



Música oral del Sur

Revista Internacional

Nº 6. Año 2005

Actas del Coloquio Internacional «Antropología y Música. Diálogos 4»
Pensar el Flamenco desde las Ciencias Sociales

JUNTA DE ANDALUCÍA
Consejería de Cultura

Centro de Documentación Musical de Andalucía

Presidente y Fundador

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

Director

MANUEL LORENTE RIVAS

Presidente del Consejo de Redacción

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

Consejo de Redacción

ÁNGEL MEDINA

MOHAMED METALSI

JOSEP MARTÍ

MANUEL LUNA

ESTEBAN VALDIVIESO

DAVID COPLAN

SUSANA ASENSIO

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

MANUEL LORENTE RIVAS

MARTA CURESES

MANUELA CORTÉS

STEVEN FELD

CARMELO LISÓN TOLOSANA

JOSÉ MANUEL GAMBOA

Secretaria del Consejo de Redacción

MARTA CURESES

Secretaría Técnica

ISABEL SÁNCHEZ OYARZÁBAL

CARLOS ARBELOS

Diseño

JUAN VIDA

Fotocomposición e impresión

LA GRÁFICA, S.C.A.N.D. GRANADA

Depósito Legal: GR-487/95

I.S.S.N.: 1138-8579

Edita

© JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

Los tangos del camino.

Esteban Valdivieso

Musicólogo.

Forma y estructura.

Aunque haya un término –flamenco– que se utiliza para designar una unidad aparente, los estilos y formas que lo integran son tan variadas y heterogéneas que al tratar los orígenes e influencias se debe pensar en una pluralidad, lo cual hace complejo el estudio de la forma¹, es decir, el estudio de la configuración de una obra musical tal y como viene definida por sus alturas, sus ritmos, sus dinámicas y sus timbres. En este sentido, no puede existir ninguna distinción entre forma musical y contenido específicamente musical, ya que cambiar una sola nota o ritmo que podría considerarse como parte del contenido de la composición cambia también necesariamente la configuración de esa composición, su forma, aunque sea tan sólo en detalle.

El término forma se aplica también, sin embargo, a abstracciones o generalizaciones que pueden extraerse de grupos de composiciones con el propósito de compararlas entre sí. Una forma en esta línea se define por medio de un grupo de rasgos generales compartidos en diversos grados por un número relativamente grande de obras, de las que no hay ni siquiera dos que incluyan de hecho exactamente los mismos. Sólo cuando se utiliza el término forma en este sentido puede realizarse una distinción entre forma y contenido. Cualquier intento de definir formas de este tipo con demasiada rigidez será inútil en vano o como mínimo disminuirá en gran medida la utilidad de la definición al excluir demasiadas composiciones específicas.

Ambos sentidos del término forma se aplican igualmente bien a composiciones escritas del tipo de las que han caracterizado la música culta occidental y a las interpretaciones que son parcial o enteramente improvisadas, como las que caracterizan una gran parte de la música de otras culturas. En muchos contextos, la forma es en parte prescriptiva. Esto es, el compositor o el intérprete puede trabajar conscientemente dentro de formas establecidas. En muchos otros contextos, sin embargo, se espera y se premia la originalidad por parte del compositor o del intérprete en el manejo de incluso las formas mejor definidas y, en consecuencia, las formas pueden redefinirse gradualmente o dejar de cultivarse por completo².

En el flamenco, la estructura caracteriza a la forma en cantes que no se consideran básicos (bamberas, colombianas, guajiras...) y para conocerlos es suficiente acercarse a la organización rítmico-melódica de las coplas que las integran. En cambio, para los cantes básicos

1. García Matos, Manuel, "Cante Flamenco. Algunos de sus presuntos orígenes", "Introducción a la investigación de orígenes del cante" y "Aclaraciones sobre algunos influjos que en el cante Flamenco ha ejercido la canción folklórica hispano-americana", Sobre el flamenco, Estudios y notas. Madrid. Edit. Cinterco, 1987.

2. Don Randel (ed), Diccionario Harvard de la Música.

(tonás, seguiriya, soleá, tango), tanto la variedad de interpretaciones como las distintas maneras de ordenar los parámetros (factores necesarios para analizar y/o valorar) ritmo-melodía, confieren a la forma una relativa autonomía de la estructura. Es decir, que las estructuras de los cantes básicos contienen una serie de parámetros que no condicionan siempre el mismo resultado, dando lugar a la voluntad expresiva del cantaor a la multiplicidad formal y emocional, lo que se traduce (en frase de Aron) en la existencia de una “armadura sobre la que se genera el conjunto de variaciones”³.

