

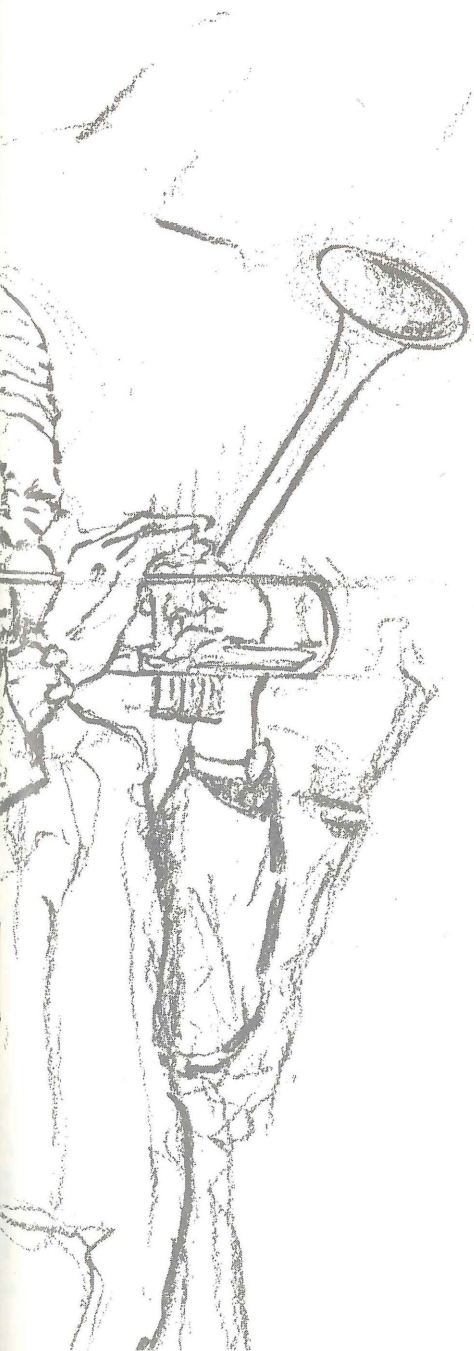
Flamenco versus Jazz / 2ª parte

Un encuentro
entre dos manifestaciones musicales convergentes

José Luis Salinas
Ilustraciones: Leo Jan Braut



RECURSOS EXPRESIVOS BASICOS EN EL FLAMENCO Y EN EL JAZZ: PUNTOS DE CONTACTO



Soslayando definiciones académicas, se tratarán de analizar a continuación algunos recursos expresivos del flamenco y de la música afro-norteamericana que puedan ser intuitivamente comprendidos. Para ello, se propondrán algunos ejemplos musicales que, partiendo de unas audiciones comparativas, permitan llamar la atención sobre los mismos. (En el epígrafe discográfico se concretan algunas posibilidades.)

En primer lugar, escúchense unas bulerías e, inmediatamente, un tema rápido de jazz tradicional o clásico. Se encontrará, desde los primeros compases, un elemento de unión: en ambos casos se tiene la sensación de que se está produciendo una aceleración del tiempo, aunque éste permanece, en realidad, invariable. En el lenguaje del jazz esta cualidad rítmica se denomina *swing*; en el flamenco, se señala que el canto va *a compás*. Evidentemente, se trata de una misma característica. Si el jazz es una música sincopada, el canto flamenco *jondo* es una música en la que el compás es un elemento imprescindible.

Es importante señalar que esta cualidad rítmica constituye un elemento definidor del baile flamenco y del tap-dancing jazzístico. El uso primordial que en ambas formas de baile se hace de los pies (zapateado y claqué, respectivamente), es sintomático de esa convergencia de recursos expresivos que se produce entre el flamenco y el jazz. Para verificarlo bastará comparar una grabación que incorpore un baile flamenco con otra de claqué.

