

# La terminología musical del flamenco

## El sistema modal y los modos en la música flamenca

Lola Fernández Marín<sup>1</sup>

**Resumen.** La música flamenca es una parte esencial de un concepto más amplio: el flamenco. Aunque además de música incluye literatura, danza y plástica, el flamenco es principalmente una música. Sin embargo, no ha sido hasta muy tarde que la flamencología ha abordado el estudio técnico-musical del flamenco. En la actualidad, el número de trabajos científicos que abordan con rigor su estudio musical es cada vez mayor. La teorización musical del flamenco establece conceptos y aplica terminologías a sus elementos constituyentes. Uno de los elementos que definen a un lenguaje musical determinado es el sistema por el que se organizan sus sonidos. Este artículo aborda el estudio del sistema modal del flamenco y los modos que lo constituyen. Expone las diferentes nomenclaturas que se emplean en la actualidad, el significado de cada una de ellas y su mayor o menor idoneidad para definir los conceptos musicales correspondientes.

**Palabras clave:** Música flamenca, musicología del flamenco, teoría musical del flamenco, análisis musical del flamenco, sistemas musicales del flamenco, modo, modalidad, tonalidad, bimodalidad, flamencología musical, modo frigio, modo frigio mayorizado, modo de Mi, modo flamenco, cadencia andaluza, cadencia flamenca.

**Abstract.** Flamenco music is an essential part of a broader concept: flamenco. Although in addition to music it includes literature, dance and art, flamenco is mainly music. However, it was not until very late that flamencology approached the technical-musical study of flamenco. At present, the number of scientific works that rigorously address his musical study is increasing. The musical theorization of flamenco establishes concepts and applies terminologies to its constituent elements. One of the elements that define a given musical language is the system by which its sounds are organized. This article deals with the study of the modal system of flamenco and the modes that constitute it. Exposing the nomenclatures that are used today, the meaning of each of them and their greater or lesser suitability to define the corresponding musical concepts.

**Keywords:** Flamenco music, musicology of flamenco, music theory of flamenco, musical analysis of flamenco, musical systems of flamenco, mode, modality, tonality, bimodality, musical flamencology, Phrygian mode, Phrygian mode of Majority, Mi mode, Flamenco mode, Andalusian cadence, flamenco cadence.

---

<sup>1</sup> Es catedrática de Pedagogía y profesora de Flamenco y Tradición oral española en el Máster de Música Española en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Con anterioridad ha ocupado sendas cátedras en los Conservatorios Superiores de Música de Murcia y de Córdoba impartiendo diversas asignaturas en las especialidades de Guitarra Flamenca y Flamencología. Compositora.

# 1. Flamenco y música flamenca

Con frecuencia se utiliza el término *flamenco* para definir, tanto al conjunto de expresiones que lo configuran, como a una sola de dichas expresiones. En su cuarta definición, la RAE lo considera un adjetivo: «adj. Dicho de una manifestación cultural, o de su intérprete: De carácter popular andaluz, y vinculado a menudo con el pueblo gitano» (Real Academia Española, s.f., definición 4). Al margen de lo obsoleta o reduccionista que nuestra Real Academia puede resultar en lo que a flamenco se refiere, entendemos que «manifestación cultural» alude en cierta manera al «conjunto de expresiones» a las que nos referimos. En alguno de mis artículos esboqué una definición de flamenco como concepto multidisciplinar, con la intención de resaltar el elemento musical como sustento principal del conjunto de manifestaciones que lo configuran:

La *música flamenca* es una parte esencial de un concepto más amplio: el *flamenco*. El flamenco es un arte que incluye además de música, literatura, danza y plástica. Pero ninguno de estos componentes podría existir sin la música. El flamenco no es sólo música, pero sí es, sobre todo, música (Fernández Marín, 2008, p. 4).

Efectivamente, el flamenco es principalmente una música<sup>2</sup>, aunque no solo eso: el baile, los textos del cante, la expresión, el timbre vocal, la plástica, son elementos inherentes al flamenco. Pero sin el sustento musical ninguno de estos elementos podría subsistir como flamenco en el sentido más completo de la palabra<sup>3</sup>. Una guitarra flamenca sonando sola, sin embargo, es flamenco en toda su magnitud. De ahí que pueda resultar riguroso –o simplemente explícito– utilizar la expresión *música flamenca* cuando efectivamente, solo se trate de eso.

## 2. La musicología del flamenco o la flamencología musical

Aunque el flamenco es más que nada una música, no ha sido hasta muy tarde que la flamencología ha abordado su estudio técnico-musical –salvo excepciones–. La explicación radica, en cierta manera, en que el análisis musical del flamenco ha de hacerse desde el conocimiento profundo de un lenguaje, el musical, que a diferencia del lenguaje oral y escrito, no forma parte de la enseñanza general y de la comunicación al uso, sino que requiere un estudio específico de años y años. Por lo que el interés por analizar e investigar el flamenco en su perfil musical tendría que haber venido del ámbito académico; pero en vez de ser así, el academicismo musical rechazó durante mucho tiempo al flamenco, manteniéndolo apartado de sus instituciones.

La incorporación del estudio de la música flamenca al ámbito académico es más bien reciente. Teorías como que el flamenco no se aprende, hay que nacer con ello, son cada vez más residuales.

<sup>2</sup> 'Música' está utilizado aquí en el sentido de rango o género, pero con una categoría superior. La taxonomía aplicada al estudio de las músicas en general y del flamenco en particular, es también diversa en la actualidad: música, familia, género, estilo, variante, pueden constituir –en ese orden jerárquico– una opción para la clasificación, pero no la única.

<sup>3</sup> Por supuesto, entendemos que hay manifestaciones, como el baile o incluso un recitado de letras flamenca, que son flamenco, aún sin música acompañante. Pero a la postre suponen más un recurso con un efecto determinado y de tiempo limitado.

Afortunadamente, en la actualidad, contamos con un gran número de trabajos científicos que abordan con rigor el estudio musical del flamenco. Expertos y expertas en el conocimiento musical tratan –tratamos– de definir, teorizar, denominar y clasificar la música flamenca, para fijar conceptos que ayuden a su comprensión; facilitando el trabajo a intérpretes e investigadores y ayudando a la normalización de su estudio.

Es a esta heurística musical a lo que desde hace algún tiempo venimos denominando musicología del flamenco, en referencia a una flamencología musical que forma parte de la flamencología multidisciplinar.

### 3. La documentación musical del flamenco. Algunos tratados teóricos y analíticos relevantes

Quienes con anterioridad a la década de los 90 del siglo pasado nos interesamos por el hecho musical del flamenco, tuvimos gran dificultad en encontrar estudios que satisficieran nuestra curiosidad. La decepción de no hallar ni una sola nota musical en libros que por sus títulos generaban expectativas sobre su contenido («cantes», «cante jondo», «cancioneros», «coplas», «raíces», «orígenes») era constante. La flamencología abordó desde pronto parámetros relevantes del flamenco, como son el histórico, literario, sociológico, etnicista, genealógico o etimológico<sup>4</sup>, entre otros, pero no fue hasta la publicación de la *Teoría del cante jondo* de Hipólito Rossi (1966), que se edita en forma de libro el primer intento de estudio teórico-musical del flamenco propiamente dicho.

Anteriores a la época de Rossi –y procedentes del ámbito académico–, contamos con escritos como *El cante jondo. Sus orígenes, sus valores, su influencia en el arte europeo*, de Manuel de Falla. Es un apéndice a su libro *Escritos sobre música y músicos* (Falla, 1950), en el que el autor realiza su propio análisis musical de lo que en su momento se denominó «cante jondo».

Desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad, varios son los estudios que han afrontado el perfil musical del flamenco, describiendo todos o alguno de sus componentes (ritmo, melodía, armonía, forma y texto). Resultan relevantes las aportaciones del folclorista Manuel García Matos, quien se interesó por el análisis musical del flamenco, dedicando diversos escritos y artículos al tema<sup>5</sup>.

En 1987, el músico y matemático Philippe Donnier escribe *El duende tiene que ser matemático*, obra muy breve, con gran cantidad de transcripciones musicales de secuencias guitarrísticas, en las que el autor desmitifica el concepto de «duende» flamenco (Donnier, 1987).

En línea con el perfil musical del flamenco, el pianista José Romero publica en 1996 *La otra historia del flamenco (La tradición semítico musical andaluza)* (Romero

4 Enumerar todos los estudios flamencos realizados desde estas ópticas excedería el objeto de este artículo. Baste con mencionar el que está considerado el primer estudio sobre el flamenco, Colección de cantes flamencos, publicado en 1881 por Machado y Álvarez «Demófilo» (Machado y Álvarez, 1881). Básicamente, un recopilatorio de letras de soleares, seguiriyas, polos, cañas, martinets, tonás, livianas, deblas y peteneras.

5 Reunidos por su hija Carmen García-Matos Alonso en distintos recopilatorios: Sobre el flamenco Estudios y notas (García Matos, 1987) y Manuel García Matos, Artículos y aportaciones breves (García Matos, 2012).

Jiménez, 1996), un tratado musical en toda regla, con abundantes transcripciones a notación, en el que el autor expone sus muy personales teorías arabistas y orientalistas sobre los diversos parámetros musicales del flamenco.

Manuel Granados publica en 1988 *Teoría musical de la guitarra flamenca* (Granados, 1998), un tratado eminentemente musical del flamenco dedicado específicamente a la interpretación guitarrística y en 2004, *Armonía del flamenco: aplicado a la guitarra flamenca* (Granados, 2004) también dedicado a la guitarra.

En 2004, la publicación de *Teoría musical del flamenco: ritmo, melodía, armonía, forma* (Fernández Marín, 2004) viene a aportar una teoría general que aborda musicalmente el flamenco a través de sus cuatro componentes principales. En el libro quedan definidos los modos del flamenco con las definiciones y las nomenclaturas que postulamos en este artículo.