De este modo el nombre de los cantes implícitamente lleva un código referente a un modelo musical: “cantar por” en el campo delimitado del flamenco nos lleva a unas específicas características rítmicas-melódicas-armónicas ubicadas en unos límites que van a determinar la expectativa de la interpretación donde no sobra nada, cada elemento tiene su lugar propio. Y esta vinculación (código-modelo) nos lleva a la identificación nominal de los cantes, reunidos en familias según su derivación o su parentesco con una forma matriz: toná-seguiriya, soleá, tangos. Arcadio Larrea Palacín añade los fandangos y sus derivados⁴.

Transcripción

En toda esta línea discursiva comprobamos que viene merodeando el paso de lo sensible a lo inteligible y el de la multiplicidad a la unidad, mostrando a esta como fundamento de aquella. Es decir, la dialéctica como parte, no como instrumento, que nos permite acceder a realidades superiores. En este juego entra inevitablemente la fragmentación de la unidad de sus elementos constitutivos por una parte, y la construcción de la unidad a partir de la multiplicidad por otra parte⁵.

En esta dinámica de fragmentación y construcción, profundización y comprensión de los elementos constitutivos del flamenco aparece la transcripción como la reducción de música a partir del sonido en vivo o grabado a notación escrita. En los terrenos en que nos estamos moviendo, al ser “descriptiva” difiere de la utilización “prescriptiva” de la notación por parte de los compositores en forma de indicaciones a los intérpretes. La notación occidental es la más utilizada, pero como no vierte adecuadamente los sonidos o las concepciones musicales de otras culturas, se han integrado otros métodos, incluida la notación gráfica, las pautas de más o menos cinco líneas, diversos símbolos suplementarios, el melógrafo (aparato mecánico para la transcripción etnomusicológica que suele producir un tipo de gráfico) y los principios derivados de los sistemas notacionales no occidentales⁶.

Por lo tanto, en la transcripción, el contenido explícitamente musical del flamenco es contemplado por procedimientos de otra cultura (musical), la cual para hacerse con los

3. Arom, Simha, Modelización y modelos en las músicas de tradición oral. En *Las Culturas Musicales*. Edít. Trotta. Madrid 2001.

4. Larrea Palacín, Arcadio, *El Flamenco en su raíz*. Madrid, Ed. Nacional, 1974.

5. Gobin, Alain, *Le flamenco*. Paris. P.U.F. 1975.

6. No profundizamos en los espectaculares avances técnicos en cuanto a la grabación sonora y su transcripción en símbolos impresos.

mecanismos internos de este arte, además del estudio del rol de la música en el plano social y su interacción con el contexto histórico y económico, como momentos constitutivos de la disciplina, propone las categorías que aporta la musicología histórica tales como sistema, escala, modos, etc para identificar y clasificar el sistema musical y la cultura que este sistema simboliza. Este aprehender un sistema musical desde otra cultura, entre otros, lo refleja J. J. Nattiez⁷ cuando plantea las relaciones entre etnografía y métodos de análisis que clasifica según los principios de yuxtaposición (análisis musical y etnografía son independientes), dependencia (análisis musical depende de la etnografía) y precedencia (el análisis musical precede a la etnografía).

Es también una aspiración sana que el etnomusicólogo al iniciar el estudio de una cultura tenga a mano un repertorio musical explícito, un metalenguaje (lenguaje del lenguaje-objeto) común para mantener un intercambio teórico con la organización socio-musical que pretende investigar.

De tal forma, para este estudio es útil incidir en propuestas como la de K. Pike (1971) que distingue entre categorías éticas y émicas. Por una parte, existe la teoría del funcionamiento musical de la cultura del analista, que opera con categorías generales tales como la “teoría”, “análisis”, “validación”, “modelo”, etc y que pertenece al dominio de las presuposiciones epistemológicas usadas por el analista para construir su metodología. Por otra parte existe la teoría (–explícita, implícita o metafórica–) de la cultura objeto de estudio, teoría de la que se sirve el analista para determinar la pertinencia de los modelos analíticos y los autóctonos para interpretar su cultura.

Otra inevitable propuesta es la de Aron⁸ al aplicar estas categorías a la transcripción que para él es igual a reducción. La transcripción es necesaria, porque sin la representación visual no se puede aprehender el acontecimiento sonoro. Se trata de hacer notaciones descriptivas que no contengan más que los rasgos pertinentes de la música en cuestión. Así, las notaciones “detalladas” (a lo Bartok) tienen la dificultad de no presentar límites en la precisión. Para evitarlo, lo primero es determinar cuáles son las características pertinentes (significativas) para los miembros de la cultura.

