

Teoría Musical del **FLAMENCO**

Forma *Lola Fernández*

Ritmo

Melodía

Armonía

 Oscar
Herrero
Ediciones
Flamenco & Guitar

S E R I E D I D Á C T I C A

ÍNDICE

	Pág.
PRÓLOGO DE LA AUTORA A LA PRIMERA EDICIÓN.....	8
PRÓLOGO DE ÓSCAR HERRERO	9
INTRODUCCIÓN	11
FORMA	15
Terminología: cante, palo, estilo, tercio.....	15
Clasificación de los cantes flamencos.....	15
Tabla Clasificación de los cantes por familias.....	18
Elementos formales de un cante flamenco	19
Secciones del acompañamiento instrumental.....	20
Secciones vocales.....	25
Guías de audición	28
Soleares de Tomás Pavón <i>No encuentro otro remedio</i>	29
Fandangos camperos <i>Merece estar condenao</i>	30
RITMO.....	31
Ritmo, pulso y acento.....	31
Ritmo y compás.....	31
Ritmos y compases flamencos.....	32
Acepción flamenca del término compás.....	33
Elasticidad métrica	33
Clasificación rítmica de los cantes	34
El compás flamenco de doce	35
Tipos de compás de doce.....	35
Familias rítmicas en compás de doce	37
Seguiriya	37
Soleá	39
Bulería	42
Guajira, petenera y otros.....	45
Cantes de Cádiz o cantiñas	47
Familia rítmica en compás binario.....	48
Tangos y tientos.....	49
Tanguillos	51
Familia rítmica en compás ternario	53
Fandangos, malagueñas, rondeñas y verdiales.....	53

Familia de métrica aparentemente libre.....	55
MELODÍA.....	57
Sistema modal y sistema tonal	57
Sistemas de la música flamenca. Modos usados en el flamenco..	60
Las melodías flamencas	61
Cantes modales	62
Melodías de los cantes sin acompañamiento	63
Modo frigio	64
Modo frigio mayorizado.....	65
Cantes en modo frigio y cantes en modo frigio mayorizado	66
Modo jónico. Cantes en modo jónico.....	69
Cantes mixtos o modulantes.....	71
Modo flamenco. Cantes en modo flamenco	72
Cantes con melodías fijas o invariables.....	75
Microtonalismo.....	77
ARMONÍA	79
El modo flamenco	82
Los tonos flamencos	84
Cadencia andaluza	85
Cadencia flamenca	87
Cadencia perfecta del modo flamenco o cadencia resolutive.....	88
Variaciones en la cadencia flamenca	89
Acordes sustitutos.....	89
Variantes de acordes	91
Segundo tetracordo del modo. Grados V, VI y VII del modo flamenco	94
Dominantes secundarias	96
Bimodalidad. El relativo mayor flamenco.....	97
Otras inflexiones características. El “cambio”	98
Inflexiones a otros grados del modo flamenco	98
Cambios de tónica modal a tónica tonal o viceversa.....	100
Cambios de tónica mayor a tónica menor o viceversa	101
Armonía de los cantes representativos.....	102
Seguiriya	102
Liviana, serrana y cabaes	107
Soleá.....	108
Polo y caña	114
Bulería.....	115

Tangos	117
Tangos tonales.....	121
Tanguillos	121
Alegrías	122
Fandangos a compás, verdiales, malagueñas y rondeñas	126
Fandangos naturales, malagueña flamenca, rondeña flamenca, granaína y cantes de Levante	132
Guajira	133
Colombiana	134
Garrotín y farruca	135
Petenera.....	136
Sevillanas	139
Tablas Tonos y modos de cada uno de los cantes.....	142
FLAMENCO CONTEMPORÁNEO. FUSIONES FLAMENCAS	145
Fusión jazz-flamenco y fusión flamenco-jazz.....	145
Ampliación el abanico instrumental.	
Otras fusiones y perspectivas	151
REFERENCIAS.....	153
AUDIOS.....	154

FORMA

Podemos definir la forma musical como un conjunto organizado de secciones, combinadas sobre la base de una proporción más o menos regular, cuya suma constituye la estructura general de una obra musical.

En un sentido más amplio, que es el utilizado en este libro, una forma musical viene definida no solo por las secciones vocales y/o instrumentales que la componen, sino también por el ritmo, la melodía y la armonía –en caso de que la hubiere– asociados a ella: «Resultado de la interrelación, a todos los niveles, de los planos armónico, melódico y rítmico» (Roca, D. y Molina, E. 2006: 37).

