

UNIVERSIDAD DE GRANADA. FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS.
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE Y CIENCIAS DE LA MÚSICA.

**ARMONÍA MODAL,
MODO DE MI
y
FLAMENCO**

*Aproximación al “Modo de Mi Armónico” como
Sistema Musical de Tradición Hispana.*

Autor: Salvador Valenzuela Lavado.

Director: Dr. Miguel Ángel Berlanga Fernández.



Universidad de Granada

2016.

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Salvador Valenzuela Lavado
ISBN: 978-84-9163-106-4
URI: <http://hdl.handle.net/10481/44889>

ÍNDICE GENERAL

ÍNDICE GENERAL	3
1. MÚSICAS POPULARES EN BÚSQUEDA DE IDENTIDADES: EL FLAMENCO	9
1.1. INTRODUCCIÓN.....	9
1.2. HIPÓTESIS DE TRABAJO.....	12
1.3. OBJETIVOS.....	13
1.4. MARCO TEÓRICO	14
1.4.1. <i>Teorías de organización modal de la música tradicional española.....</i>	<i>14</i>
1.4.1.1. Manuel García Matos.....	16
1.4.1.2. José Antonio de Donostia.....	18
1.4.1.3. Miguel Manzano Alonso.....	19
1.4.2. <i>La música popular urbana.....</i>	<i>25</i>
1.4.3. <i>Armonía modal y flamenco.....</i>	<i>27</i>
1.4.4. <i>Tonalidad, armonía modal y modulación en la teoría armónica.....</i>	<i>31</i>
1.5. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	38
1.6. CUESTIONES METODOLÓGICAS.....	48
1.6.1. <i>Contextualizaciones. Acotaciones.....</i>	<i>48</i>
1.6.2. <i>Análisis modal. Criterios.....</i>	<i>49</i>
1.6.3. <i>Análisis armónico. Herramientas analíticas.....</i>	<i>51</i>
1.6.4. <i>Armonía modal. Criterios.....</i>	<i>53</i>
1.6.5. <i>Tonalidad. Funciones. Modulación.....</i>	<i>62</i>
1.7. FUENTES DOCUMENTALES.....	63
1.8. ESTRUCTURA DE LA INVESTIGACIÓN.....	75
2. ARMONÍA MODAL Y MODO DE MI.....	77
2.1. DIACRONÍA Y SINCRONÍA EN EL SISTEMA MODAL DE MI.....	77
2.1.1. <i>Configuración. Arquetipos.....</i>	<i>77</i>
2.1.1.1. <i>Diatonismos en evolución. Entre la historia, el mito y la teoría.....</i>	<i>78</i>
2.1.1.2. <i>Configuración del modo de Mi.....</i>	<i>83</i>
2.1.1.3. <i>Arquetipos melódicos.....</i>	<i>87</i>
2.1.2. <i>El modo de Mi en el flamenco. Breves transcripciones.....</i>	<i>89</i>
2.1.3. <i>Bimodalidad, modo de Mi y Flamenco.....</i>	<i>95</i>
2.1.3.1. <i>Antecedentes teóricos.....</i>	<i>96</i>
2.1.3.2. <i>Flamenco y bimodalidad.....</i>	<i>97</i>
2.1.3.3. <i>Transcripciones.....</i>	<i>101</i>

2.2. LA SONORIDAD FRIGIA EN LA MÚSICA TRADICIONAL ESPAÑOLA.	
UN RECORRIDO DIACRÓNICO.....	108
2.2.1. Siglos XV-XVI.....	108
2.2.1.1. La polifonía hispana y europea. Puntualizaciones teóricas.....	109
2.2.1.2. Aproximación al <i>modo de Mi</i> y <i>cadencia frigia</i> en la canción polifónica española.....	113
2.2.1.3. Variación, diferencias, líneas de bajo.....	128
2.2.1.4. <i>Fabordones</i> del IV tono.....	139
2.2.2. Siglos XVII y XVIII.....	148
2.2.2.1. La cadencia frigia en el manuscrito <i>Libro de tonos Humanos</i>	149
2.2.2.2. El <i>estilo rasgueado</i> . Conceptos teóricos.....	158
2.2.2.3. Las <i>cláusulas</i> del 4º <i>tono</i> según algunos tratados del XVIII.....	170
2.2.2.4. Progresiones circulares.....	177
2.2.2.5. Resumen.....	189
2.2.3. Siglos XIX y XX.....	192
2.2.3.1. La canción andaluza del s. XIX.....	192
2.2.3.2. Nuevas concepciones armónicas de ámbito europeo.....	206
2.2.3.3. Nacionalismo Musical: Albéniz y Falla.....	209
2.2.3.4. Hacia un nuevo escenario: el <i>modo de Mi armónico</i>	227
2.2.3.5. Manolo Sanlúcar.....	230
2.2.3.6. Paco de Lucía.....	234
2.2.3.7. Resumen.....	248
2.2.4. <i>Tipología de modulaciones. Síntesis</i>	251
3. DEL MODO DE MI ARMÓNICO.....	254
3.1. SONORIDAD FRIGIA DE TRADICIÓN HISPANA. SÍNTESIS.....	254
3.1.1. Aspectos narrativos.....	255
3.1.1.1. <i>Modo de Mi</i> . Cuatro tipos de modelo-función.....	255
3.1.1.2. Antiguas fórmulas melódicas en nuevos contenedores armónicos.....	258
3.1.1.3. La polarización <i>zarabanda-chacona</i> : Nueva variante evolutiva peninsular.....	261
3.1.1.4. De las polarizaciones al <i>acorde pedal</i>	262
3.1.1.5. Mixturas modales: entre lo estático y lo dinámico.....	264
3.1.2. Aspectos morfológicos.....	265
3.1.2.1. El entramado polifónico.....	265
3.1.2.2. La <i>cadencia frigia</i> polifónica. Estadios evolutivos.....	267
3.1.2.3. De las <i>falsas consonantes</i> a las <i>dominantes secundarias</i>	278
3.1.2.4. El sistema modal de Mi y sus réplicas a distintas alturas.....	280
3.2. DEL MODO DE MI ARMÓNICO. SISTEMA. FUNCIONES.....	283
3.2.1. <i>De cómo la cadencia frigia asume la teoría de la tensión armónica</i>	289
3.2.1.1. El II^{\flat} como “tensión armónica”.....	290
3.2.1.2. La sexta aumentada.....	291
3.2.1.3. Una configuración singular: <i>grupo de tensión con polaridad ambivalente</i>	293
3.2.1.4. La séptima disminuida.....	295

3.2.1.5.	La sexta napolitana	296
3.2.1.6.	La escala octatónica o disminuída	297
3.2.1.7.	Sustitución por tritono	298
3.2.2.	<i>Los ejes resolutivos o cadencias resolutivas.</i>	299
3.2.3.	<i>Del Concepto de “región”.</i>	303
3.2.4.	<i>De las modulaciones.</i>	310
3.3.	SÍNTESIS	317
3.3.1.	<i>De la Armonía modal de tradición hispana al flamenco.</i>	317
3.3.2.	<i>Hacia una eventual clasificación de fenómenos en el flamenco.</i>	319
3.3.3.	<i>Aspectos histórico-interpretativos del texto musical.</i>	326
3.3.4.	<i>Contribuciones al Modo de Mi armónico instrumental.</i>	328
4.	CONCLUSIONES.....	332
5.	FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA.....	337
6.	IMÁGENES.....	347
6.1.	DIAGRAMAS.....	347
6.2.	GRÁFICOS	347
6.3.	ILUSTRACIONES	347
6.4.	TABLAS.....	351
6.5.	TRANSCRIPCIONES.....	351

—Modo de Mi—

“El que lee los diversos cancioneros en los que se han archivado las melodías populares españolas, entre otros fenómenos tropieza con uno cuya persistencia no deja de llamarle la atención. Nos referimos a la frecuencia con que aparece en ellos una determinada fórmula modal. [...] Lo suficientemente repetida para dar a estos cancioneros algo así como un aire de familia. [...] Representa también a España algunas veces en el extranjero. [...] No nos parece aventurado afirmar que este modo de Mi es más bien vocal que instrumental” (Donostia, 1946: 153-154).

—Acompañamiento instrumental—

(Guitarra rasgueada)

“El bueno y platico pintor tiene aparejadas todas las colores q son necessarias para pintar, [...] de la mesma manera, nosotros hasta aqui hauemos aparejados todos los puntos, que son como materia, y como los colores del pintor, de los quales, se puede formar toda manera, y suerte de tonos, saltando del uno al otro” (Amat, 1627: Cap. VII).

(Guitarra flamenca)

“Los efectos harmónicos que inconscientemente producen nuestros guitarristas, representan una de las maravillas del arte natural. [...] Acordes bárbaros, dirán muchos. Revelación maravillosa de posibilidades sonoras jamás sospechadas, afirmamos nosotros” —Manuel de Falla— (Sopeña, 1972: 179).

I**MÚSICAS POPULARES EN BÚSQUEDA DE
IDENTIDADES: EL FLAMENCO**

1. MÚSICAS POPULARES EN BÚSQUEDA DE IDENTIDADES: EL FLAMENCO

1.1. INTRODUCCIÓN.

Las armonizaciones que hacen uso los guitarristas a determinados *palos* clasificados como los más *puros* ponen de manifiesto la elaboración de un sistema armónico en base a un sistema modal que es también el más tipificado y característico de la música popular española: el *modo de Mi*.

Este sistema modal no ha sido bien atendido por la historiografía musical, en parte debido a su apego a lo popular y en parte al influjo del *sistema tonal* en su reducción de los distintos sistemas modales a tan sólo dos: “mayor-menor”. No obstante, en determinados ambientes populares —en el que incluimos el flamenco— se ha mantenido viva una práctica musical, en parte independiente, y en parte paralela, que aunque es anterior a la codificación del *sistema tonal*, sin embargo, comparte numerosas implicaciones teóricas y empíricas con: a) la teoría armónica occidental, b) resonancias con otras músicas populares mediterráneas, y c) diversos géneros musicales de la América Hispana.

El *modo de Mi* es el sistema modal más representativo y tipificado de la música de tradición oral española, y siendo en el ámbito popular del flamenco ha emergido y desarrollado un sistema armónico específico —sobre todo en los siglos XIX y XX—, que plantea la necesidad de examinar los elementos históricos y teóricos que integren mejor este sistema musical, tanto en el marco de las músicas populares actuales como de la teoría armónica occidental. Todo ello en lo que hemos definido aquí como “Modo de Mi Armónico”.

Justificación.

El contacto con el mundo del flamenco me viene de tradición familiar. Fue durante las décadas de los 80-90 cuando tuve el privilegio de vivir en primera persona aquello de la transmisión de “música de tradición oral”. En las numerosas reuniones nocturnas del negocio familiar —mi padre, gran aficionado al *cante jondo* y con seudónimo de *Juan de los Ríos* organizaba numerosas tertulias con otros aficionados— en que, sin saber tocar apenas, los cantaores solían tararear las “contestaciones” que debía hacer el guitarrista a los distintos *tercios* de tal o cual *palo*.

Como profesores de guitarra, vienen recuerdos imborrables de *Rafael de Antequera* y *Diego Vargas*, que por aquel entonces andaban por la zona Fuengirola-Mijas. Más tarde, en Málaga, *Pedro Blanco* (que sacaba de oído todo lo de Paco de Lucía, pero también componía sus *falsetas* modulantes), de quien se puede decir de él que ha creado su escuela en esta ciudad.

Desde el principio me inculcaron componer mis propias *falsetas*. Ello me condujo al interés por aprender música, por escribirlas en papel. Por aquel entonces no sabía que acabaría estudiando los estudios musicales en el Conservatorio Profesional de Música de Fuengirola y composición musical —dando con mi verdadera vocación— en el Conservatorio Superior de Música de Málaga (2001-2005).

Mucho de lo escrito en esta investigación presupone mis conocimientos en la materia. Mi formación académica de los estudios de composición me ha permitido adentrarme (más bien arrojarme) en distintos repertorios y antiguos tratados musicales que no conocía. Este trabajo tiene mucho de esfuerzo personal y voluntad de búsqueda.

Hoy día tengo otras necesidades artísticas. Mi interés por la composición musical acabó por menguar la práctica del instrumento. Actualmente, mi interés se dirige más a la investigación musicológica, y esta investigación es consecuencia de ello.

Agradecimientos.

A todas las Instituciones de Enseñanzas Públicas. A todos los Conservatorios de Música de Andalucía. A todo el profesorado y alumnado. A todas las Universidades. A las Bibliotecas públicas.

A Diana Pérez Custodio, tutora en el trabajo de tesina y a los coordinadores del programa de doctorado “Comunicación y Música”: D. Miguel de Aguilera Moyano, Ana María Sedeño Valdellós (Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de Universidad de Málaga, 2005-2007), por su labor de acercamiento de la música a la Univerdidad.

A Miguel Ángel Berlanga, por su atención y disponibilidad en dirigir la presente investigación y por sus valiosos conocimientos en la materia. Por darme la oportunidad de acceder al mundo de la modalidad de la música tradicional española a través de distintos autores, como los de: José Antonio de Donostia, Miguel Manzano, Peter Manuel o Carlos Vega, entre otros. Gracias a las teorías de estos autores, junto a mis conocimientos del flamenco y a los estudios de composición musical, he podido explorar y desarrollar cuestiones referentes a la cultura musical andaluza, española y europea que andaba buscando, y que aquí se presentan.

A todos los guitarristas flamencos que nos han precedido y que contribuyeron a edificar de una u otra forma el lenguaje instrumental del flamenco. A todos los músicos profesionales o aficionados que tienen como fin compartir su conocimiento. A los aficionados anónimos, a los olvidados, que son los que sostienen la cultura musical.

Y en especial a aquellas mentes que buscan trascender la realidad, aquellas que condensan las ideas en metáforas... literarias, visuales o sonoras.

Salvador Valenzuela Lavado.

20-10-2016. Mijas Costas. Málaga.

1.2. HIPÓTESIS DE TRABAJO.

El flamenco ha desarrollado un sistema armónico que procede en buena parte de las características propias del *modo de Mi* de ámbito popular —una sonoridad que estudiaremos—, pero al mismo tiempo, y puesto que el flamenco nunca ha sido un mundo aislado sino popular y en contacto con otras músicas, ha asumido progresivamente, sobre todo en el siglo XX, concepciones propias de la teoría armónica occidental.

Para desentrañar sus procedimientos armónicos fundamentales y para analizar la música del flamenco, no podemos partir por tanto sólo de las convenciones de la armonía tonal: éstas las hemos de conjugar con otras teorías propias del análisis modal. Queremos demostrar que el concepto de “armonía modal” aporta claves analíticas adecuadas, no sólo para la naturaleza armónica y modal de esta música, sino también para músicas de repertorios históricos mediante afinidades y continuidades basadas en la tradición.

Para comprender mejor el desarrollo de la armonía modal en el flamenco, partiremos del análisis modal de melodías tradicionales que se mueven en este *modo* musical así como de algunos desarrollos históricos de la música de autor española —vocal e instrumental— inspirada en el *modo de Mi*, desde el Renacimiento y el Barroco hasta la música de los siglos XIX y XX. De lo contrario, las claves analíticas armónicas occidentales acaban deformando —tonalizando— los *modos* reales en que esta música se desenvuelve.

1.3.OBJETIVOS

Primero. Profundizar en el concepto de modalidad de la música popular española y particularmente de la música andaluza y del flamenco. Individuar la conexión entre estos sistemas melódicos con concepciones armónicas occidentales será el punto de partida para entender el *modo de Mi armónico* del flamenco como un sistema teórico-funcional.

Segundo. Individuar los elementos armónicos y modales de la configuración del *modo de Mi* y su cadencia representativa, y sus trazas desde el Renacimiento hasta la actualidad. Realizaremos por tanto un recorrido diacrónico por períodos y repertorios diversos, que contribuya a obtener una perspectiva histórica de este sistema modal. Analizaremos piezas u obras musicales de ámbito popular de autores destacados que estén configuradas o relacionadas con este sistema musical. También nos detendremos en el tratamiento de las “modulaciones” que encontremos en este sistema modal de repertorio instrumental, e individuaremos una tipología de técnicas de modulación basadas en la tradición, ya sea de inspiración española, andaluza o de repertorio instrumental específico del flamenco.

