

ANÁLISIS DE LA MÚSICA DE LOS VERDIALES EN EL MARCO DE LOS FANDANGOS DEL SUR

Miguel Ángel Berlanga*

El autor, desde el punto de vista musicológico, considera los verdiales como variantes locales de los «fandangos del sur», con la particularidad de haber influido en la génesis de cantes flamencos. Sin perder de vista las «condiciones reales de existencia» de los verdiales, detalla el repertorio constitutivo de referencias musicales específicas de los verdiales: las particularidades modales, la escala musical, la interválica, la cadencia melódica, la modulación del canto, la instrumentación, el sistema de acordes, la figuración rítmica..., con una abundante ejemplificación. Concluye con el tránsito de los verdiales a los fandangos flamencos de Juan Brea o cantes abandolaos.

INTRODUCCIÓN

En España y en los países americanos de habla hispana se encuentran muchas músicas que, aunque de muy variado tipo formal, responden al mismo término genérico de *fandangos*. Un fandango andaluz poco tiene que ver en su aspecto formal con uno del País Vasco (también allí hay músicas conocidas como fandangos), o con un *son* de fandango mexicano. Y sin embargo, todos los *fandangos* parecen coincidir en un dato: el ser, en la actualidad o en un pasado más o menos remoto, músicas *bailables*. No en vano la acepción más universal de la palabra fandango, es la de *fiesta de baile*¹.

De entre las muchas tipologías de fandangos que se podrían establecer, existe una que en otro lugar he-

mos llamado *fandangos del sur*², apta para designar a un tipo de músicas tradicionales asociadas al baile que se practican por todo el sur de España en ocasiones festivas. Muchas veces –no siempre– reciben el nombre de *malagueñas*³. Es el caso de los verdiales malagueños, que pueden considerarse por diversos motivos un ejemplo paradigmático. En la obra aludida (1998) argumentamos que la música de los verdiales parece haber influido, de una manera u otra en:

- a) Un sinfín de variantes locales de *fandango del sur*.
- b) Un buen grupo de composiciones de autor, designados principalmente bajo el nombre de *fandango* o *malagueña*.
- c) El grupo de los fandangos flamencos, bien sea directamente (algunas malagueñas), o bien indirectamente (el resto de los fandangos flamencos:

* Universidad de Granada.

granaínas, tarantas, mineras, cartageneras, fandangos de Huelva y de la provincia de Córdoba).

Aquí nos limitaremos a caracterizar musicalmente los *verdiales*, aunque en el marco más amplio de los fandangos del sur. Comenzaremos por un encuadre geográfico y algunos datos etnográficos. En un segundo momento, expondremos los criterios formales de análisis y mostraremos cómo nos serviremos de los datos culturales.

EL MARCO GEOGRÁFICO

A partir sobre todo del trabajo de campo, en los trabajos recién aludidos establecimos lo que podría llamarse la *zona de influencia* de los fandangos del sur. Esta se sitúa –de manera bastante aproximada– al sur de una línea que imaginariamente pasara de este a oeste a la altura de la ciudad de Madrid. Más al norte de esta zona, no se cantan ni bailan fandangos de este tipo en las fiestas tradicionales: aunque se encuentren eventualmente músicas llamadas *fandangos*, no son, formalmente hablando, *fandangos del sur*⁴.

Al sur de esta línea, se cantan y bailan fandangos *del sur*, pero solo en determinadas zonas pueden ser calificados de *populares*, por conocidos y practicados. En líneas generales son las siguientes:

- Casi toda la provincia de Málaga y algunas comarcas de las provincias del interior, especialmente Córdoba, Granada y Jaén; y Cádiz, Granada y Almería por la costa. Es la que llamaremos en sentido amplio zona de los fandangos *verdiales*, aunque fuera de la provincia de Málaga son conocidos bajo otras denominaciones: *malagueñas* alpujarreñas, *chacarrá* (zona de Algeciras y sur de Córdoba), *robaos*, *fandangos*...
- El Andévalo y parte de la sierra de Huelva (*fandangos de Huelva*).
- Malagueñas* y *fandangos* de la *zona de las Cuadrillas*, en Murcia y provincias colindantes: especialmente Almería, Albacete y zona oriental de Granada y Jaén.
- Zona de la huerta valenciana, hasta la plana de Castellón: *valencianes de l'u* y *riberenques*⁵. Por el sur este tipo llega hasta *l'alacantina* del ball xafat (Huerta de Alicante).

- Algunas zonas de Ciudad Real y Toledo en Castilla-La Mancha, donde son conocidos indistintamente y según lugares como *malagueñas*, *rondeñas* y *fandangos*.
- Valles del Tietar y Alberche, en Gredos: *rondeñas* (norte de la provincia de Toledo, Ávila y la Vera de Cáceres).
- Islas Canarias (*malagueñas*).

Así pues, aunque nos centraremos en los fandangos andaluces, Murcia, Valencia, Castilla-La Mancha, Gredos y Canarias, son zonas de *fandangos del sur* bien diferenciados⁶. Ciertamente en Andalucía están más extendidos, pero ni todos los fandangos son del tipo *malagueña* o *fandango del sur*, ni estos se practican solo en Andalucía.

LOS FANDANGOS DEL SUR EN ANDALUCÍA. FANDANGOS VERDIALES Y FANDANGOS DE HUELVA

Allí donde siguen siendo populares como músicas de baile, los fandangos presentan rasgos distintivos, tanto formales como de estilo interpretativo y ocasión en que se interpretan. Cabe hablar de *variantes locales*. Según una vaga y generalizada opinión, Huelva sería «la tierra del fandango»⁷. Lo cierto es que los estudiosos hablan de dos zonas diferenciadas de fandangos: Huelva y Málaga⁸. Y casi todos admiten la existencia de estos dos «focos», aunque no se suelen detallar las diferencias, el alcance, la extensión, la popularidad actual de unos y otros...

¿Hay realmente dos zonas geográficamente definidas, y han actuado o actúan como focos de influencias? ¿Esa bipartición se establece solo en términos musicales, o hay rasgos *culturales* que los diferencian? ¿Qué alcance tiene el término *pilares* en el texto aludido? He aquí nuestra respuesta personal a estas preguntas (aunque aquí no las argumentaremos de manera detallada):

a) El grupo instrumental

En la zona de los fandangos verdiales –no solo los malagueños– lo habitual es que los interprete una *pequeña orquestilla* llamada las más de las veces



Fiesta de Verdiales. Ilustración de Gustave Doré para el libro de Charles Davillier *Viaje por España* (1855). Cortesía de la Biblioteca Cánovas del Castillo, Diputación de Málaga

panda o *cuadrilla*⁹, en la que aparecen el violín y/o laúd¹⁰, la guitarra como instrumento acórdico y los palillos, platillos, pandero y otros, de percusión. En la provincia de Huelva, en cambio, los fandangos se interpretaron antiguamente con *flauta* y *tamboril*. Pero desde principios del siglo XX estos instrumentos fueron sustituidos progresivamente por la guitarra, aunque en lugares como Almonaster, Cerro de Andévalo o Alosno –caso del *fandango parao*–, conviven las dos prácticas¹¹.

b) La extensión de las zonas de influencia

En términos de 'territorialización' (Pelinski, 1995) los fandangos tipo verdial se practican desde muy antiguo por toda una amplia zona de Andalucía y fuera de ella¹². Los de Huelva, se localizan en una zona mucho más concentrada: el Andévalo, y parte de la sierra¹³. Pero si hablamos en términos de popularización moderna, son los de Huelva los que,

desde los años 20-30 del siglo XX más se popularizaron, mezclados parcialmente con la práctica flamenca del cante¹⁴.

c) La diversa manera de definir en términos emic a unos fandangos y otros

Existen dos maneras distintas de entender los fandangos en una y otra zona, lo cual refuerza la pertinencia de hablar de dos zonas. Los fandangos en Huelva están bastante definidos melódicamente en cada una de sus frases. Los aficionados y cantaores saben cómo tienen que cantar cada tercio de un fandango, por ejemplo el de Valverde, en su versión de *El Gatiño*, o el de Almonaster... Salvo pequeñas variantes de estilo personales, siempre se cantan siguiendo unas pautas melódicas precisas¹⁵.

En la zona de los fandangos verdiales no se habla de «el fandango de Almogía», o «el de Comares»,

etc. Se habla de *estilos locales* (el *estilo* de Comares, de Jeva, el de Montes...). Esos *estilos* se definen por la instrumentación, tímbrica, tempo, ritmo acompañante... pero no por la melodía de la copla. La parte vocal es variable, mucho más que en la zona de Huelva: cada cantaor tiene su o sus variantes melódicas, que caben dentro de un mismo *estilo local*. Dentro de una estructura general o *variante local*, se da en lo melódico una gran cabida a las *variantes personales*¹⁶.

d) El diverso papel que juega el cante en ambas zonas

Se puede formular en los siguientes términos: mientras los fandangos verdiales (folklórico-tradicionales) se subordinan siempre al baile, los onubenses han perdido en gran medida esta referencia. Los verdiales son la parte vocal de un todo, que es la *fiesta de baile*. Los de Huelva se practican cada vez más en reuniones de cante, en las peñas¹⁷. En este sentido se han identificado más con la *práctica flamenca* que los fandangos verdiales, que sigue siendo una *práctica preflamenca*.

Con esto queda justificada la pertinencia de hablar, tanto musical como culturalmente, de *dos prácticas diferenciadas* de fandangos del sur en Andalucía. En otro lugar hemos escrito que si en lo musical ambos tipos de fandangos son bien diferenciables, más aún lo son en lo extramusical, en su *performance*, en la ocasión a la que se asocian.

RASGOS MUSICALES COMUNES A TODOS LOS FANDANGOS DEL SUR. PRIMERA APROXIMACIÓN FORMAL

Antes de entrar de lleno al análisis, una simple audición atenta de cualquier fandango del sur nos muestra ya algunos rasgos musicales comunes, entre los que destacan los siguientes:

- 1.º El *ritmo ternario*.
- 2.º Estructuración en *seis frases musicales*¹⁸.
- 3.º Cada frase se inscribe en un ciclo de *doce tiempos*.

4.º En su parte vocal, las coplas son precisamente *coplas* desde el punto de vista estrófico, es decir cuartetos octosilábicos; o bien quintillas octosilábicas.

5.º Una *escala común* que provisionalmente llamaremos *escala* o *modo de mi*, aunque un análisis detallado lleva a establecer diversas variantes¹⁹.

Esta escala en algunos casos es perfectamente diatónica sin ninguna alteración. La llamaremos *modo de mi diatónico* (Ejemplo 1).