Por lo tanto, la transcripción retendrá solamente las características significativas que harán aparecer las estructuras, la sintaxis, los principios de combinación y el funcionamiento del conjunto, siendo su resultado final la partitura en la que se asocian mensajes y códigos; ahora, mientras que la partitura de una obra escrita es el punto de unión entre el pensamiento abstracto del compositor y la materialización de este pensamiento, en la música de tradición oral la partitura es el punto de unión entre la realidad musical viva y su abstracción. Es más, mientras en la primera su principio es reproducir el mensaje a partir del código considerado como referencia definitiva y sin desviarse de las normas que dicho código ha establecido; en la segunda, descubierto el código para el estudio del mensaje o del conjunto de mensajes, no hay una interpretación fija. Así una misma pieza puede ser

7. Nattiez, J.J. *Trois modèles linguistiques appliqués à l'analyse musicale*, Musique en Jeu, 5, Paris 1973.

8. Arom, Simha, *Nouvelles perspectives dans la description des musiques de tradition orale*. Versión revisada de un artículo aparecido en inglés en *The World of Music*, XXIII/2 (1981), p. 40-62: “Symposium '80 – On Methodology”.

ejecutada de distintas formas tanto por uno o por varios integrantes de esa cultura. El texto definitivo en la partitura "occidental" aquí no lo es.

Entonces ¿Qué tipo de partitura es la más adecuada para representar una música con estas características?

Aron analiza tres tipos de partitura.

Ética (de tipo fotográfico): contiene el máximo de informaciones; no distingue entre rasgos pertinentes y aquellos que no lo son.

Émica (croquis): tiene en cuenta el margen de tolerancia admitido por los usuarios; las desviaciones no significativas son normalizadas en virtud del juicio cultural de pertinencia. La transcripción se aplica a varias piezas pertenecientes al mismo conjunto, (aunque su código sea parcialmente desconocido). La partitura croquis es indispensable para la caracterización de un repertorio.

Modelizada: presenta el modelo subyacente a cada una de las piezas estudiadas. Da cuenta de la referencia estructural común a todas las realizaciones, más allá del conjunto de variaciones que cada una de ellas admite.

En la medida en que el objeto de estudio es descubrir tales principios estructurales, este tipo de partitura podría ser el objeto único de la transcripción. En efecto, estos modelos suelen ser la base de la transmisión del conocimiento musical.

Sin embargo estas partituras son insuficientes, dado que las culturas orales se caracterizan por la variabilidad de las ejecuciones.

Por ello, lo mejor es presentar juntos los dos tipos de partitura: la modelizada y la partitura-croquis que muestran las formas diferentes que el modelo puede asumir. A lo que habrá que añadir los criterios extramusicales que refuerzan o validan la pertinencia obtenida por el análisis de la materia musical misma.

Flamenco / Música popular

Podemos decir que tanto desde la cultura del *propio investigador como de la cultura estudiada*, el esfuerzo por relacionar la música tradicional popular y el flamenco ha sido notable por determinados autores con el objetivo de determinar su génesis (Manuel de Falla, García Matos, Philippe Donner, Ana Vega). Miguel Manzano Alonso⁹ formula el supuesto de que toda cultura musical nace del entorno en que surge y se crea, y aplicado al flamenco, habría que tratar de responder a estos cuatro interrogantes.

1) ¿Es el repertorio de las músicas flamencas un islote musical sin relación con la música popular de tradición oral andaluza y peninsular, o bien no lo es, sino que se pueden detectar parentescos entre ambas?

2) Siendo la segunda parte de la pregunta afirmativa se podría formular: *dado que el flamenco no es una música traída de fuera, sino que es el repertorio popularizado y desarrollado de una forma especial ¿en qué consiste esa forma especial de canto que es lo característico del flamenco? Y ¿en qué consiste, formulada en términos musicales la peculiaridad de la música flamenca?*

9. Manzano Alonso, Miguel: Los orígenes musicales del Flamenco. XXI Congreso de Arte Flamenco, París 1993.

3) Partiendo de los datos que se dispone actualmente ¿se podría llegar a trazar los pasos de una evolución musical del repertorio flamenco, de manera que también nos fuese posible, en consecuencia, establecer las constantes de esa evolución, así como las causas a que ha sido debida?

4) Detectar, tipificar, enumerar y señalar con precisión las prestaciones del flamenco a la música “cultura”, tanto la clásica como la copla.

A continuación, Miguel Manzano matiza los tres tipos de transcripción, que Aron nos ha planteado anteriormente, aplicándolas al flamenco. Así, la transcripción ética dejaría en claro cuáles son los rasgos singulares del estilo de cada cantante y cuáles son las características musicales definitorias de cada uno de los géneros. La transcripción émica permitirá descubrir las estructuras de desarrollo melódico de cada género las estructuras rítmicas diferenciales, o bien las que son comunes a varios géneros, los sistemas melódicos que se repiten en varios géneros y los que son singulares en algunos casos, las variantes melódicas dentro de cada género y especie, el posible parentesco entre muchos de los cantes flamencos y ciertos géneros musicales del repertorio popular tradicional no flamenco, tanto de Andalucía como de otras tierras de la Península. La transcripción esquemática permite hallar los parentescos radicales entre culturas musicales de ámbitos geográficos distintos, y a veces muy alejados en el espacio. En el repertorio flamenco se comprobaría que las estructuras sonoras básicas son bastante reiterativas en algunos de sus elementos.