Tercero. Definir el concepto de *armonía modal* aplicado al flamenco. Para ello compararemos los planteamientos teóricos de tradición escrita occidental con planteamientos musicales emitidos por distintos teorizadores desde el ámbito del flamenco. Realizar una aproximación a los elementos morfológicos y sintácticos de uso actual en el flamenco, para ello examinaremos el concepto de *función tonal* de la teoría occidental en el marco de la armonía modal del flamenco.

Cuarto. Dotarnos de herramientas analíticas y terminológicas apropiadas que nos permitan conjugar la idea de *armonía modal* según el repertorio en que nos situemos. Queremos demostrar, que son validas para abordar músicas históricas, en la medida que hay una continuidad mantenida a través de la tradición. Para ello hemos de tener en cuenta: 1) Teorías actuales procedentes de músicas tradicionales españolas, andaluza y flamenco. 2) Pautas teóricas referentes a la *armonía modal* vinculadas de una u otra forma con la música popular española. 3) Teorías adecuadas que nos permitan abordar elementos modales y armónicos de músicas de autor o artística.

1.4. MARCO TEÓRICO

1.4.1. TEORÍAS DE ORGANIZACIÓN MODAL DE LA MÚSICA TRADICIONAL ESPAÑOLA.

El término *modo*, como es bien sabido, no es exclusivo de la música occidental. De hecho podemos calificar de modales a la mayoría de músicas de otras culturas musicales con rasgos bien definidos y precisos, como por ejemplo fórmulas melódicas y cadenciales. Son conocidos las *ragas* de la India, o los *dastgah* persas o iraníes. Igualmente la música gregoriana o muchas músicas tradicionales europeas se rigen por criterios modales. La modalidad es un término muy amplio y los comportamientos modales varían y se deben individualizar según los casos.

Desde los comienzos del estudio del folklor musical español como disciplina, se ha venido observando una determinada parte del corpus tradicional como diferente del propio de la música académica. Las diferentes tentativas de abordar estos *hechos* musicales por parte de los investigadores han sido acompañadas de hipótesis especulativas históricas, como el tópico de la influencia árabe o la influencia bizantina; o las raíces celtas, romanas, griegas y fenicias (Manzano 1997: 995 [5]).

Nosotros no vamos a entrar en cuestiones de debate histórico porque no es nuestro cometido y carecemos de los conocimientos históricos suficientes. Para mostrar la esterilidad de estos planteamientos (más allá de la curiosidad histórica, que no lleva a grandes certezas), mostremos sólo un par de citas. Una de las primeras alusiones entre musicólogos al influjo árabe aparece en una cita de Felipe Pedrell en referencia a los *modos árabes españoles*:

La teoría del influjo árabe en la música tradicional española ha tenido numerosos seguidores, la primera posible alusión a esta teoría aparece en una cita de Felipe Pedrell en referencia a los *modos árabes españoles*:

“El modo Mezmoum, correspondiente al modo lidio de los griegos, y al tercer tono del canto llano, teniendo por base el mi, triste, patético, afeminado algunas veces, encuéntrese con gran frecuencia en las canciones populares españolas” (Pedrell, 1891: 44).

El mismo Pedrell se retractará más delante de la impronta árabe, sin rechazar el orientalismo, pero retomando como fuente principal Bizancio.

Un autor mucho más reciente nos ayuda a dilucidar la complejidad —a día de hoy y con la ausencia de estudios multidisciplinares que sigue siendo la tónica—. Mostramos la siguiente cita de Fernández Durán:

“Así, encontramos las escalas arábica y arábica menor de Matos, la tonalidad andaluza de Torner, las gamas andaluza y española de Crivillé, las escalas cromáticas de Palacios, y el modo de mi de Manzano, aunque aparecen también citadas con otros nombres: modo frigio, dórico, segundo modo, tono oriental, tono oriental-menor y escala arábigo-andaluza” (Fernández Durán, 2009: 107).

Pero sí entraremos en cuestiones más técnicas, en las que han entrado otros. El primero que realizó una meritoria construcción teórica de un modo musical que en su primer estadio se habría encontrado disperso en numerosas variantes melódicas independientes, y posteriormente, fueron ordenándose hacia una sola entidad condensadora de un gran número de variantes.

Esto ha ocurrido muy especialmente en lo que hoy conocemos como *modo de Mi*, un sistema musical compuesto de numerosas variantes, las cuales previamente aparecían con distintas denominaciones, y algunas aún perduran. Unificadas todas ellas en un sólo sistema modal con la incidencia de alteraciones accidentales en determinados grados, los partidarios de ese modelo único surgen a partir del trabajo de José Antonio de Donostia (1946: 153-179). Justifica este autor dicha agrupación en un modelo único con su característica fórmula cadencial, el movimiento descendente hacia la nota final que actúa como sensible modal de la gama: “Dentro del marco de estas fórmulas o esquemas se desarrollan las melodías: la que permanece invariable (en un sentido amplio) es la fórmula cadencial con que finalizan” (Donostia 1946: 157).

Desde Donostia, el *modo de Mi* quedó establecido en dos vertientes: la primera aparecía en “estado puro” —ascendentes y descendentes— y la segunda con alteraciones móviles y fijas. Del estudio de Donostia se extraen numerosas variantes, ámbitos melódicos y variedad de comportamientos. Posteriormente, Miguel Manzano denominó a estas dos principales vertientes como *modo de Mi diatónico* y *modo de Mi cromatizado*, siendo este último el más característico y tipificado de todos (Manzano, 1993 a: 119).

“En cuanto al modo de Mi cromatizado, su presencia reiterativa en la tradición musical popular de las tierras del cuadrante Noroeste de la Península Ibérica, incluidas las más norteñas como Galicia, Asturias y Cantabria, deja fuera de duda que se trata de una herencia musical autóctona” (Manzano, 1993 b: 8).

La mayor incidencia de cromatismos en el Sur y su paulatina reducción hacia el norte no pasaría desapercibida a Martínez Torner, García Matos y otros folcloristas. Estas correspondencias

dieron pie a diversas teorías especulativas, como por ejemplo la influencia de Sur a Norte o teorías sobre la herencia cultural de los pueblos que pasaron por la Península Ibérica.

El predominio en España de esta ordenación modal respecto a repertorios de otros países ha llevado a diversos teorizadores a hablar de “rasgo distintivo de nuestra música” (Manzano), “gama española” (Crivillé), o modo frigio hispánico (diversos teorizadores no españoles).

“Por tanto pese a no ser una modalidad exclusiva en España, lo que sí destaca es la gran importancia que tiene en este país, que justificaría la denominación de gama española o modo de mi español” (Fernández Durán, 2009: 127-128).

1.4.1.1. Manuel García Matos.

En 1944, —dos años antes del estudio de Donostia sobre el *modo de Mi*—, García Matos elaboró un presumible proceso evolutivo de los sistemas de organización melódica de la música tradicional española (G. Matos, 1982: 27)¹: “Los *diatonismos en evolución* se manifiestan de varias formas pero [...] casi siempre a modo de cromatizaciones de las gamas modales hacia la tonalidad menor” (G. Matos, 1982: 32). Los *diatonismos en evolución* conforman una serie de fenómenos, de los cuales uno de ellos adquiere especial relevancia al ser específico del sistema modal de Mi:

“Nadie ha reparado —que yo sepa— en que de este original proceso moduladorio y de la evolución del modo arábigo al modo moderno menor, nace un género musical de suma transcendencia artística para la música española. Es principalmente, el que se origina de la alternancia modulante de tónicas homónimas” (G. Matos, 2000: 30-31).

La idea de *diatonismos en evolución* trae consigo básicamente dos aspectos que, a la vez de interesantes contienen también elementos conflictivos. Un aspecto importante es la elaboración de una clasificación de fenómenos que emerge de la música tradicional española. El otro es el componente histórico-especulativo en una especie de idealización en forma de “mito original”, que podemos expresar más o menos así: *en el principio era lo diatónico y luego fue la contaminación*: “Los documentos que en esta obra aparecen, en los cuales, a pesar de la tendencia a transformarse, se hallan todavía visibles los primitivos caracteres diatónicos, ya provenientes de greco-romanos, ya de la iglesia, [...]” (G. Matos, 2000: 24).

¹ Edición crítica por Josep Crivillé y Bargalló.

La idea de *diatonismos en evolución* apunta a una clasificación de fenómenos, la considera a grandes rasgos como una tendencia hacia “mixturas”² de elementos modales y tonales. Una de esas manifestaciones hace referencia a la gama española —*modo de Mi*— “En multitud de ocasiones los grados que se elevan en la gama española son el sexto y el séptimo, [...] factores indicativos de una certera evolución hacia la cadencia tonal menor” (1982: 33). Es decir, que el *modo de Mi* se transforma en el modo menor tonal manteniendo el mismo centro modal, fenómeno que denomina *alternancia de modulante de tónicas homónimas*:

“Nadie ha reparado –que yo sepa- en que de este original proceso moduladorio y de evolución del modo arábigo al modo moderno menor, nace un género musical de suma transcendencia artística para la música española. Es principalmente, el que se origina de la alternancia de modulante de tónicas homónimas” (G. Matos, 2000: 30-31).

Además de la *alternancia modulante de tónicas homónimas*, que será retomado y desarrollado por Miguel Manzano en sus “itinerarios evolutivos” del *modo de Mi* (Manzano, 2001: 173), G. Matos incluye dos grupos más en los *diatonismos en evolución*, aunque hay ciertos puntos que han de ser debidamente matizados por entrar en conflicto con otros *hechos* musicales. En el primero de ellos figuran aquellas melodías “bimodales” originadas mediante cierta “aleación del menor y del mayor. [...] cuya bimodalidad, viene determinada casi siempre por el uso alternado de las terceras respectivas” (G. Matos, 2000: 34). El conflicto aparece cuando vemos que en esta alternancia comparten una misma tónica, un detalle que nos parece determinante, por lo que vemos más correcto definirlo como un *cambio de modo* homónimo.

Otro grupo hace referencia a ciertas melodías consideradas “como bitonales, o sea, de dos tónicas de distinto nombre” (Matos, 2000: 35-36). Por ejemplo, cuando una melodía hace modulación al cuarto grado en el primer período de la frase. También reserva este término cuando “está a trechos en si menor, y las caudas finales de la frase en su relativo re mayor” (G. Matos, 2000: 35-36). Nosotros entendemos que más bien está describiendo una nota de atracción pasajera (en el primer caso), o variantes melódicas que son propias del discurso modal (en el segundo). Nosotros entendemos que el *hecho* musical de “dos tónicas de distinto nombre” puede ser perfectamente explicado con el término bimodalidad.

Realizaremos una valoración de estos fenómenos cuya finalidad será la de contrastarlos con la teoría armónica occidental y con el repertorio del flamenco.

² Según la edición crítica de Josep Crivillé y Bargalló.

1.4.1.2. José Antonio de Donostia.

José Antonio de Donostia es el autor de un amplio estudio sobre este *modo* musical (Donostia, 1946: 153-179). En su estudio presenta orientaciones y concreciones que resultan básicas para nuestra investigación:

“El que lee los diversos cancioneros en los que se han archivado las melodías populares españolas, entre otros fenómenos tropieza con uno cuya persistencia no deja de llamarle la atención. Nos referimos a la frecuencia con que aparece en ellos una determinada fórmula modal. [...] Lo suficientemente repetida para dar a estos cancioneros algo así como un aire de familia. [...] Representa también a España algunas veces en el extranjero. [...] No nos parece aventurado afirmar que este modo de Mi es más bien vocal que instrumental” (Donostia, 1946: 153-154).

Donostia no pretende sacar conclusiones, le basta señalar el *hecho* de tal fenómeno. Lo ubica como algo característico de muchas músicas tradicionales de la Península Ibérica, y no le parece “fruta del Norte de Europa” según las colecciones de canciones populares por él examinadas. De mayor presencia en la zona Este, en la cuenca mediterránea europea como principal asiento de este modo, y no solo en España, sino en los otros pueblos bañados por este mar. En el interior de la Península: “este modo aparece con frecuencia en melodías de romances históricos, en canciones de cuna y, con más insistencia en canciones de labor, sobre todo en la vertiente mediterránea” (Donostia 1946: 154). Entendemos que es un rastreo muy completo pero no desde el punto de vista diacrónico, nosotros hemos constatado su presencia a lo largo de toda la historia de la música española, al menos desde finales del siglo XV en adelante.

Desde Donostia, el *modo de Mi* queda establecido en dos vertientes: la primera aparece en “estado puro” —ascendentes y descendentes— y la segunda con alteraciones —móviles y fijas—.

“Este *modo de mi* se presenta en nuestras canciones unas veces en estado, digámoslo así, puro; otras, con alteraciones o mezclas, pues es cosa sabida que el pueblo es muy libre, no se sujeta a reglas invariables en sus manifestaciones artísticas; [...]” (Donostia 1946: 174).

Observa Donostia que este sistema modal ha sido utilizado desde muy antiguo en la música popular y tiene su reflejo en determinadas series armónicas que, con más o menos detalles, dice ser el *substrátum* de las melodías de este tipo. Además, precisa que ya en los vihuelistas aparece este tipo armónico, como algo propio de los instrumentos rasgueados (Donostia, 1946: 170).

Por nuestra parte, hemos realizado un esquema resumen de dicho artículo en el que señalamos las distintas variantes del *modo* de Mi en el apartado 1.6 *Cuestiones metodológicas* en el punto 1.6.2 *Análisis modal. Criterios*.

Se verá a lo largo de este trabajo que el flamenco comparte esta sonoridad de una manera bastante clara en lo melódico, al tiempo que desde el punto de vista armónico ha desarrollado un sistema de armonía que, a partir de esta sonoridad, y también de las diversas prácticas rudimentarias de acompañamiento armónico popular, ha ido adquiriendo características específicas que definen la armonía del flamenco.

1.4.1.3. Miguel Manzano Alonso.

Para conectar la música popular española y el flamenco, hemos acudido a las teorías de Miguel Manzano a través de los “sistemas modales” que ayudan a concretar aspectos procedentes de las músicas tradicionales y a situar el *modo de Mi* en relación a los demás sistemas modales según la incidencia en los distintos cancioneros españoles.

Según Manzano “Los sistemas modales aparecen en el repertorio tradicional unas veces en estado puro, por así decirlo, y otras veces con alguna influencia o mezcla del comportamiento de los sistemas tonales, con los que han convivido durante siglos” (Manzano, 2001: 167). En este sentido el propio Manzano nos avisa de un detalle que nos parece muy importante tener en cuenta: detrás de esta idea subyacen las leyes de atracción de la música tonal, pero, que muchas melodías se resisten a ellas:

“Esto es observable respecto a muchas de las melodías enmarcadas en modo mayor tonal y modo menor tonal, pero que en una revisión a fondo en la que se tuviesen en cuenta todos sus elementos musicales tendría que ser adscritas más bien a los sistemas modales” (Manzano, 1993 a: 128).

Tales “elementos musicales” los denomina *equivocos modales y tonales*³ (1993 a: 129). Otras melodías incluyen los denominados “sonidos ambiguos”, que hacen referencia a afinaciones no temperadas, al uso de pequeños desajustes en determinados grados de cada modo⁴.

³ Los equivocos modales y tonales se producen en melodías cuya tonalidad o modalidad no se definen claramente. Se producen por diversos motivos: por intervalos ambiguos, indefinición modal (modo o tono mixto), ambivalencia modal, por yuxtaposición de dos melodías, por modulación, por contagio modal, por un desarrollo melódico en el que no aparece la nota característica del modo. Estos son los motivos que menciona Miguel Manzano, sin embargo, aun siendo estos equivocos muy característicos en la

Además de sistemas modales de carácter diatónico, en los que ninguno de los grados sufren alteraciones cromáticas, se detectan en la música tradicional sistemas modales *cromatizados* en los que la persistencia de tal o cual alteración hace que “le sean propias” a un modo:

“Esto ocurre sobre todo, pero no exclusivamente, con el modo de Mi, cuyo tercer grado (sol) está muy característicamente afectado por una cromatización ascendente, que también afecta con frecuencia a otros grados del mismo. Hay que añadir además que cada uno de estos sistemas puede dar lugar a una serie de variantes según la tesitura o amplitud en que se desarrolla cada melodía, que no tiene que ser necesariamente una escala completa (modos amplios y modos compactos), según los grados que aparezcan expresamente o solo de forma elíptica en el desarrollo melódico, y según las diferentes funciones de los grados” (Manzano, 1993 a: 116).

