que la guitarra recurriendo a silencios expresivos, y *Soleares*, al que se le suma el baile de Lolita Ortega.

La colaboración entre ambos maestros quedó también registrada en numerosos discos que han llegado hasta nosotros en diversos recopilatorios. En tales testimonios, el pianista se comunica en la misma línea estética que con Luisa Ortega, con una melodía melismática que imita la voz flamenca y siendo capaz de sustituir a la guitarra. Es el caso de temas como *Evocación a la malagueña*, introduciendo el cante de Caracol con reiteradas cadencias flamencas; en *Mira que desgracia*, por seguiriya, donde el piano aparece a mitad del tema para llevar de la mano a Caracol hacia el clímax final *cantando* la melodía e incluso duplicándola a la octava; o en *Tientos de la Rosa*, pieza en la que acompaña a Caracol desde el inicio del tema, cerrándolo de forma arpegiada. En *La Patrona de Linares, por tarantos*, sobresale con grandes contrates sonoros gracias a un ámbito amplio que se sucede de lo grave a lo agudo y a una dinámica que varía del *fortissimo* al *pianissimo*. En el repertorio conjunto con Caracol tienen igualmente su espacio sentidos homenajes a figuras insignes del cante, como en *Le rezó a mi compañera*, tientos de Pastora Pavón, o *A la orilla de tu boca*, malagueñas del Mellizo.

1.3.4 Suite flamenca, su gran legado

Además de estas notorias colaboraciones, Arturo tuvo la oportunidad de grabar su obra en calidad de solista, con una pieza para piano y orquesta de varios movimientos titulada *Suite flamenca* (1965), en la línea de sus orquestaciones anteriores, tan demandadas por Caracol. La grabación contó como solistas con el propio compositor al piano y Paco Cepero a la guitarra, acompañados por la Orquesta Sinfónica de Castilla dirigida por A. Valero. La partitura contiene los movimientos: caña, media granaína, martinetes, con el mismo efecto evocador de la fragua en las campanas tubulares; tientos y tarantos, a los que se suman alegrías, peteneras y serranas, brillantemente orquestadas con dinámicas contrastadas en las que poseen papeles destacados la viola y la guitarra, más una fuerte presencia del arpa, el fagot y la trompeta en lo referente a lo orquestal, además del compendio de técnicas pianísticas comentadas, a saber: una clara melodía a

por seguiriya, para el cierre orquestal.

veces duplicada a la octava, trinos, cadencias y falsetas que alternan pasajes de melodía clara imitando la voz flamenca con otros escalísticos de estética postromántica.

La disposición orquestal requería una disposición de gran formato: flautas en Do (1), flauta en Do/flauta en Sol (1), oboes (1), oboe/corno inglés (1), clarinete en Si b (1), clarinete en Si b/clarinete bajo en Si b (1), fagot, trompas (2), trompetas en Do (3), trombones (3), timbales, triángulo, platos, caja, pandereta, glockenspiel, arpa, guitarra, piano, batería, violines I, violines II, violas, violonchelos y contrabajos. Toda esta grandeza orquestal a *tutti*, más falsetas a la guitarra y al piano, convierte la caña *Noche de Triana* en un comienzo majestuoso. En la media granaína, *Arco de Ehira*, el violín y el arpa gozan de papeles destacados, el primero creando la atmósfera poética del tema que contrasta con la caña y el segundo dándole la entrada al solista. El piano de Arturo Pavón *canta* una monodía sencilla muy expresiva y cuidada teniendo en cuenta la imitación vocal del género en Si dórico.

El *solo* de piano y la interpretación del autor se unen en el que puede ser uno de los fragmentos más expresivos de toda la literatura del piano flamenco. Salvando las distancias, su belleza sólo puede ser comparada con la melodía del tema del segundo movimiento del segundo concierto para piano y orquesta de Frédéric François Chopin, según Liszt (1941:35): “el *Adagio* del segundo *Concierto*, por el cual Chopin sentía una predilección especial y que se complacía en tocar con frecuencia. Los dibujos accesorios pertenecen a la más hermosa manera del autor [...]. Todo este pedazo es de una perfección ideal; y el sentimiento [...]”. Además, tiene en común con la música del genio polaco la importancia de la digitalización y el tercer dedo de la mano derecha, cuando se indica tocar con el dedo corazón debe entenderse no sólo como un significado mecánico sino también expresivo, como dijo Courty: “Chopin hacía mucho hincapié en el hecho de que «el tercer dedo es un gran cantante»”.

La musicalidad del *solo* radica en otras dos particularidades, el fuerte componente imitativo vocal y, coincidiendo con lo que destaca Pedro Ricardo Miño del autor, en la impresión de que el autor toca tan sólo tres notas¹¹, debido a las reducidas dimensiones de las semifrases, ya que llega a cadenciar hasta en seis ocasiones en dieciséis compases y la ejecución técnica tan conseguida, que el oyente distingue claramente las destacadas notas reales de las de adorno, obteniendo la sensación de que son menos. El pasaje monódico para la mano derecha sola se desarrolla en un ámbito reducido a octava donde las semifrases arrancan en anacrusa. El hecho de que no sean literalmente tres notas, sino concretamente ciento dos sonidos, acentúa el componente imitativo vocal, ya que la norma flamenca de una melodía por grados conjuntos es llevada a sus últimas consecuencias, con tan solo cuatro saltos, tres de tercera menor y uno de cuarta justa.

Los tarantos *Cantan los mineros* en La dórico, pasando a comentar otro movimiento destacado de la suite, comienzan con una introducción de cuerda donde el violonchelo (con grupos de valoración especial de cinco, seis y siete notas) y el arpa contrastan en un ambiente misterioso (una de las indicaciones expresivas predilectas del autor, que no dudará en indicarla literalmente en sus partituras), carácter que se acentúa con los *accelerando* y *ritardando* de los *tempi*. A continuación aparece el viento y se concluye en *tutti*. El tema al piano arranca sin un carácter decidido -pareciera mas la continuación de la introducción o el desarrollo de la misma-, manteniéndose en seisillos durante todo momento, uniformidad que supone que no logre imponerse sobre la orquesta hasta la llegada de un *accelerando*. Tras un pasaje *cantabile* en la voz del oboe y clarinete llega el *solo* del pianista, virtuoso y *ad libitum*, con una melodía destacada de estética chopiniana y un acompañamiento de acordes cercanos al lenguaje de Rachmaninoff, con pasajes a octava alta y arpegios virtuosos. A pesar de que los temas se han expuesto y se espera el remate final, la forma sufre un inciso y vuelve al tempo *lento* inicial, pasando el tema a la cuerda y

¹¹ “Para mí Arturo Pavón era un señor que con tres notas que daba, tenía tanta profundidad y me transmitía tanto que era... todo, ¿no?”. Con esta pasión describía Pedro Ricardo Miño al autor, quizás pensando en este pasaje, en la charla conferencia que ofreció el 17 de septiembre de 2008 en el marco de la Universidad de Sevilla.

al arpa como nexo de unión entre secciones, que finalmente desencadena un final conclusivo en *crescendo*.

Detalles sobre su escritura nos permiten reflexionar sobre la concepción rítmico-armónica del autor. Quizás la característica más llamativa sea que en ciertas ocasiones “sobrentiende” la armonía. Evidentemente, Eugenio Arturo Pavón, como fue inscrito en el registro civil, tenía una gran habilidad para acompañar¹², por lo que en ocasiones prescindía de escribir la mano izquierda de las partituras para piano y otras veces simplemente indicaba el acorde con cifrado americano (el lenguaje típico del jazz). Por otra parte, esta maestría del acompañamiento le concedía una concepción muy cabal y flamenca del ritmo, hasta el punto de imitar detalles tan minuciosos como los incisos de las respiraciones del cante. De esta suerte, su música está plagada de matices expresivos (calderones, arpegios, picados, *pizzicatos*, acentos, etc.), respiraciones y unos *tempi* repletos de *accelerandos* y *ritardandos*, de los cuales escribía tan sólo los más relevantes. Por tanto, podríamos decir que su parco lenguaje musical deja mucho terreno en manos de la inteligencia del intérprete –como el “piano solo *ad libitum* improvisación” marcado en el compás sesenta y tres de los tarantos–, si bien, escribiría los temas para recordarlos él mismo, ya que el porcentaje de su obra comercializada es tan ínfimo que se reduce a excepciones, como precisamente este último movimiento de la suite comentado o su rumba *Los palitos* (1961).

Por estas razones, cuando se reinterpretó su obra cumbre el 17 de marzo de 2009 en el Teatro Lope de Vega de Sevilla para rendirle homenaje -lo que supuso la recuperación de las partituras que se encontraban en mal estado y completar los materiales que faltaban o se habían perdido-, el director Max Bragado-Darman tuvo que indicar multitud de anotaciones a los profesores de la Orquesta de Córdoba. Sirva como ejemplo de la complejidad del montaje de la obra que la mencionada orquesta -que en ese año se encontraba en una posición aventajada con respecto a las demás orquestas andaluzas, tras unos años de predominancia de la Orquesta Ciudad de Granada, consiguiendo el mayor éxito en el VII Festival de Música Española de Cádiz, evento que servía de termómetro e indicador del estado de salud artístico de las agrupaciones musicales autonómicas ya que todas ellas desfilaban por el escenario del Gran Teatro Falla de Cádiz en diez días- necesitó una semana para enfrentarse a la *Suite flamenca*, mientras que en la puesta a punto de cualquier sinfonía del repertorio del siglo XX, como, por ejemplo, de Schostakovich, los profesores de la agrupación tardaban tan solo dos o tres jornadas de trabajo.

Aunque la partitura y grabación de *Suite flamenca* fuera de género instrumental, la versión en vivo de la partitura se transformó en una pieza de género mixto para la voz y el baile del Ballet gitano de Luisa Ortega y Arturo Pavón desde el momento de su estreno mundial, el jueves día 28 de julio de 1966 en el marco de la Plaza Mayor de Madrid. En dicha plaza, a pocos metros de la Puerta del Sol, se montaron una serie de graderíos con motivo de los Festivales de España. Sobre el escenario, acompañaron a la pareja artística la Orquesta Sinfónica pro Música, dirigida por la batuta de Benito Lauret, y unos decorados de Juan León, además de los guitarristas y el cuerpo de baile del mencionado ballet. El siguiente paso de *Suite flamenca* fue una serie televisiva de varios capítulos, una producción de Televisión Española, que, sobre la base musical de la obra y la dirección de José Luis Monter, contaba con un guión de Ricardo Fernández de la Torre abordando la temática racial. La banda sonora de Pavón y la voz de Luisa Ortega –la estrella de la serie– tenían un peso fundamental y se complementaban con una serie de coreografías rodadas en los parajes turísticos más emblemáticos de Andalucía, bajo la dirección orquestal del maestro Ibarbia. Sin embargo, la serie nunca se volvió a emitir, ni en la televisión nacional ni en la autonómica, y cogiendo polvo ruega volver a ser proyectada.

De ahí que desde el tablao Los Canasteros se anunciara el espectáculo en *ABC* (1967) a toda página: “*Suite flamenca*, ¡El más sensacional acontecimiento de este arte español! La famosa

¹² Recordemos que acompañaría miles de ensayos en las clases de baile de la academia de su madre desde los doce años, edad en la que entrara en el conservatorio, y acompañaba a la voz de su tío Tomás Pavón, por lo que sería lógico pensar que en las reuniones familiares también acompañaría a su padre y a su tía Pastora Pavón, de hecho quedaron registradas sus primeras andaduras junto a su tío Pepe Pinto, así como su consagración junto a los Ortega.

creación sin precedentes de Luisa Ortega y Arturo Pavón. ¡Algo único en el mundo!”. Tampoco es de extrañar, por tanto, que la carátula del LP se inspire en la silueta de una *bailaora* con su bata de cola. A partir de estas primeras representaciones, en la Plaza Mayor y bajo el objetivo de la cámaras de televisión española, el espectáculo fue llevado a cabo en espacios de diversa índole: en el mencionado tablao Los Canasteros en 1967, en un par de eventos en 1968, concretamente en la sala de fiestas Los Ángeles de San Rafael y en los Festivales de España en la capital hispalense con la Orquesta Filarmónica de Sevilla en 1968, más con la Sinfónica de Málaga en la plaza de toros de la Real Maestranza con la colaboración extraordinaria de Manolo Caracol en 1970.

1.3.5 Otras colaboraciones

Asimismo, podemos escuchar a Pavón en otras grabaciones sonoras en solitario. Ciertamente curiosa es la que se vendía en la Cueva de Nerja, el piano flamenco de Arturo Pavón en el mismo disco que la actriz y cantante española Rocío Dúrcal, *Campanas de la Cueva de Nerja* (1965). Contra todo pronóstico, fruto del infortunio, los temas que anuncia la carátula del disco no coinciden con lo que escuchamos en la grabación. Los temas de la cara uno aventurados son *Introducción* (*Campanas de Nerja*), un popurrí de temas muy melódicos, y *Evocación de la Malagueña*, su fantasía por malagueña para piano solo que finaliza en esta ocasión antes de la entrada de Manolo Caracol, pero entre ambos temas se intercala un magistral juego de cuatro sevillanas. Se trata de la mencionada *Copla de la Giralda*, pero en una versión instrumental, sin la colaboración de Luisa Ortega. Igualmente, se escucha un tema de campanas al que tampoco se hace mención. En la cara dos auguramos escuchar *Vengo de los Montes* (verdiales), pieza en la que se escucha la voz de Rocío Dúrcal en su versión más flamenca, acompañada de un grupo de verdiales y guitarrista, así como *Malagueña Grande del Mellizo*, aunque, en realidad, el surco inicia girando sobre la mencionada *Evocación de la Malagueña*, esta vez en una ostentosa y majestuosa tímbrica versión orquestal.

Arturo no dejó jamás de pensar ni de componer flamenco, pero tras el fallecimiento de su suegro sus esfuerzos se centraron en la regencia del tablao Los Canasteros. No obstante, incómodo con dicha tarea en un terreno que no era el suyo, toma la decisión de regresar a los escenarios para dedicarle al Flamenco la que sería a la postre la última década de su vida. El capítulo más destacado de este último episodio arranca, además de con el espectáculo *Zambra* –en el que Pavón tocaba por seguririyas en un espectáculo de 1992 con Antonio Canales y Joaquín Cortés–, con el estreno del espectáculo *La siembra*, que tuvo lugar el 20 de septiembre de 1994 en el marco del Centro Cultural de la Villa de Madrid con cinco funciones. Se trataba de otra obra sinfónica, su segunda mayor obra tras *Suite Flamenca*, que también contaba con la colaboración del maestro Ibarbia, aunque en esta ocasión no llegara a ser grabada, en la que la pareja artística cedía el testigo de sus legendarias dinastías por sucesión hereditaria al siguiente eslabón generacional, a sus hijas Jordana, Salomé y Soraya. Todas las expectativas estaban puestas en la presentación de Jordana, que había coreografiado una soleá, a pesar de que también contaban con la colaboración especial de Canales. Soraya, que nunca fue acompañada al piano por su padre, ya que en el espectáculo bailó unas alegrías acompañada por el grupo flamenco (sin el piano), nunca más volvería a subir a un escenario, mientras que volveremos a hablar de Salomé más adelante.

También a piano solo destaca su reaparición en los años noventa con una actuación en los platós de la 2 de Televisión Española, ya con cierta edad. Escuchamos unas seguririyas¹³, seguramente su género más pulido, en las que se permite la licencia de improvisar recurriendo a reiteradas disonancias, así como otra media granaína. No obstante, el Arturo sexagenario no aportaría ya nada nuevo si tenemos en cuenta que en los años noventa habían transcurrido ya un par de décadas del Nuevo Flamenco y que su música quedaría ya anclada para siempre entre los

¹³ Véase, por ejemplo, en Youtube, con otras grabaciones junto a Luisa Ortega, como *Soleá*.

clásicos de los sesenta y setenta, tanto a nivel solístico como en colaboraciones posteriores. La participación del maestro en el disco *Mi Secreto Pirata* (1994) de Sorderita es comedida, participando solamente en el último tema, que da título al disco, también por segurirya. Aún así, gracias a su madurez saca a relucir toda la solemnidad de sus introducciones y la maestría de sus recursos habituales, como una línea melódica melismática o el recurso de la melodía a la octava para enfatizar el poderío de la voz del *cantaor*.

Su penúltima grabación, cargada de añoranza, es la reinterpretación anacrónica que supuso volver a escuchar los éxitos que hicieron famoso a Caracol –*Romance de Juan Osuna* o *Carcelero, carcelero*–, sustituyendo al genio del cante por Juan de Arcos (2000) en un disco de título homónimo al *cantaor*, pero, a decir verdad, el portador de la puerta grande de la cárcel de su cante –como dijo Félix Grande–, con una personalidad tan deslumbrante, no podía generar discípulos, sino sólo imitadores o epígonos.

1.4 Evaluación de su *corpus musical*

A posteriori, Arturo Pavón se convertiría prácticamente en la única referencia o maestro de la generación actual y de las jóvenes promesas del piano flamenco debido a su variada genología grabada (por martinete, tientos, fandangos, tarantas, sevillanas, media granaína, alegrías, caña, peteneras, serranas, soleares o malagueñas y, especialmente, por segurirya) y a que su obra fundamental, originariamente en formato *long-play*, *Suite flamenca*, fuese reeditada en un formato accesible para las nuevas generaciones, en disco compacto, treinta años después de su estreno, es decir, en 1995, lo que ha permitido a los jóvenes pianistas flamencos actuales escucharla y estudiarla. Así, cuando las autoridades decidieron rendir homenaje al pianista recuperando dicha obra se encontraron con un interesadísimo pianista capaz de reinterpretarlas, Pedro Ricardo Miño. No será el único que le ofrezca tributo, ya que entre sus admiradores más fervientes también grabaron dedicándole sus trabajos Paco Rodríguez, Javier Coble y Sergio Monroy. Sin embargo, la obra de José Romero, totalmente descatalogada, permanece inaudible en los fondos de colecciónistas.

Sea como fuere, la relevancia de esta generación de pianistas radica en que codificaron las formas genéricas extrapolándolas a nivel instrumental. Así, Arturo Pavón tomará el cante que él escucha a los antiguos y los extrapolara instrumentalmente a sus obras. Sirva de ejemplo las propias palabras del autor cuando le comentara a Joaquín Albaicín (1994) las fuentes de inspiración del espectáculo titulado *La siembra*, en el que tomaron la alternativa sus hijas: “[...] he compuesto yo basándome en Silverio, El Nitri y otros. Adaptándolos a su estilo, he tratado de preservar la sonoridad de los cantes puros. [...], ahí hay profundidad musical y flamenco. Hay que saber escucharlo”. Por tanto, codifica no sólo las formas genéricas del flamenco, asentando las bases a seguir para la generación postertera, sino también patrones métrico-melódicos que son reconocibles por los aficionados (Donnier, 1987: 26)¹⁴.

Quizás lo más relevante de la pareja artística Caracol-Pavón fue la consecución de un estilo “caracolero” propio que marcó una tendencia o moda que se impuso durante toda una época y que fue fruto de los dos por igual, al igual que la pauta actual es la que marcaron Camarón y Paco de Lucía, salvando las distancias. Aunque Pavón no escribiera ninguna obra teórica o estética, podemos acercarnos a su pensamiento teórico gracias a las entrevistas que concedió a la prensa. Este aspecto también era compartido con su suegro, ya que en sus escalas de valores su mayor contribución era llevar lo que ellos consideraban “el cante gitano” a la gran orquesta, es decir, “dignificar” el cante del pueblo gitano poniéndolo a la misma altura del elitismo característico de la música clásica, operística o sinfónica, sacándolo de los círculos marginales y dándolo a conocer nacional e internacionalmente.

¹⁴ “Después de un largo periodo de evolución, cada toque ha adquirido una personalidad propia e inconfundible, debido a un esquema rítmico-armónico base, reconocido por todos los aficionados como característico del estilo considerado”.

Por último, habrá que esperar a la reinterpretación de obras como *La Siembra* o la recuperación de borradores y bocetos de piezas incompletas, como *Requiem por los Pavón*, para valorar la trascendencia del calibre musical de su legado en su totalidad. Otras, sin embargo, se perderán irremediablemente para siempre, como la *Marcha al Cristo de la Salud de la Hermandad de los Gitanos* –al parecer, Arturo era muy devoto y partícipe de la Semana Santa sevillana–, al conservarse en el vago recuerdo memorístico de Salomé Pavón (Madrid, 1964), la única *cantaora* en activo de esta legendaria dinastía de tantas generaciones y a quien Arturo acompañara al piano durante siete años. Por último, comentar que tras el homenaje en el teatro tradicional de la ciudad que le vio nacer, el ayuntamiento sevillano -a petición de la asociación vecinal Nueva Alameda y la sugerencia de su propia hija- le dedicó un azulejo en la fachada de la casa natal, correspondiente al antiguo número 23 de la Alameda de Hércules -hoy números 33 o 34- en el quinto aniversario de su muerte.