Las formas musicales son muy diversas: unas han sido establecidas por la tradición a lo largo del tiempo, otras son creadas para una obra determinada. Estas últimas pueden estar basadas o no en modelos preexistentes.

Terminología: cante, palo, estilo, tercio

En este libro se utilizan los términos cante o palo para denominar a las formas musicales del flamenco, por ser los utilizados tradicionalmente; entendiéndose que pueden referirse tanto a formas vocales-instrumentales como solo instrumentales. También se utiliza en el flamenco el término estilo, con el mismo significado de cante y palo.

Asimismo, el término tercio deberá ser entendido como sinónimo de verso, tal y como se utiliza en la terminología flamenca¹.

Clasificación de los cantes flamencos

Aunque en capítulos posteriores se aborda la forma con más profundidad, es conveniente comenzar el estudio de la teoría musical del flamenco con una perspectiva global de los géneros², partiendo de

¹ En determinados casos, tercio también se utiliza como sinónimo de estrofa.

² Género es aquí equivalente a forma musical flamenca.

RITMO

Ritmo, pulso y acento

El Diccionario de la Real Academia Española define ritmo como «orden acompasado en la sucesión o acaecimiento de las cosas» (Real Academia Española, s.f.). Así, en sentido general, ritmo es sinónimo de equilibrio, proporción o coherencia de las acciones y movimientos en su desarrollo espacial y temporal.

En el contexto musical, ritmo es un parámetro de tiempo que se utiliza para definir la relación entre las duraciones de los sonidos y entre las duraciones de los sonidos y el silencio.

Esta proporción o equilibrio en función del tiempo, también es aplicable al resto de elementos musicales, por lo que se puede hablar de ritmo formal, ritmo armónico, etc.

El ritmo se estructura en función del pulso. El pulso es el latido regular sobre el que se establece el ritmo. En este latido regular hay unos pulsos que, también regularmente, sobresalen de los demás. Son los acentos⁹.

Existen dos tipos de acentuación básica¹⁰: binaria, un acento cada dos pulsos, y ternaria, un acento cada tres.

Ritmo y compás

En su acepción académica, compás es un convencionalismo numérico y gráfico creado para el estudio y la representación de los ritmos. El compás ubica los acentos tras unas líneas divisorias, determinando cuántos pulsos hay entre acento y acento. Un quebrado numérico indica el número de figuras por compás y cuál es su duración.

⁹ «No se trata de acentos resultantes de la ejecución regular de unas notas más fuertes que las otras, sino de acentos que obedecen a leyes rítmicas, se presentan con periodicidad y se perciben instintivamente»: (Zamacois, 1976).

¹⁰ La calificación de binario o ternario se aplica a unidades regulares de tiempo de mayor o menor duración: pulso, subdivisión del pulso, múltiplos del pulso.

MELODÍA

«Se denomina melodía a una sucesión de sonidos cuyas entonaciones no son siempre las mismas, lo sean o no sus valores» (Zamacois, 1971: 100):

La melodía está basada en el sistema musical al que pertenezca. Los sistemas musicales son los «modos diferentes de organizar los sonidos y sus relaciones» (Roca, D. y Molina, E. 2006: 75) y varían dependiendo de las culturas y de los contextos geográficos e históricos en que se desarrollen.

Sistema modal y sistema tonal

Hay sistemas musicales que se basan casi por completo en la melodía: son los que se dieron en la cultura occidental hasta finales del primer milenio, cuando aparece la polifonía, y los que se dan desde siempre en otras culturas no occidentales. El lenguaje que rige estos sistemas, basado en la horizontalidad o linealidad de la música, es el lenguaje modal o modalidad.

La modalidad o sistema modal precedió a la tonalidad en la música clásica y religiosa occidental; gran parte de nuestra música folclórica tradicional se basa también en la modalidad.

En el sistema modal, el discurso musical es principalmente horizontal, a base de notas consecutivas; los saltos interválicos son excepcionales y el ámbito de la melodía es limitado. Este tipo de discurso es propio de la música vocal.

De los diversos sistemas modales, destaca la serie de siete modos que surgen de distintas combinaciones en la sucesión de tonos y semitonos (cinco tonos y dos semitonos) que se obtienen con las siete notas naturales de una escala diatónica. La colocación de los tonos y semitonos varía al empezar cada modo por cada una de las siete notas.

