

SOBRE EL MODO FLAMENCO Y SUS FUN- CIONES TONALES

PUBLICACIÓN DE LOS TIENTOS PARA GUITARRA FLAMENCA “DE VIENTO Y SAL”

Por: Manuel Cera Vera

1. Introducción

Como ocurre con toda música instrumental, cualquier pieza compuesta para guitarra flamenca es susceptible de ser analizada con las herramientas adecuadas. Hasta donde logramos conocer, es en el ámbito de la música clásica donde se han desarrollado mejor los métodos de análisis para conseguir un acercamiento a la música con el necesario nivel de concreción y objetividad.

Al tratarse de música para guitarra flamenca, con sus consabidas peculiaridades, más de tipo sociológico que estrictamente musicales, la pregunta que cabría hacerse es si el análisis musical clásico o tradicional nos podría seguir siendo útil. En el caso de la *guitarra flamenca de concierto o solista* consideramos que la elección del tipo de análisis no presenta muchas alternativas. De hecho, ¿cuántos sistemas de análisis musical que se puedan

considerar serios y distintos al tradicional tenemos en la palestra? La respuesta es: ninguno. En este escenario, sólo cabría la posibilidad, o quizás el despropósito, de generar o inventar un nuevo sistema de análisis especialmente adaptado a la guitarra flamenca. En tanto en cuanto quienes defiendan dicha idea no creen, desarrollen y divulguen ese nuevo sistema, y se puedan sacar conclusiones sobre resultados concretos, estimamos que las herramientas más potentes nos las aporta el mundo de la música clásica. En nuestra opinión, es tarea de todos los guitarristas flamencos con preparación musical, conseguir que las herramientas mencionadas resulten cada vez más naturales y adaptadas al estilo flamenco y que respondan con la mayor transparencia a las cuestiones idiomáticas de la guitarra flamenca.

Nosotros nos inclinaremos por el método, vocabulario, los conceptos y criterios del análisis clásico o tradicional para exponer el contenido del presente trabajo. Con ocasión de la publicación en este artículo de los tintos *De viento y sal*, en su típica tonalidad de *La flamenco*, pasaremos a concretar diversos aspectos de esa tonalidad y de las funciones tonales de sus distintos grados.

Sin ánimo de ofrecer un exhaustivo y completo análisis de la obra, comentaremos algunos fragmentos centrándonos sobre todo en las cuestiones armónicas y funcionales.

2. Rasgos distintivos del modo flamenco

El estilo flamenco emplea esencialmente para construir su música tres modos: el *mayor*, el *menor* y el *flamenco*. Melódicamente el ámbito puede ser más amplio mediante la incorporación de elementos de la casi totalidad de modos conocidos. De los tres modos citados, es el *modo flamenco* el menos comprendido, e incluso podríamos decir que no goza aún de la aceptación merecida dentro del mundo académico. Hecho que atribuimos más al desconoci-

miento en sí del flamenco que a razones bien argumentadas sobre el terreno musical. Tampoco hay que olvidar lamentablemente que son todavía muchos los músicos clásicos de este país que miran hacia la música flamenca con un cierto aire de superioridad, llegando incluso a dudar de la idoneidad de la inclusión del flamenco en los conservatorios de música.

La escala base del modo flamenco sitúa sus semitonos entre los grados I.º-II.º, y V.º-VI.º. A nivel melódico se suelen presentar algunas alteraciones de la escala base. Principalmente éstas consisten en la elevación de medio tono del III.º, VI.º y VII.º grado. Es por la elevación del III.º grado por lo que también recibe el *modo flamenco* la denominación de *modo frigio mayorizado*, ya que su escala coincide con la de ese modo gregoriano, y el acorde que más se emplea sobre el grado de *tónica* es *mayor*, al elevarse su *tercera* medio tono. Al tratarse de una escala armonizada, como ocurre en el *modo mayor* y en el *menor*, estaríamos hablando de una verdadera tonalidad, con sus correspondientes funciones tonales y demás elementos que las caracterizan. El rasgo más original del *modo flamenco* es el

empleo continuo de la *cadencia flamenca*. Se trata de la sucesión de los grados IV.º, III.º, II.º, I.º. Esta misma estructura cadencial, pero referenciada desde el *modo menor*, es conocida en la música clásica con el nombre de *cadencia andaluza* (sucesión I.º, VII.º, VI.º, V.º).

La justificación de la existencia del *modo flamenco* como tal viene dada por la resolución continua sobre el grado I.º de todos los procesos armónicos y melódicos que suceden en torno a la *cadencia flamenca*. Si función de *tónica* equivale a reposo, resolución o estabilidad, y función de *dominante* a tensión o inestabilidad, en el *modo flamenco* se materializan ambas de forma indudable en los grados I.º y II.º respectivamente. Otros grados que pueden funcionar como *dominante* son el V.º y el VII.º. El V.º grado actúa a veces como *dominante tonal*, cuando se producen enfatizaciones del

modo mayor de tónica homónima (*La mayor* en el caso del modo flamenco de *La*). Otra función de *dominante* del V.º grado, en sus inversiones primera y segunda, es como sustituto del II.º grado. La gran flexibilidad del V.º grado, debida sin duda a que se trata de un *acorde disminuido*, también le hace funcionar a veces como *subdominante* al servir de enlace con otros grados en función de *subdominante*, e incluso como *dominante de la dominante* al enlazar con el II.º grado. El VII.º grado tiene claramente función de *dominante* al enlazar con el I.º grado adquiriendo así cierto carácter plagal. Otras variantes del VII.º grado, sobre todo en sus inversiones primera y segunda, funcionan frecuentemente como sustitutas del II.º grado. Los grados I.º, III.º, IV.º y VI.º desempeñan también la función de *dominante secundaria* para resolver sobre los grados situados a distancia de cuarta justa ascendente.

Escala base del modo flamenco de La



Grados	I	II	III	IV	V	VI	VII
Funciones tonales	T.	D.	S.	S.	S.	S.	D.
Otras funciones	D ^{IV}		D. ^{VI}	D. ^{VII}	D.	D. ^{II}	

Tanto los conceptos como las denominaciones armónicas tradicionales no ofrecen ningún problema de anclaje con el estilo flamenco. Tan sólo es en la denominación de la función de *subdominante* en la que encontramos cierto conflicto en el término, que no en lo semántico. La función de *subdominante* puede ser desempeñada en el modo flamenco por los grados III.º, IV.º, V.º y VI.º, dándose otras variantes, como por ejemplo, el V.º grado rebajado. Es evidente que ninguno de los grados citados se encuentra ubicado debajo de la *dominante* (II.º), condición de la que deriva etimológicamente el término *subdominante*. Desde ese exclusivo punto de vista su empleo en el estilo flamenco sería incorrecto. No obstante, y ya desde la óptica propia del análisis, es el tipo de función ejercido por cada grado el que adquiere verdadera relevancia. Considerando a la función de *subdominante* como relativa a un nivel jerárquico y funcional

inmediatamente por debajo de la *dominante*, de forma análoga a lo que sucede en el *modo mayor* o en el *menor*, podemos también estimar que el calificativo *subdominante* resulta igual de conveniente en el *modo flamenco*. Esta conclusión se reforzaría a su vez si observamos que no siempre es desempeñada la función de *subdominante* por un grado que se encuentra situado necesariamente debajo de la *dominante*, como ocurre por ejemplo con el VI.º grado. Al igual que sucede en el *modo mayor* y en el *menor*, la *subdominante* flamenca puede enlazarse con otras *subdominantes*, o bien, con grados con función de *dominante* (II.º, V.º y VII.º). Podríamos caracterizar su cometido por cierta temporalidad y mediación que da juego al organigrama del modo en su conjunto.¹

La que en el *modo mayor* o en el *menor* se denomina *cadencia perfecta*: IV.º, V.º, I.º, pudiendo ir precedida de cualquier otro

¹ Es muy probable que el músico clásico sienta cierta sensación de desconcierto al constatar la gran diferencia existente entre las funciones desempeñadas por los siete grados del *modo flamenco* y sus homónimos del *modo mayor* o del *modo menor*. Son el conocimiento, aprecio, práctica y estudio del flamenco los únicos que pueden darnos los argumentos necesarios para aceptar que el *modo flamenco* no es ninguna invención caprichosa, sino una realidad que responde ortodoxamente a la forma de ser de la música flamenca cumpliendo con todos los principios del lenguaje musical.