Precisamente acompañando a Salomé Pavón escuchamos la última grabación que realizó el maestro, con motivo del que iba a ser su primer disco, *Bebí tu amor* (2005). Aunque por una serie de discrepancias y criterios el disco no salió al mercado, se escuchó entre los radioyentes y televidentes. Este contiene una serie de temas en una línea estética actual, con la incorporación de coros e instrumentos de la *world music*. Sin embargo, en los temas en los que D. Arturo la acompaña, siguiendo la línea del disco de Juan de Arcos (2000), volvemos a escuchar con nostalgia y con la misma carga emocional anacrónica el recuerdo de los éxitos de la pareja artística Caracol-Pavón, aunque con el acierto de esta vez ser reinterpretados por miembros de la saga Ortega-Pavón. Estamos hablando, cómo no, del *Romance de Juan Osuna*, en una versión en la que se añaden efectos orquestales.

A pesar de que Arturo Pavón representa una de las líneas más canónicas del piano flamenco, resulta cuando menos curioso traer a colación una faceta poco conocida del autor, quien también se viera atraído por las ansias de conseguir el éxito fácil mediante corrientes musicales más ligeras. Hemos escuchado al grupo Rumba Tres¹⁵ interpretando *Los palitos* (1971), una rumba¹⁶ para voces, guitarra y percusión que discurre a gran velocidad. Además, el grupo Amigos de Gines también interpretaría sus sevillanas, *No me cuentes penas* (1982), donde el teclado y los palillos tienen un papel destacado, y *Como esta Feria ninguna*. En esta faceta de música ligera, Pavón se acercaría a la línea compositiva de artistas coetáneos, aunque de una generación posterior, como Paco Rodríguez, Felipe Campuzano o Chacho, con efectos tan simples como, por ejemplo, *glissandi* (también llamados *barridos* en el flamenco).

Bibliografía

- ABC, 1967. Los canasteros. *ABC*, 23 noviembre, 39.
- ALBAICÍN, JOAQUÍN, 1994. Arturo Pavón: "El arte que hemos sembrado está en mis hijas". *ABC*, 21 septiembre, 92 a y b.
- DE ARCOS, JUAN, 2000. *Juan de Arcos* [CD-ROM]. Sevilla: Cale Records.
- LISZT, FRANZ, 1941. *Chopin*. Barcelona: ediciones Ave.
- MANFREDI, JUAN LUIS, 1973. Como músico, no puedo ignorar ciertas similitudes melódicas del Flamenco con el gregoriano y el folklore medioriental. *ABC*, 3 Julio, 57-58.

¹⁵ Grupo catalán formado por Pedro Capdevila, Joan Capdevila y José Sardaña que conseguiría el éxito con el tema *No sé, no sé* del productor y compositor natural de Cazalla de la Sierra Manuel Sánchez Pernía (1943-1995).

¹⁶ Según Hipólito Rossy (1996: 184): "la rumbita gitana es una aportación bastante reciente al género flamenco por obra de los gitanos sedentarios de los barrios altos de Barcelona. [...] La música sobre la que se baila, aparte del ritmo peculiar, es semejante al tango flamenco, del que toma no pocas coplas; pero la característica es la importada de Sudamérica, con adornos flamencos y en modo mayor o menor".

ORTEGA, LUISA. *Canta Luisa Ortega* [CD-ROM]. España: Fontana.

ORTEGA, LUISA. *La Copla Nueva* [CD-ROM]. España: Dimsa.

PINTO, PEPE Y PAVÓN, ARTURO, 1948 a. *Brillante que no da luces* [Single]. Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón.

PINTO, PEPE Y PAVÓN, ARTURO, 1948 b. *Deber cristiano: al Cristo de los Faroles* [Single]. Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón.

PINTO, PEPE Y PAVÓN, ARTURO, 1948 c. *En el corazón de España: a la memoria de Manolete* [Single]. Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón.

PINTO, PEPE Y PAVÓN, ARTURO, 1951 a. *Esperanza Macarena* [Single]. Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón.

PINTO, PEPE Y PAVÓN, ARTURO, 1951 b. *Dolores María: canción zambla* [Single]. Barcelona: Cía del Gramófono Odeón.

PAVÓN ORTEGA, SALOMÉ. *Bebí tu amor* [CD-ROM]. Madrid: CUE.

PAVÓN SÁNCHEZ, ARTURO, 1949. *Aquellos fandangos* [Single]. Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón.

PAVÓN SÁNCHEZ, ARTURO, 1982. *No me cuentes penas* [Single]. Madrid: Hispavox, S.A.

PAVÓN SÁNCHEZ, ARTURO, 1995 [1965]. *Suite Flamenca* [CD-ROM]. Madrid: Philips.

PAVÓN SÁNCHEZ, ARTURO, 1971. *Los palitos* [Single]. Barcelona: Belter.

PAVÓN SÁNCHEZ, ARTURO Y DÚRCAL, ROCÍO. *Campanas de la Cueva de Nerja* [CD-ROM]. Madrid: Philips.

PAVÓN SÁNCHEZ, ARTURO Y ORTEGA, LUISA. *Evolución Flamenca* [CD-ROM]. España: Dimsa.

PAVÓN SÁNCHEZ, ARTURO Y ORTEGA, LUISA. *Arte Flamenca* [CD-ROM]. España: Orbis Fabbri.

RTVE, 2006. *Rito y geografía del cante flamenco* [DVD]. Madrid: Círculo digital, 12 vol.

SOTO ‘SORDERITA’, JOSÉ, 1994. *Mi Secreto Pirata* [CD-ROM]. Madrid: Nuevo Medios S.A.

A Robust Audio Fingerprinter Based on Pitch Class Histograms Applications for Ethnic Music Archives

JOREN SIX*

OLMO CORNELIS

Royal Academy of Fine Arts & Royal Conservatory, University College Ghent

joren.six@hogent.be

olmo.cornelis@hogent.be

Abstract

In this paper we present a new acoustic fingerprinting system, based on pitch class histograms. The aim of acoustic fingerprinting is to generate a small representation of an audio signal that can be used to identify identical, or recognize similar, audio snippets in a large audio set. A robust fingerprinting system generates similar fingerprints for perceptually similar audio signals. A piece of music with a noise added should generate an almost identical fingerprint as the original. The new system, presented here, has some interesting features which makes it a valuable tool to manage ethnic music archives: the fingerprints are rather robust against pitch shift, tempo changes, several synthetic audio effects, and reversal of the audio. When only part of the audio is used to generate a fingerprint, the system keeps working but retrieval performance degrades.

1. Introduction

In the process of digitizing a large music collection it is possible that the same music is present on different physical media, either as complete copies or as copies of individual tracks. Sometimes it is hard to keep track of which physical media are already digitized and which are still to process. An ability to search for music based on the content of the signal is a valuable tool to prevent duplicates entering the digital version of the music archive. Here we present a system with those capabilities. Another use case for such system is to (re)connect meta-data to an audio fragment without any information, but is present in the digital connection.

For large, historical collections of ethnic music the problems sketched above are almost inevitable. Often, individual collections of recordings or discs –without meta-data– are donated to museums. These collections usually are very diverse and several recordings may already be present in the archive, which is where the need for content based search comes to play. Due to the nature of the original physical media - wax cylinders, wire recordings, magnetic tapes, gramophone records - and the, often abysmal, recording quality a content based search system for ethnic music has to have special features for robustness. The goal of the system, as it is presented here, is to identify identical audio excerpts even if they were processed or digitized in a different way. Our research is focused on pitch class histograms which appear to be robust enough for the task of acoustic fingerprinting, even in the context of historical ethnic music collections.

This paper is structured as follows: we start with an overview of the system and then argue why it shows potential. Then details about the implementation are unveiled. The third section describes an experiment with the system. The paper ends with a conclusion.

2. System Overview

Figure 1 shows a general acoustical fingerprinting system. Features are extracted from audio and with these features a fingerprint is constructed. The fingerprint is a small representation of the audio. In the best case, perceptually similar audio generates related fingerprints, identical audio should generate identical fingerprints. With the generated fingerprint and a list of previously generated fingerprints an unknown piece of audio is identified. In an ideal system the fingerprints are small but unique for each piece of audio and searching through a large number of fingerprints is efficient. Alternative systems include the ones described by Haitsma & Kalker

* Visit <http://tarsos.0110.be/> for more information.

(2002); Wang (2003); Allamanche (2001), there is also a review article on audio fingerprinting by Cano et al. (2005).

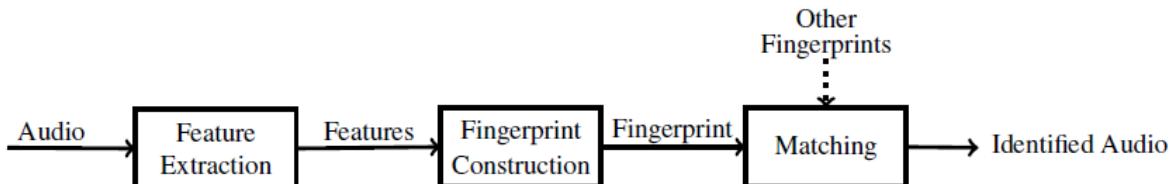


Figure 1: A general audio fingerprinter.

The workflow of our system, which can be seen in Figure 2, is exactly the same as the general acoustic fingerprinting system but it shows which features are extracted and how a fingerprint is created in our system. **The first step is to extract features from audio, in this case a pitch extraction algorithm extracts pitch from audio.**

The next step is to create a fingerprint, therefore we use a **pitch class histogram**. A pitch class histogram contains how many times any pitch class has been annotated in a musical segment or piece. A pitch class is defined here as an integer between 0 and 1200, to correspond with the cent unit introduced by Helmholtz & Ellis (1912). If for example, the value of 880Hz has been detected, this frequency f in Hz can be converted to a cent value c relative to a reference frequency r calculating $c = 1200 \times \log_2(f/r)$. With the standard $r=8:176\text{Hz}^1$ this makes $8100 \bmod 1200=900$ cents. For this block of audio, one value is added to the bin representing 900 cents in the pitch class histogram. If the next block of audio² contains for example 220Hz, the exact same thing happens. This is done over and over again for the entire piece. Please note that this approach completely ignores temporal information, the next section explains the advantage of doing this. In theory also timbral information is not included in a pitch class histogram, in practice it has an influence. When the exact same melody is performed on piano and then on flute and subsequently both are analysed, they will generate slightly different pitch class histograms due to the characteristics of imperfect pitch detection algorithms. E.g. some pitch detection algorithms might confuse overtones for fundamental frequencies.

The third step is to match the constructed fingerprint with a list of previously stored fingerprints. In our system this entails calculating a similarity between pitch class histograms. Pitch class histograms are essentially probability density functions, they describe how probable it is a block of audio has a certain pitch. There are different ways to calculate similarity between probability density functions, for an overview, consult the article by Cha (2007).

As the final step in the process, the identified piece of audio is returned.

2.1 Pitch Class Histograms as Acoustic Fingerprints

There has been a lot of research about pitch class histograms, or very similar concepts under sometimes different names e.g. by Sundberg & Tjernlund (1969); Moelants et al. (2009); Gedik & Bozkurt (2010); Six & Cornelis (2011); Tzanetakis et al. (2002), to name a few. Especially the last article is interesting, in the future work section of they mention the following:

Although mainly designed for genre classification it is possible that features derived from Pitch Histograms might also be applicable to the problem of content-based audio identification or audio fingerprinting (for an example of such a system see Allamanche [2001]). We are planning to explore this possibility in the future.

¹ The MIDI note number standard lets note number 0 correspond with a reference frequency of 8:176Hz, which is

C₄ with A₄ tuned to 440Hz. If the same reference frequency is used for cents, then MIDI note numbers and cents differ by a factor 100.

² The optimal size of a block of audio depends on the chosen pitch detection algorithm.

As far as we know Tzanetakis *et al.* did not explore the possibility of using pitch histograms for audio fingerprinting any further, this article can be seen as an elaboration on that idea. Both Figure 3 and Figure 4 show why this approach is reasonable. The figures show pitch class histograms of similar but not equal versions of an African song. A pentatonic scale appears to be present. Figure 3 illustrates that pitch class histograms are relatively robust against severe adaptations of the underlying audio: the histogram shape remains more or less the same. Figure 4 shows the result of audio effects which change the pitch. Changing pitch in audio shifts the histogram over the horizontal pitch axis. When calculating a correlation between histograms this needs to be taken into account.

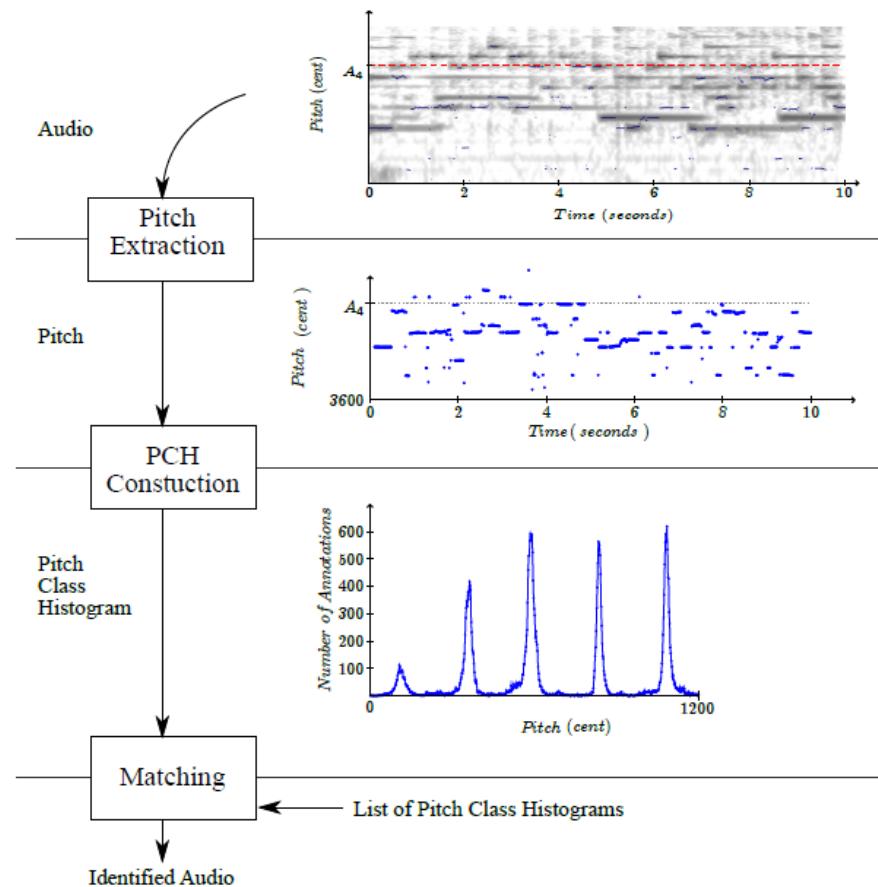


Figure 2: An acoustic fingerprinting scheme based on pitch features and pitch class histograms as fingerprints. Data is processed in an identical fashion as the general audio fingerprinter in Figure 1.

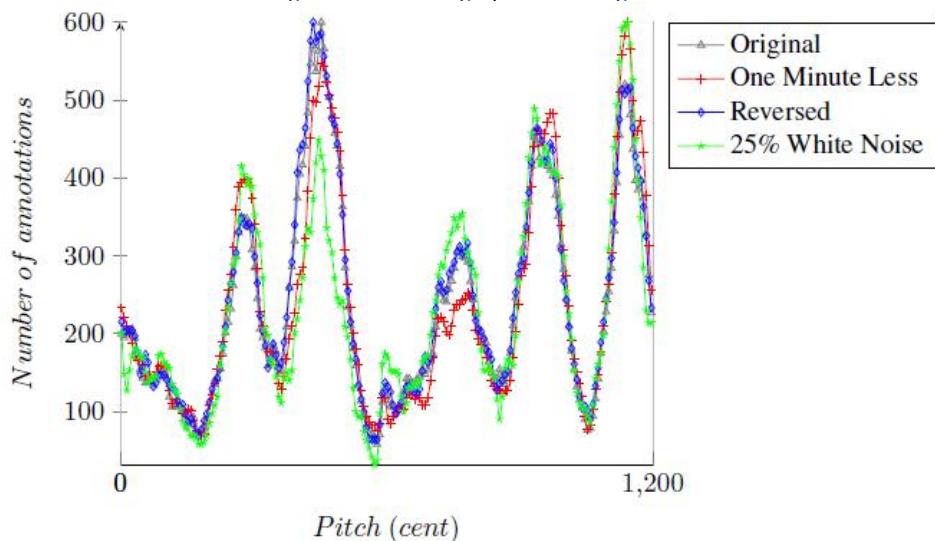


Figure 3: A pitch class histogram of an African song. The histogram of the original song is present, together with a histogram of a reversed, a cropped and noisy rendering of the song. It shows that pitch class histograms are relatively robust against severe mutilations of the underlying audio.

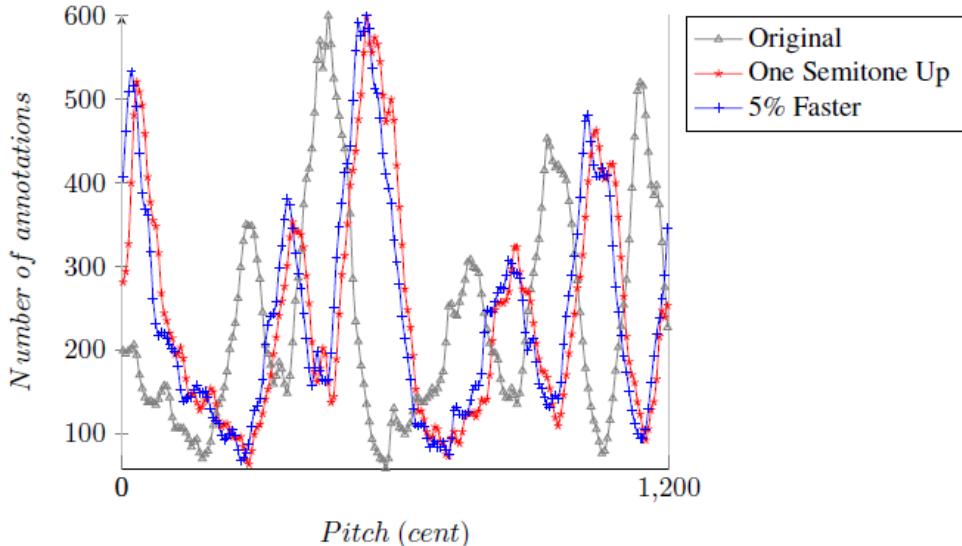


Figure 4: A pitch class histogram of an African song together with a histogram of a version played 5% faster and a pitch shifted version (without affecting the duration). It is clear that almost the same histogram is present three times, only shifted slightly over the horizontal pitch axis.

Figure 4 also shows why ignoring temporal information can be a good idea. Changing the playback speed of a song –with corresponding pitch shift– results only in a horizontal shift of the histogram, as can be seen in the illustration. In the context of analogue media this means that magnetic tape digitized on an incorrect speed can be matched with the same content digitized on the correct speed.

Then histogram overlap or intersection is used as a distance measure because Gedik & Bozkurt (2010) show that this measure works best for pitch class histogram retrieval tasks. The overlap

$\delta(h_1, h_2)$ between two histograms h_1 and h_2 with K classes is calculated with equation 1. To calculate the correlation with a pitch shift n equation 2 is used. To make sure that the bin k remains within the bounds of the histogram a mod K calculation is done. In our application this means that the octave relation is respected, e.g. with n equal to 50 cent³, the bin at 1170 cent³, the bin at 1170 cent of h_1 is compared with the bin at $(1170+50) \bmod 1200 = 20$ cent of h_2 .

	5% Faster	One Minute Less	One Semitone Up	Original	Reversed	25% White Noise
5% Faster	1.00	0.92	0.97	0.95	0.97	0.87
One Minute Less	0.92	1.00	0.92	0.94	0.93	0.89
One Semitone Up	0.97	0.92	1.00	0.95	0.96	0.87
Original	0.95	0.94	0.95	1.00	0.96	0.89
Reversed	0.97	0.93	0.96	0.96	1.00	0.88
25% White Noise	0.87	0.89	0.87	0.89	0.88	1.00

Table 1: Similarity between different pitch class histograms of several adapted versions of a song. It shows that the histogram of the song with white noise added differs the most from the original histogram (89%).

To find the pitch shift n with maximum correlation, an exhaustive search is done by simply calculating the correlation for each possible shift. A possible significant performance increase would be to detect peaks on each histogram and then compare the histograms on only those positions (shifts), this is similar to 'tonic detection' in Gedik & Bozkurt (2010).

³ Half a semitone, not to be confused with the American rapper.

$$c(h_1, h_2) = \frac{\sum_{k=0}^{K-1} \min(h_1(k), h_2(k))}{\max(\sum_{k=0}^{K-1} h_1(k), \sum_{k=0}^{K-1} h_2(k))} \quad (1)$$

$$c(h_1, h_2) = \frac{\sum_{k=0}^{K-1} \min(h_1(k), h_2((k+n) \bmod K))}{\max(\sum_{k=0}^{K-1} h_1(k), \sum_{k=0}^{K-1} h_2(k))} \quad (2)$$

Table 1 shows the correlation, as defined by equation 2, between the different histograms shown in Figure 3 and 4, with optimal pitch shift n . It shows that the histogram based on the original version is, for this song, very much alike histogram based on the reversed audio (96%). The version with added noise differs the most from the original (89%). Cropping one minute from the song, which is 7 minutes and 20 seconds long, results in correlation of 94%. The 97% similarity between the 5% faster and pitch shifted version can be explained by the fact that a 5% speed increase translates to a pitch shift of 84 cents which is almost 100 cents⁴. The only difference then is the length of the song, i.e. the number of elements in the histogram, which can be normalized. Section 3 shows if the described behaviour is unique for this one song or not.