Los nombres que se dan a estos modos proceden de la nomenclatura usada en la Edad Media (modos gregorianos o modos

ARMONÍA

Se entiende por armonía el «Arte y ciencia que estudia la formación de los acordes y las relaciones que se establecen entre ellos» (Cabello, Molina, Roca, 2000: 12).

En el contexto tonal, el acorde es una simultaneidad de al menos tres sonidos, superpuestos mediante terceras, a partir de una nota llamada fundamental. En un contexto más amplio, cualquier simultaneidad de tres sonidos o más, relacionados entre sí, constituye un acorde, aunque dichos sonidos no puedan ser ordenados por terceras.

El número de sonidos por acorde ha ido aumentando paralelamente a la evolución de la música tonal, llegándose a construir acordes rascacielos en el caso de ciertas músicas atonales.

Según el número de sonidos que lo compongan, el acorde se denomina: tríada (tres sonidos), cuatríada (cuatro sonidos), quintíada (cinco sonidos).

Tipos de acordes tríadas:

Perfecto Mayor (3^o mayor + 3^a menor)

Perfecto Menor (3^o menor + 3^a mayor)

De quinta disminuida (3^o menor + 3^a menor)

De quinta aumentada (3^o mayor + 3^a mayor)

El acorde puede aparecer ordenado por terceras o dispuesto de otra manera. La nota más grave del acorde, cuando está ordenado por terceras, se denomina fundamental.

Las notas del acorde se nombran por el intervalo que forman con la fundamental: 3^a, 5^a, 7^a, etc. Los acordes de cuatro y más sonidos se designan mediante el intervalo que la última de las terceras forma con la fundamental: de séptima, de novena, de oncena, etc.

FLAMENCO

Music Theory

Lola Fernández

Rhythm

Harmony

Melody

Form

Flamenco Research Award
Cante de las Minas International Festival,
La Unión, Murcia, Spain.



INSTRUCTIONAL • DIDÁCTICA • DIDACTIQUE

CONTENTS

	<i>page.</i>
FOREWORD BY CLAUDE WORMS	8
FOREWORD BY OSCAR HERRERO	9
INTRODUCTION	11
1. FORM	
Terminology: <i>Cante</i> (song) , <i>Palo</i> (song form), <i>Tercio</i> (verse)	15
Categories of Flamenco Songs	15
General Categories of <i>Cantes</i> by Families	18
Basic Form of a <i>Cante</i>	19
Formal Components of the Instrumental Accompaniment.....	20
Vocal Sections	24
Listening Guides	27
2. RHYTHM	
Rhythm, Pulse and Accents	31
Rhythm and <i>Compás</i> (Meter and Time Signature)	31
Flamenco Rhythms and <i>Compases</i>	32
Definition of the Flamenco Term: <i>Compás</i>	32
Flexible, or “Elastic”, Meter	32
Rhythmic Classification of the <i>Cantes</i> (Songs)	33
FLAMENCO METERS	
Twelve-beat <i>Compás</i> (Meter)	34
Types of Twelve-Beat Meter.....	34
The Flamenco “Clock”.....	37
RHYTHMIC FAMILIES WITH A TWELVE-BEAT COMPÁS:	
REPRESENTATIVE CANTES	
Seguiriya	38
Soleá	40
Bulería	43
Guajira, Petenera and Others	45
Alegrías	47

THE BINARY (DUPLÉ-METER) FAMILY: REPRESENTATIVE *CANTES*

Tangos y Tientos	49
Tanguillos	50

THE TERNARY (OR TRIPLE-METER) FAMILY: REPRESENTATIVE *CANTES*

Fandangos	51
-----------------	----

THE "APPARENTLY FREE" METER FAMILY 53

3. MELODY

Modal System and Tonal System	55
Musical Systems and Modes used in Flamenco Music	58
Flamenco Melodies	58
Vocal Melodies of Modal <i>Cantes</i>	59
General Characteristics of Melodies in "Unaccompanied" <i>Cantes</i>	60
Phrygian Mode	61
Key Signature for the Phrygian Mode	61
Major-Phrygian Mode	62
Phrygian <i>Cantes</i> and Major-Phrygian <i>Cantes</i>	62
Ionian Mode and <i>Cantes</i> in the Ionian Mode	65
Mixed-Mode <i>Cantes</i> or <i>Cantes</i> that Modulate	67
The Flamenco Mode and <i>Cantes</i> in the Flamenco Mode	68
Characteristic Melodies	72
Microtonalism	73

