

LOS ORIGENES MUSICALES DEL FLAMENCO
PROYECTO ESQUEMATICO PARA UN TRABAJO DE INVESTIGACION ETNOMUSICOLOGICA
MIGUEL MANZANO

Ponencia en el XXI Congreso de Arte Flamenco (París, septiembre de 1993)

1. Introducción

El cante flamenco, su mundo, sus orígenes, sus géneros, su historia y los demás aspectos relativos al mismo conforman, sin duda alguna, uno de los bloques temáticos más estudiados entre todos los que abarcan el campo de la etnomusicología referida a países del mundo occidental. Elaborar una bibliografía con un comentario sumario del contenido de los escritos sobre flamenco, para orientación de los interesados en el tema, llenaría muchas horas de trabajo y abarcaría un buen número de páginas¹.

Pero al lado de esta constatación, evidente para quien intenta adentrarse en el enigmático mundo del flamenco de la mano de los que lo han estudiado, hay que hacer otra no menos clara y palmaria: el estudio y la investigación acerca de los aspectos musicales del flamenco son prácticamente inexistentes, si nos referimos a un trabajo que lo enfoque de forma global. Después de las consideraciones generales que hizo D. Manuel de Falla acerca de los elementos musicales del cante jondo, que contienen intuiciones y elementos de referencia imprescindibles para todo estudioso², al menos como punto de partida, solamente se han llevado a cabo estudios acerca de aspectos parciales, como los que escribió M. García Matos hace algunas décadas³, o los que actualmente están realizando Philippe Donnier⁴ y Ana Veg⁵. Estos pocos estudios de contenido explícitamente musical, unidos a otra serie de datos documentales y de hipótesis acerca de la música de los cantes flamencos formuladas por estudiosos de la historia del flamenco que no tratan directamente de la música permiten plantear dos hipótesis muy sugerentes para un estudio sistemático y en profundidad de los aspectos musicales del flamenco:

1. Los escasos elementos de análisis comparativo aplicados, bien al repertorio flamenco en sí mismo, a fin de detectar parentescos entre los diversos palos o cantes, bien a su relación con el resto de la cultura musical tradicional española, que aparecen en estos trabajos, dejan entrever que la relación entre la música popular tradicional,

¹La bibliografía flamenca que aparece como complemento al *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*, publicado por J. BLAS VEGA y M. RIOS RUIZ (Ed. Cinterco, Madrid, 1988), a pesar de ser selectiva, abarca nada menos que 418 publicaciones sobre tema flamenco

²Las ideas de Manuel de Falla acerca de la música flamenca aparecen, aunque redactadas en forma sumaria y sin desarrollar, en un folleto sin firma publicado con motivo de la celebración del *Primer concurso de cante jondo*, organizado por el Centro Artístico de Granada, el 13 y 14 de junio de 1922. La participación de Falla en la preparación y celebración del concurso fue decisiva. Aunque los textos del folleto son anónimos, la autoría del compositor está fuera de toda duda. El texto del folleto puede leerse en los *Escritos sobre música y músicos*, de Manuel de Falla, Ed. Espasa Calpe, Col. Austral, Madrid, 1953, p. 163.

³Los escritos de M. GARCIA MATOS acerca del flamenco han sido publicados por la Editorial Cinterco bajo el título *Sobre el flamenco, estudios y notas* (Madrid, 1987).

⁴Aparte de algunos artículos y un método de guitarra, Philippe DONNIER ha escrito un interesantísimo estudio sobre aspectos rítmicos con el sugestivo título *El duende tiene que ser matemático (Reflexiones sobre el estudio analítico de las Bulerías)*. Biblioteca Virgilio Márquez de temas flamencos, Córdoba, 1987.