Hasta aquí entendemos que el conocimiento del repertorio flamenco debe tener una de sus bases en la transcripción musical, fenómeno que es el punto de partida de nuestro estudio: Tangos del Sacromonte. Evidentemente, el resultado final de la transcripción va a depender de la eficacia del sistema de notación que empleemos. Así para garantizar la claridad de la representación, cada símbolo ha de servir para una cosa, y debe ser capaz de combinarse de diversos modos con otros símbolos de manera que, teóricamente, se pudiera desarrollar en un sistema capaz de representar sobre el papel todas las especificaciones necesarias para producir los sonidos de una tradición musical determinada¹⁰. Y para que esto sea posible se hace preciso un conocimiento de la tradición oral ya que, por un lado, ciertos símbolos pueden resultar ambiguos, es decir, pueden no cumplir los requisitos básicos de claridad de representación para un sistema de notación eficaz; por otro lado, a lo largo de su desarrollo, cada tradición ha enfatizado sobre determinados aspectos de la expresión musical y, al reflejar este énfasis, su notación habrá ido haciéndose demasiado rígida como para acoger una variedad de otras prácticas conocidas en la interpretación real¹¹.

Es evidente que, para hacer efectiva la notación, la universalidad de los elementos empleados debe ser una característica de la que se parta para facilitar la comunicación. Esta intención la contempló el Consejo Internacional de la Música a través de las “Recomendaciones de la Comisión de Expertos, reunida por los Archivos Internacionales de Música Popular bajo los auspicios de la UNESCO.

El siguiente paso es profundizar sobre este término que estamos investigando: tango.

10. Hood, Mantle, Transcripción y Notación . En Las culturas Musicales. Edic. Francisco Cruces y otros. Edit. Trotta. Madrid. 2001.

11. Mantle, Hood, Op. Citada.

En el “Diccionario de Uso del Español” de María Moliner se dice que proviene de TANG: onomatopeya o de un ruido resonante, o del tañido del tambor o de otro instrumento o del ruido que produce la percusión de otros instrumentos. También puede ser una onomatopeya simbólica del tambaleo.

O tal vez sea el de una danza de la isla de Hierro, que *se extiende a América, con el sentido de reunión de negros para bailar al son de un tambor que se denomina “tango”*. Hay quien¹² sugiere la procedencia del latín *tangere* que significa tocar, cuestión filológica que apoya el cantaor Alfredo Arrebola. Por otro lado, el sufijo “ngo” ha dado lugar a que se indague un posible origen negro africano y las posibles influencias de la música negra sobre el folklore gitano-andaluz.

En cuanto a la relación del tango flamenco y el tango argentino, Manuel Ríos Ruiz¹³ dice que sobre los orígenes del tango existen un gran número de teorías, debido a que el vocablo se ha venido empleando a lo largo del tiempo para denominar distintos aires cancioneros y ritmos bailables, creándose una gran confusión a la hora de dilucidar diferencias musicales a través de las referencias escritas, llegándose a creer en la prevalencia hispanoamericana sobre todas las demás, sin tener en cuenta, en lo concerniente al tango flamenco, la esencial idiosincrasia bajo andaluza de su contenido en todos los órdenes: compás, entonación y temática de sus coplas. En nuestra opinión, el tango es uno de los estilos flamencos más antiguos y proviene de las coplas llamadas de jaleos en las crónicas de antaño.

Ricardo Molina y Antonio Mairena¹⁴ articulan la *teoría en la que vierten que los negros son cante gitano de tipo básico, como la soleá o la seguiriya, es decir, uno de los cuatro pilares del cante flamenco. Se definen más que por la geografía por la inspiración personal. Las diferencias interpretativas son tan acusadas que originan formas nuevas. Si se tiene en cuenta la extraordinaria capacidad de adaptación del tango a la inspiración y modo interpretativo personales, se explicará bien que le ocurre algo parecido o lo que le pasa a la bulería: su rica e incesante evolución.*

García Matos¹⁵: *La habanera invade los salones de baile, y habaneras y tangos componen los músicos con abundancia, introduciéndolos en las zarzuelas los compositores”.*

Estas palabras van en la línea de los que opinan que el “Punto de la Habana”, es decir, la habanera, es quien mayor aportación dio al tango a través de Cádiz, puerta por la que entraron en España influjos americanos.

Sigue diciendo García Matos: *Las bailarinas de teatro llevan a los escenarios el tango bajo diversas coreografías, incorporándolo al repertorio de la danza española de “escuela”*. A este auge y popularidad extensa de tango, pienso que obedece el haber el mismo tomado existencia en el arte flamenco, y al principio en guisa de “cante atrás”, es decir para acompañar el baile.