The implementation of the system is done in Java and uses the pitch estimator described in McLeod (2009). For testing purposes, a platform independent version can be downloaded here <http://taros.0110.be/tag/FMA2012>. There you can also find scripts and data used for this paper.

3. Experimental Results

To show that a fingerprinting scheme based on pitch class histograms has potential, an experiment was done on a data set of 10272 songs from Central Africa (see appendix A for more info on the data set). The experiment was constructed as follows: from the data set 50 randomly selected files were copied. A number of modifications and effects –27 in total– were applied to these 50 files⁵, generating 1350 modified songs. The goal of the experiment was correctly match those 1350 songs to the original in the data set. Cropping was done at the beginning of the file, the average length of the 50 selected files was about 4 minutes, the shortest was one minute in length.

Table 2 shows the results of the experiment. From those results some conclusions can be drawn. 1) Since the retrieval of the original song always succeeded, it stands to reason that fingerprints for songs are, at least, unique within this data set. An important property of a fingerprint. 2) The reversed audio is also retrieved always, which shows that the pitch estimator used generates almost identical estimations on reversed audio. This is a good sanity check when using autocorrelation based pitch estimators. When using pitch detectors based on ear-models this might be less trivial. 3) Pitch shifting works reasonably well. 4) The performance when leaving out the first number of seconds degrades quickly between 15 and 20 seconds. 5) The method does not handle white noise that well. The 20%, 25% and 30% white noise versions were left out of the table since no matches were found. 6) The data set contains monophonic and polyphonic music. The results show that pitch estimators which generate one pitch per block of audio might suffice for this task, even with polyphonic music.

⁴ Since $2^{(84/1200)} = 1.05$ a shift of 84 cents translates to a shift in frequency (Hz) of five percent.

⁵ SoX - Sound Exchange, a command line utility, was used to apply effects to the original file. Following command line instructions were used: pitch, speed, reverse, trim, and synth whitenoise. For more information on SoX, and the exact meaning of the effects, see <http://sox.sf.net>.

Modification	First hit	First two	First Three
Original	100%	100%	100%
10% slower	36%	38%	40%
20% slower	0%	2%	6%
10% faster	42%	48%	50%
20% faster	6%	10%	16%
Reversed	100%	100%	100%
One semitone up	96%	96%	96%
One semitone down	86%	92%	94%
Two semitones up	76%	80%	84%
Two semitones down	66%	72%	74%
10s cropped	88%	96%	98%
15s cropped	80%	92%	92%
20s cropped	58%	70%	74%
25s cropped	44%	54%	56%
30s cropped	42%	46%	50%
35s cropped	26%	30%	32%
40s cropped	22%	24%	26%
45s cropped	18%	20%	22%
50s cropped	14%	16%	22%
55s cropped	14%	14%	16%
60s cropped	12%	12%	12%
5% white noise	18%	20%	22%
10% white noise	2%	4%	6%
15% white noise	0%	0%	0%

Table 2: The results for a retrieval task on a data set of 10272 files. 27 effects were applied to 50 songs, generating 1350 modified versions. The goal of the task was to find the original version of the song. The percentages show much of the modified versions were correctly identified in the first, first two, and first three hits. The original and reversed version are retrieved always. The performance on pitch shift and cropping is reasonable, white noise and large tempo changes are problematic.

4. Conclusion & Future Work

In this paper a new approach for acoustic fingerprinting, based on pitch class histograms, was presented. After the introduction, which sketched the applications for the system, an overview of the working principles of acoustic fingerprinting in general and our system in particular were given. The second section also explained why pitch class histograms can be used as fingerprints. Some details about the implementation are also given. In section three experimental evaluation was done.

This paper has shown that an acoustic fingerprinting system based on pitch class histograms is rather robust and has potential but a lot of questions remain open. The experiment in this paper only discusses a retrieval task for complete songs and for a limited number of audio effects. Some future work includes:

1. Expand the retrieval task to include more audio (Western music) and apply more audio effects: echo, digital analogue/analogue digital conversions, low bit rate encoding, band pass filtering ... Testing for the robustness against pitch instability, often observed in old tape recordings and testing with realistic environmental noise from a noise database - e.g. a noisy audience.
2. Document the performance decrease of the system better by using standard information retrieval measures (Precision, Recall, ROC-curves ...). E.g. to do failure analysis when adding more and more noise.
3. Investigate what happens when percussive songs - without much pitch information - are fingerprinted.
4. Comparing this system with similar systems on the same data set, using the same measures.

5. See if the system can be applied to identify small fragments of music instead of complete songs. How small is the minimum fragment? Which adaptations need to be done for broadcast monitoring, processing streams?
6. Experiment with pitch estimators or chroma estimation algorithms. If the pitch estimator is replaced, is there a significant impact on the results?
7. Handle scalability and performance issues. Can the fingerprint size be reduced, without loss of accuracy? Is it possible to speed up the matching step significantly?

The system described here shows similarities with some cover song detection systems, it is very similar to the one by Serrà & Gómez (2008). This is remarkable because the goal of both systems is different. Here we want to identify the same audio, with some modifications and in the other system the goal is to identify invariant musical material (cover songs), using similar features. The similarities of the systems make sense if you look at identical audio, with some modifications, as 'the most similar cover song'. This statement results in new questions: can cover song detection systems be used to identify almost identical audio, for acoustic fingerprinting? Or the inverse: how well does the fingerprinting system described here perform at cover song detection? Currently, those questions are left as future work. The data set tested in section 3 does not include different versions - covers - of the same song.

As a final remark, we would like to note that this article is rather unique because it presents a generally applicable algorithm that is tested on ethnic music first. Only later it will be applied to western music. This is partly due to the fact that we only have access to a large data set with African music but is also a philosophical statement: instead of adapting techniques used on Western music for applications with ethnic music, why not, for once, do it the other way around?

References

- Allamanche, E. (2001). Content-based identification of audio material using mpeg-7 low level description. In *Proceedings of the 2nd international symposium on music information retrieval* (ISMIR 2001).
- Cano, P., Batlle, E., Kalker, T., & Haitsma, J. (2005). A review of audio fingerprinting. *The Journal of VLSI Signal Processing*, 41, 271-284.
- Cha, S.-h. (2007). Comprehensive survey on distance / similarity measures between probability density functions. *International Journal of Mathematical Models and Methods in Applied Sciences*, 1(4), 300–307.
- Gedik, A. C. & Bozkurt, B. (2010). Pitch-frequency histogram-based music information retrieval for turkish music. *Signal Processing*, 90(4), 1049–1063.
- Haitsma, J. & Kalker, T. (2002). A highly robust audio fingerprinting system. In *Proceedings of the 3th International Symposium on Music Information Retrieval* (ISMIR 2002).
- Helmholtz, H. von & Ellis, A. J. (1912). On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music (translated and expanded by Alexander J. Ellis, 2nd English dr.) [Book]. Longmans, Green, London.
- McLeod, P. (2009). Fast, accurate pitch detection tools for music analysis. Academisch proefschrift, University of Otago. Department of Computer Science.
- Moelants, D., Cornelis, O., & Leman, M. (2009). Exploring african tone scales. In *Proceedings of the 10th International Symposium on Music Information Retrieval* (ISMIR 2009).
- Serrà, J. & Gómez, E. (2008, 31/03/2008). Audio cover song identification based on tonal sequence alignment. In Ieee international conference on acoustics, speech and signal processing (icassp) (p. 61-64). Las Vegas, USA. Available from files/publications/jserra ICASSP08.pdf
- Six, J. & Cornelis, O. (2011). Tarsos - a Platform to Explore Pitch Scales in Non-Western and Western Music. In *Proceedings of the 12th International Symposium on Music Information Retrieval* (ISMIR 2011).
- Sundberg, J. & Tjernlund, P. (1969). Computer measurements of the tone scale in performed music by means of frequency histograms. *STL-QPS*, 10(2-3), 33-35.

Tzanetakis, G., Ermolinskyi, A., & Cook, P. (2002). Pitch histograms in audio and symbolic music information retrieval. In Proceedings of the 3th International Symposium on Music Information Retrieval (ISMIR 2002) (pp. 31–38).

Wang, A. L. (2003). An Industrial-Strength Audio Search Algorithm. In Proceedings of the 4th International Symposium on Music Information Retrieval (ISMIR 2003) (pp. 7–13).

A Audio Material

In section 3 a subset of the music collection of the Royal Museum for Central Africa (RMCA, Tervuren, Belgium) was used. The museum focuses on the African culture and treasures all kinds of ethnographic objects. The archive of the Department of Ethnomusicology has a digitized collection of about 50.000 sound recordings, with a total of 3000 hours of music, mostly field recordings made in Central Africa of which the oldest dating back to 1910. The audio archive is one of the biggest and best documented⁶ archives worldwide for the region of Central Africa. One specific song, also from the RMCA collection, was used in section 2.1. It has tape number MR.1954.1.18-4 and was recorded in 1954 by missionary Scohy-Stroobants in Burundi.

⁶ There is a website about the audio dataset of the Royal Museum for Central Africa featuring complete metadata and some audio fragments. It can be found at <http://music.africamuseum.be>

Melodic Transcription of Flamenco Singing from Monophonic and Polyphonic Music Recordings

EMILIA GÓMEZ

JORDI BONADA

JUSTIN SALAMON

Music Technology Group, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, Spain

{emilia.gomez, jordi.bonada, justin.salamon}@upf.edu - <http://mtg.upf.edu>

Abstract

We propose a method for the automatic transcription of flamenco singing from monophonic and polyphonic music recordings. Our transcription system is based on estimating the fundamental frequency (f_0) of the singing voice, and follows an iterative strategy for note segmentation and labelling. The generated transcriptions are used in the context of melodic similarity, style classification and pattern detection. In our study, we discuss the difficulties found in transcribing flamenco singing and in evaluating the obtained transcriptions, we analyze the influence of the different steps of the algorithm, and we state the main limitations of our approach and discuss the challenges for future studies.

1. Introduction

1.1 Motivation

Flamenco is a music tradition originating mostly from Andalusia in southern Spain. The origin and evolution of the different flamenco styles (*palos*) and variants have been studied by different disciplines, including ethnomusicology, literature and anthropology. A frequent topic of discussion among flamenco scholars concerns the comparison of different performances and the precise definition of styles and variants. Current Music Information Retrieval (MIR) technologies could provide a different perspective to this debate. First, they might help to set up a standard methodology for flamenco description and comparative analysis, and support the formalization of expert knowledge. Second, they might facilitate the study of large music collections.

Flamenco music germinated and nourished mainly from the singing tradition. Accordingly, the singer's role soon became dominant and fundamental. Often, the singer is accompanied by the flamenco guitar; other flamenco instruments include claps, rhythmic feet and percussion.

This work focuses on melodic description, and is driven by the research hypothesis that each flamenco style is characterized by a certain melodic skeleton or contour, which can be subject to ornamentation and variation (Donnier, 1997; Mora et al., 2010). The aim of this work is therefore to provide a method to extract detailed melodic transcriptions from audio signals, which can then be processed for ornament detection and further simplified to obtain the overall melodic contour. We will deal with a cappella singing (*martinete* and *debla* styles) and singing with guitar accompaniment (*fandango* style).

1.2 Flamenco and its musical transcription

Because of its oral transmission, there are no written scores in flamenco music. Flamenco experts have put much effort into generating manual transcriptions after listening to live performances or field recordings, as a means to catalogue, classify and imitate the most relevant performers and their stylistic traits (Hurtado and Hurtado, 1998); (Hurtado and Hurtado, 2002); (Fernández, 2004); (Hoces, 2011). As pointed out by Toiviainen & Eerola (2006) and Lesaffre et al. (2004) in other contexts, manual analyses provide very accurate and expert information, but they are very time consuming and might be subjective or prone to errors. This is also the case in flamenco, due to two main reasons. First, there is a disagreement on the most adequate transcription methodology; For instance, Donnier (1997) proposed the adaptation of plainchant neumes. Hurtado and Hurtado (1998, 2002), on the contrary, forcefully argue for the use of Western notation. Second, even if we agree on the use of a certain format, there is a degree of subjectivity in the transcription process, given the high degree of ornamentation in flamenco music.

1.3 Automatic transcription of sung melodies

Automatic transcription is one of the main research challenges in the field of sound and music computing. It consists in computing a symbolic musical representation (in terms of Western notation) from a given musical performance (Klapuri, 2006). For monophonic music material, the obtained transcription relates to the melody (Gómez et al., 2003) and in polyphonic music material there is an interest in transcribing the predominant melodic line (Klapuri, 2006). Transcription systems can provide melodic descriptors at different levels. The main melody-related Low-level features are energy, associated with loudness, and fundamental frequency (f_0) related to its perceptual correlate, pitch. From now on, we will use the term pitch to refer to f_0 . In a higher structural level, audio streams are segmented into notes, and their duration and pitch provide a symbolic representation. This representation can be the input to higher-level music analyses, e.g. ornament detection, melodic contour extraction or key or scale analysis. Current systems for automatic transcription are usually composed of three different stages: low-level (frame-based) descriptor extraction, note segmentation and note labelling.

When dealing with monophonic music signals, existing transcription systems provide satisfying results for a great number of musical instruments. Although we find some successful approaches for singing voice (Mulder et al. 2003; Rynänen, 2006), it is still one of the most complex instruments to transcribe, even in a monophonic context. This is due to several factors, such as the continuous character of the human voice and the variety of pitch ranges and timbre. This results in difficulties in obtaining correct f_0 estimations, detecting note transitions and labelling notes in terms of pitch or duration. When dealing with polyphonic music signals, current state-of-the-art algorithms for predominant f_0 estimation yield an overall accuracy around 75% according to the 2011 edition of the Music Information Retrieval Evaluation eXchange (MIREX). Moreover, audio onset detection methods yield an average F-measure around 0.78 (MIREX). This F-measure is obtained for a mixed dataset of 85 files, but if we just consider the 5 tested singing voice excerpts, the maximum F-measure is 0.47. In addition, current approaches are oriented towards mainstream popular music. This leads us to the question of how would these algorithms perform for, e.g. traditional music, and more particularly, flamenco singing. Additional challenges in flamenco transcription arise from the quality of existing recordings, the acoustic and expressive particularities of singing, its ornamental and improvisational character and the yet to be formalized musical structures employed (Mora et al., 2010).

2. Selected approach

Figure 1 shows an overall diagram of the proposed system, which is based on the one described in (Janer et al., 2008). It consists of four main steps: low-level feature extraction (fundamental frequency, energy and spectral features), tuning frequency estimation, transcription into short notes, and an iterative process involving note consolidation and refinement of the tuning frequency.

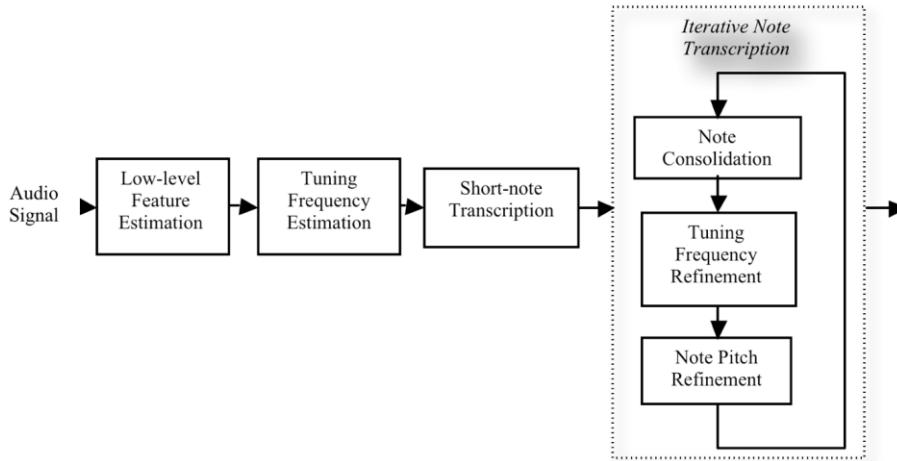


Figure 1: Steps for automatic transcription

2.1 Fundamental frequency estimation from monophonic signals

For a cappella singing, we have evaluated three state-of-the-art approaches for fundamental frequency estimation: 1. Time-domain autocorrelation: we have considered the well-known yin algorithm proposed by de Cheveigné and Kawahara (2002) (*yin*); 2. Frequency-domain harmonic matching: we have implemented an algorithm based on the Two-Way Mismatch algorithm (*twm*) proposed by Maher and Beauchamp (1994), as presented in (Cano, 1998). This algorithm tries to match the spectral peaks (local maxima of the spectrum) to a harmonic series; 3. Frequency-domain autocorrelation: the third method we consider (*sac*: **Spectrum Autocorrelation**) is based on the computation of amplitude correlation in the frequency domain.

In order to measure the amount of errors caused by wrong f0 estimation in the final performance, we have also introduced a manually edited f0 envelope (*Corrected-f0*). This envelope was obtained by manual edition of the last approach (*sac*), where we manually corrected the most relevant f0 errors, mainly caused by reverberation (end of phrases) and noise (background voices and percussion).

2.2 Predominant fundamental frequency estimation from polyphonic signals

For predominant f0 estimation, we make use of the algorithm by Salamon and Gómez (2012). This algorithm obtained the highest overall accuracy in the most recent MIREX evaluation campaign (Salamon and Gómez, 2011). In the first stage of the algorithm, the audio signal is analyzed and spectral peaks (sinusoids) are extracted. This process is comprised of three main steps: first a time-domain equal loudness filter is applied (Vickers, 2001), which has been shown to attenuate spectral components belonging primarily to non-melody sources (Salamon et al., 2011). Next, the short-time Fourier transform is computed with a 46 ms Hann window, a hop size of 2.9 ms and a x4 zero padding-factor. At each frame the local maxima (peaks) of the spectrum are detected. In the third step, the estimation of the spectral peaks' frequency and amplitude is refined by calculating each peak's instantaneous frequency (IF) using the phase vocoder method (Flanagan and Golden, 1966) and re-estimating its amplitude based on the IF. The detected spectral peaks are subsequently used to compute a representation of pitch salience over time: a *salience function*. The salience function is based on harmonic summation with magnitude weighting, and spans a range of almost five octaves from 55Hz to 1760Hz. Further details are provided in (Salamon et al., 2011).

In the next stage, the peaks of the salience function are grouped over time using heuristics based on auditory streaming cues (Bregman, 1990). This results in a set of pitch contours, out of which the contours belonging to the melody need to be selected. The contours are automatically analyzed and a set of contour characteristics is computed. In the final stage of the system, the contour characteristics and their distributions are used to filter out non-melody contours. The

distribution of contour salience is used to filter out pitch contours at segments of the song where the melody is not present. Given the remaining contours, we compute a rough estimation of the melodic pitch trajectory by averaging at each frame the pitch of all contours present in that frame, and then smoothing the result over time using a sliding mean filter. This mean pitch trajectory is used to minimise octave errors (contours with the correct pitch class but in the wrong octave) and remove pitch outliers (contours representing highly unlikely jumps in the melody). Finally, the melody f0 at each frame is selected out of the remaining pitch contours based on their salience. A full description of the melody extraction algorithm, including a thorough evaluation, is provided in (Salamon and Gómez, 2012).

In addition to computing the melody f0 sequence using the default algorithm parameters, we also computed the sequences adjusting three parameters of the algorithm for each excerpt: the minimum frequency threshold, the maximum frequency threshold and the strictness of the voicing filter (c.f. Salamon and Gómez, 2012 for details about the voicing filter). The results using the adjusted parameters are referred to as *SalamonGómez-adaptedparam*.

2.3 Tuning frequency estimation

As we analyze singing voice performances, the reference frequency used by the singer to tune the piece is unknown. In order to locate the main pitches, we perform an initial estimation of this tuning frequency assuming an equal-tempered scale. We also assume that this reference frequency is constant for the analyzed excerpt. We estimate it by computing the maximum of the histogram of f0 deviations from an equal-tempered scale tuned to 440 Hz. This histogram represents the mapping of the f0 values of all frames into a single semitone interval with a one cent resolution. In our approach, we give more weight to frames where the included f0 is stable by assigning higher weights to frames where the values of the f0 derivative are low. In order to smooth the resulting histogram and improve its robustness to noisy f0 estimations, instead of adding a value to a single bin, we use a bell-shaped window that spans several bins. The maximum of this histogram (b_{\max}) determines the tuning frequency deviation in cents from 440 Hz. Therefore, the estimated tuning frequency in Hz becomes $f_{\text{ref}} = 440 \cdot 2^{b_{\max}/1200}$.

2.4 Short note transcription

The f0 sequence is then segmented into short notes by using a dynamic programming (DP) algorithm based on finding the segmentation that maximizes a set of probability functions. The estimated segmentation corresponds to the optimal path among all possible paths along a 2-D matrix M (see Figure 2). This matrix has the possible note pitches in cents as rows ($[c_0, c_n]$) and the analysis frame times as columns. Note that the possible note pitches should cover the tessitura of the singer ($[c_{\min}, c_{\max}]$) and include a $-\infty$ value for the unvoiced sections. In this step, note durations are limited to a certain range between n_{\min} and n_{\max} frames. The maximum duration n_{\max} should be long enough so that it covers several periods of a vibrato with a low modulation frequency, e.g. 2.5 Hz, but also short enough as to have a good temporal resolution, for example, a resolution that avoids skipping fast notes with a very short duration.