⁵VEGA TOSCANO, Ana.- "Quelques considerations sur les origines du flamenco: le romance ou corrido". *Actas del VII Congreso del Seminario Europeo de Musicología*. Berlín, 1990.

sobre todo de Andalucía, y el cante flamenco, es más estrecha de lo que a primera vista pudiera pensarse. Por lo que se refiere a la música popular tradicional de Andalucía, todo el mundo, sea o no experto en análisis musicales, intuye que esa relación tuvo que darse en los orígenes del flamenco, ya que está bien documentado que el cante nació y se difundió a partir de una zona geográfica de Andalucía muy definida en las referencias de la tradición oral. En cuanto a la relación entre el cante flamenco y la música popular de tradición oral del resto de España, fue sobre todo M. García Matos el que planteó la hipótesis de un parentesco con determinados géneros, aunque no tuvo tiempo más que de esbozar su aplicación en alguno de sus escritos. Más recientemente Ana Vega ha comenzado a trabajar con una metodología semejante a la de García Matos, aunque desde un punto de partida diferente. Así pues, una cosa es intuir esta relación, que tuvo que existir, y otra muy diferente esforzarse por demostrarla a partir de hechos musicales, como hacen García Matos y Ana Vega en los trabajos a que hemos aludido. La metodología que proponemos en este proyecto de investigación tiende a avanzar en la misma línea iniciada en los trabajos de estos músicos acerca del flamenco.

2. La detección clara y segura de estos parentescos musicales *in radice*, si se llegase a dejar en claro, aportaría un dato definitivo acerca de los oscuros orígenes del flamenco, todavía no aclarados suficientemente. La investigación musical podría integrarse así, como un elemento más, aunque de un valor extraordinario, ya que el flamenco es sobre todo música, en el cúmulo de trabajos que intentan desvelar el oscuro origen de este fenómeno cultural y artístico tan singular que es el cante flamenco.

2. Punto de partida

La investigación sobre los aspectos musicales del flamenco tiene que partir, en nuestra opinión, de un supuesto básico, y buscar después la respuesta a cuatro interrogantes globales:

El *supuesto básico* es casi un axioma en etnomusicología, y puede formularse en los siguientes términos: *una cultura musical no aparece súbitamente, no nace por generación espontánea en un determinado ámbito geográfico, de forma aislada y sin relación alguna con los usos musicales de las tierras que rodean ese ámbito, porque la creación artística no parte del varío*. En cualquier tradición musical, por singular que sea, aparecen, tras un análisis comparativo, un buen número de rasgos que la emparentan con otras culturas, en general con las más próximas geográficamente. Y cuando se trata de una cultura emigrada o sobrepuesta a otra preexistente, como ha ocurrido en determinadas épocas históricas (piénsese, por ejemplo, en las culturas musicales que emigraron a América desde Europa o desde África), el fenómeno que se produce es, o de rechazo, en cuyo caso se olvida lo que viene de fuera, a no ser que se imponga a la fuerza, o de aceptación, y entonces la aculturación produce una música nueva en la que se perciben, sin embargo, los rasgos sonoros de las culturas originarias que se han mezclado. Por lo que se refiere al cante flamenco, todo el mundo admite esa relación originaria con las músicas populares tradicionales de la Baja Andalucía, acudiendo a las influencias orientales y árabes para explicar la singularidad de la música flamenca con relación a las otras músicas tradicionales, y a la especial situación social y humana de sufrimiento del pueblo que creó el flamenco para explicar lo que en ese canto hay de singular y único.

Formulado este supuesto básico, 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? Si la respuesta a la primera parte de la pregunta es positiva, habría que concluir que la música flamenca llegó de fuera, de otra tierra, de otro lugar o país distante, y sería necesario seguir buscando los caminos por los que llegó, a la vez que sus posibles parentescos con culturas de países lejanos, como ya se ha intentado, aunque partiendo de datos más bien extramusicales. Dada la abundancia de documentos sonoros de primera mano de músicas tradicionales y primitivas de todo el mundo que hoy tiene cualquier aficionado o estudioso a su disposición, no sería difícil buscar y encontrar estas pretendidas relaciones, o negarlas de plano, o matizar la afirmación de que existen ciertos parentescos originarios. El intento llevaría algún tiempo, pero sería posible llevarlo a cabo si se pone en práctica una metodología rigurosa⁶.