Entre los años 2008 y 2017, a partir del marco teórico establecido en el anterior libro citado, ve la luz el método de *Flamenco al piano* con cinco volúmenes (*Soleá, Tangos, Bulería, Alegrías* y *Seguiriya*, respectivamente) para el aprendizaje, interpretación, improvisación y composición de los palos flamencos (Fernández Marín, 2008-2017). Además de ofrecer las herramientas para la interpretación al piano de estos palos, brinda información completa sobre su construcción musical a compositores y músicos en general.

En 2008 se edita *Las claves del flamenco*, del pianista de jazz y flamenco Pedro Ojeto, un tratado práctico musical con el que el autor pretende ofrecer «una herramienta técnica de acceso a la música flamenca» (Ojeto, 2008, p. 11).

Los hermanos Antonio y David Hurtado Torres publican en 2009 *La llave de la música flamenca*, libro que según consta en su presentación editorial «pretende construir sobre los antiguos mitos del flamenco, derribados, una nueva historia que, sólidamente asentada sobre pruebas documentales firmes, restituyan el verdadero significado y la justa dimensión del término pureza» (Hurtado Torres, 2009).

Uno de los más recientes y completos estudios sobre los orígenes musicales del flamenco es el realizado por Guillermo Castro en 2014, *Génesis del cante flamenco*, fruto de su tesis doctoral (Castro Buendía, 2014) y según palabras del autor, ampliación de su trabajo previo *Las mudanzas del cante en tiempos de Silverio* (Castro Buendía, 2010).

Los trabajos mencionados son estudios fundamentales para lo que denominamos musicología del flamenco (volvemos a referirnos a ellos más adelante). Otros muchos escritos y trabajos realizados por los autores citados y por otros investigadores de lo musical –cuya mención aquí sobrepasaría la longitud y el objeto de este artículo–, completan el panorama actual y de las últimas décadas en la musicología del flamenco. En especial todos los tratados de guitarra flamenca, que ya en sí representan no solo métodos para la interpretación guitarrística, sino auténticos tratados musicales del flamenco. Un ejemplo a destacar es el *Traité de la guitarre flamenca* de Óscar Herrero y Claude Horns, colección fundamental no solo por su contenido técnico guitarrístico, sino por su contenido teórico musical.

## 4. El flamenco y el protoflamenco en partitura

En lo referente a la literatura musical propiamente dicha, existen valiosos testimonios musicales con sus partituras correspondientes, a los que la flamencología tradicional no valoró lo suficiente pero que ahora son considerados fuentes relevantes de referencia. Es el caso de la monumental obra realizada por Charles Davillier tras su viaje por España (Davillier, 1874) junto con el ilustrador y músico Gustav Doré en la segunda década del siglo XIX. El trabajo incluye comentarios técnicos sobre ciertos bailes y músicas del sur de España -pertenecientes a lo que hoy llamamos preflamenco o protoflamenco- con algunas partituras musicales añadidas.

ADIOS, MALAGA LA BELLA

INTRODUCTION.

CHANT.

PIANO.

*Andante.*

*Dolce.*

A-dios Ma-la-ga la bel-la A-dios

Ma-la-ga que si, tier-ra don-de yo

na-ci; pa-ra to-dos fuie-tes ma-dre,

Y madras-tra pa-ra mi

*cresc.*

Imagen 1. Partitura de malagueña en *Viaje por España* de Davillier

La partitura, bien original o bien resultado de una transcripción a partir de la audición, constituye una fuente imprescindible en la investigación del flamenco. Hasta tal punto que puede contradecir a estudios etimológicos o documentales. En la actualidad, esta fuente es fundamental para musicólogos y musicólogas del flamenco, aunque bien es cierto que la música del flamenco, como música de transmisión oral, no se ha transcrito hasta una época relativamente reciente.

La investigación actual del flamenco se está valiendo de partituras de la música académica que se consideran relacionadas con el flamenco del que fueron predecesoras o coetáneas. Es el caso de gran parte de la llamada «música nacionalista» española, en la que compositores intentaron volcar en sus obras la música identificativa de lo «español», en la mayoría de ocasiones, identificativas de lo «andaluz».

Dentro del sinfín de colecciones de cantos y músicas populares que se publicaron en el siglo XIX, destacan las de Eduardo Ocón e Isidoro Hernández, recopiladores de los que autores fundamentales como Manuel de Falla<sup>6</sup> extrajeron materiales para la composición de sus obras. Cancioneros como el *Cancionero popular español* de Felipe Pedrell (Pedrell, 1922), quien fue maestro de Falla, son documentos valiosos en los que encontrar vestigios musicales de la música protoflamenca y flamenca.

La obra de guitarristas españoles académicos constituye también una fuente repleta de documentación musical para la investigación de los orígenes de la guitarra flamenca y del flamenco en general. Baste mencionar la obra de Gaspar Sanz, Antonio Santa Cruz y Santiago de Murcia en los siglos XVII y XVIII, de Julián Arcas en el XIX, o las numerosas transcripciones de guitarristas flamencos del siglo XX y XXI, como ejemplos de documentos musicales relevantes para el estudio y la teorización musical del flamenco.

## 5. La teoría y el análisis musical del flamenco

El estudio de cualquier música requiere afrontar parcialmente cada uno de los elementos que la constituyen: sistemas, melodías, ritmos, armonías, estructuras formales. En las músicas academizadas, el análisis de cada uno de estos elementos tiene una larga trayectoria y aplica terminologías consolidadas. Esto no significa que en el ámbito académico-musical no convivan diferentes sistemas de análisis y de nomenclaturas; la libertad de cátedra posibilita utilizar y promover denominaciones diferentes en función de las adscripciones o preferencias de los docentes y teóricos.

La música flamenca se halla en una etapa de adquisición de conceptos, con sus nomenclaturas correspondientes, de la misma manera que ocurre desde siglos en la música clásico-académica. La teorización musical del flamenco requiere una terminología específica para los diferentes parámetros que la constituyen.

---

<sup>6</sup> Uno de los ejemplos más claros de esta «toma» de documentación musical por parte de ciertos compositores, es el Polo de las Siete canciones populares españolas de Falla (Falla, 1922, pp. 28-32), muy similar al Polo gitano publicado por Eduardo Ocón en sus Cantos Españoles (Ocón, 1888, pp. 92-99).

## 6. Elementos de una música. Elementos de la música flamenca

Como hemos mencionado, el análisis y la teorización de cualquier música o lenguaje musical, incluida la música flamenca, se realiza a través del estudio de sus elementos. De los elementos constituyentes relacionados, nos ocupamos en este artículo de los sistemas del flamenco, por lo que describimos a continuación y de manera general, los elementos relacionados con el parámetro sistema: la melodía, la armonía y en cierto sentido, también la estructura formal, ya que hay palos flamencos que presentan diferentes sistemas según la sección del palo de que se trate.

Dejamos para otra ocasión el análisis de la rítmica flamenca, susceptible de abordar desde distintas teorías y transcripciones, por lo tanto sujeta también a controversia musicológica.

### 6.1. Melodía. La melodía en el flamenco

La melodía, definida de manera sencilla, es una línea horizontal de sonidos sucesivos. Por lo general, es la superficie de la música, lo que queda en el oído con más facilidad. Puede producirse sola o acompañada por otros elementos (melodías secundarias, acordes, percusión).

En el flamenco la melodía viene representada principalmente por la voz del cantante. Pero no sólo, también los instrumentos del flamenco «cantan» melodías, bien reproduciendo las líneas del canto, bien creando sus propias melodías instrumentales.

Un ejemplo de melodía desnuda y clara en el flamenco son los cantes sin acompañamiento o «a palo seco», algunos de los cuales tratamos más adelante al abordar el sistema de los modos en el flamenco.

### 6.2. Sistema. Los sistemas del flamenco

El concepto que quizás entraña más dificultad para su definición y comprensión es el de sistema musical. Definido técnicamente, el sistema musical es el «conjunto de sonidos de una música y las leyes de organización de dichos sonidos al configurar la melodía y la armonía»<sup>7</sup>. Los sistemas definen a los diferentes lenguajes musicales.

El hecho musical es siempre anterior a su teorización y sistematización<sup>9</sup>. La teoría no precede a la música sino que la analiza con posterioridad para fijar conceptos. Para su sistematización, los sonidos de una música se disponen de manera sucesiva ascendente o descendientemente, constituyendo el modo o escala<sup>10</sup> matriz del sistema. En función del número de sonidos que lo constituyan, los modos se denominan tetratónicos (cuatro sonidos) pentatónicos (cinco), heptatónicos (siete), etc.

7 Fernández Marín, Lola: definición propia.

8 La aplicación más usual del término es para los sonidos afinados pero existen también sistemas rítmicos.

9 Aunque también se crea música invirtiendo el orden, componiendo a partir de un sistema fijado por la teoría, algo que ocurre principalmente en la música clásico-académica.

10 Modo y escala se usan a menudo como sinónimos pero no son siempre lo mismo. El modo lo constituyen los sonidos matrices o estructurales del sistema, sobre los que se pueden construir acordes cuando el modo se armoniza. Escala, además de usarse como sinónimo de modo, es una serie sucesiva de notas que se genera desde distintas notas del modo; cada nota y acorde del modo puede generar una escala.

Las distancias de altura que existen entre los sonidos de una escala marcan también la tipología del sistema. Estas distancias reciben nombres diferentes en función de su longitud (de mayor a menor: tono, semitono, coma, cent, etc). La afinación adoptada por la música clásica occidental para el sistema tonal<sup>11</sup> «temperó» los sonidos de una escala, reduciendo las distancias entre sonidos consecutivos a dos tipos: tono y medio tono (o semitono). Y estableció el semitono como distancia mínima entre dos notas.

La escala heptatónica o de siete sonidos (base de la música occidental) se compone de cinco distancias de tono y dos de semitono. Las diferentes combinaciones de estas distancias dan como resultado diversas maneras de constituirse las escalas de un sistema. Estas diferentes combinaciones de tonos y semitonos, unidas a comportamientos melódicos asociados, constituyen los denominados modos musicales.