12. Louis Quievreux, “Arte Flamenco” (Bruselas 1959).

13. Ríos Ruiz, Manuel, *Ayer y hoy del Cante Flamenco*. Madrid. Ediciones Istmo, 1997.

14. Molina, R. y Mairena, A, *Mundo y Forma del cante flamenco*. Librería Al-Andalus 1979.

15. García Matos, Manuel, *Aclaraciones sobre algunos influjos que en el cante flamenco ha ejercido la canción folklórica hispanoamericana* (Actas del Centro de Estudios de Música Andaluza y de Flamenco), Madrid 1972.

En la línea de la influencia y/o origen cubano están los trabajos de Ortiz Nuevo y Faustino Nuñez: “La rabia del placer. El nacimiento cubano del tango y su desembarco en España” (Diputación de Sevilla). Y otro libro del propio Faustino Nuñez que ha publicado la SGAE y cuyo título es tan significativo como: “La música entre Cuba y España”.

José Blas Vega¹⁶ en cuanto a la antigüedad del tango dice: La palabra tango, aparece por primera vez en un manuscrito como sinónimo de fiesta y reunión de baile: “Apuntes para la descripción de la ciudad de Cádiz” escritos por D. F. de Sisto. Año de 1814. Capítulo XIV “Bailes de Cádiz”. Este dato pone de manifiesto la posible época en la que el tango flamenco comienza a configurarse y donde.

Con relación a la Cita de Charles Davillier, en su Viaje por España: en Sevilla-1862-: “No tardó en llegar la vez a las danzas, y una joven gitana de cobriza tez, cabellos crespos y ojos de azabache, como dicen los españoles, bailó el tango americano con extraordinaria gracia. El tango es un baile de negro que tiene un ritmo muy marcado y fuertemente acentuado. Puede decirse otro tanto de la mayor parte de los sones que tiene su origen igual y principalmente en la canción que comienza con estas palabras: Ay que gusto y que placer! Canción que desde hace algunos años es tan popular como el tango”.

Blas Vega aclara que esa canción no es otra cosa que el tango del mismo título escrito por Barbieri para la Zarzuela Relámpago. Todo esto confirma el auge del tango flamenco en esta época y añade B. Vega... buscando datos, la referencia más antigua encontrada corresponde a “Es la chachi” de Francisco Sánchez del Arco donde uno de los personajes dice: Por mis tangos de Sevilla. Editado en Cádiz en 1847, es la época en que el tango adquiere autenticidad flamenca, puesto que el diccionario de la R. A. no lo menciona en 1832 y si lo hace en 1852.

Arrebola, tomando la descripción del Barón Davillier: “una gitana quien danza el tango americano”, opina que es la primera noticia de que el tango es introducido en el flamenco, y que al apoderarse de esta música y transformarla individualmente están creando. Por lo que defiende que el tango flamenco es creación gitana, convirtiéndose en Cante Básico.

Este mismo autor estima que en la aparición de los tangos hay que tener en cuenta el nacimiento de los “Cafés Cantantes 1842: en ellos se distinguieron artistas en el baile de los tangos, por los que se llamaron Tangueras. Sin formas fijas aún el baile, cada una de estas tangueras lo construía y lo ejecutaba a su talante, sentimiento e inspiración, es decir, a lo “Flamenco”... Los tangos definen a la raza gitana, y a pesar de estar generalizada la opinión (cuestión discutible) de que los centros cantores son Cádiz, Triana y Jerez, extendiéndose más tarde a Málaga, los tangos estaban en la misma esencia de la raza gitana dispersa por toda España. Tangos gitanos—que es el nombre auténtico— que según los lugares toman distintos apelativos. En el fondo es uno: tango gitano.

16. Blas Vega, José y Ríos Ruiz, Manuel, Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco. Edit. Cinterco. Madrid 1988.

Tangos del Sacromonte

Sin negar la originalidad de los tangos de Sevilla y de Cádiz, discrepamos¹⁷ de la teora que excluye de la órbita tanguera flamenca a Granada y Badajoz, precisamente *las dos provincias* que surten la mayoría de los tangos que hoy se escuchan.

- Para descubrir el código que nos permitiera determinar los elementos pertinentes de la estructura del tango, describimos y analizamos en el plano auditivo tangos de diversas procedencias.

- Del área granadina, los tangos del Camino transmitidos por Juan el Canastero, diversas estrofas musicales de tangos sacromontanos, y los que dan a los llamadas tangos *de la Repompa* de Málaga.

- De la zona de Sevilla hemos estudiado los tangos *de Triana que cantan Pepe de la Matrona*, Antonio Mairena y Naranjito; varios tangos sevillanos de la Niña los Peines, y los tangos de Luis Torres, Joselero de Morón.