Possible paths considered by the DP algorithm always start from the first frame, end at the last audio frame, and advance in time so that notes never overlap. A path P is defined by its sequence of m notes, $P = \{N_0, N_1, \dots, N_{m-1}\}$, where each note N_i begins at a certain frame k_i , has a pitch deviation of c_i in cents relative to the tuning reference, and a duration of n_i frames. The optimal path is defined as the path with maximum likelihood among all possible paths. The likelihood L_P of a certain path is determined as the product of likelihoods of each note (L_{N_i}) times the likelihood of each jump between consecutive notes (L_{N_{i-1}, N_i}), that is

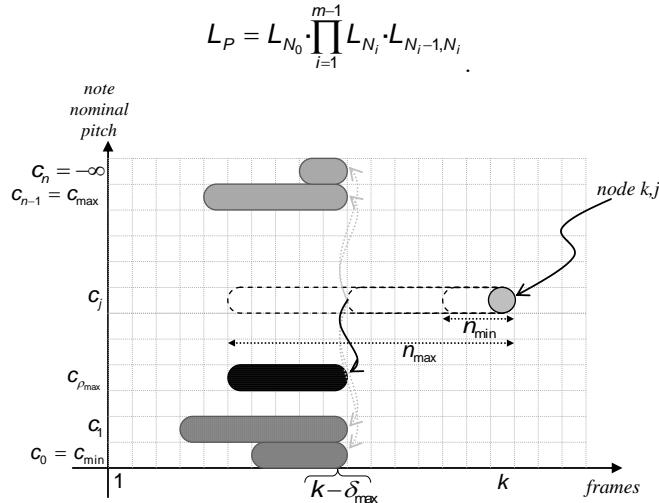


Figure 2: This figure shows the matrix M used by the short note segmentation process, and illustrates how the best path for the node with frame k and note j is determined. All possible note durations between n_{\min} and n_{\max} are considered, as well as all possible jumps to previous notes. In this example δ_{\max} is found to be the most likely note duration and ρ_{\max} the index of the previous note.

In our approach, no particular characteristic is assumed *a priori* for the sung melody; therefore all possible note jumps have the same likelihood $L_{N_{i-1}, N_i} = 1, \forall i \in [1, c_n - 1]$. On the other hand, the likelihood L_{N_i} of a note N_i is determined as the product of several likelihood functions based on the following criteria: duration (L_{dur}), fundamental frequency (L_{pitch}), existence of voiced and unvoiced frames ($L_{voicing}$), and low-level features related to stability ($L_{stability}$). For a note N_i , its likelihood L_{N_i} is computed as $L_{N_i} = L_{dur} \cdot L_{pitch} \cdot L_{voicing} \cdot L_{stability}$. Duration likelihood L_{dur} is set so that it is small for short and long durations. Pitch likelihood L_{pitch} is defined so that the likelihood is higher the closer the estimated pitch contour values are to the note nominal pitch c_i and vice versa, giving more relevance to frames with lower values for the first derivative of the pitch contour. The voicing likelihood $L_{voicing}$ is defined so that segments with a high percentage of unvoiced frames are unlikely to be a voiced note, while segments with a high percentage of voiced frames are unlikely to be an unvoiced note. Finally, the stability likelihood considers that a voiced note is unlikely to have fast and significant timbre or energy changes in the middle. Note that this is not in contradiction with the typical characteristic of flamenco singing of changing the vowel at ending notes, since those changes are mostly smooth.

2.5 Iterative note consolidation and tuning frequency refinement

In the last step, consecutive notes with the same pitch and a smooth transition are consolidated, the estimated tuning frequency is refined according to the obtained notes, and the note nominal pitch is re-estimated based on the new tuning frequency. This whole process is repeated until there are no more consolidations.

Note consolidation: the notes obtained in the previous step have a limited duration between n_{\min} and n_{\max} , although longer notes are likely to have been sung. Therefore, it makes sense to consolidate consecutive voiced notes into longer notes if they have the same pitch. However, significant and fast energy or timbre changes around the note connection boundary may be indicative of phonetic changes unlikely to happen within a note, and thus may indicate that those consecutive notes are different ones. Thus, consecutive notes will be consolidated only if they have the same pitch and the stability measure of their connection falls below a certain threshold.

Tuning frequency refinement: In a previous step, tuning frequency was estimated from the fundamental frequency contour. However, once notes have been segmented, it may be beneficial to use the note segmentation to refine the tuning frequency. For this purpose, we compute a

pitch deviation for each voiced note, and then estimate the new tuning frequency from a one-semitone histogram of weighted note pitch deviations. Weights are determined as a measure of the salience of each note, giving more weight to longer and louder notes.

Figure 3 shows an example of the note transcription of a monophonic music recording. The system transcribes according to an equal-tempered scale, as requested by flamenco experts. That means that, even if the performer is out of tune, we approximate the used scale to a chromatic scale, i.e., mistuning is not transcribed.

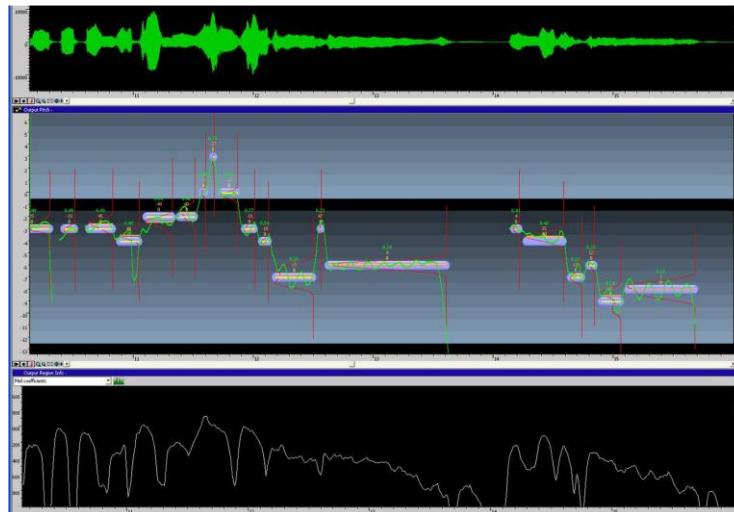


Figure 3: Example of the visualization tool for melodic transcription. Audio waveform (top), estimated f0 and pitch (middle) and energy (bottom).

3. Evaluation strategy

3.1 Music collections

For monophonic music recordings, we gathered a music collection of 72 sung excerpts representative of different a cappella singing styles (*Tonás*). This collection was built in the context of a study on similarity and style classification of flamenco a cappella singing styles. We refer to (Mora et al. 2010) for a comprehensive description of the considered styles and their musical characteristics. All 72 excerpts are monophonic, their average duration is 30 seconds and there is enough variability for a proper evaluation of our methods, including a variety of singers, recording conditions, presence of percussion, clapping, background voices and noise. The files contain a total of 211047 frames and 2803 notes. In addition, we built a small control data set of pop/jazz a cappella singing, consisting of 5 musical phrases by different singers, recorded in good conditions. This control dataset will serve to evaluate the difficulty in transcribing flamenco material and test the algorithms in easier conditions to establish a performance ceiling.

For polyphonic music recordings, we gathered approximately 20 minutes of music, consisting of 20 excerpts of singing voice with guitar accompaniment (*Fandango* style). This collection was also built in the context of the COFLA project¹. It too contains a variety of male and female singers and recording conditions. The average duration of the analyzed samples is 57 seconds and the files contain a total of 189454 frames and 1680 notes.

3.2 Ground truth gathering

We collected manual annotations from a musician with limited knowledge of flamenco music, so that there was no implicit knowledge applied in the transcription process. In order to gather manual annotations, we provided a user interface for visualizing the waveform and fundamental frequency in cents (in a piano roll), as shown in Figure 3. Since transcribing everything from

¹ <http://mtg.upf.edu/research/projects/cofla>

scratch is very time consuming, we also provided the output of a baseline transcription method based on manually corrected fundamental frequency values (*corrected f0*). The annotator could listen to the original waveform and the synthesized transcription, while editing the melodic data until he was satisfied with the transcription. The criteria used to differentiate ornaments and pitch glides were discussed with two flamenco experts, so that the annotator could follow a well-defined strategy.

3.3 Evaluation measures

We computed several evaluation measures as done in the (MIREX) *Audio Melody Extraction* task, which are derived from the comparison of frame-based f_0 values and pitch values, comparing the algorithm's output against the ground truth reference. To evaluate voicing detection, we compute two measures: voicing recall, i.e. the percentage of voiced frames according to the reference that are declared as voiced by the algorithm; and voicing false alarm, i.e. the percentage of unvoiced frames according to the reference that are declared as voiced by the algorithm.

To evaluate pitch accuracy, we compute the raw pitch accuracy, i.e. the percentage of voiced frames where the pitch estimation is correct, considering a certain tolerance or threshold in cents (th). This threshold is needed given the fact that frequency values are quantized to (equal-tempered) pitch values with respect to the estimated tuning frequency. This results in a small mistuning of the estimated fundamental frequency envelopes. We evaluate the raw pitch accuracy using different threshold values.

We also compute two global accuracy measures, defined as follows. Raw chroma accuracy is defined as the percentage of voiced frames where the chroma estimation is correct, considering a certain tolerance or threshold in cents (th). This measure allows for octave error in the estimation. Finally, the overall accuracy represents the percentage of frames that have been correctly estimated in terms of pitch (for voiced frames) or correctly detected as unvoiced frames.

We assessed the influence of two main steps of the algorithm on the evaluation results. First, we analyzed the effect of the f_0 estimation method by comparing several algorithms and a manually edited f_0 envelope, as described above. Second, we considered the influence of note segmentation by comparing our approach with an alternative method (*mami*) proposed by Mulder et al. (2003) for monophonic music material. For this second step, we did not have access to the f_0 envelope, but only to the final melodic transcription output.

4. Results

4.1 Melodic transcription from monophonic music recordings

We start by analyzing the f_0 and note transcription outputs from a cappella singing (i.e. monophonic). The first thing we note is that there is a small detuning between the outputs of the algorithm when using different monophonic f_0 estimation algorithms,. This occurs since the tuning frequency is estimated based on the f_0 values. This detuning in turn results in small transpositions between the estimated transcriptions. In addition, the algorithm assumes a constant tuning with respect to 440 Hz. We observe that, for some excerpts, the tuning varies along time, meaning this assumption does not hold. This results in further detuning in the transcriptions. For these reasons, it is important to compare the obtained representations considering this small detuning. We also see that different algorithms produce dissimilar segmentation results in short notes, as illustrated in Figure 4. This is due to the fact that the note consolidation procedure highly depends on input f_0 envelope.

The evaluation results for a cappella singing and for different tolerance intervals are provided in Figure 5. When considering a tolerance of 100 cents (1 semitone), the segmentation algorithm proposed in this study yields the best overall accuracy when using the corrected f0 envelope (90.43%), followed by sac (81.68%) and twm (79.14%). The results for the compared state-of-the-art approach (*mami*) are also very close to our system (79.1%).

The worst results are given by the *yin* algorithm (68.56%). In terms of pitch accuracy, the proposed approach (using either *sac* or *twm* for f0 estimation) outperforms *mami* and *yin*. We believe this is probably due to the fact that both the *sac* and *twm* algorithms have been specially designed for singing voice. We also observe that *mami* has a better voicing false alarm (*vx_false_alm_av*) than our approach. This fact together with the high difference in voicing false alarm between *corrected_f0* and *sac* or *twm* indicates that the system would benefit from an improved voicing detection procedure after f0 estimation.

If we decrease the tolerance to half a semitone (50 cents), the overall accuracy decreases for all the considered approaches (e.g. 76.81% for *corrected_f0*, 69.56% for *sac*). The ranking of algorithms is also similar to that obtained using the 100 cents tolerance, although the accuracy of the *mami* approach is closer to *yin*. Finally, for a 25 cents tolerance, the ranking of methods is almost the same but with the difference that *mami* obtains the lowest *overall accuracy*. This might be due to the fact that *mami* does not quantize note pitches to an equal-tempered scale, as done in the ground truth. As expected, the overall accuracy increases with the tolerance for all the considered approaches.

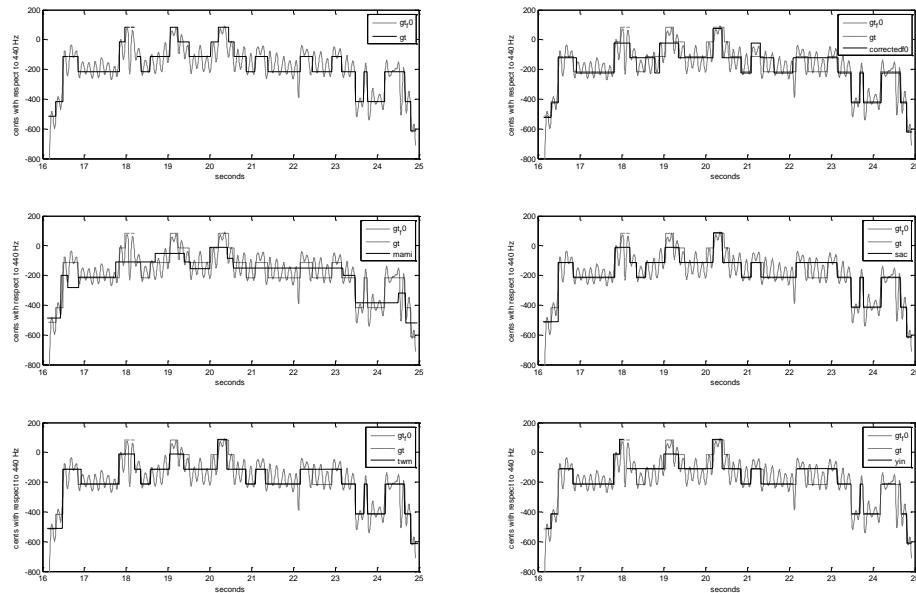


Figure 4: Examples of frame-based note transcription together with the fundamental frequency envelope (*corrected_f0*) in an excerpt for a Debla style (by Naranjito).

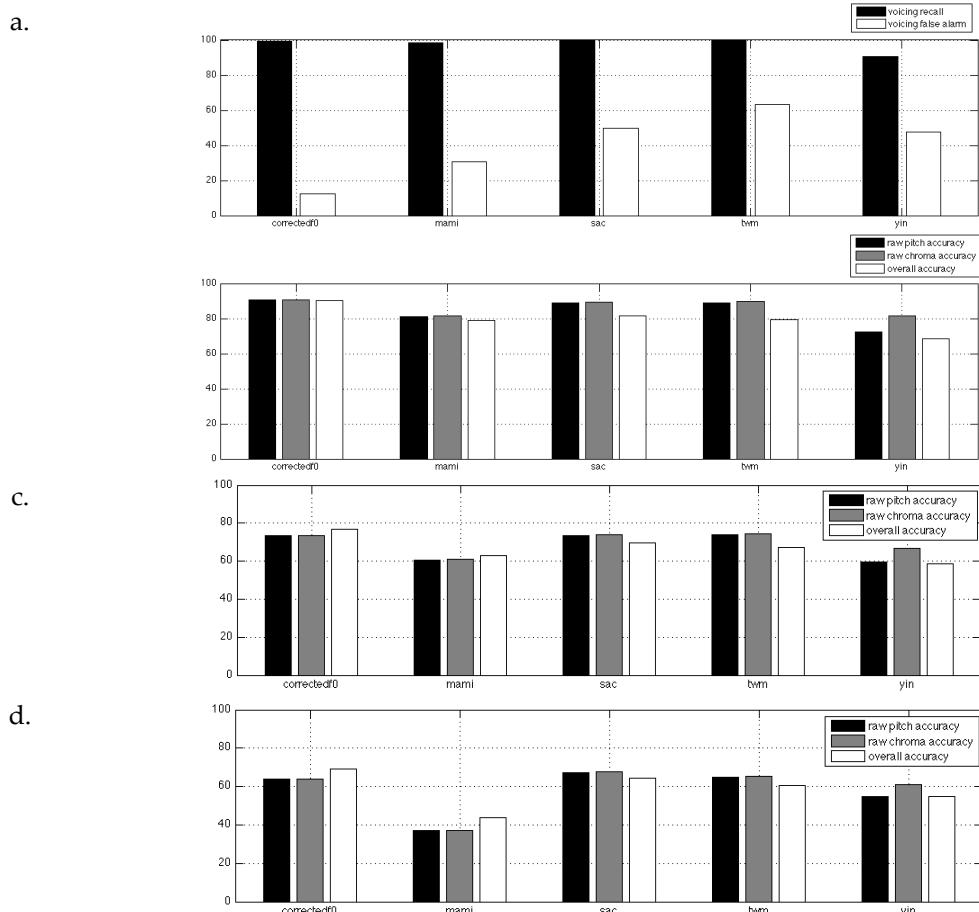


Figure 5: Frame-based accuracy measures: voicing recall and voicing false alarm (a) and accuracy measures with 100 cents (b), 50 cents (c) and 25 cents (d) tolerance.

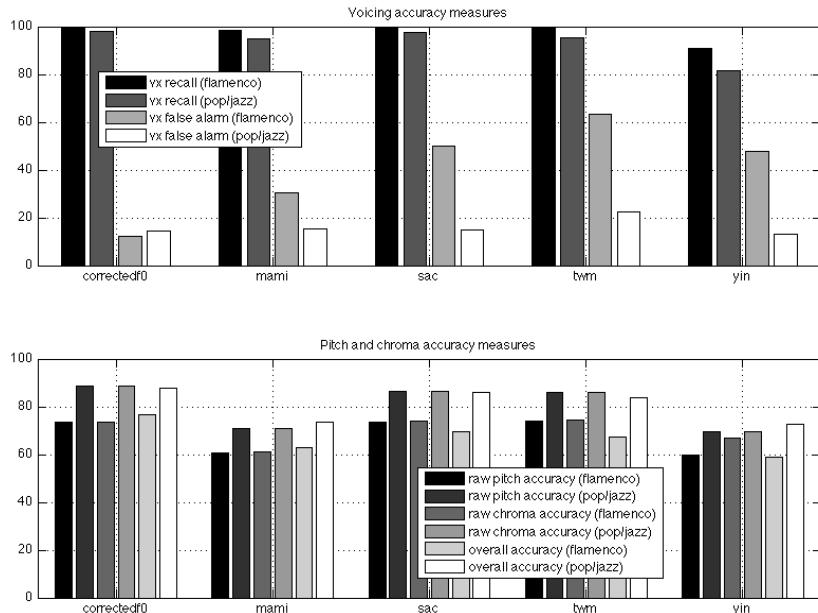


Figure 6: Comparison of frame-based accuracy measures (50 cents tolerance) for flamenco against a control dataset from pop/jazz.

In Figure 6 we provide a comparison of the accuracy for flamenco vs rock/jazz singing. We observe that the highest overall accuracy obtained for pop/jazz singing is 87%. Although the pop/jazz material is very limited for a representative evaluation, this result suggests that the aforementioned methods indeed work better for these singing styles.

4.2 Melodic transcription from polyphonic music recordings

For singing with guitar accompaniment, we observe in Figure 7 that the overall accuracy for our approach is 72.6%, which is around 3% higher than for the monophonic case (*sac* algorithm). This is due to two main reasons. First, as the voice is very predominant with respect to the guitar, the f0 estimation method works very well for this material. Second, as the singer follows the tuning reference of the guitar, there are no tuning errors and the note segmentation results are improved. This overall accuracy is improved to 83.6% if we adapt the f0 estimation parameters for each considered excerpt (*SalamonGómez-adaptedparam*). We also observe a voicing false alarm rate of 21%, i.e. segments where the guitar is detected as predominant melody. The raw pitch accuracy for voiced frames is 67.4%.

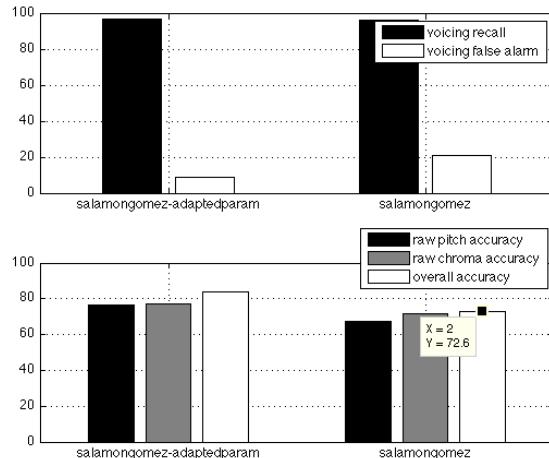


Figure 7: Frame-based accuracy measures (50 cents tolerance) for flamenco singing with guitar accompaniment.

4.3 Error Analysis

We observe that many of the transcription errors appear because of two main factors. The first is the presence of errors in the f0 estimation. In a cappella singing, errors appear when analyzing noisy recordings and reverberation. This is common for all the tested approaches. In addition, we found that the *yin* algorithm had some octave errors in several of the analyzed excerpts. When considering singing voice with guitar accompaniment, some octave errors appear when the guitar is very loud (e.g. at the end of phrases) and for some particular voice timbres. This confirms the importance of good f0 estimation and voicing detection as key steps in automatic transcription systems.