Cada uno de los sonidos de un modo puede ser la base de un acorde (varios sonidos simultáneos); en este caso, el modo está armonizado. Tratamos en capítulos posteriores cuáles y cómo son los sistemas musicales y los modos que utiliza la música flamenca, con sus nomenclaturas correspondientes.

### 6.3. Armonía. Las armonías del flamenco

Varios sonidos sonando simultáneamente generan la armonía. No en todas las épocas de nuestra historia musical ha existido la armonía ni existe en todas las culturas musicales. En la música clásica occidental, la armonía surge entre los siglos XV y XVI como resultado sonoro de varias melodías superpuestas sonando a la vez, a lo que se denominó polifonía.

Las músicas modales, por lo general, son monódicas, se caracterizan por la ausencia de armonía. Así fue la música clásica occidental anterior a la polifonía y así son muchas músicas modales del mundo en la actualidad.

El flamenco, también en su constitución armónica, es singular. Gran parte del flamenco es, como ya hemos mencionado, modal. Pero en las formas flamencas modales con acompañamiento instrumental, se trata de una modalidad armonizada, producto de la diversidad de músicas sobre las que se fundamentó; algunas puramente monódicas, de procedencia oriental y mediterránea; otras, músicas de danza, acompañadas con guitarras, produciendo sonidos simultáneos (acordes). La evolución de la guitarra acompañando al cante y posteriormente como solista, ha dado como resultado unas armonías singulares, que son representativas de la música flamenca.

### 6.4. Forma o estructura formal. La forma en el flamenco

La forma en música es la arquitectura de la obra, el conjunto de secciones que la constituyen y cómo se organizan. En su evolución, la música clásica ha ido incorporando formas musicales típicas o estándares sobre la base de las cuáles los compositores han creado sus obras: fuga, suite, sonata, *improvisato*, son algunas de ellas.

El conjunto de palos o cantes del flamenco constituye en sí mismo un «universo» formal. El flamenco no es un estilo o una forma concreta: es un conjunto de géneros, subgéneros y estilos, cada uno de los cuáles posee sus características musicales identificativas, incluida una estructura formal definida. En este sentido, la música

---

11 Sistema que explicamos en capítulos posteriores.



flamenca no es ni puede ser improvisada en su totalidad, tiene que estar constituida conforme a una estructura musical concreta.

José Romero utiliza este concepto de macro-forma musical, aplicado a los estilos o géneros del flamenco, en el título y tema de uno de los capítulos de su tratado *La otra historia del flamenco*. Es el capítulo «Formas musicales andaluzas flamencas», en el que el autor distingue entre «Formas musicales jondas, formas musicales no jondas, formas musicales flamencas de procedencia folklórica y formas musicales de los siglos XVII, XVIII y XIX (recogidos por el Sr. Cotarelo y Mori) que suponemos de origen flamenco» (Romero Jiménez, 1996, pp. 59-69).

La forma se puede aplicar en el flamenco también en el sentido de micro-forma, designando las secciones internas de un estilo; las que corresponden al cante, al acompañamiento guitarrístico y al diálogo entre ambos actores.

Este es el significado que Pedro Ojesto aplica el término en su libro *Las claves del flamenco para designar al glosario de elementos en la interacción entre guitarra y cante en una interpretación flamenca* (Ojesto, 2008).

En 2004, el término forma parte del título y constituye un capítulo específico de *Teoría Musical del Flamenco: ritmo, melodía, armonía y forma* (Fernández Marín, 2004). Se aborda en su doble aplicación: para definir la estructura de un estilo flamenco y para definir las secciones internas de la interpretación.

## 7. Los sistemas musicales

Para exponer un panorama sobre los diferentes sistemas musicales que se han dado a lo largo de la historia de la música y también en el marco de las distintas culturas, en el pasado y en la actualidad, hemos de separar los contextos en los que estos han tenido y tienen lugar. La música «culta» occidental ha tenido como base diversos sistemas musicales, en cierta manera siguiendo un orden lineal, dando paso unos a otros a través de la evolución del sistema. Básicamente y grosso modo, los sistemas han sido tres: modalidad, tonalidad y atonalidad.

La modalidad y la tonalidad son también sistemas en los que se basan músicas no académicas o «etnomúsicas», consideradas objeto de estudio de la etnomusicología, entendiendo esta última como «el estudio de los acervos culturales de pueblos no occidentales (...) incluye el análisis de la música occidental desde una perspectiva antropológica. La etnomusicología, en tanto que cultura occidental, puede ser considerada en la actualidad como un fenómeno de Occidente» (Nettl, 1983, p. 25)

Y una de estas músicas es el flamenco. Modalidad y tonalidad son los sistemas sobre los que se basa toda la música flamenca.

### 7.1. Modalidad o sistema modal. Los modos

El comportamiento de la música clásica occidental, desde la antigüedad hasta los siglos XV-XVI en los que aflora la tonalidad, así como en la música de otras culturas o civilizaciones y en gran parte de nuestra música tradicional, responde a lo que entendemos como modalidad o sistema modal.

La música modal, a grandes rasgos, se caracteriza por lo siguiente:

- Está constituida por una sucesión horizontal de sonidos, sin construcción

vertical, es decir, sin bloques de sonidos que suenan a la vez, sino una línea melódica, bien sola o bien sobresaliendo si existen sonidos secundarios que la envuelven.

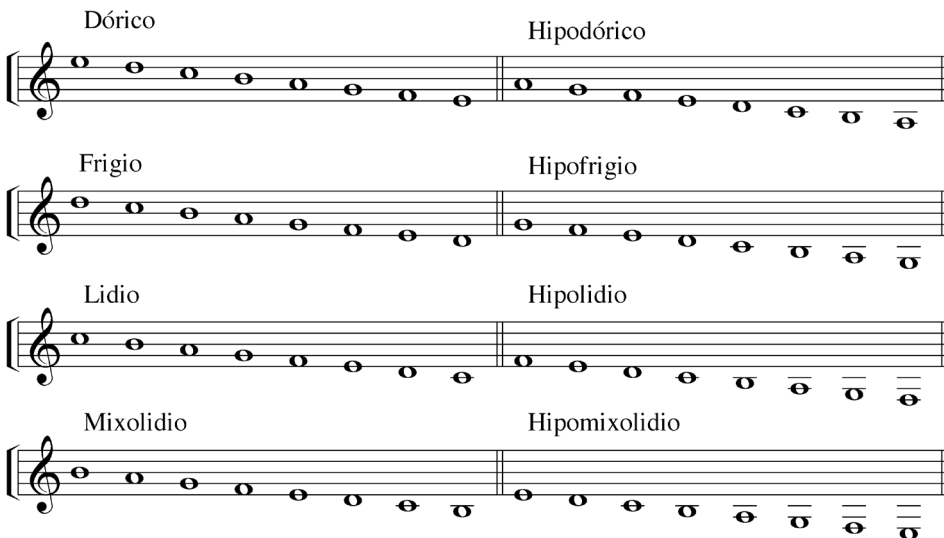
- Los sonidos se suceden principalmente sin saltos entre unos y otros sino por lo que llamamos notas o grados conjuntos.
- Es una música eminentemente vocal, está estrechamente relacionada con un texto, mensaje principal que hay que transmitir al oyente.
- Al ser eminentemente vocal, el ámbito de la melodía (distancia entre la nota más grave y más aguda) es limitado, en concordancia con las posibilidades de la voz.
- Existen unas notas protagonistas que asumen las funciones de tensión y relajación. Estas son, respectivamente, la nota final y la nota recitativa, notas que quedaron posteriormente en el sistema tonal como tónica y dominante -términos aplicados tanto a la primera y quinta nota de la escala, como a los acordes que se construyen sobre cada una de ellas-.

## 7.2. Los modos de la antigua Grecia

Quizás el principal antecedente teórico-musical del que partir en la evolución de nuestra música clásica occidental sea el sistema modal utilizado en la antigua Grecia. Aunque no se sabe cómo sonaba realmente su música, sí se sabe cómo los griegos organizaban los sonidos en modos. Eran siete modos heptatónicos -resultado de la suma de dos tetracordos-, representados descendentemente.

En el siguiente gráfico se muestran los cuatro modos principales, con el nombre asociado a cada uno. De estos cuatro modos surgían otros cuatro secundarios denominados igual que los principales pero con el prefijo hipo; se construían emplazando las cuatro notas superiores del modo en su parte inferior.

Imagen 2. Modos griegos. Fuente: elaboración propia

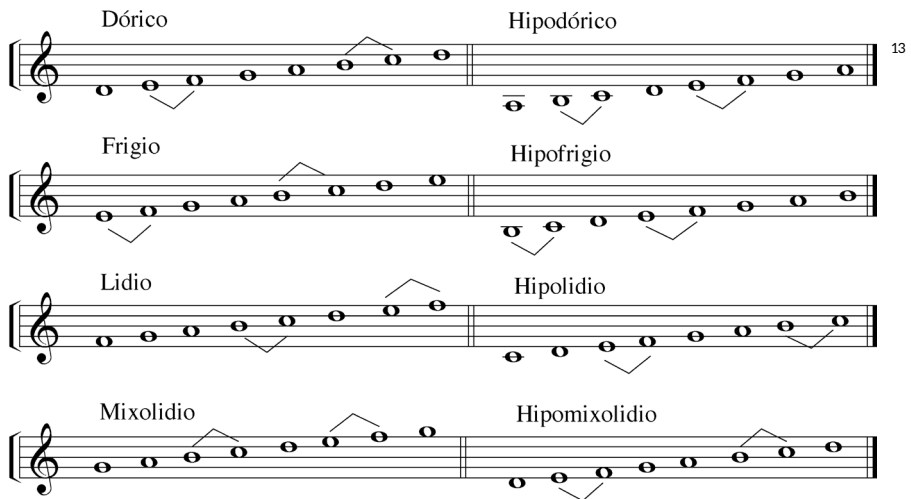


El primero de los modos griegos, el dórico, es el que posteriormente constituyó la base de la mayor parte del flamenco modal y la totalidad del flamenco modal acompañado instrumentalmente. En musicología y etnomusicología es denominado modo de Mi, atendiendo a su nota primera o principal. La distancia de medio tono entre su nota primera (mi) y la inmediatamente superior (fa) constituye la esencia de la sonoridad reconocida como flamenca.