2. Pero si los hechos musicales (sobre todo los cantes) estudiados comparativamente permiten llegar a afirmar que el parentesco entre el flamenco y la tradición musical popular andaluza y española es un hecho, vendría entonces la segunda pregunta, que podríamos formular así: dado que el flamenco no es una música traída de fuera, sino que es globalmente, en sus comienzos, el mismo repertorio popular tradicional andaluz y español, pero cantado *de una forma especial* (forma que todo el mundo identifica en cuanto empieza a sonar un cante) y desarrollado también después en una forma especial en cuanto a géneros, especies y variantes (cantes, palos, estilos, etc.), precisamente como consecuencia de esa forma especial de cantar, ¿en qué consiste, entonces, esa forma especial de cantar -y tocar y bailar, por supuesto- que es lo característico del flamenco. Y sobre todo, ¿en qué consiste, formulada en términos musicales, la peculiaridad de la música flamenca?⁷

3. La tercera pregunta, aunque en cierto modo independiente, está muy relacionada con las dos anteriores. Podría formularse en los siguientes términos: partiendo de los datos de que se dispone actualmente, ¿se podrían 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? (Cuestión liminar, pero interesantísima: ¿se podrían aplicar estas constantes evolutivas al resto del repertorio popular español, ya que el

⁶ En relación con la búsqueda de parentescos lejanos entre el cante flamenco y otras culturas musicales es muy sugerente la obra de Bernard Leblond *Ef cante flamenco* (Editorial Cinterco. Madrid, 19 91). Leída con las debidas reservas, contiene puntos de vista que se pueden tener en cuenta al estudiar ciertas características del cante flamenco.

⁷ El intento de respuesta a esta cuestión no interfiere para nada el hecho innegable de que la única forma de entender, de entrar en contacto con el mundo emocional del cante flamenco es la comprensión, el contacto directo con los sentimientos que embargan y transforman al que canta y al que escucha. Pero si esto vale para el flamenco, es también válido en alguna medida para cualquier música de contenido y estilo lírico, en la que los sentimientos juegan un papel relevante. Todas las músicas de este estilo pueden ser interpretadas, o *con duende*, o de una manera fría, aunque técnicamente perfecta. En el primer caso, el intérprete vive y hace vivir la música a quienes lo escuchan. En el segundo, intérprete y oyentes permanecen en el plano de una mera comunicación estética. Y refiriéndonos a otro aspecto: todo análisis musical que no vaya encaminado a una mayor comprensión y goce de la música, a un más estrecho contacto con su mensaje, es un esfuerzo baldío y en gran parte inútil.

caso del flamenco es un mundo privilegiado para estudiarlas con resultados bastante fiables, pues su corta vida -en comparación con otras culturas musicales- permite hacerlo?)

Los datos para el estudio del aspecto evolutivo serían, bien *musicales* (grabaciones históricas, grabaciones recientes, con referencia a la historia y a la tradición flamenca, tratando de llegar a los orígenes, a lo auténtico, a lo *cabal*, como se dice en argot flamenco, y grabaciones y actuaciones referentes al estado actual del flamenco que ha evolucionado), bien *extramusicales* (los únicos que se buscan y se interpretan normalmente cuando se trata de aclarar el origen y la evolución del repertorio flamenco).

4. Cuestión un tanto liminar también, pero a su vez muy interesante: relación entre el flamenco y la música denominada *culta*, tanto la *gran música* (Albéniz, Granados, Falla, Turina, todos los demás) como la llamada *copla*, ahora tan de moda, que toma del cante flamenco una serie de elementos musicales que hasta ahora nadie se ha parado a catalogar con detalle y fundamento en los rasgos musicales. Las prestaciones del flamenco a uno y otro tipo de música son innumerables, pero nunca han sido detectadas, enumeradas, tipificadas y señaladas con la precisión que exigiría un trabajo documentado.

La respuesta a esta cuestión plantearía, a su vez, otra pregunta muy sugerente: si los elementos flamencos de la copla, y el mismo flamenco, han prendido tan hondamente en el *pueblo* (tomando esta palabra en el amplio sentido de *la gente española*), ¿no será porque en la cultura musical tradicional española ya estaban presentes en alguna forma esos elementos, en los que ese pueblo se reconoce al escuchar el flamenco? ¿No habrá entonces también una relación musical estrecha entre el flamenco y la música popular de tradición oral de una buena parte de la Península Ibérica? ¿Y no se podrían detectar por análisis comparativo esos parentescos radicales, troncales, entre ambas músicas?

