

Tunnelvisie –
Flamencologie en de uitsluiting van
de cantes de ida y vuelta



Eindwerkstuk MA Muziekwetenschap 200501202

Belén Kerkhoven

Studentnummer: 3438201

Begeleider: Dr. Barbara Titus

Tweede lezer: Dr. Paul van Emmerik

Universiteit Utrecht

Faculteit Geesteswetenschappen

Voltooiingsdatum opleiding: 31-08-2011

Inhoud

Inleiding	3
Hoofdstuk 1: Flamenco	5
Hoofdstuk 2: <i>Cantes de ida y vuelta</i>	19
Hoofdstuk 3: <i>Cantes de ida y vuelta – guajira</i>	29
Hoofdstuk 4: <i>Cantes de ida y vuelta – rumba</i>	37
Hoofdstuk 5: <i>Cantes de ida y vuelta – milonga</i>	41
Hoofdstuk 6: <i>Cantes de ida y vuelta – vidalita</i>	47
Hoofdstuk 7: <i>Cantes de ida y vuelta – colombiana</i>	50
Hoofdstuk 8: <i>Cantes de ida y vuelta – tangos</i>	54
Hoofdstuk 9: <i>Cantes de ida y vuelta – petenera</i>	61
Conclusie	71
Bijlage	73
Geraadpleegde literatuur	75

Inleiding

Tijdens een onderzoek naar de *guajira*, een liedvorm uit de Spaanse flamenco, stuitte ik op een interessante problematiek die voor de duur van dat onderzoek te groots was om aan te boren. Dit deed mij besluiten om mijn masterscriptie aan deze kwestie te wijden. Het probleem is als volgt: de *guajira* maakt onderdeel uit van een groep liederen binnen de flamenco die ook wel aangeduid wordt met de naam *cantes de ida y vuelta* (zie voor een uitleg van deze terminologie pagina 73, voortaan aangeduid met *). Toen ik mijn onderzoek naar de *guajira* als *cante de ida y vuelta* begon liep ik al snel tegen bepaalde complicaties aan: er bleek weinig literatuur te zijn over het onderwerp en daarnaast bleek het lastig om aan deze schaarse literatuur te komen; titels worden niet meer gedrukt, of zijn alleen beschikbaar in enkele bibliotheken verspreid over de hele wereld. De literatuur die beschikbaar is, is voornamelijk in het Spaans en niet in vertalingen verschenen. Het is dan ook zeer ingewikkeld voor niet-Spaanstaligen om onderzoek te doen naar de *cantes de ida y vuelta*. De vraag die opkomt is: waarom is er zo weinig over deze *cantes* gepubliceerd terwijl er wel talloze boeken zijn geschreven over flamenco? Het antwoord op deze vraag is niet eenduidig. Zo spelen in verschillende mate kwesties als kolonialisme, authenticiteit, bronnenschaarste, trots, professionaliteit van flamencologen en verwaarlozing een rol. Er zijn onderzoekers die ditzelfde probleem hebben gesignaleerd. Zo stelt de flamencoloog* Faustino Núñez dat flamencologen enkel vanuit een eurocentrische perspectief naar flamenco hebben gekeken en dat het perspectief van de gekoloniseerde of het Atlantische perspectief op flamenco nog beschreven moet worden. De musicoloog Peter Manuel laat zien dat de flamencologie (Spaans *flamencología**) zich voornamelijk bezig heeft gehouden met het onderzoek naar de traditionele flamenco (*flamenco puro**) en dat zij de stijlen die hiertoe niet worden gerekend, onterecht links laat liggen. Manuel pleit daarom voor een nieuwe, holistische benadering van de flamenco:

A holistic perspective of modern flamenco – including the traditional styles – must comprehend the panoply of flamenco-related hybrids that have flourished in recent decades and now form an intrinsic part of Spanish culture.¹

Ik wil deze oproep van Peter Manuel met deze scriptie ondersteunen en voorstellen om de flamencologie voortaan niet enkel een *flamencología de lo puro* (flamencologie van het pure) te laten zijn maar het onderzoeksobject van de flamencologie, namelijk de flamenco, in een breder

¹ Manuel 1989, 47.

kader te bezien. Ook zal ik pleiten voor een meer musicologische benadering van de flamenco. Daarbij wil ik niet suggereren dat het mogelijk is om te spreken over *de* flamencologie en *de* flamencologen. We zullen in de volgende hoofdstukken zien dat dit vakgebied en de benaderingen van de specialisten die hier deel van uitmaken zeer divers zijn. Het is niet mijn bedoeling om deze allemaal over één kam te scheren maar om te laten zien dat het gehele vakgebied, in al zijn diversiteit, baat kan hebben bij een meer musicologische en holistische benadering. De *cantes de ida y vuelta* zal ik hierbij gebruiken als een casestudy om te laten zien tegen welke problemen de flamencologen aanloopt bij het bestuderen van de verschillende *cantes*. Voordat we echter kunnen gaan praten over de *cantes de ida y vuelta* is het goed om te kijken naar de algemene problematiek bij het bestuderen van het flamencogenre in hoofdstuk 1. Daarna zal ik een algemene inleiding geven over de *cantes de ida y vuelta* in hoofdstuk 2, gevolgd door een bespreking van elke specifieke *cante* in hoofdstuk 3 tot en met 9. Binnen het flamencodiscours worden specifieke termen gebruikt die niet altijd volledig of gemakkelijk te vertalen zijn, ik zal daarom in de bijlage op bladzijde 73 een overzicht geven van de voor ons onderwerp belangrijke terminologie. Zoals hierboven is aangegeven is de meeste literatuur in het Spaans: de vertalingen van Spaanse termen en citaten zijn van mijzelf, mits anders aangegeven.

Hoofdstuk 1: flamenco

Het eerste probleem bij de bestudering van flamenco is het obscure ontstaan van het genre en een onduidelijke etymologie van het woord zelf. Er wordt veel gespeculeerd over de etymologie van het woord flamenco:

Felipe Pedrell suggereert dat flamenco een Vlaamse afkomst heeft: het woord voor Vlamingen is in het Spaans namelijk ook *Flamencos*. Vlaamse immigranten zouden het muzikale genre naar Spanje hebben gebracht tijdens de heerschappij van Karel de Vijfde (1516-1556).² Donn Pohren, een voorstander van deze 'Vlaamse theorie', geeft een andere verklaring: de Spaanse joden die naar Vlaanderen migreerden mochten ongehinderd hun religieuze gezangen blijven zingen, in tegenstelling tot de joden die in Spanje bleven. De Spaanse inquisitie had deze gezangen, die door de achterblijvers voortaan aangeduid werden als flamenco-liederen, verboden.³ Rodríguez Marín stelt dat de term verwijst naar de statige manier van zingen die vergelijkbaar zou zijn met de houding van de flamingo (*flamenco* in het Spaans), volgens Pohren is deze interpretatie overgenomen door verschillende Engelstalige encyclopedieën.⁴ Rafael Salillas beargumenteert dat het woord flamenco al een betekenis had, namelijk luchthartig en grof, voordat het gebruikt werd om het muzikale genre aan te duiden. Het woord werd toegepast op flamenco-muzikanten omdat deze als luchthartig en grof werden beschouwd.⁵

García Matos koppelt het woord aan het Duitse *flammen*, dat zou verwijzen naar het flamboyante uiterlijk van de uitvoerders. Ricardo Molina redeneert dat het woord een Arabische afkomst heeft: *felag-mengu* (migrerende boeren), *felaicum* of *felahmen ikum* (boer), en *felagenkum* of *flahencou* (Moorse liederen van de Alpujarra regio).⁶ Fernández Escalante beargumenteert dat Brahmaanse priesters (*flámines*) hun rituelen en gezangen meenamen van India naar Spanje.⁷ Tenslotte betoogt Marion Papenbrok dat Karel de Derde, na het beëindigen van de eeuwenlange vervolging van de zigeuners in 1782, flamenco instelde als een alternatieve benaming voor een zigeuner in plaats van het oorspronkelijke *gitano*, dat negatieve connotaties oproep.⁸ *Musica flamenca* werd na 1782 de term voor zigeunermuziek, die pas na het opheffen van de vervolging voor een groter publiek toegankelijk werd.⁹ Arie Sneeuw laat in zijn boek *El flamenco en el Madrid del XIX* zien dat het

² Katz in Oxford Music Online, 1. Origin and Development.

³ Pohren 1984, 41.

⁴ Katz in Oxford Music Online, 1. Origin and Development en Pohren 1984, 41.

⁵ Pohren 1984, 41.

⁶ Papenbrok in Schreiner 1990, 35.

⁷ Katz in Oxford Music Online, 1. Origin and Development.

⁸ Papenbrok in Schreiner 1990, 35.

⁹ Ibid

woord flamenco halverwege de negentiende eeuw voor het eerst gedocumenteerd wordt in verband met enkele zigeunermusici en hun muziek.¹⁰

Ondanks al deze uiteenlopende theorieën is in recente flamencologische studies vastgesteld dat flamenco is ontstaan in zuid-Andalusië in de omgeving van Cádiz, Ronda, Sevilla en Jerez de la Frontera.¹¹ De Andalusische muziekcultuur was:

An eclectic entity, syncretizing the legacy of the Arabs, Berbers, Jews, Christians, and pagans who cohabited for several centuries. While most Jews and Moors were expelled by the early 1600s, their musical influence persisted, and the ethnic mix of port towns like Seville and Cádiz was enriched by the presence of African slaves and influences from new forms of creole Latin American music.¹²

Andalusië, onder Moors bewind één van de rijkste en meest dichtbevolkte regio's van Spanje, werd na de Kastiliaanse *reconquista* (herovering van het Iberisch schiereiland, welke culmineerde in 1492 met de val van Granada) één van de armste regio's van het land. Deze voorwaarden zorgden voor een houding van solidariteit onder de Andalusiërs.¹³

Ook staat vast dat de zigeuners zich halverwege de vijftiende eeuw in Andalusië vestigden:

Since the first arriving in Spain via France in the 15th century, the many thousands of gypsies who settled in Andalusia came to share the poverty of their compatriots while bearing an added burden of persecution.¹⁴

Vanwege deze combinatie van armoede en vervolging ontwikkelden de zigeuners een liedrepertoire met een speciaal karakter waarin het benarde lot van het bestaan bezongen werden:

It has been commonplace for Spanish authors to describe flamenco – both in terms of vocal style and text content – as a “cry of pain” – pain, most specifically, of the persecuted gypsies, but in a more general sense, of Andalusians as a whole, whose post-reconquest history of poverty and exploitation has only been aggravated by the memory of their former glory under the Moors.¹⁵

Hierbij is het belangrijk op te merken dat het problematisch is om te spreken over 'Andalusians as a

¹⁰ Castro Buendía 2009, 8.

¹¹ Schreiner 1990, 21.

¹² Manuel in Tenzer 2006, 93.

¹³ Manuel 1989, 48-49.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid.

whole' vanwege de multiculturaliteit van de regio. Veel flamencologen vragen zich daarom af wat de ware afkomst is van de flamenco. Komt flamenco alleen van de zigeuners? Is flamenco Andalusisch, Joods, Moors, Hindoestaans of Arabisch?¹⁶ Donn Pohren suggereert dat de flamenco uit een smeltkroes is ontstaan:

The Spanish gypsies were not the sole creators of the mysterious art called flamenco. Rather, it is generally agreed that flamenco is a mixture of the music of the many cultures that have played important roles, directly or indirectly, throughout the centuries in Andalusia, the most important of these being the Muslim, Jewish, Indo-Pakistani and Byzantine.¹⁷

Deze suggestie wordt ondersteunt door het feit dat andere bevolkingsgroepen het leed van de zigeuners deelden. Ten tijde van de vervolging van de zigeuners werden ook de Joden en de Moren vervolgd en probeerden Christelijke vluchtelingen de inquisitie te ontwijken.¹⁸ Het is mogelijk dat deze opgejaagde groeperingen een sociale subcultuur vormden en dat zij elkaar wederzijds beïnvloedden.¹⁹

De flamencoliederen genoten steeds meer populariteit in de loop van achttiende en negentiende eeuw, voornamelijk onder de plattelandsbevolking.²⁰ Omdat de bourgeoisie niets gaf om dit muzikale genre bleven de uitvoerders voornamelijk zigeuners en boeren.²¹ Dit waren rondreizende amateurs of semi-professionals die werden ingehuurd om te spelen op feesten en andere speciale gelegenheden. Omdat dit, op huurbasis gebaseerde, artiestenbestaan geen zekerheid bood hadden zij daarnaast ander werk om zichzelf te kunnen onderhouden.²² Deze situatie veranderde met de opkomst van de zogenaamde *cafés cantantes* (cabarets) rondom 1840, die een combinatie van eten en een flamenco-uitvoering aanboden.²³ Flamenco-artiesten kregen nu een contract met een vast salaris wat resulteerde in de professionalisering van de flamenco.²⁴ Deze cafés genoten vanaf 1860 steeds meer populariteit bij het publiek, deze periode wordt daarom ook wel de 'gouden eeuw' van de flamenco genoemd.²⁵

Centrale thema's van de flamencoliederen zijn de onderdrukking van Andalusiërs en *gitanismo*:

¹⁶ Álvarez Caballero 1981, 17.

¹⁷ Pohren 1984, 39.

¹⁸ Álvarez Caballero 1981, 19 en Pohren 1984, 40.

¹⁹ Álvarez Caballero 1981, 19.

²⁰ Katz in Oxford Music Online, 1. Origin and Development.

²¹ Ibid.

²² Papenbrok in Schreiner 1990, 43.

²³ Manuel 1988, 122, Mitchell 1994, 125 en Papenbrok in Schreiner 1990, 43.

²⁴ Papenbrok in Schreiner 1990, 43.

²⁵ Pohren 1984, 42 en Mitchell 1994, 143.

'gypsy ethos in the form of themes of freedom, persecution, gypsy lore, and references to other gypsies'.²⁶ Het volgende citaat illustreert dat deze thema's van alles kunnen zijn:

-¿Tú quién eres?

-Un gitano.

-¿Y qué es un gitano?

-Cualquier cosa.²⁷

– Wie ben jij?

– Een zigeuner.

– En wat is een zigeuner?

– Van alles.

Deze teksten worden, ongeacht het thema, gekenmerkt door uiting van intens verdriet.²⁸ In muzikaal opzicht zijn de volgende stilistische kenmerken te onderscheiden:

Raspy vocal timbre, sobbing-like falsetto breaks, and a generally strenuous, impassioned, and histrionic vocal style. The latter features have been interpreted as reflecting the sense of struggle and adversity so central to the Andalusian aesthetic and identity.²⁹

Met de popularisering van de *cafés cantantes* en de professionalisering van de artiesten bleef flamenco niet meer uitsluitend een zigeunerkunst: ook *payos* (mensen zonder een zigeunerachtergrond) werden nu in meer of mindere mate geaccepteerd als uitvoerders.³⁰ Het groeiende publiek werd tevreden gehouden door elementen uit andere muzikale genres te introduceren en integreren (*aflamencar*) in het flamencorepertoire. Voorbeelden zijn vermenging met de regionale *fandango* en met Latijns-Amerikaanse muziek.³¹ Artiesten die zich weigerden te schikken naar deze aanpassingen trokken zich terug uit de gecommercialiseerde *cafés cantantes* om op te treden in intiemere gelegenheden zoals tavernen, privé-woningen en *ventas* (landelijke herbergen).³² Volgens veel flamencologen was dit het begin van het aftakelen van het

²⁶ Manuel 1989, 48-54.

²⁷ Lafuente 1955, 15.

²⁸ Ibid., 52.

²⁹ Manuel 1989, 55.

³⁰ Manuel 1988, 122.

³¹ Manuel in Tenzer 2006, 94 en Manuek 1988, 122.

³² Papenbrok in Schreiner 1990, 45.

flamencogenre: flamenco kreeg de naam vulgair en middelmatig te zijn.³³ In 1922 probeerde een groep intellectuelen rondom Federico Garcia Lorca en Manuel de Falla het tij te keren.³⁴ Ze organiseerden het *Concurso de cante jondo** (wedstrijd voor diepe zang) in Granada met als doel het herstellen van de flamenco als een traditionele volkskunst.³⁵ Flamenco was in de ogen van de organisatoren de kunst van het Andalusische volk en om tegen de commercialisatie van het genre te vechten nodigden de organisatoren alleen amateurs 'van het volk' uit. Professionele zangers zoals Niña de los peines en Pepe el de la Matrona werden uitgesloten van deelname.³⁶ Dit resulteerde in het feit dat prijzen in bepaalde categorieën niet uitgereikt konden worden omdat geen van de kandidaten bekwaam was.³⁷ De opleving van de traditionele flamenco die de intellectuelen voor ogen hadden bleef uit.³⁸ Tijdens het dictatorschap van Franco (1939-1975) werd flamenco door het regime gebruikt als een symbool van het Spaans nationalisme, dit was de genadeklap voor het streven van de intellectuelen naar het herstellen van flamenco als Andalusische volkskunst.³⁹ Flamenco werd aangepast en geretoucheerd zodat het gepresenteerd kon worden als een onderdeel van de Spaanse nationale identiteit in plaats van enkel een Andalusische identiteit.⁴⁰ Het geven van sociale kritiek, zoals bijvoorbeeld gebruikelijk was in de *cantes mineros*, was verboden.⁴¹ Door het hele land werden flamenco-uitvoeringen georkestreerd terwijl er tegelijkertijd een wet werd ingevoerd die stelde dat tavernen en bars in Andalusië om half één 's nachts moesten sluiten. Dit is het tijdstip waarop flamencovoorstellingen normaal gesproken zouden beginnen, in een poging om muzikale evenementen die Andalusische loyaliteit en politieke debatten zouden kunnen stimuleren in de kiem te smoren.⁴² Het idee van het regime was: het gebruiken van aspecten van het regionale leven die de centralisatie van macht zouden ondersteunen en het ontmoedigen van aspecten die deze macht zouden kunnen uitdagen of ondermijnen.⁴³ Deze periode kreeg de bijnaam *nacionalflamenquismo* (nationaal flamenkisme) en verslechterde de toch al erbarmelijke reputatie die flamenco, in de ogen van de flamencologen, vanaf de periode van de *cafés cantantes* had verkregen.⁴⁴

³³ Ibid.

³⁴ Papenbrok in Schreiner 1990, 45 en Gamboa en Núñez 2007, 166.

³⁵ Katz in Oxford Music Online, 1. Origin and Development.

³⁶ Papenbrok in Schreiner 1990, 45.

³⁷ Ibid., 46.

³⁸ Katz in Oxford Music Online, 1. Origin and Development en Papenbrok in Schreiner 1990, 46.

³⁹ Washabaugh 1996, 13.

⁴⁰ Ibid., 162.

⁴¹ Papenbrok in Schreiner 1990, 46.

⁴² Washabaugh 1996, 162.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Gamboa en Núñez 2007, 388 en Washabaugh 1996, 162.

Vanaf 1950 keerde het tij met de zogenaamde renaissance van de flamenco.⁴⁵ Theater- en dansgezelschappen die flamenco uitvoerden in het buitenland wekten de interesse van het internationale publiek. Geïnteresseerden reisden naar Spanje om de 'ware' flamenco te ontdekken en werden op de voet gevolgd door impresario's en platenmaatschappijen. Zo werd in 1954 de eerste flamenco anthologie: *Anthologie du cante flamenco* opgenomen in Frankrijk.⁴⁶ Door deze buitenlandse interesse voor de flamenco begon ook in Spanje de zoektocht naar de 'authentieke' en 'pure' flamenco in een poging om de door Franco verslechterde reputatie van de flamenco op te vijzelen. In 1948 werd in Madrid de eerste *tablaó* 'La Zambra' opgericht.⁴⁷ De *tablaó*, van het woord *tablado* dat podium betekent, was een nieuwe versie van de *café cantante*.⁴⁸ De missie van 'La Zambra' was om de oude, authentieke en pure flamenco beschikbaar te maken voor het publiek.⁴⁹ Er ontstond een beweging die de oude *cantes* wilde rehabiliteren en de flamenco wilde zuiveren.⁵⁰ Dit is volgens Romualdo Molina en Miguel Espín één van de redenen dat de *cantes de ida y vuelta* na de jaren vijftig in onbruik zijn geraakt. Naar het voorbeeld van 1922 werd in 1956 in Córdoba de eerstvolgende wedstrijd in *cante jondo* georganiseerd en in 1957 werd het academische instituut 'La Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces' (aangesloten bij de universiteit van Cádiz) in Jerez de la Frontera opgericht voor de promotie van de studie en het onderzoek naar flamenco.⁵¹

Dit brengt ons bij het tweede probleem bij de bestudering van flamenco: de flamencologen zelf. Zoals we gezien hebben in de inleiding bestaat er controverse over deze terminologie: niet alle flamencologen zouden hun vak even precies beoefenen. Zo zijn er talloze boeken gepubliceerd door de auteurs die geen of een geringe muzikale opleiding hebben genoten.⁵² Veel van deze boeken richten zich dan ook op de liedteksten en biografieën van de artiesten, maar weinigen duiken in de muzikale materie, terwijl deze zijn geschreven over een *muziekgenre*.⁵³ In de literatuur die ik bestudeerd heb ben ik dan ook weinig muzikale transcripties tegengekomen: alleen Peter Manuel, Faustino Núñez en Guillermo Castro Buendía wagen zich hier in recente publicaties aan. Merk op dat alle drie de auteurs zich afzetten tegen de huidige benadering van de flamencologie; Peter Manuel pleit voor een holistische benadering van de flamenco, Núñez voor een Atlantische en Castro Buendía voor een musicologische. Volgens Núñez komt dit gebrek aan muzikale

⁴⁵ Papenbrok in Schreiner 1990, 46.

⁴⁶ Papenbrok in Schreiner 1990, 46.

⁴⁷ Pohren 1984, 92.

⁴⁸ Gamboa en Núñez 2007, 534.

⁴⁹ Pohren 1984, 92 en Papenbrok in Schreiner 1990, 46.

⁵⁰ Molina en Espín 1991, 149.

⁵¹ Katz in Oxford Music Online, 1. Origin and Development.

⁵² Castro Buendía 2009, 3.

⁵³ Ibid.

transcripties door het geloof dat flamenco niet kan worden gevat in een notenbalk.⁵⁴ Núñez stelt dat dit niet onmogelijk is maar dat het afhangt van de bedoeling van de transcribent. Zo maken veel transcribenten zich schuldig aan etnocentrisme, ze proberen de flamencomuziek aan te passen aan de westerse notatie: bijvoorbeeld als een ritmisch kompas (*compás** in het Spaans) dat bestaat uit een combinatie van een 6/8 maat en een 3/4 maat wordt opgeschreven in een 3/4 maatsoort.⁵⁵ Om dit etnocentrisme te vermijden zal een transcribent rekening moeten houden met het feit dat er bepaalde elementen in de flamenco zijn (denk aan kwarttonen, versieringen e.d.) die niet binnen het westerse muzikale systeem te noteren zijn.⁵⁶ Castro Buendía verklaart dat hij ondanks de gebreken gebruik maakt van de westerse notatie omdat de transcripties op die manier gebruikt kunnen worden door andere onderzoekers en flamenco-artiesten.⁵⁷ Ik sluit mij bij zijn mening aan en wil concluderen met de opmerking dat er in een onderzoek naar een muzikaal genre ook daadwerkelijk muziek behandeld zal moeten worden, of het nu transcribeerbaar is in het westerse notatiesysteem of niet.