The second factor that influences the final accuracy is the note segmentation method. The fact that tuning is variable over time (a cappella singing) generates wrong note segmentations and labeling. Finally, in many cases the note segmentation algorithm does not correctly segment short notes; either they are consolidated while the annotation consists of several close notes, or vice versa. This especially happens in polyphonic recordings, where the energy envelope also measures the presence of guitar.

4.4 Application Contexts

The melodic transcriptions generated by the proposed method have been used in two different application contexts: melodic similarity and ornament detection. For measuring melodic similarity, the transcriptions are first post-processed. Short notes are consolidated and note pitches were converted into interval values. The obtained melodic contours are compared using standard melodic similarity metrics and evaluated for style classification (Escobar et al. 2008).

The second application context analyzes the obtained transcriptions to detect frequent and representative ornamentation (*melisma*) in flamenco singing. It is based on strategies for pattern detection which consider fundamental frequency and note pitch and duration information (Gómez et al. 2011). Here, the computed transcriptions were only post-processed in order to convert pitch to interval values.

5. Conclusions and Future Perspectives

This paper proposes an approach for computer-assisted transcription of flamenco a cappella singing. We have analyzed the main technological challenges, and proposed an approach based on an iterative note segmentation and labelling technique from f0, energy and timbre. The approach has been evaluated on a collection of annotated performances, obtaining satisfactory results for different f0 estimation algorithms for both monophonic and polyphonic material, comparable to a state-of-the-art approach for note segmentation. We also observed that the main limitations were due to the f0 estimation (e.g. robustness against reverberation and noise of monophonic f0 estimation), voicing detection, tuning, and short note segmentation. Our approach has been further used for comparing performances, styles and variants by means of melodic similarity and for locating frequent ornamentation.

We have seen that there is still much room for improvement. One limitation of this work is the small amount of manual annotations, especially for accompanied singing. This is due to the fact that manual annotation is very time consuming and difficult. We are currently expanding the amount of manual annotations. Another limitation is the subjectivity of the task. To address this, we plan to compare annotations by independent experts as a way to quantify the uncertainty of the ground truth information and adapt the algorithm parameters accordingly.

6. Acknowledgements

The authors would like to thank the COFLA team for providing the data set and expert knowledge in flamenco music. We also thank Micheline Lesaffre and authors of (Mulder et al., 2003) for granting access to the *mami* executable. This work has been partially funded by AGAUR (mobility grant), the COFLA project (P09-TIC-4840 *Proyecto de Excelencia, Junta de Andalucía*) and the *Programa de Formación del Profesorado Universitario* of the Ministerio de Educación de España.

References

- Bregman, A. (1990). Auditory Scene Analysis. MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1990.
- Blas Vega, J.; Ríos Ruiz, M. (1988) Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco. Cinterco. Madrid.
- Cano, P. (1998). Fundamental Frequency Estimation in the SMS analysis. International Conference on Digital Audio Effects (DAFX).
- De Cheveigné, A., & Kawahara, H. (2002). YIN, a fundamental frequency estimator for speech and music. Journal of the Acoustical Society of America, 111, pp. 1917-1930.
- Donnier, P (1997). Flamenco: elementos para la transcripción del cante y la guitarra, Proceedings of the IIIrd Congress of the Spanish Ethnomusicology Society.
- Escobar, F.J., Díaz-Báñez, J.M., Gómez, E., Mora, J., and Cabrera, J. (2008). Comparative Melodic Analysis of a Cappella
- Flanagan, J. L. and Golden, R. M. (1966). Phase Vocoder. Bell Systems Technical Journal, 45:1493–1509, 1966.
- Flamenco Cantes, Proceedings of the Conference on Interdisciplinary Musicology, CIM08.
- Fernández, L (2004). Flamenco music theory. Acordes concert.
- Gómez, E. Klapuri, A. Meudic, B. (2003). Melody Description and Extraction in the Context of Music Content Processing, Journal of New Music Research Vol.32 .1
- Gómez, F., Pikrakis, A., Mora, J., Díaz-Báñez, J. M., Gómez, E., Escobar, F. (2011) Automatic detection of ornamentation in flamenco music, 4th International Workshop on Music and Machine Learning: Learning from Musical Structure, Neural Information Processing Systems Foundation, Granada, December 2011.
- Hurtado Torres, D. and Hurtado Torres A. (1998) El arte de la escritura musical flamenca. Bienal de Arte Flamenco. Sevilla.
- Hurtado Torres, A. and Hurtado Torres, D. (2002). La voz de la tierra, estudio y transcripción de los cantes campesinos en las provincias de Jaén y Córdoba. Centro Andaluz de Flamenco.

- Jerez.
- Hoces, R. (2011). La transcripción musical para guitarra flamenca: análisis e implementación metodológica. PhD thesis, PhD program “Estudios avanzados de flamenco: un análisis multidisciplinar”, University of Seville.
- Israel J. Katz. Flamenco. Grove Music Online ed. L. Macy (Accessed 16 May, 2006), www.grovemusic.com
- Janer, J., Bonada, J., de Boer, M., Loscos, A. (2008). Audio Recording Analysis and Rating, Patent pending US20080026977, Universitat Pompeu Fabra, 06/02/2008.
- Klapuri, A. and Davy, M. (Editors) (2006). Signal Processing Methods for Music Transcription. Springer-Verlag, New York.
- Lesaffre, M., Leman, M., De Baets, B. and Martens, J.-P. (2004). Methodological considerations concerning manual annotation of musical audio in function of algorithm development, Proceedings of the International Conference on Music Information Retrieval.
- Maher, R. C. and Beauchamp, J. W. (1994). Fundamental frequency estimation of musical signals using a two-way mismatch procedure, Journal of the Acoustical Society of America, Vol. 95(4), pp. 2254-2263.
- MIREX wiki, <http://www.music-ir.org/mirex/wiki/>, accessed November, 14, 2011.
- Mora, J., Gomez, F., Gómez, E., Escobar-Borrego, F.J., Diaz-Bañez, J.M. (2010). Characterization and melodic similarity of a Cappella flamenco cantes. Proceedings of the International Society for Music Information Retrieval Conference.
- Mulder, T., Martens, J. P. Lesaffre, M., Leman, M., De Baets, B., De Meyer, H. (2003), An Auditory Model Based Transcriber of Vocal Queries, Proceedings of the International Conference on Music Information Retrieval.
- Navarro, J.L., Ropero, M. (editor) (1995). Historia del flamenco. Ed. Tartessos, Sevilla.
- Ryynänen, M. P. (2006). Singing transcription, in Signal processing methods for music transcription (A. Klapuri and M. Davy, eds.), Springer.
- Salamon, J., Gómez, E. and Bonada, J. (2011). Sinusoid Extraction and Salience Function Design for Predominant Melody Estimation. In Proc. of the 14th International Conference on Digital Audio Effects (DAF-x 11), Paris, France, September 2011, pp. 73-80.
- Salamon, J. and Gómez, E. (2011). Melody Extraction from Polyphonic Music: MIREX 2011. In 5th Music Information Retrieval Evaluation exchange (MIREX), extended abstract, Miami, USA, October 2011.
- Salamon, J. and Gómez, E. (2012). Melody Extraction from Polyphonic Music Signals using Pitch Contours Characteristics. IEEE Transactions on Audio, Speech and Language Processing, In Press.
- Sundberg, J. (1987). The Science of the Singing Voice. DeKalb, IL: Northern Illinois Univ. Press.
- Toivainen, P. & Eerola, T. (2006). Visualization in comparative music research. In A. Rizzi & M Vichi (Eds.), COMPSTAT 2006 - Computational Statistics. Heidelberg: Physica-Verlag, 209-221.
- Vickers, E. (2001). Automatic Long-Term Loudness and Dynamics Matching. In Proc. of the Conv. of the Audio Engineering Society (AES), 2001.

Retentional Syntagmatic Network, and its Use in Motivic Analysis of Maqam Improvisation

OLIVIER LARTILLOT¹

Swiss Center for Affective Sciences

University of Geneva

olartillot@gmail.com

Abstract

In this paper is defined a concept of *Retentional Syntagmatic Network* (RSN), which models the connectivity between temporally closed notes. The RSN formalizes the Schenkerian notion of *pitch prolongation* as a concept of *syntagmatic retention*, whose characteristics are dependent on the underlying modal context. This framework enables to formalize the syntagmatic role of ornamentation, and allows an automation of motivic analysis that takes into account melodic transformations. The model is applied to the analysis of a maqam improvisation. The RSN is also proposed as a way to surpass strict hierarchical segmentation models, which in our view cannot sufficiently describe the richness of musical structure. Instead of *separability*, we propose to focus instead on the *connectivity* between notes, modeled with the help of RSNs.

1. Introduction

In this paper is defined a concept of Retentional Syntagmatic Network (RSN), which models the connectivity between temporally closed notes.

Section 2 gives basic rules for the construction of a RSN out of a score, and shows in particular that the complexity of the network is significantly limited thanks to the use of a concept of syntagmatic retention, related to Schenkerian pitch prolongation. Two main applications of RSNs are developed in the next two sections. Section 3 shows how a comprehensive closed pattern mining throughout the RSN enables to detect repetitions –with variations such as ornamentations– of motivic patterns. Section 4 considers RSNs as a productive change of paradigm within the topic of melodic segmentation.

Throughout the paper, the concepts are illustrated with the analysis of a transcription of the first part of a improvisation by the Nay flute master Mohamed Saâda on the *Mhayyer Sikâ maqam* (Lartillot & Ayari, 2011).

2. Retentional Syntagmatic Network

2.1 Definitions

The RSN is a graph made of edges, called syntagmatic connections, that connect couple of notes perceived as successive.

The *syntagmatic surface* is the whole series of notes defining the monody under study. There is always a syntagmatic connection between two notes that are immediately successive in the syntagmatic surface, forming therefore a syntagmatic chain.

For notes n_i and n_j that are not immediately successive, the syntagmatic connection between n_i and n_j is drawn when the succession of the two notes can be perceived, such that the succession n_i, n_j can be integrated in a monodic line ... $n_i, n_j...$, called syntagmatic path. In other words, combination of horizontal lines, typical of contrapuntal music in particular, are modeled as syntagmatic paths throughout the RSN.

2.2 Syntagmatic retention

A syntagmatic connection between two notes of same pitch, and more generally a syntagmatic chain made of notes of same pitch, are also perceived as one single “meta-note”, called *syntagmatic*

¹ This research was funded by an Academy of Finland research fellowship.

retention, related to that particular pitch, such that each elementary note is considered as a repeat of the meta-note on a particular temporal position. This corresponds to a basic principles ruling the Schenkerian notion of *pitch prolongation*.

Since successive notes of same pitch are considered as repeats of a single meta-note, any note n of different pitch that comes after such succession does not need to syntagmatically connect to all of them, but can simply be connected to the latest repeat preceding that note n . Similarly, a note does not need to be syntagmatically connected to all subsequent notes of a given pitch, but only to the first one. The actual note to which a given note is syntagmatically connected will be called *syntagmatic anchor*.

This enables to significantly reduce the complexity of the RSN: instead of potentially connecting each note with each other note, notes only need to be connected in maximum to one note per pitch, the syntagmatic anchor, usually the latest –or the soon-to-be– played note on that particular pitch. The RSN can therefore be simply represented as a matrix where each column is a note, and each line is a pitch, as shown in Figure 2.

2.3 Scope of syntagmatic retention

The definition of the RSN is highly dependent on the specification of the temporal scope of syntagmatic retentions. In other words, once a note has been played, how long will it remain active in memory so that it get connected to the subsequent notes? What can provoke an interruption of the retention? Can it be reactivated afterwards?

One main factor controlling syntagmatic retention is modality: the retention of a pitch remains active as long as the pitch remains congruent within the modal framework that is developing underneath. Once the pitch conflicts with a subsequent modal state, its retention is deactivated.

We propose to illustrate these ideas through the analysis of the *Mhayyer Sîkâ maqam* (Lartillot & Ayari, 2011), which, as any maqam mode, is made up of the juxtaposition of *ajnas* (plural of *jins*), as shown in Figure 1. A *jins* is defined as a group of 3 to 5 successive notes such that one (or two) of those notes is considered as pivotal, i.e., melodic lines tend to rest on such notes.

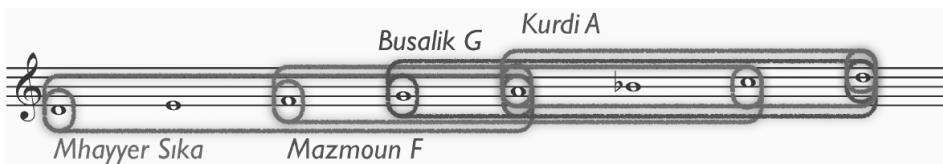


Figure 1: Modal scheme of the Mhayyer Sîkâ maqam developed in the improvisation shown in Figure 3.

The modal analysis of the improvisation could be described as a succession of *ajnas*, showing clear transitions from one *jins* to the other. Yet multiple *ajnas* can be considered as active at a same time, and the most active *jins* can be considered as defining the dominant characteristic at that instant. We proposed a model that infers numerical scores for each *jins* for each successive note in the improvisation (Lartillot & Ayari, 2011). The score of each *jins* can be used to infer the syntagmatic retention of previous pitches. This is under investigation in current works.

In this paper, we propose to simply infer the syntagmatic retentions through a manual and intuitive method. In the RSN of the improvisation, shown in Figure 2, the retention of each different pitch is considered separately. For a given pitch p , we listen to each successive note, from the first occurrence of that pitch p to the end of the piece, and for each note n , we imaginarily superpose to the sound of note n to the sound of pitch p . If the combination sounds congruent (both their superposition and their succession p, n), we consider the retention of p as still active, if its sound incongruent, the retention is interrupted.

A tentative RSN related to the *Mhayyer Sîkâ maqam* is shown in Figure 2.

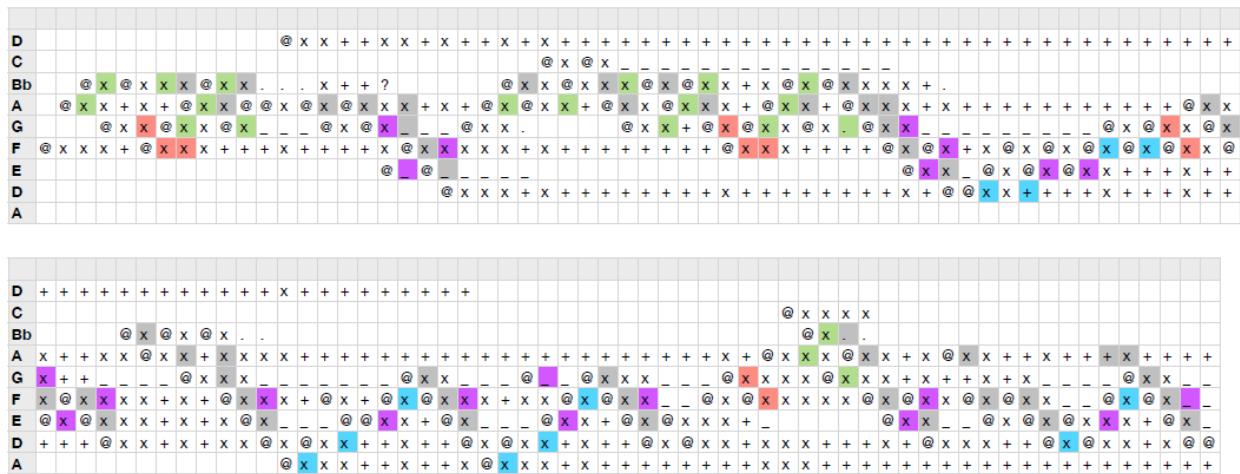


Figure 2: RSN related to the transcription of the improvisation on *Mhayyer Sikâa maqam* shown in Figure 3. Each successive column of the matrix is a successive note in the transcription. Lines develop syntagmatic retention of pitches, the top line corresponding to the highest pitch. Actual notes are indicated with '@'. Syntagmatic retentions are shown by 'x'-crosses, which indicate that the current note (column) can be syntagmatically connected with the pitch related to the line. '+' is similar, simply adding that the syntagmatic anchor has already been used by a previous note. Other signs indicate other degrees of syntagmatic connections that have not been fully formalized yet. Syntagmatic connections shown in the motivic analysis in Figure 3 are highlighted in this matrix using the same color code.

3. Motivic pattern mining in the RSN

3.1 Ornamentation and reduction

An ornamentation of a motif generally consists in the addition of one or several notes –the ornaments– that are inserted in between some of the notes of the initial motif, modifying hence the composition of the syntagmatic surface. Yet, the ornamentation is built in such a way that the initial –hence reduced– motif can still be retrieved as a particular syntagmatic path in the RSN.

The challenge of motivic analysis in the presence of ornamentation is due to the fact that each repetition of a given motif can be ornamented in its own way, differing therefore in their syntagmatic surface. The motivic identity should be detected by retrieving the correct syntagmatic path that corresponds to the reduced motif. Motivic analysis is hence modelled as a search for repeated patterns along all the paths of the syntagmatic network (Lartillot: 2010).

We proposed a method for comprehensive detection of motivic patterns in strict monodies, based on a exhaustive search for closed patterns, combined with a detection of cyclicity (Lartillot: 2010). That method was restricted to the strict monody case, in the sense that all motifs are made of consecutive notes. The closed pattern method relies on a definition of specific/general relationships between motifs. In the strict monody case, a motif is more general than another motif if it is a prefix, or a suffix, or a prefix of suffix, of the other motif². The application of this comprehensive pattern mining framework to the analysis of RSNs requires a generalization of this notion of specific/general relationships that includes the ornamentation/reduction dimension.

3.2 Application to the analysis of a maqam improvisation

Figure 3 shows a theoretical analysis of a transcription of the first part of a improvisation by the Nay flute master Mohamed Saâda on the *Mhayyer Sikâa maqam* (Lartillot & Ayari, 2011). The lines added in the score show occurrences of motivic patterns. Two main patterns are induced, as shown in Figure 4:

² The additional problem of multidimensionality of the musical representation is here ignored to simplify the explanation.

- The first line of Figure 4 shows the main pattern that is played in most of the phrases in the improvisation, and based on an oscillations between two states centered respectively around A (added with Bb, and represented in green) and G (with optional F, and represented in red), concluded by a descending line, in black, from A to D. This descending line constitutes the emblematic patterns related to the *Mhayyer Sikâa maqam*, and can be played in various degrees of reduction through a variety of different possible traversals of the black and purple syntagmatic network.
- The second line shows a phrase that is repeated twice in the improvisation – plus another more subtle occurrence—and based on an ascending (blue) line followed by the same paradigmatic descending line aforementioned.
-

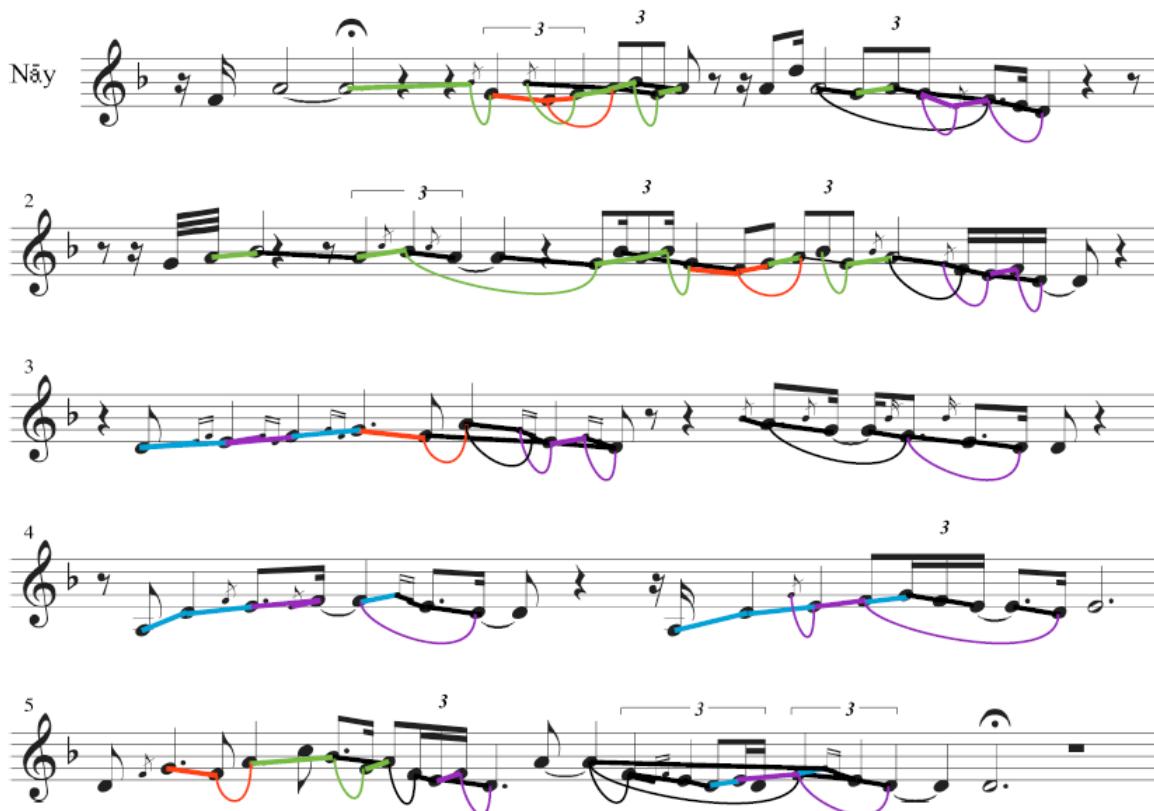


Figure 3: Transcription and motivic analysis of the first part of a improvisation by the Nay flute master Mohamed Saâda on the *Mhayyer Sikâa maqam* (Lartillot & Ayari, 2011). The lines added in the score show occurrences of motivic patterns, described in Figure 4.