- Por lo que concierne a Cádiz, se analizan tangos de Frijones en interpretación de Antonio Mairena, y tientos y tangos gaditanos de Manolo Caracol

El resultado obtenido pasa por el concepto de clase de equivalencias (el canto ejecutado de maneras diferentes es considerado por el usuario como “el mismo”, las ejecuciones son equivalentes) que plantea Simha Aron¹⁸, pero en esta búsqueda de lo significativo hemos encontrado rasgos diferenciadores que “los protagonistas” han validado.

Exceptuando la base rítmica, los resultados melódicos, armónicos y de carácter *expresivo* presentan diferencias y matices que, en nuestra opinión, revelan un origen rítmico *común* y una evolución diferente en cada zona, condicionada por *el medio y el factor individual* que confluyen en el hecho creativo. En este sentido, no hay razones de peso que sostengan la teoría de que la procedencia de los tangos del camino tenga que ser bajo andaluza.

Para corroborar estos rasgos distintivos, era precisa una *representación visual que caracterizara* y pusiera en evidencia el objeto musical. Iniciamos el proyecto de transcribir sin planteamos de forma excluyente si debiera ser ética, émica o modelizada. Se utilizó la combinación descriptiva / prescriptiva, lo que Nattiez¹⁹ denomina nivel “neutro”. Y el resultado de esta búsqueda que abocó en el nivel de pertinencia con los siguientes parámetros es *el que sigue*.

- a) La escala, intervalos y frases musicales conforman las diferentes medidas poéticas y agrupaciones estróficas de los textos de los cantos configurando a un tiempo las estructuras de desarrollo melódico de cada género diferenciándolo.
- b) Las células rítmicas estructuran y diferencian los esquemas básicos de cada palo y de cada estilo de canto.
- c) La variación como no esencial en la definición del cante, pero ligada al intérprete que provocará su aparición de forma inmediata al hacer uso particular y personal de los parámetros rítmicos, melódicos y armónicos del cante en cuestión.

17. En este caso el plural “discrepamos” hace referencia al trabajo sobre los tangos sacromontanos que conjuntamente vienen desarrollando Miguel Ángel González y Esteban Valdivieso.

18. Aron, Simha, Modelización y Modelos en las Músicas de Tradición Oral. En Las Culturas Musicales. Ed. Francisco Cruces y otros. Edit. Trotta. Madrid 2001.

19. Nattiez, J.J., Fundamentos de una Semiología de la Música. París. UGE. 1975.

d) La secuencia empleada de acordes que influirá en la creatividad de los cantes. Es decir, la armonía.

e) La vinculación de la letra y la música.

Pensamos que la partitura puede ser empleada como un instrumento de estudio y perfeccionamiento en las técnicas musicales y como una referencia definitiva para el análisis musical y las conclusiones correspondientes²⁰.

Tangos del Camino

Versión: Juan "El Canastero"

Transcripción: Esteban Valdivieso

M.M. = 160

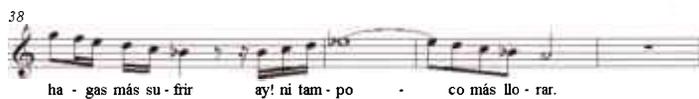
Presto

Ay que bai - le Car - me - la que bai - le - Car - me - la Ay
 con za - pa - tos blan - cos y me - dias de se - da y me - dias de se - da y
 me - dias ca - lés Ay que bai - le Car - me - la quees tá e - na - mo - rá
 Ay, des - de que se fue mi Pe - pe
 yel huer - to no - seha re - ga - o yel huer - to no seha re - ga - o.
 yel huer - to no - seha re - ga - o. Y
 la yer - bague - na no cre - ce yel pe - re - jil seha - se -
 ca - o yel pe - re - jil seha se - ca - o yel pe - re - jil seha se -
 ca - o.
 Y ay! Pe - pe mi - o ay! Pe - pe mi - o ven a - cá ay! no mo

20. En las jornadas donde se expuso este trabajo, este fue el instante elegido para que Coral Morales, soprano, interpretara con su técnica academicista la transcripción que Esteban Valdivieso había realizado del tango que se inicia con la frase ¡Ay! Que baile Carmela...

2

38



ha - gas más su - fir ay! ni tam - po - co más llo - rar.

42



Ay! dir - me ni _____ naher mo - sa _____

46



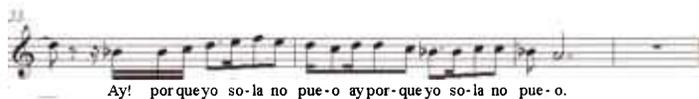
Ay! dir - me quien te ri _____ zael pe _____

49



lo. _____ Ay! me lo ri - zan mis - a - mo - res

53



Ay! por que yo so - la no pue - o ay por - que yo so - la no pue - o.