Naast de vaak geringe muzikale achtergrond van flamencologische betogen hebben we gezien dat er verschillende visies op de ontstaansgeschiedenis van flamenco circuleren. William Washabaugh spreekt daarom niet over geschiedenis maar over *geschiedenissen*.⁵⁸ Volgens hem zijn er vier verschillende typen flamencologen te onderscheiden. Elk type vertegenwoordigt een eigen visie op de ontstaansgeschiedenis van flamenco: de Andalusische, de *Gitano*, de populistische en de sociologische.⁵⁹

Het eerste type benadrukt het Andalusische karakter van flamencomuziek. Deze flamencologen stellen dat de zigeuners flamenco leerden van de Andalusiërs.⁶⁰ Het argument voor deze stelling is het feit dat flamenco alleen gezongen en gespeeld wordt in Andalusië en niet in andere regionen van Spanje waar de zigeuners zich ook vestigden:

Si el cante jondo es judío, o árabe, o gitano, por qué no cantan flamenco los hebreos de Alemania o Norteamérica, o los gitanos de Polonia o Hungría, o los árabes de la Arabia y demás países ismaelitas?⁶¹

Als de *cante jondo* (letterlijk diepe zang) Joods is, of Arabisch, of van de zigeuners, waarom zingen de Hebreërs uit Duitsland of Noord Amerika, of de zigeuners van Polen of Hongarije, of de

⁵⁴ Molina en Espín 1991, apendice B por Faustino Jesús Núñez, 7.

⁵⁵ Molina en Espín 1991, apendice B por Faustino Jesús Núñez, 7.

⁵⁶ Ibid., 7-8.

⁵⁷ Castro Buendía 2009, 13.

⁵⁸ Washabaugh 1996, 32.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Álvarez Caballero 2004, 25.

⁶¹ Rossy 1966, 19.

Arabieren uit Arabië en de overige Islamitische landen geen flamenco'?

Dit citaat kan gezien worden in het licht van de Europese tendens, ingezet in de negentiende eeuw, om in navolging van Johann Gottfried Herder op zoek te gaan naar een eigen regionale of nationale, in dit geval Andalusische identiteit. Deze tendens kreeg de naam *andalucismo* (andalusisme).⁶²

Flamenco wordt gezien als een uiting van de Andalusische identiteit en zoals we gezien hebben ten tijde van Franco zelfs als een uiting van de nationale Spaanse identiteit; dit verklaart het feit dat buitenlandse invloeden als bedreigend worden gezien en daarom als niet flamenco-eigen worden afgedaan.

Volgens dit eerste type flamencologen werd de Andalusische stijl verfijnd met de komst van de *cafés cantantes* in 1840. Het was met de komst van de toeristen, in de tweede helft van de negentiende eeuw, en de opkomst van de *ópera flamenca*, in het begin van de twintigste eeuw, dat de Andalusische kern van de flamenco verzwakte.

Het tweede type beargumenteert dat flamenco de etnische muziek van de *gitanos* (zigeuners) is en wordt daarom ook wel aangeduid met *gitanismo* (zigeunerisme).⁶³ Tijdens de vervolging van de zigeuners door de inquisitie, die begon in de zestiende eeuw toen aan het Castilliaanse hof besloten werd om Spanje te zuiveren van minderheidsgroeperingen in een poging om puurheid van ras en religie te propageren, sloten de zigeuners zich af van de buitenwereld en ontwikkelden zij de kern van de flamenco *cantes*:⁶⁴

Los cantes flamencos puros (*siguiriyas*, *tonás*, *bulerías*, *tangos*, *soleares*) son gitanos de origen, o más correctamente gitano-andaluces, pues son patrimonio de la comunidad calé dispersa por las provincias de Sevilla y Cádiz. Ellos los crearon y ellos los oficiaron.⁶⁵

De pure flamenco liederen (*siguiriyas*, *tonás*, *bulerías*, *tangos*, *soleares*) zijn zigeuner van oorsprong, of beter gezegd zigeuner-Andalusisch, ze zijn immers het erfgoed van de zigeunergemeenschap verspreid over de provincies van Sevilla en Cádiz. Zij creëerden deze liederen en voerden ze uit.

Het feit dat de zigeuners de scheppers waren van flamenco werd volgens deze theorie verdoezeld toen flamenco populair en geprofessionaliseerd werd in de late negentiende eeuw. Het hese en raspende stemgeluid werd verzacht en vervangen door zoet gezang. In de *cafés cantantes* werden de

⁶² Washabaugh 1996, 14 en Gamboa en Núñez 2007, 32.

⁶³ Washabaugh 1996, 15.

⁶⁴ Pohren 1984, 40.

⁶⁵ Molina zoals geciteerd in Álvarez Caballero 2004, 383.

zigeuners te kijk gezet op het podium en door de toevoeging van Andalusische en Latijns-Amerikaanse muzikale elementen werd de ware zigeunerafkomst van de flamenco verduisterd. Flamenco raakte zo de verbinding met haar wortels kwijt. Deze *gitano* gecentreerde visie, die opkwam in de jaren vijftig, wordt ook wel *Mairenismo* genoemd omdat de zigeunerzanger Antonio Mairena de drijvende kracht achter deze zienswijze was.⁶⁶

De populistische en derde visie ziet flamenco als een vorm van oppositie. Flamenco wordt hier gezien als een wapen van cultureel verzet tegen de bourgeoisie. Flamenco is niet ontwikkeld door de zigeuners of door de Andalusiërs, maar is juist ontstaan door sociale omstandigheden: namelijk de aanhoudende onderdrukking van de verschillende volkeren die in Andalusië leefden. Met de professionalisering van flamenco in de *cafés cantantes* verloor flamenco haar weerstand; de artiest werd nu immers betaald door de gegoede burgerij waartegen hij zich eerst afzette. De boodschappen van verzet werden afgezwakt om het publiek uit de middenklasse te behagen. Met deze aanpassingen verloor flamenco haar oorspronkelijke kracht.

De sociologische en tevens laatste visie stelt dat flamenco geen vorm van oppositie maar juist van conformisme is. Het onderdrukte volk geeft haar ellende door middel van flamenco een stem en wel op zo een manier dat dit schuldgedreven medelijden opwekt bij vermogende luisteraars. Flamenco zorgt op deze manier voor een dubbele katharsis: de ellende van de armen en de schuld van de rijken worden beiden verlicht. Verlost van hun psychologische lasten kunnen beide groeperingen het leven weer aan. Flamenco zou zo dienen als een evenwicht scheppend middel dat de elementen van de bipolaire Andalusische samenleving dichter naar elkaar toebrengt.

Opvallend is dat alle vier de geschetste visies historisch verdedigbaar zijn. Men kan zowel Andalusische, als zigeunerelementen, als boodschappen van verzet, als conformistische trekjes ontdekken binnen het flamencogenre. Een flamencoloog kan zelf bepalen welke elementen uit de geschiedenis hij uitlicht om zijn verhaal te vertellen. De Duitse musicoloog Carl Dahlhaus vraagt zich in zijn boek *Grundlagen der Musikgeschichte* af of muziekgeschiedenis de *geschiedenis* van muziek is, of de geschiedenis van *muziek*.⁶⁷ Dahlhaus wilt met dit dilemma tussen context of tekst aangeven dat een historicus, in dit geval een flamencoloog, altijd voor keuzes zal komen te staan:

Bei der Differenz zwischen ästhetisch-interner und dokumentarisch-externer Betrachtung handelt es sich um Entscheidungen über primäre Interessenrichtungen und über Selektionsprinzipien, nicht über Arten von Tatsachen oder über Wege, auf denen sie erworben werden.⁶⁸

⁶⁶ Mitchell 1994, 203 en Gamboa en Núñez 2007, 338.

⁶⁷ Dahlhaus 1983, 19-20.

⁶⁸ Dahlhaus 1977, 54-55.

Daarnaast draagt een onderzoeker altijd een zekere bagage bij zich: afkomst, opvoeding, culturele conventies, opleiding etc. Deze elementen zullen in meer of mindere mate het werk van deze onderzoeker beïnvloeden. Geschiedschrijving is dus nooit een totaal objectieve bezigheid. Een geschiedkundig verhaal is altijd op een bepaalde manier gekleurd; een interpretatie van de werkelijkheid. De één benadrukt het ene element uit de geschiedenis van de flamenco de ander benadrukt het andere. Alle vier vertellen ze een gedeelte van het verhaal:

The critical moments in the history of flamenco music are those that involve multiple, countervailing, parallel forces. They are moments in which flamenco is simultaneously Andalusian and non-Andalusian, Gitano and non-Gitano, resistant and compliant.⁶⁹

De geschiedenis van de flamenco omvat dus alle vier de visies in meer of mindere mate. De verschillende besproken typen flamencologen kiezen echter enkel een kant van het debat, dat ze proberen te verdedigen. De Amerikaanse musicoloog Taruskin stelt in de inleiding voor *The Oxford History of Western Music* dat het geen kwestie is van het een of het ander maar het een én het ander:

That is the assumption on which this book [*The Oxford History of Western Music*] has been written, reflecting its author's refusal to choose between *this* and *that*, but rather to embrace this, that and the other.

Een geschiedschrijver kiest in zijn ogen geen kant maar probeert juist alle kanten te beschrijven:

Espousing a particular position in the debate is no business of the historian. But to report the debate in its full range, and draw implications from it, is the historian's ineluctable duty.⁷⁰

De flamencologie zal bij het onderzoeken van flamenco dus alle vier de visies een plek in het discours moeten geven.

Een ander opvallend kenmerk van de vier visies is dat de eerste drie spreken van het verval van de flamenco vanaf de opkomst van de *cafés cantantes*, hoewel ze allen zeer verschillende argumenten voor deze aftakeling aandragen. Dit punt brengt ons bij het derde probleem: de notie van authenticiteit. Door de hierboven gegeven beschrijving van commercialisering zijn er traditionalistische groeperingen ontstaan die vinden dat flamenco niet als een vorm van licht

⁶⁹ Washabaugh 1996, 38-39.

⁷⁰ Taruskin 2005, xxv.

vermaak mag worden gezien:

Flamenco song is an art form that imparts cultural heritage in its capacity to transmit the collective sentiments of Andalusian suffering.[...] Flamenco is deeply meaningful in how songs evoke a sense of shared history and ostensibly “communicate cultural goals and understandings” to its constituents.⁷¹

Flamenco is in hun ogen de muziek van de Andalusiërs, van het volk. Dit mag niet worden aangetast door de commerciële moderne maatschappij. We kunnen hier wederom een parallel trekken met Johann Gottfried Herder die op zoek ging naar volksmuziek om zo de ziel te kunnen vinden van het Duitse volk. Flamenco die wel bedoeld is voor vermaak heeft zijn ziel verkocht, is oppervlakkig en niet authentiek in de ogen van deze puristen in tegenstelling tot flamenco *puro* (pure flamenco).⁷² Wat deze pure flamenco precies inhoudt wordt niet duidelijk: 'los estilos que corresponden de un modo fiel a los modelos más genuinos del verdadero arte flamenco'.⁷³ Wat wel duidelijk wordt is dat invloeden van buitenaf, zoals de *cantes de ida y vuelta* (letterlijk: lied van vertrek en terugkeer), niet tot de pure flamenco gerekend worden. Zo stelt Joaquín Turina in *La musica Andaluza* dat hij een lamentabel feit moet noemen: namelijk de veramerikanisering van de Andalusische *cante*⁷⁴ en ziet Rafael Lafuente de *milongas* (een voorbeeld van een *cante de ida y vuelta*) als een: 'cantare hibrido, exponente de la degeneración del flamenco'.⁷⁵ Ook Donn Pohren verwoordt ditzelfde gevoel: '[The *milongas*] are of little flamenco value, certainly not to be taken seriously, although they do lend diversity, and are sprinkled with some colorful verses'.⁷⁶ Deze hybride muzikale vormen maken niet alleen geen onderdeel uit van de pure flamenco: ze doen er afbreuk aan. Volgens Donn Pohren behoren deze hybride *cantes* tot de populaire flamenco:

Popular flamenco is that conglomeration of colorful garbage that has managed, in the brief span since the *Café Cantante* period, to gnaw at the platform of pure flamenco, causing its decadence and near collapse. [...] This popular malady is the “rock and roll” of Spain, aimed at the immature, uneducated public, rocking them away from any music of worth or beauty.⁷⁷

De Amerikaanse etnomusicoloog Timothy Taylor beschrijft in zijn boek *Global Pop: World Music*,

⁷¹ Dewaal Malefyt 1998, 63.

⁷² Ibid.

⁷³ 'De stijlen die getrouw overeenkomen met de meest echte modellen van de ware flamenco kunst'. Lafuente 1955, 139.

⁷⁴ Turina 1982, 52.

⁷⁵ 'Hybride gezang, exponent van de ontaarding van de flamenco'. Lafuente 1955, 128.

⁷⁶ Pohren 1984, 129.

⁷⁷ Ibid., 46.

World Markets deze zoektocht naar een oerversie, een pure vorm van flamenco en noemt dit een hang naar 'authenticity as primality'.⁷⁸ Hij stelt dat publiek 'authentieke' wereldmuziek van het volk wil zien: geen door de moderne maatschappij bezoedelde variant. Ook bij flamencologen zien wij deze hang naar 'authenticity als primality': zij doen alleen onderzoek naar de authentieke, traditionele *cantes* en laten *cantes* die niet als zodanig beschouwt worden links liggen. In deze context moet genoemd worden dat de *cante guajira* (een *cante de ida y vuelta*) afgedaan wordt als niet-authentiek terwijl deze bijvoorbeeld ouder is dan de meer typische flamenco *cantes* zoals de *soleares* en *bulerías*.⁷⁹ Dit laatste punt toont gelijk de problematiek van 'authenticity as primality' aan: ten eerste is een cultuur nooit totaal gevrijwaard van invloeden van buitenaf. Een pure, niet hybride vorm van flamenco is dus niet mogelijk. Alle muziek is per definitie hybride. Flamenco kan daarom het beste gezien worden als een continuüm van stijlen.⁸⁰ Ten tweede is de zoektocht naar een oerversie ook onmogelijk omdat flamenco tot aan de negentiende eeuw deel uitmaakte van een orale traditie en er geen bronnen op dit gebied beschikbaar zijn (dit los gezien van de musicologische discussie of er überhaupt zoiets als een oerversie bestaat).⁸¹ Flamenco-artisten leerden de *cantes* aan op gehoor en moesten daarna vertrouwen op hun geheugen.⁸² Dit gebrek aan bronnen kan volgens Romualdo Molina en Miguel Espín leiden tot foutieve conclusies: 'Es fácil cometer errores si faltan fechas de referencia'.⁸³ Deze auteurs publiceerden in 1991 het boek *Flamenco de ida y vuelta* ter ere van het vijfhonderdjarig jubileum van de ontdekking van Amerika in 1992. Zij hebben onderzoek gedaan naar de Amerikaanse invloeden op de Spaanse flamenco. Met het zojuist genoemde citaat willen zij aangeven dat het vanwege de bronnenschaarste ten aanzien van dit onderwerp begrijpelijk is dat er fouten worden gemaakt en dat flamencologen bepaalde *cantes* een Spaanse afkomst toeschrijven terwijl deze ook Amerikaanse invloeden bevatten. Guillermo Castro Buendía waarschuwt ook voor dit gevaar en pleit indien mogelijk voor het gebruik van betrouwbaar bronnenmateriaal:

Para evitar caer en suposiciones que han llenado la flamencología de incorrectas atribuciones y creaciones, milenarios orígenes y demás afirmaciones artificiosas que hoy circulan alrededor del nacimiento del género flamenco y su desarrollo.⁸⁴

⁷⁸ Taylor 1997, 26.

⁷⁹ Molina en Espín 1991, 45 en .Manuel 2004, 147.

⁸⁰ Mitchell 1994, 19 en Manuel 1989, 47.

⁸¹ Castro Buendía 2009, 2.

⁸² Ibid.

⁸³ 'Het is gemakkelijk om fouten te maken als er geen referentiedata zijn'. Molina en Espín 1991, 109.

⁸⁴ Castro Buendía 2009, 3.

Om te voorkomen dat men vervalt in hypothesen die de flamencologie hebben vervuld van incorrecte toeschrijvingen en creaties, talloze oorsprongen en overige gekunstelde verklaringen die vandaag de dag circuleren rondom de geboorte van het flamencogenre en haar ontwikkeling.

Castro Buendía pleit met deze waarschuwing voor een musicologische en meer wetenschappelijke benadering van de flamencologie, voor een: 'rigor musicológico' (musicologische striktheid).⁸⁵

Bij zijn transcripties van enkele flamencowerken voegt Castro Buendía de volgende opmerking toe:

Otros datos interesantes que he decidio incluir es el año de grabación, número de registro en el caso de los discos de 78 r.p.m. Y casa discográfica; datos todos ellos que ayudarán a otros posible investigadores que usen este estudio en futuro, ya que no es muy frecuente encontrarlos en la mayoría de las publicaciones.⁸⁶

Andere interessante gegevens die ik heb besloten op te nemen zijn het jaar van opname, registratienummer in het geval van de 78 toerenplaten en de platenmaatschappij; data die andere mogelijke onderzoekers zullen helpen die dit onderzoek in de toekomst gebruiken, aangezien het niet vaak voorkomt dat men deze vindt in de meerderheid van de publicaties.

Afgezien van de bronnenschaarste wordt er binnen de flamencologie dus ook in sommige gevallen verzuimd om belangrijke informatie of data te vermelden. Dit is een voedingsbodem voor verwarring en onduidelijkheden die Gamboa en Núñez aanduiden met de Babylonische spraakverwarring van de flamenco (zie pagina 74).

Naast 'authenticity as primality' is in het argument dat populaire flamenco-artisten zichzelf verkocht hebben Taylors 'authenticity of positionality' te herkennen.⁸⁷ Het publiek wil 'echte' flamenco artiesten zien, die zichzelf niet verkocht hebben aan commercialisatie. Timothy Taylor toont de ironie van deze wens aan:

By definition, world music musicians cannot be sellouts, since the structures of the music industry exclude virtually all world musicians from the venues, visibility, and profits that might make them appear to be sellouts to their fans.⁸⁸

Gevolg van deze ontwikkelingen is dat hybride flamencovormen, zoals de verderop in deze thesis te bespreken *cantes de ida y vuelta*, met uitzondering van enkele titels, nauwelijks genoemd en

⁸⁵ Castro Buendía 2009, 3.

⁸⁶ Ibid., 12.

⁸⁷ Taylor 1997, 22.

⁸⁸ Ibid., 23.

onderzocht worden in de flamencoliteratuur zoals blijkt uit de twee onderstaande citaten:

While the flamenco scholarship (*flamencología*) [...] has produced dozens of informative books, these have tended to focus on traditional flamenco *puro* rather than on the contemporary status of the art and its related derivatives.⁸⁹

La proximidad de la celebración del quintecentésimo aniversario del Descubrimiento de América [...] ha venido a poner de actualidad unos estilos flamencos que estaban casi perdidos; y, más que perdidos, trasnochados; más que trasnochados, menospreciados; más que menospreciados, vetados, abominados.⁹⁰

Het naderbij komen van de viering van het vijfhonderdjarig jubileum van de ontdekking van Amerika heeft enkele flamenco stijlen [de *cantes de ida y vuelta*] in de actualiteit geplaatst die bijna verloren waren gegaan; en meer dan verloren, achterhaald waren geraakt; en meer dan achterhaald, veracht worden; en meer dan veracht, gevetood en gehaat worden.

Zoals in de inleiding is gesteld is mijn oproep daarom aan flamencologen om de flamencologie niet enkel een *flamencología de lo puro* (flamencologie van het pure) te laten zijn, maar de flamenco in een breder kader te bezien en dus ook de hybride flamencovormen in flamencologisch onderzoek te betrekken.

⁸⁹ Manuel 1989, 47.

⁹⁰ Molina en Espín 1991, introducción.

Hoofdstuk 2: *cantes de ida y vuelta*

Vanaf de ontdekking van Amerika door Columbus in 1492 tot aan 1550 maakten 150.000 Spanjaarden de oversteek naar de Nieuwe Wereld.⁹¹ 43 procent van deze emigranten kwam uit het zuiden van Spanje, waaronder Andalusië.⁹² De resterende emigranten kwamen voornamelijk van de Canarische eilanden, Extremadura en Galicië.⁹³ Deze emigranten namen naast hun bezittingen ook hun tradities en gewoontes, zoals muziekstijlen en instrumenten mee.⁹⁴ Terwijl de emigranten zich vermengden met de lokale bevolking, door zich te vestigen en te trouwen, vermengde de muziek van de verschillende volkeren zich ook.⁹⁵ Dit proces werd bespoedigd door twee maatregelen die koningin Isabella I (la Católica of de Katholieke, die heerste van 1474-1504) had genomen ten aanzien van de eerste reizen naar de Nieuwe Wereld:

1. Vrouwen mochten niet deelnemen aan deze reizen, waardoor voornamelijk alleenstaande mannen de oversteek maakten. Dit bevorderde de rassenvermenging.
2. Als een liefhebster van muziek zorgde de koningin ervoor dat aan elke expeditie, na die van Columbus, musici (waaronder gitaristen en vihuelisten) deelnamen. Daarnaast namen ook de militaire strijdkrachten hun muzikale versterking, waaronder trompetters en fluitisten, mee. Ten slotte namen de missionarissen, die de inheemse volkeren wilden bekeren, hun *ministriles* mee. Zij waren muzikanten die de muziek bij religieuze functies verzorgden. De missionarissen gebruikten muziek als eerste toenaderingsmiddel, om de linguïstische kloof te overbruggen.⁹⁶

Naast dit muzikale uitwisselingsproces ontstaat er een intensieve handel in Europese instrumenten: in handelsdocumenten uit de zestiende eeuw worden onder andere gitaren, *vihuelas*, *discantes* (kleine gitaren), luiten, *rabeles* (violen met één of drie snaren), *bandurrias*, fluiten en harpen genoemd.⁹⁷ Ook begon de lokale bevolking deze instrumenten na te bouwen of eigen varianten hiervan te vervaardigen.⁹⁸ In 1524 richtte Pedro de Gante (Pieter van Gent), een Franciscaanse monnik afkomstig uit Vlaanderen, de eerste muziekschool op voor het lesgeven in Europese muziek in Texcoco, Mexico.⁹⁹ In deze muziekschool leerden de oorspronkelijke bewoners noten lezen en

⁹¹ Lechuga en De Guzmán 1979, 19.

⁹² Ibid. en Manuel 2002, 324.

⁹³ Molina en Espín 1991, 13.

⁹⁴ Lechuga en De Guzmán 1979, 19.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Molina en Espín 1991, 17-18.

⁹⁷ Ibid., 19.

⁹⁸ Chase 1959, 258 en Molina en Espín 1991, 19.

⁹⁹ Chase 1959, 257.

geestelijke gezangen zingen.¹⁰⁰ In 1539 werd er een drukkerij opgericht in Mexico-Stad waar ook muziekboeken werden gedrukt.¹⁰¹ Het eerste muziekboek dat hier gedrukt werd was een *Ordinarium* in 1556.¹⁰² Romualdo Molina en Miguel Espín stellen dat als er systematisch onderzoek zou worden gedaan in Zuid-Amerika er talloze muzikale documenten gevonden zouden kunnen worden van de zestiende en zeventiende eeuw.¹⁰³ Dit citaat impliceert dat er geen systematisch onderzoek heeft plaatsgevonden in Zuid-Amerika, in mijn ogen een onoverkomelijk gemis voor onderzoek naar de *cantes de ida y vuelta* maar ook voor de Spaanse musicologie in het algemeen. Naast deze heenreis was er ook een terugreis: soldaten, handelaren, zeelui, artiesten en zelfs slaven reisden heen en weer tussen de twee continenten.¹⁰⁴ Emigranten die terugreisden naar de Oude Wereld namen naast materiële bezittingen en verworvenheden de gehybridiseerde muzikale stijlen via havens zoals Cádiz en Malaga, vervolgens weer mee naar Spanje waar deze werden geïntegreerd met het daar bestaande muzikale materiaal.¹⁰⁵ Aangezien Andalusiërs een groot deel uitmaakten van de Spaanse emigranten is het niet verrassend dat veel van deze hybride elementen op genomen zijn in het flamencogenre.¹⁰⁶ Dit integratieproces noemt men ook wel *aflamencar**.¹⁰⁷ Fernando Quiñones was de schrijver die in het boek *El Flamenco, vida y muerte* uit 1981 de benoeming van deze muzikale uitwisseling tussen Andalusië en de Nieuwe Wereld als *cantes de ida y vuelta* verspreidde.¹⁰⁸ Volgens Quiñones kan men drie fasen onderscheiden binnen dit proces: de reis van het oorspronkelijk Spaanse materiaal, de opname van dit materiaal in Amerika en de uiteindelijke *aflamencamiento* in Andalusië.¹⁰⁹ Dit gaan en komen krijgt volgens Romualdo Molina en Miguel Espin een extra dimensie als men denkt aan de tijd die een dergelijke bootreis tussen Spanje en Zuid-Amerika in beslag nam:

[M]uchas horas sin nada que hacer; con la guitarra, que no podía faltar en el equipaje de alguno, cálida compañía frente al impávido paisaje de mar y cielo, ¡cuántas coplas habrán nacido, cuantas músicas habrán sido elaboradas, refinadas, [...] en los viajes de ida y vuelta a América, a España...!¹¹⁰

Vele uren zonder iets om handen te hebben; met de gitaar, die niet kon ontbreken in de bagage van

¹⁰⁰ Chase 1959, 258.