Figure 4: Motivic patterns inferred from the analysis of the improvisation shown in Figure 3.

This detailed analysis of the transcription shows how parallel motivic understanding can be

drawn on a same musical passage. For instance, the second grace note Bb at the beginning of the improvisation can be understood:

- as a simple ornamentation of the subsequent note G, following the logic of the previous ornamentation Bb-A,
- as part of a green pattern Bb-G-A,
- as part of a black descending line Bb-A-G-F-E-D.

The algorithm is under development. In order to offer a compact representation of the results, as shown in the figure, some additional mechanisms need to be added, such as the detection of internal cycles within a pattern, as indicated by the repeat bars in the representation of the first pattern in Figure 4.

4. Beyond Gestalt segmentation

4.1 Separability of segmentation models

In formalized and computational approaches of structural analysis of music, one core mechanism consists in decomposing the stream of music into segments and, in multi-level hierarchical models, segments are themselves decomposed into subsegments and so on. This corresponds in particular to the Grouping Structure in the GTTM (Lerdahl & Jackendoff, 1983) or to Tenney and Polansky (1980)'s model. Applications to polyphony have been considered similarly as a decomposition of the polyphonic flow into segments of streams (Lerdahl, 1989; Rafailidis et al, 2008).

This hierarchical segmentation of music face two major limitations:

- This forces one single hierarchical understanding of the structural organization of the musical material. Refined motivic analyses often show how particular musical elements can be organized in various ways, and that such structural polysemy can be easily understood by the listener.
- Such compartmentation conceals the rich interconnection that could be drawn between notes that belong to different clusters. In hierarchical segmentation models, segments are represented in the upper level by reducing their content into one single note: the interconnection between neighbor segments is represented by an interconnection between the anchor note of each segment. This solution allows indeed interconnections rising above the strict taxonomy, but practical examples can show how limited this solution remains.

It seems therefore that a strict hierarchical segmentation model is not enough to describe the richness of musical structure.

4.2 Connectivity of the RSN

Surpassing those important limitations requires a change of paradigm. In order to formalize clustering of notes without forcing one taxonomy out of others, instead of focusing on the separability between notes, as traditional segmentation model would do, we propose to focus on the connectivity between notes, based, here also, on the RSN.

A weight, called syntagmatic weight, could be associated with each connection between two notes. The introduction of fuzziness allows to transcend a purely binary decomposition of the structure, and offers multiple ways of deciphering the organization depending on the weight threshold chosen as point of view. This syntagmatic network is a generalization of the hierarchical segmentation model, which corresponds to a special case with binary syntagmatic weight (0: no connection, 1: connection).

These interconnections between notes can be understood not only as the skeleton of what we considered as segments, but also as indicators of longer-range connections between notes that, in

the traditional representation, would belong to separate segments. This would hence represent the interconnections between segment anchors, but also more subtle interconnections as well.

The syntagmatic weight between two notes can in a first step be based on the actual distance between these two notes along the various musical dimensions. Assigning such weight to successive notes of monodies would enable to reconstruct the rules stated in segmentation models such as in the GTTM (Lerdahl & Jackendoff, 1983) and in the LBDM (Cambouropoulos, 2006). The next step in this study would be to generalize this analysis, beyond the syntagmatic surface, to RSNs. Syntagmatic weights would be assigned to all existing syntagmatic connections; monodic segmentation could be performed based on a summation of the weights, and polyphonic multi-layer segmentation could be studied as well.

5. Current and future works

The specification of the RSN, of their use in motivic pattern analysis and connectivity analysis is currently under study. Other ongoing research questions are mentioned in this section.

5.1 Integration to The MiningSuite

The MiningSuite is a new platform for the analysis of music, audio and signal currently developed by Lartillot (2011) in the Matlab environment. One module of The MiningSuite, called MusiMinr, enables to load and represent in Matlab symbolic representations of music such as scores. It also integrates an implementation of the algorithm that automatically constructs the syntagmatic network out of the musical representation. Modes can also be specified, in order to enable the modal analysis and the specification of the RSN. Motivic analysis can also be performed automatically.

We plan to enable the graphical representation of the analytical results in a form that would ideally resemble what can be seen on Figure 1. Alternatively, the result of the analysis can be used to output hypothetical segmentation points, represented in a dedicated representation in MusiMinr. Actual listeners segmentation can be imported as well and compared to the theoretical results.

MusiMinr also integrates a module that attempts transcription of audio recordings of pieces of music into score representations. Actually, the whole musical analysis is progressively performed, including the syntagmatic, modal and motivic analyses, in the same time as the transcription itself. In this way, higher-level musical knowledge, such as the expectation of a given modal degree or a motivic continuation, is used to guide the transcription itself (Lartillot, 2012).

5.2 Feedback of pattern discoveries in the syntagmatic network

Motivic patterns that are discovered in the syntagmatic network might reinforce the syntagmatic weight of the paths actualized by the pattern occurrences. They might also induce possible perturbations in the syntagmatic network: syntagmatic connections that were theoretically possible can be altered if the new pattern occurrences interfere through masking.

The pattern analysis is performed on the syntagmatic network during the progressive construction of the syntagmatic network itself: each new syntagmatic connection added at the end of the network induces a search for associated patterns. In this way, when a pattern is progressively detected,

- the possible continuations of that pattern, as indicated by the children in the pattern tree, can be used as guide to draw the new syntagmatic connections with the new notes;
- the new pattern occurrences may interfere in the establishment of distant connections from notes before those occurrences to the new notes currently heard.

References

- Cambouropoulos E. (2006). Musical parallelism and melodic segmentation: A computational approach. *Music Perception*, 23(3), 249–269.
- Lartillot, O. (2010). Reflexions towards a generative theory of musical parallelism. *Musicae Scientiae*, Discussion Forum 5, 195–229.
- Lartillot, O. (2011). A comprehensive and modular framework for audio content extraction, aimed at research, pedagogy, and digital library management. *Proceedings of the 130th Audio Engineering Society Convention*.
- Lartillot, O. (2012). Computational analysis of maqam music: From audio transcription to musicological analysis, everything is tightly intertwined. *Proceedings of the Acoustics 2012 Hong Kong Conference*.
- Lartillot, O., & Ayari, M. (2011). Cultural impact in listeners' structural understanding of a Tunisian traditional modal improvisation, studied with the help of computational models. *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, 5-1, 85–100.
- Lerdahl, F. (1989). Atonal prolongational structure. *Contemporary Music Review*, 4, 65–87.
- Lerdahl, F., & Jackendoff, R. (1983). A generative theory of tonal music. Cambridge, MA: MIT Press.
- Rafailidis, D., Nanopoulos, A., Cambouropoulos, E., & Manolopoulos, Y. (2008). Detection of stream segments in symbolic musical data. *Proceedings of the International Conference on Music Information Retrieval (ISMIR08)*.
- Tenney, J., & Polansky , L. (1980). Temporal Gestalt perception in music. *Journal of Music Theory*, 24, 205–241.

Antipattern discovery in Basque folk tunes

DARRELL CONKLIN

Department of Computer Science and Artificial Intelligence
Universidad del País Vasco UPV/EHU, San Sebastián, Spain, and
IKERBASQUE, Basque Foundation for Science, Bilbao, Spain
conklin@ikerbasque.org

Abstract

This paper presents a new pattern discovery method for labelled folk song corpora. The method discovers general patterns that are rare or even entirely absent in a corpus, and among those the ones that are the most general or frequent in the background set. The method is applied to two parallel ontologies of a large corpus of Basque folk tunes.

1 Introduction

In recent years there has been a renewed interest in folk song analysis, due to interest in cultural heritage and advances in music informatics methods. The ability to analyse music content for different properties of songs such as place name, dance type, tune family, tonality, and social function, is an important part of the management and understanding of large corpora.

The objective of the project *Análisis Computacional de la Música Folclórica Vasca* is the development and application of data mining methods to Basque song collections through automated pattern discovery and classification, using data mining algorithms to discover predictive models that relate musical content and the class labels of songs. This project will open new paths in the study and analysis of essential elements of Basque music, supporting the study of the

evolution and origins of Basque melodies, and will lead to methods for automatic classification and analysis of Basque folk songs.

The Cancionero Vasco is a collection of Basque dance and song melodies, compiled by the musicologist, composer, and priest Padre Donostia in 1912 as part of a competition held by the Basque government to gather musical folklore of the region. Recently the entire collection has been compiled in four volumes (de Rieu, 1996) and digitised, a process overseen by the Euskomedia Foundation¹ (Usurbil, Spain) and the Eresbil Foundation² (Renteria, Spain).

Songs in the Cancionero Vasco contain two important types of information: musical data (in MIDI format) that encodes the melody, and metadata collected by Donostia including the region of collection of the song, and its genre. In the Cancionero Vasco a total of 24 distinct genres are referenced, besides toponyms organised in levels of territorio (region), municipio (municipality), and nucleo (town).

Much research to date on pattern discovery in music has been concerned with discovering patterns that are frequent, salient, over-represented, etc. in an analysis piece or set of pieces. This paper presents a method for discovering patterns that by contrast are infrequent, rare, and under-represented. Such patterns might be used, for example, within predictive classification, where their occurrence might strongly suggest against membership in a class. The pattern discovery method is applied with illustration to the Cancionero Vasco.

2. Methods

This section describes the theory leading to a new method for discovering under-represented

¹ www.euskomedia.org

² www.eresbil.com

patterns in a corpus. The general methods of subgroup discovery are presented, followed by a general method for applying subgroup discovery to sequential patterns in music. It is then demonstrated how this method may be readily modified to find under- rather than over-represented patterns in a corpus.

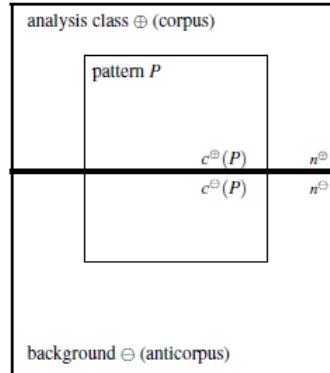


Figure 1: The schema for subgroup discovery, showing the major regions of objects involved. The top part of the outer box encloses the class of interest (in music called the corpus), below this the background (the anticorpus). The inner box contains the objects described by a pattern, and the top part of the inner box the subgroup described by a discovered pattern.

Notation	Meaning
P	a pattern
\oplus	corpus
\ominus	anticorpus
$c^\oplus(P)$	number of pieces with pattern P in the corpus
$c^\ominus(P)$	number of pieces with pattern P in the anticorpus
n^\oplus	number of pieces in the corpus
n^\ominus	number of pieces in the anticorpus

Table 1: Glossary of Notation.

2.1 Subgroup discovery

Figure 1 depicts the data mining scenario known as *subgroup discovery*, or alternatively *supervised descriptive rule discovery* (Novak et al., 2009), a relatively recent paradigm for data mining. Given an analysis class, subgroup discovery attempts to discover patterns predictive of the class not for any possible example, but only for a subset (subgroup) among them covering as few of the \ominus objects as possible. An ideal pattern would have as its extension all and only the \oplus examples. In practice this is not possible except in pattern description languages that permit disjunction (where a trivial disjunctive description of all examples may be possible).

In contrast to supervised predictive methods, subgroup discovery must therefore realise two tasks: identify the interesting subgroups, then (in fact, in parallel) describe them with comprehensible patterns. Thus the method is at the same time supervised (using labelled data) and descriptive (not having class prediction as the main objective).

In general, in the supervised descriptive data mining scenario, the patterns discovered may not cover all examples, that is, they are agnostic about making predictions of examples that are not matched by the pattern. Therefore the results of data mining are evaluated according to the interest of patterns (usually some statistical measure of over-representation) rather than classification accuracy in the case of supervised predictive methods.

2.2 Sequential pattern mining in music

To extend supervised descriptive methods towards music, Conklin (2010a) presented the idea of using distinctive sequential patterns to describe subgroups. A sequential pattern in music is a sequence of features of notes, for example, $[+2,+1]$ is a sequence of melodic intervals that

matches (for example) the note sequences [C, D, E \flat] or [D, E, F].

There is a close connection with distinctive pattern discovery in music and gene set enrichment studies in bioinformatics (Al-Shahrour et al., 2004). There, genes of interest (which are selected by the scientist, for example by being over-expressed in some experiment) are probed with various gene ontology terms to find terms that are overrepresented within the selected set of interest. The analogy to pattern discovery in music is that pieces in a specified class are analogous to genes of interest, and patterns are analogous to gene ontology terms.



		class wedding song	
		no	yes
pattern [-4,+2,+2]	no	1527	1
	yes	$c^\ominus(P) = 365$	$c^\oplus(P) = 5$
		$n^\ominus = 1892$	$n^\oplus = 6$

Table 2: A contingency table for a Basque folk tune pattern. The p-value of the association between P and \oplus is 0:0014.

Subgroup discovery introduces computational complexities for music, because the space of terms (patterns) used to describe subgroups is not fixed, as in the bioinformatics studies, and may be practically infinite and therefore the search for interesting patterns must be handled carefully. This applies even when a simpler representation of conjunctions of global piece features is used to describe subgroups (Taminau et al., 2009). The MGDP (maximally general distinctive pattern) algorithm (Conklin, 2010a) discovers associations between patterns and classes in an efficient way due to its structuring and pruning of the pattern search space. It uses two important concepts to manage the problem of a large pattern space: these are *distinctiveness* and *generality*.

To illustrate the concept of distinctiveness, Table 2 shows a contingency table for the melodic interval pattern [-4,+2,+2] that occurs in a subgroup of songs of the genre wedding song. The pattern appears in $c^\oplus(P)=5$ of $n^\oplus=6$ (83%) of wedding songs, but only in $c^\ominus(P) = 365$ of $n^\ominus=1892$ (19%) of songs from other genres. It can be said that this pattern is distinctive of wedding songs, because its relative frequency in that class is higher than in the background. Any pattern with a relative probability above a threshold may be considered distinctive.

The Fisher's exact test, based on the cumulative hypergeometric distribution (Falcon and Gentleman, 2008), is used to further quantify the statistical significance of an association between a pattern and a class. Referring to Figure 1, the *p-value* of an association is the probability of laying the inner box, i.e. drawing a set of $c^\oplus(P)+c^\ominus(P)$ pieces from the corpus of $n^\oplus+n^\ominus$ pieces, and finding $c^\oplus(P)$ or more members of the class \oplus . Lower p-values indicate more surprising associations. The function is symmetric: the same probability results from drawing n^\oplus pieces from the corpus and finding $c^\oplus(P)$ or more pieces containing the pattern P. In Figure 2, for example, the cumulative hypergeometric distribution gives the probability of finding 5 or more wedding songs in a sample of 370 pieces (or, symmetrically, 5 or more pieces containing the pattern [-4,+2,+2] in a sample of 6 pieces).

The concept of generality or subsumption is very important to structure the search and presentation space of patterns. A pattern is *subsumed* by another if all songs that contain the pattern also will contain the other (for example, the pattern [-4,+2,+2] is subsumed by the pattern [+2]). The MGDP algorithm discovers a set of patterns that are both distinctive and

among those the most general (not subsumed by any other distinctive pattern). For example, if the pattern $[+2]$ is not distinctive it would not be reported. If the pattern $[-4,+2,+2]$ is distinctive, then no more specific pattern (e.g., $[4,+2,+2,+1]$) would be reported, and in fact the entire search space under the pattern $[-4,+2,+2]$ need not be explored.

The MGDP algorithm operates by iteration, setting each class as the corpus \oplus , and setting the rest of the pieces, irrespective of their classes, as the anticorpus \ominus (see Figure 1). Patterns are found within a corpus by tree search over a specified pattern space (e.g., melodic interval patterns, rhythmic patterns) and data mining parameters including a distinctiveness threshold. Statistics are computed for each MGDP found and the results sorted by increasing p-value. For folk songs, the class variable may be used to label any imaginable partitioning of the data, for example, by the genre of a song, its geographic area of collection (and/or origin, if known), or its tune family. The algorithm was applied with success to a corpus of Cretan folk music (Conklin and nagnostopoulou, 2011), which were labeled with 5 toponymic and 11 genre descriptors.

2.3 Antipatterns

An *antipattern* (*anticorpus pattern*) is a pattern that is absent or surprisingly rare within a corpus but occurs frequently in an anticorpus (i.e., is a general rather than a specific pattern). To discover such patterns it is tempting to try to enumerate the space of patterns in the corpus from most specific (longest) to general (rather than general to specific), but this strategy is inefficient because nearly all conceivable patterns will be infrequent in a corpus. Furthermore, a weakness of this strategy is that it cannot discover jumping patterns (Dong and Li, 1999): those that are completely absent in a corpus.

class \oplus	pattern P	$c^\oplus(P)$	n^\oplus	$c^\ominus(P)$	p-value
amorosa	$[-3,+2,-4]$	4	247	156	3.9e-05
religiosa	$[+2,-2,-2,-1,-2,-2]$	2	209	128	2.5e-05
danza	$[0,+2,+2,0,0]$	3	494	36	0.0045
infantil	$[-3,-2]$	2	55	577	4.8e-07
de cuna	$[+5,-2]$	4	98	377	3.3e-06
narrativa	$[+9]$	1	86	211	0.00036
festiva-satirica	$[-4,+2,+2]$	4	72	366	0.00063
artaxuriketak	$[-3,-2]$	3	38	576	0.00078
zuberoa	$[-3,-4]$	3	80	301	5.7e-05
gipuzkoa	$[+1,+2,+2,0]$	2	175	118	9.3e-05
nafarroa behereoa	$[0,+2,-4]$	0	53	134	0.0097
bizkaia	$[+4,+3]$	0	21	267	0.023

Table 3: Antipatterns in the Cancionero Vasco. Top: for genres; Bottom: for territorios.

An elegant solution is found by noting that there is a natural symmetry to patterns that are over-represented in an analysis class and those under-represented in the background. In fact the MGDP algorithm can naturally be used to discover antipatterns by reversing the roles of corpus and anticorpus. Furthermore, the p-value of an antipattern has a symmetric meaning: the probability that it occurs the observed number *or fewer* times in the corpus. Therefore, by switching the role of corpus and anticorpus, and modifying the p-value computations to compute the left rather than right tail of the cumulative hypergeometric distribution, the MGDP algorithm may be used to discover antipatterns.

3. Results

The 7 territorios and 24 genres in the Cancionero Vasco were used as label dimensions for the discovery of antipatterns. Therefore, for example, one territorio (e.g., bizkaia) would be taken as the corpus \oplus and the songs in other territories as the anticorpus \ominus , and the MGDP algorithm

used to find patterns under-represented in the corpus. As described above, this is done by reversing the roles of the corpus and anticorpus, and finding patterns over-represented in the anticorpus.

Table 3 shows some examples of discovered antipatterns, derived from various different classes found within the Cancionero Vasco. Some antipatterns of Table 3 are surprising from a musicological sense, for example the *religiosa* antipattern which occurs in 128 songs in the anticorpus but only in 2 songs in the corpus. The antipattern represents a long scalic passage (e.g., [G,A,G,F,E,D,C]). The simple antipattern [+9], representing a leap of a major sixth, occurs in only 1 (of 86) narrativa songs, though in 211 pieces in the anticorpus. The antipattern [+4,+3] is a jumping pattern (it occurs in none of the pieces in the bizkaia territory), but despite this the p-value (0.023) is not significant, reflecting the fact that there are only 21 pieces in the corpus, making it statistically not so surprising as some of the other antipatterns. Interestingly, the wedding song pattern [-4,+2,+2] illustrated earlier in Table 2 is at the same time an antipattern for the class *festiva-satirica*.

4. Conclusions

The results with antipattern discovery are promising and several directions for future work are planned.

The topic of using a collection of patterns for classification was reviewed by Conklin (2009). Distinctive patterns may be used as boolean features as input to standard feature vector classifiers. In this sense, pattern discovery can be viewed as a feature generation problem. Distinctive antipatterns may strongly suggest against membership in a class.

Clearly some way to visualise results are necessary, and for this purpose it is planned to reincorporate discovered patterns back into a formal ontology of classes and patterns, using a description logic formalism encoded in the web ontology language OWL, and a ontology visualisation tool. Antipatterns may be represented as description logic concepts using a method similar to that described by Hirsh and Kudenko (1997).

Though this study has shown that labels for folk songs may be used productively in a pattern discovery setting, in general the labelling of folk songs always raises some questions. The semantics of geographic location labels can be unclear and open to interpretation. In the Cancionero Vasco the labels refer to the place of collection of the tune, which is not necessarily the same as the home area of the performer, or the area where the tune was learned. The genre labels may have an ambiguous relation to song content in cases where the same tune is used for different social functions (Selfridge-Field, 2006).