### 7.3. Los modos gregorianos o eclesiásticos

El sistema de los ocho modos se utilizó en las liturgias, tanto en la bizantina como posteriormente en la liturgia cristiana, en el llamado canto gregoriano. La música gregoriana incorpora la nomenclatura del sistema griego de modos pero con la correspondencia de nombres alterada. Es decir, se aplicaron los mismos nombres a modos diferentes<sup>12</sup>. Los nuevos modos gregorianos o eclesiásticos fueron los siguientes:

Imagen 3. Fuente: Elaboración propia

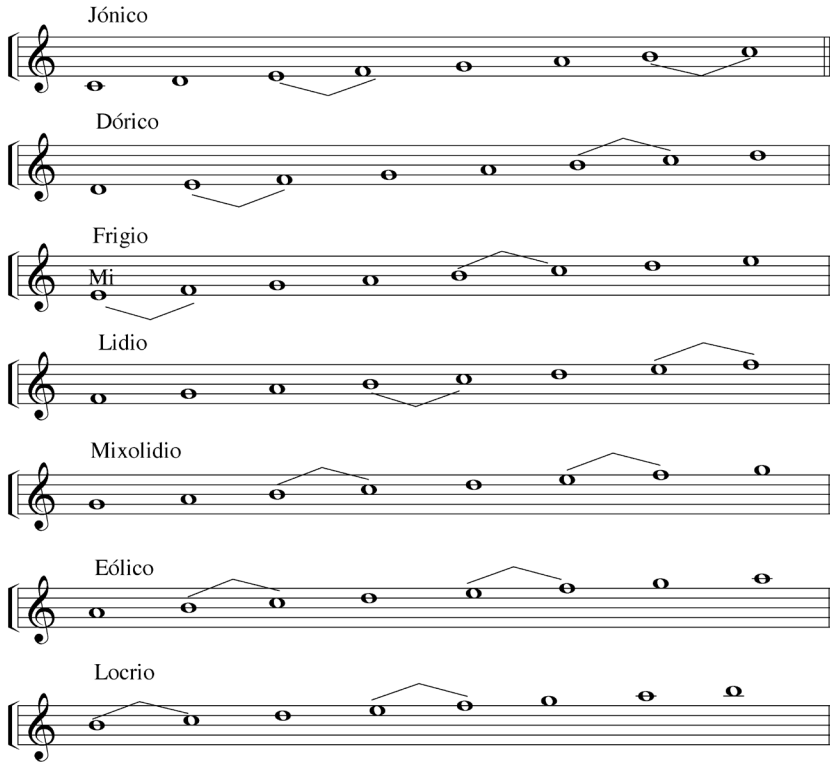


Tras una ampliación y reestructuración del sistema en el siglo XVI, estos modos antiguos se establecieron de la siguiente manera:

12 «En el siglo VI d. C., Boecio transcribió las escalas de tonos, y tomándolas por escalas modales legó a los músicos de la Edad Media errores de denominación que perduraron durante largo tiempo. Los intérpretes de Boecio aplicaron los nombres griegos a sus escalas auténticas y plagales (...) los nombres griegos empleados en la nomenclatura de las escalas pasaron a designar escalas que nada tenían que ver con las escalas griegas originales» (Hervás Vila, 1997).

13 Los ángulos indican las distancias de medio tono; el resto de distancias son de un tono.

Imagen 4. Fuente: Elaboración propia



Observamos que el modo tercero, el modo de Mi, del que hemos subrayado su protagonismo en el flamenco, pasa de denominarse dórico a denominarse frigio. Esta nomenclatura es la que utilizamos en la actualidad para referirnos a este sistema de modos y también en otras músicas actuales como el jazz, donde se improvisa sobre la base de dichos modos.

## 8. Los sistemas musicales del flamenco

El flamenco se ha construido a partir de la fusión de diversas culturas musicales que se han dado cita, simultáneamente o sucesivamente, en el territorio que ahora denominamos España; principalmente en Andalucía, aunque no solo. Las diferentes músicas que han participado en su configuración han hecho que en el flamenco confluyan diferentes sistemas musicales. Existe flamenco modal y flamenco tonal, o sea, tonalidad y modalidad, y a determinados géneros se les cataloga como bimodales por combinar ambos sistemas en un mismo cante o palo.

## 9. La modalidad en el flamenco. Los modos del flamenco

### 9.1 El modo frigio o modo de Mi (dórico griego)

La modalidad en el flamenco viene representada principalmente por el tercero de los modos antiguos que hemos expuesto con anterioridad. La distancia de medio tono que existe entre la primera y segunda nota del modo es la esencia de la sonoridad flamenca.

Modo frigio



Imagen 5. Fuente: elaboración propia

Como también hemos expuesto, este modo ha recibido varios nombres: fue el modo dórico griego y más tarde el modo frigio eclesiástico. Recibe también el nombre de la primera de sus notas: modo de Mi.

Modo de Mi es pues, equivalente a modo frigio, pero cuando a este modo se le denomina dórico es necesario explicitar que se está aplicando la nomenclatura de los modos griegos, por la confusión que puede generar. Por ejemplo, En su Teoría de la guitarra flamenca, Manuel Granados utiliza «Modo Dórico» para referirse al modo frigio, aclarando antes que se trata del «modo Dórico griego» (Granados, 1998, p. 39).

Cada vez menos teóricos utilizan el término dórico para designar al modo de Mi y por nuestra parte, consideramos más apropiado utilizar la denominación de modo frigio. Frigio es el nombre que recibe desde que se utilizaron los nombres griegos para los modos eclesiásticos, quedando el modo de Mi como frigio. Es también el nombre generalizado en el jazz y las músicas modernas.

### 9.2. El modo frigio mayorizado (o modo de Mi cromatizado)

Ocurre que en la música tradicional de Andalucía y de gran parte de España, en la música flamenca y en la música clásica «nacionalista» española, este modo frigio incorpora una nueva nota en determinados movimientos melódicos. Es la tercera nota del modo elevada medio tono, es decir, mayorizada<sup>14</sup>. Pero esta nota no es una nota estructural o fija sino que se da en determinados movimientos o gestos melódicos. Una misma melodía incorpora las dos terceras, la 3ª mayor y la 3ª menor, cada una de ellas en función de la circunstancia melódica.

Este modo que combina las dos terceras, en función de la direccionalidad de la melodía, recibe el nombre de frigio mayorizado. En algunos ámbitos es denominado también modo de Mi cromatizado.

<sup>14</sup> La tercera natural del modo representa un intervalo de tercera menor con respecto a la nota inicial, por lo que, esta nueva tercera, al estar elevada medio tono, constituye una tercera mayor.



se producen en la melodía, bien en la voz de los cantes, bien en las melodías instrumentales.

Si la melodía no contiene la tercera mayor, la nomenclatura apropiada a aplicar es la de modo frigio o modo de Mi. Si contiene la tercera mayor o ambas terceras, la nomenclatura apropiada a aplicar es la de modo frigio mayorizado -modo de Mi cromatizado en ambientes musicológicos-.

### ***Por qué es preferible el uso de modo frigio y frigio mayorizado en vez de modo de Mi y modo de Mi cromatizado***

La nomenclatura modo de Mi presenta, a nuestro parecer, algunos inconvenientes en la práctica musical. Este modo se transporta a diferentes alturas para la interpretación instrumental. Es decir, se puede interpretar desde otra nota diferente de mi de las doce que componen nuestro sistema temperado. Para indicar que el modo se realiza desde otra nota que no es el mi, tenemos que añadir la nota de partida: modo de Mi desde la, Modo de Mi desde sol, etc. Nombrar dos notas para definir un modo resulta confuso y menos ágil que utilizar la frigio, sol frigio, etc. En la práctica instrumental y en el análisis, esta última opción es la más cómoda y la más utilizada.

La utilización de modo de Mi cromatizado en vez de modo frigio mayorizado puede suponer también un problema de falta de rigor, ya que cromatismo actualmente<sup>18</sup> significa en música un avance de semitono: por ejemplo, la secuencia sol-sol sostenido es un cromatismo. Pero estas dos notas no se producen sucesivamente en el comportamiento del modo frigio mayorizado; más bien al contrario, no se encuentran, ya que la presencia de una de ellas en un gesto melódico, implica la ausencia de la otra. Por estos motivos expuestos creemos en la conveniencia del uso de modo frigio y modo frigio mayorizado en vez de modo de Mi o modo de Mi cromatizado.

### **9.3. El modo flamenco**

Aunque una de las características fundamentales de la música modal es la monodía, -o sea, una línea horizontal de sonidos- y la característica fundamental de la tonalidad es la construcción de acordes sobre las notas del modo, existen músicas modales armonizadas: el flamenco es una de ellas.

Cuando la guitarra u otro instrumento polifónico acompaña a la voz en un cante en modo frigio o frigio mayorizado, realiza acordes sobre cada una de las notas del modo. Y estos acordes constituyen el modo frigio armonizado.

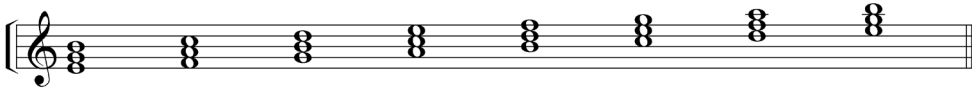
Pero esta armonización del modo frigio se produce de una manera especial: el acorde de la primera de sus notas, al que llamamos tónica, mayoriza la tercera. Esta mayorización de la tercera no es exactamente igual que la mayorización de algunas terceras en las melodías en modo frigio mayorizado: se produce siempre y se produce sólo en la tónica del modo.

A continuación mostramos los ejemplos de lo que sería el modo frigio armonizado con su tónica sin mayorizar y el modo frigio mayorizado con el acorde sobre la tercera mayor del modo. Ninguno de los dos constituyen la armonía del flamenco:

<sup>18</sup> Decimos actualmente porque entendemos que este término puede responder a la clasificación que en la música antigua y en las músicas orientales se hace de los tres tipos de intervalo: diatónico, cromático y enarmónico, en el que cromático significa intervalo de semitono.