Grados	I	II	III	IV	V	VI	VII	8º
Intervalos	1/2	1	1	1	1/2	1	1	1
	(mi)	(fa)	(sol)	(la)	(si)	(do)	(re)	(mi)

Ejemplo 1

En otros casos aparecen algunas alteraciones ocasionales. Las que más se repiten son 5º grado rebajado y, en algunas variantes locales (no la de los verdiales malagueños), el 2º grado elevado –poco, y en frases ascendentes– y el 3º elevado.

6.º La parte vocal se mueve habitualmente por *grados conjuntos*. Casi no se dan saltos superiores al de 2º²⁰.

7.º Tendencia descendente de casi todas las frases musicales, sobre todo a partir de la mitad de cada una de las seis frases²¹.

CONCEPTOS TEÓRICOS. MODALIDAD Y TONALIDAD EN LA MÚSICA DE LOS FANDANGOS DEL SUR

La regla de oro que creemos conviene aplicar es descubrir (y tener presente en todo momento) *el modo concreto de comportarse* de estas músicas, y no el de otros repertorios. Los modos no son una construcción teórica –menos aún en ámbitos ajenos a codificaciones–, sino que reflejan distintas maneras de configurarse en la práctica los distintos repertorios musicales. No son normas preestablecidas, sino lenguajes vivos, aprendidos por tradición. Pueden variar más o menos en el tiempo y en el espacio,

como constructos culturales que son. Pero si encontramos que estas músicas son de base modal y no se rigen por las leyes de la tonalidad clásica, no hemos de aplicarles acriticamente las pautas del análisis tonal; y, si encontramos que solo remotamente recuerdan a la modalidad gregoriana, tampoco servirá aplicarles sin más los criterios de análisis específicos de los modos gregorianos²².

En términos generales, la música modal se rige por unas «normas» (no escritas, toda codificación es posterior a la práctica) distintas de las del sistema tonal²³. Entre los rasgos que definen un modo, se han destacado:

- a) La relación interválica de cada grado de la escala con la nota que se destaca como *final* (término equivalente a lo que en música tonal sería la tónica) y que en todo momento del decurso melódico ejerce una atracción especial sobre las demás²⁴.
- b) La especial importancia que adquieren algunos grados. Podemos hablar de cuerdas o *grados atractivos secundarios*²⁵, siempre subordinados a la nota final, que le da nombre al modo. No tienen por qué ser los grados 4º y 5º y, si lo son, no hablaremos de ellos como *subdominante* y *dominante*, porque las especiales relaciones estructurantes que entre estos grados y la tónica se establecen en la música tonal, son específicos de ella. Tampoco el 7º grado funciona a manera de sensible que *dialoga* de manera especial con la tónica, ni siquiera en los casos en que este se encuentre a un semitono de la 8º, como sucede en el modo de do²⁶.
- c) Ciertos giros melódicos característicos, por ejemplo en los arranques, o en torno a esos otros grados importantes. Cabe hablar de *fórmulas cadenciales* (melódicas) intermedias o finales.
- d) Ocasionalmente, y en determinados momentos del decurso melódico, ciertos grados de la escala suenan elevados o rebajados. Más que cromatismos –como interpretó Riemann en su *Armonía simplificada*– (Riemann, 1967), se suelen considerar fenómenos propios y característicos de la música modal (Schönberg, 1979: 199)²⁷.
- f) Todo esto se traduce en algo bien perceptible al oído aunque a veces chocante a quien está habituado a percibir tonalmente. Distintas *maneras de ser* de los repertorios modales se traducen en atmósferas modales distintivas. Cabe hablar de un carácter modal genérico, distinto al tonal, y dentro de él, de distintas atmósferas o colores modales, según en qué repertorio nos situemos. Cabe hablar de una sonoridad frigia con distintas variantes según repertorios.

Pues bien, solo en el caso de que la aludida atracción o relación especial de todos los grados con la *final* –nota atractiva fundamental– deje de estar presente, pasando a ser otro grado el centro de atracción principal, cabría hablar de modulación²⁸. Si detectamos dos centros de atracción precisos en una pieza, podremos hablar de *bimodalidad* (en el sentido de cambio de escala en el tiempo, no en el de la percepción de dos centros tonales simultáneos al estilo del que surgió en la música postromántica). Pero si esa especial relación de la nota final con las demás se mantiene, la música sigue en el mismo modo o escala²⁹.

Foto: PGM



EL MODO DE MI EN LAS MÚSICAS TRADICIONALES ESPAÑOLAS

Llama la atención la presencia mantenida de la que ha venido en llamarse *sonoridad frigia* en las músicas tradicionales españolas, y esto al menos desde el siglo XV. Hasta el punto de que se le tiene por rasgo idiosincrático –y tantas veces tópico– de *lo español* en música³⁰. Por eso no tiene nada de extraño que lo encontremos en distintas variantes, tanto en fandangos como en saetas y otras muchas músicas de tipo tradicional como nanas, cantos de trabajo, romances, aguilandos y en una buena proporción de los cantes flamencos clásicos.

Caracteriza inicialmente a esta sonoridad *el semitono que se sitúa entre sus grados 1º y 2º y entre el 5º y 6º*. Es de notar la frecuente relación de tensión-resolución que se establece entre el 2º y el primer grado³¹. También actúan como *notas atractivas secundarias*, el 4º grado (la) y el 5º (si). Cuando el decurso melódico se sitúa temporalmente en torno al 4º como nota atractiva, es frecuente la elevación en un semitono del tercero (atracción de la 3ª por la 4ª). En pasajes ascendentes resulta elevado a veces el 2º, atraído por el 3º. Por su parte el 5º a veces suena un semitono bajo.

Algunos autores, como Manzano, hablan de un modo de *mi diatónico* (todas y sólo las notas de la escala natural a partir del mi, transportado por cierto a cualquier altura) y de otro *cromatizado* (aparición de esas alteraciones aludidas), siendo esto lo más frecuente, como ya destacó el P. Donostia (1946: 153-

79). Es de destacar que todas estas particularidades, una a una, las ha heredado el flamenco.

LOS FANDANGOS VERDIALES

La terminología habitual reserva el término *verdial* para los fandangos malagueños, pero a todos los que se les supone emparentados con ellos, también se les suele designar con este término genérico³², que no es tan antiguo: se extendió desde mediados del siglo XX³³, pero en la actualidad ya es una palabra admitida, también en la bibliografía.

Algunos autores designan como *verdiales* solo a los fandangos malagueños³⁴. Otros los hacen extensivos al sur de la provincia de Córdoba. Y otros incluyen los de las zonas costera y oriental de Granada y poniente de Almería, y también los de la provincia de Cádiz (zona de Tarifa)³⁵.

No insistiremos en los instrumentos característicos de las orquestillas o pandas. Pero la presencia o no de estas orquestillas puede usarse como criterio para definir las zonas geográficas en que se practican en la actualidad (o han sido populares hasta hace unos años). Para quien le interese detallamos en nota a pie de página las zonas de Andalucía con presencia de fandangos verdiales que hemos podido establecer³⁶. Basta echarle un vistazo para reparar en que es muy amplia en comparación con la de Huelva. En toda esta zona se repiten otras particularidades (tipo de reuniones festivas asociadas tradicionalmente al baile, improvisación de coplas, etc.) que también los distinguen de los de

Panda Arroyo Conca, estilo Comares. Foto: BL



Panda de El Borge, estilo Comares. Foto: BL



Huelva. Pero al no tener que ver con lo musical en sentido estricto, las dejamos de lado.

ANÁLISIS MUSICAL. EXPOSICIÓN DE LOS NIVELES DE PERTINENCIA

El análisis musical «químicamente puro» no existe, hay muchos sistemas posibles. Pero cualquier método que adoptemos deberá servir para poner en evidencia las que retengamos como características distintivas de un repertorio.

Si todo sistema musical es un lenguaje expresivo asociado a grupos humanos (ninguna música tiene una existencia inmanente, abstracta, ideal, sino que dice algo de una sociedad o parte de ella), podemos considerarlo como un *sistema simbólico de referencias sobre determinadas prácticas culturales*. Esto significa que necesitamos formalizar y abstraer un repertorio. Pero no a costa de olvidar definitivamente sus «condiciones reales de existencia». El análisis formal tiene su momento, pero no debe llevar a olvidar las condiciones de *existencia real* de un repertorio. Sin renunciar al rigor metodológico del análisis, realizamos un «ida y vuelta» (Nattiez, 1991: 77) o interacción (que no mezcla indiferenciada) entre los datos estrictamente musicales y los datos socio-culturales. Así entendemos el concepto de pertinencia cultural del que hablara Arom (1985: 280 y ss)³⁷.

¿Qué niveles de pertinencia hemos aplicado para el análisis de todos los fandangos del sur? Viene al caso citar el siguiente pasaje de Shima Arom (1985: 257):

«La finalidad de la descripción y del análisis reside en la caracterización de una música, de un repertorio o de una pieza. Por *caracterización* entendemos lo que define la singularidad del objeto estudiado, su identidad, sus propiedades distintivas frente a otras músicas de otros repertorios o de otras piezas. La caracterización debe retener cada una de las propiedades que el análisis ha permitido deducir como pertinentes».

«En efecto, tanto con la transcripción como con el análisis perseguimos extraer los *rasgos pertinentes* de un evento musical, evidenciar o sacar a la luz los elementos que le caracterizan y permiten su identificación» (Idem: 254).

En definitiva, hemos elaborado un tipo de *pertinencia* que, siguiendo a Nattiez, llamamos *constructiva*: puesto que no podemos decir todo de un objeto, definimos ciertos parámetros musicales, que en un primer momento percibimos –quizás intuitivamente– como los más característicos de un repertorio. Y una vez definidos, los aplicamos a todos los casos, de manera paulatina. He aquí los *niveles de pertinencia* que hemos definido para todos los fandangos del sur. Una vez expuestos, resumiremos los resultados obtenidos para el caso de los fandangos verdiales³⁸.

1. Escala musical

Un estudio de la configuración escalar de los fandangos del sur por zonas, sirve para una primera aproximación al *modo o modos musicales* y ayuda a dibujar y distinguir variantes según zonas.