¹⁰¹ Ibid., 259.

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ Molina en Espín 1991, 17.

¹⁰⁴ Ibid., 20.

¹⁰⁵ Herrera Rodas 1994, 32 en Molina en Espín 1991, apendice B por Faustino Jesús Núñez, 3.

¹⁰⁶ Manuel 2002, 324.

¹⁰⁷ Gamboa en Núñez 2007, 15.

¹⁰⁸ Ibid., 111 en Quiñones 1981, 131.

¹⁰⁹ Álvarez Caballero 2004, 187.

¹¹⁰ Molina en Espín 1991, introducción.

een enkeling, als warme begeleiding tegen het onbevreesde landschap van zee en hemel, hoeveel liederen zullen er ontstaan zijn, hoeveel muziek zal ontwikkeld en verfijnd zijn, [...] op de reizen van komen en gaan naar Amerika, naar Spanje....!

De benaming *cantes de ida y vuelta* is zelf mogelijk ook geïmporteerd uit Zuid-Amerika, aangezien in het gebied rondom de Paraná rivier deze benaming, sinds de vorige eeuw, gebruikt wordt om liederen aan te duiden die de rivier oversteken van Argentinië naar Uruguay en andersom.¹¹¹ Andere gebruikte benamingen voor deze liederen zijn: *cantes andaluzamericanos* (Andalusisch Amerikaanse liederen), *cantes de ultramar* (overzeese liederen), *cantes de importación* (geïmporteerde liederen), *cantes de venida* (liederen van aankomst) of *cantes indianos* (Indiaanse liederen).¹¹² Deze laatste benaming wordt voorgesteld door flamencologen die beargumenteren dat er niet gesproken kan worden over een *ida y vuelta* maar wel over een aankomst van deze 'Indiaanse liederen' in Spanje.¹¹³ Dit is echter ambigue omdat de benaming 'Indianen' hier wordt toegepast op Spaanse emigranten, die het hadden gemaakt in de Nieuwe Wereld en vervolgens terugkeerden naar Spanje.¹¹⁴ Wel staat vast dat niet in alle gevallen, ofwel de Spaanse afkomst ofwel de Latijns Amerikaanse invloeden van deze liederen, aangetoond kunnen worden. Dat betekent dat het gebruik van de term *cantes de ida y vuelta* problematisch is. De benaming impliceert de eurocentrische gedachte dat Westerse muziek (in dit geval *cantes* uit het flamencogenre) niet ontstaan kunnen zijn in de koloniën, in dit geval: Latijns-Amerika.¹¹⁵ Omdat de term echter wijdverspreid is binnen het flamencodiscours, heb ik gekozen om deze benaming toch te gebruiken in deze scriptie. Een alternatieve term die de lading wel dekt is namelijk niet gemakkelijk te vinden. *Cantes Andaluzamericanos* impliceert dat er alleen Andalusische en Amerikaanse elementen in deze liederen te vinden zijn; we zullen verderop zien dat dit niet altijd het geval is. De benamingen: *Cantes de Ultramar*, *cantes de venida* en *cantes de importación* leggen de nadruk op de overzeese of geïmporteerde elementen en niet op de Spaanse aspecten, die beiden aanwezig zijn in veel van deze liederen.

Het hierboven genoemde eurocentrisme komt samen met exotisme en essentialistisch denken over culturen terug bij de beschrijving van de *cantes de ida y vuelta* door verschillende auteurs:

Los ya independientes géneros musicales [...] entran en las guitarras portuarias andaluzas, les dejan un

¹¹¹ Molina en Espín 1991, introducción.

¹¹² Buendía López 1993, 1490, Leblon 1993, 1348 en Álvarez Caballero 2004, 187.

¹¹³ Leblon 1993, 1349.

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ Linares en Núñez 1998, 211.

lento dulzor de mango o de guanábana y salen de ellas electrizados de cadenciosidad y aura flamencas.¹¹⁶

De onafhankelijk geworden muzikale stijlen [de *cantes de ida y vuelta*] sluipen in de gitaren van Andalusische havens en laten een trage zoetheid van mango of zuurzak achter en verlaten deze weer geëlektrificeerd door ritmiek en een flamenco-aura.

Naast de Spanjaarden en de oorspronkelijke inwoners van Zuid-Amerika maakten Afrikaanse slaven ook een groot deel van de populatie van de koloniën uit. Dat verschillende flamenco *cantes* opgepikt en beïnvloed zijn door deze 'zwarten' is volgens Fernando Quiñones niet verrassend aangezien 'negers een onveranderlijke passie hebben voor welke muziek- of dansstijl dan ook'.¹¹⁷ Ook het schrijfwerk van Donn Pohren over de *cantes de ida y vuelta* is met essentialisme doorspekt:

Borrowed from the Latin American rumba, the *rumba gitana* has retained all of the sensuality and charm of its source in becoming flamenco's sexiest dance.¹¹⁸

Hipolito Rossy benadrukt eveneens deze sensuele kant van de *rumba gitana* of *rumba flamenca*:

La [rumbita gitana] bailan sólo las mujeres casadas, y en sus movimientos culmina la impudicia hasta equiparar el baile con los de las hawayanas y brasileñas; pero también se baila de modo gracioso y tolerable.¹¹⁹

De *rumba gitana* wordt alleen gedanst door gehuwde vrouwen. In hun bewegingen culmineert de onfatsoenlijkheid, zodat de dans vergeleken kan worden met die van de Hawaïaanse en de Braziliaanse vrouwen; maar ze wordt ook op een gracieuze en tolerabele manier gedanst.

Faustino Núñez stelt dat flamencologen enkel vanuit het eurocentrische perspectief naar flamenco hebben gekeken en dat het perspectief van de gekoloniseerde of het Atlantische perspectief op flamenco nog beschreven moet worden.¹²⁰ De Oude wereld zou volgens Núñez niet onder ogen kunnen zien dat zij beïnvloed is door de Nieuwe wereld. We kunnen dit terug zien in het volgende citaat van de Amerikaanse musicoloog Gilbert Chase:

¹¹⁶ Quiñones 1981, 132.

¹¹⁷ Ibid., 137.

¹¹⁸ Pohren 1984, 138.

¹¹⁹ Rossy 1966, 192.

¹²⁰ Molina en Espín 1991, apendice B por Faustino Jesús Núñez, 1.

We may say that Latin-American music is not so much the product of Hispanic influence upon an indigenous foundation as of an indigenous influence upon a Hispanic foundation. Why this is so should be clear from the background of Spanish colonization, with its strong element of religious proselytism and its vigorous musical infiltration. The music brought over by the Spaniards and Portuguese practically obliterated the indigenous music, and we have no guarantee that the latter has survived anywhere in its primitive form.¹²¹

Latijns-Amerikaanse muziek is volgens Chase wel beïnvloed door de inheemse volkeren maar deze heeft een Spaanse en geen Amerikaanse basis. De inheemse muziek kan geen model zijn geweest voor de kolonisten:

The relation between Spanish peninsular and colonial music, then, is that of a mutual give-and-take, though Spain naturally gave more than she took.¹²²

De observatie van Núñez strookt met het feit dat veel flamencologen de *cantes de ida y vuelta*, onder andere afkomstig uit de voormalige koloniën, binnen hun onderzoek links laten liggen omdat deze hybride muzikale vormen afbreuk zouden doen aan de flamenco *puro*, ondanks het gegeven dat veel beroemde flamencozangers zoals Chacón, la Niña de los Peines, el Niño Gloria en Pepe Marchena deze liederen hebben geïnterpreteerd en uitgevoerd.¹²³ Reden voor het negeren van de *cantes de ida y vuelta* zou kunnen zijn dat veel van deze in onbruik zijn geraakt:

La guajira se hizo sospechosa de cuplé de variedades, como invento reciente, y fue expulsada a las tinieblas exteriores. La vidalita, cada día más desconocida, ingresó en el rincón de las extravagancias [...]. Los tangos americanos fueron indultados en las variantes cantadas por Pastora y similares (pasando a ser nombrados tangos gitanos). Las colombianas quedaron en señal de descrédito por su excesiva dulzura (“caramelitos para los niños”) y las milongas por sensibleras y lloronas[.]¹²⁴

De *guajira* werd verdacht omdat ze gezien werd als een recente uitvinding van het variété theater, en werd verbannen naar de duisternis. De *vidalita*, elke dag minder bekend, werd in het rijtje van buitensporigheden geplaatst. De Amerikaanse *tangos* werden opgenomen in de varianten gezongen door Pastora en vergelijkbare artiesten (en werden herdoopt tot de zigeuner *tangos*). De *colombianas* raakten in diskrediet vanwege hun excessieve zoetheid (“snoepjes voor de kinderen”) en de *milongas*

¹²¹ Chase 1959, 263.

¹²² Ibid., 267.

¹²³ Leblon 1993, 1348.

¹²⁴ Molina en Espín 1991, introducción.

vanwege hun overdreven sentiment.

Daarnaast zouden deze *cantes* de Spanjaarden herinneren aan een pijnlijk stuk van hun vaderlandse geschiedenis: de geleden militaire nederlagen in Latijns-Amerika en het uiteindelijke verlies van het koloniale rijk.¹²⁵

Het is echter kortzichtig om deze *cantes* niet in musicologisch onderzoek te betrekken omdat de 'gouden eeuw' van de flamenco (de tweede helft van de achttiende eeuw) bijna driehonderd jaar is na de ontdekking van Amerika en de inlijving van de koloniën, zoals Cuba.¹²⁶ Deze koloniën maakten dus een wezenlijk deel uit van de Spaanse heerschappij in die tijd en de invloed van Latijns-Amerika op de Spaanse cultuur kan daarom niet gebagatelliseerd worden. Zoals Faustino Núñez het stelt:

¿Es que no fueron acaso provincias españolas los territorios que hoy conforman Perú, Argentina, Cuba, Colombia?¹²⁷

Waren de gebieden die tegenwoordig Peru, Argentinië, Cuba en Colombia vormen dan geen Spaanse provinciën?

In de tijd dat flamenco opkwam (de achttiende eeuw) was Amerika onlosmakelijk verbonden met het Andalusische leven. Núñez stelt daarom niet alleen dat er *cantes* zijn die door Amerika beïnvloed zijn maar dat het zelfs praktisch onmogelijk is dat er een flamencogenre bestaat dat helemaal vrij is van Amerikaanse invloeden.¹²⁸

Ook valt de opkomst van de *cantes de ida y vuelta* samen met een cruciale (hoewel ook bekritiseerde) periode binnen de ontwikkeling van de flamenco: het ontstaan van de *cafés cantantes*. Als je deze periode in zijn volledigheid wilt bestuderen kan je er dus niet omheen om ook aandacht te besteden aan de *cantes de ida y vuelta*. Daarnaast hebben we gezien dat het flamencogenre in deze tijd elementen uit allerlei muziekstijlen heeft overgenomen om het groeiende publiek tevreden te houden. Een onderscheid maken tussen pure en niet pure flamenco is daarom al problematisch vanaf het ontstaan van flamenco. Als laatste merken Romualdo Molina en Miguel Espín terecht op dat deze *cantes* een tijd lang, variërende van zestig jaar tot meer dan een eeuw, zeer populair zijn geweest bij het flamencopubliek. Dit zijn teveel opeenvolgende generaties om deze

¹²⁵ Molina en Espín 1991, introducción.

¹²⁶ Linares en Núñez 1998, 213.

¹²⁷ Molina en Espín 1991, apendice B por Faustino Jesús Núñez, 2.

¹²⁸ Ibid., 3.

cantes enkel als een modegril af te doen.¹²⁹

De *cantes de ida y vuelta* nemen dan ook een dubbele positie in binnen het flamencodiscours: ze worden door sommige flamencologen en puristen verguisd en door anderen gezien als een waardevolle toevoeging aan het repertoire:

[Los *cantes de ida y vuelta*] llegaron a convertirse en *cantes flamencos*, *cantes* no ciertamente jondos, pero sí ricos en melismas traducidos en un felicísimo mestízaje.¹³⁰

[De *cantes de ida y vuelta*] werden flamencoliederen, weliswaar geen 'diepe' liederen, maar wel rijk aan melisma's die werden vertaald in een zeer geslaagde vermenging.

Een vermenging van Spaanse en Latijns-Amerikaanse muziek wordt door deze auteur gezien als geslaagd terwijl anderen dit zien als een verbastering van de flamenco. Ook Luis Caballero Polo, flamencozanger en flamencoloog, legt de nadruk op de verrijking van het flamencogenre door de toevoeging van de *cantes de ida y vuelta*:

Lo verdadera y lamentablemente estúpido, sectario y destructivo es negar parte de nuestra propia riqueza para, como el que quema sus propios bosques, irse quedando cada vez más pobre.¹³¹

Het zou werkelijk en ongelukkigerwijs dom, sektarisch en destructief zijn om een gedeelte van onze eigen rijkdom te ontkennen zodat we, zoals degene die zijn eigen bossen verbrandt, steeds armer worden.

Caballero Polo beschouwt deze *cantes* zelfs niet als minder Andalusisch dan de *flamenco puro*:

Celebremos entonces esas manifestaciones cantaoras que no por preñadas de son y melodías suramericanas dejan de ser tan andaluzamente flamencas como la misma pronunciación en el habla que allá llevaron y dejaron tantos descubridores, conquistadores y colonizadores andaluces y extremeños, que viene a ser igual.¹³²

Laten we deze manifestaties van zang dan vieren, die ondanks dat ze bezwangerd zijn door de *son* en melodieën uit Zuid-Amerika net zo Andalusisch flamenco-eigen zijn als de uitspraak in de [Zuid-

¹²⁹ Molina en Espín 1991, introducción.

¹³⁰ Vallecillo Pecino 1985, 32.

¹³¹ Caballero Polo 1995, 7.

¹³² Caballer Polo 1992, 24.

Amerikaanse] spraak dat is, die daar gebracht en achtergelaten werd door zoveel ontdekkingsreizigers, veroveraars en kolonisten uit Andalusië en Extremadura.

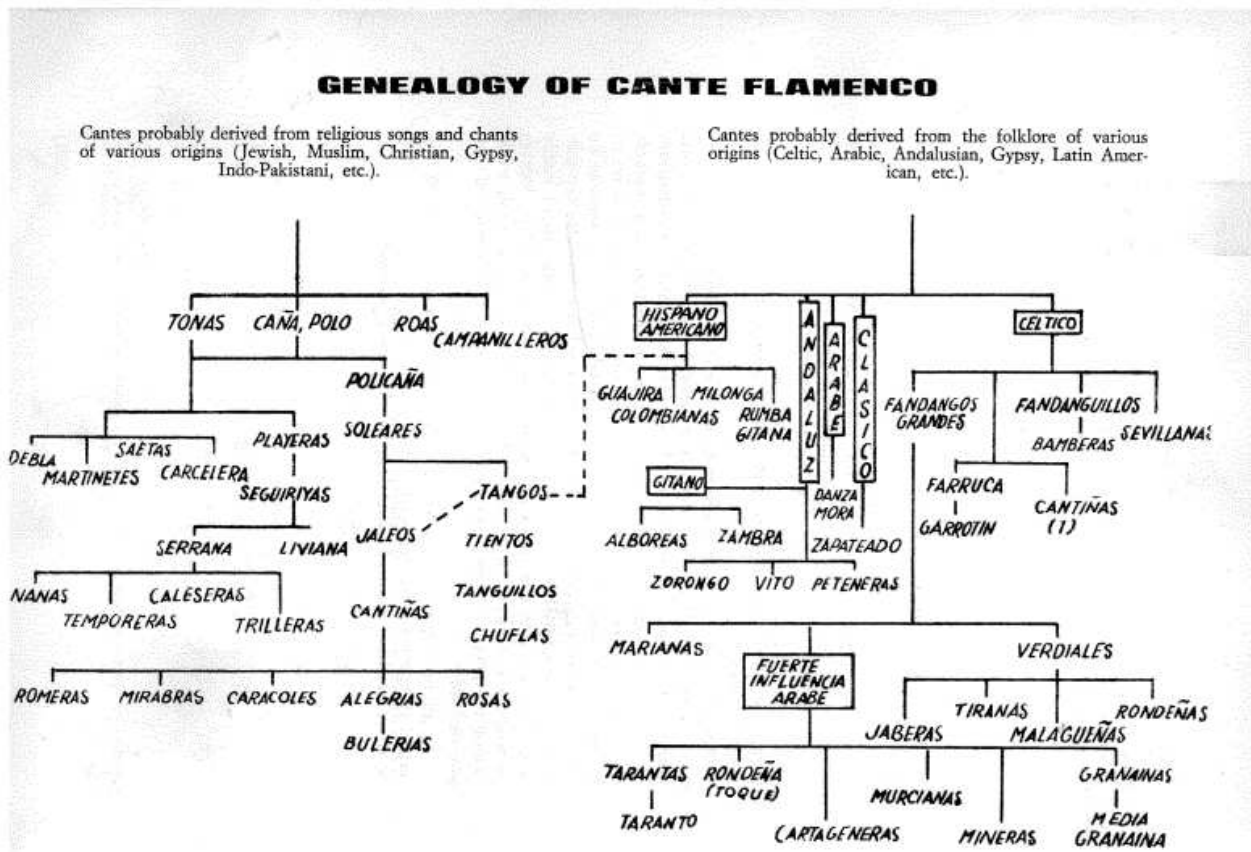
De flamencologen die de *cantes de ida y vuelta* wel noemen houden vaak, vanwege de problematiek van de term en het traceren van de afkomst van de verschillende *cantes*, verschillende overzichten van deze liederen aan (zie figuur 1 en 2). In figuur 1 worden alleen de *guajira*, *colombianas*, *milonga* en *rumba gitana* tot de *cantes de ida y vuelta* gerekend (zie figuur 1 onder het kopje *Hispano Americano*).¹³³ Donn Pohren trekt een stippellijn van de *cantes de ida y vuelta* naar de *tangos* om aan te geven dat de origine van deze *cante* niet duidelijk is.¹³⁴ In de genealogie van figuur 2 vallen de *guajiras*, *colombianas*, *milongas*, *vidalitas* en *rumbas* onder het kopje *cantes de importacion* (geïmporteerde liederen), samen met de van oorsprong Galicische en Asturische *Farroca* en *Praviana*.¹³⁵ De oorsprong van de liederen wordt niet genoemd, er wordt alleen aangegeven dat ze geïmporteerd zijn. Ook zijn de *vidalitas* toegevoegd aan deze genealogie ten opzichte van figuur 1. De band met de *tangos* wordt ditmaal niet aangegeven met een stippellijn maar benadrukt door het feit dat de *cantes de importación* en de *tangos* zich op dezelfde tak van de stamboom bevinden. Manfredi Cano gaat er echter van uit dat de *tangos* van Spaanse afkomst is, aangezien hij deze *cante* niet onder de geïmporteerde *cantes* schaaft. Uit deze twee stambomen blijkt dat het niet gemakkelijk is om een rechtlijnige classificatie te maken van de verschillende *cantes de ida y vuelta*. Dit sluit goed aan bij het huidige wetenschappelijke debat of het streven naar classificaties sowieso houdbaar is. Toch zal ik de verschillende *cantes* ondanks mijn bezwaren tegen een categorische indeling bespreken in deze rangschikking. Dit heeft de volgende reden: binnen de uitvoeringspraktijk van de flamenco en de flamencologie wordt er gesproken en geschreven over de *cantes* in een dergelijke indeling.¹³⁶ Door dezelfde indeling te gebruiken kan ik illustreren dat het vasthouden aan een dergelijke classificatie problematisch is. Het doel van de volgende hoofdstukken is dan ook het in kaart brengen van de problematiek waartegen flamencologen aanlopen tijdens het bestuderen van de verschillende *cantes de ida y vuelta* en een aanzet te geven voor verder onderzoek naar deze onderbelichte tak van flamenco. Ook zullen de positieve en de negatieve kanten van het flamencologisch onderzoek op dit gebied tot nu toe behandeld worden. De verschillende *cantes de ida y vuelta* zullen in onderstaande volgorde besproken worden: *guajira*, *rumba*, *milonga*, *vidalita*, *colombiana*, *tangos* en *petenera*.

¹³³ Pohren 1984, 102.

¹³⁴ Pohren 1984, 102, 149 en Rossy 1966, 187.

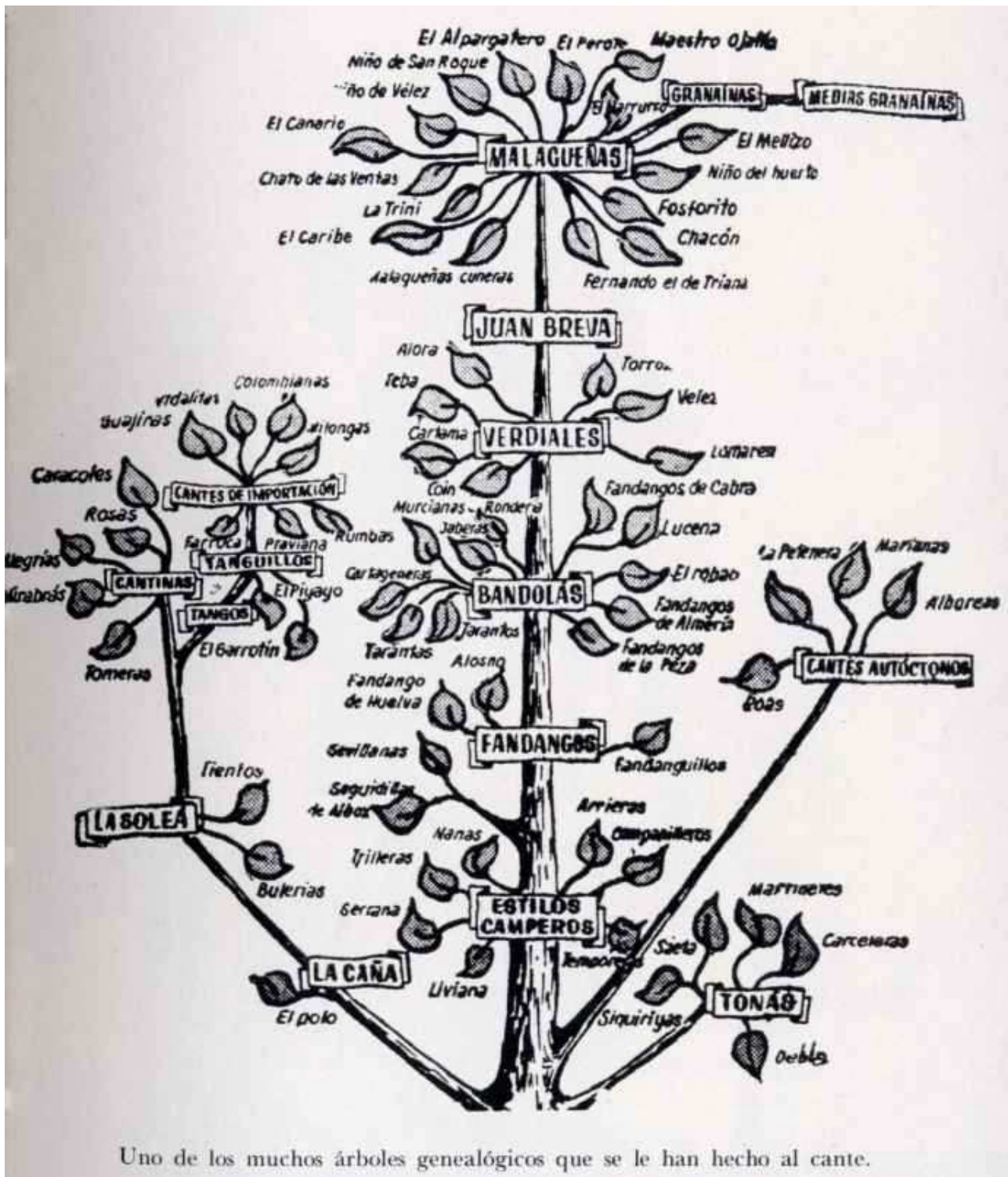
¹³⁵ Gamboa en Núñez 2007, 45, 245, 455.