3. Metodología de investigación

El método que propongo en este proyecto se basa fundamentalmente en la musicología comparada y en un procedimiento inductivo-deductivo: acopio de datos musicales, clasificación, análisis, comparación, detección de elementos comunes y rasgos específicos, y conclusiones. Este método es el único fiable para llegar a encontrar respuestas seguras a los interrogantes que hemos dejado planteados en el apartado anterior.

La investigación comprendería las siguientes fases:

1^a: *Conocimiento del repertorio flamenco*. Dicho conocimiento tiene que basarse fundamentalmente sobre la *transcripción musical*, único medio de poner en práctica el método comparativo, pues sólo lo que está escrito en signos musicales se puede comparar. Ahora bien, dada la singularidad de la música flamenca, se hace necesario poner en práctica los tres tipos de transcripción musical que se emplean en etnomusicología.

a) *Transcripción ética*, es decir, puntual y rigurosa, que refleje todos y cada uno de los elementos musicales que aparecen en la interpretación de la música flamenca: canto, adornos, inflexiones, exclamaciones, vibraciones, vocalizaciones, estilo de voz, etc. Este tipo de transcripción es posible, y esto hay que defenderlo, aunque sea contradiciendo la opinión de quienes afirman que el flamenco es irrepresentable en signos gráficos. Porque lo cierto es que toda música, no sólo el flamenco, es

irrepresentable en signos gráficos en alguna medida. Pero el sistema de representación de los sonidos usado en Occidente desde hace casi mil años, a pesar de sus innegables limitaciones, posee una funcionalidad básica, experimentada durante varios siglos, para fijar por escrito ciertos elementos del pensamiento y la ejecución musical. Desde luego, en el caso del flamenco sería necesario completar la grafía musical en uso con una serie de signos adicionales y convencionales, a fin de que esa grafía represente la mayor cantidad posible de las características de la música flamenca.⁸

Aparte de representar lo característico del estilo flamenco, la transcripción ética dejaría en claro cuales son los rasgos singulares del estilo de cada cantante y cuáles son las características musicales definitorias de cada uno de los géneros, si es que cada género los tiene, porque quizá el análisis posterior demuestre que desde el punto de vista de esas características hay que agruparlos en bloques muy amplios.

b) *Transcripción emica*, es decir, forma de escritura que refleje los elementos melódicos y rítmicos básicos de cada género y especie. Para llevarla a cabo, hay que despojar cada canto y cada música de los elementos redundantes, que ocultan la estructura melódica y el ritmo característicos, definitorios de cada género y especie del repertorio flamenco. Este tipo de transcripción permitirá descubrir, por comparación:

-Las *estructuras de desarrollo melódico de cada género*, es decir, las frases musicales a que dan origen las diferentes mensuras poéticas y agrupaciones estróficas de los textos de los cantes.⁹

-Las *estructuras rítmicas* diferenciales, o bien las que son comunes a varios géneros (el famoso ritmo *a 12*, por ejemplo), aunque se piense que son muy diferentes y aunque de hecho lo sean en los elementos redundantes, que ocultan los rasgos definitorios. Este estudio sería sumamente clarificador, ya que no pocos cantes y estilos, si se los considera desde el punto de vista rítmico, no son sino una interpretación "al ralenti", por así decirlo, de otros cantes del propio repertorio flamenco, o de otros géneros del repertorio popular tradicional. Un examen detenido de la estructura rítmica permitiría dejar claro cuáles son las plantillas rítmicas básicas de cada palo y de cada estilo de canto, cuáles coinciden entre sí y cuáles se diferencian específicamente.

-Los *sistemas melódicos* que se repiten en varios géneros y los que son singulares en algunos casos. Si hay algún dato que aclare parentescos musicales, a veces insospechados, es precisamente la sonoridad básica creada por el decurso melódico de