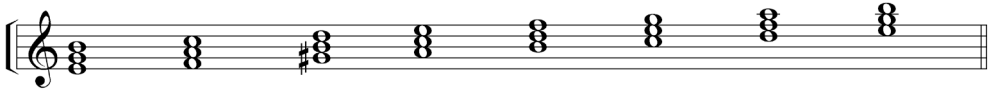
### Modo frigio armonizado

Imagen 8. Fuente: elaboración propia



### Modo frigio armonizado con acorde sobre la 3ª mayor

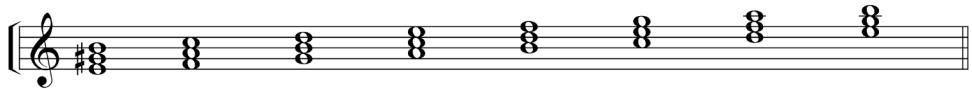
Imagen 9. Fuente: elaboración propia



El modo armónico que se utiliza en el canto flamenco modal con acompañamiento es el modo frigio armonizado con el acorde de tónica (o grado I) mayorizado. Este modo, con ciertas disonancias que detallamos más adelante, es el denominado modo flamenco:

### Modo flamenco (Modo frigio armonizado con la tónica mayorizada)

Imagen 10. Fuente: elaboración propia



En el flamenco, los cantes modales básicos se acompañan con el modo flamenco a la altura (o tono) que cada cante requiera. Hablamos de seguiriya, serrana, liviana, soleá, caña, polo, bulerías, tango, tientos, mariana.

Según los datos que manejamos, el término modo flamenco –como designación del modo que se utiliza en los palos flamencos acompañados– se utiliza por vez primera en el volumen 3 del *Traité de guitarrre flamenca* de Oscar Herrero y Claude Worms: «La soleá se toca en modo flamenco de mi, o “por arriba”» (Herrero, 1997, p. 8). Para la descripción del modo, los autores nos remiten al primer volumen del tratado en el que sin embargo, no habían utilizado esta nomenclatura sino la de modo frigio para referirse al mismo al que un año después denominan modo flamenco (Herrero, 1996, p. 10).

En 2004 Manuel Granados también incluye el término en su libro *Armonía del flamenco: aplicado a la guitarra flamenca*.

Ese mismo año aparece *Teoría musical del flamenco: ritmo, melodía, armonía y forma*, de Lola Fernández Marín, en el que modo flamenco queda definido de la siguiente manera:

Cuando el modo frigio se armoniza para el acompañamiento instrumental al cante, la mayorización de la tercera está presente en el acorde de tónica, constituyéndose así el modo flamenco (...) Las melodías de los cantes cuyo acompañamiento está basado en los acordes del modo flamenco, se desenvuelven en modo frigio, por ser este el modo a partir del que surge el modo flamenco, pero a menudo presentan la tercera mayorizada como corresponde al acorde de tónica flamenca (frigio mayorizado) (...) Esta tercera no es siempre mayor, se alterna con la tercera menor propia del modo frigio, sobre todo en movimientos melódicos descendentes hacia la tónica, produciéndose así,



a veces, un choque entre la tercera menor de la melodía y la tercera mayor del acompañamiento, rasgo característico de la estética flamenca (Fernández Marín, 2004, p. 68)

En la actualidad, modo flamenco es ya una denominación instalada en la terminología musical flamenca, baste con revisar diferentes artículos, publicaciones, tesis. Algunos autores que lo utilizan son por ejemplo, Alejandro Román en *La armonía del flamenco en el contexto de la música popular moderna y del jazz* (Román), Inmaculada Morales en *Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile* (Morales Peinado, 2017), Manuel Cera en *Sobre el modo flamenco y sus funciones tonales* (Cera, 2018), Álvaro Guijarro en *Modo flamenco y modo del repertorio de los Bardos Bakhshi de Turkmenistán: análisis comparativo* (Guijarro, 2017) o Víctor Díaz Lobatón en *La armonía en el flamenco* (Díaz Lobatón, 2010), entre otros.

A veces se utiliza el término modo flamenco como sinónimo de otros conceptos que ya hemos definido con anterioridad, lo que puede generar confusión. Es el caso de las referencias de Faustino Núñez en su web flamencópolis:

Tres son los modos más utilizados para armonizar el cante flamenco, primero la tonalidad modal andaluza, también conocida como modo frigio, cadencia andaluza o modo flamenco, la más característica del género (...) La tonalidad modal andaluza, también llamada modo frigio, cadencia andaluza, frigio-flamenco o, lo que es peor, frigio mayorizado, se basa en principio en la armonización de los cuatro tonos del modo de Mi (coincidente con el modo frigio medieval), que se caracteriza por el intervalo de medio tono el primero y segundo grado. Los cuatro acordes que resultan de armonizar el modo frigio, forman la famosa cadencia: La menor - Sol mayor - Fa mayor - Mi mayor (Núñez, 2011)<sup>19</sup>

Núñez utiliza un término más a añadir a la variedad de nomenclaturas: la tonalidad modal andaluza y enumera una serie de términos sinónimos, cada uno de los cuales hemos descrito como hechos musicales diferentes, por lo tanto susceptibles de terminologías distintas. En otro párrafo, el autor utiliza también el término modo andaluz: «Los fandangos instrumentales de esta época también contribuirán al nacimiento del modo andaluz» (Núñez, 2011)<sup>19</sup>. Tres son por lo tanto las nuevas nomenclaturas que usa Núñez para designar a lo que hemos denominado modo flamenco: tonalidad modal andaluza, modo frigio-flamenco y modo andaluz.

Frigio-flamenco es también la opción de Guillermo Castro para denominar al modo flamenco: «Que nosotros denominaremos frigio flamenco en muchos de los casos (...) Por extensión al uso de este anterior modo, llamaremos a la tonalidad resultante frigia flamenca» (Castro Buendía, *Génesis Musical del cante flamenco*. 2014, vol. I p. 103) y de Carlos Galán en su publicación *Improvisación en el flamenco* (Galán, 2020), según el autor<sup>20</sup>, para diferenciar a este modo de los modos tonales mayor y menor que también son utilizados por la música flamenca.

Por nuestra parte, no consideramos que la denominación frigio flamenco pueda dar lugar a confusiones, como sí ocurre con otras denominaciones, pero nos parece redundante. Entendiendo modo flamenco bajo la definición que hemos aportado en párrafos anteriores, no creemos necesario utilizar un doble nombre ya que no puede confundirse con ningún otro modo (véase también el apartado «La tonalidad o sistema tonal»).

19 [En línea] Consultado el 14 de octubre de 2020.

20 Galán, Carlos: comunicación directa.

Pedro Ojesto denomina a este modo tonalidad flamenca (Ojesto, 2008, p. 43). Consideramos que aplicar el término tonalidad puede suponer una contradicción, ya que significa en sí mismo un sistema diferente del de modalidad, que es el que aquí tratamos. La escala que Ojesto presenta como matriz de la tonalidad flamenca es la que mayoriza la tercera: «esta escala flamenca, matriz de la que llamamos tonalidad flamenca (...) se la puede ver como un modo frigio (...) con la inclusión de la tercera mayor» (Ojesto, 2008, p. 40). Esta escala no puede ser la base del modo armonizado, ya que el modo flamenco construye su acorde tercero sobre la tercera sin mayorizar. El mismo autor así lo reconoce cuando al presentar los acordes sobre esta escala mayorizada, niega que sean los acordes de la tonalidad flamenca: «Pero estos no son los propios de la tonalidad flamenca, donde esa alteración de la escala (...) sólo se contempla en el acorde de la tónica y los demás acordes son los consecuentes de la armadura» (Ojesto, 2008, p. 42).

## 10. La tonalidad o sistema tonal

La tonalidad se estableció sobre dos de los modos antiguos: el modo jónico o modo de Do y el modo eólico o modo de La. El gusto compositivo se fue decantando por estos dos modos, a la vez que la construcción musical pasaba de la horizontalidad imperante a la verticalidad. La simultaneidad de los sonidos generó una sistematización de los acordes (grupos de sonidos simultáneos sobre cada nota del modo).

La tonalidad se caracteriza pues por estar reducida solo a dos modos, mayor y menor, pero con una gran desarrollo de los acordes de cada uno de esos modos. Las funciones de tensión, semitensión y relajación se ven reforzadas con respecto a la música monódica al venir representadas por acordes en vez de por un sonido solamente.

Nuestra música clásica occidental, desde el barroco hasta el siglo XX, en el que surgen lenguajes no tonales y también una neo-modalidad, se basa exclusivamente en la tonalidad. También la mayor parte de las músicas comerciales, urbanas, el jazz, gran parte de la música popular y una parte importante de la música flamenca.

Modos mayor y menor con sus acordes tríadas correspondientes:

Imagen 11. Fuente: Elaboración propia

Do mayor

La menor

Detailed description of the musical notation: The image shows two staves of music. The first staff is for 'Do mayor' (C major) and contains seven triads labeled I through VII. The second staff is for 'La menor' (A minor) and contains seven triads labeled I through VII. A bracket labeled 'Cadencia andaluza' spans from the V chord (F#) to the I chord (A).

Diversos géneros del flamenco son tonales. En modo mayor están la mayoría de las Cantiñas o Cantes de Cádiz, la cabal, las bulerías de Cádiz, ciertas sevillanas, la guajira, el garrotín, los tanguillos y la rumba. Aunque algunos de estos estilos puedan aparecer con cambios al modo menor y/o al modo flamenco. En modo menor están palos de procedencia hispanoamericana como la milonga, la vidalita

y la farruca; algunas alegrías, algunos tangos, ciertas rumbas y ciertas sevillanas. De igual manera, algunos de ellos presentan también internamente cambios a otros modos.