4. HARMONY

FLAMENCO HARMONY

The Flamenco Mode	77
Flamenco Mode Key Signature	79
Flamenco Tonalities, or Keys	80
Andalusian Cadence	81
Flamenco Cadence	82
Flamenco Mode Perfect Cadence, or Resolving Cadence	83

Flamenco Mode Perfect Cadences or Resolving Cadence	84
Variations within the Flamenco Cadence	84
Substitute Chords	84
Chord Variations	86
Second Tetrachord of the Flamenco Mode: Scale Degrees V, VI, and VII.	88
Secondary Dominants	89
Bimodality or Dual Modality: The Flamenco Relative Major	90
Other Characteristic "Inflections" or Modulations: The <i>Cambio</i> (Change)	90

HARMONY OF THE MOST REPRESENTATIVE CANTES

Seguiriya	94
Liviana, Serrana y Cabales	99
Soleá	99
El Polo y La Caña	103
Bulería	104
Tangos	106
Tangos Tonaes	109
Tanguillos	109
Alegrías	110
Fandangos and <i>Cantes</i> from the Levante Family	114
Fandangos "A <i>Compás</i> " (In Strict Rhythm)	114
Natural Fandangos, Malagueña, Rondeña, Granaína, and <i>Cantes</i> from Levante	118
" <i>Cantes de Ida y Vuelta</i> " Family	119
Guajira	119
Colombiana	120
Garrotín y Farruca	121
Flamencoized <i>Cantes</i> Family	122
Petenera	122
Sevillanas	123
Keys and Modes of the <i>Cantes</i>	125

5. CONTEMPORARY FLAMENCO AND FLAMENCO "FUSION"

Jazz-Flamenco and Flamenco-Jazz Fusion	127
Instrumental Options, Other Types of Fusion and Future Prospects	131

BIBLIOGRAPHY	133
---------------------------	-----

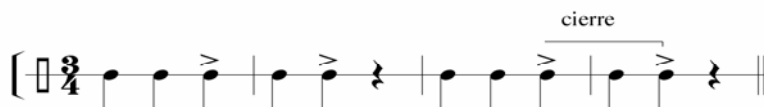
The Ternary or Triple-meter Rhythm Family: Representative *Cantes*

Fandangos

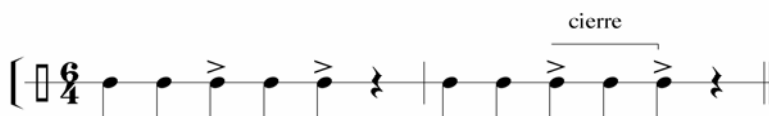
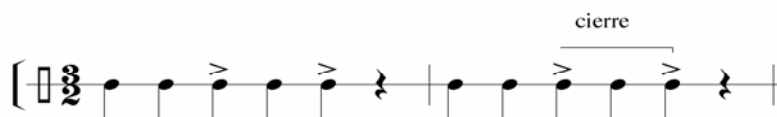
The Fandangos from Huelva are the most representative of the ternary (triple-meter) *palos*, or song forms. They have their origin in the Verdiales and use the same rhythm cycle. A significant difference, however, is found in the harmonic changes within the rhythm cycle or *compás*. While the Verdiales and the Malagueña dances carry the same harmonic and rhythmic accents (both are ternary), in the Fandangos, the harmonic and rhythm accents do not coincide. The harmony is binary and the rhythm, ternary.

The same is true in the Sevillanas and other dances of the Spanish Bolera school. All have a ternary (triple) meter in which certain harmonic changes occur on weak beats. (See: "Sevillanas" in the chapter on harmony).

The rhythm cycle that corresponds to the instrumental refrain found in the Fandango can be labeled the "Fandango *compás*" or meter. It is a cycle of twelve beats in groups of three, resulting in four measures of 3/4 time if this type of transcription is used. The pattern of the rhythm scheme is as follows:



Other possible transcriptions are as follows:



An example of the instrumental refrain from a Verdiales song form written for piano, using the accompaniment characteristic of these cantes called: "abandolao":

Alegrías¹

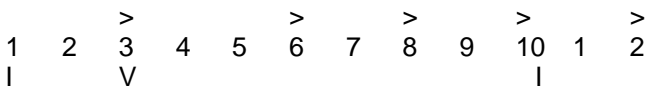
The *Alegrías* were born out of the flamencoization of the *Jota*² from the province of Aragón. The original 3/4 time of the *Jota* evolved into a rhythm cycle of twelve beats through the irregular assignment of accents typical of this *compás* (rhythm cycle). The harmonic progression used in its verses: I - I - I - V - V - V - V - I, has remained⁹ similar to that of the *Jota* and has a "call and response" format. The first four chords of the "call" : I - I - I - V, are later inverted for the "response": V - V - V - I.