⁸ Muchos de estos signos gráficos, como por ejemplo los que representan los microintervalos a los que se refiere Manuel de Falla en el escrito que hemos citado en la nota 2, ya vienen siendo utilizados por los etnomusicólogos desde hace varias décadas para transcribir músicas étnicas cuya naturaleza sonora resulta extraña a una mente occidental. Es evidente por otra parte que cualquier grafía, y no sólo la de las músicas no occidentales, no es más que una ayuda para acercarse a una música determinada, y sólo se entiende completamente cuando se está dentro del lenguaje musical por ella representado. En cuanto a la finalidad de la transcripción, hay que tener en cuenta que es fundamentalmente analítica, para posibilitar la comparación, imposible sobre el soporte de la memoria, porque nadie recuerda dos melodías al mismo tiempo, mientras que sí las puede comparar al examinarlas dispuestas por escrito en columna. Finalmente, en la música hay muchos elementos, y uno de ellos, el decurso melódico y su belleza y lirismo, puede percibirse, al igual que el de un texto literario, mediante una lectura interior del mismo, si se domina la lectura. Sólo suele estar en contra de la transcripción musical quien no sabe leer los signos musicales, o quien encuentra gran dificultad en sentir y comprender interiormente la música al leerla.

⁹ Después del documentadísimo trabajo de Francisco Gutiérrez Carbajo, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, (Ed. Cinterco, núms. 8 y 9, Madrid, 1990), el estudio de las relaciones entre el texto y la melodía de los cantes puede basarse sobre un fondo literario documental muy valioso. Falta por hacer un estudio paralelo de las músicas, que es, precisamente, el que aquí estamos propugnando.

un determinado canto. El recinto sonoro en el que se mueve cada melodía manifiesta como ningún otro elemento musical cuáles son los materiales de construcción, por así decirlo, de cada invento melódico, y cuáles pueden ser los parentescos básicos entre diferentes melodías.

-Las *variantes melódicas* dentro de cada género y especie, que no son más que realizaciones que difieren en rasgos accidentales, no definitorios. Cuando se afirma, por ejemplo, que hay en flamenco más de 300 tipos de *fandango*, se está tomando lo accidental como definitorio de un género, lo cual no aclara nada respecto de la pregunta básica que hay que hacerse, que es, precisamente, aclarar qué es lo que tienen en común esas más de trescientas realizaciones de un mismo esquema melódico y rítmico.

-Muy importante a nuestro propósito: *el posible parentesco estrecho 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 importancia del estudio de esta relación es grandísima, ya que si se llegase a detectar y precisar, quedaría claro en qué consiste básicamente, en datos musicales, la creatividad del cantaor flamenco, que es capaz de transformar los rasgos no definitorios de un determinado invento melódico hasta hacer de la interpretación un acto creativo que singulariza cada palo, y dentro de él cada estilo personal. A este objetivo apuntan, precisamente, los trabajos de García Matos y de Ana Vega que hemos citado al comienzo. García Matos intenta, y a nuestro juicio consigue, por medio del método comparativo, descubrir relaciones de parentesco melódico entre ciertos cantes flamencos y algunos géneros del repertorio popular como *ronda*, *romance*, *nana* y *villancico*, que compara sobre todo con los *martinetes*. Ana Vega, por su parte, procede en cierto modo a la inversa, tratando de encontrar parentescos musicales entre los estilos flamencos y los géneros del repertorio popular cuyos textos coinciden en todo o en parte, como es el caso del romance.¹⁰

-En consecuencia, la *relación musical* estrecha o la *diferencia* entre los distintos géneros y especies de cante, y entre éstos con el resto del repertorio popular tradicional andaluz y español quedaría mucho más clara después de un estudio comparativo de los elementos musicales, que no se ha llevado nunca a cabo por los estudiosos del flamenco.

c) *Transcripción esquemática*, es decir, grafía que reduce cada melodía a los sonidos básicos, a los sistemas sonoros arquetípicos que obran inconscientemente en la mente del cantor, y que son como el esqueleto melódico subyacente a cada una de las realizaciones singulares y personales de los intérpretes. Este tipo de transcripción permite hallar los parentescos radicales entre culturas musicales de ámbitos geográficos distintos, y a veces muy alejados en el espacio. Aplicada al flamenco, es muy probable que este tipo de transcripción permitiese constatar que las estructuras sonoras básicas del repertorio flamenco son bastante reiterativas en algunos de sus elementos (como lo son, por otra parte, las de cualquier cultura musical). lo cual no dice nada contra la riqueza musical del mismo, sino todo lo contrario: demostraría cómo el flamenco denota una riqueza y singularidad sorprendentes en el empleo peculiarísimo de unos recursos sonoros básicos que son herencia común de muchos pueblos de la Península, y quizá también de otras tierras lejanas.