Como bien explican los hermanos Hurtado Torres «el empleo que estos estilos hacen de la Tonalidad, en realidad, es bastante simple, limitándose, casi con exclusividad, a las tres funciones básicas de Tónica, Dominante y Subdominante, y en muy contadas ocasiones, la Dominante de la dominante (V del V)» (Hurtado Torres, 2009, p. 131)

A pesar de que estos palos en modo mayor y menor son flamencos, no podemos catalogar a los modos mayor y menor como modos flamencos. Siguen siendo modos tonales con comportamiento tonal.

### 10.1. El modo menor y la cadencia andaluza

En la imagen 11 se observa que los cuatro últimos acordes del tono de La menor coinciden con lo que hemos denominado cadencia andaluza, en su versión más sencilla. Efectivamente, hay una relación entre el modo menor y la cadencia andaluza que se manifiesta en muchas canciones tradicionales andaluzas y españolas que presentan una ambigüedad en su sistema matriz ya que, comenzando con un comportamiento propio del modo menor, en el que la función de reposo radica en el grado I, finalizan descendiendo por la cadencia, trasladando dicha función al acorde V (I en el modo flamenco).

El siguiente es un ejemplo de canción cuya primera semifrase responde a la fórmula tonal de pregunta (I/ I/ I/ V) que en vez de continuar con lo que sería una respuesta tonal «ortodoxa» (V/ V/ V/ I) resuelve con la cadencia andaluza reposando en el grado V del modo menor, convirtiéndolo en el I de un hipotético modo flamenco:

#### Canción de rueda de Madrid<sup>21</sup>

Imagen 12. Fuente: Elaboración propia

Al en - trar en Se - vi - lla de - na chi - qui - lla mee - na - mo - ré V Laa - ga -

6  
ré de la ma - no yal cam - pa - men - to me la lle - vé V

A pesar de que el acompañamiento de esta canción requiere un acorde de Mi mayor en el reposo final (I flamenco y V del modo menor), en el penúltimo compás la melodía no incluye el sol sostenido, ya que está precedida y seguida de la segunda nota del modo (fa) –evitando así el intervalo de tono y medio propio de músicas orientales y mediterráneas–.

21 Transcripción del recopilatorio de García Matos, Manuel: Magna Antología del Folklore Español.

La coincidencia entre la tendencia a descender desde la tónica del modo menor hasta su dominante y el primer tetracordo del modo frigio (en ambos casos la-sol-fa-mi) ha hecho que haya diferentes opiniones sobre el origen de esta cadencia y en definitiva, sobre el origen modal del flamenco: ¿se origina a partir del modo menor o se origina por influencia del modo frigio (dórico en la antigua Grecia) proveniente de las culturas orientales y mediterráneas que se dieron cita en el sur de la península?

Para José Romero no hay duda del origen, ya que denomina a este tetracordo descendente «cadencia arábigoandaluza», proveniente de «nuestra escala modal arábigo-andaluza» (Romero Jiménez, 1996, p. 31) en referencia, respectivamente, al primer tetracordo del modo frigio mayorizado y al modo completo.

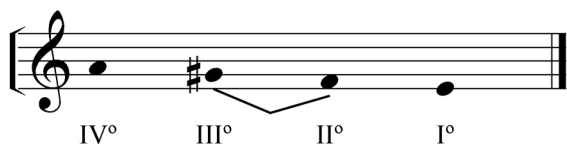
Cadencia arábigo-andaluza según José Romero

Imagen 13. Fuente: elaboración propia a partir de Romero, p. 31



Transportada a Mi

Imagen 14. Fuente: Elaboración propia a partir de Romero, p. 31



Discrepamos de Romero en que, como venimos indicando, melódicamente no se suelen dar en el flamenco ni en la música tradicional española la segunda y la tercera notas consecutivas.

Guillermo Castro opina que la cadencia andaluza fue utilizada para armonizar cantes en modo frigio:

Lo más probable es que los músicos flamencos hayan tomado prestada esa progresión armónica llamada «cadencia andaluza», y la hayan utilizado para armonizar algunos cantos en modo frigio, cantos que posiblemente son más antiguos en su origen que el uso de esa cadencia. Otra cosa probable, a raíz de los análisis de los estilos que con posterioridad veremos es que, en ciertos cantos en modo menor se haya ido acentuando poco a poco la sonoridad frigia por medio del uso particular que el flamenco hace de la cadencia andaluza, enfatizando los finales en mi de la melodía de la voz con Mi Mayor en la guitarra, y suprimiendo poco a poco la sonoridad de la menor en favor de Mi M como acorde de reposo y Fa M como acorde de tensión, creándose frases rítmico-armónicas a modo de ostinato, según unos ciclos determinados. (Castro Buendía, 2014, vol. I, p. 114)

## 10.2. Cadencia andaluza y cadencia flamenca

Los cuatro primeros acordes del modo flamenco, representados normalmente en

sentido descendente, ya que es la tendencia natural de la música sobre esta cadencia, constituyen la denominada cadencia andaluza. La música flamenca modal se suele articular en torno a estos cuatro acordes; los tres acordes restantes del modo adaptan sus posiciones para integrarse en la cadencia, aportando variantes de la misma.

Cadencia andaluza

Imagen 15. Fuente: Elaboración propia



Tanto el modo flamenco como su cadencia correspondiente responden más fielmente a la denominación de «flamenco» cuando están contruidos con las disonancias propias de la música flamenca, en su mayor parte procedentes de las posiciones guitarrísticas. Estas disonancias marcan una gran diferencia de sonoridad con respecto al modo con acordes consonantes de tres sonidos.

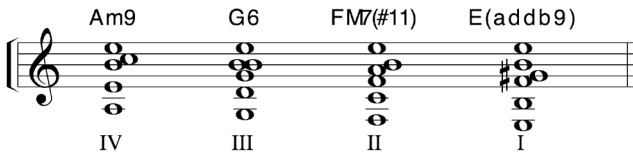
Así pues, esta cadencia constituida con las disonancias generadas por las posiciones de la guitarra y por la inclusión de otros grados del modo, es distinta de la cadencia con acordes consonantes de tres sonidos configurada con los acordes I/ VII/ VI/ V del modo menor, a la que denominamos cadencia andaluza. Por lo que nos parece adecuado distinguir una de otra denominando cadencia flamenca a la sucesión de cuatro acordes sobre la base del I, II, III y IV, pero contruidos por más de tres sonidos y con disonancias flamencas.

Los tonos guitarrísticos tradicionales en modo flamenco (Mi, La, Si, Fa#) utilizan diferentes disonancias que dependen de las posiciones de la mano izquierda de la guitarra. Por lo tanto, podemos decir que no existe un único modelo de modo flamenco, trasportable a otras alturas, sino que el modo varía en función del tono o altura desde el que se toque.

Cadencia flamenca en dos modos y en escritura guitarrística

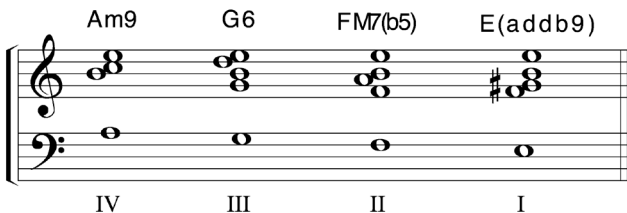
Cadencia flamenca de Mi

Imagen 16. Fuente: Elaboración propia



Cadencia flamenca de La

Imagen 17. Fuente: Elaboración propia



## 11. La bimodalidad en el flamenco

Bimodalidad en el flamenco significa alternancia de dos modos en un mismo cante o palo. Hay formas flamencas que desde hace tiempo se vienen calificando como bimodales. Ya en 1966 Hipólito Rossi dedica un capítulo de su tratado teórico musical a los cantes bimodales:

la numerosa familia de los fandangos es bimodal, por cuanto que la parte instrumental confiada a la guitarra está en modo dórico [en referencia al dórico griego, frigio posterior], la copla se manifiesta en modo mayor y en su último fragmento (la caída del último tercio, que dicen los flamencos) modula al modo dórico (Rossy, 1966, p. 92)

Como bien indica Rossi, estos cantes bimodales son los de la familia de los fandangos: fandangos<sup>22</sup>, cantes de Málaga, granaína, media granaína y cantes de Levante. Y efectivamente, la calificación de bimodalidad se da a estos estilos respondiendo a las secciones de que constan: una parte instrumental en modo flamenco y una parte vocal en modo mayor.

Los hermanos Hurtado Torres amplían el concepto considerando también bimodalidad la combinación de modal con tonal menor: «La Bimodalidad es el sistema armónico más característico e interesante del Flamenco, y nace como resultado de combinar Modo frigio con otros modos que pueden asemejarse a los modernos modos Mayor y menor» (Hurtado Torres, 2009, p. 137)

En la actualidad hay teóricos que cuestionan esta aplicación de bimodal a dichos géneros y defienden que realmente responden a un único modo y tono matriz.

Hay quien, como Galán en su *Improvisación del flamenco*, opina que el término bimodalidad no es correcto, no porque no existan dos modos diferenciados en los fandangos –algo que reconoce explícitamente–, sino porque bimodalidad ha significado en la música académica dos modalidades superpuestas –por lo que prefiere hablar de doble modalidad– (Galán, 2020, p. 177).

Nuestra postura acerca de este debate es clara: tiene sentido seguir aplicando a estas formas la calificación tradicional de bimodal –entendida como dos modos diferentes que se alternan, no que se superponen– y exponemos a continuación la justificación pertinente.

El modelo de fandango flamenco responde a un paradigma estructural que alterna una parte guitarrística en modo flamenco con una parte vocal en el modo del VI grado del modo flamenco matriz<sup>21</sup>. Es decir, si el fandango se toca en modo flamenco, la copla se desarrolla en Do mayor. Y esta copla tiene una entidad formal y armónica propia.