proceso armónico, encuentra su función análoga en el *modo flamenco* en la *cadencia flamenca*: IV.º, III.º, II.º, I.º. En este caso los grados IV.º y III.º con función de *subdominante* ambos. El IV.º grado sería el inicio del proceso, con un nivel bajo de tensión por ser el grado correspondiente a la *tonalidad menor relativa* (en el caso de *La flamenco* estaríamos hablando de *Re menor*), y el grado III.º representaría el inicio efectivo de la tensión que culminaría en el grado II.º con su cota máxima. Finalmente se resolvería sobre el grado I.º alcanzándose el estado de reposo o la estabilidad.

3. Análisis de algunos fragmentos de los tientos flamencos "De viento y sal" publicados en este artículo

Expuesto todo lo anterior sobre el *modo flamenco* pasaremos a continuación a comentar algunos fragmentos de los tientos *De viento y sal*, en los que veremos además como el *modo flamenco* guarda una relación continua con el *modo mayor* y el *menor*, con intercambios o préstamos de determinados grados en la función de *dominante* sobre todo, y con la presencia de la práctica tonal en las enfatizaciones y

modulaciones que se producen a las tonalidades de cada uno de sus grados.

La pieza está en la tonalidad de *La flamenco* y tiene un *bemol* en la armadura. Sus tonalidades relativas son *Fa mayor* y *Re menor*, ambas con la misma armadura. Para los cifrados hemos indicado siempre los intervalos desde el bajo, empleando siempre los criterios y usos conocidos en el cifrado tradicional. Como todo cambia respecto del *modo mayor* y del *menor* hemos tomado el principio general de indicar con la mayor lógica posible la numeración de los cifrados, abreviando sólo en los casos en que no se genera ambigüedad. A pesar de que en el *modo flamenco* la nota fundamental del acorde de dominante (*si bemol*, en el modo flamenco de *La*) es la *sensible* principal de la tonalidad, hemos prescindido de su indicación mediante el símbolo "+" en los cifrados para evitar confusiones con los usados tradicionalmente.

Para las indicaciones de las funciones tonales hemos empleado las siguientes siglas:

T. = Tónica

D. = Dominante

S. = Subdominante

f = Dominante de la dominante

Fragmento nº 1

3

6 x x

9

II 4 VII III 7 II I I 4

D. S. D.T.

Nos encontramos con una de las presentaciones típicas de la función de *dominante* en el *modo flamenco*. En la primera parte del primer compás el II.º grado aparece en *segunda inversión*. En la segunda parte, tras el VII.º grado en *estado fundamental*, un movimiento inicialmente arpegiado y melódico en su final nos conduce hasta la tónica del modo, visitando a su paso los grados III.º, como *acorde de novena mayor*, y el II.º, fugazmente representado por el *si bemol*. Obsérvese como las notas que finalizan melódicamente la frase son las

equivalentes a los cuatro grados de la *cadencia flamenco*: *re* (IV.º), *do* (III.º), *si bemol* (II.º), *la* (I.º).

En cuanto al cifrado emplearemos el escrito bajo la tónica final en forma de *acorde de séptima*. Al tratarse de una *séptima menor* (*sol natural*), con un 7 queda bien indicada. Hemos añadido un *sostenido* debajo del 7 para indicar que la *tercera* del acorde es *mayor* y tiene un *sostenido* que no está incluido en la armadura de la tonalidad de *La flamenco*.²

Fragmento nº 2

11

3 3 3 3

VII 2 V 7 I

D. T.

2 Recuérdese lo indicado más arriba sobre la otra denominación del *modo flamenco* como *modo frigio mayorizado*. Es precisamente esta alteración la responsable de transformar el I.º grado en un acorde mayor.