¹³⁶ Zie Rossy 1966, Pohren 1984, Molina en Espín 1991 en Álvarez Caballero 2004.



Figuur 1: een genealogie van de *cantes flamencos*.¹³⁷

¹³⁷ Pohren 1984, 102.



Figuur 2: een genealogie van de *cantes flamencos*.¹³⁸

¹³⁸ Manfredi Cano 1983, 87. De tekst onder de boom betekent: een van de velen stambomen die zijn gemaakt van de *cante*.

Hoofdstuk 3: *cante de ida y vuelta* – *guajira*

Het *guajira* genre is ontstaan uit muzikale uitwisselingen tussen Spanje en Cuba. *Música guajira* staat voor de muziek van de *guajiros*, een Cubaanse term voor boeren van Spaanse afkomst.¹³⁹ Het *guajira* genre is afkomstig van de *punto cubano*, die als volgt wordt gedefinieerd:

The family of styles of rendering pre-composed or improvised verses, accompanied primarily by stringed instruments such as guitar, *laúd* [luit] and the mandolin-like *bandurría*. The Hispanic origins of the *punto* are overt in the use of these instruments, in the genre's association primarily with white or mulatto *guajiros*, and in the predominance of the ten-line *décima* verse form.¹⁴⁰

De term *décima* verwijst naar een Spaanse dichtvorm die bestaat uit een of meerdere stanza's met tien achtlettergrepige versregels.¹⁴¹ De meeste *décimas* worden geschreven in de *espinela* stijl, gebruikmakend van het rijmschema *abbaaccddc*. Deze stijl is vernoemd naar de Spaanse dichter en muzikant Vicente Espinel (1550-1624).¹⁴² Aan het einde van de achttiende eeuw verspreidde deze *décima*-stijl zich naar Latijns-Amerika waar deze, vooral in Cuba, een grote populariteit genoot door diens rol in de volksmuziek.¹⁴³ Onderwerpen van de Cubaanse *décimas* zijn het nationalisme, de strijd voor de onafhankelijkheid van Cuba, de verheerlijking van het Cubaanse plattelandsleven en de liefde.¹⁴⁴ De teksten van de laatste *guajiras* die zijn gecomponeerd in Spanje, na het verlies van Cuba als kolonie, staan in het teken van de nostalgie waarin het verloren land geïdealiseerd wordt en de bitterheid van de geleden nederlaag.¹⁴⁵

De term *punto* zou oorspronkelijk alleen verwijzen naar de gitaarbegeleiding, die beschreven werd met het woord: *punteado* (getokkeld). Later kwam *punto* te staan voor de volledige compositie (melodie, tekst, zang en begeleiding), waarna het een genre zou gaan aanduiden.¹⁴⁶ Er zijn verschillende theorieën over de oorsprong van de muzikale kenmerken van de *punto*: 'Moorish roots have been postulated for the practice of alternating solo vocal verses and instrumental interludes (especially played on the 'ud, ancestor of the *laúd*).¹⁴⁷ Peter Manuel ziet het gebruik van de mixolydische modus en het monofone, unisono verdubbelen van de stem door een begeleidend

¹³⁹ Linares en Núñez 1998, 54 en Turina 1982, 32.

¹⁴⁰ Pohren 1984, 138-139.

¹⁴¹ Pasmanick 1997, 252.

¹⁴² Ibid. en Manuel 2004, 141.

¹⁴³ Chase 1959, 271, Linares en Núñez 1998, 56 en Manuel 2004, 139, 141.

¹⁴⁴ Linares en Núñez 1998, 59, 235-236 en Manuel 2004, 141.

¹⁴⁵ Molina en Espín 1991, 42.

¹⁴⁶ Ibid., 25.

¹⁴⁷ Manuel 2004, 142.

snaarinstrument als archaische overblijfselen uit de Renaissance.¹⁴⁸ Manuel specificeert hier helaas niet om welke eeuw of welke muzikale praktijk dit zou gaan en geeft ook geen verdere bronverwijzing.¹⁴⁹ Verder merken María Terese Linares en Peter Manuel overeenkomsten op tussen het ostinato akkoordenschema van het instrumentale ritornello van de *punto* en die van de achttiende eeuwse Spaanse salon *fandango*.¹⁵⁰ Ritmisch kan het, in *punto* veelgebruikte, *sesquiáltera* of hemioolfiguur (de afwisseling tussen een binaire en ternaire maatsoort in de vorm van een 6/8 en een 3/4 maatsoort, zie muziekvoorbeeld 1) teruggevonden worden in Spaanse bronnen tot aan de zestiende eeuw.¹⁵¹ In die tijd werd dit figuur een cliché in Spaanse liederen zoals de *romances*, *villancicos* en de Spaans-Italiaanse *frottolas*.¹⁵² Er is nog steeds discussie onder musicologen of de *sesquiáltera* in Spanje of in Latijns-Amerika is ontstaan.¹⁵³



Muziekvoorbeeld 1: *sesquiáltera*.¹⁵⁴

Hoewel de *ida* van de *guajira* in sommige opzichten nog een punt van discussie is, is de *vuelta* goed gedocumenteerd. Deze observatie geldt, zoals we verderop zullen zien, voor alle *cantes de ida y vuelta*. Op 4 januari 1860 wordt in een theater van Jerez voor de eerste keer een *guajira* uitgevoerd.¹⁵⁵ Vanaf dit moment wordt deze *cante* opgepakt door andere flamenco-artiesten: 'it is clear that by the 1880s the *guajira* had become and important, popular and well-defined flamenco *cante*, or song-type'.¹⁵⁶ Hoe het duidelijk wordt dat de *guajira* rondom 1880 een populaire *cante* is geworden beschrijft Manuel niet. Dergelijke omissie van interessante en belangrijke informatie zullen wij ook terug zien bij verderop te bespreken flamencologen.

Vanaf 1930 werd een rocoverisie: 'abounding in florid, delicate melismas crooned in a somewhat effeminate, rubato style' van de *guajira* gepopulariseerd door flamencozangers van *cante bonito*

¹⁴⁸ Manuel 2004, 142.

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ Barrios 1982, 130.

¹⁵² Manuel 2004, 142.

¹⁵³ Ibid.

¹⁵⁴ Manuel 2004, example 3, 141.

¹⁵⁵ Molina en Espín 1991, 45.

¹⁵⁶ Manuel 2004, 143.

(mooi gezang), zoals Pepe Marchena.¹⁵⁷ Deze stijl raakte echter uit de mode vanaf de jaren zeventig:

The style disparagingly called *cante bonito* (pretty song) is that conglomeration of bad taste that falls under the already-mentioned 'popular flamenco' category. This type of *cante* is characterized by the following:

- (1) art succumbing to the desire for money and mass recognition.
- (2) irresponsibility
- (3) the tendency to mix different styles of a *particular cante*, or different *cantes* themselves, capriciously, in an effort to achieve originality, or to display virtuosity or knowledge.¹⁵⁸

De *cante bonito* werd gezien als gemaakt en smakeloos door flamencologen en het publiek en raakte zo uit de gunst.¹⁵⁹ Ook de *guajira* moest het ontgelden: ze werd in die tijd gezien als een recente toevoeging aan de flamenco, een kitschuitvinding van de flamenco-opera in de jaren twintig.¹⁶⁰ Sindsdien wordt de *guajira* nauwelijks meer uitgevoerd.¹⁶¹ Dit is een van de redenen dat flamencologen weinig aandacht besteden aan deze *cante* in hun onderzoek: de *guajira* zou te recent en dus niet authentiek zijn. Zoals we gezien hebben in hoofdstuk 1 is dit echter een drogreden aangezien de *guajira* ouder is dan de meer typische flamenco *cantes* zoals de *soleares* en *bulerías*.¹⁶²

De opkomst van de *guajira* als een *cante* flamenco is niet verrassend: 'Andalusians were disproportionately well represented among Spanish immigrants to the New World, in some regions constituting over half'.¹⁶³ De toenemende populariteit van de *guajira* valt samen met een periode van intensief contact tussen Andalusië en Cuba, niet alleen vanwege de toename van zeehandel en -verkeer maar vooral vanwege de terugkeer van de talrijke Andalusische soldaten naar het vasteland na de onafhankelijkheid van Cuba in 1898.¹⁶⁴ Ondanks de onafhankelijkheid bleef de economische en culturele uitwisseling tussen de twee landen doorgaan.¹⁶⁵

Zoals aan het begin van het hoofdstuk is gesteld wordt binnen het flamencodiscours aangenomen dat de flamenco *guajira* afkomstig is van de Cubaanse *punto*.¹⁶⁶ Hieronder volgt een vergelijking

¹⁵⁷ Linares en Núñez 1998, 236, Manuel 2004, 143 en Barrios 1982, 130.

¹⁵⁸ Pohren 1984, 50.

¹⁵⁹ Manuel 2004, 143.

¹⁶⁰ Molina en Espín 1991, 44.

¹⁶¹ Manuel 2004, 143 en Vallecillo 1985, 32.

¹⁶² Molina en Espín 1991, 45 en Manuel 2004, 147.

¹⁶³ Manuel 2002, 324.

¹⁶⁴ Linares en Núñez 1998, 200 en Manuel 2004, 143.

¹⁶⁵ Manuel 2004, 143.

¹⁶⁶ Linares en Núñez 1998, 235.

van de kenmerken van beide genres:

Flamenco <i>Guajira</i>	Cubaanse <i>punto</i>
De <i>décima</i> in <i>espinela</i> stijl is de overheersende versvorm binnen de <i>guajira</i> .	De <i>décima</i> in <i>espinela</i> stijl is de overheersende versvorm binnen de <i>punto</i> .
Gebruik van de <i>sesquiáltera</i> als een begeleidend en/of een melodisch figuur (zie muziekvoorbeeld 2 en voor de plaatsing van de accenten muziekvoorbeeld 3).	Gebruik van de <i>sesquiáltera</i> als een begeleidend en/of een melodisch figuur (zie muziekvoorbeeld 1).
Een ostinaat akkoordenschema dat bestaat uit afwisselend een 6/8 maat dominantakkoord (sol) en een 3/4 maat tonica-akkoord (do) in majeur (zie muziekvoorbeeld 2).	Een ostinaat akkoordenschema dat bestaat uit afwisselend een 3/4 maat dominantakkoord (sol) en een 6/8 maat tonica-akkoord (do). De gebruikte toonladders zijn modaal, veelal mixolydisch. ¹⁶⁷
Een melodische ambitus van de vijfde trap (sol) naar dezelfde trap een octaaf hoger. De melodische contour is over het algemeen dalend (zie muziekvoorbeeld 4).	Een melodische ambitus van de vijfde trap (sol) naar dezelfde trap een octaaf hoger. De melodische contour is over het algemeen dalend.
Teksten over Cuba en het plattelandsleven aldaar. Deze teksten schetsen vaak een geïdealiseerd en nostalgisch beeld (zie figuur 2) en kunnen essentialistisch zijn (zie figuur 3).	Teksten over nationalisme, de strijd voor de onafhankelijkheid van Cuba, het Cubaanse plattelandsleven en de liefde.

De onderscheidende kenmerken van de flamenco *guajira* zijn:

- Het ontbreken van modale elementen.
- De melodieën van de *guajira* komen niet overeen met de in *punto* gebruikte melodieën.
- De *guajira* wordt *aflamencada* (geaflamenkeerd) door middel van rijke melisma's en een rijke, gedetailleerde gitaarstijl.¹⁶⁸ Wat deze gedetailleerde gitaarstijl inhoudt laat Manuel in het midden.¹⁶⁹

De *punto* is in tegenstelling tot de flamenco *guajira* syllabisch en niet melismatisch van stijl.

¹⁶⁷ Linares en Núñez 1998, 65. Peter Manuel beargumenteert dat deze akkoorden het beste begrepen kunnen worden vanuit een dubbele tonaliteit: '[these] chords are best understood as having their own kind of strength and stability, with the [do] by convention being slightly more conclusive and stable. Instead of oscillating between a reposeful "tonic" and an unstable "dominant" chord, these ostinatos are better seen as swinging, pendulum-like, between two competing tonal centers'. Voor meer informatie zie: Manuel 2002.

¹⁶⁸ Manuel 2004, 140, 141, 144, 145.

¹⁶⁹ Ibid., 145.

De verschillen tussen de flamenco *guajira* en de Cubaanse *punto* kunnen verklaard worden door het feit dat de *punto* al aanwezig was in Andalusië vanaf 1700:

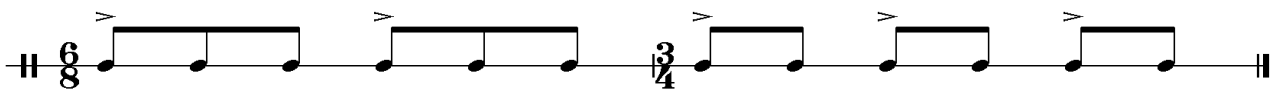
As such, some of the flamenco *guajira*'s distinctive features may well derive from archaic elements of the *punto* which had long been domesticated in Andalusia. At the same time, it is also quite possible that the hemiola rhythm was seen as deriving more immediately from and evocative of the Americas, particularly Cuba.¹⁷⁰

Met deze opmerking laat Peter Manuel zien dat een *ida-y-vuelta*-proces op meerdere manieren kan zijn verlopen. Dit citaat laat ook zien dat dit proces nog niet volkomen duidelijk is. Hoe werd de *gaujira* 'geaflamenkeerd'? De kenmerken van de *punto* en de *guajira* flamenca zijn duidelijk. De vraag die nog beantwoord moet worden is: hoe heeft de *guajira* zich van het ene naar het andere punt ontwikkeld? Deze onbeantwoorde vraag zal ook een terugkerende thematiek blijken te zijn bij de verschillende *cantes de ida y vuelta*.

¹⁷⁰ Manuel 2004, 147.



Muziekvoorbeeld 2: *sesquiáltera*.¹⁷¹



Muziekvoorbeeld 3: plaatsing van de accenten binnen het *sesquiáltera* figuur.¹⁷²

A mí me gusta por la mañana
después del café bebido
pasear me por la sabana

con mi tabaco encendido.
Luego me siento en mi silla
y en my silla o siletón
y saco en papelón
de esos que llaman diarios
y parezco un millonario

de esos de la población.

I like in the mornings,
after my cup of coffee,
to stroll through the savannah,
[alt: Havana]

smoking my cigar,
and then I recline in my chair,
and in my big chair
I buy one of those big pieces of paper
they call the daily newspaper
so that I look like one of those
millionaires
about town.

Figuur 2: *guajira* 'A mí me gusta por la mañana'. Merk op dat het rijmschema enigszins afwijkt van de *espinela* vorm: *ababacddc* in plaats van *abbaaccddc*.¹⁷³

¹⁷¹ Manuel 2004, example 6, 145.

¹⁷² Fernández 2004, 35.

¹⁷³ Manuel 2004, 148.

Ay a mi me gusta por la ma - ña - ña
 de' pué de el ca - fe be - bi - do pa - se - ar por la sa -
 va - na con mi ta - ba - co en - cen - di - do
 lae - go me sien - to en mi si - lla y
 en mi si - lla o si - lle - lón
 y sa - co un pa - pe - lón de'e - sos
 que lla - man di - a - rios y pa - rez - co un nú - llo - na - rio de'e - sos de la
 po - bla - ción

Muziekvoorbeeld 4: *guajira* 'A mi me gusta por la mañana'.¹⁷⁴

¹⁷⁴ Manuel 2004, example 5, 144.

<p>Yo vi bañarse un cubanito entre los cañaverales y al mirarme sonreía y cantándome decía que lo sacara del agua porque el agua estaba fría...</p> <p>A la Habana me he venío, a probar el aguacate y me encontré en el bohío un negro de chocolate. Bajo la fronda de un mate me dio la rica banana, y al cabo de una semana el Negro pidió mi mano. “Con vos no me caso, hermano, porque no me da la gana.”</p>	<p>I saw a Cuban boy swimming between the cane fields; on seeing me he smiled and asked me, singing, to take him out of the water because it was very cold...</p> <p>I came to Havana to try some avocado and instead found in a grass hut a chocolate Negro. Beneath a leafy holly bush He gave me the savory banana, and at the end of a week he asked for my hand. “I will not marry you, brother, because I don’t feel like it.”</p>
--	--

Figuur 3: *guajira 'Yo vi bañarse un Cubanito'*.¹⁷⁵

¹⁷⁵ Pohren 1984, 123.

Hoofdstuk 4: *cante de ida y vuelta* – *rumba*

Net als de *guajira* is de *rumba* ook tot stand gekomen in Cuba.¹⁷⁶ Ondanks deze Cubaanse achtergrond laat de flamencoloog Faustino Núñez zien dat de theorie die stelt dat de *rumba* zijn oorsprong juist vindt binnen de Spaanse flamenco wijdverspreid is.¹⁷⁷ Hij illustreert dit met de volgende anekdote: tijdens een studiereis in Havana vertelt Núñez voor de Cubaanse televisie dat de *rumba* oorspronkelijk uit Cuba komt. De presentatrice kijkt hem verbijsterd aan en gelooft niet dat de kolonie Cuba een genre heeft kunnen inspireren in het 'moederland' Spanje. Als er *rumba* is in Spanje en het nota bene ook voorkomt in het flamencogenre, dan kan de Cubaanse *rumba* alleen maar uit Spanje komen.¹⁷⁸ Flamencologen als Faustino Núñez, Romualdo Molina en Miguel Espín stellen echter dat het tegendeel waar is: de *rumba* is ontstaan in Cuba aan het einde van de negentiende eeuw, ten tijde van de afschaffing van de slavernij (1886).¹⁷⁹ De (bevrijde) slaven, die oorspronkelijk van Afrikaanse afkomst waren, vierden feesten in de buitenwijken van de stad die steeds populairder en meer bezocht werden door de verschillende etnische groepen die Cuba bevolkten.¹⁸⁰ Deze feesten kwamen bekend te staan onder de naam *rumba*, dat zou staan voor: lol, keet en pret.¹⁸¹ José Blas Vegas en Manuel Ríos Ruiz stellen dat het woord *rumba* afkomstig zou zijn van *rumb*, een onomatopée voor een geluid dat trilt en weergalmt.¹⁸² Deze feesten waren niet alleen een mengeling van volkeren maar ook van rituelen en gewoontes. Deze verscheidenheid van ingrediënten zorgde voor het ontstaan van dit hybride genre.¹⁸³ Aangezien deze *rumba*-feesten op verschillende plekken in Cuba voorkwamen, zijn er ook verschillende soorten *rumbas* ontstaan (*jiribilla, palatino, resedá, guaracha, guaguancó, la columbia, el yambú*).¹⁸⁴ Het beste kan men daarom spreken over een familie van stijlen in plaats van een genre.¹⁸⁵ De *rumba flamenca* is afkomstig van de *guaracha*, een type *rumba* dat veel gebruikt werd in het Havanese theaterrepertoire aan het einde van de negentiende eeuw.¹⁸⁶ Deze *rumba*-stijl werd vervolgens meegenomen naar Spanje door artiesten die in zich in Cuba gevestigd hadden, maar vanwege de oorlog terug naar Spanje verhuisden of door flamencozangers, die naar Cuba waren gereisd, waarna

¹⁷⁶ Barrios 1982, 219.

¹⁷⁷ Linares en Núñez 1998, 273 en Molina en Espín 1991, 93.

¹⁷⁸ Linares en Núñez 1998, 273-274.

¹⁷⁹ *Ibid.*, 275.

¹⁸⁰ Molina en Espín 1991, 89.

¹⁸¹ Linares en Núñez 1998, 275 en Molina en Espín 1991, 89.

¹⁸² Molina en Espín 1991, 88.

¹⁸³ Linares en Núñez 1998, 276.

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ *Ibid.*, 280.

¹⁸⁶ *Ibid.*, 285.

ze geïntegreerd en geaflamenkeerd werden in het flamencorepertoire.¹⁸⁷ Hoe dit proces precies in zijn werk is gegaan wordt, net als bij de *guajira*, in het midden gelaten:

Allí convivó con el flamenco y, muy pronto, se produjo el aflamencamiento. [...] El de la Matrona, tras sus viajes a América, aflamencó a principios de siglo una serie de rumbas de 1914.¹⁸⁸

Daar [in het muziektheater] leefde zij [de *rumba*] samen met de flamenco en, heel snel, vond de aflamencatie plaats. Pepe el de la Matrona aflamenkeerde, na zijn reizen naar Amerika, aan het begin van de eeuw een serie *rumbas* uit 1914.

Dit citaat lijkt de notie te impliceren dat als twee muzikale stijlen naast elkaar bestaan deze al snel vermengen en integreren. De waarom- en hoevragen van een dergelijk integratieproces worden overgeslagen. Ook María Teresa Linares en Faustino Núñez zijn in hun hoofdstuk weinig specifiek over de aanpassing van de *rumba flamenca*:

Algunos cantaores que cultivaban los entonces recién nacidos estilos flamencos, viajaron a Cuba y trajeron consigo de vuelta unas rumbitas que adaptaron a su forma de cantar, aflamencándolas y consecuentemente las integraron dentro del repertorio flamenco.¹⁸⁹

Sommige zangers die de toen recent ontstane flamenco stijlen cultiveerden, reisden naar Cuba en brachten enkele *rumbas* met zich mee terug die ze aanpasten aan hun manier van zingen, ze 'aflamenkeerden' ze en integreerden ze vervolgens in het flamencorepertoire.

Hoe dit aanpassingsproces heeft plaatsgevonden blijft wederom onduidelijk.

De aangepaste *rumba* won in Spanje aan populariteit door de toepassing van deze liedvorm in *zarzuela*- (een Spaans muziektheatergenre dat bestaat uit gezongen en gesproken dialogen), operette- en variétévoorstellingen.¹⁹⁰ Vervolgens werd deze *rumba* uitgevoerd door flamenco-artiesten zoals Pepe el de la Matrona, José Ortega en Pepe Marchena.¹⁹¹ De *rumba* was in de jaren zestig in Madrid één van de meest uitgevoerde *cantes*.¹⁹² De *rumba* is in Catalonië zelfs zo goed geïntegreerd dat de Catalaanse *gitanos* deze liedvorm zijn gaan beschouwen als een onderdeel van

¹⁸⁷ Molina en Espín 1991, 90.

¹⁸⁸ Ibid.

¹⁸⁹ Linares en Núñez 1998, 285.

¹⁹⁰ Linares en Núñez 1998, 287, Alier, *Oxford Music Online*. 'Zarzuela' en Martel, Romero Millán en Mellado Reyes 2010, 33-35.

¹⁹¹ Linares en Núñez 1998, 287-290 en Martel, Romero Millán en Mellado Reyes 2010, 33-35.