Panda Santo Pítar, estilo Montes. Foto: BL



Fiesta estilo Almogía. Foto: PGM





Juan Romero Anaya, hijo y hermano de veteranos fiesteros. Cantaor y platillero de la panda Santo Pitar. Foto: PGM

2. Interválica, dibujos y conducción melódica. Estilo de canto

Un estudio detallado de la *interválica* sirve para individuar otro rasgo distintivo de estas músicas: su estilo de canto fluido que se manifiesta en la abundancia de intervalos contiguos. Esto, unido a la abundancia de melismas, arrastres y portamentos (especialmente en algunos estilos), ayuda a definir un *estilo de canto* característico, aunque nos mostrará ser más acentuado en determinadas zonas. Mediante el estudio de las *curvas melódicas*, también se individuán rasgos distintivos y diferencias entre unas zonas y otras.

3. Notas de final de frase o cadencias melódicas

Mediante este *tercer nivel de pertinencia* estudiamos los grados de la escala en los que concluyen cada una de las seis frases de las coplas (*cadencias melódicas*, casi siempre descendentes). Estas cadencias parecen tener especial importancia estructurante. Se analizan

tanto consideradas en sí mismas como en relación con el acompañamiento instrumental (nivel 4 de pertinencia). Descubriremos así uno de los rasgos más interesantes de estas músicas: la especial *tensión dinámica* que se produce entre todos los grados de la escala y el punto de reposo o cadencia final. Y esto en sentido temporal, horizontal, de *descenso hacia la tónica* y no de relaciones verticales, más propias de la armonía clásica.

4. Acompañamiento instrumental. Secuencias acórdicas características

Mediante este nivel de pertinencia, se estudian los modos más habituales de introducción instrumental, acompañamiento a la copla e interludios instrumentales. De él resultan determinados rasgos distintivos en la instrumentación de los fandangos de cada zona (Huelva, verdiales, flamencos, etc.).

5. Relación entre cadencias melódicas y acompañamiento acórdico

Para comprender bien la función estructural de la característica secuencia: (mi), do, fa, do, sol, do, fa, mi³⁹ hay que analizarla en relación con lo que suena en la parte vocal. Veremos que es habitual que se establezcan *disonancias* «extrañas» entre voz y acompañamiento, y que la naturaleza de estas disonancias no se explica satisfactoriamente en términos de armonía clásica.

6. Figuraciones rítmicas. a. Células rítmicas de la parte vocal. b. Células rítmicas de la parte instrumental. b'. Cada 3 tiempos. b". Cada 12 tiempos

Con este nivel de pertinencia se profundiza en lo que ya a primera vista se presenta como uno de los rasgos que más diferencian a unos fandangos de otros: *las figuraciones rítmicas*. También este ítem es interesante de cara a las derivaciones flamencas.

Los niveles 7 (tempo), que completan la caracterización de los repertorios por zonas y el 8 (relación variantes locales/personales) no los trataremos aquí. No

obstante ya hemos aludido al distinto concepto de variante en la familia de los verdiales y la de Huelva.

ANÁLISIS DE LOS FANDANGOS VERDIALES

Veremos cómo la aplicación estricta de estos criterios lleva a conclusiones a veces sorprendentes, que escribiremos en cursiva. Como partituras de referencia, remitimos a las transcripciones standard de *Bailes de Candil Andaluces...* (2000).

1. Escala base

La aplicación de este nivel a los fandangos verdiales evidencia los grados de la escala que aparecen alterados alguna vez. Sólo el 5º suena rebajado, y esto en contadas ocasiones. De los 14 ejemplos que resume el cuadro, cuatro aparecen sin ninguna alteración, en lo que puede calificarse de un modo de mi diatónico. A ésta la llamamos **escala tipo 1**. Otros nueve aparecen con el 5º grado rebajado. Lo habitual es que esto suceda en frases descendentes y sobre todo en torno a la cadencia de la 2ª frase. A la escala de los fandangos que muestran este rasgo la llamamos **escala tipo 2**. Sólo en un caso (verdial almeriense, del campo de Dalías) este 5º grado suena rebajado a principio de frase y no al final. En el verdial almeriense se suceden frases con el 5º natural con frases con el 5º rebajado. *Este rasgo lo han heredado casi todos los fandangos flamencos de Levante* (Tarantos, Tarantas, Mineras, Cartageneras). Llamamos a este tipo de escalas en las que el sib aparece de forma más destacada, **escala tipo 3** (Ejemplo 2).

En ninguno de los ejemplos que transcribimos de fandangos tradicionales apareció el tercer grado elevado en un semitono: siempre se entona a distancia de 3ª menor sobre la nota final. Por tanto *no se confirma la pretendida configuración de la llamada «escala andaluza» afirmada por algún tratadista: mi, fa, sol, sol#, la* (Crivillé, 1988: 316). Al menos por lo que se refiere a los fandangos verdiales tradicionales de baile, que son los más extendidos geográficamente en Andalucía. *Sólo se oye el sol# formando parte del acorde mi del acompañamiento instrumental, al principio y al final de la copla, pero no en la voz.* A esto ya aludió H. Rossy hace más de medio siglo⁴⁰.

Mediante este primer nivel de análisis queda hecha una primera aproximación a la escala base de los fandangos verdiales. Pero es necesario analizar las figuras cadenciales, dibujos melódicos característicos, la importancia estructurante de algunos grados atractivos...

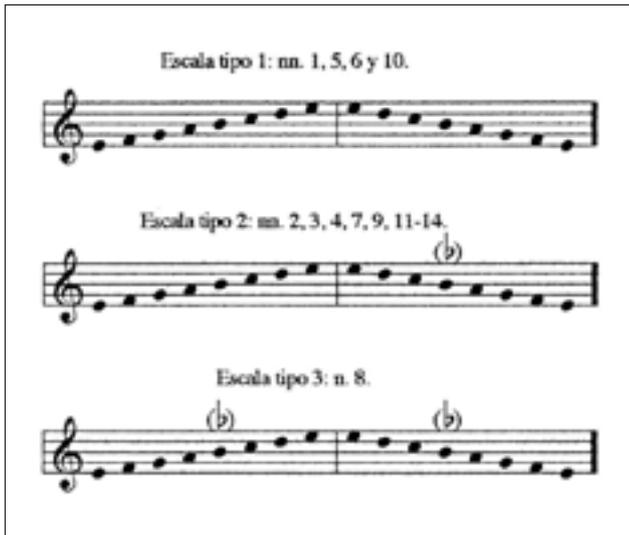
2. Interválica. Curvas y conducción melódica

Los glissandos o portamentos abundantes, pueden ser considerados, de cara al análisis, como segundas sucesivas especialmente ligadas⁴¹. Por tanto los intervalos superiores al de 2ª que vienen unidos por esos portamentos, no los consideramos al efecto como terceras, cuartas o quintas sin más, sino como un salto a través de segundas sucesivas especialmente ligadas⁴².

El siguiente ejemplo muestra la manera habitual de proceder la melodía de estas músicas, que es por segundas descendentes desde una cima situada al inicio de cada frase. Cada nueva frase suele comenzar varios grados por encima. Se producen así entre cada frase, saltos ascendentes, habitualmente «limpios»,

Francisco Rodríguez Palma, «Francis el Rubio». Cantaor y platillero en la panda 1ª del Puerto de la Torre. Foto: PGM





Ejemplo 2

sin glisandos, para volver a descender suavemente (Ejemplo 3).

Mediante otro cuadro procedimos a constatar numéricamente lo que desde el principio se intuía como rasgo peculiar de estas músicas, a saber: a) Que los saltos melódicos son de 2ª en su mayoría (en el interior de la frase). b) Que la curva descendente de casi todas las frases, origina saltos ascendentes acentuados entre frase y frase⁴³.

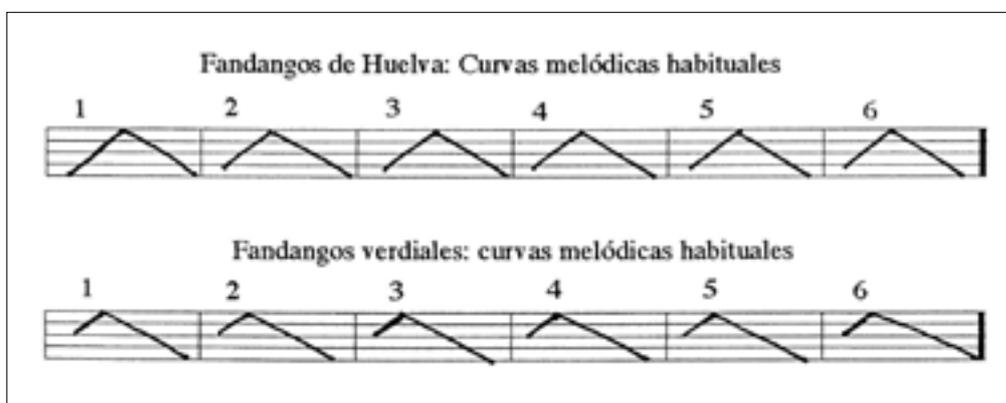
3. Finales de frase (cadencias melódicas)

El estudio de las cadencias melódicas y su puesta en relación con las secuencias acórdicas del acompaña-

miento instrumental pone en evidencia la «originalidad» de unas músicas que se alejan en su factura de lo que más de un estudioso ha pretendido como caracteres específicos de los fandangos⁴⁴. Para entender el significado estructural de estas cadencias melódicas, contamos con el siguiente cuadro (ej. 4: «Cuadro 5»)⁴⁵.

Teniendo por delante el «cuadro 5» del ej. 4, se observan algunos datos interesantes⁴⁶:

- 1.º *Todas o casi todas las frases son descendentes, y las cadencias lo son como culminación del proceso*⁴⁷. Puede retenerse éste como un rasgo característico de los fandangos verdiales.
- 2.º *Todas las cadencias finales (6ª frase), se hacen sobre la nota mi a través de una curva descendente.*
- 3.º Las cadencias de las frases 1ª y 3ª suelen ser similares, y en algunos casos casi idénticas: tras la 1ª frase expositiva, viene una segunda y de nuevo se insiste en la frase inicial, resultando una estructura de tipo A-B-A. Es frecuente que esa identidad se extienda a la 5ª frase, resultando una alternancia de tipo A-B-A-C-A-D.
- 4.º Después de las tres primeras frases (A-B-A), todas las cuartas frases coinciden siempre en que o resuelve en el tercer grado (sol), o bien en el quinto (si), y éste nunca rebajado sino «natural». Si se compara con el resto de las cadencias, en ningún otro caso (salvo la cadencia final, que ya se ha visto que siempre es sobre mi), existe esta uniformi-



Ejemplo 3

Cuadro 5. Fandangos verdiales: cadencias melódicas

Ejemplo 4

dad. Este dato que puede parecer recuento estéril, adquirirá todo su significado cuando lo confrontemos con el 4º nivel de análisis (acompañamiento instrumental).