Detengámonos ahora en la voz y en el tratamiento del sonido de un cantaor/ora gitano/a del tipo de Tío Gregorio *El Borrico* o Tía Anica *La Piriñaca*, y tratemos de extraer elementos comunes a los de un *Satchmo* Armstrong (es interesante constatar la abundancia de sobrenombres tanto en el flamenco como en el jazz) o a los de una Bessie Smith. Encontraremos, en todos ellos, una calidad tímbrica sombría y rota, enronquecida (el *rajo* de las voces calés). La entonación no es lineal, sino que está sometida a modulaciones de la altura del sonido, con quiebros de la voz (los *jipios* flamencos) y con expresiones onomatopéyicas (esos *ay* con que se *tiempla* el cantaor o esos sonidos con los que se queja el bluesman). Son frecuentes, asimismo, las alteraciones del texto que le sirve de soporte. Pueden identificarse en las interpretaciones recursos expresivos que, como los melismas o el vibrato, no pertenecen a la tradición musical europea. El vibrato tiene su traducción flamenca: el *eco*. Los flamencos dicen que los gitanos tienen la voz cavernosa, *con eco*. Esta cualidad vocal es opuesta a las voces planas de los cantaores payos, que la tienen *de falsete* (atiplada). Son esas características vocales e interpretativas las propias, por ejemplo, de un bluesman como Robert Johnson (escúchese su arquetípico "Kindheartd Woman Blues") o de un cantaor gitano como *El Borrico*.

No es difícil llegar a la conclusión de que, tanto la textura de las voces gitanas y negras, como la forma de utilizarlas, trascienden de la garganta. Sustancian una manera de ser y de sentir (una liturgia personal, nos atreveríamos a señalar), que, además, es compartida por cuantos se identifican con ella. El canto/canto viene a ser un grito, una válvula de escape con la que se solidariza –por considerarla como propia– la colectividad. Y eso es evidente, sobre todo, en las formas precursoras del flamenco y del jazz. Esto es, en las tonás gitanas y en los *hollers* (cantos de trabajo negros); y, enmascarados bajo textos litúrgicos, en los espirituales.

Por otro lado, las interpretaciones están sometidas al estado de ánimo del protagonista y de las circunstancias en que aquéllas se producen. De aquí que una parte de la interpretación pueda ser improvisada; es decir, construida de acuerdo con los parámetros emocionales que el cantante (o el instrumentista) percibe en ese momento. Ello requiere del intérprete una gran capacidad para la repentización. En ese sentido, los mejores resultados se producen cuando el músico se siente motivado. Por ello, las interpretaciones realizadas en los estudios de grabación no siempre poseen esa calidad que se sintetiza señalando que están inspiradas. Un cantaor de maneras antiguas, José de los Reyes *El Negro*, nos resumía, a su modo, la necesidad de buscar los momentos adecuados para conseguir dar lo mejor de sí mismo al señalar que, cuando era requerido para grabar un disco, él no podía *entrar en situación* y, por consiguiente, cantar bien, por el simple hecho de que le advirtieran: "¡Cuando se encienda la luz roja del estudio, comience a cantar!".

La solidaridad del espectador con el cantante/instrumentista se basa en una identificación con lo que éste transmite. Para ello es preciso que la interpretación cale en la audiencia; que cautive. Del intérprete flamenco que lo consigue se dice que tiene *duende*. Lo que en el lenguaje jazzístico equivale a tener *feeling*.

El vehículo literario de los blues y del flamenco lo constituyen bloques de versos. La célula elemental la componen de tres a cinco versos, que en los blues se enlazan para contar una historia, mientras que en el flamenco las estrofas son conclusivas. Corresponden a textos que con frecuencia están envueltos en una misma angustia existencial. Se trata de inquietudes sin duda elementales, porque no se plantean otras metafísicas más sutiles cuando de lo que se trata es de solventar las obsesiones más primarias. (El saberse libre puede ser la principal.)