There are two basic sequences for the instrumental accompaniment of the *Alegrías*:

- Sequence A) or *llamada* while waiting for the singer (a twelve-beat rhythmic cycle)
- Sequence B) for accompanying the singer (2 twelve-beat rhythmic cycles)

Sequence A) or *llamada* of the *Alegrías* uses the chords I and V which fall on the same beats as the basic *llamada* of the *Soleá*, i.e., the dominant covers beats 3 through 9 (II of the *Soleá* Flamenco mode) and the tonic falls on beats 10 through 2 (*Soleá* Flamenco tonic).

Sequence A):



While this sequence may seem very basic at first, it is enhanced by the asymmetrical assignment of accents within the twelve-beat cycle that allots each chord an uneven number of beats: *the tonic covers five beats and the dominant, seven*. Extra emphasis is given to beat 3 since the first accent of the cycle and a harmonic change both fall there.

Harmonic structure of the sequence mentioned above, in F Major.

F
C7
F

I
V
V
V
I

2 1 2
3 4 5
6 7 8 9 10 1

¹ Only the "toque" (guitar playing) and "cante" (song) *Alegrías* are analyzed in this section. "Baile" (dance) *Alegrías* differ from these due to the greater number of harmonic sequences specifically created to accompany different dance sections .

² *Translator's note:* The *Jota* (pronounced: hó-tah) is a lively folk dance originally from the north of Spain. It is usually accompanied by singing and castanets and is in 3/4 or 6/8 time.

Phrygian Cantes and Major-Phrygian Cantes

Very few *cantes* (songs) exist in the pure Phrygian mode. The cantes that are usually categorized as Phrygian, the Tonás, Debla, and Saeta, are actually Major-Phrygian in most cases. The third of the scale can be major or minor, depending on the direction of the melody.

Below are examples of two cantes, one in Phrygian and the other in Major-Phrygian. The corresponding sharps and flats are placed in the score next to the notes, not in the key signature, so that the intervals for each mode are clearly seen. The double, or clustered, notes indicate a tonal ambiguity.

The notation used does not represent the actual duration of the notes, only the melodic line. Commas indicate rests and breathing points.

Transcription of the Toná Chica (meaning "little" or "light-hearted"). "Yo No Te Obligo, Gitana" ("I Cannot Make You Love Me, Gypsy Girl"), by Rafael Romero⁸ in D Phrygian:

Yo do rí - bi - go gi - ta - da de que me que - raa - la fuer - za
 si does de tu vo - lud - da - ad lo que a ti te pá - rez - ca
 A - quel que le pá - re - cie - re - que do - i - pe das - doe - raa - da - á
 si - que - ra por ud do - dae - ed - do que se pod - gaed da lu - gar
 A - - - y - - - á - - - - á - y á - y - - - á

Melodic Analysis and Form:

Mode: D Phrygian

⁸ *Todo el Flamenco: De los Tangos al Zorongo*. Club internacional del libro. Madrid, 1998. Track 15.

Tonic: D

The III of the scale (F) is the beginning note for some of the *tercios* (phrases) and a secondary "note of repose."

The leading tone (C), or subtonic, acts as a "note of repose" below the tonic.

Most of the intervals sung are 2nds or conjunct notes, with the exception of some 3rds.

The first *tercio* is sung using the first tetrachord of the mode and is then repeated.

The ascending melodic line to the V of the mode (or up to the VI when there is ornamentation) is repeated three times and then makes its way back down to the tonic.

The II (Eb) is used to begin the melodic ascent. A tritone characteristic of the Phrygian is heard when the melody ascends in conjunct motion from the II (Eb) up to the V (A).

The syllable "Ay" (meaning "woe") is repeated at the end on notes close to the tonic. This phenomenon is called: "Ayeo."

Théorie Musicale du **FLAMENCO**

Rythme *Lola Fernández*

Harmonie

Mélodie

Forme

Prix de la Recherche au 44^{ème}
Festival International des “Cante de las Minas”
de La Unión, Murcia, Espagne.



INSTRUCTIONAL • DIDÁCTICA • DIDACTIQUE