Como ya expusimos en el artículo *La bimodalidad en los fandangos y en los cantes de Levante*, la copla de fandango y la copla de jota presentan una marcada similitud:

Hasta el tercio o verso quinto, existe una gran similitud entre ambas coplas. La estructura poética –con la respectiva anticipación del tercer verso– es coincidente y la estructura armónica parecida, con la diferencia de que en la copla de fandango interviene el IV grado en el reposo del segundo tercio y en el último para facilitar el enlace con el modo de mi matriz. (Fernández Marín, 2011, p. 10)

---

22 Nos referimos a una estructura generalizada del fandango, sin dejar de tener en cuenta las excepciones de algunos fandangos de Huelva, como los de Almonaster, cuya copla se sitúa en un modo diferente del resto del modelo generalizado.

Comparación entre copla de fandango y de jota con los acordes correspondientes del acompañamiento en Do mayor sobre cada verso:

Imagen 18. Fuente: Elaboración propia

COPLA DE FANDANGO	COPLA DE JOTA
G7            C	G7            C
Merece estar condena	Pena que me está matando
C        (C7)    F	C            G
To el que le da un tiro a una liebre	Tengo una pena, una pena
G7            C	G7            C
Merece estar condena	Pena que me está matando
C        (D7)    G	C            G
Una liebre se avazalla	Se la contaré a la tierra
G7            C	G7            C
Con dos perros acolleraos	Cuando me estén enterrando
C7        F        E	
Y si se va que se vaya	(Repite los versos 5 y 2)

Encontramos pues cierto sentido a la hipótesis de Hipólito Rossy sobre que la copla de jota pudo haberse injertado en el fandango instrumental, generando la estructura que alterna copla vocal y guitarra e introduciendo la modalidad mayor de la jota en el fandango -ensanchando la sección en modo mayor que ya existía previamente-.

La nueva doctrina estética injerta en el cante, trae de fuera -de la jota, del italianismo musical- coplas en modo mayor, sonoras, gallardas, vibrantes (...) Pero los innovadores -los creadores del flamenco- no renuncian a la música tradicional del pueblo más que en lo necesario para asimilar la nueva copla, la copla brillante en modo mayor; y la injertan en el modo dórico (Rossy, 1966, p. 217)

El comportamiento tonal de la copla vocal del fandango se percibe en la melodía, que se ve condicionada por los acordes guitarrísticos que la acompañan. Un análisis riguroso de las coplas vocales de cualquier estilo de fandango, no puede prescindir nunca de la guitarra. Una de las influencias de la guitarra en la voz es probablemente la séptima menor o de dominante característica de los cantes libres y de levante, presente en el acorde guitarrístico e incorporada a la melodía del cante (Fernández Marín, 2011, p. 16)

Al analizar melódicamente y armónicamente una copla de fandango, conviene situarnos en el nuevo tono-modo. Por supuesto, sin dejar de tener en cuenta que es el correspondiente a un VI grado del modo flamenco matriz. Pero entendiendo lo que ocurre desde la óptica del nuevo tono-modo. Es similar a lo que sucede en el análisis de la música clásico-académica: una sección de envergadura de una obra que ha modulado con respecto a la tonalidad matriz, hay que entenderla y analizarla desde la nueva tonalidad, reconociéndola como secundaria, por supuesto.

En las imágenes siguientes, rescatadas de la tesis doctoral (Fernández Marín, 2015, pp. 71-72), exponemos dos transcripciones en las que reconocer semejanzas entre la copla de fandango y la de jota. Una de ellas se corresponde con el fandanguillo de Mora, en una de sus versiones y la otra es una jota tradicional aragonesa. Tal y como

expusimos en la tesis, ciertos fandanguillos resultan ser en cierta manera un híbrido entre jota y fandango, ya que su estructura armónica se corresponde con la de la jota, pero añaden un último tercio para volver al ritornello instrumental en el modo matriz flamenco. Es el caso del fandanguillo de Mora.

### Fandanguillo de Mora<sup>23</sup>

Imagen 19. Fuente: Elaboración propia a partir del Cancionero popular de Mora por Francisco Martín Martínez

Can - - - pie de mi re - ja

5 Pa - ja - ri - to tú queal - al - ba

9 Can - tas al pie de mi re - ja

13 No ven - gas a des - per - tar - me

17 Quees - toy so - ñan - do con e - lla

21 Quees - toy so - ñan - do con e - lla

Chords: G, C, F, E

Jota aragonesa Dicen que no nos queremos (Falcó de Pablo, 1959)

Imagen 20. Partitura impresa arreglada y armonizada por Victorina Falcó

Di - cen que no nos que - re - mos

5 Di - cen que no nos que - re - mos

9 Por - que no nos ven ha - blar

13 A tu co - ra - zón yal mí - o se lo

17 pue den pre - gun - tar

Chords: G7, C, G, C7, G

23 Fuente sonora del Cancionero popular de Mora-Toledo- por Francisco Martín Martínez: <http://www.tradifolk.org/> [en línea]



Reticentes a que la copla en el fandango se enfoque siempre desde el punto de vista del modo mayor del VI grado, se muestran teóricos como Miguel Ángel Berlanga, entre otros. Berlanga defiende la teoría de que «hay una ausencia de correspondencia entre un hecho y otro [en referencia a la melodía de la voz y la armonía que la acompaña]: variedad en lo vocal, uniformidad en lo instrumental. Las cadencias armónicas (...) no muestran correspondencia exacta con las cadencias melódicas» (Berlanga, 1998, p. 188)

Acerca de esta opinión de Berlanga, queremos matizar que bien es cierto que los reposos melódicos de la copla del fandango muchas veces tienen un comportamiento que semeja al modal, decayendo descendentemente por notas conjuntas, a veces reflejando la cadencia melódica la-sol-fa-mi. Pero no olvidemos que mi es la tercera nota del acorde de tónica de Do mayor y las melodías en esta tonalidad pueden perfectamente reposar en esta nota del acorde. La voz no tiene por qué reposar en la nota fundamental del acorde que la acompaña; más bien al contrario, reposar en otra nota del acorde proporciona riqueza sonora. Por esto, sin contradecir del todo a Berlanga, nos parece importante reconocer cuándo la copla refleja totalmente una estructura modal, con gran desarraigo del acompañamiento instrumental – efectivamente, existen coplas así–, de cuando la copla está reposando en otras notas del acorde que no son la fundamental.

En la transcripción de fandangos<sup>24</sup> de la imagen siguiente observamos un comportamiento de la voz claramente tonal; no obstante, en el primer tercio la melodía reposa sobre el do (no habría por lo tanto dudas sobre la tendencia tonal o modal) y en los siguientes tercios impares (que se corresponden con la tónica de do mayor) cadencia sobre notas diferentes del acorde, en concreto sobre el mi en el penúltimo tercio. También el último tercio reposa sobre el mi, con el mismo descenso modal; pero la diferencia entre ambos tercios es bien clara y se reconoce auditivamente, en uno de ellos estamos en Do mayor y en el otro ya estamos en Mi flamenco.

Imagen 21. Fuente: Elaboración propia a partir de la fuente sonora referenciada.

**Fandangos camperos** Transc. Lola Fernández

Me re - ces - tar con de na o - - - - -

Toel que le daun ti - roau lie - bre - - - - -

Me re - cees - tar con - de - na - - o - - -

u - na lie - bre sea va - za - - - lla - - -

con dos pe - rrosa - - - co - ra - os - - -

y si se va - - - que se va - ya

24 Isla, Álvaro de la: Fandangos camperos (1998). Todo el flamenco de la A a la Z. Club internacional del libro. Madrid.

## 12. Otros modos en el flamenco: lidio, mixolidio, locrio, eólico, jónico

Diversos autores han considerado la existencia de otros modos en la música flamenca diferentes a los aquí expuestos. Modos pertenecientes al sistema modal antiguo como el mixolidio, el locrio, el lidio o el eólico. No percibimos estos modos en la constitución estructural de la música flamenca. Es decir, ningún palo flamenco tiene como modo matriz ninguno de los modos mencionados –ya sea solo melódico, ya sea melódico-armónico-. Sí reconocemos que, comenzando sobre las distintas notas de los modos del flamenco que hemos expuesto, se generan diferentes escalas modales, como ocurre en el jazz al improvisar sobre las escalas de los diferentes grados de una tonalidad: por ejemplo, la escala que se produce sobre el II grado del modo flamenco es una escala lidia; mixolidia sobre el III, eólica sobre el IV, locria sobre el V. Está claro que las melodías vocales de los cantes generan esas escalas en ciertos pasajes: por ejemplo, una subida melódica de soleá desde la nota 2ª del modo frigio hasta la 4ª genera un tetracordo lidio; o un tercio vocal de una taranta que incluye la séptima de dominante del acorde que la acompaña genera una escala mixolidia. Pero es algo bien distinto a que estos modos sean modos matrices del flamenco.

Diferente es el caso del modo jónico. La carcelera, dentro de los cantes a palo seco, es un ejemplo claro de modo jónico en el flamenco. Con frecuencia se usa el nombre de jónico como sinónimo de modo mayor o al revés, ya que sus sonidos básicos son los mismos –recordemos que el modo mayor tonal se constituyó sobre el primero de los modos antiguos, el modo jónico o modo de Do-. Pero hablamos de modo jónico cuando la música responde a las características que hemos definido como modales (p. 15) y de modo mayor cuando responde a las que hemos definido como tonales (p. 25). Por lo tanto, la denominación aplicable a la carcelera es la de jónico y no la de mayor; y a unas alegrías la de mayor y no de jónico.

## 13. Conclusiones

Hemos expuesto que el flamenco, a pesar de ser una arte completo y genuino, conformado por diversas manifestaciones –cante, toque, baile, literatura, plástica-, viene sustentado principalmente por la música. El flamenco es muchas cosas más pero sobre todo, es una música. La flamencología abordó desde pronto parámetros relevantes del flamenco como son el histórico, literario, sociológico, etnicista, genealógico o etimológico, entre otros, pero no ha sido hasta época más o menos reciente que se ha desarrollado una flamencología musical.

El número de trabajos que abordan con rigor el estudio de la música flamenca es cada vez mayor. Se trata de definir, denominar y clasificar los elementos musicales del flamenco con el objeto de fijar conceptos, nunca en detrimento de la creación, ni por delante de ella.