Las letras de los blues, al menos las de los más antiguos, suelen recoger vivencias de las que trasciende una amarga tristeza. Pero tampoco es infrecuente percibir en algunas de ellas un cierto tono sarcástico, a veces de indudable humor negro, vinculado a palabras o frases de doble sentido (dificiles de comprender para el no iniciado, por cuanto se utiliza con frecuencia el argot o *slang*). Esta circunstancia se produce, especialmente, en las letras de contenido sexual. En otras ocasiones, las quejas se hacen con una exquisita sensibilidad: "*I weep like a willer, moan like a turtle dove / Said life ain't worth livin' if you ain't with the one you love*". ("Lloro como un sauce, me quejo como una tórtola / la vida no merece la pena si no se está con la persona amada".) ("*Turtle Dove Blues*", de Barner Howell. En *Historia del blues*, p. 78, traducción de Luisa Bravo.)

Las coplas flamencas tienen, en general, la rotundidad de lo inapelable. Emiten quejas que son como destellos de un alma herida, y esos destellos son amplificados por unos contenidos que recurren con frecuencia a la hipérbole. No suele haber en ellas resquicio para la esperanza, y por eso tampoco está presente la ironía, porque la ironía puede ser una forma de esperanza. El carácter fatalista de la idiosincrasia gitana determina que carezcan de esos sabores agri-dulces que a veces impregnan las letras de blues. Incluso las coplas de tono festivo o divulgador trascienden con frecuencia de lo anecdótico. No es infrecuente en las coplas flamencas que la desnudez de los conceptos se envuelva con la más delicada poesía ("*Manojitos de alfileres, / chiquilla, son tus pestañas / que cada vez que me miras / me las clavas en el alma*") o con las más insospechadas imágenes ("*No siento en el mundo más / que tengas tan mal sonío / siendo de tan buen metal*").

Los blues suelen reflejar acontecimientos vividos por su creador, quien a veces se distancia de la historia, adoptando un papel más de espectador que de protagonista. Por el contrario, el intérprete flamenco interioriza como acontecimientos mayores cada una de las experiencias que relata. Trata de que el oyente se solidarice no ya con su vivencia, sino con el dolor o, menos frecuentemente, con la alegría que aquélla le ha producido. De ahí que el cantaor adopte a menudo para sus coplas un tono sentencioso, para, de esta manera, hacer más directo y comprensible el mensaje.

Los dos polos de un mismo mundo quedan reflejados en letras como las siguientes: "*The man I've got must have lost his mind. / The way he quits me I cain't understand. / I'm goin' 'o find myself another man. / Because the one I got has done gone cold in hand*" ("*El hombre al que amo debe haber enloquecido. / No puedo comprender su forma de tratarme. / Voy a buscarme otro hombre, / porque el que tengo se ha vuelto insoportable*"). ("*Cold in Hand Blues*", de Bessie Smith). "*Cuando me muera / mira que te encargo / que con la cinta de tu pelo negro / me amarren las manos*" (Siguriya). Lo circunstancial y mudable frente a lo trascendental y permanente; más allá, incluso, de la propia vida. (¿Tiene algo que ver la impronta católica con este patetismo que, frecuentemente, impregna las coplas—es decir, la vida— flamencas?)





Como conclusión, y aunque no se den aquí más ejemplos (en el epígrafe bibliográfico se recogen algunas publicaciones donde pueden obtenerse), puede señalarse que existe una clara similitud temática y formal entre las letras de blues y las de flamenco. Incluso podrían ser intercambiables. (Un conocido aficionado de Madrid, Juan José González, canta letras de flamenco *por blues*.) Sin embargo, no siempre están resueltas de la misma manera. Las coplas flamencas suelen ser más sintéticas y directas que las letras de blues. Estas últimas son más sinuosas, y a veces se exponen con un tono de complicidad que insinúa una doble lectura por parte del oyente. Parece natural que las letras de blues y de flamenco planteen una problemática similar derivada, en su mayor parte, de la propia marginalidad (social y personal) del mundo en que se desarrollan sus argumentos. Es lógico, también, que no siempre se encaminen por la misma dirección, puesto que los planteamientos vitales que recogen son diferentes. ¿Cómo sonarían los blues en boca de los gitanos y las coplas flamencas en la de los negros? Sería una experiencia interesante comprobarlo.