Observemos como en el primer compás el VII.º grado, presentado como un *acorde de séptima en tercera inversión* y como consecuencia de una enfatización a la tonalidad menor a él equivalente (*Sol menor*), se transforma ya en la segunda parte del compás en un *acorde de séptima sobre el V.º grado*, que tiene su *quinta* disminuida. De esta forma la función de *dominante* es doblemente reforzada mediante la inclusión de dos sensibles. Una de carácter tonal (*sol sostenido*) y otra de carácter modal (*si*

bemol). Se trata pues de una *dominante tonal alterada*. Tonal porque corresponde a la *dominante* de la tonalidad mayor de tónica homónima (*La mayor*), y alterada porque su *quinta* no es justa, sino disminuida. El efecto musical y expresivo de este tipo de *dominante* es híbrido e interesante, teniendo un pie en el *modo mayor* y otro en el *modo flamenco*. Otra muestra de esta *dominante tonal* la podemos encontrar en la segunda parte del compás 15.³

Fragmento nº 3

The musical notation shows a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It begins at measure 11. The first measure contains a chord labeled VII² with a '3' below it. The second measure contains a chord labeled V⁷ with a '3' below it. The third measure contains a chord labeled I with a '3' below it. Below the staff, there are two horizontal lines: the first is labeled 'D.' and the second is labeled 'T.'. A bracket connects the 'D.' line to the end of the first measure, and another bracket connects the 'T.' line to the end of the third measure. There is an 'x' above the staff at the end of the third measure.

3 Como ya se ha comentado, el *modo flamenco*, al basarse en una escala totalmente armonizada, debería recibir en nuestra opinión la consideración de verdadera *tonalidad*. Es en el canto flamenco sin acompañamiento, donde se podría seguir manteniendo la consideración exclusiva de modalidad, al basarse íntegramente en giros de tipo melódico. Siendo esto así, la diferenciación que se suele hacer entre tono y modo cuando analizamos una pieza de guitarra flamenca, debería consistir mejor en una diferenciación entre tonalidades de modos distintos. Por ejemplo, podríamos hablar de la dominante de la tonalidad de *La mayor* y de la dominante de la tonalidad de *La flamenco*. Ambas consideradas tonalidades, pero pertenecientes a modos distintos. Sería el epíteto "*flamenco*" el que establecería que el modo no es *mayor* ni *menor*.

Al final del primer sistema nos encontramos con el V.º grado rebajado (*Mi bemol*) en función de *subdominante*, para enlazar en el compás siguiente con el VII.º grado en función de *dominante*. Este tipo de inflexiones melódicas y armónicas aportan una gran expresividad al *modo*

flamenco. El cifrado empleado lleva el 9 para indicar que tiene una *novena mayor* (*fa*), más las cifras 6 y 3 para indicar la primera inversión del acorde. La condición de *quinta rebajada* queda indicada por el signo ">" como superíndice tras el número romano.

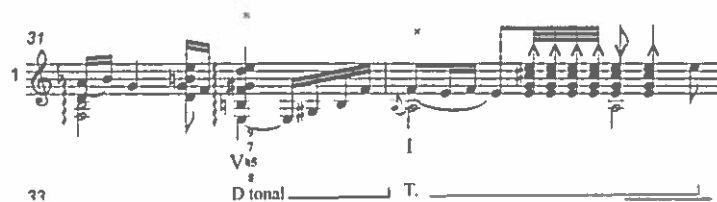
Fragmento nº 4

The musical score for Fragmento nº 4 consists of two systems of music. The first system starts at measure 27 and contains two measures. The first measure has a guitar chord diagram for a dominant seventh chord with a lowered fifth (V^{7b5}), with a '9-8' fingering above it and an 'x' above the staff. The second measure has a guitar chord diagram for a dominant seventh chord with a lowered fifth and a lowered third (V^{7b5b3}), with a '6' above it and an 'x' above the staff. The second system contains two measures. The first measure has a guitar chord diagram for a tonic chord (I), with a '7-6-5' fingering above it and an 'x' above the staff. The second measure has a guitar chord diagram for a tonic chord (I), with a '7-6-5' fingering above it and an 'x' above the staff. Below the first system, there is a bracket labeled 'D. tonal' spanning the two measures. Below the second system, there is a bracket labeled 'T.' spanning the two measures.

En el primer compás de este fragmento tenemos una dominante tonal que esta vez sí tiene su quinta justa. Se trataría pues de una enfatización o una muy corta modulación a *La mayor*, en la que el *modo flamenco* no pierde su sello mediante la apoyatura producida sobre la nota *fa* al atacarse el acorde. El cifrado empleado en el primer acorde lleva un *becuadro* para indicar que es *si natural*, no contenido en la armadura. La apoyatura

queda reflejada en el cifrado mediante el 9 que resuelve en el 8. El cifrado del *acorde de dominante tonal en primera inversión* que aparece en la segunda parte del primer compás lleva un *becuadro* en el 3 para indicar que el *si* es natural. El cifrado del acorde de *tónica* del inicio del segundo compás indica esta vez la apoyatura producida por la *sexta* de la *fundamental* que resuelve en la *quinta*.

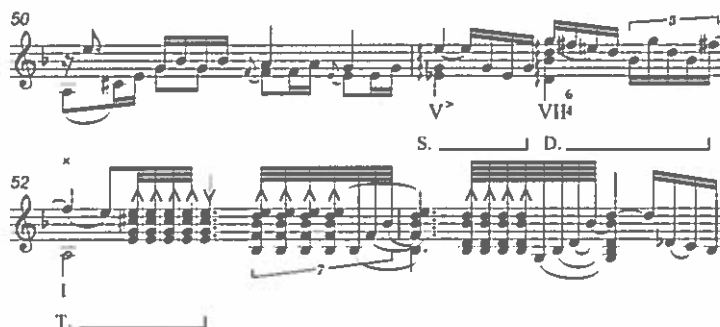
Fragmento nº 5



En el primer compás de este fragmento tenemos nuevamente una dominante presentada en forma de *acorde de novena menor de dominante*

tonal. Su cifrado, ciertamente denso, indica que lleva *séptima y novena*, además de que la *quinta es natural* y la *tercera elevada*.⁴

Fragmento nº 6



4 Obsérvese como el acorde en semicorcheas al final de la primera parte (*re, sol, si, mi*) es difícil de situar a priori en la tonalidad de *La flamenco*. Se trata de una consecuencia técnica de los aspectos propiamente idiomáticos de la guitarra flamenca. En este caso concreto, el acorde corresponde a las notas de las cuerdas cuarta, tercera, segunda y primera al aire (es decir, sin pisar con ningún dedo de la mano izquierda), y se produce para facilitar técnicamente el enlace del acorde de *dominante tonal* con el que le precede.

En este interesante fragmento hay que destacar el efecto híbrido conseguido entre *modo flamenco* y *modo mayor* por medio de la intervención del VII.º grado en *segunda inversión* y su nota sensible (*fa sostenido*), o VI.º grado elevado del *modo flamenco*, que mediante una apoyatura preparada en el

inicio del segundo sistema nos crea la ilusión momentánea del *modo mayor*. Este VI.º grado alterado, al pertenecer a la armadura del *modo mayor* y funcionar como sensible de *sol menor* (VII.º grado del *modo flamenco*), confiere al pasaje un matiz melódico muy peculiar y flamenco.

Fragmento nº 7

70

IV⁷ VII⁴ III⁷ VI

S. D.^{acc} S. D.

72

II I

D. T.

En este fragmento hay que resaltar las funciones de *dominantes secundarias* desempeñadas por los diferentes grados y la original *cadencia flamenco* que se produce. Dos de los acordes principales de la cadencia son *acordes de séptima*, uno sobre el IV.º grado y otro sobre el III.º. En el segundo compás pasamos del IV.º grado al III.º mediante

el concurso de la dominante secundaria del III.º grado alterada (*acorde de sol con séptima y quinta disminuida* en segunda inversión). Ya en la segunda parte se emplea la *dominante de la dominante* como acorde de *fa con séptima mayor* (VI.º grado) para resolver en el grado II.º. Lo que sigue es una resolución típica sobre el acorde de *tónica*.

Fragmento nº 8

Este pasaje es una variación del aportado en el fragmento nº 7. Ahora la dominante secundaria es un acorde de séptima sobre el VII.º grado en *segunda inversión* que tiene su *quinta* disminuida y la *tercera* menor. Nos conduce a un acorde mayor sobre el III.º grado con la 5ª suprimida y con la 6ª añadida (que es la 13ª, tal como indicamos en su cifrado para evitar confusiones). Lo que sigue es idéntico al fragmento nº 7. Lo interesante de esta cadencia es la ambigüedad creada por los tipos de acorde empleados y el movimiento del bajo. El VII.º

grado con esas características resulta similar a un II.º grado menor en primera inversión (*re bemol, si bemol, fa*), y el acorde sobre el III.º grado con la 13ª añadida en el que resuelve es muy similar a un I.º grado menor en 1ª inversión (tienen las notas comunes *do, mi* y *la*), con lo que paralelamente se produce un giro armónico que hace sentirnos tanto en un movimiento de grados VII.º - III.º como en un II.º - I.º. Esta resolución en el acorde menor del primer grado del modo flamenco produce un efecto muy similar al de una *cadencia rota*.

Fragmento n° 9

82

84

86

ten

III⁷

D.VI (sec)

VI⁷

V⁷

VII⁶

VII⁵_b

V⁷

m i

En este pasaje observemos en dos puntos la aparición del acorde de séptima disminuida del V.º grado. En el primero en función de *dominante secundaria* para resolver sobre el VII.º grado. En el segundo, en el que se ha

suprimido la *quinta* del acorde, con función de *dominante de la dominante*. En ambos casos se ataca produciéndose una *apoyatura armónica* que sustituye a la *tercera* en el primer acorde, y a la *fundamental* en el segundo.

4. Publicación de los tientos para guitarra flamenca "De viento y sal" por Manuel Cera

De viento y sal (Tientos)

Guitarra flamenca

Manuel Cera

♩ = 45 aprox.

1

Copyright © Manuel Cera Vera

De viento y sal (Tientos)

De viento y sal (Tientos)

27

29

31

33

34

35

3

De viento y sal (Tientos)

36

37

38

39

40

41

De viento y sal (Tientos)

42

43

44

46

48

50

5

De viento y sal (Tientos)

52

Musical notation for measure 52, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a complex rhythmic pattern with multiple beams and accents.

54

Musical notation for measure 54, including a treble clef, a key signature of one flat, and various musical notations such as beams, accents, and a triplet.

56

Musical notation for measure 56, showing a treble clef, a key signature of one flat, and a complex rhythmic structure with beams and accents.

58

Musical notation for measure 58, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a rhythmic pattern with beams and accents.

60

Musical notation for measure 60, including a treble clef, a key signature of one flat, and a complex rhythmic pattern with beams and accents.

62

Musical notation for measure 62, showing a treble clef, a key signature of one flat, and a complex rhythmic structure with beams, accents, and slurs.

De viento y sal (Tientos)

Musical score for 'De viento y sal (Tientos)' showing measures 64 to 74. The score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Measure 64 starts with a treble clef and a key signature of two flats. Measures 66, 70, and 72 contain various rhythmic figures, including triplets and sixteenth-note runs. Measures 68 and 74 show more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplets. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and dynamic markings.

De viento y sal (Tientos)

Musical score for 'De viento y sal (Tientos)'. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of six staves of music, numbered 76 through 86. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several trills marked with 'x' and triplets marked with '3'. The piece concludes with a fermata and a dynamic marking of 'p' (piano). A small 'B' is located at the bottom right of the page.

Bibliografía

ZAMACOIS, Joaquín, *Tratado de armonía Libro I* (Barcelona: Labor, 1984), 237 pp.

ZAMACOIS, Joaquín, *Tratado de armonía Libro II* (Barcelona: Labor, 1984), 250 pp.

ZAMACOIS, Joaquín, *Tratado de armonía Libro III* (Barcelona: Labor, 1982), 538 pp.

FERNÁNDEZ, Lola, *Teoría musical del flamenco* (Madrid: Acordes Concert, 2004), 134 pp.

DE LA MOTTE, Diether, *Armonía* (Barcelona: Idea Books, 1998), 285 pp.

MICHELS, Ulrich, *Atlas de música*, I (Madrid: Alianza Editorial, 1982), 282 pp.

TOCH, Ernst, *La melodía* (Barcelona: Labor, 1989), 192 pp.

Diccionario de música (Madrid: Ediciones generales Anaya, 1985), 421 pp.