57



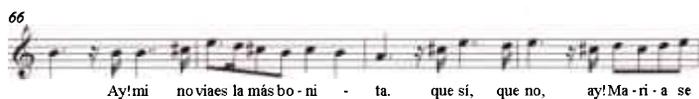
Ay! yo ven - go de Mon - te - ji - car,

63



Ay! yo ven go de Mon - te - ji _____ car, _____ ya - tra - ve san - do mon - ta - fias

66



Ay! mi no via es la más bo - ni - ta. que sí, que no, ay! Ma - ri - a se

70



lla - ma la ma - ré de Dios, ay! Ma - ri - a se lla ma la ma - ré de Dios.

TANGOS DEL CAMINO

La característica armónica de ciertos cantes flamencos presenta esa dualidad que se la conoce como bimodalidad. En este tango, la tonalidad-modalidad es La Mayor aunque la evolución posterior irá a otro centro tonal.

(Audición paralela)

- Guitarra a ritmo si bemol-la-si bemol-la-fa do-si bemol-la. Es decir, que está empleando la dominante de la tonalidad posterior como tónica.

- Primera estrofa: Comienza en la mayor, con cambio a mi 7ª y vuelta a la: I-V-I. Estrofa de tres versos con repetición del primero de seis sílabas con repetición del diseño melódico.
- Segunda estrofa: Sigue el mismo juego armónico- Interludio, Mi 7ª - la menor – Mi 7ª –la menor. Si bemol –la mayor– Si bemol –la mayor. Cadencia andaluza transportada a la mayor (Makam Hijab Kar). También de seis sílabas y la particularidad de repetir como inicio de la siguiente “y medias de seda” semejante a la forma villancico. Riman los versos pares.
- Tercera estrofa: Modulación a re menor, con la caída tradicional: Re, do, si, la. Falseta de guitarra. Es una cuarteta octosilábica con repeticiones. Adaptación de canción popular con fraseo musical y esquema melódico distinto.
- Cuarta estrofa: Repetición musical. Falseta de guitarra.
- Quinta estrofa: Modulación a re menor-do-si, con la salvedad de que, cuando parece que va a caer en la, hay un cambio a fa mayor 7ª al que acompaña un alargamiento de la nota que da carácter al acorde: Mi bemol, acabando en la. Toque de Guitarra.
- Sexta estrofa: Se mantiene en la dórico para hacer las notas de la cadencia siguiente: Si bemol- hermosa, do- pelo, fa mayor 7ª –rizan mis amores– si bemol, para finalizar con do, si bemol, la (dórico modal). Cambia el fraseo y el diseño melódico. Guitarra.
- Séptima estrofa: Tonalidad la mayor-mi menor 7ª. De nuevo cambio melódico en la misma estructura armónica de la primera estrofa.
- Octava estrofa: Modalidad la- re, do, si bemol, la (bis). El remate del tango, de reminiscencia navideña, lo podemos encontrar en otros cantes empleado a modo de despedida.

A nivel melódico, presentan un estilo silábico de carácter descendente, y con un ámbito que oscila entre fa(2) y la(3)(distancia de una novena). En relación a este ámbito y al tetracordo, Brailiou²¹ dice que la base embrionaria de los sistemas orientales es totalmente tetracordal. Y estos llegaron a la octava gracias a la superposición de dos tetracordos idénticos en su relación interválica. Las melodías que no sobrepasan el intervalo de cuarta deben considerarse como pertenecientes a moldes de tiempos anteriores cuando el tetracordo era capaz, por si solo, de afirmar toda una personalidad modal con sus consecuentes enraizamientos. Si tenemos en cuenta esta afirmación, el ámbito de este tango nos dará una época reciente. El perfil carece de saltos interválicos tanto en los inicios como en el transcurso de los tercios, y cuando se produce el movimiento disjunto coincide con la nota más aguda en la cuarta estrofa, con un salto de tercera (la-fa: Ay, Pepe mio). Predomina el movimiento conjunto de las notas. En cuanto al valor de éstas, las de más larga duración se producen en los inicios de estrofa y los floreos melismáticos en las finales.

21. Brailiou, C, Problemas en Etnomusicología, textos reunidos y prólogos de G. Rouget. Ginebra 1973.

Rasgos comunes con otros tangos

En cuanto a la forma métrica según hemos visto es un cante con copla de cuatro, a veces tres, versos octosílabos. Ha sido considerado estilo básico del flamenco, con modalidades que pueden distinguirse, según procedencia, presentando diferencias, estructurales y a veces, e interpretativas otras, que hay que sistematizar. Y esta palabra "sistema" podrá sorprender a aquellos que persisten en no ver en el arte popular más que arbitrariedad y azar. Sin embargo es obligado pronunciarla cada vez que la investigación pone al descubierto un conjunto coherente de procedimientos artísticos dominados por leyes ininteligibles. Aunque no estén codificadas y que sus guardianes no tengan ninguna ciencia, estas leyes sorprenden a menudo por su rigor. Nos incumbe entrar en esas leyes y enunciarlas²².