Prosigamos con la audición comparativa. Se analizará ahora el acompañamiento que provee la base armónica y rítmica de la interpretación vocal. Tanto en los blues primitivos como en el flamenco se trata, en su forma más habitual, de un acompañamiento muy reducido, en general una guitarra. Regresemos a nuestras grabaciones y escuchemos unos blues y, por ejemplo, unas soleares. (Los estilos flamencos, como los blues, se nombran en plural.) Podremos observar en la guitarra contrapuntos y subrayados a la voz, así como adornos entre las partes cantadas. Esta forma de interpretar produce en el oyente una sensación que posiblemente no acertaría a definir, pero que con frecuencia le conmueve. La emotividad está vinculada, básicamente, y en lo que al acompañamiento se refiere, a las *blue notes* en los blues y a las *falsestas* en el flamenco.

Estos contrapuntos y adornos que enlazan las partes vocales se crean, no obstante, con técnicas diferentes. Los tocaores flamencos utilizan sólo la guitarra acústica clásica de seis cuerdas, y se valen, exclusivamente, de los dedos de sus manos. Los bluesmen, por el contrario, emplean una gran variedad de tipos de guitarra, y recurren a púas y a otros artilugios para tocarla. Con ellos pueden obtener una gran variedad de sonidos, en ocasiones próximos a exclamaciones guturales. Por su parte, tener las manos libres permite a los guitarristas flamencos una gran libertad de movimientos. Pueden hacer un uso frecuente de rasgueos y arpegios, mientras utilizan la uña del pulgar como una púa. (Esta uña es el talón de Aquiles del tocaor: si se le rompe, le incapacita para tocar adecuadamente.) Al guitarrista de blues parece interesarle, sobre todo, enneblinar la atmósfera de la interpretación para hacerla todavía más melancólica, y para conseguirlo recurre a menudo a las sonoridades más quejumbrosas que puede extraer de su instrumento. Estos recursos se inscriben en la tradición de unos acompañamientos que comenzaron siendo meras traslaciones a la guitarra de la voz (se ha llegado a decir que el jazz surgió de la adaptación de la voz a los diversos instrumentos), y que han terminado por ser, en ocasiones, abusivos (los guitarristas eléctricos pueden llegar a desnaturalizar la música por un exceso de distorsiones del sonido). La guitarra con carácter de instrumento auténticamente solista se inscribe ya dentro de la corriente jazzística, y participa de su evolución. Por otra parte, el *toque* flamenco continúa siendo fiel a la guitarra clásica y a su propia técnica.

Repasemos ahora el contexto en que se produce la interpretación. Al contrario de lo que sucede con otro tipo de músicas, que se perciben –y disfrutan– como un ejercicio de introversión, flamenco y jazz suscitan una actitud extrovertida; participativa de forma gestual. El oyente tiende a expresarse durante la interpretación. Se produce una transferencia emocional entre los protagonistas y los espectadores que incide en el propio desarrollo de la interpretación. Se volverá a insistir en que para que esa transferencia emocional culmine felizmente es preciso una innata capacidad para la improvisación por parte del intérprete y una gran maniobrabilidad por parte de la música que interpreta, y hasta de las letras. Estas circunstancias se producen tanto en el jazz como en el flamenco, haciendo posible que cada una de las interpretaciones/audiciones sea, en cierto modo, irrepetible.

Por último, en este contexto se inscribe la respuesta que la música suscita en la audiencia. Lo intuitivo es marcar el compás con las manos o con los pies, al mismo tiempo que se jalea la interpretación con interjecciones del tipo de los *olé* o de los *yeah*. Para que se produzcan estas reacciones es esencial una proximidad física entre los centros generadores y los centros receptores de la música. De aquí que tablaos y clubs sean preferibles a los grandes escenarios. Es donde el espectador y el intérprete se sienten mejor.