5.º No todas las segundas frases hacen cadencia en el 5º grado rebajado (sib), pero siempre que aparecen cadencias de este tipo, tienen lugar en esta parte de la copla (2ª frase, véase la transcripción siguiente, «ejemplo 29»). De esta regla solo parecen sustraerse los fandangos del sur de Córdoba (Lucena, Puente Genil...) y de Almería. De aquí surgen consecuencias interesantes de cara a los fandangos flamencos.

6.º Las *cadencias en fa* (2º grado) pueden resultar tan extrañas –chocantes a un oído poco habituado– como recurrentes. Puede verse que abundan en las frases 1ª, 3ª y 5ª. He aquí un ejemplo paradigmático, de una malagueña alpujarreña (Ejemplo 5), Eric Pérez (1996: 58), aunque restringiendo el discurso al *modo de mi* en el flamenco, sostiene que la relación del 2º grado con el 1º en esta escala llega a adquirir tanta importancia estructural como la puede tener, en las músicas tonal,

la relación 5º/1º, por lo que se puede llamar a este 2º grado la *dominante flamenca*⁴⁸. En efecto, las cadencias sobre el 2º grado muestran aquí esa importancia estructurante. Estas cadencias despistan a muchos oídos (como también la cadencia sobre sib), tanto que puede llegar a sonar a falta de afinación. Pero en realidad es algo peculiar y diferenciador de estas músicas⁴⁹.

Con lo visto respecto a las notas cadenciales, hay que preguntarse: ¿De qué escala musical son manifestación estas cadencias sino de una única, y no de dos? Es decir ¿cabe hablar de bimodalidad por lo que llevamos visto hasta el momento? Leyendo cualquier copla en horizontal, o el cuadro 5 (cadencias reducidas a este nivel de pertinencia), parece quedar claro que las cinco primeras frases se detienen en algún grado de la curva descendente, sin llegar a completarla⁵⁰. *Todas las cadencias intermedias están en dependencia de la cadencia final, de la que no son sino una preparación* (Ejemplo 6).

Estas cadencias solo se entienden bien como formando parte de *un lenguaje musical en el que importan menos las relaciones armónicas verticales que el de-*

sarrollo melódico horizontal, la aproximación sucesiva hacia la cadencia final. Pensar aquí en términos de relaciones verticales es forzar el argumento, las relaciones dinámicas temporales (tendencia hacia la cadencia final) explican mejor el sentido de esta música que las relaciones verticales. *Explicar estas músicas en términos de verticalidad armónica supone olvidarse del análisis de la parte vocal, considerar solo el acompañamiento instrumental.* El análisis hay que hacerlo relacionando ambas partes, vocal e instrumental. Se pueden analizar por separado, pero para luego relacionarlas⁵¹.

Los puntos de reflexión que surgen de lo visto en este punto:

- 1.º La «caracterización por el estilo de canto» que de los fandangos hiciera el musicólogo belga François A. Gévaert a mediados del siglo XIX⁵², queda aquí confirmada.
- 2.º Resulta llamativo que ningún autor posterior a Gévaert haya hecho alusión a esto, siendo un rasgo de estilo de canto específico y característico de los fandangos del sur, al menos de los verdia-

les. ¿Puede deberse a que los autores más modernos tuvieron ante sus ojos otro repertorio distinto del de Gévaert? Quizás la clave sea, una vez más, el proceso de folclorización que sufrieron en el siglo XX, ya citado. Pasemos ya al acompañamiento instrumental, punto muy relacionado con lo aquí visto.

4. Acompañamiento instrumental

La práctica habitual es que estos fandangos se interpretan con instrumentación. Comienzan con la entrada o paseillo (introducción instrumental), a la que siguen tantas coplas –acompañadas de instrumentación– como la ocasión *pide*. Si después de cantadas varias coplas, no hay nadie que continúe con una nueva, los instrumentistas preparan el cierre o terminación, con una fórmula cadencial propia para el final, que consiste en una reiteración del acorde mayor, *Mi*, sobre la nota final, unida a una fórmula rítmica específica y distintiva de cada estilo de fandango⁵³. Los que bailan conocen esta cadencia de cierre, de forma que en el escaso tiempo de unos compases preparan y realizan la mudanza de cierre.

Ej. 29 Malagueña del trovo alpujarreño (Las Norias, Almería, VII.1993)
Grabación: MAB, 1993

Que tie ne gar boy sa le ro...
que tie ne gar boy sa le ro...
per so náí may di ver tí do...
al que yo nes pe soy que ro...
por quea quies bien a co gi do...
el que lle ga fo ran te ro... (Segue)

Ejemplo 5



Fiesta estilo Almogía. Foto: PGM

En los fandangos verdiales cada acorde de la secuencia fija del acompañamiento a la copla, suele hacerse sonar: o al final de cada frase de la copla (antes de que ésta acabe), o bien una vez que el cantaor la dice. Esta segunda posibilidad es interesante constatarla, porque queda así mostrado que *la práctica del toque flamenco no hace sino recoger una práctica «popular» previa.*

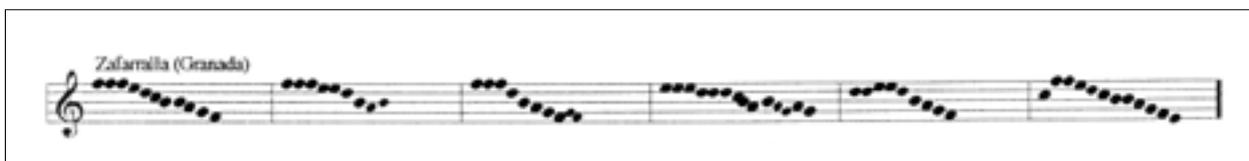
Puesto que la práctica del acompañamiento a la copla se muestra muy estandarizada (es muy similar en todos los casos), pero las secuencias instrumentales de la introducción son muy variadas, conviene dividir el análisis en dos partes: a) Introducción instrumental, y b) Acompañamiento a la copla.

4.a. Introducción instrumental en los fandangos verdiales

Si nos fijamos en los solos instrumentales de diversos fandangos verdiales a lo largo de Andalucía, se observa fácilmente que hay una gran diversidad de secuencias acórdicas. Ninguna es exactamente igual a las otras:

mi-la-mi
 mi-lam-mi
 mi-fa-mi
 mi-lam-sol-fa-mi
 mi-fa-sol-fa-mi
 do-fa-do-sol-do-fa-mi.

Ejemplo 6





El pandero es la base rítmica de la fiesta, que adquiere especial relevancia en la modalidad de Montes. Foto: PGM

También se observa una gran diversidad en el número de compases introductorios. Pero de esta variedad de procedimientos emergen ciertas constantes: todas estas secuencias introductorias se pueden reconducir a la alternancia de diversos ciclos acórdicos en torno al acorde mi. En efecto, esto se consigue: a) Bien a través de la *cadencia frigía*, la mayoría de las veces reducida: sol-fa-mi (III-II-I), o incluso más frecuentemente: fa-mi (II-I). b) O bien a través del juego del acorde de mi con lam (I-iv-I), o LaM (I-IV-I).

Lo que resulta de esa afirmación del acorde de mi no es otra cosa que *el asentamiento del primer grado del modo, la «definición» del modo de mi*.

Otra constante que se repite en la mayoría de los casos, y sobre lo que para el caso de los fandangos flamencos ha reparado Philippe Donnier, es la presencia de una *secuencia acórdica de doce tiempos* (24, 36, 48...).

La introducción instrumental es una estructura abierta: una vez iniciada, los instrumentistas quedan a la espera de que alguien cante la primera copla. Y sólo cuando se canta la primera frase de la copla, al final

de la misma, los instrumentistas cambiarán a do⁵⁴. En la práctica flamenca, los fandangos abandolaos y los de Huelva, retomarán esta práctica (Donnier, 1996: 130).

Vayamos a las secuencias acórdicas de acompañamiento a la copla. Puesto que en esta parte los acordes entran en juego con la parte vocal, habremos de analizarla en relación con ella.

4.b. Acompañamiento instrumental a la copla

En todos los fandangos del sur es constante la secuencia *mi-do-fa-do-sol-do-fa-mi*. Aunque no es la única, *puede considerarse a esta secuencia como caracterizadora del acompañamiento instrumental de los fandangos, al menos para los verdiales*.

Ahora bien: la gran variedad que vimos en las secuencias melódicas, no se corresponde con lo que se observa en las secuencias acórdicas: prácticamente las mismas en todos los fandangos. Hay una ausencia de correspondencia entre un hecho y otro: *variedad en lo vocal, uniformidad en lo instrumental. Las ca-*

dencias armónicas –más bien:«secuencias acórdicas»– no muestran correspondencia exacta con las cadencias melódicas.

Además otro factor vuelve a no tener una fácil explicación: *los acordes que suenan en cada cadencia melódica no casan en términos de armonía con la melodía: se asiste a disonancias de difícil explicación en términos de análisis armónico convencional.* Esta aparente disociación en términos de armonía clásica la ha observado también Donnier para el flamenco en general, no sólo para los fandangos:

«El arte flamenco, producto de un conflicto no resuelto entre métrica y tonalidad “occidentales” asumidas por la guitarra y modalidad y libertad “orientales” propias del canto, ha supuesto siempre un desafío al análisis musical tradicional» (Donnier, 1996: 3)⁵⁵.



El laúd, complemento del violín en la fiesta de Comares. Foto: JN



El violín, instrumento protagonista de la melodía. Foto: VR

Para explicar este punto hemos de recurrir a una aclaración teórica previa. Existe en países de la Europa mediterránea, desde España hasta Turquía, un conjunto de músicas, variadas pero con una serie de rasgos coincidentes, entre los que destacan ser músicas monódicas con acompañamiento de instrumentos de cuerda (distintos en cada zona). Según Manuel (1989: 70-93), en todos estos sistemas *confluyen tradiciones modales con prácticas de armonía acordal de influencia occidental.* Todo intento de formalización teórica de sus códigos musicales deberá partir de sus propios códigos más que de los de la armonía clásica.

Los platillos, el otro componente rítmico de la panda. Foto: Jorge Gómez Torres (JGT)



El repertorio estudiado por Manuel en el caso de España incluye lo que él llama la «tonalidad frigia andaluza» y que cree ver realizada de forma paradigmática, precisamente en los fandangos andaluces⁵⁶. Y el concepto que usa para explicar las relaciones entre un tipo de melodía de carácter eminentemente modal con una secuencia acórdica de naturaleza particular, lo define en términos de *armonía modal*.

La *armonía modal* se explica bien en términos de combinación entre aspectos de la *polifonía modal* (cada línea melódica es gobernada por *principios horizontales*, más que armónicos), con aspectos de la *armonía acordal*, de la que la práctica armónica occidental es un caso particular (Manuel, 1989:70). Este concepto se adecúa bien

al repertorio que estamos estudiando, hay al menos *aparición de sonoridades verticales pero permaneciendo condicionadas por concepciones modales*. Unos acordes-tipo, que son tríadas mayores y una tríada menor, acompañan a melodías *a solo* de carácter predominantemente modal.

El vocabulario de acordes (tríadas mayores o menores) y sus progresiones características, «no se asienta en la práctica común de la tonalidad occidental sino más bien en las potencialidades e idiosincrasia del modo en uso» (en nuestro caso, el modo de mi), por lo que (la cursiva es nuestra):

«El acompañamiento acordal, aunque significativo y expresivo, tiende no a jugar un papel estructural en el sentido en que lo hace la práctica armónica común. En la tonalidad occidental, el significado musical surge tanto de la armonía como de la melodía entendidas como un todo, de forma que ésta –la melodía– a menudo es inexpresiva, si no ininteligible, sin la armonía. Por el contrario, en la armonía modal explicada aquí, las tríadas se usan a menudo, primariamente como color, o como sonoridad, o en el contexto de una simple oscilación entre dos acordes. Los acordes pueden limitar su papel a una función decorativa (...). El término armonía modal es usado aquí para describir tales aplicaciones estandarizadas de acompañamientos acórdicos a una música modal» (Manuel, 1989: 72).

Aunque –como Manuel matiza– en el caso de la «tonalidad fría andaluza» el acompañamiento acordal juega un papel más destacado que en los otros repertorios mediterráneos⁵⁷, sigue siendo válida nuestra observación: *el papel de las secuencias acórdicas en los fandangos del sur no se explica adecuadamente según los términos de la armonía clásica*. Manuel también observa (p. 72) que «el vocabulario triádico es deducido primariamente de los recursos del modo frigio o modo de Mi...»⁵⁸. Entonces, ¿cómo explicar bien las relaciones entre ambas partes?

La práctica más extendida es hacer sonar cada acorde una vez que las respectivas frases melódicas han terminado, a manera de eco o respuesta. En todo caso, los acordes suenan *al final* de cada frase y siguen sonando durante toda la frase siguiente. En

este dato repara Donnier, aunque aplicado a la práctica flamenca, referido al acompañamiento de los guitarristas flamencos a los fandangos libres. Los guitarristas suelen esperar a que el cantaor termine cada frase para realizar la falseta o cadencia de acompañamiento instrumental: *el cambio de acorde de la secuencia instrumental, sigue a la cadencia melódica a más o menos distancia*. Pues bien, esto se observa en la praxis de muchos fandangos tradicionales. Nuestra hipótesis, mostrada en otro lugar, es que *los fandangos flamencos retomaron esto de una práctica interpretativa anterior al surgimiento de la «guitarra flamenca»*.

La ausencia de consonancias perfectas no es absoluta: en las frases cuartas y sextas, siempre se establecen consonancias en términos verticales, entre melodía y acompañamiento. Esto es lo habitual en la práctica totalidad de los fandangos verdiales (no en los de Huelva, ni en los del tipo Sección Femenina)⁵⁹. Por tanto *sólo en dos de las seis frases de los fandangos verdiales (las cuartas y sextas), se establecen siempre relaciones de consonancia vertical*. En el resto (frases 1ª, 2ª, 3ª y 5ª), estas relaciones verticales pueden o no producirse. Véase el siguiente cuadro (Ejemplo 7, «Ej. 22»). En notas negras, la línea melódica. En notas blancas, los acordes. Sólo dejan de producirse disonancias siempre en las frases 4ª y 6ª.

5. Relación entre la melodía y las secuencias acórdicas. ¿Músicas bimodales?

De lo visto hasta aquí ¿podemos concluir que existe algún tipo de modulación en los fandangos verdiales? ¿O bien en una cierta ambigüedad entre dos sonoridades?

Si las relaciones que unifican unas cadencias melódicas con otras se explican más bien en términos horizontales, de desarrollo temporal (de «acercamiento progresivo» hacia la nota final y no en términos de consonancia armónica), y si no se detectan posicionamientos de la melodía en torno a grados atractivos que configuren un nuevo centro tonal de atracción (sí *cuerdas recitativas secundarias* que varían según de qué cantaor se trate, pero en ningún momento centros tonales –modales– nue-

Ej. 22

Ej. 25

Ej. 26

Ej. 30

● = disonancia

Acordes del acompañamiento instrumental

Ejemplo 7

vos). Y si tampoco se detectan cromatizaciones en alguno de los grados, salvo la típica (ocasional) del *si_b*, entonces el análisis de la copla revela que *la nota atractiva fundamental es en todo momento el mismo grado, mi*.

En cuanto a la parte instrumental: la introducción muestra la insistencia en el acorde mi (alternando con fa, o con la o lam, o bien con otras fórmulas como lam-sol-fa-mi). Estos acordes se han explicado bien en términos de fórmulas de asentamiento del *modo frigio* o *modo de mi*: II-I, ó IV-I, ó III-II-I, o bien IV-III-II-I.

Cuando la copla inicia, está sonando el acorde mi, por lo que la secuencia completa de acordes que acompañan a las coplas será:

mi-do-fa-do-sol-do-fa-mi

Finalmente, cuando suena la cadencia conclusiva (fa-mi), reaparece la fórmula de asentamiento del *modo de mi*, semajante o idéntica a la secuencia instrumental introductoria.

En lógica con todo lo visto, la secuencia de arriba podría explicarse así:

mi	do	fa	do	sol	do	fa	mi
I	VI	II	VI	III	VI	II	I

Un único centro tonal (modal) queda resaltado, asentado. Sin embargo la bibliografía conocida explica esta secuencia de distinta manera: los fandangos se configurarían en torno a dos escalas distintas. La 2ª escala aparecería a través de una *modulación* una vez que la copla se inicia: cuando suena el Do del acompañamiento, que se interpreta, según esta lógica, como el primer grado de la nueva escala (mayor). Esta explicación se reduce a los siguientes términos (Ejemplo 8).

Mantenemos que esta manera de analizar los fandangos, o se basa en un repertorio que ignora a los fandangos verdiales (y por lo tanto no es válida), o bien se basa en una aplicación inadecuada de criterios de armonía clásica. Además parece tener solo en cuenta la parte instrumental: la aparición del acorde de do seguido de fa, do y sol, ha llevado a explicarlos

—entendemos que superficialmente— como un asentamiento de un nuevo centro tonal con sus típicos grados IV y V ¡la subdominante y dominante de una tonalidad mayor!

Ciertamente, el modo de percibir la música al que nos hemos habituado, que aplica criterios tonales de forma indiscriminada, puede congeniar parcialmente con este análisis: por la sonoridad general que parece transmitir la parte instrumental. Pero ese análisis ignora muchas cosas de esta música, entre otras toda la parte melódica. Por tanto es un análisis empobrecedor, de trazo grueso. Por otra parte: ¿no habrá algún repertorio de fandangos del sur en el que las relaciones de los acordes con la copla sí se explican mejor en términos de consonancias verticales? Pues *en efecto, existe este repertorio*, agrupado en tres tipos o subcategorías de fandangos: a) Una parte de los fandangos de Huelva (no todos); b) todo un repertorio de partituras de fandangos del siglo XIX (músicas de salón); c) y el particular estilo que divulgaron los Coros y Danzas de la Sección Femenina de Falange, especialmente en los años 50 a 70.

Esas tres especies, familias o subcategorías de fandangos del sur resisten parcialmente esa otra manera —la extendida— de analizar. Pero si esa pauta de análisis propuesta como general no se cumple en el caso de los fandangos verdiales, que son los más extendidos como músicas territorializadas, y los que parecen conservar mejor el lenguaje modal tradicional, ese criterio de análisis no se puede retener como válido, no es aplicable a todos los fandangos del sur.

6. EL RITMO EN LOS FANDANGOS VERDIALES

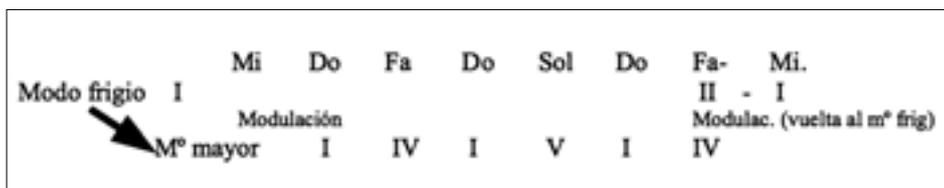
Uno de los rasgos que más fácilmente se perciben como constante de todos los fandangos verdiales es

la organización rítmica interna. Siguiendo la terminología y conceptos aplicados por Donnier al compás en los cantes flamencos (Donnier, 1996: 55), los fandangos verdiales muestran en su organización métrica una interesante ambigüedad, fruto de la conjunción entre la *isocronía* en el acompañamiento y la *anisocronía* del canto: éste es *mesurado* (émicamente medido), pero anisócrono.

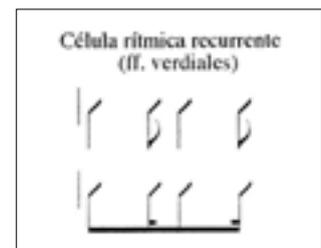
En la audición de las coplas de todos los fandangos verdiales se percibe una fluidez característica (mesurabilidad anisócrona del canto, isocronía de la instrumentación), que no se encuentra en otros repertorios, como p.e. las jotas, y ni tan siquiera en otros tipos de fandangos del sur como los de Huelva, Levante o Castilla. Nosotros sostenemos que *los fandangos flamencos abandolaos retomaron ese mismo rasgo de los fandangos verdiales*.

Este *rasgo del estilo de canto* supone que, incluso cuando las coplas se cantan «a compás» —bien encuadradas en el ritmo que marca el acompañamiento instrumental para el baile—, no podemos hablar en propiedad de *tempo giusto* en la copla (sí en la instrumentación). Tampoco es un *tempo rubato*, porque los cantaores enmarcan sus coplas en el ritmo que según los casos unas veces es nítidamente marcado y otras solo sugerido por la parte instrumental. Pero en ambos casos *la voz «se pasea», sin relación rítmica aparente con la parte instrumental*. He aquí una de las bases de la *pérdida de compás de los fandangos libres*, que ya estaba como en germen en los fandangos verdiales tradicionales a compás.

Aunque esto supone un problema a la hora de realizar transcripciones, se perciben algunas constantes. Se pueden individualizar las siguientes constantes de organización rítmica.



Ejemplo 8



Ejemplo 9

Otras células rítmicas de coplas de fandangos verdiales

Charilla

Ejemplo 10

A. Fandangos con acompañamiento instrumental

1.º Una célula rítmica interna básica, especialmente sincopada: dos negras y dos corcheas alternadas en cada compás, lo que conlleva dos sincopaciones por cada tres tiempos, una entre el segundo y tercero y otra entre el tercero y el primero del siguiente compás. Cuatro notas en un compás ternario (Ejemplo 9).

Esta célula rítmica se oye en muchos verdiales malagueños, es la que más se repite y puede ser comparada con la de los fandangos de otras zonas y con los abandolaos flamencos, derivados de los fandangos verdiales de baile. No obstante existen otras, más presentes en otras zonas distintas a la provincia de Málaga. He aquí una, cuyo rasgo más destacable es el predominio de *figuraciones breves más o menos regulares por cada sílaba* (transcribibles en corcheas) (Ejemplo 10).

2.º Un ciclo característico: cada frase musical ocupa un ciclo de doce tiempos (cuatro compases)⁶⁰. La recurrencia de los 12 tiempos reaparece como constante en los fandangos. En las secuencias instrumentales de las introducciones (ciclos «armónicos» estructurados en 12 tiempos: cada doce tiempos reaparece el acorde mayor sobre el primer grado), y también cada frase musical se engarza en un ciclo de 12.

B. Verdiales cantados a solo

Sin embargo en las coplas de fandangos verdiales cantadas a sólo, suelen desaparecer las células des-

tacadas arriba (motivo sincopado negra-corchea). La ausencia de ritmo fijo (de instrumentación que lo realice), parece propiciar que los cantadores canten de una forma más libre⁶¹ (como ejemplo puede consultarse el nº 30 de *Bailes de Candil...*).

7. CICLOS Y CÉLULAS RÍTMICAS EN EL ACOMPAÑAMIENTO INSTRUMENTAL

La célula rítmica interna de las coplas de fandangos verdiales que aparece con más frecuencia (dos negras y dos corcheas alternadas en 3/4 o dos corcheas y dos semicorcheas en 3/8) la retenemos como pertinente a la hora de la comparación con las células de otros fandangos (Ejemplo 11).

Si se ha individuado un ciclo de doce tiempos, en los solos instrumentales (secuencias acórdicas o ciclo rítmico-armónico si se quiere) y en las coplas, es lógico que encontremos correspondencias en la rítmica de la parte del acompañamiento. La recurrencia de los ciclos de 12 tiempos es evidente⁶².

Observando cualquiera de las partituras y comparando todos los motivos rítmicos que realizan los instrumentos de percusión, la más pequeña célula rítmica que se hace presente coincide con la que realizan las castañuelas o palillos. Justo el motivo que el toque flamenco ha desarrollado para el acompañamiento de los fandangos abandolaos. En efecto, el guitarrista en el toque *abandolao*, realiza con la guitarra tanto el acompañamiento acórdico como el ritmo, a través del rasgueo de la mano derecha (Ejemplo 12).

Esta es la que retenemos como célula rítmica base del acompañamiento de los fandangos verdiales.

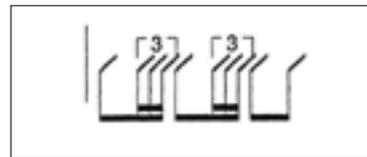
8. VARIANTES PERSONALES DENTRO DE LOS MISMOS ESTILOS. EL CONCEPTO DE MODELO EN LOS FANDANGO VERDIALES

Por no abundar, remitimos a la primera parte de este trabajo: los fandangos verdiales no están *definidos* melódicamente. Cada intérprete tiene su o sus variantes. Esto supone una diferencia radical con los fandangos onubenses⁶³.

¿Cómo se relacionan el concepto de variante personal y el de variante local o estilo local en los fandangos verdiales? Se puede responder que en rigor, y por lo que se refiere a la copla o parte cantada, en los fandangos verdiales *no cabe hablar de estilos locales sino sólo de estilos personales*. Sólo cabe hablar de estilos locales si consideramos «lo demás»: especialmente el tipo de acompañamiento instru-

mental⁶⁴. De hecho es este el criterio que modernamente han seguido los teóricos para hablar de *tres estilos* en la provincia de Málaga: Montes, Almogía y Comares.

El análisis de los fandangos verdiales de baile nos ha ayudado a caracterizarlos musicalmente. Un ulterior análisis detallado de los fandangos flamencos mostraría, desde la otra perspectiva, todas esas interesantes correspondencias entre fandangos flamencos –tanto a compás como libres– y sus modelos preflamencos. Concluamos con una transcripción de la *salía* de un cante de Juan Brea, en la que, junto a algunas novedades propias del can-



Ejemplo 12

Ciclos rítmicos.

A musical score titled "Ciclos rítmicos." It consists of two systems of staves. The first system has four staves labeled "viol", "guit", "cast", and "pand". The "viol" staff shows a rhythmic pattern with triplets. The "guit" staff has a rest followed by a note with "La" above it, then a triplet. The "cast" staff has a rest followed by a triplet. The "pand" staff has a rest followed by a note with "La" above it, then a triplet. The second system continues the patterns for each instrument, with the "guit" staff having a note with "Mi" above it. The score uses various rhythmic notations including eighth notes, quarter notes, and triplets.

Ejemplo 11

Juan Breva Malagueña

Ejemplo 13

te flamenco, se observan a simple vista comportamientos melódicos muy similares a los de sus modelos preflamencos: en la disposición de los grados

de la escala (alternancia entre el si y el sib), y en el estilo melismático, acentuado por este mítico cantaor (Ejemplo 13).

NOTAS

- ¹ Por ejemplo basta consultar en internet para comprobar que en México es ese su significado actual.
- ² Berlanga, 1998. Parte de esta tesis puede consultarse en: Berlanga, 2000.
- ³ Es el nombre más frecuente en Murcia, Castilla-la Mancha, las islas Canarias y, por probable influencia canaria, también hay malagueñas de este tipo en algunas zonas de Venezuela. En México hay decenas de sones llamados malagueñas, de diversa tipología.
- ⁴ Por ejemplo, entre las provincias de Ávila y Madrid, más allá de localidades como Navalморal, Burgohondo y El Tiemblo, ya no se cantan ni bailan las típicas «rondeñas» –modalidad de fandango del sur– de los valles del Tietar y Alberche (provincias de Ávila, Toledo y Cáceres).
- ⁵ En esta zona no he realizado trabajo de campo. Utilizo informaciones suministradas por Carles Pitarch y Jordi Reig, así como sus recientes publicaciones (*vid.* bibliografía).
- ⁶ Basta oír cualquier *malagueña* de estas zonas, para captar los rasgos comunes de los que hablaremos abajo, aunque en cada zona se adivinen *variantes locales*.
- ⁷ Se suele decir: «para fandangos, los de Huelva». Más allá de la popularidad actual, de la fuerza e indudable belleza de los fandangos onubenses, no entraremos en discursos localistas que no llevan a nada. Cada cual tiene todo el derecho del mundo a hacer un poco de patria chica.
- ⁸ Luque Navajas (1988:39) escribe por ejemplo: «Gravita el fandango andaluz sobre dos grandes pilares: Huelva y Málaga (...). El fuerte sello de cada cual hace fáciles de distinguir los onubenses de los malagueños».
- ⁹ El nombre de *cuadrilla* es más propio de la zona murciana.
- ¹⁰ En la zona de las cuadrillas, también instrumentos de viento, particularmente clarinetes.
- ¹¹ Esto, en líneas de aproximación: encontramos cambios recientes que no impiden que, por recurrente y característico, puedan asociarse a Huelva la flauta y el tamboril o la guitarra sola, y a la zona malagueña y colindante la orquestilla de la panda.
- ¹² Sobre la pregunta de si el origen de todos ellos estaría en Málaga por llamarse *malagueñas* muchas veces y por ser Málaga tierra de verdiales por excelencia, pensamos que son argumentos a favor, pero no del todo concluyentes.
- ¹³ Véase el siguiente texto: «En algunas localidades de nuestra provincia (Huelva) quizá no en tantas como se piensa, existe un baile con acompañamiento a la copla, que no es otra cosa que el primitivo fandango folclórico. Así podemos citar a Encinasola, Almonaster la Real, El Cerro del Andévalo, Cabezas Rubias, Valverde del Camino y, cómo no, Alosno, entre otras». En Jiménez, F. y Puente, C., 1995: 217-229.
- ¹⁴ No es ajena a este proceso la iniciativa de algunos onubenses (sobre todo alosneros) en la difusión de «sus fandangos»: desde principios de siglo XX, allá donde ha viajado un alosnero lo ha hecho con la bandera de sus fandangos. El espíritu emprendedor del que hacen gala las peñas flamencas –de Huelva y algunos pueblos, particularmente Alosno–, cultivando el cante de sus fandangos como seña de identidad colectiva, contribuyó a esta expansión. Fue a partir de la 2ª década del siglo XX cuando los fandangos de Huelva tomaron importancia en el repertorio de cantes flamencos.

- ¹⁵ Esto es compatible con el hecho de que en algunos lugares –particularmente Alosno–, existan varios modelos o fandangos distintos, procedentes de versiones personales que se han popularizado. A este respecto, léase el siguiente texto (Jiménez/Puente, *op. cit.*): «... La cantidad de fandangos con variaciones musicales diferentes amén de otras danzas, coplas etc. que existe en Alosno, no aparece en los demás pueblos, con la excepción de Almonaster, que registra variedades folklóricas cantadas por el pueblo al modo tradicional (fiestas de la Cruz y Santa Eulalia). Paco Toronjo ha recreado una de ellas, repitiendo el primer verso, y aflamencándolo. En Alosno, sin embargo, hace mucho tiempo que el pueblo canta sus fandangos con la enjundia y el esfuerzo de un cante flamenco, según unas características muy peculiares».
- ¹⁶ Modernamente hay que matizar esto porque las grabaciones han impuesto determinadas pautas comunes. Las versiones personales se han reducido en beneficio de las más populares (Maroto para el estilo Comares de verdiales es un buen ejemplo). Pero el proceso no está cerrado.
- ¹⁷ Esto tiene sus matices, en los que no entramos por falta de espacio.
- ¹⁸ Muy raramente se encuentran algunos fandangos del sur de 5 frases. El fandango folklórico de Almonaster (uno de ellos) es la excepción.
- ¹⁹ Los grados de la escala, asépticamente escritos dicen poco. Es más elocuente describir las cadencias características. Pero a los efectos de detectar caracteres comunes, es interesante constatarlos.
- ²⁰ En algunos fandangos de Huelva, como por ejemplo el de Almonaster en versión de El Gatillo, sí abundan los saltos de 3ª y de 4ª.
- ²¹ Todas estas rasgos los mantiene la amplia familia de los fandangos flamencos, excepto el primero y el tercero en el caso de los fandangos libres (que *perdieron* el compás). Hay datos históricos fehacientes para afirmar que los fandangos flamencos proceden de estos fandangos tradicionales.
- ²² No es que las músicas tradicionales se sustraigan a toda influencia de la música tonal o gregoriana: los ámbitos de la escritura y la oralidad, los ámbitos cortesanos y cultos, los de músicas religiosas y los populares siempre han interactuado. Pero detectar interacciones es una cosa y otra aplicar, sin matices, criterios tonales de análisis, o terminología de la armonía clásica. Cuando sirvan para explicar mejor el comportamiento real de estas músicas, sí será útil aplicar algunos conceptos de ambos sistemas, el tonal y el gregoriano.
- ²³ Un buen estudio de la modalidad en la música de tradición oral española es el de Manzano, 1988, Vol. I.
- ²⁴ La modalidad en este sentido puede entenderse como «un conjunto de relaciones en las que destaca primeramente el lugar que ocupan, en una escala heptatónica, los semitonos, eso que J. Chailley llama el *noyau modal*» (Colette, 1990: 7).
- ²⁵ En terminología de la música gregoriana (que es modal) se habla de *cuerdas recitativas*.
- ²⁶ En el modo frigio, la «dominante» sería en todo caso el 2º grado, al ser el que con más nitidez contribuye a otorgar al modo un color especial y el que crea más tensión y resolución en su relación con la nota final.
- ²⁷ No obstante hablamos de un modo de mi *diatónico* y otro *cromatizado*, siguiendo en esto a Manzano, porque es terminología fácil de entender y clara.
- ²⁸ Son escasos los estudios sobre la «modulación» en las músicas populares españolas de tipo tradicional. Unas páginas interesantes pueden leerse en el capítulo V de Manzano, 1995, pp. 154-155.
- ²⁹ No es que consideremos éste un «tema clave» del análisis, pero aprovechamos para salir al paso de alguna bibliografía que ha caracterizado a los fandangos como «músicas bimodales» sin desarrollar bien el argumento. Argumentaremos que la escala habitual en la que se mueven estos fandangos es *una*, y no dos, y que esta puede ser designada como *modo de mi*, o mejor dicho una de sus «variantes».
- ³⁰ Para esta sonoridad *vid.* Donostia, 1946: 153-179. Manzano, 1988. Encontramos referencias a esta sonoridad ya en canciones que en el Renacimiento tenían sabor arcaizante, como en *Las tres morillas*, en algunas modalidades de jácaras, en el bajo *guárdame las vacas*, en las folías, en tonos humanos, en canciones andaluzas de salón del siglo XIX (precedentes de la copla), en pasodobles y –en el romanticismo y el nacionalismo musical– en un sinfín de obras de músicos, españoles o no, que buscando darle un *sabor español* acuden a esta sonoridad.
- ³¹ Esta tensión no aparece en los modos 3º y 4º gregorianos de forma que no hay especiales motivos para establecer una relación histórica con ellos.
- ³² La opinión más lógica y extendida liga el nombre de verdiales al partido (distrito) rural del mismo nombre, en los Montes de Málaga, no lejos de la capital, en donde tradicionalmente se han cantado y bailado.
- ³³ A lo aludido (las músicas tradicionales de fiesta de baile más características de la provincia), anteriormente se le designaba –y aún hoy– con términos coloquiales, sobre todo con el de *fiesta*. Se aludía más a la ocasión (o a la cuadrilla en acción que hacía la música, a la panda, o al ritual festivo) que a la forma musical.
- ³⁴ Entre los flamencólogos, se admite que de los verdiales provienen todos los estilos malagueños del flamenco. Así por ejemplo Andrade de Silva, 1958: 47.
- ³⁵ Pueden leerse estas opiniones en Molina y Mairena (1963), Luque Navajas (1988), Caballero Bonald (1988), Blas Vega (1992), Martín Salazar (1991), etc. Por ejemplo Molina-Mairena (1979: 286), al hablar de la «zona de asentamiento» de los verdiales no incluyen los fandangos de Cádiz ni los de Almería, ciñéndola hasta Vélez-Málaga por el este, hasta Marbella por el oeste y hacia el sur de Córdoba por el norte, llamando zona de «irradiación» a la comprendida vagamente entre Utrera por el NO y Granada por el NE.
- ³⁶ En la **provincia de Cádiz**, la zona del fandango conocido como *Chacarrá*, zona costera: Tarifa, Alcalá de los Gazules, Paterna, los Barrios... y parte de la Sierra de Grazalema. En la **provincia de Málaga**: casi toda ella, principalmente al este del río Guadalhorce. En el centro: Montes, Álora, Cártama, Valle de Abdalajís, Torcal... hasta Villanueva de Algaidas y Cuevas de San Marcos al norte. Hacia el este, toda la Axarquía, hasta los cortijos de Nerja y zona de Alcaucín. En la **provincia de Córdoba**, parte de las Subbéticas, desde Puente Genil hasta Lucena, Iznájar, Rute y Priego de Córdoba y aldeas de la zona. En la **provincia de Jaén**, la zona contigua a la anterior, en torno a Alcalá la Real, y a través del valle del Guadalquivir se adentra hacia Cazorla y Segura y Las Villas, en donde presentan ya estilo murciano. En la **provincia de Granada**, y sin soluciones de continuidad con las dos zonas recién citadas: toda la tierra de Loja hasta Algarinejo y Montefrío por el norte, Llano de Zafarraya y por los Guájares hasta la zona costera de Almuñécar a Motril adentrándose al interior por las Alpujarras y entrando hasta Almería. En la **provincia**

de Almería: la citada zona occidental, desde la costa hasta las Alpujarras (El Ejido, Dalías, Laujar, Berja...), y por la parte de Levante y norte aparecen, mezclándose con el estilo de las *malagueñas* o *fandangos* de tipo murciano, que presentan particularidades estilísticas. Lo mismo sucede en la provincia de Granada a partir de Baza hacia el norte y este: en Baza, Galera, Huéscar, Orce, Puebla de don Fadrique, etc., presentan influencias murcianas.

- ³⁷ Remitimos a nuestro trabajo *Métodos de transcripción y análisis en etnomusicología. El concepto de pertinencia constructiva* (2002).
- ³⁸ En la tesis de doctorado citada, estos niveles de pertinencia se aplicaron a los fandangos verdiales de Andalucía y otras zonas de España, a los de Huelva, a los flamencos derivados de unos y otros y al repertorio de fandangos folclorizados o reelaborados por los grupos folclóricos herederos de los Coros y Danzas de la Sección Femenina de Falange. Sobre la comparación entre estos últimos y sus «modelos originarios» puede leerse el trabajo... *El uso del folclore en la Sección Femenina de Falange: el caso de Granada* (2001).
- ³⁹ Esta secuencia es casi en lo único sobre lo que se insiste en la mayoría de los análisis de estas músicas, aunque omitiendo casi siempre su inicio, que es el acorde mi, y no el do, como se suele afirmar.
- ⁴⁰ Rossy parece aludir a esto, aunque de manera poco precisa y usando la dudosa terminología de «escala griega en mi, o modo dórico»: «La escala griega en mi (...) sólo sufrió la alteración de la tercera nota del primer tetracordio, la llamada Sol, subiéndole un semitono (...). Pero esta reforma afecta principalmente a la armonía y no siempre a la melodía». (Rossy, 1966: 26). Rossy escribe «no siempre» pensando quizás en que, en efecto, en algunas escalas en mi de otras músicas tradicionales (nanas, soleares, algunas canciones de trabajo interpretadas tradicionalmente a *soló*), el tercer grado sí sufre esa alteración ascendente.
- ⁴¹ Al menos, de cara a la caracterización de la interválica, esta solución parece más adecuada que su contraria: de otra forma, quedaría obviado ese rasgo que repercute en el estilo de canto.
- ⁴² Obviamente, cuando esos portamentos no suenan claros, las terceras, cuartas, etc., son consideradas como tales. En el caso de los verdiales los saltos bruscos (sin portamentos) superiores a la 2ª son casi inexistentes en el interior de cada frase, pero muy abundantes entre frase y frase como se ve en el 2º pentagrama de las curvas melódicas.
- ⁴³ De un total de 790 intervalos analizados, resultó llamativo el predominio de *saltos de segunda*: 489, lo que supone el 62% del total. Igualmente destacan los unisonos (reiteración en la misma nota a lo largo de dos o más sílabas de la letra): el 33% de los intervalos. *Unisonos y segundas, suman el 95% de los intervalos*. Los saltos de 3ª suponen una cantidad despreciable (4%), y los de 4ª o superiores no llegan siquiera al 1% del total. No hay propiamente intervalos superiores a la 4ª en el interior de las frases. No contabilicé los aproximadamente 110 intervalos de 2ª (en estos 14 fandangos) a que se podrían reconducir los melismas de muchos finales de frase. Con esto pretendí no pecar de forzar el argumento del predominio de los saltos de 2ª, habiendo reconducido a este intervalo los portamentos de que ya hemos hablado. De no haber procedido ni a la supresión de las segundas a que se pueden reconducir los melismas, ni a la conversión de 12 portamentos a segundas sucesivas, los porcentajes varían poco. Helos aquí por curiosidad: Saltos de 2ª: 601. Saltos de 3ª: 37. Saltos de 4ª: 12. Saltos de 5ª: 2. Saltos de 9ª: 1. La abundancia de melismas, particularmente en los finales de frase, no ha de confundirse con un especial *chromatismo orientalizante* o impresiones vagas por el estilo, de las que a veces se oye hablar. Este rasgo es compatible con el hecho de que las escalas sean perfectamente heptatónicas. La abundancia de melismas, tiene que ver con el estilo de canto, y no con la estructura de la escala.
- ⁴⁴ Probablemente en el repertorio de fandangos que algunos autores tuvieron ante sí a la hora de teorizar, abundaron las adaptaciones folclóricas de fandangos que circularon en abundancia durante el siglo XIX (partituras para música de salón) y en la segunda mitad del XX (grabaciones comercializadas de grupos estilo Coros y Danzas).
- ⁴⁵ Esta es una buena manera de reducir cada curva melódica a las notas pertinentes para representar las cadencias melódicas. Este cuadro reduce la abundancia de notas de cada frase a las notas siguientes: A) Aquella «nota recurrente» –cuerda recitativa– en la que se insiste, habitualmente situada, como ya se ha visto, en los inicios de cada frase (nota redonda). B) En algunos fandangos, se inician las frases con un pequeño salto ascendente inicial, muy característico, antes de la nota recurrente. Se destaca para que el esquema no pierda representatividad. C) La nota a partir de la cual se inicia el descenso, que es habitual que sea la misma nota recurrente o cuerda recitativa (la cual varía dependiendo del cantaor). A partir de ésta, se traza una escala descendente por grados conjuntos hacia la nota cadencial de cada final de frase. Cuando, ocasionalmente, en alguna frase no se destaca ninguna nota (no hay nota recurrente), se traza una línea descendente desde donde se inicia el descenso hacia la nota cadencial.
- ⁴⁶ El cuadro original incluía 14 ejemplos, lo hemos reducido a 6 por problemas de espacio.
- ⁴⁷ Las excepciones a esta regla son más aparentes que reales, si se compara el gráfico con la partitura standard de donde se ha sacado. Así, la 2ª y 5ª frase del ejemplo 3, las frases 1ª, 2ª y 3ª del ejemplo 6..., más que cadencias ascendentes, son descendentes con floreos melismáticos ascendentes al final de la frase.
- ⁴⁸ Aunque Pérez se refiere más directamente al acorde mayor sobre el 2º grado (fa, o el que fuere).
- ⁴⁹ En los más modernos fandangos «folklorizados», se ha producido un proceso selectivo de decantación hacia notas que «afinan» mejor con los acordes del acompañamiento instrumental: el sib cadencial se transforma habitualmente en la, y la terminación en fa se transforma en mi. Es un proceso de reinención de la tradición. Para este proceso de reinención puede leerse Berlanga, 2001.
- ⁵⁰ Ciertamente hay tres excepciones de un total de 70 (las cinco primeras frases de estos 14 ejemplos): la 5ª frase de los fandangos n. 1 y 7, y la 1ª del fandango n. 4, hacen cadencias sobre mi. Pero incluso en estos casos, su carácter no resolutivo quedará explicado cuando estudiemos los acompañamientos instrumentales.
- ⁵¹ Las obras que han dedicado algún párrafo a este particular, ni siquiera entran a lo que un análisis de la parte vocal de los fandangos del sur pudiera hacernos descubrir.
- ⁵² «Siempre comienzan por una nota elevada, que el cantor sostiene y va bordando a su albedrío; todas las frases son descendentes y la melodía queda anegada por un diluvio de pequeñas notas y de trinos (o de hipidos más bien). Esta

- circunstancia hace muy difícil su notación». (Sneeuw, 1991: 663).
- ⁵³ En las pandas de verdiales malagueños que cantan dirigidas por un alcalde, es este el que decide, por lo común, quién canta y cuándo se termina. Antiguamente esto era menos habitual que en la actualidad.
- ⁵⁴ Todo se puede matizar. La práctica unas veces está bien formalizada, otras no tanto.
- ⁵⁵ Esta afirmación que suscribimos en su integridad, habría que completarla destacando que ese «conflicto no resuelto» es heredero de lo que en las músicas preflamencas ya se puede observar. Es otro elemento más de continuidad entre el flamenco y las músicas de las que éste en buena parte se ha nutrido.
- ⁵⁶ Aunque del estudio de P. Manuel se deduce que solo parece haber manejado los fandangos de Huelva.
- ⁵⁷ Ciertamente, Manuel hace esta caracterización genérica para todo un repertorio muy amplio de músicas monódicas con acompañamientos de instrumentos diversos (de cuerda) a lo largo y ancho del Mediterráneo. En nuestro repertorio (si lo comparamos, por ejemplo, con el de Turquía o Rumanía) parecen estar mejor integradas algunas pautas de la armonía «occidental». En efecto los acompañamientos acórdicos en los fandangos parecen jugar un papel estructural más importante que el meramente decorativo o de simple juego de oscilación entre dos acordes (son cinco –no dos, ni tres– los acordes que se manejan en los fandangos del sur).
- ⁵⁸ No coincidimos tanto con este autor con la asimilación histórica que el modo Hijaz –afirma– habría tenido con el modo de *mi*. La sonoridad frígida está extendida por toda la Península, no sólo en Andalucía, no está claro que proceda del Mediterraneo oriental a través de los árabes, aunque presenten similitudes interválicas. Coincidimos más con su afirmación de que el modo frigio pudiera ser producto de sincretismo entre tradiciones preárabes hispánicas con la música modal traída por los árabes. Sin olvidar las relaciones mediterráneas previas.
- ⁵⁹ También Donnier ha reparado, para el caso particular de los fandangos flamencos orientales (los que él llama *tipo Málaga*) en esta ausencia de relaciones armónicas convencionales (Donnier, 1996: 513-518).
- ⁶⁰ En el caso de los verdiales, suele suceder que los versos de la copla quedan dichos en los dos primeros compases. El tercero es de prolongación de notas o de melismas y el cuarto, de silencios (o más melismas).
- ⁶¹ Incluso dentro de las coplas a sólo, pueden distinguirse dos estilos: 1. Coplas cantadas «en recitativo lento», sin ritmo aparente, en *tempo* lento y con abundancia de melismas. La ausencia de constricciones rítmicas que suponía la instrumentación para el baile (que marcaba un pulso fijo), permite que el ritmo se desdibuje. Estilo muy realacionado con el de los *cantes libres* del flamenco. 2. Coplas cantadas a ritmo oratorio. Porque se cantan a una velocidad semejante a la del habla, más rápidas que las anteriores, se percibe una célula rítmica recurrente, que queda bien reflejada a través de la transcripción en corcheas: duración breve y semejante para cada sílaba.
- ⁶² De los 12 tiempos en las músicas tradicionales españolas se podría hacer un bonito estudio, pues también es algo característico del resto de los fandangos del sur, de las jotas aragonesas, navarras, valencianas y murcianas y algunas castellanas, de las soleares flamencas y de las bulerías, guajiras y peteneras...
- ⁶³ Se puede llegar a medir bien la existencia de uno o varios 'modelos' distintos para cada cantaor. En teoría hay tantas variantes de copla de fandangos verdiales como intérpretes. Cada cantaor realiza lo que podríamos calificar como una o varias *variantes personales*, propias, de manera más bien intuitiva, poco 'verbalizada'. No obstante, en el seno de cada tradición local las variantes no son infinitas, porque las versiones más famosas en cada momento influyen sobre el resto de cantaores. Fue por ejemplo el caso de Paco Maroto en Comares.
- ⁶⁴ En realidad también cabe hablar de maneras personales de tocar los instrumentos, particularmente el violín y el pandero, instrumentos solistas que destacan por encima de los platillos, castañuelas o guitarras. En Málaga gozan de fama algunos tocaores de pandero y de violín.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRADE de SILVA, Tomás. *Antología del cante flamenco*. Madrid, Hispavox, 1958.
- AROM, Simha. *Polyphonies et Polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*. París, Sela, 1985.
- BERLANGA, Miguel Ángel. *Los fandangos del sur. Conceptualización, estructuras sonoras, contextos culturales*. Tesis de Doctorado. Universidad de Granada, pro manuscrito, 1998.
- *Bailes de candil andaluces y fiesta de verdiales: Otra visión de los fandangos*. Málaga, Diputación, col. Monografías, 2000.
- «El uso del folclore en la Sección Femenina de Falange». *Dos décadas de culturas artística en el Franquismo (1936-1956)*. Granada, 2001.
- «Métodos de trascripción y análisis en etnomusicología: el concepto de pertinencia constructiva». *Patrimonio Musical. Artículos de Patrimonio Etnológico*. Granada, CDMA, Con-sejería de Cultura, 2002: 147-160. Link: <http://hdl.handle.net/10481/4630>.
- BLAS VEGA, José. *Magna antología del cante flamenco*. Madrid, Hispavox, 1992.
- COLETTE, Marie-Noël. «L'invention musicale dans le Haut Moyen Âge: ponctuation et transposition». *Analyse musicale*, 1^{er} trimestre, 1990: 7-17.
- CRIVILLÉ, Josep. *Historia de la música española 7. El folclore musical*. Madrid, Alianza, 1988.
- DONNIER, Philippe. *Flamenco. Relations temporelles et processus d'improvisation*. Tesis doctoral. París, pro manuscrito, 1996.
- DONOSTIA, P. José A. de. «El modo de 'Mi' en la canción popular española». *Anuario Musical*, vol I, 1946: 153-179.
- JIMÉNEZ PÉREZ, Francisco/PUENTE MUNGUÍA, Carmen. «Epoca dorada del cante onubense». *Historia del flamenco*. Sevilla, Tartessos, 1995. t. III: 217-229.

- LUQUE NAVAJAS, José. *Málaga en el cante*. Málaga, La Farola, 1988.
- MANUEL, Peter. «Modal Harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish syncretic Musics». *Yearbook for Traditional Music*, XXI, 1989: 70-93.
- MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero leonés*. Madrid/Diputación de León, 1988.
- *La jota como género musical*. Madrid, Alpuerto, 1995. Especialmente pp. 154-155.
- MARTÍN SALAZAR, Jorge. *Los cantes flamencos*. Granada, Diputación, 1991.
- MOLINA, R./MAIRENA, A. *Mundo y formas del cante flamenco*. Sevilla-Granada, Al-Andalus, 1979.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. «S. Arom: *Polyphonies et Polyrythmies D'Afrique Centrale. Structure et Méthodologie*. (1985, SELAF, Paris)». Parte 1: pp. 66-74 y 3: pp. 77-82. *Analyse Musicale*, abril 1991.
- PELINSKI, Ramón. «El tango nómada». *South America, Central America, México and the Caribbean, volume II, The Universe of Music: A History*. Washintong DC: The Smithsonian Institution Press, 1995.
- PÉREZ, Eric. *Flamenco, recorrido de un arte*. Almería, Inst. Estudios Almerienses, 1996.
- RIEMANN, Hugo. *Riemann Musiklexiken*. Hans Heinrich Eggebrecht editor. Mainz, B. Schott's Söhne, 12/1967. 3 vol.
- ROSSY, Hipólito. *Teoría del cante jondo*. Barcelona, CREDSA, 1966.
- SCHÖMBERG, Arnold. *Armonía*. Madrid, Real Musical, 1979.
- SNEEUW, A.C. «El flamenco descrito en 1850 por François A. Gevaert». *Candil*, 74. 1991: 657/69.