Otro punto de apoyo necesario para la comprensión es el del uso y función del tango flamenco. En este estudio buscamos no solo los aspectos descriptivos de la música sino también sus significados. Los aspectos descriptivos, aunque importantes por sí mismos, hacen su contribución más significativa al aplicarse a problemas más generales para la total comprensión del fenómeno que intentamos describir. Queremos saber no sólo qué es, sino, sobre todo, qué función tiene para la gente y cómo funciona²³.

Cuando se canta para escuchar es un cante sereno y solemne que se presta menos al lucimiento que los tientos, que es una recreación del tango en ritmo más lento.

Como baile, su antigüedad se remonta a los primeros conocimientos que se tienen de este arte. Se interpreta siguiendo su compás con movimientos agraciados, donosos y gesto pícaro y ágiles contorsiones. Su ritmo es marcado y muy pegadizo, admitiendo las posturas y las improvisaciones personales. En su forma más simple, sin adosamientos artísticos propios de profesionales, es fácil de bailar por quien tenga aptitudes para el baile flamenco.

Ya hemos hablado del compás binario, acentuado por palmeo con dos células rítmicas que en principio se alternan y/o simultanean (silencio, tres corcheas/ silencio, dos seiscorcheas, dos corcheas). Cuando aparece, el modo es el dórico flamenco y las tonalidades básicas son Mi y La, sobre todo esta última: por ejemplo D. Antonio Chacón y Juan Gandulla "Habichuela" en "Por mi puerta no lo pasen", está en la tonalidad de Mi son sus cadencias en el semitono DO-Si Mayor, con un carácter más folklórico que flamenco. Posteriormente, encontramos el mismo título, con el acompañamiento de Ramón Montoya, pero empleando el tradicional "tono por medio": semitono La-Si Bemol y la tónica Re menor. En cuanto al ritmo y la cuestión de la procedencia americana hemos mencionado estudios significativos en este sentido. Ahora, lo que sí queremos señalar es que el compás que conocemos como tango se da en distintos lugares y en tradiciones, como la indostánica, con fechas anteriores a las que, por ejemplo, García Matos da para el tango americano, como es el caso de los textos de carácter religioso-sufi que Nusrat Fateh Ali-Khan interpreta con música enraizada en la tradición hindú de tipo indostánico, con una acentuación rítmica asimilable perfectamente al tango flamenco.

22. Brailiou, C. Op. citada

23. Merriam, Alan P., Usos y Funciones. Capítulo 11 de The Anthropology of Music (1960 Evanston: Northwestern University Press.

Es evidente que el préstamo musical ha sido integrado en el repertorio propio, en la propia cultura, manteniendo posteriormente estas formas que los caracterizan como grupo diferente. Es decir, un proceso transcultural que la transmisión oral ha mantenido activo y que pretendemos validar a través de una práctica cultural ajena (en principio) como es la transcripción musical.

Informantes

Enrique el Maracenero (en boca de Curro Albaicín) allá por los inicios de los años 50, llevó estos tangos al Sacromonte y es un claro ejemplo del proceso de aflamencamiento/apropiación que se produce con las músicas de distintas procedencias que desembarcan en este puerto del cante.

Fuente informante: Curro Albaicín. Juan Cortés Santiago (27-XII-1930/2001) Juan “El Canastero”, aprendió a cantar con su padre Cagachín y su hermano Frasquito. En 1954 comenzó cantando en la Zambra de María la Canastera. Como el cante nunca ha “dao pa” vivir bien, había que tener trabajo que complementara lo que entraba por la zambra. Juan tuvo que vender verduras y más adelante estuvo en el negocio de la ropa.

Ha cantado para Pilar López, Imperio Argentina, Anthony Quinn, Ingrid Berman y distintas personalidades que pasaron por la zambra de M^a la Canastera.

Lugares en los que ha cantado en gira son: La Feria del Campo de Madrid, Alemania, en la Facultad de Veterinaria de Córdoba, en el homenaje a Manolo Caracol que se celebró en el Isabel la Católica donde también estuvieron Juan Varea, el Gallina, Camarón, Luis de Córdoba y otros.

Grabó varios discos con Maria la Canastera; el tango transcrito esta incluido en el CD Azulejo Granadino, editado por la peña flamenca con el origen más lejano en el tiempo que es “La Platería” de Granada; ha intervenido en una película que se rodó en Alemania con Manolo “El de La Jardín” y Rosario “La Misteriosa”. Fue un asiduo de la Peña “La Platería”.

Genealogía

Nacido de la Paloma, es hijo del Cagachín, hermano de Frasquito, M^a la Canastera, La Manuela, La Antonia y La Rosa. Tío de Enrique y Angel - Canasteros.

Su hijo es Juan el Guitarrista.