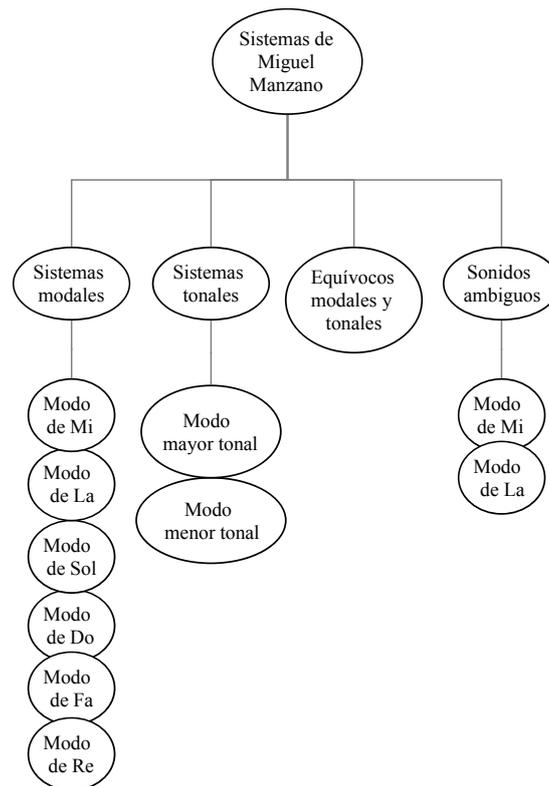
La división que realiza Manzano entre el *modo de Mi* diatónico y *modo de Mi* cromatizado parece basarse en el estudio de J. A. de Donostia. En cuanto al Mi cromatizado —siendo el más característico y más tipificado de todos— afirma en su *Cancionero Leonés* que se presenta “en todas sus variantes de amplitud y de diversidad de cuerdas recitativas (sol, la, si, do) y de grados afectados por la cromatización, aparte del III, que es el característico de esta organización modal” (Manzano, 1993 a: 119).

Extraemos de este autor una exposición de los distintos sistemas por orden de frecuencia en la música de tradición oral española, cosa “que indudablemente puede tener algún significado susceptible de ser tenido en consideración” (Manzano, 1993 a: 118):

música tradicional, estos casos no han de entenderse como una imperfección sino como una extraordinaria fuente de recursos melódicos originales y característicos del repertorio popular.

⁴ Se mencionan expresamente los intervalos de 2ª y 3ª mayor y menor. Por ejemplo: en el *modo de Mi* menciona los grados II y III como entonaciones ambiguas, en el modo de La se mencionan los grados II, III, VI, VII bien en todos o en algunos solamente se produce la entonación ambigua. Descarta los cuartos de tono y menciona “¼ de tono arriba” o “¼ de tono abajo”, o bien una segunda menor arriba, abajo, etc. interesante es cuando establece que las notas extremas, por ejemplo las de un tetracordio [la-si-do-re; mi-fa-sol-la] permanecen invariables, mientras que las interiores pueden ser ambiguas.

Gráfico 1: Sistemas modales. Clasificación. (Manzano, 1993 a: 119).



En orden inverso tenemos:

Modo de Re: la nota característica es el VIº mayor aparece escasamente, pues es común ver ese grado rebajado.

Modo de Fa: es común la aparición del IVº rebajado, desfavoreciendo así su color característico, donde el semitono “si-do” aparece rarísimamente en la música tradicional.

Modo de Do: cabe destacar una diferenciación entre un *modo de Do* modal con el archiconocido *Do tonal*, para recalcar que el primero no se ajusta a leyes de atracción tonal. También destaca la variante cromatizada en los grados VIº y VIIº descendentes, justificándolos como una conexión o interrelación con los modos menores de Mi y La.

Modo de Sol: destaca la distancia de tono ascendente para llegar a la tónica, o la aparición a veces elíptica del VIIº (fa) y pocas veces la cromatización descendente del IIIº. Aparecen cuerdas recitativas en el mismo “Sol”, en “Si”, en “Do” o “Re-sol”. Habíamos mencionado anteriormente la relación entre el modo de Mi y el modo de Sol cuando afectan a los grados II, III y VI:

“y se estabilizan, pasando la sonoridad resultante entonces al modo de sol. Pero también parece suceder el fenómeno contrario, es decir, cuando el modo de sol tiende a transformarse en modo de mi por presentar inestabilidad en los grados II y III de la escala, quizá debido a la abrumadora presencia del modo de mi en la memoria de los intérpretes” (Fernández Durán, 2009: 79).

El *Modo de La*, se relaciona con el *modo de Mi* de una manera muy simétrica:

“Al coincidir su interválica con la del modo menor tonal, es necesario identificarlo a partir de rasgos que lo distinguen del comportamiento tonal: inestabilidad del III grado, entonación natural del VII grado, sobre todo en la cadencia final, en la que no funciona como sensible, sino como subtónica, y la ausencia de la función de dominante en el curso de la melodía” (Manzano, 2001: 174).

Y por último el *modo de Mi*, que aparece de manera muy superior al resto de los otros modos, mostrándose bajo dos aspectos: de manera diatónica y cromatizada, siendo este último el más abundante.

Los demás sistemas modales son escasos en sus estados puros, con lo cual cromatizan alguna nota para adaptarlos a los modos ya presentados. Destaca el *modo de Si* con su especial quinta disminuida dando un arcaísmo sorprendente en sus melodías, muy emparentado con el *modo de Mi* en su primer tetracordio, y muy posiblemente sea absorbido por éste dada su escasez. De hecho puede considerarse un *modo de Mi* que cromatiza su 5ª grado.

Las teorías de Miguel Manzano las utilizaremos para extraer y confeccionar en torno al *modo de Mi* aspectos destacados como: arquetipos melódicos, variantes, procesos evolutivos, relaciones del *modo de Mi* con otros sistemas y ordenaciones escalísticas. Estos aspectos configurativos procedentes de la música popular española serán tenidos en cuenta como medio de observación en nuestros análisis y transcripciones desde el ámbito del flamenco.

Estos fenómenos que acabamos de describir concuerdan con la idea de *arquetipo* que explica Miguel Manzano: “Entendiendo arquetipo en el sentido más amplio y usual de un ejemplar conformado por los rasgos distintivos que le proporcionan valor de modelo” (Manzano, 1999: 2). Este autor otorga valor de arquetipo “de lo español” a la sonoridad del *modo de Mi*,

distinguiendo entre fórmulas melódicas cadenciales y distintas “sonoridades” —considera un comportamiento melódico arquetípico el fenómeno de *alternancia de tónicas homónimas* (Manzano, 1999: 8) —. Otra sonoridad arquetípica que evoca lo español (en referencia a la *jota*) es aquella que consiste “en la alternancia reiterativa de las armonías de dominante tónica, y estructura integrada por la alternancia de un estribillo rítmico y una copla de estilo cantable y melódico” (1999: 8). Estos dos ejemplos arquetípicos son en verdad muy distintos, el primero es modal y el segundo es armónico. De este último tendremos ocasión de contextualizarlo adecuadamente en nuestro recorrido histórico.

Además de la idea de arquetipo, tenemos la idea de *tipo melódico*, que sirve tanto para músicas tradicionales como a la música escrita o de autor:

“En ambos casos hay un tipo melódico originario, caracterizado por unos rasgos definitorios esenciales que lo configuran, a saber: el movimiento o decurso gradual de la melodía, la organización melódica básica, tonal o modal, y los reposos o cadencias de cada inciso y del final” (Manzano, 1993 c: 15).

Nosotros distinguiremos entre *arquetipo* como “clasificación de fenómenos” y *tipo melódico* para referirnos a una variante melódica específica pero que comparte rasgos comunes, como: ámbito melódico, cadencias intermedias, tetracordios, etc.

Para Miguel Manzano “Los *sistemas modales* aparecen en el repertorio tradicional unas veces en estado puro, por así decirlo, y otras veces con alguna influencia o mezcla del comportamiento de los sistemas tonales, con los que han convivido durante siglos” (Manzano, 2001: 167). Con el paso del tiempo fueron disminuyendo en Europa algunos de estos sistemas, y a medida que se configuraba el sistema tonal, los otros sistemas se fueron reduciendo progresivamente, hasta quedar limitados a dos, los que toman como base los sonidos *do* y *la*. Estos dos sistemas configuran el sistema tonal desde hace aproximadamente cuatro siglos: “un lenguaje que se ha realimentado a sí mismo por imitación, mediante leyes armónicas y estéticas” (Manzano, 2001: 166).

En este sentido, no parecen haberse tenido muy en cuenta observaciones como las que Carlos Vega realizó hace años: la tendencia a la bipolarización de la música occidental hacia esos dos modos, ya existía a finales de la Edad Media y siguió asentándose en la práctica durante el Renacimiento y Barroco, mucho antes de que los teóricos acabaran por *refrendarla* en sus tratados. Vega puso en evidencia la existencia de una música profana urbana y occidental, a la que identifica como una música específicamente europea, pero no reconocida por los teóricos de distintas épocas.

“En el siglo XIII grandes repertorios de música occidental profana, completamente maduros en sus formas y estilos, ascienden socialmente (como las lenguas vulgares) y son acogidos y cultivados por la nobleza” (Vega, 1962: 59).

Todo lo anterior nos viene a confirmar que las músicas populares con base modal “no se rigen por las leyes de la tonalidad clásica, por lo que no hemos de aplicarles acríticamente las pautas del análisis tonal” (Berlanga, 2010: 103). Una cosa es detectar interacciones entre distintas esferas musicales y otra muy distinta es aplicar unos criterios tonales de análisis. Si se aplican criterios analíticos modales deducidos del canto gregoriano a la música popular, hemos de justificar la utilidad de aplicar estos criterios, que sólo será legítima si dicho procedimiento de análisis y terminología respeta el comportamiento de un determinado repertorio popular. De lo contrario, la terminología y sistema de análisis no se justifica. Sólo en el marco global de este tipo de *modos* bien “asentados” en las diversas tradiciones musicales podremos categorizar la distinción occidental entre *modo mayor* y *modo menor*, influenciados por las leyes de atracción de la música tonal.

Valoraremos pues aquellos *rasgos* que definen un modo musical (Berlanga, 2010: 53), como son: la especial importancia que adquieren algunos grados, donde podemos hablar de cuerdas o grados atractivos secundarios, siempre subordinados a la nota final, que le da nombre al modo. También aparecen fórmulas cadenciales (melódicas) intermedias o finales, además hay que sumar que ocasionalmente, y en determinados momentos del decurso melódico, ciertos grados de la escala suenan elevados o rebajados, rasgos que —creemos— deben estar en coherencia con su plasmación armónica, pudiendo ser entendidas como digresiones del sonido principal (Schoenberg, 1990: 199).

Por otro lado, la distinción entre *modo* y *escala* no ha sido siempre bien precisada, por ello es de gran utilidad distinguir entre ambos conceptos en cuanto a clasificación y estudio de cualquier tipo de repertorio. Aunque existe la tendencia a identificar los conceptos de escala y modo como sinónimos, consideraremos el término *escala* como una serie de elementos sonoros que entran en juego; en cambio, el término *modo* lo aplicamos a la forma específica de combinación de esos elementos que se producen en la práctica concreta y específica de un determinado repertorio. Una analogía con el juego del ajedrez nos puede servir de ejemplo; la colocación de las fichas en el tablero al comenzar una partida nos muestra una distribución (escala), otra cosa es cómo interaccionan un grupo de fichas entre sí (*modo*).

1.4.2. LA MÚSICA POPULAR URBANA.

Para establecer una contextualización en relación a músicas urbanas, y que nos servirán para contextualizar la música andaluza y el flamenco, acudimos a las ideas del musicólogo argentino Carlos Vega, en dos aspectos principales: en problemas de interpretación histórica y en su idea de *mesomúsica*⁵ (Vega, 1997: 75-96).

“En el siglo XIII grandes repertorios de música occidental profana, completamente maduros en sus formas y estilos, ascienden socialmente (como las lenguas vulgares) y son acogidos y cultivados por la nobleza” (Vega, 1962: 59).

De esta manera, se sitúa ante problemas generales de interpretación histórica por parte de teóricos que no supieron explicar el uso de una práctica musical distinta a la que pretendían justificar con las teorías vigentes. Teorías que procedían de la práctica de la música eclesiástica:

“El problema de las alteraciones ausentes es capital para la lectura o transcripción desde los comienzos de la escritura hasta 1800 [...] La existencia de esa música urbana en el s. XIII, fue sensacionalmente reconocida y descrita hacia 1300 por un notable observador, Johannes de Grocheo. [...] Ahora nos interesa la evidencia de que la música occidental comporta un nuevo y distinto *sistema tonal* –el del Ut y sus menores–, y la consecuencia lógica de que el nuevo conjunto de tonalidades no es reconocido ni comprendido por los teóricos medievales ni por los posteriores hasta 1800, y en buena parte, hasta hoy” (Vega, 1962: 58).

Aunque puedan ser sorprendentes las palabras finales de la cita anterior, la vemos confirmada en un texto teórico de referencia de primera mitad del siglo XX:

“Ya he mencionado la peculiaridad de los antiguos modos eclesiásticos, que consistía en aportar variedad a la armonía por medio de accidentes (es decir, alteraciones que cambian pasajera, casualmente, los sonidos propios de la escala). [...] Lo que acaecía en los modos eclesiásticos no era un cromatismo, sino fenómenos propios de la escala, como puede verse aún en nuestro modo

⁵ Este artículo fue editado y anotado por Coriún Aharonián, en el cual argumenta cómo la definición de “música popular” la Enciclopedia de la Música Popular del Mundo (Encyclopedia of Popular Music of the World, EPMOW), bajo la dirección ejecutiva de Dr. Philip D. Tagg llegaron a un acuerdo en 1991: El concepto de “música popular” de la EPMOW es similar al de “mesomúsica de Carlos Vega, siendo uno de los más extraños triunfos de la musicología de América Latina. El original de este trabajo de Carlos Vega fue enviado por Gilbert Chase a Coriún Aharonián, el 16 de abril de 1970. Una síntesis del ensayo fue publicada inmediatamente después de la muerte de Vega por la *Revista Polifonía* (Nº 131/132, Buenos Aires. 2º trimestre de 1966, bajo el título *La mesomúsica*).

menor, cuyos grados sexto y séptimo elevados pertenecen a la escala ascendente tanto como los mismos grados sin alterar pertenecen a la descendente” (Schoenberg, 1990: 199).

El fenómeno señalado por Schoenberg, muy característico de la música española desde la época renacentista hasta la actualidad, forma parte esencial del *modo de Mi* (en sentido vocal) y es clave también para entender las fórmulas del cante *jondo* o flamenco. Schoenberg asocia esos “fenómenos propios de la escala” con los modos eclesiásticos, en cambio, Carlos Vega reparó en el uso de las sensibles que se realizaban en la práctica y que no estaban registradas en la partitura, poniendo en evidencia la existencia de una música profana urbana y occidental no reconocida por los teóricos de la época identificándola como una música específicamente europea.

Creemos importante esta distinción entre modos eclesiásticos y modos profanos para ir acotando nuestro objeto de estudio desde lo general a lo específico. Por lo pronto este enfoque nos sirve para centrarnos en la música popular.

Por otra parte, Carlos Vega delimitó todo un amplio campo de músicas que situó a medio camino entre una práctica musical elitista (cultura, superior) y otra práctica musical basada en el folklore pero que no es propiamente ni una ni otra: la *mesomúsica* (Vega, 1997: 75-96)⁶.

“Nos referimos a una clase de expresiones que hemos denominado mesomúsica, [...]. La mesomúsica es el conjunto de creaciones funcionalmente consagradas al esparcimiento (melodías con o sin texto), a la danza de salón, a los espectáculos, a las ceremonias, actos, clases, juegos, etcétera, adoptadas o aceptadas por los oyentes de las naciones culturalmente modernas. Durante los últimos siglos el mejoramiento de las comunicaciones ha favorecido la dispersión de la mesomúsica de tal manera, que hoy sólo se exceptúan de su influjo los aborígenes más o menos primitivos y los grupos nacionalizados que aun no han completado su ingreso a las comunidades modernizadas” (Vega, 1997: 78).