Los tres tipos de transcripción referidos han de aplicarse, por una parte, a la totalidad de los géneros y especies del flamenco. Y por otra parte, a un número suficiente de variantes de cada uno de ellos, a fin de que queden claros, en cada caso, los rasgos musicales definitorios del género en cuestión.

¹⁰ Véanse las referencias en las notas 3 y 5.

Un trabajo semejante de análisis y clasificación hay que realizar sobre el *texto de los cantes*, estableciendo y agrupando cada uno de los tipos de mensura poética que aparecen en el repertorio flamenco, y sobre todo describiendo cuál es la forma característica de *decir*, del *habla cantada* que se revela en el cante flamenco, con todas las peculiaridades que le son propias.

Por otra parte, hay que descubrir cuáles son las prestaciones mutuas, muy numerosas por cierto, de textos poéticos entre el cante flamenco y el repertorio popular español, tarea pendiente todavía, a pesar de que hay documentación más que suficiente para llevarla a cabo con éxito.¹¹

2: *Conocimiento del repertorio de las músicas populares de tradición oral de Andalucía*. Tal conocimiento es básico para aclarar los orígenes musicales del flamenco, ya que la cuna del mismo, como parece demostrado, es un ámbito geográfico bien documentado, situado al Suroeste de la tierra andaluza.

Una buena parte de los materiales para el estudio de la música popular tradicional andaluza están ya recogidos y transcritos desde hace más de tres décadas. La recogida fue encomendada por el Instituto Español de Musicología a los mejores especialistas de los años 40 y 50 (Magdalena Rodríguez Mata, Padre Donostia, Pedro Echevarría, Bonifacio Gil, Manuel García Matos, Manuel Lama Romero, Arcadio de Larrea, José María Gomar y Marius Schneider) y el resultado puede cifrarse en un número aproximado de 7.561 documentos musicales, en su inmensa mayoría canciones, transcritas directamente de intérpretes, informantes y cantores de varias provincias andaluzas, en la siguiente proporción: Jaén, 1.181; Granada, 390; Málaga, 485; Sevilla, 1.570, Cádiz, 1.461, Huelva, 2.474. Todo este material está aún por estudiar, analizar, clasificar y publicar, en los archivos del Instituto Español de Musicología. Tal estudio requiere una dedicación especializada que podría durar varios años, pero que es básica para conocer el contexto de la tradición musical popular del ámbito geográfico en que nació el cante flamenco. Sin este conocimiento, no se saldrá nunca de las meras conjeturas e hipótesis, como está ocurriendo desde hace tiempo.

Pero otra parte no menos importante de la tradición musical popular andaluza se podría recoger todavía hoy, si se emprendiese una búsqueda rigurosa y sistemática en las tierras del Suroeste andaluz consideradas como solar natal del cante flamenco. Aunque la fuerza del flamenco en Andalucía ha sido arrolladura, hasta llegar a identificarse en gran parte con la tradición musical andaluza, no hay que pensar que el resto de las músicas populares han desaparecido. Recientes trabajos de recopilación por tierras andaluzas demuestran que ciertos géneros como el romance, el villancico, la canción de cuna, el fandango y algunos otros están todavía vivos, no sólo en la memoria de viejos cantores y cantoras, sino también en la práctica individual o colectiva. Y ese repertorio no flamenco es el que habría que rastrear, en un trabajo de campo sistemático y bien orientado.

A todos estos materiales, tanto los ya recogidos como los que se pudieran recoger en una búsqueda cuidadosa, habría que aplicar los mismos criterios de análisis que hemos dejado expuestos más arriba. Y los datos musicales resultantes serían los que habría que analizar después comparativamente con los extraídos del repertorio flamenco, refiriéndolos a todos los elementos que hemos expuesto en el punto b) del

¹¹ Se han publicado ya un número suficiente de trabajos, tanto en el campo del flamenco como en el de la música popular tradicional, que permitirían llevar a cabo esta tarea con un resultado bastante fiable. Por lo que respecta al cante flamenco, es básico el estudio de F. Gutiérrez Carbajo que hemos citado en la nota 10. En cuanto al campo de la música popular tradicional, las antologías y estudios de los textos son muy numerosos, por lo que omitimos aquí una relación detallada, que puede encontrarse en cualquier publicación relacionada con el repertorio popular.

apartado anterior (transcripción émica), para que queden claros los parentescos musicales entre ambos bloques.