¹⁹² Molina en Espín 1991, 92.

hun eigen culturele erfgoed, als een authentieke Catalaanse vinding.¹⁹³

Net als bij de *guajira flamenca* is het ontwikkelingsproces van de *rumba* naar de *rumba flamenca* nauwelijks onderzocht en besproken. Het eindproduct *rumba flamenca* wordt wel beschreven binnen de literatuur. Het ritmische kompas is binair (4/4 of 2/4 maat).¹⁹⁴ Het zware accent ligt op de 1 (en indien aanwezig de 3) terwijl de 2 en de 4 benadrukt worden door de *palmas* (klappen).¹⁹⁵ De *rumba flamenca* maakt gebruik van de majeurladder, mineurladder of de phrygische modus, die ook wel bekend staat als de Andalusische of flamencomodus.¹⁹⁶ Cubaanse elementen zijn het gebruik van responsoriale koorzang (oorspronkelijk: de beurtzang tussen de priester en de kerkgemeenschap), improvisatie en syllabische melodieën versus de meer melismatische melodieën van de flamenco.¹⁹⁷ Naast de gebruikelijke gitaar en *palmas* worden aan de *rumba flamenca* instrumenten toegevoegd die gebruikt worden binnen de Cubaanse muziek zoals de conga's, de *pailas* (pannen van ijzer of koper die gebruikt werden in de suikerrietfabrieken van Cuba, dit instrument staat ook bekend onder de naam: *timbales*), de *campanas* (koebel) en de *cajón* (dit waren oorspronkelijk houten dozen waarin gezouten kabeljauw werd vervoerd, die later tot instrument verworden zijn).¹⁹⁸

Een Spaans, *ida*-element binnen de Cubaanse *rumba* is het gebruik van de in hoofdstuk 3 besproken *décima* naast de veelgebruikte kwatrijn met acht lettergrepen per versregel (zie figuur 4).¹⁹⁹ De *rumba* wordt in tegenstelling tot veel van de andere *cantes de ida y vuelta* nog steeds uitgevoerd door hedendaagse flamenco-artisten.²⁰⁰ De flamenco-artiest El Bambino verklaart dit door te stellen dat de *rumba* in tegenstelling tot de andere *cantes de ida y vuelta* actueel is gebleven.²⁰¹ Romualdo Molina en Miguel Espín wijten deze populariteit aan het commerciële en internationale succes van de *rumba*.²⁰² Een andere verklaring zou Núñez's anekdote van het begin van het hoofdstuk kunnen zijn: de *rumba* wordt als een Spaanse vinding gezien en wordt daarom in tegenstelling tot de *guajira* door het publiek als authentiek onderdeel van de flamenco beschouwd.

¹⁹³ Leblon 1993, 1352, Alvarez Caballero 1993, 8 en Molina en Espín 1991, 93.

¹⁹⁴ Fernández 2004, 33.

¹⁹⁵ Gamboa en Núñez 2007, 495.

¹⁹⁶ Gamboa en Núñez 2007, 495 en Rossy 1966, 192.

¹⁹⁷ Linares en Núñez 1998, 286.

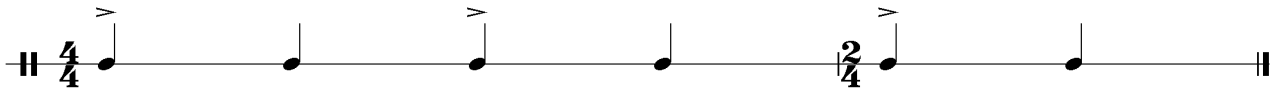
¹⁹⁸ Ibid., 278,286.

¹⁹⁹ Herrera Rodas 1994, 35 en Linares en Núñez 1998, 280.

²⁰⁰ Alvarez Caballero 1993, 8.

²⁰¹ Molina en Espín 1991, 93.

²⁰² Ibid.



Muziekvoorbeeld 5: ritmische accenten binnen de *rumba flamenca*.

<p>El sol le dijo a la luna “apártate, bandolera, que a las seis de la mañana ¿qué hace una mujer soltera?”</p>	<p>The sun told the moon, “go home, little tramp, what is a single girl doing out at six in the morning?”</p>
--	--

Figuur 4: *rumba 'El sol le dijo a la luna'*.²⁰³

²⁰³ Pohren 1984, 138.

Hoofdstuk 5: *cante de ida y vuelta* – *milonga*

De *milonga* werd gezongen door *gauchos* (veehouders, het begrip is vergelijkbaar met de Noord-Amerikaanse *cowboys*) in de *Rio de la Plata* (zilveren rivier) streek van Argentinië en Uruguay.²⁰⁴ De naam *milonga* werd gebruikt als aanduiding voor feesten waar de *tango* en *milonga* werden gedanst.²⁰⁵ Deze muziek kreeg de bijnaam *milonga negra* (zwarte *milonga*) of *milonga candombé* (een muzikaal genre dat is ontwikkeld door de Afro-Uruguayaanse bevolking) van componisten die het genre ontdekten.²⁰⁶ Deze muzikale stijl zou ontstaan zijn uit de liederen die emigranten vanuit Spanje naar Argentinië meenamen, deze werden daar vermengd met de muziek van de lokale bevolking en weer mee terug werden genomen naar Spanje.²⁰⁷ Welke Spaanse liederen dit zijn wordt niet vermeld door Manuel Barrios. Romualdo Molina en Miguel Espín stellen dat de *milonga* doet denken aan de achttiende eeuwse *saetas marcheneras*.²⁰⁸ Ook zij geven geen verdere specificaties voor deze gelijkenis:

Esa [...] especie llamada milonga, que en las melodias y los textos muestra características de muy rancia ascendencia hispana.²⁰⁹

Dat soort genaamd *milonga*, die in haar melodieën en teksten karakteristieken van verre Spaanse afkomst vertoont.

De *milonga* was het muzikale vehikel van de Argentijnse en Uruguayaanse *payadores*:

The musical craft of the *payador* survives with surprising historic continuity on the American continent in former Spanish and Portuguese colonies (including Chile, Cuba and Brazil). The *payador* sings improvised poetry to his own guitar accompaniment according to strict stanzaic rules of versification, based on the octosyllabic, ten-line verse *décima* form [...] *payada de contrapunto*, [is] a challenge between two singers, in which they can fully show their virtuosity. Stanzas are alternated, while both guitars maintain repeated rhythm, with a final flourish in the final stanzas when alternating couplets are exchanged[.]²¹⁰

²⁰⁴ Lechuga en De Guzmán 1979, 20 en Barrios 1982, 176.

²⁰⁵ Martel, Romero Millán en Mellado Reyes 2010, 25.

²⁰⁶ Barrios 1982, 176.

²⁰⁷ Ibid., 176-177.

²⁰⁸ Molina en Espín 1991, 130.

²⁰⁹ Ibid., 133.

²¹⁰ Aharonián, *Oxford Music Online*. 3. Mestizo music and instruments.

De geïmproviseerde teksten van de *payada* refereren vaak aan actuele gebeurtenissen en kunnen gebruikt worden als een middel voor sociaal protest. De oorsprong van de *milonga* kan nog verder terug getraceerd worden naar de Peruaanse *yaravies*, ontstaan na de val van het Incarijk.²¹¹ De *yaraví*, die ook wel *triste* (triest) genoemd wordt, zou ontstaan zijn uit de ontmoeting van Incamuziek, met een pentatonisch systeem als basis, en het van oorsprong Moorse hexatonische systeem, dat door Andalusische kolonisten naar Latijns-Amerika werd gebracht.²¹² Vanaf Peru reisde deze muziek naar het zuiden, naar Argentinië en Uruguay. Zo is er een 1780 een referentie aan deze muziek, in een kroniek over de Spaanse boeren in de *Rio de la Plata* streek:

Estos músicos no cantan nunca más que yaravies que son canciones del Perú, las mas monótonas y tristes del mundo, por lo que también se las llama tristes. El tono es lamentable y versan siempre sobre amores desgraciados, sobre amantes que lloran sus penas en los desiertos, pero nunca sobre cosas alegres o festivas; ni siquiera indiferentes.²¹³

Deze musici zingen alleen maar *yaravies*, dit zijn liederen uit Peru, de meest monotone en trieste liederen van de wereld, waardoor men ze ook *tristes* noemt. De toon is treurig en ze spreken altijd over ongelukkige liefdes, over geliefden die hun verdriet uithuilen in de woestijnen, maar nooit over vrolijke of feestelijke zaken; zelfs niet over onverschillige zaken.

Deze *yaravies* of *tristes* zouden zich ten tijde van de Uruguayaanse burgeroorlogen splitsen in de *cifra* en de *milonga*.²¹⁴ Deze splitsing vindt plaats rondom 1860 waarna de *milonga* wordt opgenomen in het repertoire van de hierboven besproken *payadores*.²¹⁵

Naast deze *yaraví* invloeden bevat de *milonga*, zoals hierboven is gesteld, ook elementen van de muziek van Afrikaanse immigranten. Het is moeilijk te achterhalen hoe dit proces heeft plaatsgevonden, vanwege het achttiende- en negentiende-eeuwse racisme en sociale taboe jegens de muziek van deze bevolkingsgroep, dat heeft geresulteerd in een gebrek aan geschreven bronnen.²¹⁶ Er zijn twee soorten *milongas* te onderscheiden in Argentinië en Uruguay: een snelle, dansbare en vaak instrumentale versie (zie muziekvoorbeeld 6 voor een voorbeeld van enkele ritmische patronen van dit type *milonga*) en een langzame gezongen *milonga*, die vaak wordt gebruikt als begeleiding voor de improvisatietraditie van de *payadas* of *payadores*.²¹⁷ Deze laatste *milonga* maakt vaak

²¹¹ Molina en Espín 1991, 130.

²¹² Ibid.

²¹³ Ibid., 131.

²¹⁴ Ibid., 133.

²¹⁵ Ibid., 135.

²¹⁶ Aharonián, *Oxford Music Online*. 3. Mestizo music and instruments.

²¹⁷ Ibid.

gebruik van een ritmisch patroon van 3+3+2 binnen een binaire maatsoort (zie muziekvoorbeeld 7).²¹⁸



Muziekvoorbeeld 6: ritmische patronen van de instrumentale *milonga*.²¹⁹



Muziekvoorbeeld 7: ritmisch patroon van de langzame *milonga*.²²⁰

Ook in de flamenco versie van de *milonga* zien we deze verdeling terug. Pepa Oro, een flamencozangeres die naar Amerika reisde, zorgde in Spanje voor de popularisering van een variant van de *milonga* die gezongen werd tijdens het dansen.²²¹ Romualdo Molina en Miguel Espín beschrijven dit als volgt:

Según parece la primera milonga aflamencada la trajeron de allende Pepa de Oro (Josefa Díaz) y su hermana, guapas y desenvueltas hijas del matador de toros gaditano Paco de Oro[.]²²²

Het lijkt erop dat de eerste geaflamenkeerde *milonga* van aldaar [Latijns-Amerika] werd meegenomen door Pepa de Oro (Josefa Díaz) en haar zus, knappe en openhartige dochters van de uit Cadiz afkomstige stierenvechter Paco de Oro.

Dit citaat lijkt eerder te zijn genomen uit een roman dan uit een wetenschappelijk boek: de ene zus wordt met naam en bijnaam genoemd, de andere blijft onbenoemd. Wel krijgt de lezer de informatie verstrekt dat beide zussen knap en openhartig zijn. Dergelijke informatie lijkt niet op zijn plek te zijn in een flamencologisch onderzoek. Ook stelt het citaat dat deze *milonga* al

²¹⁸ Aharonián, *Oxford Music Online*. 3. Mestizo music and instruments.

²¹⁹ Ibid., Ex.2 Some patterns of the danceable milonga.

²²⁰ Ibid., Ex.3 Basic rhythmic structure of the sung milonga.

²²¹ Gamboa en Núñez 2007, 370.

²²² Molina en Espín 1991, 138.

geaflamenkeerd was. Heeft de aflamencatie plaatsgevonden in Latijns-Amerika? Op welke manier aflamenkeerden Pepa en haar zus deze *milonga*? Vragen die net als in voorgaande hoofdstukken onbeantwoord blijven.

Dit gezongen en gedanste type van de *milonga* maakt gebruik van de frygische modus of de majeureladder. Het ritmische kompas dat gebruikt wordt is die van de flamenco *tangos* (zie muziekvoorbeeld 8). De tweede *milonga* variant werd gepopulariseerd door de flamencozanger Manuel Escacena. Dit type *milonga* heeft een triest karakter en zou naar Spanje gebracht zijn door stierenvechters die naar Mexico geëmigreerd waren en in 1909 terugkeerden naar Spanje en verslagen aanzagen dat het koloniale rijk na vierhonderd jaar uit elkaar viel.²²³ De gebruikte tonaliteit van deze *milonga*-variant is mineur.²²⁴ Volgens Molina en Espín was de *milonga* vanwege haar trieste karakter een toepasselijke manier om de nederlaag die de Spanjaarden in Amerika geleden hadden te uiten.²²⁵ Zij trekken hier een interessante historische parallel: de *yaraví* kwam op als klaaglied na de teloorgang van het Incarijk en nu gebruikten de flamenco-artiesten de verwante *milonga* om het verlies van het Spaanse rijk, dat het Incarijk had vervangen, te beklagen.²²⁶ Het tweede type *milonga* maakt gebruik van een binair ritmisch kompas (4/4 of 2/4 maat, zie muziekvoorbeeld 5).²²⁷ Het harmonische schema bestaat uit een alternatie tussen tonica- en dominantakkoorden (zoals we gezien hebben bij de *guajira*).²²⁸ De tekst wordt vrijwel syllabisch gezongen.²²⁹ Een voorbeeld van dit type *milonga* is het lied 'La hija de Juan Simón'. De tekst van het lied is als volgt:

<p>La enterraron por la tarde, a la hija de Juan Simón; y era Simón en el pueblo el único enterrador; él mismo a su propia hija al cementerio llevó; él mismo cavó la fosa, murmurando una oración; y, llorando como un niño,</p>	<p>Ze begroeven haar 's middags, de dochter van Juan Simón; en Simón was in het dorp de enige grafdelver; hijzelf bracht zijn eigen dochter naar het kerkhof; hijzelf groef het graf, terwijl hij een gebed prevelde; en, huilend als een kind,</p>
---	---

²²³ Gamboa en Núñez 2007, 370 en Molina en Espín 1991, 145.

²²⁴ Fernández 2004, 126.

²²⁵ Molina en Espín 1991, 145.

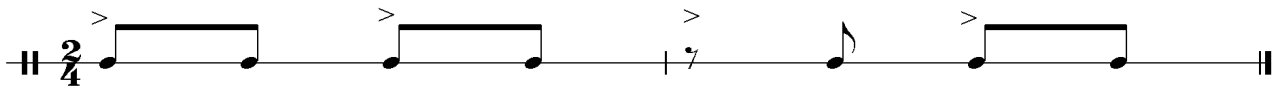
²²⁶ Ibid.

²²⁷ Fernández 2004, 33.

²²⁸ Gamboa en Núñez 2007, 370.

²²⁹ Ibid.

<p>del cementerio salió, con la pala en una mano y en la otra el azadón; Tó er mundo le preguntaba: “¿de dónde vienes, Simón?” “Soy enterrador y vengo de enterrar mi corazón”.²³⁰</p>	<p>verliet hij het kerkhof, met de schop in de ene hand en in de andere de schoffel; Iedereen vroeg hem: “Waar kom jij vandaan, Simon?” “Ik ben grafdelver en ik kom van het begraven van mijn hart”.</p>
---	---



Muziekvoorbeeld 8: het ritmische kompas van de flamenco *tangos*.²³¹

'La hija de Juan Simón' werd in 1913 opgenomen door de flamencozanger Manuel Escacena.²³²

Romualdo Molina en Miguel Espín voegen aan dit feit de volgende opmerking toe:

[Esta milonga], dicha con preciosa voz, sentimiento, maestría y mucho flamenquismo por Manuel Escacena[.]²³³

De *milonga*, uitgevoerd met een prachtige stem, sentiment, meesterschap en een hoog flamencogehalte door Manuel Escacena[.]

Het geven van waardeoordelen is in een onderzoek als deze alleen gewenst als deze oordelen met observaties gestaafd kunnen worden. Als lezer kan ik mij geen beeld vormen van wat een hoog flamencogehalte van de stem bijvoorbeeld inhoudt. Molina en Espín zijn niet de enigen die zich schuldig maken aan dergelijke praktijken:

Otro genial cantaor que [...] fue uno de los principales cultivadores de los géneros de ida y vuelta, Pepe Marchena...²³⁴

²³⁰ Barrios 1982, 177 en Molina en Espín 1991, 146.

²³¹ Gamboa en Núñez 2007, 161.

²³² Molina en Espín 1991, 146 en Gamboa en Núñez 2007, 370.

²³³ Molina en Espín 1991, 146.

²³⁴ Linares en Núñez 1998, 290.

Een andere geniale zanger die een van de belangrijkste drijvende krachten achter de genres van *ida y vuelta* was, Pepe Marchena...

Wat maakte Pepe Marchena een geniale zanger? Ondanks de moeilijkheidsgraad van het vertalen van klank naar woorden is het mijn mening dat flamencologen, bij het beschrijven van muziek en haar artiesten, in ieder geval een poging hiertoe zouden moeten ondernemen.

Het lied 'La hija de Juan Simón' werd zo populair dat andere flamenco-artiesten besluiten om deze *milonga* ook op te gaan nemen. In 1930 gaat een theaterbewerking in première, gevolgd door een filmversie.²³⁵ Door de populariteit van deze *milonga* besluiten flamenco-artiesten zoals Pepe Marchena en Juan Valderrama andere *milongas* te componeren en op te nemen.²³⁶ Met de opkomst van de '*flamenco puro*'-beweging in de jaren vijftig (zie hoofdstuk 1) nam de populariteit van deze *cante* af en werd deze nauwelijks nog uitgevoerd.²³⁷

De Spaanse folklorist Antonio Machado Álvarez (1846-1893), beter bekend onder zijn pseudoniem Demófilo, verklaart de plotselinge opkomst van de trieste thematiek in de flamenco *cante* als een karaktertrek van de zigeuners, die in zijn ogen luguber en somber waren.²³⁸ Romualdo Molina en Miguel Espín wijzen echter op het feit dat de zigeuners al in Spanje aanwezig waren vanaf de vijftiende eeuw en dat niemand hen voorheen had geassocieerd met een dergelijke bitterheid. Integendeel de zigeuners stonden bekend als een zorgeloos en flamboyant volk, zoals we in hoofdstuk 1 gezien hebben. Demófilo kon niet verklaren waar de plotselinge golf van triestheid vandaan kwam en was onbekend met het zigeunervolk waardoor hij uit onwetendheid het ene fenomeen aan het andere koppelde.²³⁹ Molina en Espín stellen dat dit niet problematisch zou zijn ware het niet dat veel flamencologen deze gedachtegang van Demófilo klakkeloos als waarheid hebben aangenomen.²⁴⁰ Deze auteurs laten terecht zien dat het overnemen van dergelijke ongetoetste aannamen zorgt voor een vertroebeling van de perceptie van de feiten, dat op zijn beurt weer zorgt voor een verdere mystificatie van het zigeunervolk en de flamencokunst.

²³⁵ Molina en Espín 1991, 147.

²³⁶ Ibid., 147, 150.

²³⁷ Ibid., 149.

²³⁸ Ibid., 137.

²³⁹ Ibid., 138.

²⁴⁰ Ibid.

Hoofdstuk 6: *cante de ida y vuelta* – *vidalita*

De *vidalita* is van al de *cantes de ida y vuelta* degene waar het minste over geschreven is. De informatie die bekend is over deze *cante* is dan ook zeer summier. Een reden voor deze schaarste zou kunnen zijn dat de *vidalita* tegenwoordig nauwelijks meer wordt gebruikt en uitgevoerd.²⁴¹ We hebben echter in de voorgaande hoofdstukken gezien dat dit, met uitzondering van de *rumba*, op alle *cantes de ida y vuelta* van toepassing is. Waarom is juist de *vidalita* zo ononderzocht gebleven? De *vidalita*, die ook wel bekend staat onder de naam *Baguala*, is een liedvorm die populair is geworden in Argentinië en Paraguay.²⁴² Net als de *milonga* zou dit genre afkomstig zijn van muzikaal en poëtisch materiaal uit Peru, een centrum van het Spaanse koloniale rijk.²⁴³ Het genre zou net als de *milonga* afkomstig zijn van de *yaravíes* of de *tristes*.²⁴⁴ De naam zou een Amerikanisme zijn; een afleiding van het woord *vida* (leven) of *vida mia* (mijn leven).²⁴⁵ De *cante* heeft zijn naam verkregen vanwege het feit dat het woord *vidalita* vaak als uitroep of refrein in het lied wordt gebruikt.²⁴⁶ De *vidalita* heeft een melancholisch karakter; de onderwerpen van de teksten zijn de liefde en het verdriet (*pena*) en de teleurstellingen (*desengaño*) die hierbij komen kijken.²⁴⁷ De tekst is gestructureerd in kwatrijnen met een afwisselend aantal lettergrepen gevolgd door een refrein op het woord *vidalita* maar kan ook gebruik maken van de *décima* structuur.²⁴⁸ De *vidalita* vertoont veel overeenkomsten met de *milonga*, waardoor de twee genres lastig van elkaar te onderscheiden zijn.²⁴⁹ Is het mogelijk dat flamencologen in hun onderzoek daarom geen onderscheid hebben gemaakt tussen de *milonga* en de *vidalita*? Molina en Espín scharen beide *cantes* onder één hoofdstuk terwijl ze aan de anderen elk een apart hoofdstuk wijden.²⁵⁰ De schrijvers geven zelf ook een reden voor de weinig aandacht die aan deze *cante* geschonken wordt; ze laten zien dat de *vidalita* in haar ontwikkeling binnen de flamenco gecombineerd en vermengd is geraakt met de *milonga*.²⁵¹ Zij stellen daarom dat de *vidalita* zich niet genoeg heeft kunnen ontwikkelen en altijd in de schaduw heeft gestaan van haar betere bekende verwante: de *milonga*.

De *vidalita* is vanaf de twintigste eeuw waar te nemen in Spanje en volgens het schrijversduo

²⁴¹ Vallecillo Pecino 1985, 34.

²⁴² Barrios 1982, 253.

²⁴³ Aharonián, *Oxford Music Online*. 3. Mestizo music and instruments.

²⁴⁴ Molina en Espín 1991, 140 en Gamboa en Núñez 2007, 597.

²⁴⁵ Herrera Rodas 1994, 36 en Molina en Espín 1991, 142.

²⁴⁶ Molina en Espín 1991, 129.

²⁴⁷ Barrios 1982, 253, Gamboa en Núñez 2007, 597 en Molina en Espín 1991, 140.

²⁴⁸ Herrera Rodas 1994, 36 en Aharonián, *Oxford Music Online*. 3. Mestizo music and instruments.

²⁴⁹ Gamboa en Núñez 2007, 597.

²⁵⁰ Molina en Espín 1991, 129.

²⁵¹ *Ibid.*, 140-143.

Molina en Espín en het tweede schrijversduo Gamboa en Núñez is deze liedvorm geaflamenkeerd door de zanger Manuel Escacena.²⁵² We kunnen waarnemen dat het tweede duo in hun *Flamenco de la A a la Z* informatie letterlijk hebben overgenomen van Molina en Espín. Vergelijk de volgende twee citaten met elkaar:

Diríase que la vidalita flamenca surge de la inspiración del cantaor sevillano Escacena, mediante el desarrollo amilongado de una cierta canción argentina en aire de habanera con temática guacha [.]²⁵³

Het lijkt erop dat de flamenco *vidalita* voortvloeit uit de inspiratie van de Sevillaanse zanger Escacena, door middel van de 'geamilongeerde' ontwikkeling van een zeker Argentijnse lied met habanera elementen en Latijns-Amerikaanse thematiek.

[A]flamencada por Escacena, mediante el desarrollo amilongado de una cierta canción argentina en aire de habanera con temática guacha.²⁵⁴

[De *vidalita*] is geaflamenkeerd door Escacena, door middel van de 'geamilongeerde' ontwikkeling van een zeker Argentijnse lied met habanera elementen en Latijns-Amerikaanse thematiek.

