



Carlos Galán (Madrid, 1963). Catedrático de Improvisación en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde entra como profesor en 1985. Imparte la asignatura "Improvisación en el flamenco y jazz" y un largo seminario de flamenco en la Hochschule de Colonia.

Sobre el flamenco ha publicado un libro, diversos artículos y prologado libros y otras publicaciones. Protagonista de la inclusión del lenguaje flamenco en la composición contemporánea, escribe una docena de obras en base a él, que ha presentado en festivales de España, Hispanoamérica, Siria o Alemania. Dirige a la Orquesta de Córdoba en el Festival Internacional de la Guitarra, en el espectáculo "Cantes de ida y vuelta", con la compañía de "Serranito". E. Cobo publica el artículo "El flamenco y la Música Matérica". Ha presentado con el Cosmos 21 varios programas dedicados al encuentro de la clásica con el lenguaje flamenco en sus ciclos de "Músicas del cosmos" (Madrid, Salamanca, Murcia o Córdoba), incluyendo la recuperación histórica de la Media granaína de Vílchez. Como pianista ha realizado recitales flamencos y estrena su "Divertimento sobre la farruca" en el Festival Internacional Cologne Jazz Festival.

Carlos Galán vive para nacer a cada instante. Titulado superior en diversas especialidades por el RCSMM con varios premios fin de carrera y máster en Flamencología por la ESMUC. Obtiene numerosos premios como pianista, director y compositor. Su catálogo abarca un centenar largo de obras y su Música Matérica, de la que ha dado conferencias por todo el mundo, es motivo de una docena de tesinas y TFM. Su catálogo está grabado en 8 cedés monográficos. Además tiene publicados una docena más de discos y números artículos de diversas temáticas. Ha estrenado casi 400 obras como intérprete.

Lo que hace el maestro Carlos Galán es explicar una pasión, una ilusión interior y aclarar y enseñar al buen aficionado y al músico todo aquello que aún está por ver, comprender y descubrir. Por eso me gusta tanto este trabajo. Y es que además por eso también somos amigos y nos admiramos.

GRACIAS, porque de alguna forma, abrirá los ojos a muchas personas que no se han interesado por el flamenco o aún piensan o dicen que no es un lenguaje de primera categoría. Cometen un gran error con esa actitud, lo siento profundamente por ellos, por todo lo que se pierden, pero estoy seguro que este libro les ayudará a entenderlo un poquito mejor, al ser capaz de hablarles desde su mismo idioma.

Víctor Monge "Serranito",
guitarrista

Pasaron los tiempos de "el flamenco no cabe en el papel" y otras frases en esta línea que solo un indocito es capaz de sostener. Músico, lector, flamenco..., se quedará usted atrás, desfadado, o peor, "fuera de compás", si no dispone de este tratado en su biblioteca. Vaya haciendo espacio porque abarca mucho. Carlos Galán ha hecho posible la amalgama, nunca mejor dicho, de dos mundos aparentemente antagónicos como son la música clásica y el flamenco; dos caras de una misma moneda que es la música y como tal puede estudiarse, explicarse y por ello enseñarse. Y eso es lo que hace el maestro Galán, y lo hace muy bien.

*¿Cómo quieres comparar
un charco con una fuente?
sale el sol y seca el charco
y la fuente permanece
...pues bebamos de la fuente de este libro*

Guillermo Castro,
flamencólogo



Enclave Creativa
Improvisación en el flamenco carlos galán
012-150

Improvisación en el flamenco

Tratado teórico-práctico

carlos galán



Tratado completo de Improvisación en el flamenco tanto para instrumentos polifónicos como melódicos





Improvisación en el flamenco

Tratado teórico-práctico

carlos galán



Formas de la Dominante Flamenca Tono de Mi

D1 **D2** **D3** **D4** **D5** **D6** **D7**

D8 **D9** **D10** **D11** **D12** **D13** **D14**

D15 **D16**** **D17**** **D18** **D19** **D20** **D21**

D22 **D23** **D24** **D25** **D26** **D27**** **D28**

D29 **D30** **D31** **D32** **D33** **D34** **D35**

D36 **D37** **D38**** **D39** **D40** **D41** **D42** **D43**

D44 **D45** **D46** **D47** **D48** **D49** **D50** **D51** **D52**

VII _____ VII# _____

Fundamentos comunicativos del flamenco: ritmo y energía

Si hiciéramos un repaso de las músicas populares que han inundado todas las manifestaciones sonoras de cuantas culturas han poblado la tierra en todas sus épocas, encontraremos que quizás podríamos detectar dos elementos comunes: la energía y el ritmo. De este segundo no deberíamos albergar muchas dudas sobre su condición. El **ritmo**, sea en forma de pulso regular (existencia de compás) o de la presencia de *ostinati* o del movimiento vertiginoso de una línea melódica, tiene una preponderancia en el discurso sonoro de la música popular que creemos que no será motivo de debate. Es más, el trabajo rítmico es el que en gran medida hace identificable unas músicas populares respecto de otras. El flamenco no es una excepción y, de hecho, trabajarlo rítmicamente de forma adecuada supondrá una poderosa puerta de acceso para su dominio. Incluso, cuando nos enfrentemos a palos sin compás (malagueñas, granaínas, tarantas,...), encontraremos una explicación, aunque sea trabajando otro concepto rítmico -el armónico-, del por qué los resultados pueden resultar óptimos o, por el contrario, poco fidedignos.

El tema de la **energía** ya es algo más intangible por aquello de que afecta a los sentimientos, las sensaciones, las percepciones. La vieja flamencología y la mística literaria en torno al flamenco se pobló de expresiones lorquianas como “sonidos negros”, “duende”, “pellizco en el alma” o, en boca de D. Manfredi, de “lo inexplicable”, “lo telúrico”, que quedan muy bien en un ámbito literario, pero poco dicen al que intenta acercarse al flamenco desde una formación más académica. Y ciertamente, si queremos que este tratado sea útil, el flamenco sí debe ser explicado. Aceptamos el reto. Tampoco la problemática es nueva. La misma música clásica distingue -como lo hace su público- entre una interpretación pulcra pero carente de “alma” o sentimiento (como en el chiste, una pura “ejecución”) respecto de una segunda versión que, aunque presente notas falsas y fallos, ofrezca un discurso vivo, personal, lleno de energía. Como el flamenco se remonta a unos orígenes muy ligados, según nuestro añorado Félix Grande, al dolor y al sufrimiento (aunque también a la fiesta y el alborozo, que bien nos recordaba García Lorca que el *flamenco viene del primer llanto y del primer beso*), no es de extrañar que la capacidad de expresar, de transmitir sentimientos profundos, vivencias intensas, sea parte sustancial de nuestro acercamiento al mismo. Puntualizaremos que nosotros no contaremos con la fuerza de la palabra (del cante), al tratarse de improvisaciones puramente instrumentales, pero eso no nos exime de que debamos ser conocedores -y así tengamos que transmitirlo al estudiante- del lamento secular de una malagueña, del tono de llamada a la muerte de una siguiiriya o de una taranta, del juego provocativo de una guajira o del aire marcadamente festivo de unas bulerías o unos tangos.

Pero, claro está, tocar con energía no es tocar fuerte (como acertadamente nos recordaba D. Barenboim en sus conversaciones con E.W. Said, acerca de que a Bach siempre había que interpretarlo con energía, aunque fuera en un pasaje pianísimo). En este empeño, como en muchos otros, el trabajo rítmico puede ser una poderosa herramienta para dotar a una idea musical de la necesaria energía que lo adscriba al legado del cante jondo y no a un superficial escaqueo con la armonía flamenca. Veamos un primer ejemplo para abrir boca. Un breve pasaje guitarrístico basado en el modo frigio flamenco sólo sonará plenamente “racial” (de la raza, “*calidad de algunas cosas, en relación con ciertas características que las definen*”), esto es, genuinamente flamenco, si conseguimos intercalar respiraciones, rasgueos sorprendidos y arrebatados que rompan un primer enunciado anodino como es el siguiente. Esta partitura inicial pasaría más bien como un ejemplo de música dentro de una línea discursiva simplemente aflamencada.