3. *Conocimiento del repertorio popular tradicional del resto de la Península Ibérica.* Este conocimiento exigiría un estudio, al menos sumario, de los cancioneros de todas las tierras de España, en particular de aquéllas que muestren rasgos musicales emparentados con la tradición andaluza, como es el caso de gran parte de las del cuadrante Noroeste, Extremadura, algunas tierras de la Submeseta Sur, y la parte meridional de las tierras levantinas. En todo este repertorio habría que analizar muy particularmente dos elementos musicales: los sistemas melódicos, en especial el *modo de mi cromatizado*, por ser el material musical del que están formados más del 90% de los cantes flamencos, y las melodías de *estilo melismático*, que aparecen insistentemente en buena parte de las tierras mencionadas, también por la misma razón, ya que el estilo melismático es el que predomina en el cante flamenco, aunque no es, ni mucho menos, exclusivo de él.¹²

Con el material seleccionado a partir de estos criterios habría que realizar de nuevo el mismo trabajo de análisis que hemos detallado en el punto b) antes citado.

4. Conclusiones

Las conclusiones serían la respuesta a las preguntas que hemos planteado en el apartado segundo, y quedarían claras después de aplicar la metodología expuesta en el tercer apartado. Es más que probable que, una vez realizado el trabajo, si es que algún día se lleva a cabo, ciertos aspectos requieran aclaraciones posteriores. Pero las hipótesis que se formularan después de realizar los análisis comparativos supondrían, sin duda, un avance respecto de las que acerca de los orígenes del flamenco se vienen manteniendo desde hace tiempo sin ayuda de los datos que proporcionaría el estudio de los aspectos musicales.

¹² En cuanto al *modo de Mi cromatizado*, su presencia reiterativa en la tradición musical popular de las tierras del cuadrante Noroeste de la Península Ibérica, incluidas las más norteñas como Galicia, Asturias y Cantabria, deja fuera de duda que se trata de una herencia musical autóctona. Este dato obligaría a corregir la común opinión que atribuye, tanto el sistema melódico de Mi como su cromatización a la influencia árabe que habría avanzado de Sur a Norte. Habría que volver a pensar, por consiguiente, en la hipótesis de F. Pedrell, aceptada también por M. de Falla (ver referencia en la nota 2), de que una buena parte de la cultura musical tradicional española llegó a la Península desde tierras de Oriente antes de la invasión arábiga, y de que los árabes no trajeron, en música, apenas nada que no estuviera aquí antes de su llegada. El trabajo del etnomusicólogo Marius Schneider acerca de este tema, "A propósito del influjo árabe: Ensayo de etnografía musical de la España medieval", (en *Anuario Musical del I.E.M.*, vol. I, 1946, pp. 31 y ss) es básico, y ha de ser tenido en cuenta para aclarar esta hipótesis básica para el conocimiento de la historia del repertorio popular tradicional de las tierras de España.

Por lo que se refiere al estilo melódico denominado *melismático*, tan característico del cante flamenco, hay que tener en cuenta que su presencia en la mayor parte de las tierras de España, hasta las más norteñas, es un hecho tan reiterado, que tampoco se puede mantener la hipótesis de que esta presencia se deba a una corriente que vaya de Sur a Norte. Sería, pues, necesario revisar los cancioneros de Galicia, Asturias, Santander, León, las dos Castillas, Aragón, Levante, y Baleares, estudiando muy especialmente los centenares de melodías melismáticas que aparecen en ellos, y estableciendo las oportunas comparaciones con las vocalizaciones y melismas de la interpretación del cante flamenco, para detectar las semejanzas y diferencias que puedan darse entre unos y otros.

5. Aclaración final

El proyecto que hemos expuesto en este trabajo requeriría, para su completa realización, un tiempo del que es imposible disponer antes de la celebración del XXI Congreso de Arte Flamenco. Por ello el autor del mismo lo aporta solamente como un *plan de trabajo* que considera válido para aportar nuevos datos que ayuden a aclarar un problema al que se viene intentando dar respuesta desde hace décadas: el origen del flamenco.