Antipatterns, those patterns that are rare within an analysis corpus, are arguably even harder to interpret than frequent patterns. This is because one cannot simply highlight the occurrences within a list of pieces that contain the pattern and inspect their musical context. One can inspect the few rare example pieces for obvious wider deviations from the style (or data anomalies) but in cases where the antipattern has a zero corpus count even this method cannot be applied.

Future explorations include the use of antipatterns for motivic analysis of single pieces (Conklin, 2010b) and discovery of antipatterns over different representations of songs, for example at higher structural levels of phrases and sections.

Acknowledgments

The Fundación Euskomedia and Fundación Eresbil are graciously thanked for participating in the project and providing the Cancionero Vasco for study. This research was partially supported by a grant *Análisis Computacional de la Música Folclórica Vasca* (2011-2012) from the Diputación Foral de Gipuzkoa, Spain. Thanks to K. Neubarth and the reviewers for valuable comments on the manuscript.

References

- Al-Shahrour, F., Díaz-Uriarte, R., and Dopazo, J. (2004). FatiGO: a web tool for finding significant associations of Gene Ontology terms with groups of genes. *Bioinformatics*, 20(4):578–580.
- Conklin, D. (2009). Melody *classification using patterns*. In MML 2009: *International Workshop on Machine Learning and Music*, pages 37–41, Bled, Slovenia.
- Conklin, D. (2010a). Discovery of distinctive patterns in music. *Intelligent Data Analysis*, 14(5):547–554.
- Conklin, D. (2010b). Distinctive patterns in the first movement of Brahms' String Quartet in C Minor. *Journal of Mathematics and Music*, 4(2):85–92.
- Conklin, D. and Anagnostopoulou, C. (2011). Comparative pattern analysis of Cretan folk songs. *Journal of New Music Research*, 40(2):119–125.
- de Riezu, P. J. (1996). Cancionero vasco P. Donostia. *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, 41:189–190.
- Dong, G. and Li, J. (1999). Efficient mining of emerging patterns: discovering trends and differences. In *Proceedings of the Fifth ACM SIGKDD International Conference on Knowledge Discovery and Data Mining*, KDD '99, pages 43–52.
- Falcon, S. and Gentleman, R. (2008). Hypergeometric testing used for gene set enrichment analysis. In Hahne, F., Huber, W., Gentleman, R., and Falcon, S., editors, *Bioconductor Case Studies*, pages 207–220. Springer.
- Hirsh, H. and Kudenko, D. (1997). Representing sequences in description logics. In *Proceedings of the Fourteenth National Conference on Artificial Intelligence and Ninth Innovative Applications of Artificial Intelligence Conference*, pages 384–389, Providence, Rhode Island.
- Novak, P. K., Lavrač, N., and Webb, G. I. (2009). Supervised descriptive rule discovery: A unifying survey of contrast set, emerging pattern and subgroup mining. *Journal of Machine Learning Research*, 10:377–403.
- Selfridge-Field, E. (2006). Social cognition and melodic persistence: Where metadata and content diverge. In ISMIR 2006, 7th *International Conference on Music Information Retrieval*, pages 272–275, Victoria, Canada.
- Taminau, J., Hillewaere, R., Meganck, S., Conklin, D., Nowe, A., and Manderick, B. (2009). Descriptive subgroup mining of folk music. In MML 2009: *International Workshop on Machine Learning and Music*, pages 1–6, Bled, Slovenia.

Automatic Detection of Melodic Patterns in Flamenco Singing by Analyzing Polyphonic Music Recordings

FRANCISCO GÓMEZ

AGGELOS PIKRAKIS

JOAQUÍN MORA

JOSÉ MIGUEL DÍAZ-BÁÑEZ

EMILIA GÓMEZ

FRANCISCO ESCOBAR

SERGIO ORAMAS

JUSTIN SALAMON

Department of Informatics, University of Piraeus

School of Computer Science, Polytechnic University of Madrid

Department of Evolutive and Educational Psychology, University of Seville

School of Engineering, University of Seville

Music Technology Group, Universitat Pompeu Fabra

Department of Spanish Literature, University of Seville

School of Computer Science, Polytechnic University of Madrid

Music Technology Group, Universitat Pompeu Fabra

Abstract

In this work an analysis of characteristic melodic pattern in flamenco fandango style is carried out. Contrary to other analysis, where corpora are searched for characteristic melodic patterns, in this work characteristic melodic patterns are defined by flamenco experts and then searched in the corpora. In our case, the corpora were composed of pieces taken from two fandango styles, Valverde fandangos and Huelva capital fandangos. The chosen styles are representative of fandango styles and are also different as for their musical characteristics. The patterns provided by the flamenco experts were specified in MIDI format, but the corpora under study were provided in audio format. Two algorithms had to be designed to accomplish the goal of our research: first, an algorithm extracting audio features from the corpus and outputting a MIDI-like format; second, an algorithm to actually perform the search based on the output provided by the first algorithm. Flamenco experts assessed the results of the searches and drew conclusions.

1. Introduction

1.1 Motivation and context

By its very nature, musical styles have always been controversial, complex and often easy to be misconstrued as far as its definition is concerned. The definition of musical style may be approached from many angles, namely: from pure musical analysis, from a sociological perspective, from a geographical perspective, or the more classical historical and comparative standpoints. Crocker [Cro86] defines musical style as a distinctive manner of presentation, construction and execution in music. His definition, although concise, circumvents the delicate question of what common elements can be identified in musical style. The processes pointed out by Crocker are distilled into a categorization that we termed musical style, this being the result of complex interactions of geographical, social and culture aspects with physiological and psycho-acoustical aspects. However vehemence that interaction might be, some elements should remain constant in order to safely speak of categories. Carterette and Kendall [CK99] contend that, at the level of "deep" structure, certain organizational principles remains identical. Levitin [Lev99] identified up to eight attributes in melody: pitch, rhythm, tempo contour, timbre, loudness, spatial, location, and environmental reverberation. Among these attributes, pitch contour -which implies both pitch and rhythm configuration- seems to be the most sensitive to change and, therefore, the most distinguishing feature (see [RB03] and the references therein).

Apropos of melodic patterns, Conklin [Con09] notices that patterns can evince musicological interest in isolation, but they can also be viewed as global features defining music style. This

remark poses the problem of the level of abstraction in melodic representation. Indeed, a good level of abstraction is needed, as both very specific and very abstract patterns will reveal little about the style.

Thus, the study of characteristic melodic patterns is relevant to musical style, more so in the case of oral traditions, where many reveal a strong melodic nature. Flamenco music is an oral tradition where voice is an essential element. Hence, melody is a predominant feature and many styles in flamenco music can be characterized in melodic terms. However, in flamenco music the problem of characterizing styles through melodic patterns have received scant attention. In this paper characteristic melodic pattern, that is, melodic patterns that make a given style recognizable are studied. Two main approaches to the study of characteristic melodic patterns can be adopted. In the first, music is analysed to discover characteristic melodic patterns [Con10a] (distinctive patterns in his terminology); see, for example, [Con10b] for a practical application of this approach to finding characteristic patterns in Brahms' string quartet in C minor. Normally, the found patterns are assessed by musicologists to determine how meaningful they are; it is, essentially, an inductive method. The second approach is in certain sense complementary to the first. In this second approach, melodic patterns known or hypothesized to be characteristic are searched in the music. The results will allow musicologists to study important aspects of the given musical style, including confirming musical hypothesis previously formulated. Techniques to carry out those searches greatly vary according to the given situations, such as music representation (symbolic or audio representation), the style itself, or available corpora. This approach could be qualified as deductive.

In this paper, we adopted the second approach. Certain characteristic melodic patterns, carefully selected by a group of flamenco experts, were searched in a corpus of flamenco songs belonging to the style of fandango. At first sight, it seems that searching for a pattern in a piece of music should be easy. However, that is not so in the case of flamenco because of many reasons. First, most of the music is in audio format only. Also, flamenco music uses intervals smaller than a half-tone and is not strict about tuning. Furthermore, a given abstract melodic pattern can be sung in many different ways, sometimes undergoing dramatic transformations, and still be considered the same pattern within the flamenco style. Therefore, there is a technical problem to deal with, as we will see later on.

Preliminary work on detecting ornamentation in flamenco music was done [GPM11]. In that work, the authors studied ornamentation in flamenco music from the same deductive standpoint. They defined a set of ornaments, mainly taken or adapted from classical music, and looked up those ornaments in an audio-recorded flamenco corpus of *tonás* styles. In [MGG10] a melodic study of flamenco a cappella singing styles was performed.

1.2 Goals

The goal of this work is to study how certain characteristic patterns of a particular fandango style, that of Valverde fandango, are found in another fandango style, Huelva fandango. The flamenco fandango style evolved from folk fandango styles to its current flamenco form. This study tries to elucidate how that evolution took place by means of the examination of the possible common characteristic patterns.

As stated above, patterns were specified by flamenco experts in an abstract way. Then, from a technical point of view, the main problem was two-folded. First was the problem of how to transcribe the music, since flamenco is an oral musical tradition and transcriptions are meagre. Moreover, audio files contained both guitar and voice, and source separation had to be carried out. The final output was a MIDI-like sequence of pitch and duration representing the vocal line. Second was the problem of locating the characteristic patterns in the transcribed music. Our final algorithm combined several ideas taken from different local alignment algorithms.

As a final step, flamenco experts reviewed and assessed the results obtained from searching the specified characteristic patterns in the Huelva fandangos corpus. Several similarity threshold

were set to examine the level of similarity between the distinctive patterns and results returned by the algorithm. In general, results were consistent with the flamenco experts' expectancies.

2. The Fandango Style

Fandango is one of the most fundamental styles in flamenco music. Fandangos are known at present as flamenco *cantes* (this word means song in the flamenco jargon), but at the beginning of the XIX century in most of Spain, this word meant a kind of festive gathering where dance was the fundamental part [Ber00]). The origin of the word comes from a Spanish dance style already known at the end of the XVII century. There are two main regions where the fandango has its distinct own musical characteristics in Andalusia: Malaga (verdiales fandangos) and Huelva (Huelva fandangos).

Verdiales fandangos are traditional folk *cantes* related to dance and a particular sort of gathering. There are local variants of these fandangos in some areas of the provinces the Cordoba, Jaen, Granada, Almeria, and also Murcia. The musical accompaniment is provided by one or more guitars, a violin and sometimes lutes and *bandurrias* (a type of Spanish mandolin). They used to have some percussion accompaniment with castanets, tambourine and little cymbals. The singing style is melismatic and flowing at the same time. This style gave rise to the eastern flamenco fandango styles such as malagueñas, granainas, rondeñas, tarantos, tarantas, mineras and cartagenas.

The oldest references about Huelva fandangos date back to the second half of the XIX century. Huelva fandangos are usually sung accompanied just with a guitar, but it still remain some places, like Almonaster or Cerro de Andevalo, where the old instrumentation with flute and tabor is preserved. At present Huelva fandangos are the most popular ones, displaying a great profusion of variants. They can be classified according to the following criteria: (1) Geographical origin: from the mountains (Encinasola), from Andévalo (Alosno), from the capital (Huelva capital fandango); (2) Tempo: fast (Calañas), medium (Santa Barbara), or slow (valientes from Alosno); (3) Tradition: village (Valverde), mainly traditional, or personal, those fandangos created out the tradition by important singers (Rebollo). More information on the different styles of fandango can be found in [Góm05].

Musically speaking, all fandangos have a common formal and harmonic structure composed of an instrumental refrain in flamenco mode (major Phrygian) and a sung verse or *copla* in major mode. The tonic of this major mode is the VI degree of the flamenco mode of the instrumental refrain. Fandangos can be closer to the folkloric style, or be interpreted in flamenco style, with predominance of melismas and greater freedom in terms of rhythm. The former kind of fandangos has a singular characteristic and that is the contradiction between the ternary rhythmic accents and the binary harmonic accents. In the *copla* each verse or *tercio* has a duration of 12 beats (four measures in 3/4 time signature). The latter kind of fandangos comprises many other styles such as *valiente* fandangos. The reader is referred to [Fer04] and [Fer11] for further information on the musical description.

The study of the fandangos of Huelva is interesting in its own. A few reasons supporting this claim are the following: (1) Identification of the musical changing processes in the evolution of folk styles to flamenco styles; (2) Definition of styles according to their melodic similarity; (3) Identification of musical variables defining each style; this includes melodic and harmony pattern discovery; (4) Establishment of links to other flamenco styles such as *soleá* or *bulería*; (5) Study of the relationships between the fandango and other musical styles, such as the Mexican fandangos (see [GdL92]).

3. The Characteristic Patterns of Fandango Styles

Patterns heard in the exposition (the initial presentation of the thematic material) are fundamental to recognizing fandango styles. The main patterns identified in the Valverde fandango style are shown in Figure 1. Those patterns are named as follows: *exp-1*, *exp-2*, *exp-4*,

and *exp-6*. The number in the name of the pattern refers to the phrase it occurs in.

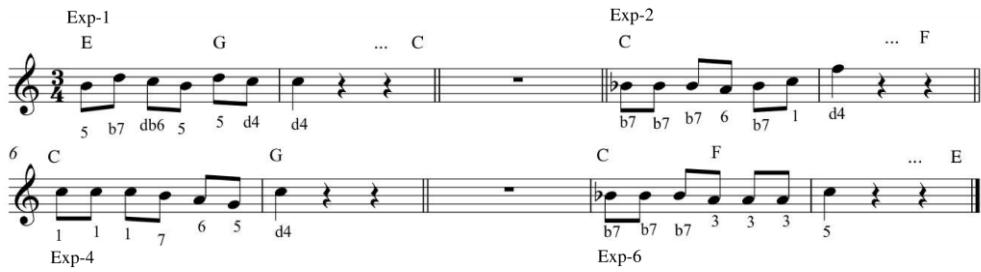


Figure 1: Characteristic patterns in Valverde fandango.

Pattern *exp-1* is composed of a turn-like figure around the tonic. Pattern *exp-2* basically goes up by a perfect fifth. First, the melody insists on the B flat, makes a minor-second mordent-like movement, and then rises with a leap of a perfect fourth. Pattern *exp-4* is a fall from the tonic to the fourth degree by conjunct degrees followed by an ascending leap of a fourth. Pattern *exp-6* is a movement from B flat to the tonic. Again, the B flat is repeated, then it goes down by a half-tone and raises to the tonic with an ascending minor third. The rhythmic grouping of the melodic cell is ternary (three eighth notes for B flat and three eighth notes for A).

Again, notice that this is a symbolic description of the actual patterns heard in the audio files. Any of these patterns undergo substantial in terms of duration, sometimes even in pitch, not to mention timbre and other expressive features.

3.1 The Corpus of Fandango

The corpus employed in our study was provided by *Centro andaluz de flamenco de la Junta de Andalucía*, an official institution whose mission is the preservation of flamenco music as cultural heritage. This institution possesses around 1200 fandangos, from which only 241 were selected. Four criteria for this selection were adopted, namely: (1) Audio files should contain guitar and voice; (2) Audio files should have enough recording quality so that they could be automatically processed; (3) Fandangos should be interpreted by singers from Huelva or acknowledged singing masters; (4) Time span of the recordings should be broad, in this case it ranges from 1950 to 2009.

This corpus was gathered for a larger project to investigate fandango in depth. The sample taken is broadly representative of styles and tendencies over time. The present paper represents the first work and, consequently, only 60 fandangos were taken, 30 Valverde fandangos and 30 Huelva capital fandangos. The styles that were not used in the experiment are Valientes of Huelva fandangos, Valientes de Alosno fandangos, Calañas fandangos, and Almonaster fandangos. All pieces were extracted in wav format, monophonic audio with 16 bit-depth and 44 KHz sampling rate.

4. Computational Method

4.1 Audio Feature Extraction

As already mentioned, written scores in flamenco music are scattered and scant. This can be explained to some extent because flamenco is music of oral transmission. The issue of what the best method to transcribe would be is quite controversial in the flamenco community. Some authors are in favour of Western notation, such as Hurtado and Hurtado [HTHT02], whereas others propose different methods, as Donnier [Don97], who advocates the use of plainchant neumes. In view of this controversy, for our work we used a more technological approach, consisting of automatic transcription through audio feature extraction.

Let us describe how this audio feature extraction algorithm works. Our goal was to extract the vocal line in an adequate format that at the same time was musically meaningful and could serve as input to the pattern detection algorithm. The audio feature extraction was mainly based on predominant *F0* estimation from polyphonic signals. For this, we drew upon the work of

Salamon and Gómez [SG11, SG12]. Their algorithm is composed of four blocks. First, they extract spectral peaks from the signal by taking the local maxima of the short-time Fourier transform. Next, those peaks are used to compute a salience function representing pitch salience over time. Then, peaks of the salience function are grouped over time to form pitch contours. Finally, the characteristics of the pitch contours are used to filter out non-melodic contours, and the melody F_0 sequence is selected from the remaining contours by taking the frequency of the most salient contour in each frame. Further details can be found in the two aforementioned references.

4.2 Pattern Recognition Method

The pattern detection method that is used in this paper is an extension of the so-called “Context-Dependent Dynamic Time Warping” algorithm (CDDTW), which was originally proposed by the authors in [PTK03]. Although standard dynamic time warping schemes assume that each feature in the feature sequence is uncorrelated with its neighboring ones (i.e. its context), CDDTW permits flexible grouping of neighboring features (i.e. forming feature segments) in order to exploit possible underlying mutual dependence. This is particularly useful in the case of noisy pitch sequences, because it permits canceling out several types of pitch tracking errors, including pitch halving/doubling errors and intervals that are broken to a sequence of subintervals. Furthermore, in the case of melismatic music, the CDDTW algorithm is capable of smoothing variations due to the improvisational style of singers or instrument players. For a more detailed study of the CDDTW, the reader is referred to [PTK03].

A drawback of CDDTW is that does not take into account the duration of music notes and focuses exclusively on pitch intervals. Furthermore, CDDTW was originally proposed for isolated musical patterns (pre-segmented data). The term isolated refers to the fact that the pattern that is matched against a prototype has been previously extracted from its context by means of an appropriate segmentation procedure, which can be a limitation in some real-world scenarios, like the one we are studying in this paper. Therefore, we are here proposing a the following extension to CDDTW algorithm:

- First, removes the need to segment the data prior to the application of the matching algorithm. This means that the prototype (in our case the time-pitch representation of a MIDI pattern) is detected directly on the pitch sequence of the uninterrupted audio stream, i.e. the pitch sequence that was extracted from the polyphonic fandango.
- Second, takes into account the note durations in the formulation of the local similarity measure. In addition, the new algorithm permits to search for a pattern iteratively, which means that multiple instances of the pattern can be detected, one per iteration.

A detailed description of the extension of the algorithm is beyond the scope of this paper. Instead we summarize the basic steps:

- 1.The MIDI pattern to be detected is first converted to a time-pitch representation

$$P = \{[f_1, t_1]^T, [f_2, t_2]^T, \dots, [f_J, t_J]^T\},$$

where f_i is the frequency of the i -th MIDI note, measured in cents (assuming that the reference frequency is 55 Hz) and t_i the respective note duration (in seconds), for a MIDI pattern of J notes.

- 2.Similarly, the pitch sequence of the audio recording is converted to the above time-pitch representation,

$$R = \{[r_1, tr_1]^T, [r_2, tr_2]^T, \dots, [r_I, tr_I]^T\},$$

where r_i is a pitch value (in cents) and tr_i is always equal to the short-term step of the feature extraction stage (10ms in our case), for an audio recording of I notes. In other words, even if two successive pitch values are equal, they are still treated as two successive short notes,

whose length is equal to the short-term step of the feature extraction stage. This approach was adopted to increase the flexibility of the dynamic time warping technique to the expense of increased computational complexity. For the sake of uniformity of representation, each time interval that corresponds to a pause or to a non-vocal part is inserted as a zero-frequency note and is assigned a respective time duration.

3.Sequences R and P are placed on the vertical and horizontal axis of a similarity grid, respectively. The CDDTW algorithm is then applied on this grid, but, this time, the cost to reach node (i, j) from an allowable predecessor, say $(i-k, j-1)$, depends both on the pitch intervals and the respective note durations. More specifically, the interpretation of the transition

$$(i - k, j - 1) \rightarrow (i, j)$$

is that the respective pitch intervals in the MIDI pattern and audio recording are equal to $f_j - f_{j-1}$ and $r_i - r_{k-1}$, respectively. Note that on the y-axis, the pitch interval only depends on the end nodes of the transition and not on any intermediate pitch values, hence the ability to cancel out any intermediate pitch tracking phenomena. In the same spirit, the time duration

that has elapsed on the x -axis and y -axis is equal to t_j and $\sum_{i=k+1}^i tr_k$, respectively. It is worth

noticing that we do not permit omitting notes from the MIDI pattern, and therefore any allowable predecessor of (i, j) must reside in column $j-1$. After the pitch intervals and respective durations have been computed, they are fed to a tree-structured similarity function, that yields a score for the transition and this procedure is repeated for every allowable predecessor of (i, j) . In the end, one of them is chosen as the winner by summing the similarity of the transition with the accumulated similarity at the predecessors.

4.After the accumulated cost has been computed for all nodes in the grid, the maximum accumulated cost is selected and, if it exceeds a predefined threshold, a standard backtracking procedure reveals which part of the audio recording has been matched with the prototype; otherwise, the algorithm terminates.