Het citaat van Molina en Espín wordt letterlijk overgenomen en dit zonder enige bronverwijzing. Naast het gepleegde plagiaat is dit citaat weinig specifiek: welk Argentijns lied? Wat voor habanera elementen? Wat maakt de thematiek Latijns-Amerikaans? Al deze vragen worden niet opgehelderd. Molina en Espín doen hier nog een schep bovenop; ze citeren de volgende liedtekst van een *vidalita* en melden daar het volgende over:

Con mi poncho y mi rebenque le canto la vidalita para alegrar a mi china. Mi bien. Que a mí las penas me quita	Met mijn poncho en mijn zweep zing ik de <i>vidalita</i> om mijn vrouw op te vrolijken. Mijn goeds. Die mijn verdriet doet verdwijnen.
--	--

Los expertos más avisados identifican la *Vidalita* por la melodía básica con que se entona esta estrofa que acabamos de expresar.²⁵⁵

²⁵² Molina en Espín 1991, 140 en Gamboa en Núñez 2007, 597.

²⁵³ Molina en Espín 1991, 140.

²⁵⁴ Gamboa en Núñez 2007, 597.

²⁵⁵ Molina en Espín 1991, 140.

De best geïnformeerde experts identificeren de *vidalita* aan de hand van de basale melodie waarmee deze strofe die wij zojuist hebben weergegeven wordt gezongen.

Wie deze experts zijn blijft in het midden, net als de bron van de geciteerde liedtekst. Welke melodie hierbij gezongen wordt is de lezer volkomen onduidelijk en vanwege de ontbrekende bronvermelding ook nog moeilijk te achterhalen.

Net als bij de voorgaande *cantes* is de muzikale structuur van de flamenco *vidalita* wel expliciet beschreven. De *vidalita* maakt gebruik van een binair ritmisch kompas (zie muziekvoorbeeld 5).²⁵⁶ De modus die toegepast wordt is de mineurladder.²⁵⁷ De versvorm die gebruikt wordt in de flamenco variant is de *copla* bestaande uit vier regels van elk acht lettergrepen.²⁵⁸ Het akkoordenschema is afwisselend tonica en dominant.²⁵⁹

Het maken van een onderscheid tussen de *milonga* en de *vidalita* is problematisch. Dit brengt ons nogmaals bij de vraag of het houdbaar is om een strikte categorisering van de verschillende *cantes de ida y vuelta* aan te houden. Waar is een dergelijke indeling op gebaseerd? Kompas, harmonisch verloop, tekst of melodisch verloop? Bovendien zijn de *cantes* toegeëigend: 'geaflamenkeerd' door flamenco-artisten en zo toegevoegd aan het flamencorepertoire. In het geval van de *vidalita* en de *milonga* hebben we gezien dat deze hun oorsprong vinden in Peru. Deze liedvormen zijn aangepast en toegevoegd aan een ander muzikaal systeem namelijk die van de flamenco. Binnen de flamenco bestaat er een categorisering van de verschillende *cantes* dus worden de *milonga* en de *vidalita* ook in datzelfde systeem opgenomen. Op dat moment treden echter de problemen op omdat deze geïmporteerde *cantes* zich niet goed binnen het systeem laten vatten en uiteindelijk door elkaar gehaald worden. De vraag die blijft staan is daarom: moet er aan deze categorisering van de *cantes de ida y vuelta* vastgehouden worden?

²⁵⁶ Fernández 2004, 33.

²⁵⁷ Ibid., 126.

²⁵⁸ Gamboa en Núñez 2007, 597.

²⁵⁹ Linares en Núñez 1998, 256.

Hoofdstuk 7: *cante de ida y vuelta – colombiana*

La *colombiana* es uno de los cantes nacidos de raíz ultramarina y luego aflamencados, que conoció su auge hace unos cuarenta años[.]²⁶⁰

De *colombiana* is een van de *cantes* die is ontsproten uit overzeese wortels en daarna is geaflamenkeerd en die haar hoogtijdagen zo'n veertig jaar geleden [jaren 30] kende [.]

In tegenstelling tot wat deze flamencoloog, en anderen met hem, beweren heeft de *colombiana* niets te maken met Latijns-Amerika, waar de naam van dit genre naar verwijst.²⁶¹ De *cante* is gecreëerd door Pepe Marchena in 1931 ten tijde van de Tweede Spaanse republiek (1931-1939) en is daarmee de meest recent gecreëerde flamenco *cante*.²⁶² Marchena bracht een *cante* uit die hij '*Mi Colombiana*' noemde.²⁶³ Het stuk vermengde een bekende Mexicaanse *corrido* (liedvorm) '*Soy un pobre venadito*' met een Baskische *zortzico* (dansvorm).²⁶⁴ Deze laatste observatie komt van Rafael Nogales, die aanwezig was bij Marchena's presentatie van zijn eerste *colombiana*. Nogales beweert dat Marchena zich had gebaseerd op een populair Baskisch lied. Gamboa en Núñez nemen dit ooggetuigenverslag als feit op in hun *Flamenco de la A a la Z*. Molina en Espín plaatsen toch vraagtekens bij deze anekdote: '¿Podemos fiarnos de la memoria de Nogales?'²⁶⁵ Dit brengt ons bij de lastige kwestie: in hoeverre ooggetuigenverslagen bruikbaar zijn binnen een onderzoek. Gamboa en Núñez nemen deze uitspraak echter zonder dergelijke overwegingen over; hier zien we wederom de gevaarlijke praktijk binnen de flamencologie van het overnemen van andermans gegevens en onderzoek, zonder dat er origineel of aanvullend onderzoek wordt verricht. Ook Molina en Espín maken zich schuldig aan deze praktijk: aan het begin van hun hoofdstuk over de *colombianas* stellen dat zij zich baseren op de gegevens van Antonio Hita Maldonado. Deze onderzoeker wordt door Molina en Espín aangeduid als een expert en verzamelaar. Op de omslag van zijn eigen boek: *El flamenco en la discografía antigua: la International Zonophone Company* wordt Hita Maldonado beschreven als een 'enthousiaste liefhebber van onze kunst'.²⁶⁶ Niet flamencoloog maar liefhebber: deze woordkeuze geeft voor mij aan dat de flamencologie een professionaliseringsslag moet maken. Het vakgebied heeft niet enkel behoefte aan liefhebbers en verzamelaars maar ook aan

²⁶⁰ Larrea zoals geciteerd in Barrios 1982, 76.

²⁶¹ Herrera Rodas 1994, 35 en Molina en Espín 1991, 153, zie bijvoorbeeld Vallecillo Pecino F. 1985, Vol. 38 en Vol. 42.

²⁶² Gamboa en Núñez 2007, 156 en Martel, Romero Millán en Mellado Reyes 2010, 18.

²⁶³ Hita Maldonado 1986, 27.

²⁶⁴ Gamboa en Núñez 2007, 156.

²⁶⁵ 'Kunnen we vertrouwen op het geheugen van Nogales?' Molina en Espín 1991, 156.

²⁶⁶ Hita Maldonado 2002, omslag.

wetenschappers en musicologen, die zich op wetenschappelijk vlak bezig kunnen houden met onderzoek. Dat houdt in: het systematisch doen van bronnenonderzoek in plaats van het enkel citeren van andere auteurs en ook een kritische houding aan de dag leggen ten opzichte van het overnemen van informatie; daarnaast vereist het onderzoek doen naar muziek een gedegen muzikale achtergrond zodat flamencologen ook daadwerkelijk over de muziek zelf kunnen gaan schrijven in plaats van enkel te spreken over de teksten van de *cantes* en de uitvoerders etc. Dit betekent niet dat onderzoek dat verricht is door personen met een niet-wetenschappelijke achtergrond onbruikbaar is; het kan een uitgangspunt vormen voor verder onderzoek, er moet echter niet klakkeloos zonder enige vorm van verificatie uit geciteerd worden.

Om terug te keren naar de *colombiana*: op de opname van '*mi colombiana*' is te beluisteren dat Pepe Marchena tegen de gitarist Paco Aguilera, die hem begeleidde, zegt: '*es la primera vez que impresionamos la colombiana*'.²⁶⁷ Vanwege het commerciële succes van dit nummer besluit de platenmaatschappij *compañía de Gramófono. S.A.* in 1932 Pepe Marchena een tweede *colombiana* op te laten nemen met de titel '*El pájaro carpintero*'.²⁶⁸ De *colombiana* veranderde zo van een eenmalige creatie in een flamenco-*cante*.²⁶⁹ Andere artiesten, zoals Carmen Amaya en la Niña de los Peines nemen in navolging van Marchena's succes eigen *colombianas* op en voeren deze uit.²⁷⁰ Het is niet duidelijk waarom Marchena zijn creatie de *colombiana* benoemde.²⁷¹

Het gebruikte ritmische kompas is binair, maar de onderverdeling in de maat is 3+3+2 (net als bij de *milonga*) waardoor je de 4/4 maat beter kan lezen als een 8/8 maat (zie muziekvoorbeeld 9).²⁷² De ladder die gebruikt wordt is majeur.²⁷³ De tekst van de *colombiana* bestaat meestal uit strofen van zes verzen met acht lettergrepen, waarvan de eerste twee herhaald worden als een soort refrein (zie figuur 5).²⁷⁴ Het genre had samen met de *milonga* een opleving in de jaren zeventig en tachtig van de twintigste eeuw, toen deze uitgevoerd werd door vele artiesten waaronder de zangeres Ana Reverte, maar tegenwoordig wordt de *colombiana* nog maar zelden uitgevoerd.²⁷⁵

Bij de *colombiana* wordt net als bij de *guajira* in het akkoordenschema afgewisseld tussen de tonica en de dominant (zie muziekvoorbeeld 10).²⁷⁶ De overeenkomsten met de *milonga* en de *guajira* zijn niet toevallig: Marchena was één van de meest vooraanstaande uitvoerders van deze *cantes de ida y*

²⁶⁷ 'Het is de eerste keer dat we de *colombiana* interpreteren'. Molina en Espín 1991, 154 en Martel, Romero Millán en Mellado Reyes 2010, 18.

²⁶⁸ Molina en Espín 1991, 154.

²⁶⁹ Ibid.

²⁷⁰ Gamboa en Núñez 2007, 156, Martel, Romero Millán en Mellado Reyes 2010, 19 en Molina en Espín 1991, 155.

²⁷¹ Molina en Espín 1991, 156.

²⁷² Fernández 2004, 33.

²⁷³ Herrera Rodas 1994, 36 en Fernández 2004, 126.

²⁷⁴ Gamboa en Núñez 2007, 157 en Martel, Romero Millán en Mellado Reyes 2010, 23.

²⁷⁵ Linares en Núñez 1998, 252-253 en Hito Maldonado 1986, 28.

²⁷⁶ Fernández 2004, 120.

vuelta en had een grote waardering voor dit genre. Marchena was daarom ook geen geliefde zanger bij puristen zoals blijkt uit onderstaand citaat van Donn Pohren:

Pepe Marchena entered the flamenco world as an unusually gifted and creative young cantaor [singer] [...] [b]ut gradually his creations became wilder and further out, until he finally created himself right out of the limits of good flamenco. He irresponsibly mixed cantes and styles of cantes, added popular elements, and in general adapted his cantes to popular tastes. [...] The result: Marchena and his followers have done more to tear down the structure of traditional flamenco than any other artist, or group, in the known history of flamenco.²⁷⁷

Gamboa en Núñez stellen dat de verschillende *cantes de ida y vuelta* Marchena's inspiratiebron waren voor zijn *colombiana*.²⁷⁸ Pohren heeft in bovenstaand citaat dus gelijk over het feit dat Marchena elementen van verschillende *cantes* vermengde. Het is echter de vraag of een dergelijke hybridisatie werkelijk de ondergang heeft betekend van de traditionele flamenco, als een dergelijke 'pure' onaangetaste vorm van flamenco al bestaat.

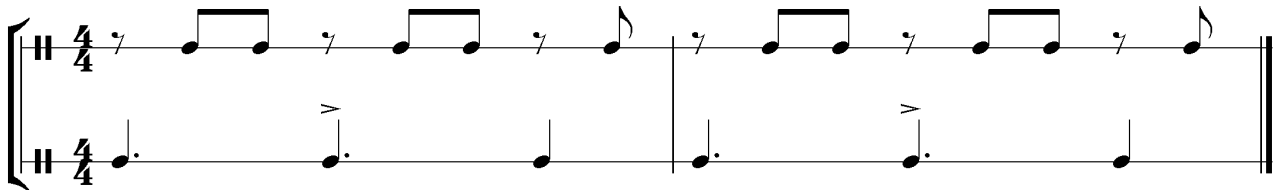
We zien bij deze *cante* wederom dat de benaming *cantes de ida y vuelta* problematisch is: strikt genomen is de *Colombiana* geen *cante de ida y vuelta*, maar ze vertoont wel kenmerken van deze liederen (binaire maatsoort, zelfde ritmische verdeling als *milonga*, akkoordenschema van de *guajira*). Dit brengt ons wederom bij de problematiek van categorisering: de *colombiana* wordt onderverdeeld bij de *cantes de ida y vuelta* terwijl zij niet bij deze *cantes* blijkt te horen. Dit maakt de overstijgende categoriebenaming: *cantes de ida y vuelta* al onhoudbaar. Flamencologen als Romualdo Molina en Miguel Espín proberen krampachtig aan een categorisering vast te houden die aan alle kanten scheuren en barsten vertoont.

Daarnaast is de *colombiana* is als creatie van Pepe Marchena een goed voorbeeld van de geconstrueerde aard van flamenco. Flamenco is een orale traditie waarbij de artiesten op gehoor en geheugen muziek leren en overbrengen. Het is goed mogelijk dat artiesten elementen die zij elders gehoord of zelf bedacht hebben en die hen bevalen, toevoegen aan het bestaande repertoire. Dit kan zelfs in een dergelijke mate plaatsvinden dat er een nieuw genre ontstaat, zoals het geval is bij de *colombianas*. Met de zoektocht naar een oerversie, naar een authentieke vorm van flamenco negeren de flamencologen deze eigenschap van de flamenco. Flamenco is vanuit haar orale oorsprong geen vaststaande en onveranderlijke kunst maar juist een vloeibaar en veranderlijk geheel. Wordt deze ware aard van flamenco ontkend vanwege de angst voor verlies van

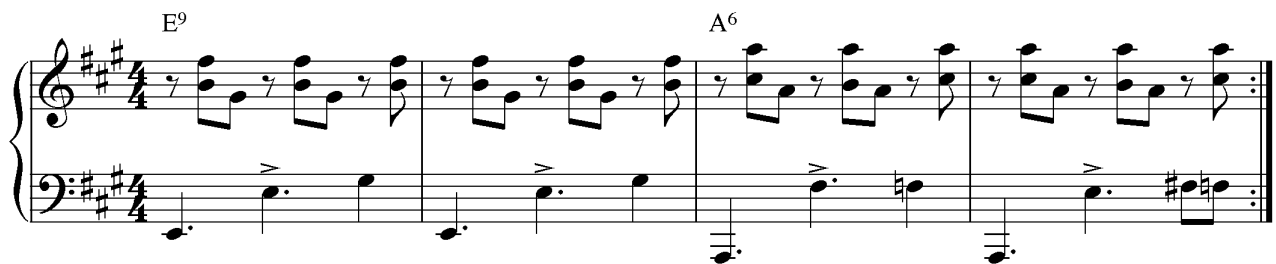
²⁷⁷ Pohren zoals geciteerd in Mitchell 1994, 15.

²⁷⁸ Gamboa en Núñez 2007, 157.

authenticiteit?



Muziekvoorbeeld 9: het ritmische kompas van de *colombiana*.²⁷⁹



Muziekvoorbeeld 10: het akkoordenschema van de *colombiana*.²⁸⁰

<p>Quísiera, cariño mío que tú nunca me olvidarás y tus labios con los míos en un beso se juntarán, y que no hubiera en el mundo nadie que nos separaba.</p>	<p>Ik zou willen, mijn lief dat jij me nooit zou vergeten en dat jouw lippen de mijnen in een kus zouden ontmoeten, en dat er in de wereld niemand zou zijn die ons scheidde.</p>
---	--

Figuur 5: *Colombiana* 'Quísiera cariño mío' [mijn vertaling].²⁸¹

²⁷⁹ Fernández 2004, 120.

²⁸⁰ Ibid.

²⁸¹ Vallecillo Pecino 1985, 33.

Hoofdstuk 8: *cante de ida y vuelta* – tangos

Er is veel discussie over de etymologie van het woord *tango*.²⁸² Sommige onderzoekers beweren dat het van het oud Spaanse woord *tañer* afkomstig is (in het Latijn: *tangere*), dat het bespelen van een instrument betekent.²⁸³ Al in de zestiende eeuw vinden we het woord *tango*, in deze betekenis, terug in een lied dat Francisco de Salinas opnam in zijn traktaat *De musica* (Salamanca 1577)²⁸⁴:

Tango vos yo el mi pandero,
tango vos yo y pienso en él.²⁸⁵

Ik speel op jou, mijn tamboerijn,
ik speel op jou, maar ik denk aan iets anders.

Weer anderen beargumenteren dat het gaat om een onomatopée: namelijk het benoemen van het geluid dat klinkt als men op een trommel slaat, zoals het geval is bij de tamtams.²⁸⁶ In Chili bestaat een landgoed dat al met *tango* aangeduid werd voor de Spanjaarden daar arriveerden.²⁸⁷ Daarnaast kan het woord gekoppeld worden aan verscheidene muziekinstrumenten met dezelfde of vergelijkbare naam.²⁸⁸ Ook zou het afgeleid kunnen zijn van het Duitse woord *tanz*.²⁸⁹ Andere musicologen wijzen juist op de mogelijke Afrikaanse achtergrond van de naam vanwege de uitgang *-ngo*. Deze uitgang kan men vinden bij meer woorden die wortels in Bantoetalen hebben zoals: *bongo* of *conga*.²⁹⁰ Fernando Ortíz en anderen stellen dat *tango* zoiets zou betekenen als Afrikaanse dans.²⁹¹ In de negentiende eeuw kwam de term *tango* in Spanje en verschillende Latijns-Amerikaanse landen te staan voor verschillende typen dansen, liederen en gemeenschapsfeesten.²⁹² Romualdo Molina en Miguel Espín stellen dat de term *tango* stond voor een type uitgaansgelegenheid waar men heen ging om te drinken en te dansen.²⁹³

De onderzoekers zijn niet alleen verdeeld over de etymologie van de *tango*: ook over het ontstaan

²⁸² Béhague, *oxford music online*. 'Tango'.

²⁸³ Rossi 1966, 186 en Béhague, *oxford music online*. 'Tango'.

²⁸⁴ Shipley 1982, 240.

²⁸⁵ Molina en Espín 1991, 61.

²⁸⁶ Linares en Núñez 1998, 221 en Molina en Espín 1991, 61.

²⁸⁷ Molina en Espín 1991, 61.

²⁸⁸ Pohren 1984, 149.

²⁸⁹ Rossi 1966, 186.

²⁹⁰ Linares en Núñez 1998, 221.

²⁹¹ Béhague, *oxford music online*. 'Tango'.

²⁹² Ibid.

²⁹³ Molina en Espín 1991, introducción en 62.

zijn verschillende theorieën geponeerd. Zo beschouwen enkele musicologen de *tango* als één van de oudste stijlen van de flamenco en delen deze in bij de basis *cantes* zoals de *soleá*, de *seguriya* en de *toná*.²⁹⁴ Hipolito Rossi stelt dat toegegeven moet worden dat de naam van Amerikaanse afkomst is maar dat dit niet betekent dat de muziek die in de flamenco dezelfde naam draagt ook van Amerikaanse afkomst is.²⁹⁵ Dit beamen ook Ricardo Molina en Antonio Mairena:

Al tango andaluz se le ha llamado gitano o flamenco para diferenciarlo del argentino con el que no tiene más parentesco que el nominal.²⁹⁶

De Andalusische *tango* is zigeuner- of flamenco-*tango* genoemd om deze te onderscheiden van de Argentijnse met welke deze niet meer verwantschap vertoont dan de naam.

De *tango* is volgens deze twee schrijvers ontstaan in Sevilla en Cádiz.²⁹⁷ De onderzoekers die deze theorie aanhangen stellen dan ook dat de Andalusische *tango* de bron is van de Amerikaanse *tango*.²⁹⁸ Romualdo Molina en Miguel Espín citeren de Spaanse componist Joaquín Turina, die volgens hen de drang voelt om de *tango* te verdedigen als een Spaanse uitvinding:

Este tango es genuinamente español, y ha sido necesaria la invasión del Tango Argentino para embarullar el asunto y creer ahora que todos los tangos provienen de América.²⁹⁹

Deze *tango* is echt Spaans, en de invasie van de Argentijnse *tango* is de oorzaak dat deze kwestie onduidelijk is geworden en dat men gelooft dat alle *tangos* afkomstig zijn uit Amerika.

In deze context is het woord *verdedigen* interessant. De drang tot het beschermen en verdedigen van het Spaanse of het Andalusische erfgoed duikt namelijk elke keer binnen het flamencodiscours als een rode draad op. Zoals we gezien hebben in het eerste hoofdstuk mag de pure flamenco niet aangetast worden door buitenlandse, niet pure invloeden. Deze externe invloeden ontkennen en negeren lijkt dan ook de tactiek van deze puristen. Turina stelt in zijn citaat echter dat niet *alle tangos* afkomstig zijn uit Amerika. Dit laat ruimte voor discussie: als er *tangos* zijn in Amerika en in Spanje, is er dan sprake van een verband tussen deze *tangos*? Zo ja, welke overeenkomsten en

²⁹⁴ Pohren 1984, 149, Linares en Núñez 1998, 221 en Molina en Espín 1991, 64.

²⁹⁵ Rossi 1966, 187.

²⁹⁶ Molina en Mairena zoals geciteerd in Barrios 1982, 233.

²⁹⁷ Martel, Romero Millán en Mellado Reyes 2010, 12.

²⁹⁸ Linares en Núñez 1998, 220 en Béhague, *oxford music online*. 'Tango'.

²⁹⁹ Molina en Espín 1991, introducción.

verschillen zijn er waar te nemen? Welke ontwikkelingen hebben beide varianten doorgemaakt? Kortom genoeg vragen om een interessant onderzoek te beginnen.

Er zijn dan ook musicologen die voor een alternatief traject pleiten. De *tango* zou zijn oorsprong vinden in de Cubaanse *contradanza*, die ook wel bekend staat als de *habanera* (Havanese *contradanza*).³⁰⁰ Het woord *contradanza*, is een verbastering van het Engelse *country dance*, een dans die zeer populair was in het achttiende eeuwse Europa.³⁰¹ De Spanjaarden importeerden deze dans naar de Amerikaanse koloniën.³⁰² In Cuba won deze dans aan populariteit en veranderde het gelijke ritme vermoedelijk onder Afrikaanse invloeden naar het gepunteerde ritme, dat zo kenmerkend is geworden voor de *habanera* (zie muziekvoorbeeld 11).³⁰³ Dit patroon in al zijn variaties zou op zijn beurt weer de voedingsbodem zijn geweest voor het ritmische materiaal dat gebruikt wordt in de *tango* (zie muziekvoorbeeld 12).³⁰⁴



Muziekvoorbeeld 11: ritmisch patroon van de *habanera*.³⁰⁵



Muziekvoorbeeld 12: ritmische patronen van de *tango*.³⁰⁶

Deze Amerikaanse *tango* keert vervolgens weer terug naar Europa waar deze, in de jaren veertig van de negentiende eeuw, wordt opgenomen in *zarzuela* voorstellingen en variété theater.³⁰⁷ Aan het begin van de twintigste eeuw verplaatst de *tango* zich van het theater naar de *cafés cantantes* waar deze wordt opgenomen in het flamencorepertoire.³⁰⁸ Als bewijs voor deze theorie wordt vaak een

³⁰⁰ Béhague, *oxford music online*. 'Tango' en Gamboa en Nuñez 2007, 537.