La realización del trabajo en toda su dimensión requeriría varios años, y habría de ser llevada a cabo por un equipo interdisciplinar dirigido con un criterio claro, y asistido económicamente con ayudas que permitieran a algunas personas la dedicación exclusiva o a tiempo parcial, sobre todo para llevar a cabo las fases de recogida de datos, previas al trabajo de análisis.

El fandango: transcripción comparativa de seis variantes.

Es bien sabido que el fandango es uno de los géneros más difundidos y diversificados del cante flamenco. La transcripción de estas seis variantes de un mismo tipo melódico, procedentes de lugares muy diversos y distantes, permite establecer una comparación muy esclarecedora. Haciendo una lectura comparativa en columna se percibe cómo un mismo invento melódico, que obra en la memoria colectiva como tipo referencial, va perdiendo la semejanza puntual con las variantes más simples, a medida que la inventiva de un intérprete va introduciendo desarrollos y adornos de estilo melismático. La simplicidad de las tres primeras variantes, en las que la línea melódica se percibe con claridad y el ritmo ternario del género no ha desaparecido (sí en la segunda, más libre rítmicamente), se va complicando a medida que un intérprete va introduciendo cada vez más adornos y desarrollos, que pueden ser más o menos originales, graciosos o inspirados, dependiendo de diversos imponderables.

Queda en el aire la pregunta básica que hay que resolver: ¿Es el flamenco un repertorio diferente y específico de canción, o es más bien una forma especial y personal de cantar lo que se canta en otros sitios y de otra manera?

Desde luego a esta pregunta respondió sin quererlo muy directamente Fosforito en el coloquio que sucedió a esta conferencia cuando afirmó: "El flamenco lo hemos hecho los cantantes".

Si se partiera de esta afirmación que parece tan evidente, ¿no se aclararían muchas dudas acerca del origen del flamenco?

EL FANDANGO: TRANSCRIPCIÓN COMPARATIVA DE SEIS VARIANTES

(Miguel Manzano Alonso)

(Mi 7) (del preludio)

FANDANGO MANCHEGO $\frac{3}{4}$ Pa-ra pa-se-ar tu

FANDANGO DE HUELVA (MARIA VARGAS) $\text{♩} = 88$ Ma-rí-a

CANCION ZAHORANA $\text{♩} = 72$

FANDANGO DE HUELVA (MARIA VARGAS) $\text{♩} = 88$ (diferente esquema armónico) MI(7) y pa-pa-de-er en-ga

FANDANGO GITANO (FORNABA DE FREDA) $\text{♩} = 116$ Por que me mi-ras y te

GRANAINA (LUIS CABALLERO) $\text{♩} = 84$ Se-rra-na que teol-vi-da-

DOM ca-lla Pa-ra pa-se-ar tu ca-lla

ya teol-vi-da la tu bo-ca a mi-ri

Por-ta-li-co de la i-gle-sia,

es muy pronto pa su-ir,

mi-ro la-gra-no chee-u-nas qui-na

me mandas te- a de-cir,

no rese-ci-to na-va-da per-que el no-vo

de la mar-me bor-ra-ri-a yo con-li-go

cuántas li-gas ha-brás vis-to, cuántos pe-ca-

y pa-pa-de-er en-ga. no, e-so me ha-ja.

por que me mi-ras te mi-re, que no che más

se-rra-na, que teol-vi-da-ra, cuando el por-te le-jo

(DOM) Sol(7)u

que tu nes me lo me ten tre la la-ja.
 so-lo a-tes y co-mo yo te que-ri-a-
 dos mor-ta-les ha-bráscome ti-doa Cris-to-lam
 sades mi sin cum-plir los uei-te a-ñoh ay,
 pe-re-gri-na, a a y, a y,
 mi, yo ya de ti no me la corda-ba,

DOM FAM

pa-ra pa-se ar tu ca-lla.
 a an tes que
 Fa
 cuando pe-za. ba vi-vir.
 lo que me pásas mi después, el verte juh-te mi rui
 me mandas- teh. e-e a de-cir

MI M

na. (cr.)
 cr.