Los puntos de contacto entre el flamenco y la música afro-norteamericana que han sido aquí analizados no son los únicos. Sin embargo, sí parecen suficientes para poder asegurar que no se deben al azar, sino que surgen de una sensibilidad y de una problemática social con frecuencia equiparables.

A MODO DE RESUMEN

Flamenco y jazz son estilos musicales casuística y tipológicamente relacionados.

Puede afirmarse que tanto las formas precursoras del canto flamenco como las del jazz —y, específicamente, las de los blues—, germinaron en sustratos socioculturales que presentan frecuentes analogías.

Ambas formas musicales se desarrollaron en colectividades marginales poseedoras de unas tradiciones musicales muy diferentes de las de su entorno.

El mestizaje racial de los pueblos gitano-andaluz y negro-norteamericano que las produjeron no llegó —ni ha llegado todavía— a completarse, pero sus manifestaciones musicales (prácticamente estas colectividades no han desarrollado otras formas culturales divulgadas fuera de las mismas que las vinculadas a la música) acabaron por incorporar elementos que no pertenecían a su propia tradición. Una mezcla que no diluyó, sino que enriqueció el bagaje musical que les era propio.

La capacidad de adaptación de las músicas negra y gitana muestra esas cualidades que biológicamente definen a la materia viva: la capacidad para crecer y multiplicarse; para evolucionar.

En estas condiciones, las convergencias existentes entre las manifestaciones musicales del mundo negro del bajo Mississippi y del mundo gitano del bajo Guadalquivir no son casuales. Representan respuestas semejantes frente a situaciones de represión. Es la expresión colectiva de unos pueblos que canalizaron su identidad antropológica y su realidad social de la única manera que pudieron hacerlo: con sus voces y sus gestos.



BIBLIOGRAFIA SOBRE FLAMENCO

- Alvarez, A. (1981): *Historia del Cante Flamenco*. Alianza, 274 p.
 Arrebola, A. (1991): *Introducción al folklore andaluz y cante flamenco*. Universidad de Cádiz, 178 p.
 Blas, J.; Ríos, M. (1988): *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*. Cinterco, 2 vol., 868 p.
 Fundación Andaluza de Flamenco (1988): *Dos siglos de flamenco*. Actas de la Conf. Intern., Jerez 21-25 junio, 493 p.
 García, A. (1987): *Valores antropológicos del cante jondo*. Diputación Provincial de Málaga, 202 p.
 Grande, F. (1987): *Memoria del flamenco I*. Espasa Calpe, 335 p.
 Grande, F. (1987): *Memoria del flamenco II*. Espasa Calpe, 768 p.
 Machado y Álvarez, A. (1974): *Colección de Cantes Flamencos*. (19881). Demófilo, 206 p.
 Molina, R. Mairena, A. (1971): *Mundo y formas del cante flamenco*. Librería Al-Andalus, 326 p.
 Pohren, D. E. (1970): *El Arte del Flamenco*. Sociedad de Autores Españoles, 194 p.

BIBLIOGRAFIA SOBRE JAZZ

- Berendt, J. E. (1986): *El jazz*. Traducción ed. 1981, Fondo de Cultura Económica, 763 p.
 Clayton, P.; Grammond, P. (1990): *Jazz A-Z*. Traducción ed. 1989, Taurus, 317 p.
 Herzhaft, G. (1990): *Encyclopédie du blues*. Seghers, 285 p.
 Hodeir, A. (1981): *Hommes et Problèmes du Jazz*. Parenthesis, 260 p.
 Lomax, A. (1964): *Mister Jelly Roll*. Traducción ed. 1950, Flammarion, 362 p.
 Newton, F. (1966): *Une sociologie du jazz*. Traducción ed. 1966, Flammarion, 298 p.
 Oliver, P. (1976): *Historia del blues*. Traducción ed. 1968, Nostromo, 336 p.
 Oliver, P.; Harrison, M.; Bolcom, W. (1990): *Gospel, blues y jazz*. Traducción ed. 1986, Muchik, 306 p.
 Shapiro, N.; Hentoff, N. (1957): *Esto es el jazz*. Traducción ed. 1955, Losange, 110 p.
 Stearns, M. (1965): *Historia del jazz*. Traducción ed. 1956, Ave, 282 p.
 Storms, J. (1982): *El toque latino*. Traducción ed. 1979, Edamex, 326 p.

DISCOGRAFIA FLAMENCA

- Cádiz y los puertos. Colec. Maestros del Flamenco. Hispavox 720 7 91006 4 (C).
 Cantes de Triana y Jerez. Ariola 85. 423-4 (2 LPs).
 Carmen Amaya y Sabicas: ¡Flamenco! Coral M-18.173 (LP).
 El Borrico de Jerez: *Homenaje a Tío Gregorio*. Hispavox 730 40331174 (C).
 José de los Reyes: *José El Negro*. Movieplay 170879/9 (LP).
 Los cantes de ida y vuelta. Colec. Maestros del Flamenco. Hispavox 720 7 91001 4 (C).
 Los Jóvenes Flamencos. Nuevos Medios 15553 (CD).
 Paco de Lucía: *Zyryab*. Polygram 846 070 2 (CD).
 Pepe Marchena: *Mis Canciones de Oro*. Belter 23.090 (LP).

DISCOGRAFIA JAZZISTICA

- Afro-Cuban Jazz. Verve 833 561-1 (2 LPs).
 Histoire de la musique populaire americaine. CBS 66502 (5 LPs).
 Jelly Roll Morton: *New Orleans Memories*. Commodore Classics 6.24062 AG (LP).
 Lo mejor del Dixieland. RCA Victor LSP-2982 (LP).
 Miles Davis: *Kind of Blue*. CBS 62066 (LP).
 New Orleans. Atlantic 781 700-2 (CD).
 Pedro Iturralde: *Jazz Flamenco!* Hispavox HH (S) 11-128 (LP).
 Pedro Iturralde: *Jazz Flamenco 2*. Hispavox HH (S) 11-151 (LP).
 Pedro Iturralde: *Flamenco-jazz*. MPS 32 53 134 (LP).
 Robert Johnson: *The Complete Recordings*. CBS 467246 2 (2 CDs).
 Spécial Tap Dance. Black and Blue 19.165 2 (CD).
 The Music of New Orleans. Vol. 1. The Music of the Street, The Music of Mardi Gras. Folkways FA 2461 (LP).
 The Story of the Blues. CBS S 67260 (2 LPs).

Nota: Algunos de los títulos reseñados están descatalogados o han cambiado de referencia. Unos pocos no han sido distribuidos en España.



Flamenco versus Jazz: un ensayo de síntesis comparativa

FORMAS MUSICALES ORIGINARIAS

En el jazz, cantos rítmicos con respuesta: cantos negros de trabajo (*hollers*); de forma periférica, cantos negros de iglesia (espirituales). En el flamenco, cantes gitanos de compás libre: tonadas tradicionales (tonás).

Marco geográfico: Territorios abiertos de climatología benigna que favorecieron el desarrollo de grandes núcleos de población y facilitaron una estrecha relación entre sus miembros: medio oeste y sur de EE.UU. y Andalucía occidental.

Epoca histórica: Los *hollers* y espirituales alcanzaron su apogeo en el siglo XIX; los cantos de trabajo perdieron vigencia al abolirse la esclavitud (1865, final de la guerra de Secesión). Las tonás perduraron hasta el siglo XIX, desapareciendo al madurar los cantes derivados de ellas, surgidos tras la promulgación de leyes integradoras para los gitanos (1783, Pragmática de Carlos III).

Entorno social: Colectividades procedentes de lugares muy distantes a los de asentamiento, étnica y culturalmente diferenciadas de las de allí establecidas. Sometidas a esclavitud o persecución primero, y a marginación después.

FORMAS MUSICALES DERIVADAS

Como antecedente directo del jazz, los blues. A partir de las tonás se desarrollaron los cantes matrices del flamenco (martinetes, cañas, polos, siguiiriyas, soleares).

Nacimiento y desarrollo: Los blues, en el siglo XIX. Los cantes matrices, a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. En ambos casos su gestación se produjo en territorios próximos a un río navegable: Mississippi y Guadalquivir.

Características de la música: En los blues, base rítmica amovible (compás de 2 X 4); progresión armónica invariable (tónica-subdominante-séptima dominante). En los cantes flamencos matrices, polirritmia; progresión armónica variable, pero cíclica. En ambos casos, utilización de recursos expresivos extraños a la tradición musical de Occidente: vibratos, modulaciones tonales, desplazamientos de la acentuación modal, entonaciones vocales extraformales, repentización del discurso expresivo. Gran importancia del compás. Acompañamiento básico de guitarra, que provee abundantes acentuaciones rítmicas y floreos (de manera característica, las *blue notes* y las *falsets*). En los blues, es el propio cantante el que con frecuencia se acompaña; en el flamenco, el acompañamiento está a cargo, finalmente, de un tocao. En ambos casos existe la posibilidad de improvisar, siendo de la mayor importancia el factor anímico en el momento de la interpretación. Los intérpretes son autodidactas, carentes de una formación musical.

Características de las letras: Los blues se desarrollan, de forma mayoritaria, agrupados en bloques de tres versos de rima impar (el segundo de los cuales acostumbra a ser repetición del primero), que se encadenan en una secuencia cíclica del tipo A B A C. Las letras flamencas se exponen en estrofas de tres o cuatro versos asonantados, que forman unidad de contenido en sí mismas. En ambos casos, el intérprete puede alterar el orden de las palabras, sustituirlas por otras o reiterar fragmentos de las mismas. Frecuentemente hace uso de expresiones onomatopéyicas.

Las letras tradicionales de blues son con frecuencia, además de tristes, amargas, consecuencia de una cotidianidad poco gratificante para su creador. En otras ocasiones tienen un carácter más anecdótico, y no es infrecuente percibir en ellas unas connotaciones irónicas o sarcásticas, de crudeza franca en los temas de contenido sexual (lo que sería impensable en las coplas flamencas). Otras veces se centran en acontecimientos vividos por la comunidad o se refieren a personajes conocidos de la misma. La tensión emocional se alcanza cíclicamente, acentuada por las *blue notes*.

Las coplas flamencas son, muchas veces, reflexiones en voz alta. En general, las coplas son la consecuencia de acontecimientos vividos por su creador, que llega a asumirlas como eventos indelebles que volverá a revivir cada vez que las utilice, y que pueden llegar a sentir como propios cuantos le escuchan. En otras ocasiones, las coplas le sirven para expresar una intención, para incriminar a alguien o para recordar acontecimientos que permanecen en la memoria de la colectividad. La tensión emocional se alcanza en momentos singulares, generalmente hacia el final del verso conclusivo, que delimita cada *tercio* del cante.





Entorno social: Las comunidades negra y gitana permanecieron segregadas después de la promulgación de leyes integradoras, pero experimentaron una cierta aproximación social que tuvo como consecuencia que se produjeran procesos de transculturación.

El Código Negro que regía en los estados sureños de la Unión para los esclavos negros supuso la progresiva degradación de su herencia cultural, y, por consiguiente, de la musical. Persistieron los componentes rítmicos tradicionales en sus manifestaciones musicales, a los que incorporaron elementos melódicos procedentes de la tradición folclórica y religiosa llevados a América por los emigrantes europeos. La superposición de la escala diatónica, característica de la música europea, a la pentatónica de la tradición musical africana tuvo una gran influencia sobre las formas musicales desarrolladas por los bluesmen. (Se ha querido ver en ella el origen de las *blue notes*.) El carácter ambulante de los músicos —que enfocaban su música como medio de subsistencia—, explicaría la escasa diversificación temática y musical de los blues, puesto que se desarrollaron a partir de un amplio substrato musical y literario compartido y continuamente contrastado. Los blues eran aprendidos y transmitidos de forma oral.

El carácter contradictorio, al mismo tiempo individualista y mimético, de la idiosincracia gitana llevó a los gitanos andaluces a apropiarse de elementos musicales ajenos a su propia tradición, adaptándolos y remoldeándolos a su talante expresivo, hasta obtener un producto diferente. Con frecuencia, sus creaciones —o recreaciones— son individuales, herméticas, dirigidas al entorno familiar o tribal. Este aislamiento permitió formas individuales de desarrollo, identificadas con su creador o divulgador conocido.

La población negra permaneció vinculada a las grandes plantaciones o a los centros de distribución y embarque de las cosechas, hasta que la industrialización de las ciudades del norte de EE.UU. provocó su emigración. Se establece en barrios marginales (*guetos*).

La población gitana reside en barrios marginales de pueblos y ciudades (*gitanerías*). El carácter nómada de sus vidas ha sido exagerado, aunque, en función de sus oficios (tratantes de ganado, vendedores ambulantes, matarifes, etc.), realiza frecuentes desplazamientos. En cualquier caso, el flamenco nace dentro del entorno familiar o tribal. Su gestación se produce en lugares en que, como en Jerez, existe un núcleo importante de familias gitanas.

FORMAS MUSICALES MODERNAS

El jazz nació y comenzó a desarrollarse a finales del siglo XIX y principios del XX. En Nueva Orleans, el negro y el criollo incorporaron a los blues elementos de la música que percibía en la ciudad (marchas de desfile, baladas convencionales, músicas de salón), creando un producto, todavía sin nombre definido, que comenzó a ofrecer, y a divulgar, en las calles y en los locales nocturnos de la ciudad.

El flamenco alcanzó su madurez en la segunda mitad del siglo XIX. El canto gitano tomó elementos y recursos expresivos del folclore andaluz y, en mucho menor grado, de otras procedencias. A través de las fiestas flamencas (como escenarios ocasionales) o de los *café cantantes* (como escenarios permanentes), se abrió a las grandes convocatorias.

Sus centros de desarrollo fueron ciudades portuarias: Nueva Orleans y Sevilla y Cádiz. Se dieron en ellas unas circunstancias irrepetibles, derivadas de su ubicación, de su historia, de su pujanza económica y del contexto social de sus habitantes. A la conjunción de unos elementos musicales de procedencia múltiple se unió una prodigalidad de acontecimientos y de escenarios donde aquéllos pudieron manifestarse y superponerse. La consecuencia fue un mestizaje musical tan profundo y renovador que llegó a convertirse en una verdadera revolución cultural.

FORMAS MUSICALES RECIENTES

La tradición de los blues dio origen al boogie-woogie y, posteriormente, al rhythm-and-blues, para culminar en el rock-and-roll. Los estilos más significativos que se fueron produciendo en el jazz son el mainstream, el bop y, finalmente, el free jazz. Dentro del flamenco, los estilos identificados como ópera flamenca, de los que el fandango y la rumba son los que han terminado por alcanzar mayor popularidad.

Durante esta etapa, la libertad expresiva fue cada vez más manifiesta. Se acentuó la incorporación de elementos musicales ajenos a la tradición específicamente negra y gitana, con el resultado de un progresivo distanciamiento del marco sociocultural que le dio origen. Simultáneamente, se produjo una aceptación y un reconocimiento del valor intrínseco del flamenco y del jazz como manifestaciones artísticas perdurables, consecuencia de una intelectualización de una parte de la audiencia.

En el flamenco, se acentuaron sus componentes melismáticos. Como consecuencia de su comercialización, se tendió a una simplificación expositiva del canto. El cantaor optó por estilos flamencos menos difíciles de interpretar. Unos estilos que, al mismo tiempo, resultaban ser más fáciles de asimilar por una audiencia más amplia. La guitarra comenzó a tener un papel cada vez más protagonista, derivando hacia el virtuosismo.