La *mesomúsica* (música media) es aplicable a géneros populares estandarizados que se transforman allí por donde pasan y adoptan nuevas especies, lanzadas de nuevo al régimen de la moda, he aquí su dinámica:

⁶ Este artículo fue editado y anotado por Coriún Aharonián. El original de este trabajo de Carlos Vega fue enviado por Gilbert Chase a Coriún Aharonián, el 16 de abril de 1970. Una síntesis del ensayo fue publicada inmediatamente después de la muerte de Vega por la *Revista Polifonía* (Nº 131/132, Buenos Aires. 2º trimestre de 1966, bajo el título *La mesomúsica*).

“Las especies de la mesomúsica obedecen al régimen de la moda [...]. Recogen elementos propios o ajenos y, una vez cumplidos los requisitos indispensables, bautizan, adoptan y lanzan nuevas especies líricas y coreográficas (gallarda, corrente, canario, zarabanda, fandango; minué, gavota; contradanza, cuadrilla, lanceros; vals, polca, mazurca, chotis; fox trot, tango, etcétera) en que resplandecen matices musicales (y coreográficos) de muchos países occidentales” (Vega, 1997: 79).

En cuanto a la “teoría” de la mesomúsica, Vega nos habla del medio instrumental de la mesomúsica:

“Sus expresiones son melodías acompañadas mediante recursos armónicos no experimentales o avanzados, sino modernos vigentes o, más generalmente, por sencilla armonía elemental, muchas veces empírica. En la producción de Occidente suele haber modulación” (Vega, 1997: 170).

Aunque en sus pretensiones de Universalidad quizá el concepto de mesomúsica, tal y como lo aplica el mismo Carlos Vega a un sinfín de repertorios, que puede ser problemático o matizable, no cabe duda de que fue un innovador en sus años, como categoría analítica, como concepto que ayuda a teorizar de manera abierta fenómenos musicales que, aun gozando de gran popularidad, no han sido bien teorizados en el mundo académico.

1.4.3. ARMONÍA MODAL Y FLAMENCO.

Bajo el título *Modal Harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish syncretic Musics*, Peter Manuel (Manuel, 1989: 70-93) abordó el concepto de *armonía modal* en músicas urbanas de raíz tradicional del siglo XX en el marco geográfico del Mediterráneo, principalmente europeo —Grecia, Turquía, países balcánicos, España...— basadas en *melodías modales acompañadas*⁷. La textura de estos repertorios vocales acompañados por diversos instrumentos, normalmente de cuerda, puede ser caracterizada como *monódica* en cuanto que consisten en melodías con acompañamiento acórdico (Manuel, 1989: 70-71).

⁷ Distingue este autor entre *armonía modal* y *armonía acordal* como distintas maneras de organización musical, aunque no incompatibles. La *armonía modal* apunta en concreto a sonoridades verticales, pero que permanecen condicionadas por la concepción modal. La organización armónica acordal surgió después de un período de varios siglos y como resultado del surgimiento de jerarquías de organización acordal. En esta *armonía modal*, los acordes básicos —tríadas mayores y menores— más que proceder de un préstamo moderno de la práctica occidental suponen un uso específico de acordes empleados como acompañamiento a melodías modales a *solo*, de forma bastante diversa al de la práctica armónica común, aunque con influencias posteriores de ella.

El constante flujo e intercambio que se ha producido entre estos países, ha propiciado que en muchas músicas urbanas de raíz folklórica se haya ido produciendo “un nuevo e imprevisto vehículo para la transmisión y compartición de músicas sincréticas, ahora en la forma de géneros comerciales urbanos” (Manuel, 1989: 77).

El flamenco y otras formas del folclore andaluz pueden compararse con otros procesos de aculturación mostrando afinidades con los híbridos del Este del Mediterráneo, como por ejemplo la música *rebetiko*, en términos de principios melódicos-armónicos. Tales principios se expresan “visiblemente, en el distintivo sistema de armonía modal que ocasionalmente es conocido como *tonalidad frigia*” (Manuel, 1989: 72). Nótese aquí la definición: *tonalidad frigia*; tal definición apunta en primer lugar hacia un cierto tipo de organización funcional de acordes, y en segundo lugar la denominación *frigia* señala un *modo* musical con características determinadas.

En este contexto de músicas urbanas del mediterráneo y en el marco de la *armonía modal*, el acompañamiento armónico de melodías modales juega un papel distinto al de la armonía convencional, pues en esta monodia sincrética la melodía conserva un carácter modal y la funcionalidad de los acordes también. Aplicándolo al caso concreto del flamenco y sus armonizaciones, será el *modo de Mi* el que adquiera un valor preponderante: “[...] el vocabulario triádico es conducido primariamente como consecuencia de la sonoridad frigia [...] tomando el Mi como la *tónica*” (Manuel 1989: 72). Pero hemos de añadir, que la práctica acordal en España sobre músicas folklóricas tiene una larga tradición, de siglos.

Por otro lado, y dado que Peter Manuel abarca las zonas geográficas para definir este concepto como son, además del Sur de España, el Este de Europa y el Noreste del Mediterráneo, y reconociendo que son demasiado diversas en estilo y forma “La relativa homogeneidad de estos sistemas justifica nuestro agrupamiento” (1989: 77), incluso dando nombre a dicho agrupamiento: “las afinidades de estos sistemas armónicos con la tonalidad frigia andaluza, permite incluso hablar de una tonalidad mediterránea” (1989: 75); aun así hemos de llamar la atención en que una visión “unitaria” del Mediterráneo olvida los desarrollos y evoluciones locales (Berlanga, 2012: 81).

El relativo y consistente sistema modal armónico que Manuel ve en todos estos países puede ser visto como un producto de interinfluencias históricas y culturales, entre las que se cuenta la música europea occidental, sobre todo desde principios del XIX en círculos de música urbana burguesa. Así ha penetrado en ellas la práctica armónica común. Pero es justo añadir que la práctica acordal en España sobre músicas folklóricas tiene una larga tradición, de siglos.

Del mencionado sincretismo mediterráneo, este autor describe una tendencia a la estandarización de fórmulas armónicas arquetípicas y que adquiere relevancia desde un punto de vista panregional, son músicas urbanas que “comparten ciertos aspectos de un sistema armónico característico, usando armonizaciones estandarizadas, de melodías predominantemente modales” (Manuel, 1989: 75).

Indagaremos en tales “fórmulas armónicas arquetípicas” pero centrándonos en las que se circunscriben al ámbito del flamenco y también en arquetipos melódicos del *modo de Mi*.

Los planteamientos de Peter Manuel sobre la *armonía modal* y la *tonalidad frigia* han adquirido gran peso en esta investigación debido a la carga simbólica de estos dos conceptos. Los usaremos para establecer conexiones con la teoría armónica occidental, es decir, pondremos en relación concepciones propias del sistema tonal con la armonía modal. El marco teórico en el que tradicionalmente se desenvuelven concepciones tonales con aspectos de la armonía modal lo hallamos en los distintos tratados de armonía⁸ y en publicaciones de historiografía musical⁹. Todo ello nos permitirá unificar criterios generales de la armonía modal y de la teoría clásica occidental con el contexto actual del flamenco en el marco de músicas urbanas del s. XX.

Por otro lado y en otro contexto, la idea de *armonía modal* andaluza es utilizada en otro artículo de este mismo autor para establecer vínculos, primeramente con una tradición burguesa elitista —esencialmente con un tipo de *fandango* estilizado— y en segundo lugar con géneros musicales hispanos del Nuevo Mundo (Manuel, 2002: 311-36). Para ello parte de la siguiente premisa:

“El final en el acorde «de dominante», [...] es un estándar de todo un corpus de géneros de canción latino-americanos e hispanos. [...] Lo más relevante aquí son varias piezas contemporáneas de un claro origen popular, que oscilan entre dos acordes, en la configuración de Lam-Mi o, más comúnmente, Rem-La. Particularmente destacable en estas piezas es la cadencia final en la “dominante” (Manuel, 2002: 315).

⁸ En este campo hemos seleccionado textos de Antonio Soler, Arnold Schoenberg, Vincent Persichetti, Joaquín Zamacois, Diether de la Motte o Walter Piston entre otros.

⁹ En las fuentes sobre historiografía musical hemos recurrido a autores como Robert P. Morgan, Allan W. Atlas, Manfred Bukofzer o Grout D. j. y Palisca, C. V.

Para este autor, dicho final en la “dominante” es difícil de reconciliar con la práctica común occidental mediante una simple polaridad tónica-dominante, opina que: “En vez de oscilar entre una tónica reposada y una dominante inestable, estos *ostinatos* se entienden mejor como un péndulo que oscila entre dos centros tonales que compiten entre sí” (Manuel, 2002: 319). En este sentido llega a sugerir un nuevo enfoque de la música de Domenico Scarlatti, pues observando las características internas de sus *sonatas* muestran que Scarlatti no cadenciaba de forma incompleta, sino conclusivas, entendida como una *doble* polaridad tónica-dominante.

“Más bien estos fandangos deben ser entendidos en el contexto de otras formas de la música hispana y específicamente andaluza, incluidas las formas de fandangos andaluces, que usan la específica y bien documentada armonía frigia modal” (Manuel, 2002: 318).

En efecto, este autor diferencia entre una síntesis musical manifestada por el fandango andaluz y la *tonalidad frigia* en el flamenco con la de un sistema tonal de un fandango elitista, instrumental, una estilización burguesa donde la cadencia a la dominante adquirió siempre un segundo plano en comparación con la cadencia V-I. La relación de estos fandangos estilizados con los fandangos andaluces no está clara y constituyen más bien una tradición cortesana distinta a la del fandango instrumental tradicional. En esto señala P. Manuel a Félix Máximo López (1742-1821) como primer fandango instrumental documentado que contiene un pasaje de *copla* típico —pasaje enmarcado en el tradicional *ostinato* Rem-La—. “Esta correlación sugiere que las dos tradiciones de fandangos podrían estar relacionadas” (Manuel, 2002: 316).

La tonalidad frigia andaluza también aparece en una serie de sonos latinoamericanos: algunos sonos *huastecos* y el *punto cubano*, y la abundancia de géneros similares que, “como los fandangos para teclado, oscilan ambiguamente entre un acorde menor y su aparente «dominante», por ej. Rem-La” (Manuel, 2002: 332), y menciona géneros del área del Caribe hispano, como el *joropo venezolano* y algunos sonos como el cascabel y algunos sonos *jorochos* de Veracruz. De las piezas que enfatizan la dominante en *modo* mayor tonal como la temprana *zarabanda*. Muchos géneros de esta categoría pueden ser vistos como gemelos armónicamente “mayores¹⁰” (2002: 326).

“Contrariamente a lo que sucedió con la armonía andaluza, este tipo de armonía dual mixolidia parece que desapareció de la práctica en España cuando desapareció de la zarabanda y este género se desplazó hacia la órbita de la música barroca de los maestros europeos. Pero se ha

¹⁰ P. Manuel ofrece distintos ejemplos, entre ellos el *galerón venezolano*, el *torbellino colombiano* y sonos *jorochos* como la *Bamba*, o géneros cubanos criollos como el *zapateo*, el *punto libre* y la *guajira* como *Guantanamera*.

mantenido viva, junto a su paralela versión Menor/frigia en los dominios de la música Latino-Americana [...]” (Manuel, 2002: 323-24).

En resumen. Tendremos muy en cuenta la idea de “final en el acorde «de dominante»” y la idea de “dual tonicity” en diferentes apartados de esta investigación. Ideas que serán contextualizadas tanto en el análisis de repertorios históricos coincidentes con el *modo de Mi* y su cadencia representativa, principalmente para analizar géneros hispanoamericanos del siglo XVIII, así como en las posibles afinidades que conecten con la armonía modal andaluza.

1.4.4. TONALIDAD, ARMONÍA MODAL Y MODULACIÓN EN LA TEORÍA ARMÓNICA.

De los planteamientos teóricos musicales de tradición escrita occidental que serán contrastados con planteamientos musicales emitidos por los teorizadores del flamenco, destacaremos por su enfoque general la idea de *tonalidad* como sistema organizativo de Arnold Schoenberg (1993). Nos apoyaremos también en la idea de *función tonal* tal como aparece en los tratados de armonía de Joaquín Zamacois. En cuanto a la teoría de la modulación sumamos a los dos autores anteriores algunos planteamientos a modo de inspiración de Antonio Soler de su *Llave de la modulación* publicado en 1762. A pesar de la antigüedad del tratado del músico español, algunas de sus geniales ideas han sido útiles para nuestro estudio y las justificamos por su valor didáctico —aún vigentes en tratados de armonía actuales— y por su alto contenido simbólico.

De **Arnold Schoenberg** (1993) tomaremos tres conceptos principales, que son el de *función tonal*, el de *región* y la idea de *monotonalidad*. El primero de ellos, el de *función tonal*, abarca conceptos como el de transferencia de los acordes, de tensión armónica, de transformación de los acordes o la idea de acordes de *función múltiple*¹¹. El segundo aspecto organizativo que manejaremos de la tonalidad es el concepto de *región*, que relaciona la tonalidad con segmentos de ella (región de *subdominante*, *mediante*, *relativo*, etc.). El concepto de región conduce a Schoenberg de una manera lógica hacia la idea de *monotonalidad*, entendida como una red compleja de funciones (regiones) relacionadas con un único centro de referencia.

En su *Funciones estructurales de la Armonía* (1993), Schoenberg aborda las relaciones armónicas mediante “*regiones tonales*” subordinadas a la supremacía de la tónica; estas

¹¹ Esta idea de función múltiple tiene su precedente en François-Joseph Fétis: GIL, F. A. (1850): *Tratado completo de la teoría y práctica de la armonía*. Autor original: F.J. Fétis (1844). Traducido al castellano de la segunda edición francesa por F. de A. Gil. Madrid. Unión Artístico-Musical.

complejas relaciones entre las *regiones* con su *tónica* vienen a desembocar en el concepto de *monotonalidad*, que además de justificar el recurso de la modulación, los elementos integrantes de la tonalidad adoptan categorías funcionales específicas, pudiendo afianzar o debilitar la supremacía de la tónica. Estos alejamientos o digresiones temporales pueden mantener un vínculo, por muy lejano que sea, con la tónica principal mediante las *regiones* (Schoenberg, 1993: 20). Veamos la tabla de los grados¹²:

Tabla 1: Tabla de grados (Schoenberg, 1993:20).

Grado	Nombre	Símbolo en mayor	Símbolo en menor
I	Tónica	T	t
II	Supertónica	S/T	dor
III	Mediante	M	m
IV	Subdominante	SD	sd
V	Dominante	D	d
VI	Submediante	SM	sm

El uso más frecuente del término *función* ha sido la de relacionar el sentido armónico de un elemento capaz de expresar una tonalidad con un centro tonal, la tónica. Aquí, la cuestión se refiere a la identificación de estos elementos y la forma en que expresan una tonalidad. Generalmente son dos teorías distintas pero complementarias las que se ocupan de la cuestión de la función tonal. La primera se refiere a la teoría tradicional heredada del siglo XVIII y XIX que trata de la reducción de los acordes a su posición fundamental asignados por números y relacionándolos de esta manera a una tónica. La segunda, a la teoría funcional de Hugo Riemann, que trata de reducir las funciones de todos los acordes de una determinada tonalidad a tres principales: Tónica, Subdominante y Dominante. La distinción entre ambas teorías se presenta en que la primera puede ser considerada en su origen de carácter melódico (bajo cifrado y bajo continuo) y la segunda es por sí misma de definición y relación armónica.

En relación a las dominantes secundarias, Schoenberg las justifica como *Transferencia de función por imitación de un modelo*; se trata del movimiento de fundamental V-I aplicado a cada uno de los grados de la escala. El hecho de que el modelo “V⁷-I” pueda ser transferido a todos los grados de la escala no implica la pérdida de soberanía de la tónica principal, y oculta algo más trascendente a nivel estructural, a saber: *tensión-resolución*, que es un principio generador de forma musical. Además, si a un determinado grado de la escala ha sido transferido

¹² El VIIº, llamado Sensible, no hace referencia, según Schoenberg a una *región* en sí misma; al bVIIº en el menor lo llama Subtónica (SubT). El bIIº se llama *napolitana* (Np). Así, se habla de bM (mediante bemol), sd (Subdominante menor), etc.

un cambio de función manteniendo la misma fundamental, implica una *transformación* del acorde; de esta manera, se mantiene la fundamental respecto a la tónica principal sin perder la estructura de la escala diatónica en sus notas fundamentales.