5.All nodes in the best path are marked as stop-nodes, i.e. forbidden nodes and Steps 1-4 are repeated in order to detect a second occurrence of the prototype and so on, depending on how many patterns (at most) the user has requested to be detected.

5. Evaluation of Results

Four different exposition patterns were defined by the experts, which are distinctive of the Valverde style. The Valverde fandango has 6 exposition phrases in each *copla* (sung verse), where 1, 3 and 5 are usually the same pattern, and 2, 4 and 6 have different patterns each. Therefore, 4 exposition patterns (1, 2, 4, and 6) were chosen to be put to the test. Again, we insist that these patterns are abstract representations of the actual patterns heard in the audio files. Our algorithm then was run to find those four patterns in the corpus of Valverde fandangos and Huelva capital fandangos. Results are summarized in Tables 1 and 2. The algorithm have a similarity threshold in order to carry out the experiments in a more flexible and efficacious way. Once a particular value of the threshold is set, the algorithm only returns those patterns whose similarity value is higher than the similarity threshold. In our experiments we used three similarity thresholds, namely, 60%, 70%, and 80%.

Valverde fandangos								
Pattern	Similarity threshold	Total expected	Total found	True positives	False positives	Precision	Recall	F-measure
Exp-1	60%	90	25	24	1	96%	40%	0.41
	70%	90	15	15	0	100%	25%	0.28
	80%	90	6	6	0	100%	10%	0.12
Exp-2	60%	30	13	13	0	100%	65%	0.6
	70%	30	7	7	0	100%	35%	0.37
	80%	30	1	1	0	100%	5%	0.06
Exp-4	60%	30	16	9	7	56%	45%	0.39
	70%	30	11	6	5	54.54%	30%	0.29
	80%	30	3	3	0	100%	15%	0.18
Exp-6	60%	30	15	10	5	66.66%	50%	0.44
	70%	30	8	8	0	100%	40%	0.42
	80%	30	3	3	0	100%	15%	0.18

Table 1: Results of the experiments for Valverde fandangos.

Since both fandango styles are quite different, it is not expected to find any of the exposition patterns as such. Hence, it would be otiose to reproduce computations like those in Table 1 as the total expected number of occurrences would be zero. Table 2 just shows the occurrences of the four exposition patterns in the Huelva capital fandangos.

Huelva capital fandangos			
	60%	70%	80%
Exp-1	1	0	0
Exp-2	0	0	0
Exp-4	14	7	3
Exp-6	11	6	4

Table 2: Results of the experiments for Huelva capital fandangos.

From a quantitative point of view the algorithm has proved a reasonably good performance in finding the patterns in the melody, despite of the problems posed by the polyphonic source, the highly melismatic content, and the note-duration variation. Regarding performance measures, on the one hand, precision is quite high, but, on the other hand, recall is low. Most of the values of F-measure are around 0.3–0.45, with a few isolated exceptions. The algorithm is able to find the patterns at the right places in the pieces, but still misses many occurrences.

From a qualitative point of view, the evaluation of the experiment shows interesting results.

- *Exp-1*: This pattern is the exposition of the first phrase of the fandango. The most typical lyrics for this fragment are *Valverde de mi Valverde*. When the aficionado listens to the MIDI pattern, he or she immediately recognizes the Valverde style or the variant. Interestingly enough, not only the algorithm does find the pattern correctly in the first phrase of the Valverde fandango, but also in other phrases. Indeed, it identifies the pattern as a leit-motiv throughout the piece. The presence of this leit-motiv suggests that this fandango style is related to certain folk music styles, where *cantes* are more repetitive and sung in choirs. This pattern was detected only once by the algorithm in the Huelva capital fandangos, but it was found in an isolated transition.
- *Exp-2*: Here we have the pattern of the second exposition phrase in Valverde fandangos. This is the musical passage with the amplest tessitura of this variant. The algorithm detects it correctly in the Valverde corpus from 70% up, and there are no matches in the Huelva capital fandangos.
- *Exp-4*: In the Huelva capital fandango corpus this pattern is detected by the algorithm in the transition between phrases. This points to some influence of Valverde fandango upon Huelva capital fandango, which would be worth investigating. The influence is not that obvious to

perceive as the patterns appears in different modal contexts. When the similarity threshold is set to 70 % and 60 %, the algorithm still finds the pattern correctly in the Huelva capital corpus. We can state that pattern is there, more or less blurry or sketched, but still present.

In the Valverde corpus, at 80 % the algorithm finds this pattern only in the *cantes* sung by girls trained at flamenco clubs in Huelva. Those clubs are called *peñas flamencas*. Normally, *peñas* organize singing lessons. Girls from *peñas* are trained to sing very standard models and, therefore, they do not contribute in terms of innovation as other singers of fandango do (for instance, singers such as Toronjo or Rengel).

At 70 % and below this threshold, we find the well-established, acclaimed voices of fandango singing. The similarity distance increases on Toronjo, perhaps due to its particular vocal technique. Raya, another great figure, is also detected by the algorithm. Here we can pose the question of whether the system is sensitive to the hoarse voice of singers like Toronjo as opposed to the clean voices of the girls of flamenco clubs. Furthermore, the algorithm seems to be sensitive to dynamic. Toronjo has peaks and valleys in dynamics, where the children school has a rather flat singing, much less expressive. The algorithm detects the canon but not the personal “trait”.

- *Exp-6*: This is a pattern used as preparation for the final cadence of the last phrase. In the Huelva capital corpus and at 60% and 70% of the similarity value, the algorithm finds it at a macro-structure level, that is, it finds it in the beginning, in the middle, and in the final section. When the similarity threshold is raised to 80%, then it is only found in the final cadence. For the Valverde corpus, at all levels of similarity, the algorithm returns correct results, although as pointed out above, it still misses many results. Again, at high similarity values, the pattern is only found in the final cadence.

6. Conclusions

In this work we have carried out a study of fandango styles through the analysis of archetypal melodic patterns. The problem that we tackled comprised different aspects. As already insisted, in flamenco no written scores are in general available; hence, symbolic analysis have left for future research. We designed an algorithm to extract a MIDI-like representation from the fandango corpus that at the same time were meaningful and tractable. After this step, a algorithm was designed to find the patterns in the given corpora. Our algorithm has proved to be robust inasmuch it was able to find the abstract patterns in the corpora in spite of the fact that music was polyphonic, there was a great deal of melismas as well as a high degree of tempo deviation. Still, some computational aspects of the algorithm could be still improved, such as time complexity. On the musicological side, we investigated the problem of finding certain archetypal patterns specified by flamenco experts in actual corpora of fandango styles. The presence and the position of the melodic patterns in the fandango provides important information. For instance, it could help to understand the evolution of fandango styles. Also, a complementary approach to analysing fandango style is Schenkerian analysis (see [Esc12]). This kind of analysis would provide a better understanding of the deep structure of these styles.

As for future work, this study could be extended to other Huelva fandango styles. A more ambitious goal would be to carry out the analysis for the whole corpus of fandango. Also, other musical features could be taken into account and thus perform a more general analysis, not only based on melody. In particular, form or stylistic ornamentations are suitable candidates for that potential analysis. Regarding the pattern detection algorithm, the main improvement lies in the number of returned results over the number of total expected results (see Table 1), which is still too low. The audio feature extraction algorithm can also be refined, specially in the source separation step.

Acknowledgments

This research is partially supported by project COFLA: Computational Analysis of Flamenco

Music, FEDER-P09-TIC-4840.

References

- [Ber00] M. A. Berlanga. *Bailes de candil andaluces y fiesta de verdiales. Otra visión de los fandangos*. Colección monografías. Diputación de Málaga, 2000.
- [CK99] E.C. Carterette and R.A. Kendall. *Comparative perception and cognition*. Academic Press, San Diego, 1999. Editor: Deutsch, D., in *The Psychology of music*; second edition.
- [Con09] D. Conklin. Melody classification using patterns. In *Second International Workshop on Machine Learning and Music MML*, pages 37–41, Bled, Slovenia, 2009.
- [Con10a] D. Conklin. Discovery of distinctive patterns in music. *Intelligent Data Analysis*, 14(5):547–554, 2010.
- [Con10b] D. Conklin. Distinctive patterns in the first movement of Brahms' string quartet in C minor. *Journal of Mathematics and Music*, 4(2):85–92, 2010.
- [Cro86] R. Crocker. *A History of Musical Style*. Dover, New York, 1986.
- [Don97] P. Donnier. Flamenco: elementos para la transcripción del cante y la guitarra. In *Proceedings of the IIIrd Congress of the Spanish Ethnomusicology Society*, 1997.
- [Esc12] F. Escobar. Valente y lo jondo: notas de poética. *Studi Ispanici*, 2012.
- [Fer04] Lola Fernández. *Flamenco Music Theory*. Acordes Concert, Madrid, Spain, 2004.
- [Fer11] Lola Fernández. La bimodalidad en las formas del fandango y en los cantes de Levante: origen y evolución. *Revista de Investigación sobre Flamenco La Madrugá*, 5:37–53, 2011.
- [GdL92] A. García de León. El Caribe afroandaluz: permanencias de una civilización popular. *La Jornada Semanal*, 135:27–33, 1992.
- [GPM⁺11] F. Gómez, A. Pikrakis, J. Mora, J.M. Díaz-Báñez, E. Gómez, and F. Escobar. Automatic detection of ornamentation in flamenco. In *Fourth International Workshop on Machine Learning and Music MML*, NIPS Conference, December 2011.
- [Góm05] M. Gómez(director). *Rito y geografía del cante flamenco II*. Videodisco. Madrid: Círculo Digital, D.L., 2005.
- [HTHT02] A. Hurtado Torres and D. Hurtado Torres. *La voz de la tierra, estudio y transcripción de los cantes campesinos en las provincias de Jaén y Córdoba*. Centro Andaluz de Flamenco, Jerez, Spain, 2002.
- [Lev99] D. J. Levitin. *Memory for musical attributes*. MIT Press, Cambridge, MA, 1999. In P.R. Cook (Ed.), *Music, cognition, and computerized sound: An introduction to psychoacoustics*.
- [MGG⁺10] J. Mora, F. Gómez, E. Gómez, F. Escobar Borrego, and J. M. Díaz Báñez. Characterization and melodic similarity of a cappella flamenco cantes. In *Proceedings of ISMIR*, pages 9–13, Utrecht School of Music, August 2010.
- [PTK03] A. Pikrakis, S. Theodoridis, and D. Kamarotos. Recognition of isolated musical patterns using context dependent dynamic time warping. *IEEE Transactions on Speech and Audio Processing*, 11(3):175–183, 2003.
- [RB03] R. E. Radocy and D. J. Boyle. *Psychological Foundations of Musical Behaviors*. Charles C. Thomas, Springfield, Ill., 2003.
- [SG11] J. Salamon and E. Gómez. Melody extraction from polyphonic music: Mirex 2011. In *In 5th Music Information Retrieval Evaluation exchange (MIREX)*, Miami, USA, October 2011.
- [SG12] J. Salamon and E. Gómez. Melody extraction from polyphonic music signals using pitch contours characteristics (in press). *IEEE Transactions on Audio, Speech and Language Processing*, 2012.

Does singing style correlate to social behaviour? - A revision of the Cantometric descriptor *vocal tension* and its correlation to the subordination of women in society

POLINA PROUTSKOVA

Goldsmiths, University of London

proutskova@googlemail.com

Abstract

This is a presentation of work-in-progress for the FMA conference 2012 in Seville. The project described in this article is concerned with the Cantometric descriptor *vocal width* or *vocal tension*. This vocal quality was shown to correlate with subordination of women in the society by Alan Lomax and the Cantometrics team. In the current project the choice of this aspect of Cantometric parametrisation is put under scrutiny. Methods for automated extraction of the relevant vocal production qualities are investigated with the goal to reproduce or refute Cantometrics' findings using new data and avoiding the subjectivity of manual rating. Inverse filtering is identified as a possible approach for semi-automatic detection of phonation modes and ways to automate it are discussed.

1. Motivation: *vocal tension* in Cantometrics

The Cantometrics project led by ethnomusicologist Alan Lomax in the 1960s-1990s aimed at finding correlations between singing styles customary in a society and its social traits. Lomax argued that singing being a mode of communication is highly regulated and encapsulates the society's traditions and values; thus it must carry general information about communication modes of the given society (Lomax, 1976).

One of Lomax's most intriguing hypotheses was the correlation between a Cantometric descriptor called *vocal width* and the subordination of women. Lomax suggested that in societies where narrow, squeezed, tense vocalisation is the norm, pre-marital sex is strongly forbidden for women and vice versa, where singing is relaxed and open-throated, the rules regarding the pre-marital behaviour of women are also more relaxed (Lomax, 1968).

He arrived at this conclusion after analysing 5000 music samples from over 400 societies (The Cantometrics Dataset). For each sample 36 Cantometric descriptors were rated by human listeners to create a musical profile of the society. The profiles were then compared with anthropological data on social traits. A statistically significant correlation was found between vocal tension and pre-marital sex norms (Lomax, 1976).

The subordination of women hypothesis has been contested by ethnomusicologists, and Lomax's methodology involving human raters was also criticised. Vocal width is one of the hardest descriptors to rate in the Cantometric system. The consensus among raters was the lowest for this descriptor. The dichotomy between tense vocalisation and open throat is undermined by Russian traditional vocal production, in which a highly (in)tense sound is achieved by singing with a wide, open throat. Also strong dependencies between descriptors like loudness, nasality, rasp, yodel and vocal tension call for a revision of this aspect of Cantometric parametrisation. An empiric method based on acoustic analysis, allowing for an objective and reproducible examination is required.

2. Previous work: phonation modes and their detection

In his classical book "The singing voice" Johan Sundberg identifies four different phonation modes in singing: breathy, neutral, flow (called resonant by other authors) and pressed (Sundberg, 1987). These phonation modes are qualities of vocal production resulting from the voice source (the vibrating vocal folds), in particular from decreased or increased glottal resistance.

To analyse the sound production of the voice source the technique called inverse filtering is

often used: the resonances of the vocal tract are estimated from the original signal and a filter is constructed to eliminate them (Fritzell 1992, Walker and Murphy 2007, Drugman et al. 2012, Gudnason et al. 2012). Applying this filter to the original signal results in an estimation of the glottal wave - the signal produced by the glottis.

Many publications dedicated to detection of pressed and breathy phonation modes rely on descriptors derived from the glottal wave such as amplitude quotient (AQ), normalised amplitude quotient (NAQ) and the difference between the first two harmonics (H1-H2) (Orr et al. 2003, Walker and Murphy 2007, Drugman et al. 2008).

While the phonation mode of a singing fragment can only be identified subjectively in a psychoacoustic experiment, the glottal wave can be measured during singing by means of a laryngograph (electroglottograph), a non-invasive tool which sends a small current through the larynx and records the changes in resistance (Howard 2010, Pulakka 2005).

3. Experiment design

The experiment presented here was designed as a pilot to demonstrate that phonation modes can be reliably extracted from conventional audio recordings of sustained sung vowels in a fully automated way. If this can be achieved, a generalisation of the method can be considered to include recordings by several singers, from different cultures, with a varying recording quality.

3.1 Data

A data set of sung sustained vowels in all four phonation modes was recorded by the author, who is an experienced singer with the knowledge of various musical traditions. The dataset includes nine different vowels in each phonation mode covering pitches on a semi-tone scale in the range between C4 and A4. Above A4 only two phonation modes - neutral and breathy – were recorded. The dataset consists of 100 recordings, which were recorded as 128 kB/s MP3 files. Recordings were made using Olympus LS10 digital recorder and its built-in stereo microphone. The distance from microphones to the lips was approximately 35 cm and was kept constant as far as possible by eye control during recording.

This dataset with its phonation mode labels will provide ground truth for the experiment.

This dataset can only be considered as preliminary, because recording conditions are crucially important for accurate inverse filtering. A new dataset of recordings will have to be created, recorded in a non-compressed audio format. A better control of the distance from the source to the microphone will have to be executed by fixing the positions of the microphone and of the singer's head. Also a sound pressure level calibration will have to be performed by playing a generated sine wave of a known frequency in the recording room and measuring its pressure at the recording microphone (Svec and Granqvist, 2010).

3.2 Classification using TKK Aparat

The software package TKK Aparat developed by Matti Airas at Helsinki Institute of Technology (Airas, 2008) implements a semi-automatic algorithm based on Iterative Adaptive Inverse Filtering (IAIF). As opposed to a manual implementation represented by Decap from KTH, Aparat requires manual optimisation of only two parameters: 1. number of formants and 2. lip radiation (Lehto et al., 2007). Given that the software is written in Matlab, it could easily be extended by a module for automatic parameter optimisation.

The goal of this experiment is to investigate two parameter optimisation strategies in TKK Aparat:

1. Optimize parameters for best prediction of the four phonation modes. This can be done as a cross-validation using a classification algorithm such as Support Vector Machines (SVM). In each cross-validation cycle a grid search will be performed for Aparat parameters (number of formants and lip radiation) as well as for SVM parameters C and γ . For each point on the grid and each recording in the training set an estimation of the glottal wave will be produced by

Aparat and AQ, NAQ and H1-H2 descriptors will be calculated. An SVM model will then be trained based on ground truth and these descriptors. The model is then evaluated on the left out test set.

2. Optimize to arrive at the expected contour of the glottal wave graph. In various publications on inverse filtering for speech and singing voice parameter optimisation is described in terms of arriving at the expected form of the glottal wave graph (Lehto et al. 2007, Airas 2008). This form is characterised by a bell-like shape of the pulse with a clear closed phase (except breathy phonation), a rather steep closing phase and a strong negative peak of the derivative. Time-domain descriptors of the glottal wave such as normalised magnitude of the negative peak of the derivative or normalised closed quotient can be used to capture the above qualities of the glottal wave graph. These descriptors can easily be calculated based on the glottal wave descriptors returned by Aparat.

The results of two optimisation strategies will have to be compared and if significant differences arise, they'll have to be analysed and accounted for.

4. Conclusion

If the described experiment is successful, TKK Aparat will be extended by an automation module and a phonation mode detection module. A generalisation of the strategy can be attempted and evaluated on a varied dataset such as the Cantometrics Training Tapes collection. If this can be achieved, an opportunity will present itself to revise the Cantometrics approach and to re-investigate its exciting and speculative findings about the main question of ethnomusicology: the relationship of music and culture.

Acknowledgements

I'd like to thank my supervisors Geraint Wiggins, Christophe Rhodes and Tim Crawford as well as Victor Grauer, the co-inventor of Cantometrics, for their invaluable contribution.

References

- Airas, M. (2008). TKK aparat: An environment for voice inverse filtering and parameterization. *Logopedics Phoniatrics Vocology*, 33:49–64.
- Drugman, T., Dubuisson, T., Moinet, A., D'Alessandro, N., and Dutoit, T. (2008). Glottal source estimation robustness. In *Proc. of the IEEE International Conference on Signal Processing and Multimedia Applications (SIGMAP08)*.
- Drugman, T., Bozkurt, B., and Dutoit, T. (2012). A comparative study of glottal source estimation techniques. *Computer Speech and Language*, 26:20–34.
- Fritzell, B. (1992). Inverse filtering. *Journal of Voice*, 6(2):111–114.
- Gudnason, J., Mark R.P., Thomas, D. P. E., and Naylor, P. A. (2012). Data-driven voice source waveform analysis and synthesis. *Speech Communication*, 54:199–211.
- Howard, D. M. (2010). Electrolaryngographically revealed aspects of the voice source in singing. *Logopedics Phoniatrics Vocology*, 35(2):81–89.
- Lehto, L., Airas, M., Björkner, E., Sundberg, J., and Alku, P. (2007). Comparison of two inverse filtering methods in parameterization of the glottal closing phase characteristics in different phonation types. *J Voice*, 21(2):138–50.
- Lomax, A. (1968). *Folk Song Style and Culture*. Transaction Books, New Brunswick, New Jersey.
- Lomax, A. (1976). *Cantometrics: An Approach To The Anthropology Of Music*. Number 94720. The University of California, Extension Media Center, Berkeley, California. accompanied by 7 cassettes.
- Orr, R., Cranen, B., de Jong, F., d'Alessandro, C., and Scherer, K. (2003). An investigation of the parameters derived from the inverse filtering of flow and microphone signals. In *Voice Quality*:

Does singing style correlate to social behaviour? - a revision of the Cantometric descriptor *vocal tension* and its correlation to the subordination of women in society

- Functions, Analysis and Synthesis (VOQUAL '03)*. Taalwetenschap Otorhinolaryngology.
- Sundberg, J. (1987). *The science of the singing voice*. Illinois University Press.
- Svec, J. G. and Granqvist, S. (2010). Guidelines for selecting microphones for human voice production research. *American Journal of Speech-Language Pathology*, 19:356–368.
- Pulakka, H. (2005). Analysis of human voice production using inverse filtering, high-speed imaging, and electroglottography. Master's thesis, HELSINKI UNIVERSITY OF TECHNOLOGY, Department of Computer Science and Engineering.
- Walker, J. and Murphy, P. (2007). A review of glottal waveform analysis. In *PROGRESS IN NONLINEAR SPEECH PROCESSING*, volume 4391 of *Lecture Notes in Computer Science*, pages 1–21. Springer.