³⁰¹ Béhague, *oxford music online*. 'Tango' en Martel, Romero Millán en Mellado Reyes 2010, 10.

³⁰² Gamboa en Nuñez 2007, 537 en Molina en Espín 1991, 169.

³⁰³ Béhague, *oxford music online*. 'Tango'.

³⁰⁴ Gamboa en Nuñez 2007, 291 en Molina en Espín 1991, 63.

³⁰⁵ Gamboa en Nuñez 2007, 291.

³⁰⁶ *Ibid.*, 538.

³⁰⁷ *Ibid.*, 539.

³⁰⁸ Linares en Nuñez 1998, 226.

passage uit het boek *Viaje por España* (reis door Spanje) van de baron Charles D'Avilliers geciteerd.³⁰⁹ Hij beschrijft in hoofdstuk twintig een bezoek aan een taverne in Sevilla in 1862, waar hij een flamenco voorstelling bijwoont:

No tardó a leegar la vez a las danzas y una joven gitana de cobriza tez, cabellos crespos y ojos de azabache, como dicen los espanoles, bailó el tango americano con extraordinaria gracia. El tango es un baile de los negros que tiene un ritmo muy marcado y fuertemente acentuado.³¹⁰

Het duurde niet lang voor de dansen aan de beurt waren en een jonge zigeunerin met een koperkleurige huid, krullend haar en gitzwarte ogen, zoals de Spanjaarden zeggen, de Amerikaanse *tango* met buitengewone gratie danste. De *tango* is een negerdans die een zeer gemarkeerd en sterk geaccentueerd ritme heeft.

De flamencologen benadrukken het feit dat D'Avilliers hier spreekt over de Amerikaanse en niet over de Andalusische *tango*. Toch kun je ook stellen dat D'Avilliers hier sprak over de Amerikaanse *tango* omdat hij deze juist wilde onderscheiden van de Andalusische variant. Dergelijke citaten zijn niet voldoende bewijs om de *tango* als een Amerikaanse vinding te zien. Verder bronnenonderzoek kan mogelijk een antwoord op deze vraag bieden. Romualdo Molina en Miguel Espín proberen dit *ida-y-vuelta*-betoog nog verder te versterken door te laten zien dat zowel Demófilo als Rodríguez Marín (twee Spaanse folkloristen) in hun verzamelingen van flamenco liedteksten uit 1881, de *tango* niet in hun verzameling opnemen. Demófilo omdat de *tango* volgens hem geen zigeuner kenmerken vertoont, Rodríguez Marín omdat de *tango* niet Andalusisch is maar *guachindango* (Latijns-Amerikaans).³¹¹

Een laatste theorie stelt dat de *tango* afkomstig is van de dansen van Afro-Cubaanse slaven aan het einde van de achttiende eeuw.³¹² Sommige van deze slaven was het toegestaan om een beroep te beoefenen en zo geld te verdienen buiten het huis van hun eigenaren. Met dit geld konden zij op den duur hun vrijheid afkopen. Deze semi-onafhankelijke groep slaven werd steeds groter en het werd hen toestaan om op bepaalde feestdagen hun eigen feesten te vieren, waar gedanst en gezongen werd.³¹³ De slaven, die in westerse ogen obsceen dansten vanwege de alom aanwezige heup- en buikbewegingen, pasten enkele van hun dansen aan westerse maatstaven aan, waardoor de dansen

³⁰⁹ Molina en Espín 1991, 64, Linares en Núñez 1998, 223 en Álvarez Caballero 2004, 121.

³¹⁰ Molina en Espín 1991, 64.

³¹¹ Ibid.

³¹² Gamboa en Nuñez 2007, 537.

³¹³ Molina en Espín 1991, 63.

geschikt werden voor een groter publiek.³¹⁴ Dit aanpassingsproces leverde uiteindelijk de Amerikaanse *tango* op die werd meegenomen naar Europa.

Alleen de tweede theorie bevat een duidelijk *ida-y-vuelta*-element, zij het dan wel een Engelse en niet een Spaanse invloed. Het wordt nu duidelijk waarom de meeste musicologen de *tango* niet onder het kopje *cantes de ida y vuelta* scharen maar wel het verband onderschrijven tussen de *tango* en de andere, door Latijns-Amerikaanse elementen beïnvloedde, *cantes*. De *tango* wordt namelijk door veel musicologen gezien als de oer-*cante* waar de andere binair gestructureerde *cantes* zoals de *rumba*, *milonga* en de *colombiana* van afgeleid zijn.³¹⁵

De *tangos* behouden binnen de flamenco hun binaire structuur (zie muziekvoorbeeld 8).³¹⁶ Het integratieproces van de *tangos* binnen het flamencorepertoire vond plaats in de *cafés cantantes*.³¹⁷

De flamenco-artieste die de meeste invloed had op de 'aflamencatie' en de uiteindelijke vorm van de flamenco *tangos* was Pastora Pavón, die de bijnaam: *la Niña de los peines* (het meisje van de kammen) kreeg.³¹⁸ Zij was beroemd in Sevilla vanwege haar uitgebreide *tangos* repertoire. Haar bijnaam had zij te danken aan de volgende tekst van één van haar *tangos* (zie figuur 6).³¹⁹

Peinate tú con mis peines mis peines son de azúcar quién con mis peines se peina hasta los dedos se chupa.	Kam jezelf met mijn kammen mijn kammen zijn van suiker wie zich met mijn kammen kamt likt zelfs zijn vingers af.
---	---

Figuur 6: *tangos* 'Peinate tú con mis peines' [mijn vertaling].³²⁰

Wederom wordt niet genoemd hoe Pastora Pavón invloed uitoefende op dit proces:

La figura principal que intervino en la confección definitiva de los tangos flamencos fue Pastora Pavón Niña de los Peines.³²¹

De belangrijkste persoon die vorm gaf aan de definitieve creatie van de flamenco *tangos* was Pastora Pavón *Niña de los Peines*.

³¹⁴ Linares en Núñez 1998, 222.

³¹⁵ Gamboa en Núñez 2007, 539 en Molina en Espín 1991, 171 en apendice B por Faustino Jesús Núñez, 4.

³¹⁶ Fernández 2004, 33.

³¹⁷ Molina en Espín 1991, 66-67.

³¹⁸ Gamboa en Núñez 2007, 539 en Molina en Espín 1991, 67.

³¹⁹ Linares en Núñez 1998, 225.

³²⁰ Martínez 2003, 36.

³²¹ Gamboa en Núñez 2007, 539.

Hoe het aflamencatieproces van de *tango* precies in zijn werking is gegaan wordt door Molina en Espín ook weinig concreet beschreven:

En un esfuerzo por llegar a la cumbre, los artistas más inspirados, dotados, trabajadores y/o sabios, fueron ingeniando técnicas, sacando letras, acreditando pasos y desplantes, urdiendo falsetas...; tomaron lo que pudieron de otras formas más severas como la *soleá*, las *rondeñas* o las *guajiras*; acreditaron moldes concretos (*garrotín*, *farruca*, *marianas*, *tientos*), podaron torpezas y groserías, desecharon chispazos de mera actualidad... En fin, elevaron el palo a esa categoría de lo supremo que defienden Molina y Mairena.³²²

In een poging om aan de top te komen, bedachten de meest geïnspireerde, getalenteerde, hardwerkende en/of wijze artiesten technieken, zochten ze teksten, accrediteerden ze stappen en vrijmoedigheden, gebruikten ze de kopstem...; ze namen wat ze konden van andere strengere vormen zoals de *soleá*, de *rondeñas* of de *guajiras*; ze rechtvaardigden concrete mallen (*garrotín*, *farruca*, *marianas*, *tientos*), ze snoeiden in de onhandigheden en de vrijpostigheid, ze rekenden af met de vonken van louter actualiteit...kortom, ze tilden de *tango* op naar die hoogste categorie die Molina en Mairena verdedigen.

Dit citaat roept voornamelijk vragen op: welke artiesten? Waarom waren deze de meest getalenteerde? Welke technieken bedachten zij? Welke elementen leenden zij uit andere flamencovormen? Wat houdt de hoogste categorie in? Etc. Als musicoloog verwacht ik bij een grootschalig onderzoek naar de *cantes de ida y vuelta* zoals is uitgevoerd door Romualdo Molina en Miguel Espín een antwoord op dergelijke vragen. Ook José Manuel Gamboa en Faustino Nuñez houden zich op de vlakte:

El [tango] de zarzuela poco a poco irá perdiendo su original acento americano para andaluzarse, y despues aflamencarse.³²³

De zarzuela *tango* verliest beetje bij beetje haar oorspronkelijk Amerikaanse accent om zich te 'verandaluseren' en daarna 'geaflamenkeerd' te worden.

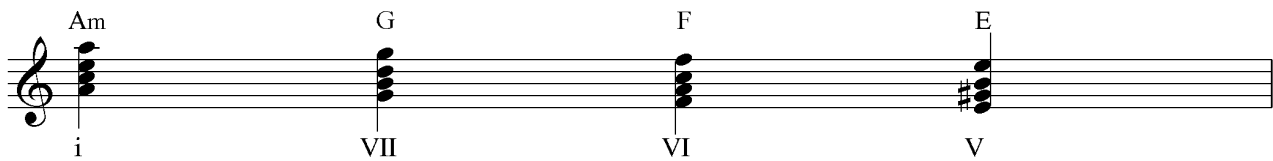
Wat is dat oorspronkelijke Amerikaanse accent? Wat houdt het 'verandaluseren' en 'aflamenkeren' van de *tango* precies in? De flamencologie blijft het antwoord op deze vragen, net als bij de andere

³²² Molina en Espín 1991, 67.

³²³ Gamboa en Nuñez 2007, 539.

cantes de ida y vuelta, schuldig.

De *tangos* maken wat betreft akkoordopvolging over het algemeen gebruik van de Andalusische cadens (zie muziekvoorbeeld 13), al zijn er ook varianten in mineur en majeur bekend.³²⁴ Ook de vorm van de tekst is variabel, al is de meest gebruikte de eerder genoemde *copla* vorm van vier regels met elk acht lettergrepen (zie figuur 6).³²⁵



Muziekvoorbeeld 13: Andalusische cadens.³²⁶

³²⁴ Gamboa en Nuñez 2007, 539.

³²⁵ Linares en Nuñez 1998, 225.

³²⁶ Gamboa en Nuñez 2007, 88.

Hoofdstuk 9: *cante de ida y vuelta* – *petenera*

De eerste gedocumenteerde *peteneras* stammen van het begin van de negentiende eeuw, dit is eerder dan de 'traditionele' *soleares* en de *seguiriyas*.³²⁷ Over de herkomst van de *petenera* circuleren net als bij de *tangos* verschillende theorieën.

De eerste theorie stelt dat de *petenera* is bedacht door een meisje uit het dorp *Patenera*.³²⁸ De naam van deze *cante* zou ontstaan zijn uit een proces van taalverbastering van *patenera* via *petenera* naar het uiteindelijke *petenera*.³²⁹ Problematisch is het feit dat er vijf dorpen zijn in Spanje die de naam *Patenera* dragen.³³⁰ Uit welk van deze dorpen de bedenker van deze *cante* zou komen wordt betwist. Weer anderen stellen de zangeres zelf *Petenera* heette. De Spaanse folklorist Demófilo schreef in zijn *Collección de cantes flamencos* (1881) het volgende:

Conviene todos los cantaores en que son antiguas y en que deben su origen a una cantadora de flamenco llamada la Petenera, a quien unos hacen natural de Málaga, y otros, de la Habana...³³¹

Alle zangers zijn het erover eens dat ze [de *peteneras*] oud zijn en dat ze hun oorsprong danken aan een flamencozangeres genaamd de *Petenera*, van wie sommigen stellen dat ze afkomstig is uit Malaga en anderen uit Havana....

Weer anderen stellen juist dat de zangeres van Joodse afkomst zou zijn.³³² Het volgende vers wordt gezien als een bewijs voor de Cubaanse afkomst:

En la Habana nació yo debajo de una palmera, me bautizaron los moros, me pusieron petenera. ³³³	Ik ben geboren in Havana onder een palmboom, ik werd gedoopt door de Moren, zij noemden mij <i>petenera</i> .
---	--

Faustino Núñez verwijst dit verhaal over de zangeres *Petenera* echter naar de mythologie die het flamencogenre omvat.³³⁴ Deze mythologie is volgens hem ontstaan wegens een gebrek aan betrouwbare bronnen over de flamenco. Ook Ángel Álvarez Caballero benadrukt de mythologische

³²⁷ Castro Buendía 2009, 2.

³²⁸ Rossy 1966, 256.

³²⁹ Rossy 1966, 255 en Linares en Núñez 1998, 241.

³³⁰ Rossy 1966, 256.

³³¹ Demófilo zoals geciteerd in Álvarez Caballero 2004, 79.

³³² Castro Buendía 2009, 4.

³³³ Álvarez Caballero 2004, 82.

³³⁴ Linares en Núñez 1998, 240.

trekjes van dit verhaal:

Y así ha llegado hasta nosotros la figura de la enigmática cantaora, envuelta en un aura de leyenda y fatalismo.³³⁵

En zo is de figuur van de enigmatische zangeres tot ons gekomen, omgeven door een aura van legende en fatalisme.

Donn Pohren breidt deze mythe nog verder uit:

The legend goes that the *peteneras* were created by a beautiful prostitute who was a great destroyer of men's hearts, and who finally died a violent death at the hands of one of her deceived lovers.³³⁶

Deze versie van de *petenera* als een mannenverslindster kan teruggevonden worden in het volgende vers:

Quien te puso Petenera no te supo poner nombre, que debía de haberte puesto la perdición de los hombres. ³³⁷	Degene die jou <i>Petenera</i> genoemd heeft wist je geen naam te geven, hij zou je de ondergang van mannen genoemd moeten hebben.
--	---

Is deze zangeres mythe of realiteit? Zoals Núñez stelt zijn er geen betrouwbare bronnen te vinden over deze zangeres. Ángel Álvarez Caballero vat dit probleem mooi samen: 'Queda, pues, en pie el misterio' (het mysterie blijft staan).³³⁸ Mystificatie en mythologie zijn vanwege het tekort aan bronnenmateriaal een terugkerend thema binnen het flamencodiscours:

Envuelto en la leyenda del misterioso duende flamenco, su etimología, orígenes e historia se prestan a grandes confusiones.³³⁹

Omgeven door de legende van de mysterieuze *duende** flamenco, lenen de etymologie, oorsprong en geschiedenis [van de *petenera*] zich voor veel verwarring.

³³⁵ Álvarez Caballero 2004, 80.

³³⁶ Pohren 1984, 132.

³³⁷ Ibid.

³³⁸ Álvarez Caballero 2004, 82.

³³⁹ José Blas Vega zoals geciteerd in Martel, Romero Millán en Mellado Reyes 2010, 49.

Dat bijgeloof ook een rol speelt binnen de flamenco illustreert het voorbeeld van de zwarte legende, die stelt dat het uitvoeren van de *petenera mal fario* (ongeluk) brengt.³⁴⁰ De wortels van deze legende liggen in het volgende verhaal: de flamencozangeres en danseres Maria Paz vertolkte in de periode 1945-46 in het stuk *Cabalgata* de rol van de zangeres *Petenera*. Tijdens dit stuk wordt de begrafenis van *Petenera* in dans uitgebeeld. Een zekere avond barstte Maria Paz, na het dansen van deze scene, in huilen uit. Zij had het voorgevoel dat ze snel zou sterven. Het voorgevoel bleek te kloppen want de 21-jarige artieste bezweek aan een longontsteking.³⁴¹ Geen enkele andere flamenco-artieste wilde haar vervangen waardoor het theatergezelschap werd opgeheven. Deze geforceerde werkeloosheid werd gezien als de schuld van de *petenera*. Dit bijgeloof is opgepakt door andere artiesten, die de *petenera* niet meer willen uitvoeren. De artiesten die dit nog wel doen vragen eerst om toestemming aan het publiek. Dit leidt in de ogen van Molina en Espín terecht tot een onnodig taboe dat kan resulteren in het verloren gaan van deze *cante*.³⁴² Deze angst is gegrond aangezien de *petenera* tegenwoordig nauwelijks meer wordt uitgevoerd.³⁴³ Een soortgelijk proces heeft plaatsgevonden met de uitvoering van het traditionele bruiloftslied van de zigeuners, de *alboréa*:

The *alboréa*, the traditional wedding song extolling the bride's virginity, was, and continues to some extent to be, cloaked in an aura of sanctity. It is feared that the presence of uninvited guests will bring misfortune both to "outsiders" who hear it and to the gypsy who sings it.³⁴⁴

De tweede theorie stelt dat de *petenera* van Sefardische afkomst is. Hipólito Rossy probeert deze theorie te bewijzen met de volgende redenering: Sefardische joden die van Spanje naar de Balkan zijn geëmigreerd scharen de *petenera* onder hun repertoire van '*viellas canciones de España*' (oude liederen uit Spanje). Deze joden werden in 1492 uit Spanje verbannen, dus stelt Rossy dat ze de liederen voor deze tijd al kenden.³⁴⁵ Zij zingen onder andere het vorige vers over *Petenera* als de ondergang van mannen.³⁴⁶ Een ander bewijs voor deze redenering zou het volgende vers zijn:

¿Dónde vas, bella judía tan compuesta y a deshora?	Waar ga je heen, mooie jodin zo opgedoft en op een dergelijk tijdstip?
---	---

³⁴⁰ Pohren 1984, 133 en Linares en Núñez 1998, 244.

³⁴¹ Molina en Espín 1991, 116.

³⁴² Ibid., 117.

³⁴³ Linares en Núñez 1998, 244.

³⁴⁴ Papenbrok in Schreiner 1990, 44.

³⁴⁵ Rossy 1966, 259.

³⁴⁶ Pohren 1984, 133.

Voy en busca de Rebeco, que espera en la sinagoga. ³⁴⁷	Ik ga op zoek naar Rebeco, die wacht in de synagoge.
--	---

De synagoges verdwenen in Spanje in 1492 dus moet dit vers wel voor die tijd geschreven zijn. Al zijn de woorden, zo stelt Rossy, wel aangepast aan deze tijd.³⁴⁸ Hij levert echter geen documentatie aan die deze theorie onderschrijft. Ook Donn Pohren vertelt een soortgelijke anekdote:

Friends of mine returning from Turkey and other Middle Eastern countries have met ancestors of the Sephardic Jews who were expelled from Spain at the end on the XV century (1492). These people [...] conserve many of their old Spanish customs and traditions. Among these, they sing songs very similar to many of flamenco's *cantes*, including the *peteneras*.³⁴⁹

Wederom is er geen bronnenmateriaal bekend. Deze migratie van de Sefardische joden zou een interessant punt voor verder onderzoek van de flamencologie zijn.

De derde theorie stelt dat de *petenera* afkomstig is uit een regio van Guatemala genaamd *el Petén*.³⁵⁰ In deze regio zongen de indianen liederen met een triest en melancholisch karakter, die in Spanje geïntroduceerd zouden zijn via de haven van Cádiz, waarna deze 'geaflamenkeerd' werd door de flamencozangers.³⁵¹ *El Petén* reikt tot aan Mexico, waar de eerste referentie over de *petenera*, als dans in een programma van het 'Teatro Coliseo de Mexico', is gedocumenteerd in 1803.³⁵² Er is in Mexico ook een subgenre van de *son* die *la petenera mexicana* (Mexicaanse *petenera*) wordt genoemd.³⁵³ Volgens Guillermo Castro Buendía is deze Mexicaanse *petenera*:

un ritmo de origen español, muy tradicional en México, cuyas coplas tratan sobre temas marinos, mujeres, amores y desamores, la soledad...,muy en consonancia con la nuestra flamenca.³⁵⁴

een ritme van Spaanse oorsprong, dat zeer traditioneel is in Mexico, welke verzen gaan over thema's van de zee, liefdes en hartenleed, de eenzaamheid..., zeer in overeenstemming met onze flamencoverzen.

³⁴⁷ Rossy 1966, 260.

³⁴⁸ Ibid.

³⁴⁹ Pohren 1984, 133.

³⁵⁰ Castro Buendía 2009, 4.

³⁵¹ Ibid.

³⁵² Castro Buendía 2009, 4, Linares en Núñez 1998, 242 en Molina en Espín 1991, 109.

³⁵³ Molina en Espín 1991, 107 en Castro Buendía 2009, 5.

³⁵⁴ Castro Buendía 2009, 5.

Waar ik als lezer zeer benieuwd ben naar de Spaanse oorsprong van dit ritme en hoe zich dat ontwikkeld heeft in Mexico, wordt hier met geen woord over gerept.

Gamboa en Núñez stellen dat de *petenera* van Mexicaanse afkomst is:

Sin embargo, los datos de última hora son concluyentes: es de origen mexicano. Ya en 1803 aparece en el repertorio Azteca, y algunos sones de Veracruz llamados peteneras tienen idéntica rueda armónica en el acompañamiento y una tonada también muy emparentada en lo melódico.³⁵⁵

Desalniettemin, de laatste data zijn concluderend: zij [de *petenera*] is van oorsprong Mexicaans. Al in 1803 verschijnt zij in het Azteekse repertoire, en sommige *sones* van Veracruz genaamd *peteneras* hebben een identieke harmonisch schema in de begeleiding en een wijs die ook zeer verwant is in melodisch opzicht.

Welke laatste data? Is het harmonisch schema identiek aan dat van de Spaanse *petenera*? De vergelijking wordt hier niet specifiek gemaakt. Als dit schema identiek is en de melodieën verwant zijn, kan het dan niet zo zijn dat de Spanjaarden de *petenera* naar Latijns-Amerika brachten? Dit brengt ons bij Romualdo Molina en Miguel Espín die beargumenteren dat de *petenera* ook een *cante de ida y vuelta* zou kunnen zijn.³⁵⁶ De regio van *el Petén* maakte tot aan 1840 namelijk onderdeel uit van het Spaanse koloniale rijk.³⁵⁷ Het is mogelijk dat conquistadores van oorsprong Spaanse of zelfs Joodse liederen meenamen naar deze regio, waar zij de naam *petenera* (afkomstig uit *Petén*) kregen. Deze liederen keren terug naar Spanje waar ze in de periode van de *cafés cantantes* worden 'geaflamenkeerd'.³⁵⁸ Gelukkig plaatsen Molina en Espín wel kanttekeningen bij hun hypothese. Zo stellen zij dat er met de huidige data geen definitieve oplossing kan worden gegeven voor de oorsprongskwestie van de *petenera*.³⁵⁹ Zij proberen echter suggesties aan te dragen die bij kunnen dragen aan de oplossing van deze kwestie.

Naast Molina en Espín is de Amerikaanse musicoloog Gilbert Chase is ook een voorstander van de *ida y vuelta* theorie:

The *peteneras* is one of those forms – the tango is another – which were brought from Spain to the New World (in this case Cuba) and then returned to the mother country modified by Negro and Creole

³⁵⁵ Gamboa en Núñez 2007, 431.

³⁵⁶ Castro Buendía 2009, 5.

³⁵⁷ Molina en Espín 1991, 105.

³⁵⁸ Ibid., 109.

³⁵⁹ Ibid.

influences.³⁶⁰

Een bewijs dat voor deze theorie pleit is het feit dat het ritmisch kompas van de *petenera* hetzelfde is als dat van de *guajira* en de *punto cubano*: een afwisseling tussen een 6/8 en een 3/4 maatsoort (zie muziekvoorbeeld 14).³⁶¹ Dit bewijs is echter niet overtuigend aangezien deze afwisseling van een 6/8 en een 3/4 maatsoort een wijdverspreide traditie is binnen de Spaanse muziekcultuur.³⁶² Helaas laat Chase, net als zijn Spaanse collega's de flamencologen, in het midden hoe deze reis van de *peteneras* is verlopen en welke 'zwarte' en creoolse invloeden in deze *cante* waarneembaar zijn.



Muziekvoorbeeld 14: ritmisch kompas van de *petenera*.³⁶³

Het is op dit punt goed om op te merken dat al deze theorieën, hoe verschillend ook, elkaar niet hoeven uit te sluiten. De *petenera* kan een oud-Spaans lied zijn geweest, dat ook gezongen werd en wordt door de Sefardische joden, maar ook gecultiveerd is in Andalusië, waarvandaan het vervolgens is meegenomen naar de koloniën, aangepast is en terug is gebracht naar Spanje. Dit terwijl binnen en buiten Spanje de ontwikkeling van de *peteneras* ook is verder gegaan. Deze ontwikkeling kan op meerdere plaatsen, door meerdere personen tegelijk plaats vinden. Dit proces hoeft niet enkel op één manier plaats te hebben gevonden. Flamencologen moeten in hun onderzoek ook rekening houden met een multilineaire geschiedenis van de flamenco.

Naast al deze verschillende theorieën over de afkomst van de *cante* is historisch vastgesteld dat de *petenera* aan het begin van de negentiende eeuw als zang en dans werd uitgevoerd in theaters aan beide kanten van de oceaan (van Mexico-stad tot Cadiz).³⁶⁴ De *petenera* verspreidde zich over Andalusië, waar deze won aan populariteit: 1881 werd in Sevilla zelfs *el año de las Peteneras* (het

³⁶⁰ Chase 1959, 227.

³⁶¹ Molina en Espín 1991, apendice B por Faustino Jesús Núñez, 19 en Castro Buendía 2009, 6.

³⁶² Gamboa en Núñez 2007, 161.

³⁶³ Molina en Espín 1991, apendice B por Faustino Jesús Núñez, 19.

³⁶⁴ Castro Buendía 2009, 6 en Molina en Espín 1991, 109.

jaar van de *peteneras*) genoemd.³⁶⁵ De flamencoartiest die de *petenera* veelvuldig uitvoerde en aflamenkeerde was Medina el Viejo (echte naam José Rodríguez Concepción), geboren in 1860.³⁶⁶ Guillermo Castro Buendía zegt hier het volgende over:

A finales del siglo XIX Medina el Viejo perfila y define la Petenera Flamenca [...] su estilo lo perfecciona su nieto el Niño Medina, de donde Chacón sacaría la suya y luego la Niña de los Peines.³⁶⁷

Aan het einde van de negentiende eeuw profileert en definieert Medina el Viejo de flamenco *petenera* [...] zijn stijl wordt geperfectioneerd door Niño Medina, van wie Chacon en daarna Niña de los Peines hun *petenera* zouden afleiden.

Wederom zien we een citaat waarin het proces van aflamencatie weinig specifiek beschreven wordt. Toch vervult Guillermo Castro Buendía meer verwachtingen dan andere flamencologen: de tweede helft van zijn artikel bestaat uit acht transcripties en analyses van *peteneras* die de ontwikkeling van deze *cante* in de tijd beslaan. Zijn onderzoek is te uitgebreid om hier beknopt te kunnen weergeven, de geïnteresseerden raad ik daarom aan zijn artikel te lezen. Laat dit recente artikel uit 2010 zien dat flamencologen een nieuwe weg, met aandacht voor muziek zijn ingeslagen? Zijn wij hier getuige van een professionaliseringsslag binnen de flamencologie? Het gaat hier om een enkel artikel dus het lijkt nog te vroeg om dergelijke conclusies te trekken, maar het scheidt wel hoop.

De kenmerken van de flamenco *petenera* zijn net als bij de voorgaande besproken *cantes* wel nauwkeurig vastgelegd. De tekst van de *petenera* is gestructureerd in het *copla* figuur: strofen van vier regels met acht lettergrepen elk, met vaak een toegevoegde uitroep zoals '*madre de mi corazón*' (moeder van mijn hart) als vijfde regel (zie muziekvoorbeeld 15, vierde regel, tweede maat).³⁶⁸ Thematisch gaan de *peteneras* voornamelijk over het betreuren van de liefde.³⁶⁹ De tekst wordt vrijwel syllabisch gezongen, met uitzondering van een melisma op de klinker a (zie muziekvoorbeeld 15 maat 3 t/m 4 en muziekvoorbeeld 16 maat 8 t/m 12).³⁷⁰ De meest gebruikte modi zijn de mineur en de frygische modus.³⁷¹ De akkoordopeenvolging die wordt gebruikt is net als bij de *tangos* de Andalusische cadens maar ditmaal met een aanpassing: het tonica-akkoord wordt vervangen door een akkoord op de derde trap (zie muziekvoorbeeld 17).³⁷²

³⁶⁵ Molina en Espín 1991, 101.

³⁶⁶ Gamboa en Núñez 2007, 432 en Castro Buendía 2009, 8.

³⁶⁷ Castro Buendía 2009, 8.

³⁶⁸ Ibid., 9.

³⁶⁹ Molina en Espín 1991, 106.

³⁷⁰ Gamboa en Núñez 2007, 432.

³⁷¹ Fernández 2004, 45, Gamboa en Núñez 2007, 432 en Linares en Núñez 1998, 256.

³⁷² Fernández 2004, 122.

El que se ten ga por gran — de Ah —
 — El que se ten ga por gran — de que se
 ve — yeal ce — men te rio y ve rá lo quees el
 mun — do ma dre de mi ce ra zón
 y ve rá lo quees el mun do — es un pai mo de te
 rre no el que se ten ga por gran — de — que se
 vo — yeal ce — men te — rio

Muziekvoorbeeld 15: *petenera*.³⁷³

³⁷³ Molina en Espín 1991, apéndice B por Faustino Jesús Núñez, 27.

C.I la menor (Mi frigio flamenco)

Introducción

Voz

Guitarra

8 Salida tiempo no muy riguroso (rubato)

16 Copla 1

22

29

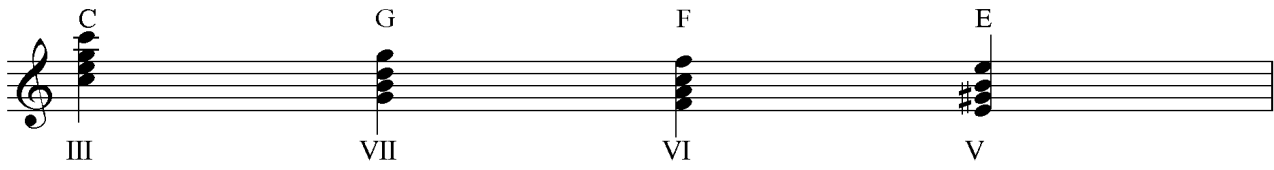
35

10

Me acuerdo de ti más veces que hojitas tiene un manzano que peras tiene un peral (alma mía y de los dos) que avellanas un avellano

Muziekvoorbeeld 16: *Niño que encuero y descalzo*.³⁷⁴

³⁷⁴ Castro Buendía 2009, 20.



Muziekvoorbeeld 17: aangepaste Andalusische cadens in de *petenera*.³⁷⁵

³⁷⁵ Fernández 2004, 122.

Conclusie

Het is problematisch om het flamencogenre te bestuderen vanwege de onduidelijke en nauwelijks gedocumenteerde ontstaansgeschiedenis. Daarnaast spelen binnen het flamencodiscours noties van authenticiteit, nationalisme en imperialisme een rol waardoor de flamencologie zich tot op heden vooral heeft bezig gehouden met de traditionele flamenco of flamenco *puro*. Flamenco werd in de negentiende en twintigste eeuw gezien als een symbool van de Andalusische of zelfs Spaanse nationale identiteit waardoor invloeden van buitenaf als schadelijk werden beschouwd en daarom geweerd of zelfs genegeerd werden. Dit maakt dat hybride muziekvormen zoals de verschillende *cantes de ida y vuelta* nauwelijks beschreven of onderzocht zijn, terwijl deze op basis van muzikale eigenschappen ook onderdeel uitmaken van het flamenco-genre. Verschillende flamenco-artisten raakten geïntrigeerd door deze hybride Spaans/Latijns Amerikaanse liederen en integreerden ze in het flamencorepertoire. Door deze aflamencatie is er, naast de Latijns-Amerikaanse elementen, sprake van typische flamenco-eigenschappen zoals een vast ritmisch kompas, gitaarbegeleiding, karakteristiek harmonisch verloop en versieringen van de zang. Het negeren van deze hybride *cantes* kan in zekere zin bestempeld worden als tunnelvisie: een cultuur is nooit totaal gevrijwaard van invloeden van buitenaf; een pure, niet-hybride vorm van flamenco is daarom niet mogelijk. Het voorheen machtige imperiale Spanje wil en kan niet onder ogen zien dat zij beïnvloed is door de overheerste koloniën. Gevolg is dat flamencologen, ondanks de diversiteit van achtergrond en benaderingen binnen dit vakgebied, enkel vanuit het eurocentrische perspectief naar flamenco hebben gekeken en dat het perspectief van de gekoloniseerde of het Atlantische perspectief op flamenco nog beschreven moet worden. Musicologisch gezien is dit een gemis omdat de hybride *cantes de ida y vuelta* een goed voorbeeld zijn van de reis die een muzikaal genre kan afleggen in historisch, geografisch en sociaal opzicht. Gebleken is dat deze reis geen duidelijk begin en einde of verloop heeft, maar een tocht met vertakkingen, parallelle paden, retrocessie, stilstand en doodlopende einden is. De rondreis (*ida y vuelta*) is een proces van beïnvloeding en wisselwerking tussen de verschillende stations, die niet in een lineair narratief te vangen is. In navolging van Taruskin stel ik daarom voor om de, in sommige gevallen, tentoongespreide tunnelvisie van de flamencologie te doorbreken en alle kanten of perspectieven van de flamenco te beschouwen. Daarnaast is gebleken dat het aanhouden van de benaming *cantes de ida y vuelta* als overstijgende categoriebenaming problematisch is. Niet in alle gevallen kunnen, ofwel de Spaanse afkomst ofwel de Latijns Amerikaanse invloeden van deze liederen, aangetoond worden. We hebben bijvoorbeeld gezien dat de, als *cante de ida y vuelta* beschouwde, *colombiana* een creatie is van de

flamencozanger Pepe Marchena. Niet alleen de benaming maar ook de categorisering van deze *cantes* levert problemen op. De geïmporteerde *cantes* laten zich niet altijd in de voor de flamenco gebruikelijke hokjes plaatsen. Hoewel deze problematiek gesignaleerd wordt door sommige flamencologen kaarten zij deze nog niet in hun onderzoek aan. Dit is niet het enige gemis binnen de flamencologie: de muzikale achtergrond van flamencologen laat soms te wensen over waardoor de basis van flamenco, namelijk *muziek*, binnen onderzoek niet altijd de aandacht krijgt die zij verdient. Samen met Guillermo Castro Buendía en Faustino Núñez pleit ik daarom voor een musicologische benadering van de flamencologie en een nauwere samenwerking tussen musicologen en flamencologen. Daarnaast moet er ook meer aandacht komen voor het onderzoeken van het verloop van het aflamencatieproces, het uitvoeren van systematisch bronnenonderzoek, onder andere in Zuid-Amerika in het geval van de *cantes de ida y vuelta*, en het controleren van bronnen en informatie opdat er niet blind foutieve data overgenomen wordt. Ten slotte pleit ik ook samen met Peter Manuel, vanwege het hybride karakter van flamenco, voor een holistisch perspectief van flamencologen op de flamenco in plaats van het enkel aandacht te schenken aan de flamenco *puro*.

Bijlage: terminologie

Aflamencar: 'Interpretación de canciones o bailes propios de estilos de músicas no flamencas adaptadas al acento musical propio del flamenco'.³⁷⁶ De beste vertaling van het woord is: flamenco-eigen maken. Ik zal in deze scriptie voor dit proces het nieuwe Nederlandse werkwoord: 'aflamenkeren' gebruiken.

Cante: betekent zang of lied. Samen met *toque* (gitaarbegeleiding) en *baile* (dans) vormen zij de drie basis componenten van flamencomuziek.³⁷⁷

Cante jondo: betekent letterlijk diepe zang. Deze benaming wordt gebruikt voor de flamencoliederen die het meest oorspronkelijk en authentiek zouden zijn.³⁷⁸ Zoals we in de komende hoofdstukken zullen zien is deze kwalificatie zeer problematisch.

Cantes de ida y vuelta: betekent letterlijk liederen van vertrek (naar de Nieuwe Wereld) en terugkeer (naar Spanje).³⁷⁹ Ook deze benaming is, zoals we in deze scriptie zullen zien, problematisch.

Compás: 'forma de medir el tiempo de los diferentes estilos'.³⁸⁰ De term wordt gebruikt om de indeling van ritme binnen de flamenco te benoemen. Men spreekt niet over maatsoort maar over kompas. Binnen de flamenco worden er verschillende ritmische cycli of patronen gebruikt (bijvoorbeeld van 2,3,4 of 12 tellen) en één dergelijk ritmisch patroon noemt men een kompas. Elke *cante* heeft een eigen typerend kompas daarom spreekt men ook wel over *compás de guajira* (*guajira*-kompas) of *compás de rumba* (*rumba*-kompas) etc.³⁸¹

Duende: 'Misterio, embrujo, capacidad de transmisión emocional que poseen algunos intérpretes'.³⁸² De volgende anekdote illustreert wat flamenco-artisten onder *duende* verstaan. De Amerikaanse antropoloog Timothy Dewaal Malefyt heeft zojuist een flamenco-uitvoering meegemaakt:

³⁷⁶ 'Interpretatie van liederen of dansen van muziekstijlen die niet flamenco zijn, aangepast aan het flamenco-eigen muzikale accent'. Gamboa en Núñez 2007, 15.

³⁷⁷ Gamboa en Núñez 2007, 105.

³⁷⁸ Ibid., 109.

³⁷⁹ Ibid., 111.

³⁸⁰ 'Manier van het meten van tijd van de verschillende stijlen'. Castro Buendía 2009, 11.

³⁸¹ Fernández 2004, 32.

³⁸² 'Mysterie, betovering, de bekwaamheid van emotionele overdracht die sommige uitvoerders bezitten'. Gamboa en Núñez 2007, 206.

As we got ready to leave, a man came over and asked me what I thought of the evening. I told him of my experience of an extreme intensity, of losing myself in the song, and of having felt goose bumps. He laughed and walked away, mentioning to others what I had just told him. Then another man came over to me, put his arm around my shoulder and said, “So, you've felt some *duende*. Now you know! This is *puro*....! *Puro Andaluz!*” (pure Andalusian).³⁸³

Flamencología: is de studie die zich bezig houdt met de bestudering van flamenco. Dit kan in het Nederlands vertaald worden met flamencologie. De benaming van de stroming komt van het boek *Flamencología. Toros, cante y baile* (Flamencologie. Stieren, zang en dans) van de Argentijn Anselmo González Climent.³⁸⁴ Deze benaming is volgens José Manuel Gamboa en Faustino Núñez, schrijvers van de encyclopedie *Flamenco de la A a la Z*, controversieel aangezien het vakgebied in hun ogen niet door alle beoefenaars, ook wel flamencólogos (flamencologen) genoemd, even serieus wordt beoefend.³⁸⁵ Deze stelling zal ik onderschrijven, zoals zal blijken uit de rest van mijn betoog. Volgens Gamboa en Núñez zou de flamencologie een onderdeel moeten uitmaken van de Spaanse musicologie, maar deze laatste besteedt volgens hen juist geen aandacht aan flamenco. Ook deze laatste opmerking, dat flamencologie een onderdeel zou moeten uitmaken van de musicologie zal ik kracht bijzetten.

Flamenco puro: betekent pure flamenco. Deze benaming wordt toegekend aan flamenco die authentiek en origineel zou zijn. Gamboa en Núñez laten zien dat deze toekenning problematisch is omdat iedereen een eigen opvatting heeft van puurheid en authenticiteit.³⁸⁶ Dergelijke subjectieve toevoegingen zijn, in hun en mijn ogen, niet behulpzaam:

Peliaguda y desaconsejable terminología que, más que ayudar a entenderse, coadyuva a alimentar el territorio de una Babel flamenca.³⁸⁷

Een bedrieglijke en niet raadzame terminologie die, in plaats van te helpen bij het beter begrijpen, helpt bij het voeden van een Babylonische spraakverwarring binnen de flamenco.

³⁸³ Dewaal Malefyt 1998, 69.

³⁸⁴ Gamboa en Núñez 2007, 259.

³⁸⁵ Ibid.

³⁸⁶ Ibid., 464.

³⁸⁷ Ibid., 264.

Geraadpleegde literatuur

Aharonián, C. 'Uruguay, Eastern Republic of' in *Oxford Music Online*.

http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.library.uu.nl/subscriber/article/grove/music/28853?q=payada&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit (geraadpleegd 04-04-2011).

Alier, R. 'Zarzuela' in *Oxford Music Online*:

http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.library.uu.nl/subscriber/article/grove/music/40742?q=zarzuela&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (geraadpleegd 04-04-2011).

Álvarez Caballero, Á. *El cante flamenco*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

Álvarez Caballero, Á. 'Estado actual de los cantes de ida y vuelta' in *El Olivo*, Vol.14, 1993, 8-10.

Álvarez Caballero, Á. *Historia del cante flamenco*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.

Barrios, M. *Modismos y coplas de ida y vuelta*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1982.

Béhague, G.H. 'Tango' in *Oxford Music Online*:

http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.library.uu.nl/subscriber/article/grove/music/27473?q=tangos&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit (geraadpleegd 14-04-2011).

Buendía López, J.L. 'Aunque no quepa en el papel...' in *Candil Revista De Flamenco Peña Flamenca De Jaen*. Vol. 89, 1993, 1490-1492.

Caballer Polo, L. '¿Los tangos de ida y vuelta?' in *Sevilla Flamenca*, Vol. 36, 1985, 23-24.

Caballero Polo, L. 'Y...vuelta con los cantes de ida y vuelta' in *El Olivo*, Vol.23, 1995, 6-7.

Castro Buendía, G. 'De la Petenera del Mochuelo a la de Chacón y la Niña de los Peines' in *Revista de Investigación sobre Flamenco*, Vol. 1, 2009, 1-51.

Chase, G. *The Music of Spain*. New York: Dover Publications, 1959.

Dahlhaus, C. *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Musikverlag Hans Gerig, 1977.

Dahlhaus, C. 'The Significance of Art: Historical or Aesthetic?', in idem, *Foundations of Music History*. Vert. J. Bradford Robinson. Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, 1983, 19-33.

Dewaal Malefyt, T. "“Inside” and “Outside” Spanish Flamenco: Gender Constructions in Andalusian Concepts of Flamenco Tradition' in *Anthropological Quarterly*, Vol. 71, No. 2, 1998, 63-73.

Fernández, L. *Teoría Musical del Flamenco: Ritmo, Armonía, Melodía, Forma*. Madrid: Acordes Concert, 2004.

Gamboa, J.M. en Nuñez, F. *Flamenco de la A a la Z. Diccionario de términos del flamenco*. Madrid: Espasa, 2007.

Gradante, W. 'Baguala [joi-joi, tonada, vidalita, vidala coya]' in *Oxford Music Online*:

<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.library.uu.nl/subscriber/article/grove/music/01775>

(geraadpleegd 05-04-2011).

- Herrera Rodas, M. 'Conocer el flamenco. Los cantes de ida y vuelta' in *Sevilla Flamenca*, Vol. 89, 1994, 31-36.
- Hita Maldonado, A. 'Cantes de ida y vuelta. La Colombiana.' in *Candil Revista De Flamenco Peña Flamenca De Jaen*. Vol. 44, 1986, 27-28.
- Hita Maldonado, A. *El flamenco en la discografía antigua: la International Zonophone Company*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002.
- Instituto Español de musicología, *Anuario musical: volumen I*. Barcelona, 1946.
- Katz, I. 'Flamenco [cante flamenco]' in *Oxford Music Online*:
<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.library.uu.nl/subscriber/article/grove/music/09780?q=flamenco&search=quick&pos=1&start=1#firsthit> (geraadpleegd 10-01-2011).
- Lafuente, R. *Los gitanos, el flamenco y los flamencos*. Barcelona: Barna, 1955.
- Leblon, B. 'Ritmos de ida, de vuelta y de vaivén' in *Candil Revista De Flamenco Peña Flamenca De Jaen*. Vol. 86, 1993, 1348-1352.
- Lechuga, J. en De Guzmán, C. 'La colonización española y los cantes de ida y vuelta' in *Candil Revista De Flamenco Peña Flamenca De Jaen*. Vol. 4, 1979, 19-21.
- Linares, M.T. en Núñez, F. *La música entre Cuba y España*. Madrid: Fundación Autor, 1998.
- Manfredi Cano, D. *Cante y baile flamencos. Edición Española a color*. León: Everest, 1983.
- Manuel, P. 'Andalusian, Gypsy and Class Identity in the Contemporary Flamenco Complex' in *Ethnomusicology*, Vol. 33, No. 1, Winter 1989, 47-65.
- Manuel, P. 'From Scarlatti to "Guantanamera": Dual Tonicity in Spanish and Latin American Musics' in *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 55, No. 2, Summer 2002, 311-336.
- Manuel, P. *Popular Musics of the Non-Western World: An Introductory Survey*. Oxford [etc.]: Oxford University Press, 1988.
- Manuel, P. 'The Guajira between Cuba and Spain: A Study in Continuity and Change' in *Latin American Music Review*, Vol. 22, No. 2, Fall/Winter 2004, 137-162.
- Martel, P. Romero Millán, A en Mellado Reyes, 'Orígenes de los cantes de ida y vuelta', voor *Curso de Historia del Flamenco*, mei 2010.
- Martínez, E. *Flamenco: All You Wanted to Know*. Pacific: Mel Bay, 2003.
- Mitchell, T. *Flamenco Deep Song*. London [etc.]: Yale University Press, 1994.
- Molina, R. en Espín, M. *Flamenco de ida y vuelta*. Sevilla: Guadalquivir S.L. Ediciones, 1991.

- Mora, M. *La voz de los flamencos: Retratos y autorretratos*. Madrid: Siruela, 2008.
- Pasmanick, P. "“Décima” and “Rumba”: Iberian Formalism in the Heart of Afro-Cuban Song' in *Latin American Music Review*, Vol. 18, No. 2, Autumn/Winter 1997, 252-277.
- Pohren, D.E. *The Art of Flamenco*. Bimport [etc.]: Musical New Services Limited, 1984.
- Quiñones, F. *El Flamenco, vida y muerte*. Barcelona: Editorial Laia, 1981.
- Rosy, H. *Teoria del cante jondo*. Barcelona: Credsa, 1966.
- Schreiner, C. (ed.) *Flamenco: Gypsy Dance and Music from Andalusia*. Portland [etc.]: Amadeus Press, 1990.
- Shipley, G. A., 'A Case of Functional Obscurity: The Master Tambourine-Painter of Lazarillo, Tratado VI' *MLN*, Vol. 97, No. 2, 1982, 225-253.
- Richard Taruskin, 'Introduction: The History of What?', in idem, *the Oxford History of Western Music*. Deel 1, *The Earliest Notations to the Sixteenth Century*. New York [etc.]: Oxford University Press, 2005, xxi-xxx.
- Taylor, T. *Global pop: World music, world markets*. London [etc.] Routledge. Hoofdstuk 1: 'Popular musics and globalization', 1997, 1-37.
- Tenzer, M. (ed.) *Analytical Studies in World Music*. Oxford [etc.]: Oxford University Press, 2006.
- Turina, J. *La música Andaluza*. Sevilla: Ediciones Alfar, 1982.
- Vallecillo Pecino, F. 'Aportación del flamenco a los actos conmemorativos del V Centenario del Descubrimiento (Los cantes de Ida y Vuelta)' in *Candil Revista De Flamenco Peña Flamenca De Jaen*, Vol. 38, 1985, 32-34.
- Vallecillo Pecino, F. 'Un disco sobre los cantes de ida y vuelta' in *Candil Revista De Flamenco Peña Flamenca De Jaen*. Vol. 42, 1985, 15-17.
- Washabaugh, W. *Flamenco: Passion, Politics and Popular Culture*. Oxford [etc.]: Berg, 1996.