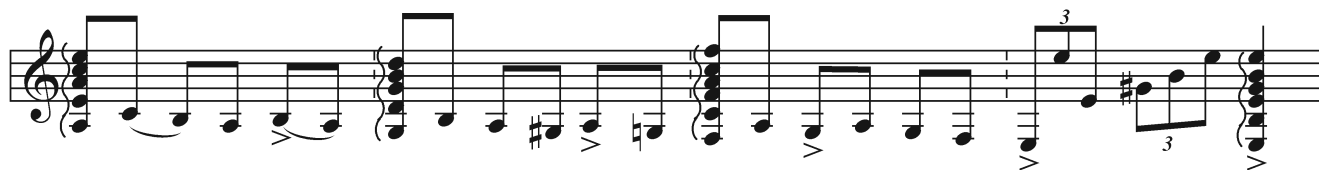


El alumno, pongamos por caso, está acercándose a la armonía flamenca. En esta primera formulación, encontramos la reconocible cadencia sobre el modo frigio flamenco. El pasaje en ternario resulta insípido, sin personalidad alguna. En un primer acercamiento, lo meteremos en un compás por soleares.

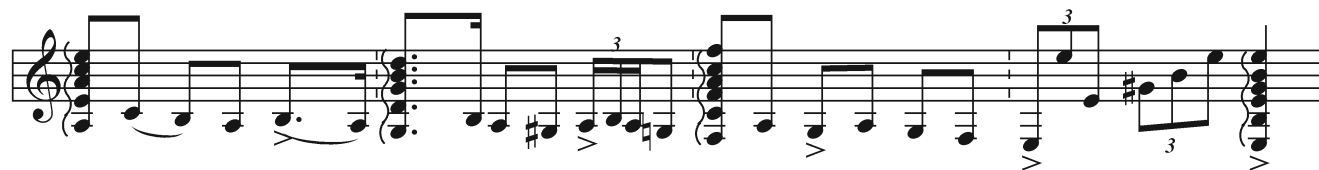


Aun planteando la música correctamente dentro de la métrica correspondiente (con acentos en el 3, 6, 8, 10 y 12), ésta no suena flamenca por la ausencia de energía. Ni el característico vigor rítmico de la soleá es capaz de dotar completamente de sabor flamenco al pasaje.

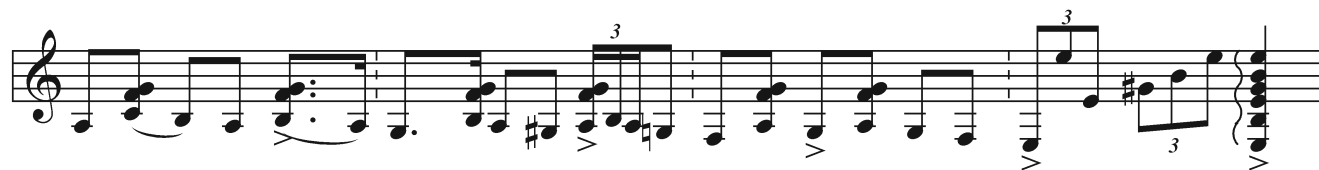
Veamos una segunda aproximación que nos empezará a resultar mucho más satisfactoria: En ella redibujaremos la línea melódica y añadiremos un arpeggio en el cierre que le dé muchísimo más brío.



Si intercalamos algunos puntillos y añadimos algún tresillo más, la línea melódico-rítmica cobrará mucho más empaque flamenco.



Evidentemente, y si para completar el ejemplo ayudamos con un trabajo armónico más enriquecedor y con más mordiente –como por la inclusión de notas añadidas- e introducimos los acordes a contratiempo, el pasaje cobrará pleno aire flamenco. Es evidente que una música que nació sin ninguna definición ni personalidad acaba con un inconfundible sello y adscripción al flamenco puro.



Por el contrario habrá que vigilar un exceso de hiper-actuación. Los amaneramientos excesivos, los arrebatos y los gestos melodramáticos copiados de los maestros pueden resultar igualmente vacíos de expresión. No sonarán ni pasarán por más genuinos si no se sienten verdaderamente. No se va a ser mucho más flamenco por acabar -como tantos cantaores o guitarristas hacen estereotípicamente- levantándose de la silla con el último acorde, realizando cabezazos desafortunados (en los que, si es posible como se puede ver en la cámara lenta de los vídeos- se despidan incontroladamente las gotas de sudor por el escenario) o machacando la música con violentos arpeggios “sin ton ni son”.

Pero como en toda música popular (y a diferencia del domeñado discurso de la música clásica), en el flamenco, el elemento del arrebato, del aparente desenfreno -casi descontrol-, del desparpajo, desmelenamiento y provocación, de la energía incontenible -llevada a unas cotas de máxima expresividad-,... todo ello hará más creíble y genuino nuestro discurso. Eso sí, no todo es, como pedíamos, arrebato y la energía también se manifestará en otras formas más comedidas pero presentes. Por ejemplo, en la ductilidad melódica de los cantes sin compás o en el candor provocativo de los cantes de ida y vuelta. Incluso en el gracejo y el humor. Sin ir más lejos, nuestro amigo Paco Arroyo, guitarrista flamenco, nos arrancaba luminosas sonrisas trasteando con la cadencia flamenca arriba y abajo en un pasaje de trémolos, mientras recitaba el acertijo:

*Pá qué sirve el ombligo.
Y pá qué sirve el ombligo
y pá qué sirve el ombligo
le pregunto yo a Enriqueta.
Y pá qué sirve el ombligo
le pregunto yo a Enriqueta:*

(y se podía pasar un buen rato reiniciando la cadencia flamenca)

*para guardar las pelusas,
para guardar las pelusas...*

(hasta que decidía resolverla definitivamente en la tónica, contestando al enigma)

que deja la camiseta.

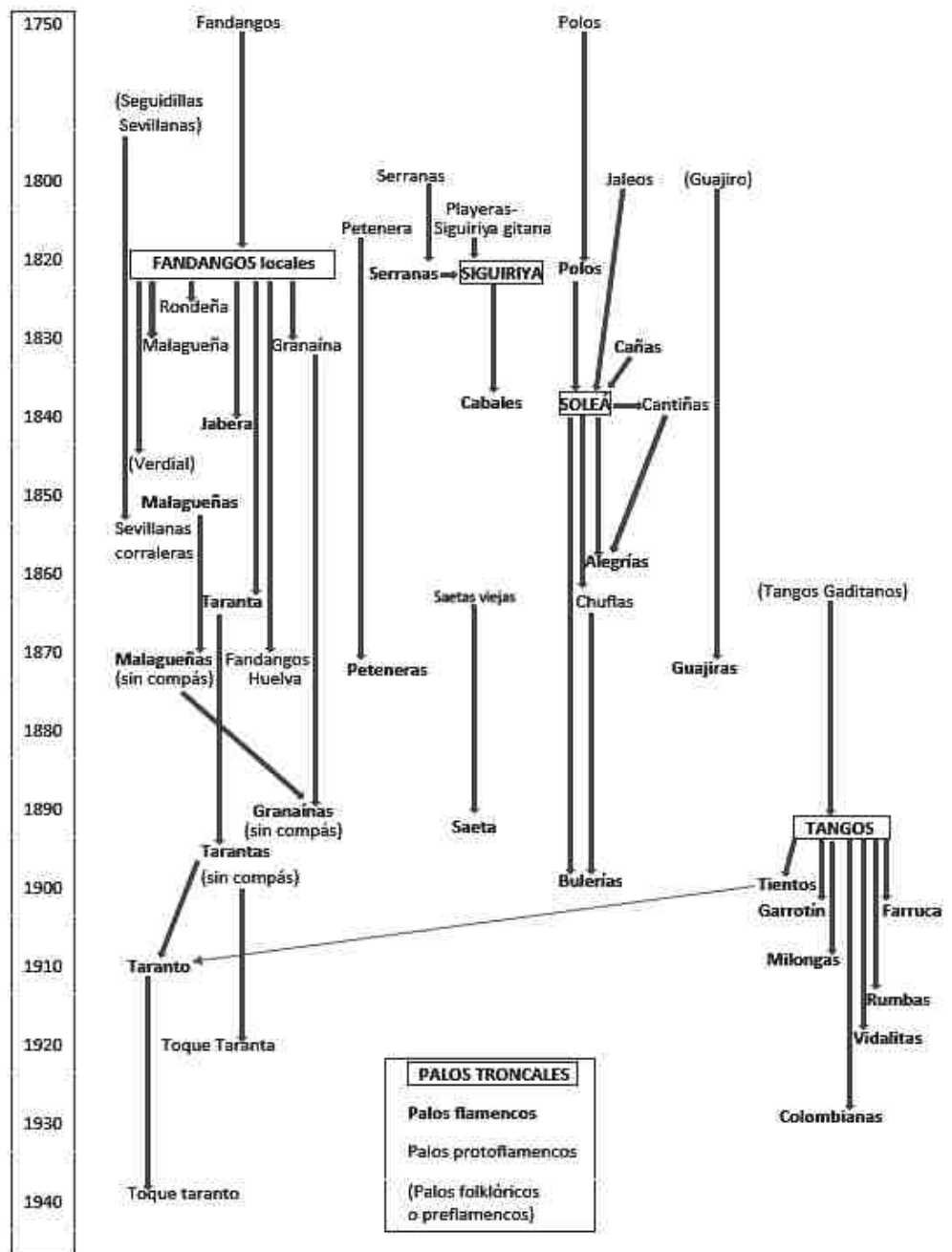
Unos pocos apuntes históricos:

Sin embargo, la universalidad que hoy en día goza el lenguaje flamenco impide que podamos comprender la magnitud de su mensaje comunicativo si nos ceñimos a los tres costados clásicos del cante, toque y baile. El teatro musical, el vestuario, los accesorios o los nuevos instrumentos, son ya parte indisoluble de un lenguaje que ha alcanzado en la actualidad un desarrollo artístico social inimaginable hace décadas. Bien es cierto que, ante todo, es la música la que da pie a toda esta nueva forma de comunicación.

Apuntando alguna idea concisa de sus orígenes, no prestaremos excesivo caso a las ya superadas tesis mairenistas y gitanas (encabezadas por la dupla Mairena-Molina), que proponían un comienzo con un cante *a capella*, sin guitarra, a la que se sumaría enseguida la sonanta y, en pocos lustros, el baile. Nuestro parecer es que entre el inicio del segundo cuarto o tercio del siglo XIX (1825-1833) se amalgamarán cuatro espacios sonoros que contribuirán a la formación del nuevo lenguaje y que sólo en la mitad de ese siglo y no antes, se comenzará a denominar flamenco: el mundo gitano (representado por la siguiriya), el andaluz (por la solea), el académico-bolero en fusión con el hispano-seguidillero (por el fandango) y el de influencia americana (por el tango). Precisamente, comprender la trascendencia, contraste y relevancia de estas cuatro grandes familias flamencas ya es un importantísimo punto de arranque para entender la complejidad y riqueza del lenguaje flamenco.

Cuando entremos en el quinto capítulo de este tratado, encontraremos en la cabecera de cada epígrafe, una breve referencia histórica de cada forma musical que, al menos sucintamente, nos situará temporalmente, a la par que también nos servirá para hacer más comprensibles las significativas relaciones que guardan entre ellas. Lo que es evidente es que ni todas las formas flamencas (palos) nacen en el mismo momento ni en el mismo lugar (las teorías dibujan triángulos geográficos que los flamencólogos no son capaces de determinar sin circunscribirlos en mayor o menor medida a Cádiz-Málaga-Sevilla).

Anticiparemos ahora un pequeño **cuadro sinóptico** que nos servirá para ubicar los palos un tanto temporal y estilísticamente:



CUADRO DE TÉRMINOS FLAMENCOS

Alzapúa. Técnica del pulgar de la mano derecha que permite ejecutar tres notas con sólo dos ataques, creando un veloz pasaje de tresillos.

Cante Jondo. Flamenco Jondo. Vieja terminología que se acuñó ya en el XIX en oposición al cante aflamencado o de características u orígenes más populares. También se hablaba de *cante grande*, aunque esta terminología mostraba una clara tendencia peyorativa hacia el *cante chico* que se le oponía. Defendemos aún su primer uso. En la actualidad, la aparición del *nuevo flamenco* e incluso del *flamenkito* es siempre una puerta abierta a desenterrar la vieja formulación.

Cadencia resolutive. Se trata, en el modo frigio flamenco (ver la entrada correspondiente) del enlace II-I, que vendría a ser, en la terminología del lenguaje clásico, la resolución dominante-tónica. En el conocimiento y trabajo de sus múltiples conformaciones, estriba en gran parte la riqueza de nuestras futuras improvisaciones y será motivo de un pormenorizado estudio en este tratado.

Cierre. No confundir con “remate”. Es una forma de concluir el compás flamenco. Especialmente característico es el de toda la familia de la soleá y el de la siguriya. En las citadas familias se hace normalmente mediante un arpegio o rasgueo de la tónica en fundamental, aunque puede cerrarse con su primera inversión o reposando en otro grado (por ejemplo, en el II, VI o III).

Compás flamenco. Hace referencia a una organización de doce pulsos que se puede rastrear en la mayoría de los palos flamencos que presentan compás. Se saldrían de la misma, por ejemplo, las bulerías al golpe -con ciclos de seis-, los fandangos de Huelva -también en ciclos de seis- o la familia de los tangos, cuyo compás se reduce a ocho pulsos.

Por su parte, la regularidad de la familia de los **fandangos abandolaos** se recoge en una medida en la que las partes fuertes coinciden con el inicio de cada grupo de tres:

UN-dos-tres-UN-dos-tres-UN-dos-tres-UN-dos-tres.

Sin embargo, gran parte del repertorio flamenco parte de una disímil reorganización interna de doce pulsos, entre fuertes y débiles, lo que permite identificar a los distintos troncos del flamenco:

Siguriya: UN-dos-UN-dos-UN-dos-tres-UN-dos-tres-UN-dos.

Soleá: un-dos-TRES-cuatro-cinco-SEIS-siete-OCHO-nueve-DIEZ-un-DOS.

Guajiras: UN-dos-tres-UN-dos-tres-UN-dos-UN-dos- UN-dos.

Fandangos abandolaos	1 · · 4 · · 7 · · 10 · ·
Siguriya	1 · 3 · 5 · · 8 · · 11 ·
Soleá	· · 3 · · 6 · 8 · 10 · 12
Guajiras y bulerías	1 · · 4 · · 7 · 9 · 11 ·

Escala frigia mayorizada. Término utilizado corrientemente de forma equívoca para hacer referencia exclusivamente al uso en el acompañamiento de una escala frigia (la que comienza por la tercera nota de la escala mayor o jónica que dictamina la armadura) en la que se altera ascendentemente la tercera del acorde de la tónica en el momento de cadenciar, convirtiendo en mayor un acorde que debía ser menor. En el capítulo de las formas de la tónica veremos que también se contempla, de modo muy excepcional, el que se cadencie al acorde propio del modo frigio. Cuando trabajemos armónicamente en el modo frigio flamenco, estaremos circulando por la escala frigia clásica para, sólo en el momento de cadenciar en la tónica, alterar la tercera ascendentemente. Pero igualmente, podremos encontrar alterados el séptimo y el sexto grado. Ello hace inapropiado el que, por lo general, nos refiramos a la escala o al modo frigio mayorizado y nos invita a optar por llamarla **escala frigia flamenca y modo frigio flamenco**, que entendemos son los términos más correctos.

Estilos flamencos. Íntimamente ligados al concepto de formas flamencas (palos), el término también se asocia a ciertas familias que pueden resultar de la agrupación de palos incluso provenientes de distintos troncos. Destacaríamos los *cantes de ida y vuelta* (que contemplan las guajiras, colombianas, milongas, vidalitas y, aunque no lo admita la flamencología, nosotros incluimos tangos, farrucas y alegrías), los *cantes minero-levantinos* (donde aparecerán tarantas, cartageneras y tarantos), los *palos festeros* (desde bulerías a tangos) y los *palos sin compás*. Hay quienes también incluyen como estilo genérico a los *cantes de Cádiz* (con su yunta de la métrica de la soleá con el modo mayor).

Estilos locales. En palos de gran enjundia flamenca, que favorecen la aparición de variantes melódicas -a veces acompañadas de cambios armónicos-, es frecuente que se hayan generado variantes estilísticas circunscritas a regiones o ciudades determinadas. El caso más significativo es el de los fandangos, con multitud de variantes (de Córdoba, de Huelva, de Lu-

clásicos que nos han agradecido, pasado el tiempo, el que hayan podido defenderse sobradamente en trabajos vinculados a grupos flamencos, apoyándose exclusivamente en el empeño realizado en clase y que se recoge (y amplía) en este tratado.

En este punto, el trabajo que proponemos no sólo creemos que aportará las bases para comprender y disfrutar de este maravilloso lenguaje, sino que nos permitirá adentrarnos en él sin complejos. Navegar con solvencia en sus palos y peculiaridades armónicas no sólo es atractivo para el instrumentista, sino muy necesario para el musicólogo o el compositor. Volvemos a la tesis inicialmente planteada: **Improvisar es componer en tiempo real**. Podemos trabajar, componer a fin de cuentas, sobre pretextos muy diferentes, sea cual sea su naturaleza formal y semántica empleada. Crear será otra cosa, más compleja. Pero es indudable que la Improvisación, por supuesto también en el flamenco, podrá ser el dintel para adentrarnos en los terrenos de la auténtica creación flamenca. Desde luego, si hay un lenguaje que ha demostrado tener una capacidad de renovarse y expandirse es él. Nos está esperando.

Bueno será que hagamos un somero repaso de los distintos niveles de la Improvisación en el flamenco, aunque algunos sean tratados en los siguientes capítulos con detenimiento, para que comencemos a abrir boca con el apetitoso lenguaje ante cuyas puertas nos encontramos:

1. **Improvisar sobre la armonía del flamenco.**

Manolo Sanlúcar sostiene que la *armonía flamenca* nace de la sonanta. No participamos de esa teoría, pero palos como la siguiriya y la taranta sí vienen a darle puntualmente la razón. Pero como vamos a trabajar desde cualquier supuesto instrumental, no tendremos las limitaciones armónicas que presenta la guitarra (y que el compositor que ha escrito para ella conoce y sufre sobradamente). Al desligarnos del corsé instrumental en el que se forjó, la armonía cobrará nuevas posibilidades. Ya sea desplegada como arpeggio o trasladada al piano, enseguida nos encontraremos con una riqueza sin igual. Pero hasta en la misma guitarra, salirnos de los cánones tonales puede depararnos jugosos descubrimientos ("Serranito" nos mostraba entusiasmado sus hallazgos armónicos en forma de nuevos acordes que brotaban de su "Ramírez", sólo por el hecho de transportar el tono de una siguiriya a *re#* -se entiende que sin poner la cejilla- y toparse con nuevas conformaciones de los distintos acordes de su cadencia-tipo).

En una primera aproximación, podemos plantear cinco niveles de enriquecimiento armónico:

- a) **Sobre la cadencia flamenca (IV-III-II-I).** Como es indudable que es la estructura que centrará nuestros estudios sobre la armonía, vamos a dedicar un capítulo entero (2.2.2. Formas de enriquecimiento de la cadencia flamenca) a plantearnos posibles variantes en torno a ella. Para no adelantarnos, simplemente diremos que se puede desarrollar mediante dominantes secundarias, por cromatismos o por acordes sustitutos.

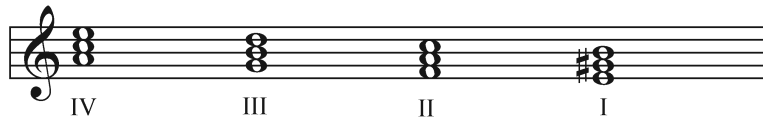
Sí nos detendremos un momento en este último apartado y escogeremos el IV grado. El siguiente cuadro valdrá para construir en base a un compás de compasillo unos tientos y tangos estupendos.

Estructura armónico-rítmica arquetípica																
Pulso	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
	IV				III				II				I			
	IV (mayor)				III				II				I			
	VI				III				II				I			
	II				III				II				I			
	IVb				III				IIIb	II			I			
	V de III				III				II				I			

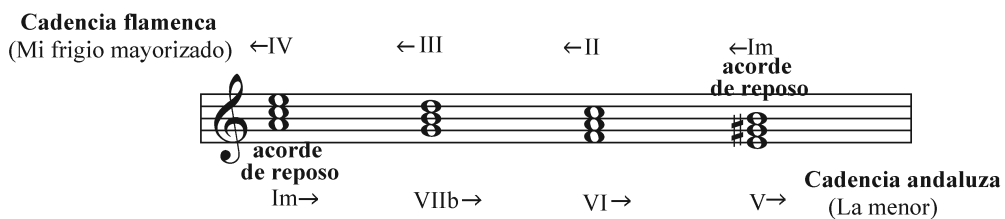
Algunas estructuras, como la primera variante, que usa el IV mayor, son tan significativas que sirven para reconocer a estilos muy significativos (como ésta en concreto, para los tientos de Frijones).

- b) **Incorporando dominantes secundarias.** Una de nuestras dudas (y que mucho nos tememos ya nadie nos podrá resolver) es si la profusión que hay hoy en día de dominantes secundarias es producto de la influencia del lenguaje clásico o, por el contrario, los guitarristas flamencos crearon *motu proprio* este tipo de enriquecimiento armónico. Lo cierto es que cada vez resulta más frecuente el que una estructura dada se desarrolle en base a la inserción

Mi frigio flamenco

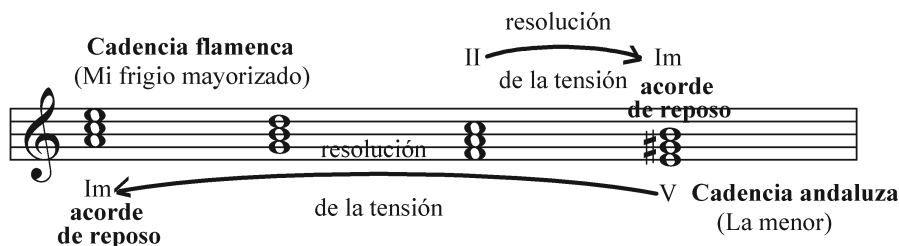


Obviamente, que ambas cadencias compartan los acordes no debe llevarnos a confusión. Bastante se dio entre los primeros compositores y estudiosos del nuevo lenguaje, destacando el asombro de Glinka que asistía atónito al empeño de unos músicos populares que siempre cadenciaban de la misma manera, dejando la música supuestamente sin resolver. Llegó a afirmar: “Es curioso el comportamiento musical de esta gente, pues se equivocan siempre todos a la vez”. Sus oídos, absolutamente condicionados por la tradición, les impedían apreciar el cambio copernicano de esta cadencia. En la andaluza, insistimos, debemos regresar al punto de partida, la tónica. En el flamenco, el acorde final es el que dota a la música de todo el equilibrio y reposo. Estamos ante un acorde de tónica en toda regla.



Pese a las notables diferencias conceptuales, es frecuente encontrar, incluso entre los propios flamencólogos, el nombrar ambas cadencias indistintamente. Por último, y para dejar constancia de que el tema tiene todavía algún fleco que resolver, mencionaremos -y quede para otro momento la discusión acerca de su empleo-, la tendencia que se instauró a principios del XX en las granaínas, de cerrar la interpretación de las mismas con una breve falseta guitarrística que terminaba súbitamente con un enlace I-IV, a modo de una cadencia clásica nuestra, V-I (dominante-tónica). El hecho es excepcional en el flamenco y la única explicación plausible, a falta de nuevos estudios, vendría a ser que se entendiese como un gesto cadencial a modo de colapso discursivo que pusiese fin a un palo, cuya dinámica recogida no favorece la realización de un cierre más dinámico y, quizás, proclive al aplauso del oyente.

Lo que sí que es importante recalcar es la presencia de dos conceptos diametralmente diferentes. Como veremos en el siguiente capítulo dedicado al II, la dominante en el flamenco pasa a protagonizarla precisamente este grado. Y si en la cadencia andaluza el acorde de llegada es una dominante que invita a saltar a la tónica inicial, en la flamenca, es el penúltimo acorde el que asume toda la carga tensiva y exige una resolución inmediata en la tónica consecuente. Éste será un tema de trabajo delicado pero igualmente apasionante, cuando nos enfrentemos a los palos sin compás, que ceden toda la carga resolutive al correcto empleo de la dominante flamenca.



Como estudiaremos con detenimiento en el capítulo correspondiente, nuestro punto de partida es la existencia del modo frigio flamenco, que técnicamente se basa en una escala frigia mayorizada en el instante de resolver en la tónica. El guitarrista Manolo de Sanlúcar nos recuerda que “la cadencia andaluza -todavía (con)fundiendo la cadencia flamenca y la andaluza- no reside tanto en los acordes como en la distancia interválica entre ellos”. La escala descendente que se forma en el modo frigio, nos ofrece una sucesión de tono-tono-medio tono-tono-tono-tono-medio tono. El emplazamiento del medio tono, justo por encima de la tónica es una de las explicaciones funcionales para que este segundo grado actúe de sensible y de base del acorde de dominante. La introducción de la tercera mayor en el acorde de llegada es lo que modifica el nombre de la escala: *frigia mayorizada*, y que pasaremos a denominar **escala frigia flamenca**. Llamarla *escala flamenca* o *modo flamenca*,

Como siempre, será interesante proponerse realizar la siguiente sucesión en las distintas tonalidades. Esta vez iniciaremos el círculo de cuartas en sentido ascendente y esperamos que pueda seguirlo el estudiante (es mucho más fácil pues la tónica de llegada se convierte en el IV de la tonalidad entrante):

En los verdiales y en los fandangos corridos, encontramos otra forma de enriquecimiento de la cadencia flamenca, con claras funciones colorísticas: el tránsito que nos lleva a alcanzar el siguiente grado se realiza por medio de un cromatismo descendente: IV-IVb-III-IIIb-II-VII-I. Hay que hacer notar que esta segunda fórmula de enriquecimiento armónico viene, especialmente en el mundo guitarrístico, muy a la mano, pues en ocasiones se trata de mover la posición de la mano un traste abajo, y si alguna nota queda como cuerda al aire, dentro de que esté en la escala correspondiente, seguirá teniendo cabida (por ejemplo, en la escala frigia de *mi*, las notas añadidas *la-re-sol-si-mi*, sea cual sea el nuevo acorde, seguirán sonando dentro del estilo. En el ejemplo siguiente, el *sol*).

Veamos cómo suenan unos tangos pianísticos incluyendo el III y el II alterados.

También incluimos en este apartado las peteneras aunque con reservas. Se flexiona al relativo mayor pero, en ahora, no se produce un auténtico estacionamiento en la tonalidad relativa, sino que podría entenderse como lo que los clásicos conceptúan como flexión. Y se cierra en el frigio flamenco.

h) Palos con modulación (cambio de modo) y tonulación (hasta cuatro tonos). La denominación de *tonulación*, como cambio de tono, ya fue propuesta sin éxito -pese a tener toda la razón consigo- Joaquín Zamacois. Pasando por alto esta circunstancia, las sevillanas de baile proponen cada una de sus cuatro coplas en tonos diferentes, siendo indistinto el uso del modo mayor o el menor, incluso el frigio flamenco, en las nuevas tonalidades en las que discurre cada nueva letra o cada copla.

Veámoslo en un cuadro resumen. En él quedará bien explícita la riqueza del flamenco solamente atendiendo a su concepto armónico.

CUADRO DE LOS PALOS FLAMENCOS SEGÚN LA MODALIDAD	
a) Palos que se transitan exclusivamente en un solo modo .	a1) Modo frigio flamenco: serranas, soleares, soleares por bulerías, tientos (excepto los de frijones) y siguiiriyas (sin incluir las de cambio). a2) Modo mayor: colombianas, cabal y romeras a3) Modo menor: vidalitas
b) Palos que se mueven básicamente en un solo modo pero proponen escarceos por el modo del tono homónimo :	farruca, garrotín y tientos de Frijones
c) Palos que discurren entre dos modos (entre paréntesis, el modo de arranque).	c1) Mayor y menor: alegrías, guajiras y tangos del Piyayo (mayor). c2) Mayor y frigio flamenco: zambras (mayor) y siguiiriyas de cambio (frigio flamenco)
d) Palos de doble modalidad, que discurren entre dos modos y dos tonos .	d1) Modo frigio flamenco y mayor y dos tonos (modulación al VI): fandangos, rondeñas, jaberías, verdiales, malagueñas y granaínas. d2) Modo frigio flamenco y mayor y dos tonos (modulación al IV): fandangos de Almonaster d3) Modo mayor y frigio flamenco (modulación al III): caracoles
e) Palos en los que conviven los tres modos .	e1) Modo frigio flamenco, mayor y menor: bulerías, tangos y tanguillos de Cádiz. e2) Modo frigio flamenco, mixolidio y menor: mirabrás
f) Palos con convivencia de tres modos y dos tonos :	tarantas, cartageneras y tarantos y fandangos de Santa Bárbara
g) Palos con convivencia de tres modos y tres tonos :	fandangos de Encinasola y peteneras
h) Palos con modulación (cambio de hasta tres modos) y tonulación (a varios tonos):	sevillanas

maestros (Chacón, Torre, La Niña de los Peines, Mairena,...). Enseguida nos percataremos de que las oscilaciones de ambos aspectos son notables. Ésta no es una música para tener de fondo, charlando, bebiendo o leyendo. Exige toda nuestra atención y escucha atenta.

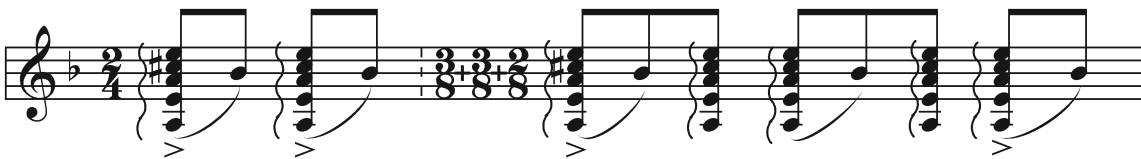
Vamos con un ejemplo aún más significativo. Cogemos el palo de la siguiriya. Compás de amalgama que incluye uno irregular: 2/4+8/8 o, desplegados sus pulsos: 2+2+3+3+2. Desde su exposición más desnuda, vamos a recorrer siete pasos, tal como explicamos en el capítulo de la improvisación, para alcanzar un máximo de espectacularidad rítmica y expresiva. Empezamos, como con el ejemplo precedente, proponiendo primero simples rasgueos en negras.



Las escapadas, con el floreo de la tónica con la sensible (*sib*) también pueden reafirmar el compás.



Subdividir las partes. Rebatir las subdivisiones puede ser incluso de gran ayuda para medir correctamente el compás.



Si disminuimos las subdivisiones hasta alcanzar las semicorcheas, aunque ello conlleve un incremento del estrés del discurso, seguirá siendo una herramienta que, al menos relativamente, nos proporcionará una mayor ayuda para determinar a cada instante la métrica interna del compás.



Pero el guitarrista frecuentemente comienza a proponer diabluras rítmicas intercalando silencios, puntillos y medidas irregulares



o convirtiendo en subdivisión ternaria la binaria y cuaternaria la ternaria.



o, si lo queremos interpretar como en nuestra propuesta, en un contrabajo, tuba, trombón o trompa, haciéndola pedal en la misma octava.

Como acabamos de tratar un caso similar con la cantinela del polo, podemos plantear varias soluciones. La más atrevida para un clarinetista o violinista más avezado, sería tocar la falseta tal cual (simplemente destacando el bajo). Pero si nos encontramos con más limitaciones podremos sustituir el tresillo de semicorcheas por la misma nota del bajo, repitiéndola tres veces para hacer el pasaje accesible a todo tipo de instrumentos,

o realizar un tresillo de corcheas como el que hemos dejado por escrito (realzando ligeramente la melodía del bajo en detrimento del acompañamiento), todo en aras de facilitar el trabajo de improvisación.

Ya veremos en el epígrafe dedicado a la soleá las múltiples formas que puede adquirir este tipo de falseta. Vamos a detenernos un instante en una variación que nos haga pensar un poco más. En ocasiones, la melodía del bajo se desarrolla creando unos enrevesados arabescos de mayor complejidad a la hora de reproducirlos en un instrumento monódico. Cuando sea imposible simultanear el bajo y los comentarios superiores, deberemos entonces optar por quedarnos puntual y estrictamente con la voz cantante, salvo que la paráfrasis de la voz superior incluya las notas del tema (*fa* del tercer compás). Convendrá eso sí, enfatizar ligeramente esa nota.

5.16. Soleá: Tronco de los palos en compás ternario con cambio de acentuación

Breve apunte histórico

La **soleá** (soleares en plural) podemos fecharla por 1850, aunque nos desplazamos por terrenos movedizos. Núñez las emplaza en la década de los 40' y Castro las lleva a los 50' (aunque no sin dejar de reconocer que puedan ser de mucho antes). Los cantos de soledad o de la Soledad que recurrentemente se cantan en los salones decimonónicos no ayudan a aclarar sus orígenes. En su fragua intervienen los olés y los jaleos. En la década de los cincuenta encontramos la zarzuela de Soriano Fuertes "El tío Caniyitas" (1853), la soleá de Villegas (53), el baile de la *Soleá* de la señorita Méndez (55) o *la Soleá* en el Teatro de Málaga (56) o de Jerez (58). Y en los *Cantos españoles* de Eduardo Ocón (del año 1874) leemos que "este canto es casi tan popular como el fandango". Franconetti lo tenía como uno sus estilos punteros y tanto Demófilo, en 1881, y Balmaseda, en 1882, lo recoge con profusión en sus colecciones de cantes flamencos, lo cual denota ya un notable recorrido temporal. Ello nos reafirma a fecharlo en la década de los cincuenta.

Variantes del cante

Posiblemente sea la soleá, junto al fandango, el que más formas musicales diferenciadas ha generado. Con independencia de la solea apolá, fandango por soleá y soleá petenera, genéricamente podemos hablar de soleares de Triana, de Alcalá y Marchena, de Cádiz, de Jerez, de Córdoba de Lebrija y de Utrera. Imposible adentrarse en las diferencias inter-estilísticas. Únicamente señalar que no sólo atañen a aspectos melódicos, sino a los armónicos. Las jerezanas se consideran más cortas y graciosas. Las de Cádiz poseen un desarrollo melódico más notable, mientras las de Triana presentan una mayor elaboración. Kliman, en base a la clasificación de los hermanos Soler, nos distingue estos 92 estilos personales dentro de las variantes señaladas:

Soleares de Alcalá y Marchena: Dos de Agustín Talega, dos de La Jilica, cuatro de Joaquín el de la Paula, dos de La Roezna, de Juan Talega, de Antonio Mairena y de Joselero.

Soleares de Cádiz: tres de Paquirri, tres de Enrique el Mellizo, de El Morcilla, de Juan Ramírez, de Pepe el de la Matrona, de Aurelio Sellés y una anónima.

Soleares de Jerez: Cuatro de Frijones, de Tío José de Paula, de Carapiera, de Teresa Mazzantini, de Pepe Torre, de Manolo Caracol, dos más de Antonio Mairena, de Tío Borrigo y un estilo anónimo.

Soleares de Lebrija: Cuatro de Juaniquí y dos de El Chozas.

Soleares de Triana: Dos de El Fillo, una de Paquirri (que sumar a las tres de Cádiz), tres de La Andonda, dos de Silverio, dos de La Serneta, de Ramón el Ollero, de Enrique Ortega, de Santamaría, de José Lorente, dos de Manuel Cagancho, dos de El Portugués, de Ribalta, de Francisco Amaya, de Pinea, tres de José Yllanda, de Rafael el Moreno, de El Machango, de El Quino, de Noriega, una más de Pepe el de la Matrona, dos de El Sordillo, de Charamusco, de Manolo Oliver, otra más de Antonio Mairena, de Antonio Ballesteros y cinco de Triana anónimas.

Soleares de Utrera: cinco de La Serneta y una de Juan Breva.

Soleares de Córdoba: Tres de Onofre.

Propuestas de escucha

"Si me encuentras por la calle" por Antonio Mairena (cante) y Enrique de Melchor (guitarra)

"Soleá" (en "El genio de la guitarra flamenca") por Ramón Montoya (guitarra)

Compás. Clave rítmica (compás flamenco)

Armonía

The image displays four staves of musical notation, each representing a different harmonic structure. The notation is written in treble clef and includes various chords, accidentals (sharps, flats, naturals), and rhythmic markings (such as 'φ' and 'p'). Brackets are used to group certain notes or chords across measures. The structures are complex and characteristic of flamenco harmony.

Estructuras rítmico-armónicas arquetípicas												
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
A	I											
B	I							II		I		
C	II7			VI/I			II7			I		
D	III			VI			II			I		
E	IV			III			II			I		

Es evidente que nos adentramos en un territorio flamenco descomunal. Cómo será la riqueza de sus formas que ya no podemos limitarnos a trabajar con una sola estructura armónico-rítmica arquetípica, sino que seremos capaces de detectar como mínimo cinco. Y de cada una de ellas será factible arañar multitud de variantes y pergeñar infinidad de falsetas. El muestrario de ejemplos que proponemos da una idea suficientemente de su interés artístico. Por si fuera poco, en el caso de la soleá, terminologías tan flamencas como llamadas, cierres o remates, adquieren una notable diversidad de formas.

La exuberancia de este palo es muy importante a nivel armónico, con el modo frigio flamenco a pleno rendimiento. Pero gran parte de su interés estriba en esa acentuación cambiante que se recoge en el célebre sonsonete:

(dos)-un-dos-tres-cuatro-cinco-seis-siete-ocho-nueve-diez-un-dos

La clave rítmica, por lo pronto admite algunas variantes en los tres primeros sub-compases del compás flamenco.



5.26. Serrana y liviana

Breve apunte histórico

Las **Serranas** aparecen en escena hacia 1830. Serafín Estébanez Calderón, “El Solitario”, ya las consideró *modernas* junto a las tonadas y, a las dos, como *hijas de la caña*. E. Rioja plantea que hay numerosos indicios que nos llevan a situar su aflamencamiento por estas fechas. Y desde luego, en 1853 las encontramos cantadas por Francisco Paredes Villegas y, a partir de 1864, en el repertorio de Silverio Franconetti, lo que también demuestra su recorrido temporal.

Su proximidad melódica con cañas y polos ha llevado a que se consideren una caña metida en el corsé rítmico de la siguiriya, pero también se ha sostenido que presentan una datación anterior a la siguiriya, la que entonces, y no al revés, tomaría prestado su compás.

Variantes

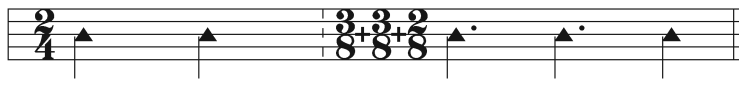
No se le conocen.

Propuestas de escucha.

“Por la Sierra Morena” por Pepe el de la Matrona (cante) y Félix de Utrera (guitarra)

“Romance a la serrana” por Víctor Monge “Serranito” (guitarra)

Compás. Clave rítmica



Armonía

Llamadas. Estructuras armónico-rítmicas arquetípicas

Pulso	1	2	3	4	5
Estructura A	I				
Estructura B	ξ	ξ	II	I	
Estructura C	IV	III	II	I	
Estructura D	VI				
				III	
	IV	III	II	I	

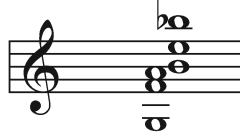
g) Bulerías por guajiras. Pasamos el tema de nuevo a la tonalidad de La flamenco y engarzamos dos llamadas típicas de bulerías I-II-I y I-II-III-II-I-I, para luego decidimos a, ya bien asentada la métrica de bulerías, escoger la estructura clásica de guajiras (IV-I-V-I) con cierre, eso sí, típico de bulerías. Otra melodía muy accesible para la mayoría de instrumentos de sonoridad aguda.

h) Soleares por guajiras. La armonía propia de las soleares trasladadas a la métrica de las guajiras. Cuatro estructuras arquetípicas de la soleá (III-VI-II-I, II-VI-II-I, IV-III-II-I y I-II-I) bajo la métrica de la guajira. Hora es de que los instrumentos graves saquen su voz flamenca. Melodía idónea para un cello o contrabajo, trombón, tuba y hasta para trompa.

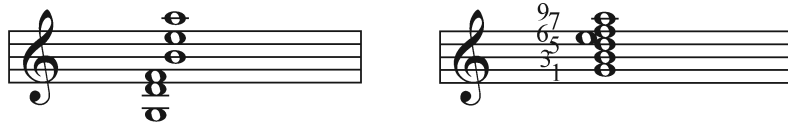
i) Guajiras por alegrías. Puestos a jugar, vamos a darle la vuelta a la anterior propuesta. Nueva melodía para los instrumentos más graves. Ahora es la armonía de la llamada típica de la guajira la que es pasada bajo el tamiz métrico de la soleá. Obsérvese el cuidado para que la armonía entre con el acento del pulso 8 (cc 3 y 7) y, sonando la armonización del estilo de ida y vuelta, la clave sea inconfundiblemente la de unas soleares. El modo mayor quizás nos evoque más las alegrías, en la misma clave, como ya se tendrá controlado.



llevada a la guitarra nos obligará a emplear siempre las seis cuerdas o a tratarla como si fuera un instrumentos monódico, arpegiando los acordes. Según esta técnica, la mano izquierda del pianista hace un acorde con la quinta y séptima menor (en la escuela original se pide la séptima y la novena, pero como muchos alumnos no alcanzan a abrir la mano con solvencia hasta el intervalo de novena mayor, preferimos ajustárselo a la séptima).



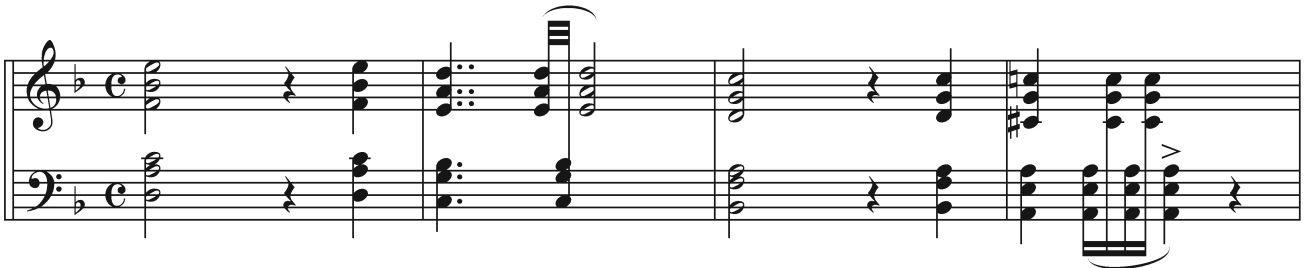
En la derecha, y a partir de la tercera mayor, construiremos un acorde por cuartas, que serán justas, pero podrán disminuirse o aumentarse por intereses escalísticos. El resultado será un acorde, desde el bajo, con quinta, séptima, tercera, sexta y novena o décima menor.



Igualmente, y si tratamos un acorde de dominante, podremos poner una cuarta justa y otra aumentada, para obtener la décima menor (tercera menor) o incluso superponer un acorde igual al de la mano izquierda transportado una cuarta aumentada.



Probemos a jugar con la cadencia flamenca al completo a ritmo de tangos, de los que ya no nos saldremos en todo este trabajo de hibridación.



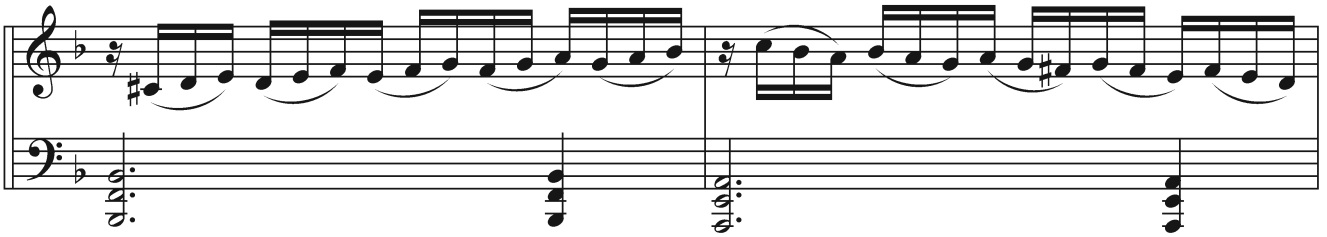
Si completamos la cadencia con sus dominantes (mayores o, incluso, menorizadas) secundarias, que a su vez trabajamos con esta armonía de seis notas, obtendremos un resultado muy jazzístico por tangos. Para que este círculo de cuartas no presente una torpe realización de la mano derecha por el abuso de movimientos en paralelo, vamos proponiendo cambios de posición: *sib-mi-la=mi-la-sib; la-re-sol=re-sol-la*).



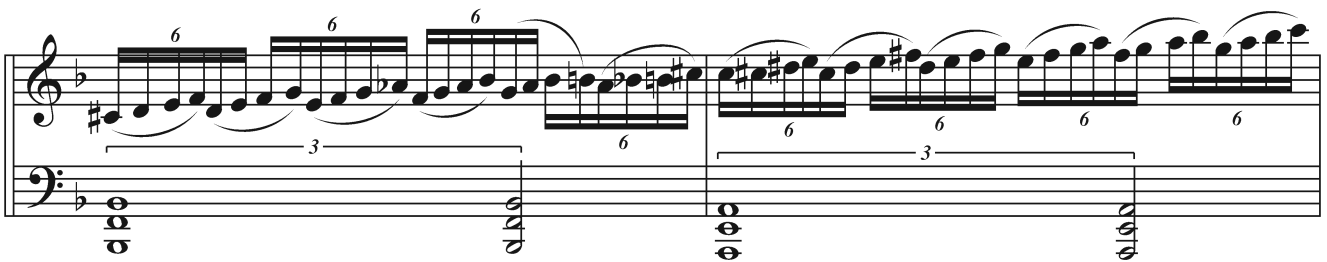
Si incluimos un *walking-bass*, un bajo caminante, le dará más aromas auténticos de *medium jazz*.



Ahora podemos empezar a jugar (recordemos, *to play, jouer, spielen*, tocar/jugar... en inglés francés o alemán se recogen con un solo verbo, mientras que el castellano torpemente los distingue) a partir de distintas figuraciones. Por ejemplo, subiendo o bajando mediante progresiones o escalones basados en escalas melódicas por terceras,



por escalones de escalas melódicas de cuartas

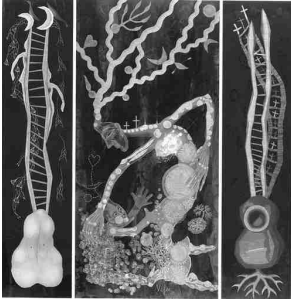


o mediante la progresión de una secuencia ascendente-descendentes.



Dominar la escala frigia mayorizada (ascendiendo) o la frigia natural (descendiendo), puede servirnos para trabajar pequeños anillos (ideas que se repiten alcanzando una progresiva aceleración y una posterior desaceleración) de tres notas.





Capítulo 7

Bibliografía y discografía recomendada

(y brevemente comentada)

Creemos que hemos dejado claro que la semántica del flamenco y los códigos de su lenguaje son tan particulares e inauditos (por más que para los españoles se trate de música de nuestra misma tierra) que el músico académico o clásico que se le acerque encontrará enormes dificultades para poder sumergirse en él con naturalidad. No debe desanimarnos porque por este mismo proceso hemos pasado todos, empezando por los grandes (recuérdese la desesperación de Glinka) o los desatinos de Turina, de Falla u Ohana. Por ello, y partiendo de la base de que la mayoría de los lectores de este trabajo seguramente buscarán en él una llave de acceso al formidable mundo del flamenco (sumado a que con seguridad no habrán gozado de la más recomendable de todas las puertas: la escucha y la formación desde pequeño, en un entorno familiar o artístico), la fecundidad de este acercamiento no encontrará los resultados más ambiciosos si no se complementa con una escucha continuada de los grandes referentes del flamenco y de unas lecturas complementarias. Vayan pues, nuestras propuestas más destacadas, comenzando, como no puede ser de otra manera, por las fuentes sonoras y auditivas.

Discografía y audiovisuales:

Hoy en día es muy fácil engancharse a la red y mediante *youTube* buscar un palo determinado en la versión luminosa de tal o cual cantante o guitarrista. Así lo hemos propuesto en el trabajo particular con cada palo. Sin embargo hay ciertas colecciones que por la calidad de los artistas reunidos, sus versiones ejemplares, la abundante información en el libreto anexo y la completa presencia de todos los palos principales, no debería faltar en nuestra mesa de estudio:

- “*Enciclopedia de los Estilos Flamencos ‘de la A a la Z’*” (12 cedés y libreto, selección y textos de F. Núñez y J.M. Gamboa). Madrid: Ed. Fontana-Universal, 2006.
- “*Magna Antología del Cante flamenco*” (10 cedés a partir de los 20 vinilos de la colección original, textos de J. Blas Vega). Madrid: Ed. Hispavox, 1982.
- “*Rito y geografía del Cante*” (100 capítulos emitidos por TVE entre el 23 de octubre de 1971 y el 29 de octubre de 1973). RTVE.
- “*Grandes clásicos del flamenco*” (28 discos y fascículos). Sevilla: Ed. *El correo de Andalucía*, 2002.

Flamencología:

Sin lugar a dudas, los flamencólogos que han llevado esta ciencia a sus cotas más altas son dos músicos que comenzaron su formación desde el costado académico-clásico: Castro y Núñez. El primero, de corte más técnico y científico (con sus dos completísimos y exhaustivos libros de referencia que reseñamos) y Núñez, más divulgativo (especialmente en su ejemplar página web *Flamencopolis*, que permite la escucha de numerosísimos ejemplos aclarativos).

- Castro, G. *Génesis musical del cante flamenco*, vol. I y II. Sevilla: Libros con Duende, 2014.
- Castro, G. *Las mudanzas del cante en tiempos de Silverio*. Barcelona: Ed. Carena, 2010.
- Núñez, F. *Comprende el flamenco* (libro disco). Madrid: RGB Editores, 1999.
- Núñez, F. www.flamencopolis.com

Índice

Prólogo por Víctor Monge “Serranito”	v
Introducción de Guillermo Castro Buendía, flamencólogo	vii
Preliminares del autor	001
Capítulo 0. Nociones básicas del flamenco	005
Capítulo 1. Nociones generales de la Improvisación en el flamenco	015
Capítulo 2. Trabajando con la armonía flamenca	037
2.1. Los tres modos flamencos:	037
2.1.1. Modo frigio flamenco	037
2.1.2. Modo jónico (mayor)	043
2.1.3. Modo menor	045
2.1.4. Posible coexistencia-presencia de otros modos	047
2.2. La cadencia básica del flamenco.....	050
2.2.1. Cadencia flamenca frente a cadencia andaluza.....	050
2.2.2. Formas de enriquecimiento de la cadencia flamenca	058
2.3. La cadencia resolutive del flamenco: II-I	063
2.3.1. Formas del segundo grado	065
2.3.2. Formas de la tónica	083
2.3.3. Cuadro de los palos flamencos según la tonalidad.....	089
2.4. Cuadro de las formas flamencas según el concepto armónico.....	091
Capítulo 3. Trabajando con el ritmo en el flamenco	095
3.1. Interpretación de la transcripción rítmica del flamenco	104
3.2. Clasificación de las formas flamencas a través del ritmo	109

Capítulo 4. Transcripción: trabajando e improvisando con el piano y con instrumentos monódicos sobre la base de las partituras guitarrísticas	113
4.1. Transcribiendo para instrumentos polifónicos. Trabajando por ampliación, densificación	113
4.2. Transcribiendo para instrumentos melódicos. Trabajando por reducción	123
Capítulo 5. Trabajando individualmente los palos flamencos	137
5.1. Tangos: Tronco de los palos flamencos en compás cuaternario	139
5.2. Tiento	146
5.3. Farruca	150
5.4. Garrotín	155
5.5. Zambra	159
5.6. Tanguillos de Cádiz	163
5.7. Colombianas	168
5.8. Fandango: Tronco de los palos flamencos en compás ternario	174
5.9. Sevillanas	188
5.10. Verdial y jabeira	195
5.11. Rondeña	200
5.12. Malagueña: Tronco de los palos sin compás que vienen del fandango	209
5.13. Granaína y media granaína	216
5.14. Taranta. Cantes minero-levantinos	224
5.15. Tarantos	236
5.16. Soleá: Tronco de los palos en compás ternario con cambio de acentuación	246
5.17. Cañas y polos	264
5.18. Alegrías	271
5.19. Rosas	284
5.20. Soleá por bulerías	291
5.21. Bulerías	300
5.22. Petenera	315
5.23. Guajiras	321
5.24. Siguriya: Tronco de los palos con cambio de compás (de amalgama e irregular)	327
5.25. Cabal	341
5.26. Serrana y liviana	346
Capítulo 6 (a modo de apéndice). Trabajando la hibridación del flamenco	357
...con el flamenco	358
...con el jazz	362
...con la música popular	369
...con la contemporánea	377
Capítulo 7. Bibliografía y discografía recomendada	393
Agradecimientos	397