En el capítulo XIV de su *Tratado de Armonía* (1990) titulado *En las Fronteras de la Tonalidad*, Schoenberg menciona un grupo de acordes con características especiales, por ejemplo; al hablar del acorde de séptima disminuida, se muestra la capacidad para aproximar relaciones distantes, para dulcificar sucesiones de apariencia muy brusca. Esto se debe a su estructura interválica interna, pues se trata de un acorde simétrico en intervalos de 3ª menores, donde sus distintas inversiones mantienen siempre una misma relación entre sus notas. Este acorde —mediante la enarmonía— puede pertenecer al menos a cuatro tonalidades distintas, es por eso que se le denomina “*errante*” por su naturaleza de “*función múltiple*”. Y “Junto al acorde de séptima disminuida se incluyen a esta categoría la tríada aumentada, acordes aumentados de quinta y sexta, de tercera y cuarta y segunda, y el acorde aumentado de sexta” (Schoenberg, 1990: 281).

En resumen, el principio de *función múltiple* presupone la transferencia de función tonal. Estos *acordes errantes*, sin función armónica definida, fluctúan fácilmente entre dos o más tonalidades y pueden tener varias interpretaciones. Estos tipos de acordes desafían el establecimiento y el propio concepto de tonalidad, que se basa en un centro tonal único.

El autor también habla de las “*notas sustitutivas*”, que no son otra cosa que notas alteradas derivadas de los *modos* antiguos (Schoenberg, 1993: 36), son las notas características que definen cada *modo*. Estas sensibles ascendentes o descendentes provienen de la relación de una tonalidad con segmentos de ella que funcionan como tonalidades independientes: las regiones. La idea de *región* convierte a la tónica en un *centro tonal*, es decir, en una red de funciones (región de subdominante menor, de dominante, de mediente, etc.)¹³.

Para Schoenberg, el concepto de *regiones* es una consecuencia lógica del principio de *monotonalidad*. De acuerdo con este principio, cada digresión de la tónica se considera dentro de la tonalidad mientras mantenga con ella una relación, ya sea directa o indirecta, cercana o remota. En otras palabras, hay solo una tonalidad en una pieza, y cada segmento considerado formalmente como otra tonalidad es solo una región, un contraste armónico dentro de aquella tonalidad. La *monotonalidad* incluye la modulación: movimiento hacia otro modo y establecimiento de ese modo. Pero considera estas desviaciones como regiones de la tonalidad,

¹³ A nuestro entender, Schoenberg realiza una compleja clasificación a modo de *regiones próximas* y *regiones remotas*. No vamos a entrar en dicha clasificación, explicaremos esta cercanía o lejanía desde el punto de vista del *modo de Mi* y a través del Círculo de Quintas en los apartados finales.

subordinadas al poder central de una tónica. Así se consigue la comprensión de la unidad armónica dentro de una pieza.

Todos estos conceptos engloban un gran número de aspectos concretos útiles que serán contrastados con el concepto de *modo de Mi armónico*, referidos a la morfología de los acordes, a la sintaxis musical, a las relaciones armónicas y a la modulación.

Hemos tratado realizar a grandes rasgos un resumen de concepciones teóricas que definen la organización de lo que se entiende por sistema tonal. Ahora bien, desde la historiografía musical y tratados de armonía actuales también abordan la idea de “armonía modal”. Esbozaremos brevemente algunas pautas sobre este tema a continuación.

El concepto de Armonía Modal en los teóricos del s. XX abarca numerosos puntos, uno de ellos es la influencia de la música popular en la música culta, contribuyendo al progresivo desmantelamiento de la tonalidad y del nacimiento de nuevas concepciones armónicas. Rudolph Reti define una *tonalidad melódica* en oposición a una tonalidad armónica: “*la tonalidad melódica más la modulación constituye la moderna tonalidad*” (Reti, 1965: 49). Para Walter Piston el creciente predominio de la armonía modal a finales del s. XIX se deben a: “el deseo de los compositores en aumentar las posibilidades armónicas, búsqueda de una sensación de un estilo arcaico, uso de escalas modales en la música folklórica de gran influencia en los compositores nacionalistas” (Piston, 2007: 448-455). Para Zamacois, las influencias de los modos antiguos en la armonía moderna se deben a: el estudio del folklore musical y sus características modales en la música culta, investigaciones de la música gregoriana, etc. (Zamacois, 1993: III, 397). P. Morgan señala la importancia de la escuela nacionalista rusa:

“Una tradición de experimentación musical, en parte basada en recursos folklóricos rusos y en cierta medida independiente de la tonalidad occidental, se estableció en Rusia durante el S. XIX, [...]. Un rasgo característico de esta línea fue la utilización de las escalas modales y “exóticas” no occidentales, especialmente aquellas con características simétricas como las de tonos enteros y la “octatónica” (...).

Como dijimos, las ideas que extraemos a continuación del tratado *Llave de la modulación* de **Antonio Soler** publicado en 1762 (Brothers, 1967: 118) las justificamos por su valor didáctico —aún vigentes en tratados de armonía actuales— y por su alto contenido simbólico.

Soler definió en su *Llave de la Modulación* (1762) un tipo de composición sin salirse de una tonalidad establecida o armadura, o dicho a modo de crítica: “a los que no quieren que la

composición se salga de sus términos regulares¹⁴). Describe dos maneras didácticas para aplicar las modulaciones, y siempre desde la práctica armónica bimodal (mayor-menor) que se practica en España e Italia: “La modulación lenta es la reina de esta ciencia y el más fértil y abundante jardín de la novedad... será mucho más plausible al oído, que no la agitada, a causa de su mayor variedad de sonos” (Brodhers, 1967: 118). La *modulación lenta* hace referencia a procesos modulantes a tonalidades cercanas (paso a paso), la *modulación agitada* trata de la modulación a tonalidades lejanas. Más de siglo y medio después (1922), es utilizada una metáfora similar, la del “camino” pero con mismo sentido: “Desde luego se llega antes a la calle saltando desde un cuarto piso que bajando la escalera, no se trata del camino más corto, sino del más adecuado” (Schoenberg, 1990: 189).

Ahora bien, según Soler, el medio por el cual se modula a distintas tonalidades ya anticipaba lo que hoy día entendemos como “dominante secundaria”, y lo expresa de esta manera: “para que cualquier modulación salga sonora, se procurará coger la quinta del tono que se desea” (Brodhers, 1967: 80). Sobre la denominación teórica de *dominante secundaria*, Schoenberg especula sobre su posible origen:

“La expresión dominante secundaria no debe ser mía, sino que (no puedo recordarlo exactamente) probablemente surgió hablando con un músico al que yo exponía la idea de construir dominantes sobre tríadas secundarias. Quién de los dos lo dijo primero es algo que no sé, pero precisamente por esto supongo que no fui yo” (Schoenberg, 1990: 203).

De estos conceptos obtenemos algunos principios didácticos, como son: 1) la metáfora del cajón para establecer una tonalidad, 2) la modulación como enriquecimiento del lenguaje, 3) dos planteamientos didácticos generales para realizar modulaciones: tonalidades cercanas y tonalidades lejanas. 4) La aplicación de estos planteamientos a partir del *modo de Mi armónico*.

Para especificar los tipos de modulaciones acudiremos a uno de los tratados de Armonía más conocidos en los Conservatorios de Música: el *Tratado de Armonía* de **Joaquín Zamacois** (Zamacois, 1993 tomo III; 1994 tomos I y II). Según este autor “el término modulación expresa el paso de una tonalidad a otra” (1994 I: 192). La clasificación tradicional de las modulaciones se dividen en tres tipos: modulación diatónica, cromática y enarmónica (1994 I: 192-193). Hay modulaciones definitivas —mediante un proceso cadencial definido— y pasajeras, en la cual no

¹⁴ La palabra “términos regulares” se refieren a los acordes constituyentes de una determinada tonalidad.

llega a establecerse en el nuevo tono incluso puede no aparecer siquiera la tónica (1994 I: 193). Zamacois —citando a Gevaert—, menciona la modulación introtonal¹⁵ y extratonal¹⁶ (1994: 193-194) además de modulaciones directas e indirectas¹⁷ (Zamacois, 1994: 194).

Las modulaciones a “tonalidades vecinas” son aquellas que comparten un mayor grado de cercanía en la armadura. La afinidad más cercana es aquella que comparte una misma armadura (tonalidad relativa), le siguen aquellas tonalidades que distan una alteración en más y en menos en la armadura (Ibídem: 195). Las tonalidades vecinas comparten diversos acordes que les son comunes, estos acordes pueden servir de puente o nexo de unión entre la tonalidad que se abandona y a la que se quiere llegar, a este proceso se le denomina “modulación diatónica” e implica necesariamente una interpretación de *cambio de función tonal* de los acordes (Ibídem: 198).

Un cambio de función por transformación cromática ocurre cuando en un acorde al menos una de sus notas se eleva o se rebaja. Esto puede dar origen a un nuevo acorde y también a un cambio de función, pero no necesariamente:

“Es el cambio del modo mayor al modo menor, o viceversa, sin cambio de tónica. No desplazándose ésta no hay modulación; pero muchos teóricos consideran como tal el cambio de modo” (Zamacois, 1994, II: 141).

Es decir, en este tipo de cambio de modo no hay cambio de función tonal, pues se mantiene la misma función de tónica. Cambia el *modo* pero no la tónica. El medio más eficaz para el cambio de modo es a través del acorde de tónica, especialmente en las articulaciones (inicio o final se frase, reposos intermedios).

Con respecto al cambio de modo, será interesante citar el siguiente pasaje:

“El cambio de modo es un eficaz auxiliar de las modulaciones, especialmente en las lejanas, dado que el mismo representa siempre una diferencia de tres alteraciones en la armadura tonal” (Zamacois, 1994, II: 145).

¹⁵ Cuando la función de tónica pasa momentáneamente por distintos grados de la escala (secundarios) sin que la soberanía de la tónica principal se resienta.

¹⁶ Cuando en el transcurso de la obra aparece un desplazamiento hacia un nuevo centro tonal definido.

¹⁷ Las modulaciones directas son aquellas que se efectúan sin contacto alguno con otras tonalidades. En cambio, las indirectas suelen realizarse por etapas, mediante modulaciones pasajeras intermedias. Nótese el parentesco anteriormente mencionado de “modulación lenta–modulación agitada” de Soler y de forma análoga la metáfora del “camino” de Arnold Schoenberg.

Con el *Modo mayor mixto*, nos introducimos en los dominios del cromatismo o armonía alterada. Citando a Gevaert, Zamacois señala el uso disminuido del modo menor después de la época de Bach y Händel, sin embargo el modo mayor ha ensanchado paulatinamente sus dominios uniendo y mezclando a sus armonías propias, claras y enérgicas, los acentos ensombrecidos del modo menor “No se trata de acordes nuevos. Lo que cambia, [...], es el sistema tonal que las encuadra y gobierna el discurso polifónico” (Zamacois, 1994 II: 157).

1.5. ESTADO DE LA CUESTIÓN.

Diversos autores han tratado el concepto de modalidad de la música popular española, aunque no siempre en relación a la música del flamenco. En este apartado relacionamos ideas principales presentadas en el “marco teórico” y sumando a ellas teorizaciones de diversos autores representativos que desde el ámbito del flamenco han tratado estas cuestiones.

El punto de partida de esta investigación comenzó a través de una serie de breves ejemplos musicales modulantes ordenados según el denominado Círculo de Quintas. Estos ejercicios relacionaban tonalidades *frigias* entre sí; unas más cercanas, otras más lejanas —inspirado en el tratado *Llave de la Modulación* de Antonio Soler—. Pensaba que un trabajo así podía formar parte de nuestra investigación, con el tiempo lo fui dejando de lado pues comprendí que era más una elaboración de tipo didáctico que histórico. Mi formación en los estudios de Composición Musical en el Conservatorio Superior de Música de Málaga me facilitó abordar dicho planteamiento. Sin embargo, el contacto con la Universidad de Granada me introdujo en un mundo *modal* que apenas conocía, el de las músicas tradicionales españolas.

A mediados del S. XX, la palabra Mediterráneo ha sido usada para designar una zona cultural no exenta de polémica. En la década de los 50-60 del pasado siglo nació como categoría controvertida: “Los estudios etnomusicológicos dedicados al tema, parecen haberse debatido entre la necesidad de individuar rasgos definidos y la obviedad de la diversidad” (Berlanga, 2012: 81). Esta visión unitaria y reduccionista obedecen a varios factores, como la tendencia a considerar las culturas mediterráneas como ágrafas o un énfasis de lo rural en los trabajos de campo, determinado en buena parte por la extrapolación de metodologías anglosajonas de esos años.

Compartimos la idea de que una visión “unitaria” del Mediterráneo olvida los desarrollos y evoluciones locales diferenciadores. Dada la diversidad cultural que encierra este marco geográfico puede considerarse mejor como un área de interacción: “Es cierto que existen similitudes geográfico-climáticas y relaciones históricas que han originado rasgos culturales compartidos. El problema está en saber afinar a la hora de individuarlos” (Berlanga, 2012: 81).

Con todo, nada impide abordar una «mediterraneidad musical» como aparece en el artículo de Peter Manuel haciendo uso del concepto de *armonía modal* como rasgo común a algunas de estas músicas (Manuel, 1989: 70-93). Pero nosotros matizamos que, al menos en España, la *armonía modal* hunde sus raíces en una larga tradición popular, aspecto que iremos viendo a lo largo de esta investigación.

El musicólogo Miguel Manzano pone en tela de juicio hipótesis especulativas históricas, como el tópico de la influencia árabe, de la influencia bizantina; o las raíces celtas, romanas, griegas y fenicias: “Sin comprobarla mínimamente con hechos musicales [...] para buscar una escapada alternativa a la investigación de cualquier fenómeno musical que nos resulte extraño o incomprensible” (Manzano, 1997: 995 [5])¹⁸. Esta actitud crítica interdisciplinar también le lleva a un rechazo en el uso de terminologías procedentes de los modos griegos y del canto gregoriano en relación a la música de tradición oral. Un detalle que vemos adecuado:

“Aquí prescindimos por completo de estas denominaciones porque consideramos, no sólo que no está suficientemente comprobada la relación entre estos dos sistemas y los que sirven de base a la música de tradición oral, sino que en numerosos casos que se dan como seguros es muy improbable que la haya” (Manzano, 1993 a: 117).

Afirma que es el *modo de Mi cromatizado* y su presencia reiterativa en la tradición musical popular “de las tierras del cuadrante Noroeste de la Península Ibérica, incluidas las más norteñas como Galicia, Asturias y Cantabria, deja fuera de duda que se trata de una herencia musical autóctona” (Manzano, 1993 b: 8). Pero además, a través de este sistema modal convergen el repertorio tradicional español y el flamenco: “en especial el modo de mi cromatizado, por ser el material musical del que están formados más del 90% de los cantes flamencos” (Manzano, 1993 b: 8). Estas afirmaciones refuerzan nuestro enfoque de asumir las teorías de la música tradicional española, para ser contrastarlas posteriormente con melodías del repertorio *jondo*.

Esta *herencia* se ha opuesto en relación —no con mucho rigor— con diversos ámbitos geográficos, que además de ser el *modo de Mi* “común a muchos pueblos mediterráneos” (Donostia, 1946: 154), va mucho más allá. Se le ha relacionado con otras músicas: en la India, en Persia, Indostán, en el Cáucaso, los Balcanes, Irán, Afganistán, Pamir o el Tibet, y un largo etc. (Schneider, 1946: 42 y ss). Sin embargo, también hay autores que aconsejan ser escépticos: “cabe señalar, a pesar de la gran documentación presentada, la cautela con que se han de tomar dichas conclusiones” (Fernández Durán: 2009: 59).

La idea de *mesomúsica* de Carlos Vega en su expresión de *melodía acompañada*, muchas veces empírica, puede trasladarse a la idea de “armonía modal”, principalmente porque existen estructuras armónicas que permanecen inalteradas durante siglos en distintos continentes —“en la producción de Occidente suele haber modulación” (Vega, 1997: 170) —. Por ejemplo, una

¹⁸ Nosotros nos mantenemos en la postura de ni afirmar ni negar. Pero dejando claro que un *sistema musical* puede estar por encima de razas y culturas. Siendo la idiosincrasia que le imprima cada pueblo y la forma de configurar sus sonidos lo que determine un *sistema musical* dentro de un repertorio concreto

misma fórmula armónica, al traspasar fronteras, recoge elementos propios o ajenos modificando el *tempo*, el ritmo, la armonía, etc., creando así un nuevo producto. La *mesomúsica* llega a ser un concepto polimorfo y hasta abrumador, que en el caso de España hemos de preguntarnos su relación con músicas de la América hispana, así como la enorme incidencia del *modo de Mi* en sus músicas tradicionales y su desarrollo en el flamenco:

“La tonalidad de la mesomúsica abarca todos los modos mayores y menores occidentales, incluso los ex orientales y los que no prosperaron en la música superior durante el período llamado clásico (1600-1900). En los continentes donde se han producido floraciones mesomusicales extra europeas por metástasis, el desarrollo local suele adoptar diversas escalas regionales” (Vega, 1997: 80).

En definitiva, la idea de considerar históricamente el marco geográfico del Mediterráneo como un área cultural en interacción sin olvidar los desarrollos locales, tanto la actitud crítica interdisciplinar de Miguel Manzano basada en *hechos* musicales que rechaza criterios analíticos procedentes de los modos griegos y eclesiásticos para las músicas de tradición oral, y la idea de *mesomúsica* de Carlos Vega en su expresión de *melodía acompañada* y sus floraciones europeas y extra-europeas —extrapolable a la idea de armonía modal—; nos han servido para centrar y acotar nuestro objeto de estudio a la música popular española y el flamenco.

Desde el ámbito del flamenco, señalamos cuatro autores recientes que han entrado sobre cuestiones teóricas, como Lola Fernández Marín (2004)¹⁹, Manuel Granados (2004)²⁰, Manolo Sanlúcar (2005)²¹ y los hermanos Antonio y David Hurtado (2009)²². La tendencia general positiva de estas teorizaciones es la de incorporar elementos de la teoría armónica al flamenco.

¹⁹ Las teorías de Lola Fernández Marín son ampliamente difundidas y conocidas en el ámbito del flamenco. Ocupa la Cátedra de Teoría y Transcripción Musical del Flamenco en el Conservatorio Superior de Música de Murcia, es autora del libro *Teoría Musical del Flamenco*.

²⁰ Manuel Granados es fundador y Director del Aula de Guitarra Flamenca de Barcelona y desde 1992 es Director de Departamento y Profesor de Guitarra Flamenca del *Conservatori Superior de Música del Liceu de Barcelona*. Es autor de un gran número de obras pedagógicas para guitarra flamenca y de estudios de teoría musical sobre el flamenco.

²¹ Citamos a otro gran exponente de la guitarra flamenca como es Manolo Sanlúcar, que también ha batallado por defender la autonomía de la cultura musical del flamenco.

²² Los hermanos Antonio y David Hurtado, ambos pianistas y profesores de música, abordan la temática del flamenco, en aspectos como: influjos históricos, aspectos modales, literarios, estructurales, armónicos, etc.

Asunto bien distinto son los criterios de análisis, es decir, qué criterios son los adecuados y el cómo se aplican a este repertorio.

Una de las líneas argumentales que han dirigido nuestra investigación es la idea de *tónica modal* y su acompañamiento instrumental a los estilos o *palos* flamencos clasificados como los más puros. Esta idea de tónica modal no es nueva, desde los comienzos del estudio del folclore musical español ya se venía observando un corpus tradicional distinto al del sistema tonal europeo, como la referencia “al tercer tono del canto llano, teniendo por base el mi, [...], encuéntrase con gran frecuencia en las canciones populares españolas” (Pedrell, 1891: 44), pasando por la *gama española* y *escala andaluza* de García Matos (G. Matos, 1982: 32 y 27) o el *modo de Mi* de Donostia (1946: 153-179).

En la década de los 60 del pasado siglo, Hipólito Rossy argumentó que “La escala fundamental del canto jondo antiguo es la escala griega en mi, llamada por algunos autores dórica y por otros frigia” (Rossy, 1966: 90). Más adelante Peter Manuel usó la idea de *tonalidad frigia* en el marco de la *armonía modal* para argumentar que: “[...] el vocabulario triádico es conducido primariamente como consecuencia de la sonoridad frigia [...] tomando el Mi como la *tónica*” (Manuel 1989: 72). En 2005, Manolo Sanlúcar expresó lo siguiente: “La tónica del flamenco es (mi), y lo es antes de cualquier consideración armónica” (Sanlúcar, 2005: 82). Como vemos, esta idea es una constante en los tanteos teóricos que abordan el flamenco.

Pero enseguida nos topamos con leyes asentadas desde la teoría armónica de influjo europeo que confrontan el planteamiento anterior, como los derivados de la “función tonal”. Si en el sistema tonal, la “dominante” —del modo menor tonal— representa la *tensión*, en las armonizaciones sobre el *modo de Mi* del flamenco representa la *resolución*. En esta paradoja colisionan dos axiomas opuestos sobre un mismo acorde.

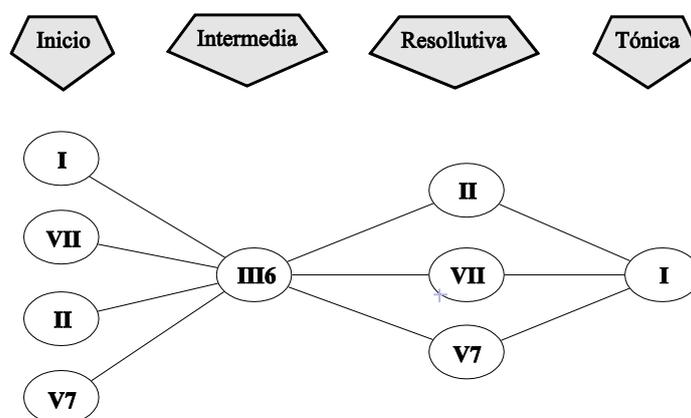
A esta problemática hemos de añadir la propia formación académica del cual parte el investigador para abordar estos temas. Por ejemplo, veamos un enfoque de tipo histórico referente a la *tónica modal*, en el cual, los hermanos Hurtado explican tres rasgos a modo de antecedentes del *fandango* y la *jácara* del Barroco hispano:

“Estos antecedentes se resumen en la aparición conjunta de los siguientes tres elementos musicales: la progresiva emancipación de la Dominante, en virtud de la cual el V grado (Dominante) del modo menor va experimentando un progresivo proceso de emancipación hasta llegar a tomar personalidad propia como grado I del Modo Frigio” (Hurtado, 2009: 95).

Este concepto de “emancipación de la dominante” es para nosotros un tema central ya que se está apelando aquí a las *funciones* armónicas. Pero es una idea en sí misma engañosa al aplicarle unos atributos conceptuales a un repertorio histórico que se resiste a tales interpretaciones y requiere otro tipo de enfoque.

La aplicación de *funciones tonales* suelen dirigirse hacia la denominada *cadencia andaluza*. Manuel Granados expone una sintaxis a través de funciones tonales y denominaciones de cada grado²³ (Granados, 2004: 114):

Ilustración 1: Sintaxis (Granados, 2004: 114).



Esta clasificación de los grados, en concreto el IV (lam) como “Gran Tónica”, puede llegar a ser confuso —remite al modo menor— pues deja en un segundo plano el *modo de Mi*. Sin embargo, hemos de decir que Manuel Granados aborda decididamente cuestiones referentes a modulaciones entre tonalidades frías de cierta complejidad. Usa el concepto de *modulaciones transitorias*, todo ello dentro de lo que podríamos llamar *ampliación de la cadencia andaluza* (Granados, 2004: 62)²⁴. Aquí se llega a cierta complejidad y el resultado de varias tonalidades de tránsito tiende a la fragmentación de las cadencias andaluzas en juego. Este autor también se percata de un movimiento armónico que él lo denomina: “*resolutivo del resolutivo*” en el

²³ VII (semiresolutivo), VI (intermedio), V (disminuido), IV (gran tónica), III (medio), II (resolutivo), I (tónica).

²⁴ Habla de la *subdominante* de un determinado grado del Modo flamenco, o de la inclusión de una *cadencia plagal* dentro de la progresión de la propia cadencia andaluza, ejemplo: subdominante del VII, cadencia plagal del IIIº, etc., todo ello dentro de lo que podríamos llamar: ampliación de la cadencia andaluza. Aunque creemos positivo esta propuesta, muchos de estos tecnicismos no los hemos llegado a necesitar en nuestro análisis.

“modo dórico flamenco” (Granados, 2004: 82), se trata de la cadencia andaluza en su mínima expresión, a saber: el movimiento de fundamentales de 2ªm descendente, lo enfoca así²⁵:

Ilustración 2: Resolutivo del resolutivo (Granados, 2004: 82).

Acorde puente

Dm C7 Bb A G#

IV III II I II

→ Modo flamenco de La
 I → Modo flamenco de Sol#

Los hermanos Hurtado acudirán también a la cadencia andaluza para aplicar las funciones tonales:

“[...] –una vez conocidas las funciones modales– que se trata de un proceso cadencial similar al de la armonía tonal clásica, ya que, los dos primeros acordes (IV y III) funcionan como subdominante; el tercer acorde (II grado) es la Dominante frigia que, finalmente resuelve en la Fundamental (I grado)” (Hurtado: 2009: 136).

Manolo Sanlúcar acudirá al tetracordio descendente del antiguo modo dórico griego: “Matriz generadora de nuestro auténtico comportamiento musical” (Sanlúcar, 2005: 52). Pero no vemos necesario recurrir a la teoría de la antigua Grecia para tal fin, las fuentes musicales se encuentran mucho más cercanas. El tetracordio descendente es una de las muchas variantes del *modo de Mi*.

Señalamos pues de estos autores una excesiva adherencia al tetracordio descendente como sistema generador de la sintaxis en el flamenco.

En cuanto a las clasificaciones modales que, como vienen siendo habituales, son también denominaciones griegas (Hurtado, 2009: 132), a veces equiparándolas con las músicas tradicionales españolas, sin más. Pero aplicar denominaciones griegas a un repertorio popular no deja de ser problemático.

²⁵ La cadencia andaluza la resuelve en LaM (I), que a su vez, dicha tónica cambia de función y se convierte ahora en II (resolutivo) de Sol#, pues las fundamentales de sus respectivas tónicas están a distancia de 2ªm. Esta atrevida modulación da cuenta de la experimentación armónica a que se ha llegado.

Tabla 2: Series diatónicas (Fernández Marín, 2004: 56).

I	II	III	IV	V	VI	VII
Modo de Do	Modo de Re	Modo de Mi	Modo de Fa	Modo de Sol	Modo de La	Modo de Si
Jónico	Dórico	Frigio	Lidio	Mixolidio	Eólico	Locrio

Por nuestra parte hemos procurado minimizar estas denominaciones, aunque no siempre lo hemos conseguido, bien por razones históricas, bien por su vigencia actual de uso internacional.

Por otra parte, en muchos tratados de armonía y escritos de historiografía musical la distinción entre *modo* y *escala* no siempre aparecen bien diferenciados, suelen ser identificados como sinónimos. Pero la distinción entre ambos conceptos, aunque sutiles, son sustanciales. En la siguiente definición se apela a un *modo*, pero en realidad se está describiendo una organización estática²⁶, es decir, *escala*: “El modo sobre el que están construidas las melodías de los cantes modales acompañados es el modo frigio mayorizado” (Fernández Marín, 2004: 59).

Otras clasificaciones, a modo de construcciones teóricas argumentadas, acarrear profundas diferencias, como la distinción entre lo tonal y lo modal. Estas diferencias se acentúan cuando en un mismo enunciado inician la explicación mediante aspectos modales, pero concluyen por introducir elementos derivados del sistema tonal. Por ejemplo, Lola Fernández Marín explica que: “La inflexión al IV supone un cambio de modal flamenco a tonal menor. [...] el acorde de tónica flamenca pasa a entenderse como dominante del acorde menor del IV grado” (Fernández Marín, 2004: 91). En este sentido, como bien advierte Miguel Manzano, muchas melodías clasificadas en modo mayor tonal y modo menor tonal “en una revisión a fondo en la que se tuviesen en cuenta todos sus elementos musicales tendría que ser adscritas más bien a los sistemas modales” (Manzano, 1993 a: 128).

Pero es en el término *bimodalidad* donde más percibimos un conflicto entre lo modal-armónico, principalmente cuando se aplican terminologías y criterios tonales deducidos de la armonía académica a distintos estilos o *palos* del flamenco (Berlanga, 1998: 138). Conflicto que se aprecia al mencionar el “relativo mayor” en la siguiente cita: “En las formas derivadas del Fandango esta modulación al relativo mayor se hace estructural siendo este relativo el tono sobre la que se desarrolla la copla” (Fernández Marín, 2006: 49).

²⁶ Un *modo musical* no es una *escala*. Reiteramos la analogía con el juego del ajedrez: la colocación de las fichas en el tablero al comenzar una partida nos muestra una distribución (*escala*), otra cosa es cómo interaccionan un grupo de fichas entre sí (*modo*).

En este sentido, Miguel Ángel Berlanga (1998) abordó decididamente la idea de bimodalidad en su tesis dedicada a los fandangos de Sur. Ve el posible origen de dicho término retrotraerse desde Gevaert, pasando por García Matos, Hipólito Rossy y Crivillé (Berlanga, 1998: 664). Estos autores desarrollaron la idea de bimodalidad a partir de un énfasis en el aspecto armónico más que en lo melódico-armónico. En esta línea se sitúan distintas teorizaciones actuales, como las de Lola Fernández Marín: “Se suele usar el término bimodalidad para definir la alternancia de estribillo modal flamenco con copla tonal mayor” (Fernández Marín, 2006: 49); también Norberto Torres, que aporta el siguiente matiz: “la bimodalidad no sólo afecta al contraste entre parte instrumental y copla, sino que se produce en el seno de la misma copla” (Torres, 1998: 1); o los hermanos Hurtado: “Es aquel bimodalismo en el que, además de cambiar de modo [...] cambiamos también, la Fundamental o centro tonal (Hurtado, 2009: 140). Todos ellos aplican principalmente criterios tonales y denominaciones griegas que entendemos que pueden confundir a la hora de abordar un repertorio, como es el flamenco, que deriva en gran parte de músicas tradicionales españolas y andaluzas²⁷.

En efecto, Manolo Sanlúcar expresa el gran error de pretender analizar el flamenco desde el punto de vista de la cultura occidental (Sanlúcar, 2005: 75), y ve la necesidad de analizar el flamenco desde su propia fisonomía: “La falta de un lenguaje teórico musical autóctono hace que se utilicen términos importados desde el lenguaje teórico culto, lo que ha sumergido y sumerge aún más en una confusión permanente a la comprensión de un análisis particular” (Sanlúcar, 2005: 80-81). Pero creemos que esta cuestión tiene solución, siempre que el investigador tome las distancias necesarias y cuyo fin no sirva para invadir terrenos ajenos.

Nuestra propuesta es la de unificar teorías de varios ámbitos de especialización y estados del arte musical. Por un lado acudimos al ámbito de la Musicología histórica para obtener una perspectiva histórica general de este sistema modal, por otro acudimos al ámbito de los estudios de Etnomusicología que tratan cuestiones diversas relacionadas con, el Folklore musical y con la teoría musical aplicable al Flamenco, sobre el concepto de música popular entroncada en una tradición. Pasamos a resumir en líneas generales nuestro enfoque y que abordamos en detalle en el siguiente apartado *Cuestiones metodológicas*.

En cuanto a modos y sistemas de la música tradicional española tomaremos las ideas de **José Antonio de Donostia** como “aspectos configurativos” del *modo de Mi*. El artículo: *El modo de*

²⁷ No estamos en contra de incorporar herramientas de análisis procedentes de la tonalidad, al contrario, creemos que aportan un material imprescindible para el investigador, pero respetando y contextualizando la naturaleza modal de estas músicas.

Mi en la canción popular española. Notas breves para un estudio (1946), articula un antes y un después sobre este sistema modal. De **Miguel Manzano**, además de aportarnos una visión de conjunto de los “sistemas modales”, usamos en sentido general la idea de *tipo melódico* para referirnos a una variante melódica específica pero que comparte rasgos comunes. En cambio, la idea de *arquetipo* apunta a un ejemplar distintivo que adquiere valor de *modelo*, para Manzano el *modo de Mi* es arquetípico de lo español (1999). Nosotros usaremos la idea de *arquetipo* como equivalente a “clasificación de fenómenos”. De **Manuel García Matos** (siguiendo en la línea de *arquetipo* como clasificación de fenómenos) rescatamos la idea de *diatonismos en evolución*. Este autor elaboró un presumible proceso evolutivo de los sistemas de organización melódica que emerge de la música tradicional española. Fenómenos como: *bimodalidad* y *bitonalidad*, pero especialmente interesante es la *alternancia modulante de tónicas homónimas* (referidas a la gama de española, o *modo de Mi*). De **Miguel Ángel Berlanga** hemos usado los *rasgos* que definen un modo musical (en concreto el *modo de Mi*), y como referente en el análisis de los *verdiales* y su análisis de la “bimodalidad” y su compleja repercusión en el marco de los *fandangos del Sur*.

Todo lo anterior lo hemos usado como herramienta de análisis modal. Muchos de estos conceptos serán contrastados con ideas coincidentes o no con la teoría musical del flamenco y la teoría armónica de influjo europeo, ya sean elementos morfológicos o sintácticos, modales o armónicos, etc.

En cuanto al ámbito teórico de la tonalidad, funciones y modulación, contrastamos las ideas de **Arnold Schoenberg**, principalmente la idea de “función tonal” y la de “región” (digresiones del tono principal, idea que implica la modulación) con el *modo de Mi armónico* que usa el flamenco instrumental. De **Joaquín Zamacois** hemos tomado la idea de clasificación de modulaciones: diatónica, cromática y enarmónica (y sus derivados), con ello identificamos los procesos modulantes *frigios* que encontremos en nuestro recorrido histórico. También nos hemos inspirado en las teorías de **Antonio Soler** aplicando su concepto o metáfora de la “llave” (tipología de modulaciones frigias) para acceder al conjunto de tonalidades “cajones” del Círculo de Quintas aplicado al sistema del *modo de Mi*. En principio, la antigüedad del tratado de Soler parece no encajar con los anteriores autores, pero lo justificamos por el valor didáctico de algunos de sus conceptos y su vigencia en los tratados de armonía actuales, y que tendremos en cuenta en nuestro *modo de Mi armónico*.

Todas las ideas anteriores las hemos puesto al servicio de la “armonía modal”. Aquí es donde hemos conjugado todas las herramientas de análisis que hemos adoptado para aplicarlas a distintos repertorios, es pues una de las novedades que hemos aportado a esta investigación. Por

tanto mantenemos que más allá de “descubrimientos” de tipo histórico, nuestras conclusiones se amplían también a propuestas de metodología de análisis.

Nuestro enfoque histórico de “armonía modal” también ha condicionado el ordenar y conjugar las fuentes primarias (textos musicales), fuentes secundarias (textos teóricos) y transcripciones de fuentes orales por apartados históricos. Los criterios de selección y ordenación de fuentes han venido determinados por: 1) Piezas configurables en *modo de Mi*. 2) Búsqueda de elementos modales y armónicos, como fórmulas melódicas, procesos cadenciales, identificación de fenómenos (arquetipos), modulaciones, etc.

Sólo así hemos podido distanciarnos, por ejemplo, de algunos criterios tonales de influjo europeo²⁸. Así, el sistema tonal se nos ha mostrado como una construcción teórica de tipo histórico, de entre otras, no siendo adecuado para abordar la polifonía profana de finales del s. XV, XVI, XVII, incluso tampoco para los del XVIII (al menos en España).

²⁸ Muchas herramientas de análisis han sido útiles, y hemos tomado aquellas que hemos necesitado. Bien para ilustrar, para aclarar, para comparar, para explicar, etc.

1.6. CUESTIONES METODOLÓGICAS.

Nos disponemos a realizar un recorrido por varios ámbitos de especialización y estados del arte. Principalmente del ámbito de la Musicología histórica, para realizar un recorrido diacrónico de fuentes musicales y teóricos musicales, y del ámbito de los estudios de Etnomusicología que tratan cuestiones diversas relacionadas con, el Folklore musical y con la teoría musical aplicable al Flamenco, sobre el concepto de música popular entroncada en una tradición. Sólo así hemos sido capaces de elaborar el concepto de *modo de Mi armónico*, que explicaremos como el más apto para explicar el sistema musical del flamenco.

Como ya hemos adelantado, el concepto de *modo de Mi armónico* se enmarca en el de *armonía modal*, el cual integra de forma particular tanto la dimensión vertical como la horizontal. Los repertorios elegidos vienen determinados por su afinidad con el *modo de Mi*, por su cadencia representativa y por el tratamiento de sus armonizaciones. Por tanto, el criterio de selección de fuentes musicales ha dependido de que éstas fueran aptas para examinar, extraer y valorar desarrollos y configuraciones históricas de este sistema modal, muy representativo de la música tradicional española y especialmente presente en el repertorio vocal e instrumental del flamenco.

Las distintas herramientas analíticas, así como la terminología usada, son especificaciones de los enfoques teóricos que hemos adoptado, que son aquellos que entendemos que validan mejor y conectan los distintos repertorios históricos.

Puesto que en el presente subapartado confluyen: objetivos, estrategias metodológicas, ideas generadoras, enfoques teóricos, terminologías, etc., hemos decidido remitir a *notas a pie de página* referencias a distintos apartados, subapartados y puntos de esta investigación.

En relación a los gráficos realizados, a menudo hemos transcrito textos musicales a notación moderna mediante programas informáticos (Sibelius), con ello facilitamos la visualización a la vez que editamos y contribuimos —como apoyo visual— al análisis musical (textos, flechas, recuadros, cifrados, etc.). También, y con la idea de evitar constantes repeticiones, aquellos gráficos que omiten la cita bibliográfica son de elaboración propia.

1.6.1. CONTEXTUALIZACIONES. ACOTACIONES.

La finalidad del apartado que dedicamos al análisis histórico es la de cumplir el siguiente objetivo, tal como lo hemos formulado:

“Obtener una perspectiva histórica del sistema modal de Mi en el marco de la música popular española. Sólo así podemos profundizar y situar en el concepto de “armonía modal” de la música popular española en relación a la música andaluza y del flamenco”.

Para ello comenzamos por acotar los distintos repertorios, centrándonos en las músicas de tipo tradicional y popular urbana. En este sentido, los escritos de Carlos Vega nos han servido para distinguir entre modos eclesiásticos y modos profanos, para contextualizar aspectos generales a través de su “teoría de la música popular” o *mesomúsica*²⁹.

En el campo de la música tradicional española, nos hemos servido del *modo de Mi* como una *herencia musical autóctona* defendida por Miguel Manzano. En primer lugar, debido a “su presencia reiterativa en la tradición musical popular” (Manzano, 1993 b: 8) y en segundo lugar por el tratamiento de las melodías populares como materia de estudio «basadas en los hechos musicales» (1997: 995 [5]). Estos planteamientos nos han ayudado: a minimizar los distintos influjos históricos³⁰, a acotar nuestro ámbito de estudio a este sistema modal, pero también a transitar por distintos repertorios identificando configuraciones y variantes, a la vez que relacionamos la música tradicional española con el flamenco.

La misma definición de “armonía modal” lleva consigo el componente armónico, por este motivo hemos profundizado en el elemento polifónico, algunas veces a través de pautas teóricas de distintos tratados musicales, otras veces en la misma organización de los sonidos del texto musical. Por ejemplo, nos hemos aproximado a la tratadística hispana renacentista en el tratamiento del *sistema de consonancias*, tanto en la música vocal —canción polifónica— como en la música instrumental de danzas —*variación, diferencias*—. Una vez que hemos delineado pautas teóricas de este tipo de polifonía nos ha sido más fácil seguir el hilo al tratamiento polifónico en épocas siguientes, que irá volviéndose más complejo, desarrollando y construyendo técnicas instrumentales, fórmulas armónicas, discursos narrativos, cambios en la forma de *pensar* la armonía, etc.

1.6.2. ANÁLISIS MODAL. CRITERIOS.

Para el análisis y transcripciones de repertorios con una fuerte base modal hemos acudido a tres autores principales: José Antonio de Donostia (1946), Manuel García Matos (1944; 2000) y Miguel Manzano (2001; 1993 a; 1999).

²⁹ Ver apartado 1 punto 1.4.2 *La Música Popular Urbana*.

³⁰ Ya sea para minimizar hipótesis especulativas, como la influencia árabe, bizantina, celtas, romanas, griegas, fenicias... Pero también para minimizar la aplicación de “herramientas analíticas” o denominaciones —modos griegos, canto gregoriano— a las músicas de tradición oral.

La razón principal por la que justificamos estos criterios de análisis se debe a que este actual diseño del *modo de Mi* condensa gran número de variantes que, como iremos viendo, han sido utilizadas de una u otra forma a lo largo de distintos repertorios históricos, incluyendo el repertorio flamenco o *jondo*.

El estudio de Donostia lo hemos usado para concretar aspectos configurativos melódicos del *modo de Mi*. Este estudio, aún sin ser definitivo —como el mismo autor declaró— nos ha servido de herramienta analítica, no sin antes haberlo esquematizado y transformado en un material flexible y moldeable³¹. Esta diversidad de comportamientos los hemos reducido a notas esenciales a modo de *figuras tipo* y serán debidamente señaladas y relacionadas —con el esquema— según el repertorio en que nos situemos.

La idea principal que hemos tomado de Donostia es el movimiento descendente hacia la nota final que actúa como *sensible modal* de la gama “Dentro del marco de estas fórmulas o esquemas se desarrollan las melodías: la que permanece invariable (en un sentido amplio) es la fórmula cadencial con que finalizan” (Donostia, 1946: 157).

En cuanto a criterios de análisis modal, Donostia estableció dos vertientes principales en el *modo de Mi*: la primera ocurre cuando aparece en “estado puro” (ascendentes y descendentes) y la segunda cuando lo hace con alteraciones (móviles y fijas)³². Otros criterios configurativos —a los que sumamos también criterios de Manzano— reflejan variedad de comportamientos tales como: posibles variantes, ámbitos melódicos (amplios y compactos), notas de atracción, notas recitativas, elisiones, tetracordios, pentacordios, saltos, ataques, cromatismos, floreos, equívocos modales y tonales, sonidos ambiguos, etc.

En cuanto a los arquetipos melódicos del *modo de Mi*, rescatamos el concepto de *diatonismos en evolución* de García Matos³³, también los *itinerarios evolutivos* de Miguel Manzano³⁴ así como su concepto de *influjos* tonales y modales. Estos aspectos —que incluyen conceptos como: alternancia modulante de tónicas homónimas, bimodalidad, bitonalidad, entre otros fenómenos— los usaremos, aunque matizados, como herramienta de análisis en cuanto a “clasificación de fenómenos” aplicado al repertorio modal *jondo*³⁵ y sus posibles consecuencias

³¹ Ver apartado 2 punto 2.1.1.2 *Configuración del modo de Mi*.

³² Posteriormente Manzano las denominará modo de Mi diatónico y modo de Mi cromático.

³³ Ver en apartado 1 el punto 1.4.1.1 *Manuel García Matos*. Y en apartado 2 el punto 2.1.1.1 *Diatonismos en evolución. Entre la historia, el mito y la teoría*.

³⁴ Ver apartado 2 el punto 2.1.1.3 *Arquetipos melódicos*.

³⁵ Ver en apartado 2 el punto 2.1.3 *Bimodalidad, modo de Mi y flamenco*.

en el ámbito instrumental³⁶. Obviamente hemos recurrido a estas herramientas cuando han sido necesarias y en prácticamente todos los repertorios, a menudo conjugando lo modal y lo polifónico.

La terminología que entendemos mejor se adapta a aquellas piezas históricas —y actuales— con una fuerte base modal, es la empleada por Miguel Manzano que habla de “sistemas modales”: *modo de do, modo de re, modo de mi*, etc. Estas denominaciones tienen la ventaja de situar a distancia a otros repertorios ajenos a músicas tradicionales. Principalmente las hemos aplicado a la canción polifónica renacentista y al *cante jondo* —incluyendo nuestras transcripciones—, sin embargo, otros repertorios requieren de otras denominaciones y terminologías que serán abordadas de forma detallada en los siguientes puntos.

1.6.3. ANÁLISIS ARMÓNICO. HERRAMIENTAS ANALÍTICAS.

Hemos tomado en préstamo distintas herramientas analíticas “actuales” propias del análisis armónico, éstas han sido elegidas en función del tipo de repertorio. En aquellos repertorios instrumentales usaremos el vocabulario más extendido, salvo en los casos en que justifiquemos como inadecuados.

Puesto que barajamos numerosas fórmulas armónicas, hemos necesitado utilizar un sistema de símbolos. Hemos optado por los *números romanos* (I, II, III, etc.) para definir los distintos *grados* de los acordes, a menudo incluyendo números arábigos para concretar inversiones de los acordes cuando ha sido necesario: I⁶, V⁷, I^{6/4}, etc. Cuando los números romanos aparecen en mayúsculas, nos referimos a un acorde tríada mayor [V: sol-si-re] y, si aparecen en minúsculas nos referimos a un acorde menor [v: sol-si^b-re]. El grado I^{er}o hace referencia a la nota principal del *modo*, y en consecuencia, exportable a cualquier sistema modal. Obviamente, hemos aplicado esta herramienta analítica en aquellas piezas armonizadas en *modo de Mi*, o en pasajes propios de este sistema modal, especialmente cuando aparecen modulaciones. Dado que es frecuente la aparición de acordes en inversión, también hemos usado los números romanos para identificar los *movimientos de fundamentales*, especialmente en procesos cadenciales en los que aparece la cadencia frigia (ver ejemplos 3, 4 y 6 del siguiente gráfico).

³⁶ Estas clasificaciones tienen su correspondencia en el plano armónico, no obstante y aunque la relación armonía-modalidad está presente en toda la investigación estos fenómenos se adecuan mejor a un análisis más actual. Ver apartado 3 el punto 3.3.2 *Hacia una eventual clasificación de fenómenos en el flamenco*.

Otra herramienta a la que hemos acudido en momentos puntuales es el *cifrado armónico tradicional*. Este tipo de cifrado numérico facilita la identificación de inversiones de los acordes y las alteraciones (ver distintos ejemplos del siguiente gráfico³⁷). En ocasiones combinamos este tipo de cifrado con números romanos para resaltar, por ejemplo, la *cadencia frigia* (ver ejemplos 3, 4 y 6) u otros acordes, como los de séptima de dominante (ver ejemplo 5).

La identificación de notas de adorno en contextos armónicos como: notas de paso, floreos, síncopas, etc., o también duplicaciones de notas (fundamental, tercera, quinta) u omisiones, más la identificación de disonancias, etc., son casos en los que el análisis modal y el armónico se aplican conjuntamente.

Ilustración 3: Metodología. Análisis armónico. Herramientas analíticas.

1 *Serie de sextas*

2 *Sucesión de acordes en estado fundamental*

3 *Cadencia frigia*

4 *Cadencia frigia*

5 *Séptimas de dominante*

6 *Cadencia frigia*

Movimiento de fundamentales → VII[#] I (nota 7^a sensible)

Detailed description of the illustration: The illustration shows six numbered musical examples. Example 1, 'Serie de sextas', is in 3/2 time and features a sequence of chords with fingerings 6 6, 6 6, 6 6, and 5. Example 2, 'Sucesión de acordes en estado fundamental', shows four chords with fingerings 5, 5, 5, 5. Example 3, 'Cadencia frigia', shows a cadence with a 6#/3 chord. Example 4, 'Cadencia frigia', shows a cadence with a V chord (fingerings 5, 6, 4) and an I chord. Example 5, 'Séptimas de dominante', shows a cadence with a 7+ chord and a 6/s chord. Example 6, 'Cadencia frigia', shows a cadence with a 5/6/4/V chord and an I chord. A box labeled 'Movimiento de fundamentales' points to a diagram showing VII# and I, with a note '(nota 7ª sensible)'.

³⁷ Los ejemplos corresponden a piezas extraídas de nuestros ejemplos. En los ejemplos 1 y 2 corresponden a dos ejemplos de la canción polifónica renacentista (*Cancionero Musical de Palacio*), los ejemplos 3 hasta el 6 corresponden al repertorio del *Libro de Tonos Humanos* de primera mitad del XVII.

También recurrimos al denominado *cifrado americano* o anglosajón de uso internacional. Este cifrado omite ciertos datos —como la altura real de los sonidos— en beneficio de una lectura rápida del elemento armónico. Esta carencia de datos la hemos acompañado con ejemplos de escritura a notación musical, bien a través de transcripciones de archivos sonoros, bien a través de *reducciones armónicas*, o simplemente como apoyo a pasajes instrumentales complejos.