El estudio musical del flamenco necesita catalogar los fenómenos aplicando terminologías que respondan lo más fielmente posible al hecho musical. En relación al parámetro sistema musical –que concierne a la manera de organizarse los sonidos de una música, por lo tanto a la melodía y a la armonía principalmente-, hemos abordado los modos o «maneras» de constituirse el flamenco y los sistemas a los que pertenecen.

Dos son los sistemas básicos que se dan en el flamenco: modalidad y tonalidad. Más un tercero que surge de la yuxtaposición de los dos anteriores al que denominamos bimodalidad.

La modalidad en el flamenco tiene varias manifestaciones, siendo la principal la que tiene como base al modo melódico denominado frigio (eclesiástico o antiguo) dórico (griego) o modo de Mi (nomenclatura preferida por algunos teóricos). La manera en que este modo se da en gran parte de la música tradicional española y en parte de la música flamenca es mayorizando su tercera en ciertos pasajes, de lo que resulta el modo frigio mayorizado. Cuando el modo frigio se armoniza, constituyéndose los acordes del acompañamiento a la voz, lo hace mayorizando el acorde de tónica –el que se construye sobre el primer grado del modo–. El resultado es el modo flamenco.

Hemos expuesto la coincidencia que existe entre los cuatro últimos grados del modo menor y los cuatro primeros del modo flamenco: los acordes de estos cuatro grados configuran la llamada cadencia andaluza. A esta cadencia, cuando se da en la música flamenca –no en la tradicional española o andaluza– y viene reforzada por las disonancias propias del modo flamenco en la interpretación guitarrística, la denominamos cadencia flamenca.

Sobre el término bimodalidad aplicado flamenco, reconocido desde hace mucho por diversos estudiosos y cuestionado actualmente por otros, nos hemos mostrado partidarios de su uso. Aclarando que no puede ser entendido como dos modos superpuestos<sup>25</sup> sino como dos modos consecutivos, asociados a una estructura, la del modelo «fandango<sup>26</sup>», que combina dos secciones alternas: ritornello instrumental y copla vocal. Y reconociendo también que en determinados casos el carácter modal de la melodía de la copla es muy marcado, por lo que el modo tonal mayor en el que se acompaña es reconocible apenas en los acordes del acompañamiento.

Por último, en relación a la existencia de otros modos antiguos en la música flamenca, diferentes a los desarrollados en este artículo, hemos indicado que solo el modo jónico está presente en el flamenco en ciertos cantes sin acompañamiento como la carcelera y el martinete. Observando que es de rigor utilizar la denominación de modo jónico en vez de mayor para estos cantes, dado su comportamiento modal y no tonal.

---

25 Significado que tiene cuando se utiliza en música contemporánea.

26 Teniendo en cuenta que otras formas, no solo el fandango, se basan en esta estructura: cantes de Málaga, cantes de Levante, etc.

## Bibliografía

Academia, R. (s.f.). Diccionario de la lengua española, 23.<sup>a</sup> ed., [versión 23.3 en línea]. Recuperado el 23 de octubre de 2020, de <https://dle.rae.es>: <https://dle.rae.es/flamenco?m=form>

Alejandro, R. (s.f.). La armonía del flamenco en el contexto de la música popular moderna y del jazz.

Berlanga, M. Á. (1998). Los fandangos del Sur. Conceptualización, Estructuras Sonoras, Contextos Culturales (Tesis Doctoral). Granada: Biblioteca Universitaria.

Castro Buendía, G. (2014). Génesis Musical del cante flamenco. De lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconetti, vol. I y II (Vol. I). Sevilla: Libros con duende.

Castro Buendía, G. (2010). Las mudanzas del cante en tiempos de Silverio. Análisis histórico-musical de su escuela de cante (1830-1890). Barcelona: Publicaciones Carena.

Castro Buendía, G. (junio de 2011). Los «otros» fandangos, el cante de la madrugá y la taranta. Orígenes musicales del cante de las minas. Recuperado el 21 de agosto de 202, de Revista de Investigación sobre Flamenco La Madrugá: <https://revistas.um.es/flamenco>

Cera, M. (2018). Sobre el modo flamenco y sus funciones tonales. Publicación de los tientos para guitarra flamenca «De viento y sal». Recuperado el octubre de 2020, de [es.scribd.com](https://es.scribd.com): <https://es.scribd.com/document/392160219/Sobre-el-modo-flamenco-y-sus-funciones-tonales-Publicacion-de-los-tientos-para-guitarra-flamenca-De-viento-y-sal>

Davillier, B. C. (1874). *Lèspagne* Primera edición. París-Corbeil: Ed. Librairie Hachette et Cie.

Díaz Lobatón, V. (2010). La armonía en el flamenco. Madrid: Que vayan ellos.

Donnier, P. (1987). El duende tiene que ser matemático (reflexiones sobre el estudio analítico de las Bulerías). Córdoba: Andrés raya Saro-Virgilio Márquez, Editor.

Falcó de Pablo, Victorina (1959): *Dicen que no nos queremos jota aragonesa*. Madrid, Música moderna.

Falla, M. d. (1950). *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Espasa Calpe.

Falla, M. d. (1922). *Siete canciones populares españolas. Sept chansons populaires espagnoles; adaptation française de M. Paul Milliet*. París: Max Eschig.

Fernández Marín, L. (2008). *Atavismo y modernidad del flamenco, una música ausente en nuestros centros de formación musical*. Madrid: I Congreso de Educación e Investigación Musical CEIMUS.

Fernández Marín, L. (2008-2017). *Flamenco al Piano 1, 2, 3, 4, 5*. Madrid: Acordes Concert. Oscar Herrero ediciones.

Fernández Marín, L. (2011). *La bimodalidad en los fandangos y en los cantes de*

Levante. Revista La Madrugá. (U. d. Murcia, Ed.) Murcia, Región de Murcia.

Fernández Marín, L. (2004). Teoría musical del flamenco. Ritmo, melodía, armonía, forma. Madrid: Acordes Concert.

Fernández Marín, L. (2015). Estructuras de la música popular andaluza, preflamenca y flamenca en Iberia de Isaac Albéniz (Tesis doctoral) Madrid. Universidad Complutense.

Guijarro, Á. (2017). Modo flamenco y modo del repertorio de los Bardos Bakhshi de Turkmenistán: análisis comparativo. Investigar en creación e interpretación musical en España.

Galán, C. (2020). Improvisación en el flamenco. Tratado teórico-práctico. Madrid: Enclave creativa.

García Matos, M. (2012). Artículos y aportaciones breves (Recopilación y selección de Carmen García-Matos Alonso). Extremadura: Asociación Cultural Lux Bella 1492.

García Matos, M. (2012). El folklore en «La vida Breve» de Manuel de Falla. En M. García Matos, Manuel García Matos, artículos y aportaciones breves. Madrid: Asociación cultural Lux bella 1492.

García Matos, M. (1987). Sobre el flamenco, estudios y notas. Madrid: Cinterco.

Granados, M. (2004). Armonía del flamenco: aplicado a la guitarra flamenca. Barcelona: Beethoven.

Granados, M. (s.f.). magisterioflamenco.wordpress.com. Recuperado el 18 de octubre de 2020, de Magisterio flamenco: <https://magisterioflamenco.wordpress.com/armonia-del-flamenco-i/>

Granados, M. (1998). Teoría musical de la guitarra flamenca. Barcelona: Casa Beethoven.

Hurtado Torres, A. y. (2009). La llave de la música flamenca. Sevilla: Signatura ediciones.

Hervás Vila, V. J. (1997). <http://www.vicentejosehervas.com>. Recuperado el 12 de octubre de 2020, de <http://www.vicentejosehervas.com/files/modosgriegos.pdf>: <http://www.vicentejosehervas.com/files/modosgriegos.pdf>

Herrero, O. y Worms, C. (1996). Traité de guitarre flamenca (Vol. 1). París: Combre.

Herrero, O. y Worms, C. (1997). Traité de guitarre flamenca (Vol. 3). París: Combre.

Machado y Álvarez, A. (1881). Colección de cantes flamencos. Sevilla: Imprenta y Litografía de El Porvenir.

Morales Peinado, I. (2017). Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile. Sevilla: Universidad de Sevilla Sevilla,.

Moreno, G. (2008). Murió Tomás. La Debla de Tomás Pavón. [G. Moreno, Intérprete] De Magna antología del cante flamenco. Madrid: Hispavox.

Nettl, B. (1983). The Study of Ethnomusicology. Chicago and London: University of Illinois Press.

Núñez, F. (2011). Flamencópolis. Recuperado el 14 de octubre de 2020, de <http://www.flamencopolis.com>: <http://www.flamencopolis.com/archives/476>

Ocón, E. (1888). Cantos españoles: colección de aires nacionales y populares. Málaga.

Ojesto, P. (2008). Las claves del flamenco. Madrid: Ediciones y publicaciones autor SRL.

Pedrell, F. (1922). Cancionero popular español Editorial Valls. Barcelona: Editorial Valls.

Román, A. (s.f.). La armonía del flamenco en el contexto de la música popular moderna y el jazz. Recuperado el 20 de octubre de 2020, de academia.eu: [https://www.academia.edu/9841013/La\\_armon%C3%ADa\\_del\\_flamenco\\_en\\_el\\_contexto\\_de\\_la\\_m%C3%BAsica\\_popular\\_moderna\\_y\\_del\\_jazz](https://www.academia.edu/9841013/La_armon%C3%ADa_del_flamenco_en_el_contexto_de_la_m%C3%BAsica_popular_moderna_y_del_jazz)

Romero Jiménez, J. (1996). La otra historia del flamenco. La tradición semítico musical andaluza I y II. Sevilla: Consejería de Cultura y Centro Andaluz de Flamenco.

Rossy, H. (1966). Teoría del cante jondo. Barcelona: Credsá.

Valenzuela Lavado, S. (2016). Armonía modal, modo de Mi y flamenco. Aproximación al «Modo de Mi Armónico» como Sistema Musical de Tradición Hispana. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada.