

LA INFLUENCIA DE DANZAS POPULARES HISPANOAMERICANAS EN LA MÚSICA CLÁSICA: EL FANDANGO A TRAVÉS DEL REPERTORIO PARA GUITARRA CLÁSICA DEL SIGLO XX

THE INFLUENCE OF SPANISH-AMERICAN FOLK DANCES IN CLASSICAL MUSIC: FANDANGO THROUGH 20TH CENTURY-CLASSICAL-GUITAR REPERTOIRE

Roberto Valle Gallego
Universidad de Jaén
ORCID: 0009-0002-1760-0152

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es analizar y poner de manifiesto el papel que tuvo el fandango como danza no sólo en el ámbito del flamenco y la música popular, sino también en las obras propias de la música clásica culta, ya sea como un modelo rítmico o como una técnica compositiva. Para ello, se pondrá el foco en algunas de las obras del repertorio hispanoamericano para guitarra clásica del siglo XX, puesto que muchas de ellas se encuentran enmarcadas en la llamada corriente nacionalista, movimiento artístico que utiliza géneros y estilos propios del folklore español. Así pues, con este artículo se pretende redescubrir tanto el origen de esta danza como sus múltiples adaptaciones dentro de la música clásica.

Palabras clave: fandango, danzas populares, música clásica, guitarra clásica, flamenco

ABSTRACT

The main goal of this work is to analyse and highlight the role that fandango had as a dance not only in the field of flamenco and folk music, but also in many classical music works, either as a rhythmic model or compositional technique. In order to achieve that we will be focusing on some of the 20th century-Spanish-American-classical guitar repertoire, since many of them are part of the so-called *Corriente nacionalista*, a cultural term that uses genres and Spanish-based styles. Thus, this article aims to rediscover both the origin and the multiple adaptations of this dance within classical music.

Keywords: fandango, folk dances, classical music, classical guitar, flamenco

INTRODUCCIÓN

El etnomusicólogo Israel J. Kant define el término fandango como una danza de parejas en compás ternario y tiempo vivo, acompañado por guitarra y castañuelas o palmas. El fandango cantado tiene dos partes: una introducción o variaciones, la cual es instrumental, y un canto, que consiste en cuatro o cinco versos octosílabos, también llamados coplas, y a veces seis si un verso es repetido. Su compás, asociado con el del bolero y la seguidilla, estaba anotado originalmente en 6/8, pero posteriormente evolucionó a un compás de 3/8 o 3/4.¹

El fandango ha estado estrechamente relacionado con el mundo del flamenco desde principios del siglo XIX, lo que ha llevado a la creencia generalizada de que el fandango es una danza autóctona de la península ibérica; sin embargo, el Diccionario de Autoridades² de 1732 ya hacía referencia a esta danza como “*un baile introducido por los que han estado en los reinos de las Indias*” por lo que el origen no es tanto peninsular sino hispanoamericano (Núñez, 2011).

Si hablamos del uso del fandango en la música clásica culta, encontramos ejemplos como la parte final de *Las Bodas de Figaro*, compuesto por Mozart en 1786; *Fandango en re menor*, obra para clavecín compuesta por el Padre Antonio Soler; *Málaga*, pieza perteneciente a la suite *Iberia* escrita por Isaac Albéniz entre 1905 y 1908 o *Danza de los jóvenes*, otra pieza perteneciente al ballet *Sonatina*, compuesta por Ernesto Halffter en 1928.

No obstante, una de las razones por las que este artículo se ha centrado en el desarrollo del fandango en relación con el mundo guitarrístico viene por un dato muy interesante, y es que los primeros ejemplos escritos de fandango fueron registrados en un manuscrito llamado *Libro de diferentes cifras de guitarra escogidas de los mejores autores* en 1705³. Además, en este documento se encuentran más de un centenar de obras de compositores como Gaspar Sanz (1640-1710), Francisco Corbetta (1615-1681) o Domenico Pellegrini (1600-1662). De esta información se puede extraer la idea de que la danza que estamos analizando y la guitarra han formado lazos desde sus inicios, un aspecto que desarrollaremos más adelante.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

En la actualidad sabemos que existen centenares de estudios y artículos enfocados en la literatura del flamenco como manifestación artística dado que es un campo de investigación lleno de historia, patrimonio y riqueza cultural. De todas estas investigaciones, contamos con la suerte de tener a nuestra disposición valiosas fuentes bibliográficas y referenciales que se han centrado en explorar la relación existente entre la teoría y estética musical del flamenco con otros géneros como la música clásica⁴.

Como antecedentes que han servido de inspiración y fundamentación a la hora de realizar esta investigación destacamos al flamencólogo Norberto Torres (2010) y su artículo *La evolución de los toques flamencos: desde el fandango dieciochesco “por medio”, hasta los toques mineros del siglo XX*⁵, puesto que arroja datos de suma relevancia sobre el contexto del desarrollo histórico del fandango; al guitarrista Ginés Pedrosa (2014) y su investigación *La influencia de la guitarra flamenca en la clásica*, obra que explora de forma más específica aquel repertorio de compositores nacionalistas españoles -tanto guitarristas como no guitarristas-

¹ Katz, Israel J. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

² Hablamos del primer diccionario confeccionado por la Real Academia Española, cuyos tomos fueron publicados entre 1726 y 1739.

³ Dicho documento se conserva en la Biblioteca Nacional (Ms. n°811).

⁴ Dentro de esta relación se incluyen todos los aspectos relacionados con el uso del flamenco en diversos instrumentos como el piano, la percusión o, en el caso que nos ocupa, la guitarra. Desde cuestiones relacionadas con la técnica para la ejecución de pasajes específicos -véase la técnica del rasgueado-punteado en la guitarra- hasta cuestiones idiomáticas que sugieren nuevas formas de tocar algo preestablecido en otros contextos.

⁵ Norberto Torres comenta en la introducción del artículo que es un extracto perteneciente a su tesis doctoral *De lo popular a lo flamenco: aspectos musicológicos y culturales de la guitarra flamenca (siglos XVI-XIX)* (Torres, 2009).

así como que cuestiones de la técnica guitarrística; y a la pedagoga e investigadora Lola Fernández (2011) con su estudio *La bimodalidad en las formas del fandango y en los cantos de Levante: origen y evolución*, investigación que aborda la danza del fandango desde el prisma de la composición y el análisis musical, entre otros autores.

Por tanto, con este estudio se pretende reunir aquellas cuestiones planteadas por los autores anteriormente mencionados y focalizarlos dentro de un marco común con el fin de elaborar un comentario crítico basado en el análisis formal de distintas piezas para guitarra clásica.

MARCO METODOLÓGICO

Para el presente artículo se realizará un estudio crítico de cinco obras musicales, comparando las distintas claves que cada una de ellas aporta en relación al fandango para así poder generar unas conclusiones en base a los contenidos teóricos extraídos de las referencias bibliográficas. No obstante, creo que en este punto sería conveniente plantear una reflexión en relación al tipo de herramientas y enfoques que se llevarán a cabo. A la hora de plantear este estudio han ido apareciendo dudas al no saber enmarcar de primeras el tipo de investigación que se iba a llevar a cabo. En esencia, hablamos de una problemática que tiene que ver más con la semántica que otra cosa, pues suele confundir bastante si una investigación relacionada con el mundo del arte está pensada *sobre* las artes, *para* las artes o *mediante* las artes (Borgdoff, 2004). ¿Es acaso este estudio una investigación artística? Bajo mi punto de vista no, puesto que no se va a generar ninguna producción artística -una exposición, una grabación, una performance- sino que se van a utilizar piezas artísticas como objeto de estudio. Así pues, se llevará a cabo una investigación basada en las artes cuyas herramientas principales serán a) el análisis documental, en tanto que se realizará una búsqueda de información a través de documentos como artículos, tesis y manuales, y b) el análisis musical de las cinco obras comparadas.

DESARROLLO

Para poder señalar aquellas reminiscencias del ámbito flamenco que han permeado en las piezas de música clásica inspiradas en el fandango debemos entender primero la armonía que caracteriza a este palo pues, aunque no sea totalmente dispar, presenta notables matices si se compara con la armonía tradicional. Sin duda, en este punto debemos destacar la gran labor que el musicólogo Faustino Núñez, a través de su plataforma *Flamencópolis*⁶ ha desempeñado a la hora de explicar los modos del flamenco y cómo éstos han dado lugar a los distintos palos. Así pues, vamos a exponer a continuación la información referente a la armonía flamenca que se ha extraído de esta fuente.

Dentro del flamenco encontramos tres modos distintos de armonizar la música: el modo mayor, el modo menor y el modo frigío⁷. En el flamenco, el acompañamiento instrumental está basado en una serie de ostinatos que dan forma a cada estilo o palo, siendo estos ostinatos una secuencia concreta de acordes. Por tanto, dependiendo del modo tonal y de la secuencia que ejecutemos daremos con un estilo u otro. A modo de ejemplo tenemos el acompañamiento de las alegrías, cuyo esquema armónico, utilizando el modo mayor, queda de la manera I-V7-I / I-IV-I-V-I.

Una de las peculiaridades de la armonía flamenca es que dentro de la relación entre el acompañamiento instrumental y el cante pueden existir cambios en cuanto al modo, tal y como explica Faustino Núñez:

⁶ Núñez, F. (s.f.). *Armonía*. Flamencópolis. Consultado el 19 de noviembre de 2023.

https://flamenco.plus/flamencopolis/index.php?id_pagina=armonia

⁷ El modo frigío, comúnmente conocido como *cadencia andaluza*, se caracteriza por la semicadencia que surge al reposar la dominante del modo menor -pongamos como ejemplo el acorde de Mi mayor dentro de la tonalidad de La menor- a través del séptimo y sexto grado, respectivamente. El esquema resultante de esta cadencia, por tanto, sería I-VII-VI-V.

En referencia a la armonía en el flamenco hay que hablar también de algunos ostinatos (ruedas de acordes) que tienen cierta ambigüedad tonal, estilos en los que la guitarra (y en consecuencia el cante, o viceversa) cambian del modo flamenco al mayor, del mayor al menor, y se mueven siempre dentro de los tonos relativos que toda tonalidad tiene. Si en la música tonal todo mayor tiene su relativo menor, en la música flamenca podemos decir, además, que a cada modo flamenco le corresponde su relativo menor y mayor, aprovechando recursos expresivos propios de estos modos para completar el modo flamenco. Así, el tono por arriba, Mi flamenco, tiene su relativo mayor, el Do mayor y relativo menor La menor. (Núñez, s.f. párr. 31).

A modo de resumen, Fausto Núñez presenta una tabla explicativa con los diferentes tonos.

LOS TONOS DEL TOQUE FLAMENCO CLAVES Y MODOS RELATIVOS

Faustino Núñez
© www.flamencopolis.com

POR ARRIBA		TONO DE TARANTA		TONO DE MINERA		POR MEDIO	
ARMADURA		ARMADURA		ARMADURA		ARMADURA	
MODO FLAMENCO	MI	MODO FLAMENCO	FA#	MODO FLAMENCO	SOL#	MODO FLAMENCO	LA
RELATIVO MAYOR	DO	RELATIVO MAYOR	RE	RELATIVO MAYOR	MI	RELATIVO MAYOR	FA
RELATIVO MENOR	la	RELATIVO MENOR	si	RELATIVO MENOR	do#	RELATIVO MENOR	re
TONO DE GRANAÍNA		TONO DE RONDEÑA		TONO DE RE #		TONO DE RE	
ARMADURA		ARMADURA		ARMADURA		ARMADURA	
MODO FLAMENCO	SI	MODO FLAMENCO	DO#	MODO FLAMENCO	RE#	MODO FLAMENCO	RE
RELATIVO MAYOR	SOL	RELATIVO MAYOR	LA	RELATIVO MAYOR	SI	RELATIVO MAYOR	Sib
RELATIVO MENOR	mi	RELATIVO MENOR	fa#	RELATIVO MENOR	so#	RELATIVO MENOR	sol
MODO FLAMENCO (Escala de Mi mayor)	MI (p. arriba) - FA# (taranta) - SOL# (minera) - LA (p. medio) - SI (granaína) - DO# (rondeña) - RE# (re#) - Re						
RELATIVO MAYOR (Escala de Do mayor)	DO (p. arriba) - RE (taranta) - MI (minera) - FA (p. medio) - SOL (granaína) - LA (rondeña) - SI (re#) - Sib						
RELATIVO MENOR (Escala de La mayor)	LA (p. arriba) - SI (taranta) - DO# (minera) - RE (p. medio) - MI (granaína) - FA# (rondeña) - SOL# (re#) - Sol						

Ilustración 1. Esquema sobre los tonos del toque flamenco (F. Núñez). Fuente: www.flamencopolis.com.

Una vez entendidos los aspectos generales de la armonía vamos a centrarnos en las características del fandango, empezando por la tonalidad. Generalmente, la parte cantada de los fandangos está escrita en tonalidad mayor cuyo ostinato o rueda de acordes gira en torno al esquema I-IV-I-V-I-IV; la subdominante a su vez servirá como nexo para dar paso a las variaciones de guitarra en modo flamenco que, con el objetivo de realizar una cadencia andaluza en la nota Mi, se seguirá el esquema I-IV-III-II-I.

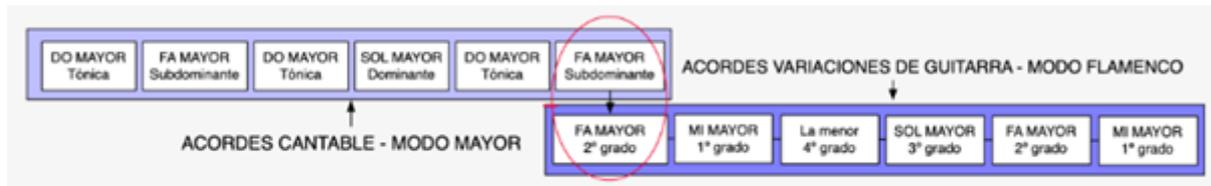


Ilustración 2. Esquema armónico de un fandango cantado (F. Núñez). Fuente: www.flamencopolis.com

La siguiente cuestión a comentar es la métrica del fandango, que en este caso corresponde a un compás de 3/4. No es de extrañar que este género esté escrito en compás ternario, ya que muchos de los estilos musicales propios del folklore español se basan en este compás de tipo ternario. En cuanto a la estructura del ritmo es interesante comentar que utiliza patrones rítmicos procedentes del acompañamiento del bolero español. Dicho compás, según comenta Faustino Núñez (s.f.) se conoce como *ritmo abandolao*.



Ilustración 3. Esquema rítmico del fandango (F. Núñez). Fuente: www.flamencopolis.com.

En lo que respecta al ritmo del fandango aplicado a instrumentos de cuerda, nos encontramos con un nuevo aspecto que es la técnica del rasgueo; un recurso musical que, dada su extensa variabilidad, ofrece una amplia gama para ejecutar variaciones del ritmo base que acabamos de comentar con la ilustración anterior. Guillermo Castro (2013) hace un estudio de los fandangos que Pablo Minguet e Yrol escribió para guitarra y bandurria:

Pablo Minguet presenta en su ejemplo de *fandango* una forma de rasgueo llamado *por patilla*, lo que comúnmente se entiende en el flamenco como “toque por medio”, aunque en este caso, la tonalidad es *re menor*. Sólo presenta los acordes de *re menor* y *La Mayor*, quizás porque sólo le interesa mostrar la forma de rasgueo. El que Pablo Minguet indique que el fandango es “por patilla”, es síntoma de que armónicamente es *La M* el acorde más importante, y no *re menor* (supuesta tónica). (Castro, 2013, p. 8).

A continuación se muestra la ilustración del rasgueado que Minguet escribió en un compás de 3/8:

Fandango por patilla



Ilustración 4. Ejemplo de rasgueo para un fandango escrito por Minguet (G. Castro). Fuente: A vueltas con el fandango: Nuevos documentos de estudio y análisis de la evolución rítmica en el género del fandango.

Una vez entendidos los aspectos generales que dan forma al fandango vamos a pasar a la revisión de las piezas escogidas para este artículo. Cabe recordar que son obras de compositores guitarristas pertenecientes al mundo de la música clásica y no del flamenco *per se*, por lo que será necesario analizar las piezas desde una perspectiva en la que se

puedan apreciar las influencias que el flamenco ha podido tener en los compositores, ya sea armónica, rítmica o estructuralmente. Los objetos de estudio, que van desde obras de finales del siglo XIX hasta finales del siglo XX se mostrarán en orden cronológico con el objetivo de captar igualmente la evolución de los recursos técnicos que puedan plantear las obras.

La primera de las obras que vamos a comentar es el Fandango Variado op. 16, escrita por Dionisio Aguado en 1836, pieza que se encuentra enmarcada dentro del romanticismo musical. Dicha composición se presenta organizada en tres movimientos: *Adagio*, *Allegro vivace* y *Allegro*, respectivamente.

4. *Allegro vivace.*

Célula rítmica 1

Célula rítmica 2

Ilustración 5. Fragmento del fandango variado op. 16 (D. Aguado). Fuente: Biblioteca Nacional Hispánica.

Este fragmento pertenece al segundo movimiento de la obra y con su carácter agitado podemos encontrar varias referencias al fandango. En cuanto a la cuestión rítmica lo primero que salta a la vista es que es una obra construida bajo un compás ternario de 3/4. Además, basándonos en el esquema de la ilustración 3, se pueden apreciar dos células que podemos considerar variaciones del ritmo propio de fandango; la primera célula abarca los cinco primeros compases y la segunda célula se desarrolla desde el sexto compás hasta el doceavo. Este esquema formado generalmente por un grupo de corchea junto a dos semicorcheas, un grupo de dos corcheas y finalmente un grupo de dos corcheas se irá transformando a lo largo del movimiento con la llegada de otras secuencias, las cuales están formadas por grupos de cuatro semicorcheas con la intención de aportar fluidez y agilidad a la cuestión melódica.

tonalidad de re m

sección en La M (V)

re m (I)

Ilustración 6. Fragmento del fandango variado op. 16 (D. Aguado). Fuente: Biblioteca Nacional Hispánica.

Unos compases más adelante podemos observar que, en cuanto al elemento armónico, existe una constante alternancia entre los grados I y V en la tonalidad de Re menor con el uso de compases en La mayor. Esto nos da como resultado sonoro al modo frigio de Re menor “por medio” si revisamos la ilustración 1. Como consecuencia, obtenemos un sonido de tipo flamenco que casa perfectamente con la idea de fandango que se pretende alcanzar en la obra.

El segundo ejemplo que vamos a estudiar es el Fandanguillo de la Suite Castellana⁸, escrito por Federico Moreno-Torroba en 1920. Esta composición, al igual que toda la producción de Moreno-Torroba, fue concebida bajo el marco del movimiento musical nacionalista que se dio en España, por lo que no es de extrañar que presente recursos e ideas ligadas a la música popular española de la época.

⁸ La Suite Castellana (1920) consta de tres movimientos organizados en la forma rápido-lento-rápido. Dichos movimientos son *Fandanguillo*, *Arada* y *Danza*, respectivamente.

1

Tonalidad de Mi m Fandanguillo

Digitada por A. Segovia

F. Moreno Torroba

Allegro, tempo di Fandango

uso reiterado de la sexta cuerda al aire

pp

rall.

VII^{ten.} a tempo

f pp

Cambio a Arm. 8 Mi M

rall. f

Ilustración 7. Fragmento de Fandanguillo (Suite Castellana). (F. Moreno-Torroba). Fuente: IMSLP.

En este primer fragmento podemos ver que el movimiento está compuesto en la tonalidad de Mi menor con un primer motivo melódico que dura tres compases. A lo largo de la primera página vemos que existen dos voces diferenciadas: la voz que realiza la melodía y una segunda voz que consiste en un ostinato con el bajo de la sexta cuerda. Este aspecto es muy interesante de comentar porque el uso reiterado de la sexta cuerda al aire parece querer imitar rasgos sonoros propios del flamenco, aunque es cierto que el conjunto se encuentra encubierto bajo un movimiento melódico más parecido al de la escritura tradicional para guitarra clásica. En cuanto al ritmo, vemos que obra también está escrita en un compás ternario de 3/4, requisito indispensable para poder presentar una identidad mínima del fandango. No obstante, en esta pieza, como comentaba antes, no se aprecian de manera explícita dichas características, pues el ritmo -a pesar de ser ternario- no se desarrolla de forma idéntica al esquema del *ritmo abandolao*. Aun con todo, el aire agitado de la pieza sí transmite la sensación de estar ante un fandango.



Ilustración 8. Fragmento de Fandanguillo (Suite Castellana). (F. Moreno-Torroba). Fuente: IMSLP.

En esta ilustración, cercana al final del movimiento, se observa que armónicamente la pieza gira en torno a los modos mayor y menor de Mi, todo ello para aprovechar el rango que la afinación estándar de la guitarra clásica tiene.

Casi coetánea a la composición de Moreno-Torroba se encuentra la tercera obra de la que vamos a hablar, el Fandanguillo op. 36 escrito por Joaquín Turina en 1925. Esta obra, dedicada al guitarrista Andrés Segovia, se encuentra igualmente enmarcada dentro del movimiento nacionalista que surgió en la primera mitad del siglo XX español, convirtiéndose con el tiempo en una pieza importante dentro del repertorio para guitarra clásica. De hecho, tal y como comenta Ginés Pedrosa en su artículo con respecto a esta obra:

Algunas de las obras originales para guitarra de Joaquín Turina presentan rasgos más explícitos de la música flamenca, aunque la estética general sea clásica nacionalista. De todas sus obras, la más interesante desde el punto de vista del análisis de la influencia de la guitarra flamenca en el lenguaje de la clásica, tanto cuantitativa como cualitativamente, es el Fandanguillo. (Pedrosa, 2014, p. 12).

A. Andrés Segovia

Ausencia de armadura
Tonalidad no establecida
Digitada por A. Segovia

Fandanguillo

Joaquín Turina

Allegretto tranquillo $\text{♩} = 72$
(Percusión con el dedo pulgar junto a la quinta y sobre la VI y la V cuerdas.)

Percusión

uso reiterado de la sexta cuerda al aire

Percusión

Pizzicato

Cantando

III. V.

Ilustración 9. Fragmento del Fandanguillo op. 36 (J. Turina). Fuente: IMSLP.

En este fragmento, que pertenece a la parte inicial de la partitura, podemos extraer varios datos que nos pueden dar una idea de la influencia del flamenco en una pieza de corte clásico, empezando por aspectos rítmicos. La pieza, escrita también en un compás ternario de 3/4, presenta variaciones del *ritmo abandolao* en sus compases. Por ejemplo, en el compás número 1 se puede ver una secuencia rítmica compuesta por un silencio de corchea, un grupo de dos semicorcheas, un grupo de corchea junto a dos semicorcheas y finalmente un grupo de dos corcheas. Otra variante aparece en el compás número 10, que junto a la indicación *cantando*, vemos dos grupos de dos corcheas junto a un grupo de una corchea y dos semicorcheas.

En cuanto al aspecto armónico, vemos que la obra no presenta alteraciones en la armadura. En un primer momento esto nos puede hacer pensar que la obra está escrita en la tonalidad de Do mayor o La menor, sin embargo, creo que en realidad la obra es modal, pues como se ve en la ilustración anterior, se incide en el uso de la sexta cuerda al aire -que es un Mi- y, por tanto, parece que está más enfocado al modo flamenco de Mi.

Copyright 1924 by B. Rebott's Söhne Mainz

31569

G. A. 102

Ilustración 10. Fragmento del Fandanguillo op. 36 (J. Turina). Fuente: IMSLP.

De hecho, podemos apreciar que en los compases 16 y 17 Turina hace una cadencia andaluza con la secuencia I-II-III-II-III-I, esquema que encaja con el modo armónico que hemos comentado antes.

La cuarta pieza que vamos a comentar fue compuesta por Joaquín Rodrigo en 1954. Se trata de Fandango, una obra para guitarra clásica que forma parte, a su vez, de una composición más grande llamada Tres piezas españolas; un conjunto de obras -Passacaglia, Fandango y Zapateado- que el maestro Rodrigo, como muchos de sus coetáneos, escribió y dedicó a Andrés Segovia (Ediciones Joaquín Rodrigo, s.f.).

Si bien Joaquín Rodrigo escribe estas tres obras en una época en la que las vanguardias musicales estaban muy en boga, el musicólogo Walter Aaron Clark (2021) nos habla de cómo las composiciones de Rodrigo mantienen una línea más continuista con respecto a otros autores de la época:

Los compositores españoles del Renacimiento en adelante han tenido a su disposición una fuente inagotable de música popular y tradicional del que han sacado nuevas ideas. [...] En el siglo XIX, hubo una explosión de música escrita para guitarra y piano que estaba inspirada en el folklore y cuya culminación llegó con las obras nacionalistas para piano de Albéniz y Granados. El patrimonio que manifestaron en *Iberia* y *Goyescas*, respectivamente, continuó inspirando a sus sucesores, especialmente a Falla y a sus contemporáneos Turina y Rodrigo. [...] Rodrigo resalta como un compositor cuyos trabajos abrazan las tradiciones folklóricas de toda la península; desde el *Concierto andaluz* para cuatro guitarras y orquesta (1967) hasta las *Set cançons valencianes* para violín y piano (1982), y desde la mencionada *Quatre cançons en llengua catalana* (1989) hasta las *Sonatas de Castilla con tocatta a modo de pregón* para piano (1950-51). Otras muchas piezas que compuso [...] muestran su interminable ensimismamiento en

las múltiples melodías, ritmos e instrumentos procedentes de varias de las regiones de España. A pesar del auge del avant-garde internacional en España, así como los compositores experimentales de la autodenominada Generación del 51, tanto Rodrigo como su amigo Torroba permanecieron firmes en su devoción por la tradición de sus predecesores nacionalistas, dándole especial importancia a la música para guitarra, el instrumento español por excelencia. (Clark, 2021, pp. 4-5).

La estructura formal de esta obra presenta tres secciones diferenciadas; la primera sección, escrita en la tonalidad de Mi mayor donde se hace una exposición y desarrollo del tema A; la segunda sección o sección central, que está escrita en Si menor y es la zona donde se expone y se desarrolla el tema B, y por último la sección de cierre, donde se vuelve a instaurar la tonalidad de Mi mayor para realizar una recapitulación del tema A y una cadencia. Para la realización de este artículo se ha escogido un fragmento perteneciente a la sección central de la pieza.

Tras el análisis del fragmento podemos comentar que la sección central presenta un aire distintivo puesto que, frente al carácter épico y triunfal presentado en la melodía de la

Ilustración 11. Fragmento de la sección central de Fandango. (J. Rodrigo). Fuente: IMSLP. primera sección, ahora encontramos un tema más introspectivo y lírico. Un aspecto muy interesante que podemos observar en esta sección es la realización de una cadencia andaluza que ciertamente puede pasar algo desapercibida, debido sobre todo a que se va generando durante varios compases sutilmente. Atendiendo a la voz más grave del pasaje, podemos establecer la secuencia de acordes Si menor – La menor – Sol Mayor – Fa Mayor – Mi Mayor, es decir, la secuencia I – VII – VI – V propia de la cadencia frigia.

Este fandango, en cuanto a ritmo se refiere, también se presenta con un compás ternario de 3/4, con una organización interna de las notas musicales que, sin parecerse mucho al ya

mencionado *ritmo abandolao*, mantiene las características mínimas para adquirir el aire típico del fandango.

Avanzamos nuevamente en el tiempo para abordar la quinta y última obra de este estudio, esta vez una obra de música contemporánea en la que también aparece la palabra fandango en el título de uno de sus movimientos, la Sonata para guitarra, compuesta por el guitarrista Leo Brouwer en 1990. El objetivo que se quiere alcanzar al analizar esta pieza es poner de manifiesto que el folklore español ha sido capaz de romper barreras y extenderse a lo largo y ancho del panorama musical, así como ser una clara influencia para géneros que, por su naturaleza experimental, parecería a simple vista difícil de implementar. Maximiliano Hernán realizó en 2011 un estudio analítico sobre esta sonata de la que se extrae la siguiente información:

Esta sonata, escrita en 1990, se encuentra dedicada al famoso guitarrista inglés Julian Bream. Pertenece al tercer período compositivo, denominado por el propio Brouwer como “nueva simplicidad”. En la misma podemos encontrar recursos típicos de esta etapa, tales como el desarrollo a partir de células pequeñas, el minimalismo, la utilización de formas musicales tradicionales (sonata, zarabanda, tocatta), la cita a grandes compositores de la historia musical (Padre Soler, Beethoven, Scriabin, Pasquini, incluso citas a obras propias), el uso de ritmos populares (Fandango, Son cubano), entre otros. La estructura general de esta obra cumple con los requisitos básicos de una sonata, con las lógicas licencias que puede tomarse un compositor del siglo XX y XXI. (Hernán, 2011, p. 18).

La Sonata para guitarra está conformada por tres movimientos organizados en la forma rápido-lento-rápido. Estudiaremos el primer movimiento, cuyo título es Fandangos y Boleros, para ver cuáles son los aspectos que se pueden relacionar con los géneros a los que hace alusión.

3

The image shows a musical score for guitar, measures 10 through 17. Measure 10 is marked 'Piu Mosso' and 'f marcato'. Measure 11 has 'p eco'. Measure 12 is marked 'pp riten.' and 'mf > ritmico'. A yellow box highlights measures 12-14, labeled '"Danza" (♩=88)'. Below this box is the text 'células rítmicas similares al ritmo de fãndango'. Measure 15 is marked 'poco riten.'. Measure 16 is marked 'poco riten.'. Measure 17 is marked 'appena poco meno' and 'p molto articolato'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Ilustración 12. Fragmento de Fandangos y Boleros (Sonata para guitarra). (L. Brouwer). Fuente: IMSLP.

A partir del compás 13 de este movimiento aparece la sección “Danza” en la que claramente podemos ver varias células rítmicas basadas en el *ritmo abandolao* que hemos ido viendo a lo largo de las obras. Lo interesante aquí es que Brouwer coge sólo el aspecto rítmico del fandango como material compositivo, ya que, en cuanto a la armonía, deja de lado las convenciones del género para crear pasajes contemporáneos. Recordemos que esta sonata está llena de referencias a otros géneros y autores, pero mantiene una identidad propia, a diferencia de las obras anteriores que estaban enmarcadas en una época donde el flamenco y la música clásica para guitarra mantenían fuertes uniones.

The image shows a musical score for guitar, consisting of three staves. The first staff starts at measure 71, marked 'Alta danza (♩=112)' and 'come prima'. A yellow box highlights a specific rhythmic pattern. The second staff starts at measure 74, with markings 'metálico', 'verso il tasto', and '(s. tasto)'. The third staff starts at measure 77, marked 'mutaciones del patrón rítmico original' and 'pos. ord.'. The score includes dynamic markings like *mp* and *p*, and fingering numbers like XII.

Ilustración 13. Fragmento de Fandangos y Boleros (Sonata para guitarra). (L. Brouwer). Fuente: IMSLP.

Unos compases más adelante -a partir del compás 72- volvemos a ver secuencias que parten de la idea de la danza, aunque se van desarrollando de tal forma que se generan mutaciones y variaciones del original. Si el ritmo primigenio viene dado por un compás de 3/4, ahora la secuencia se desarrolla en compases de amalgama, tal y como vemos en el compás 77 con la inclusión de la célula rítmica en un compás de 5/4. Armónicamente, seguimos viendo que Brouwer se interesa más por la sonoridad de los pasajes y la relación de tensión y reposo que puedan generar los arpeggios que en seguir los esquemas armónicos que puedan dar lugar a una cadencia andaluza, por ejemplo.

CONCLUSIONES

La primera conclusión que extraemos de este estudio es que, en efecto, el flamenco y la música popular ha servido como inspiración a la hora de componer obras de corte más culto. Los autores, no obstante, evitan la semejanza directa con el género flamenco dado que no se limitan a copiar algo existente, sino que utilizan recursos estilísticos y compositivos como punto de influencia para acabar desarrollando una obra que claramente se enmarca en un estilo más acorde a la música clásica. El producto resultante, por tanto, es una música con claras influencias al flamenco pero con carácter propio, de tal forma que no lleguen al punto de solaparse. De esta manera coexisten y se enriquecen la una a la otra.

Otra conclusión a la que se ha llegado es que, dentro de los palos del flamenco, el fandango es uno de los que más citas y referencias ha tenido dentro del panorama musical clásico; y no hablamos sólo en el campo de la guitarra sino en general, desde compositores clásicos como Mozart y su obra *Las bodas de Fígaro* de 1786 o Manuel de Falla con la *Danza de la Molinera* -perteneciente al ballet *El sombrero de los tres picos* de 1919- hasta autores más experimentales como Leo Brouwer.

De forma paralela a la conclusión anterior, también se ha puesto de manifiesto la relación estrecha que ha mantenido desde sus inicios el género del fandango con la guitarra, sobre todo si nos remitimos al *Libro de diferentes cifras de guitarra escogidas de los mejores autores*. Este hecho sentará un precedente para el uso de este género en futuras piezas guitarrísticas.

Por último, debemos destacar la labor del análisis musical como una herramienta clave para entender y contextualizar un conjunto de obras musicales, ya que gracias a dicho análisis podemos extraer información que a simple vista se encuentra escondida en la estructura formal de una pieza.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Borgdoff, H. (2004). The Conflict of the Faculties. On Theory. Practice and Research in Professional Arts Academies. In *The Reflexive Zone*, Utrecht, HKU.
- Castro, G. (2013). A vueltas con el fandango: Nuevos documentos de estudio y análisis de la evolución rítmica en el género del fandango. *Sinfonía Virtual*.
- Clark, W. A. (2021). Of Self and Circumstance: Music and Representation in the Works of Rodrigo. *Soundboard Scholar*, (7), 4-5.
- Ediciones Joaquín Rodrigo (s.f.). Tres piezas españolas 1954. Joaquín Rodrigo. Consultado el 15 de enero de 2024. <https://www.joaquin-rodrigo.com/index.php/es/un-instrumento/guitarra/tres-piezas-espanolas-1954>
- Fernández, J. (2018). La música para guitarra en España en el siglo XX. *ClasesGuitarraOnline*. Consultado el 20 de noviembre de 2023. <https://www.clasesguitarraonline.com/articulos/2016/3/1/musica-para-guitarra-espana-contemporanea>
- Fernández, L. (2011). La bimodalidad en las formas del fandango y en los cantes de levante. *Revista de investigación sobre el flamenco “La Madrugá”*, (5), 37-53.
- Hernán, M. (2011). Análisis de la sonata para guitarra de Leo Brouwer. Trabajo de postítulo realizado en el Conservatorio Julián Aguirre.
- Katz, Israel J. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.
- Minguet e Yrol, P. (1764). Breve tratado de los pasos de danzar a la española que hoy se estilan en seguidillas, fandangos y otros tañidos. Madrid.
- Navalón, S. (2006). Los palos flamencos. *EsFlamenco*. Consultado el 14 de enero de 2024. <https://web.archive.org/web/20061124004049/http://www.esflamenco.com/palos/esfandango.html>
- Núñez F. (s.f.). Armonía. *Flamencópolis*. Consultado el 19 de noviembre de 2023. https://flamenco.plus/flamencopolis/index.php?id_pagina=armonia
- Núñez, F. (2011). El Fandango Indiano. *El Afinador de Noticias*. Consultado el 12 de enero de 2024. <https://elafinadordenoticias.blogspot.com/2011/04/el-fandango-indiano.html>
- Pedrosa, G. (2014). La influencia de la guitarra flamenca en la clásica. *Sinfonía virtual*.
- Torres, N. (2009). De lo Popular a lo Flamenco: Aspectos Musicológicos y Culturales de la Guitarra flamenca (Siglos XVI–XIX). Tesis doctoral defendida en la Universidad de Almería.
- Torres, N. (2010). La evolución de los toques flamencos: desde el fandango dieciochesco “por medio”, hasta los toques mineros del siglo XX. *Revista de investigación sobre el flamenco “La Madrugá”*, (2).

LA INFLUENCIA DE DANZAS POPULARES HISPANOAMERICANAS EN LA MÚSICA CLÁSICA:
EL FANDANGO A TRAVÉS DEL REPERTORIO PARA GUITARRA CLÁSICA DEL SIGLO XX

Torres, N. (2013). La guitarra clásico-romántica y la guitarra “pre-flamenca” en la primera mitad del siglo XIX: Fuentes musicales. Revista de investigación sobre el flamenco “La Madrugá”, (9).