Tanto en comentarios textuales como en gráficos compaginamos las *denominaciones latinas* con el cifrado americano, ejemplo: “Lam-FaM^{5/6#}-MiM”, que es lo mismo que “Am-F^{5/6#}-E”. Ambas mantienen la misma significación y son complementarias entre sí. En otros casos sustituimos las letras por números romanos: Vm^{7(b5)}-I⁽⁻⁶⁾. La razón de estas combinaciones vendrá justificada y dependerá del repertorio elegido, a mayor cercanía histórica mayor complejidad de escritura.

1.6.4. ARMONÍA MODAL. CRITERIOS.

Usamos el término *armonía modal* para definir aquellas sonoridades verticales que son la expresión de una concepción modal (Manuel, 1989: 70), una idea lo suficientemente amplia como para abarcar distintas épocas, repertorios, texturas, géneros, etc. Así, encontramos una armonía modal contrapuntística, homorrítmica, homofónica... y en distintos repertorios: popular, tradicional, eclesiástico o artístico. Para este fin tomaremos las distancias necesarias de determinados conceptos asentados en la teoría armónica derivadas de la tonalidad³⁸ y hemos de acudir, en lugar de ellos, a determinados autores de la tratadística española principalmente³⁹. Estos tratados aportan pautas teóricas esenciales para abordar en mayor profundidad el texto musical y el pensamiento teórico —modal o polifónico— imperante.

Para aquellas piezas históricas en las que diversos autores (o nosotros mismos) han encontrado influencias de carácter popular, seguiremos criterios de configuración melódica del repertorio tradicional actual. Justificamos dichos criterios ya mencionados por las siguientes razones:

Desde los comienzos del estudio del folklor musical español como disciplina, se venía observando una determinada parte del corpus tradicional que era diferente del propio de la música académica. Distintos autores diferenciaron entre distintos tipos de *gamas* españolas,

³⁸ Como por ejemplo la idea de “sistema bimodal” que reduce los distintos sistemas modales a dos: tonalidad mayor y menor. También a conceptos funcionales como los de subdominante y dominante.

³⁹ Esto no excluye por completo a que hagamos referencia en ocasiones al sistema tonal; algunas veces para acentuar lo inapropiado de tal o cual enfoque analítico, otras veces para verificar coincidencias o diferencias.

otros hablan de variantes dentro de un tronco común. Los partidarios de ese modelo único surgen a partir del trabajo de José Antonio de Donostia, justificando dicha agrupación a un rasgo común: “a la fórmula cadencial con que finalizan” (Donostia, 1946: 157). Por esta razón fuimos identificando y relacionando oportunamente distintas configuraciones⁴⁰ y arquetipos⁴¹ de nuestro análisis histórico con las teorías actuales de Donostia⁴², Manzano y García Matos⁴³.

En el análisis modal hemos aplicado una forma de *reducción melódica* para visualizar ámbitos melódicos, tetracordios, etc., que serán contrastados con el esquema del *modo de Mi* propuesto por Donostia. Estas reducciones se acercan mucho a los *tipos melódicos*, aunque no es nuestra intención abordar aquí una clasificación de tipos, más bien queremos obtener una perspectiva histórica de cómo se desenvuelve el *modo de Mi*. También hemos aplicado estas reducciones a nuestras *transcripciones* de estilos o *palos* flamencos. Veamos un ejemplo de reducción melódica del repertorio del Cancionero Musical de Palacio:

Ilustración 4: Metodología. Armonía modal, I. Criterios. Reducción melódica.

Anónimo nº 6, *Al Alba venid* (Barbieri, 1890: 241)

The illustration shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of a series of notes, with three notes circled: the first, the fifth, and the eighth. A large bracket spans the entire melody. Below the staff, a downward-pointing triangle indicates a reduction. The reduced melody is shown on a staff with a treble clef, enclosed in a grey box. The first note is labeled '(Copla)' and the final note is labeled 'finalis' with a downward arrow pointing to it.

⁴⁰ Posibles variantes, ámbitos melódicos, notas de atracción, notas recitativas, elisiones, tetracordios, pentacordios, saltos, ataques, cromatismos, floreos, etc.

⁴¹ Que incluyen conceptos como: alternancia modulante de tónicas homónimas, bimodalidad, bitonalidad, entre otros fenómenos. Estos casos serán enmarcados a modo de *clasificación de fenómenos*.

⁴² Ver el capítulo 1.4 *Marco Teórico*. 1.4.1 *Teorías de organización modal de la música tradicional española*. 1.4.1.2 *José Antonio de Donostia*.

⁴³ Ver los puntos 1.4.1.1 *Manuel García Matos*. 2.1.1.1 *Diatonismos en evolución. Entre la historia, el mito y la teoría*.

Para abordar el tipo de armonía modal de piezas a tres y cuatro voces en estilo homofónico u homorrítmico con preeminencia de la melodía de la *canción* —profana— polifónica renacentista⁴⁴ de finales del siglo XV y principios del XVI, ha sido suficiente un análisis de consonancias verticales siguiendo ciertas pautas teóricas que detallaremos en su momento⁴⁵. Las implicaciones teóricas que subyacen detrás de este hecho histórico son determinantes, ya que asientan las bases de los avances armónicos posteriores. En definitiva, conjugaremos el análisis modal que hemos establecido con el análisis polifónico “a consonancias”.

En el ejemplo siguiente extraemos un fragmento de la pieza *Mi libertad en sosiego* de Juan del Encina. Conjugamos en él indicaciones del análisis modal (melodía superior) junto al cifrado armónico, mostrando los dos tipos de acordes “a consonancias” que se practicaban comúnmente en el Renacimiento, acordes de 5ª y de 6ª:

Ilustración 5: Metodología. Armonía modal, II. Análisis modal y cifrado.

Transcrip., Jones & Lee (1990: pág. 289)

Juan del Encina

Un tipo particular de armonía modal aparece en el repertorio instrumental vihuelístico, una armonía modal que se expresa a través de las denominadas *variaciones o diferencias*, en las cuales, determinadas fórmulas melódicas están insertadas a modo de bloque armónico-melódico compacto (Querol, 1966: 83 [23]).

⁴⁴ Ver apartado 2 el punto 2.2.1.2 *Aproximación al modo de Mi y cadencia frigia en la canción polifónica española*.

⁴⁵ Ver apartado 2 el punto 2.2.1.1 *La polifonía hispana y europea. Puntualizaciones teóricas*.

Ilustración 6: Metodología. Armonía modal, III. *Bloque armónico-melódico.*

Bloque armónico-melódico.
Tetracordio melódico descendente

Todos los bienes del Mundo. J. del Encina
(Jones & Lee, 1990: 357).

Fine

Sin embargo, aunque las *variaciones* dependen de progresiones acórdicas circulares junto a *ostinatos*, el elemento polifónico no difiere de los principios teóricos de la época. Conjugaremos por tanto estas fórmulas melódicas —señalando variantes propias del *modo de Mi*— y su construcción polifónica, es decir, “a consonancias”⁴⁶.

Ilustración 7: Metodología. Armonía modal, IV. *Figuras de bajo.*

Transcripción: Emilio Pujol (1945: 85)

Guárdame las vacas. Luís de Narváez (1538)

Primera diferencia

13

Figura de bajo, o bajo ostinato.

Siguiendo la búsqueda de la cadencia frigia y fórmulas melódicas enmarcadas en el *modo de Mi*, nos hemos dirigido hacia el repertorio de *fabordones* hispanos del s. XVI. Esta incursión al ámbito religioso es algo excepcional, aunque necesaria, debido a la fórmula cadencial correspondiente al 4º *tono*. Las fórmulas melódicas de los *fabordones* provienen de los Tonos

⁴⁶ Ver apartado 2 en el punto 2.2.1.3 *Variación, diferencias, líneas de bajo.*

de los Salmos y estuvieron muy tipificadas, es pues un tipo de armonía modal en cuanto sus armonizaciones⁴⁷ dependen esencialmente de las fórmulas melódicas⁴⁸.

En los procesos cadenciales en las que interviene la *cadencia frigia*, a menudo hemos usado los *movimientos de fundamentales* expresables en números romanos, ejemplo “VII⁶-I”. Obviamente el I^o corresponde con la nota principal del *modo*. El objetivo es explorar las armonizaciones típicas de este sistema modal.

En el repertorio del *Libro de Tonos Humanos* de primera mitad del siglo XVII seguimos aplicando el análisis modal según aspectos configurativos de piezas seleccionadas en *modo de Mi*⁴⁹. En esencia, continuamos aplicando aquí un análisis “a consonancias” en lo polifónico. Conjugamos el *cifrado armónico tradicional* con los *movimientos de fundamentales*, a causa de la aparición de disonancias de 7^a en los procesos cadenciales. Como en el siguiente ejemplo:

Ilustración 8: Metodología. Armonía modal, V. *Movimiento de fundamentales*.

2. Heridas en un rendido

A 4

Transcripción: *Mariano Lambea*

E: Mn, M. 1262

ff. 2v-3r (8v-9r)

Anónimo.

<i>Movimiento de fundamentales:</i>	V	I
-------------------------------------	---	---

⁴⁷Al igual que el repertorio anterior, valoraremos estas armonizaciones según el análisis “a consonancias” siguiendo las pautas teóricas de tratados de música próximos a este repertorio histórico.

⁴⁸ Ver apartado 2 el punto 2.2.1.4 *Fabordones del IV tono*.

⁴⁹ Ver apartado 2 el punto 2.2.2.1 *La cadencia frigia en el manuscrito Libro de Tonos Humanos*.

Otro tipo de *armonía modal* aparece en géneros populares del barroco hispano-americano, reflejados en los tratados de *guitarra rasgueada* que emergieron en los siglos XVII y XVIII. Estos géneros requieren de otros criterios de análisis, pues en algunos casos el componente melódico es omitido. Como es sabido, estos tratados usaron un sistema de nominal y de cifrado para especificar posturas de la mano —acordes—. Este tipo de cifrado suele traducirse en terminología moderna por medio de números romanos. Como ejemplo gráfico, veamos la *zarabanda chaconada* de Luis de Briceño publicada en París en 1626 (Briceño, 1972: 14), traducida a terminología moderna a números romanos como: I-V-IV-V (García Gallardo, 2012: 123).

Ilustración 9: Metodología. Armonía modal, VI. *Cifra de rasgueado*.



Otras veces hemos realizado el proceso contrario, es decir, de una transcripción en notación moderna a grados tonales. Los números romanos en mayúsculas hacen referencia a acordes mayores, y en minúsculas a los menores.

Ilustración 10: Metodología. Armonía modal, VII. *Grados en números romanos*.

Transcripción: Thomas Schmitt

Francisco Guerau (1694)

I iv I 7 iv i⁶ vii⁶

En esta línea, nos ha sido útil el enfoque de Peter Manuel para la selección de fuentes de estos géneros: “El final en el acorde «de dominante»” (Manuel, 2002: 311), que en la terminología de este autor es denominada como *armonía frigia* —en menor— y *armonía mixolidia* —en

mayor— (Manuel, 2002: 318), es pues un tipo de “armonía modal” distinto al de la teoría occidental. De aquí el término *dual tonicity* aplicadas a determinadas progresiones circulares⁵⁰: “estos *ostinatos* se entienden mejor como un péndulo que oscila entre dos centros tonales que compiten entre sí” (Manuel, 2002: 319). La vigencia de este tipo de *armonía modal acórdica* se aprecia en las recientes investigaciones del musicólogo Philip Tagg mediante la idea de *Chord loops and bimodality* (Tagg, 2014: 436), siendo extensible a los restantes *modos* musicales; *armonía dórica, jónica, eólica*, etc.

En el repertorio de la *Canción andaluza* del XIX combinamos el análisis modal —identificando configuraciones propias del *modo de Mi*, arquetipos y clasificación de fenómenos— con procesos cadenciales⁵¹. Recurrimos al análisis armónico para identificar cuestiones básicas como: inversiones de acordes o disonancias típicas. Para argumentar nuestro discurso en este tipo de *armonía modal acórdica*, hemos preferido el uso de denominaciones latinas (DoM, dom, FaM^{5/6#}...) en vez del cifrado armónico americano (C, Cm, F^{5/6#}, etc), como dijimos, ambas terminologías son equivalentes y pueden complementarse.

Por otra parte, desde el ámbito del flamenco, distintos autores mantienen la denominación “dominante” o “dominante modal” para referirse al IIº del *modo de Mi*, evitaremos usar dicho término en este sistema modal por la confusión que genera. De aquí en adelante usaremos el término “tensión armónica” para referirnos al IIº (y variantes) del *modo de Mi*.

La complejidad musical de piezas instrumentales en el *Nacionalismo musical español* está en proporción a la complejidad analítica. La compleja escritura pianística requiere de un mayor grado de detalle. Nos apoyamos en gráficos y textos para identificar distintos eventos, tanto modales como armónicos:

⁵⁰ Ver apartado 2 los puntos 2.2.2.2 *El estilo rasgueado. Conceptos teóricos*. 2.2.2.3 *Las cláusulas del 4º tono según algunos tratados del XVIII*. Y el punto 2.2.2.4 *Progresiones circulares*.

⁵¹ Ver apartado 2 el punto 2.2.3.1 *La canción andaluza del s. XIX*.

Ilustración 11: Metodología. Armonía modal, VIII. Gráficos y textos en la partitura.

Rondeña. Suit Iberia. Albéniz.

The musical score shows measures 127 to 130. Measure 127 starts with a piano (*p*) dynamic. A shaded box labeled 'motivo' encompasses measures 127, 128, and 129. Measure 128 has a forte (*f*) dynamic, measure 129 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic, and measure 130 has a pianissimo (*pp*) dynamic. The bass line features two pedal points marked 'Ped.' at the beginning and end of the shaded section, with a 'nota pedal' label in between. Fingerings and articulation marks are present throughout the score.

En piezas orquestales, hemos preferido usar los *arreglos* para piano para mejor visualización. Hemos considerado el cifrado americano como una herramienta útil para referirnos a los acordes. De esta forma visualizamos de golpe el elemento modal y armónico en pasajes frigos:

Ilustración 12: Metodología. Armonía modal, IX. Reducciones orquestales.

The musical score shows measures 28 to 33. The bass line is annotated with chord symbols: E, Bm7(b5), E, Bm7(b5), E, and E7. A dashed line labeled '8va' indicates an octave shift in the bass line. The right hand contains a complex melodic line with various intervals and ornaments.

En el repertorio instrumental de la *guitarra flamenca* aparecen pasajes modulantes. La identificación de estos pasajes o “áreas tonales” pueden ocupar espacios relativamente extensos. Para una mejor visualización, hemos realizado *reducciones armónicas*, omitiendo los elementos melódicos. La utilización de los grados tonales (números romanos) varía según se sitúe en cada momento la tonalidad. En el siguiente pasaje de la pieza *Plaza de San Juan* (Fuente y Caudal, 1973) de Paco de Lucía, identificamos las distintas tonalidades en lo que hemos denominado “tonalidades relativas” entre sí (aquellas que comparten una misma armadura), por eso establecemos una tonalidad principal y luego las tonalidades relativas, como “frigio relativo” y relativo mayor o menor. Obviamente caben otras modulaciones a distintos grados:

Ilustración 13: Metodología. Armonía modal, X. *Reducciones armónicas.*

The illustration shows two musical staves with harmonic reductions. The first staff is for the key of La major (D major). It starts with a sequence of chords: I° (D major), V° (A major), I° (D major), V° (A major), IV° (G major), and I° (D major). A box highlights a modulation to the relative minor (F# minor) with chords II° (B minor), I° (D major), and then a sequence for establishing the relative minor: I° (D major), VII° (C# minor), I°m (F# minor), VII° (C# minor), and I° (D major). The second staff is for the key of Mi major (E major). It starts with a modulation to the dominant (B major) with chords I° (E major), V° (B major), and I° (E major). A box highlights the relative minor (D minor) with chords I° (E major), II° (F major), and I° (E major). The staff concludes with a cadential process over the dominant (B major) with chords MiM (B major), V° (F# major), and MiM (B major).

Las disonancias habituales que se producen en este tipo de melodía acompañada se entienden mejor desde el marco de la armonía modal. Los acordes a modo de tríadas puras se tornan simplistas y sin interés. De nuevo, el cifrado americano es una herramienta útil para describir estas disonancias que son inherentes al modo musical:

Ilustración 14: Metodología. Armonía modal, XI. *Cifrado americano.*

The illustration shows three chords in American notation on a treble clef staff. The first chord is E(b9), the second is Fma7add(#11), and the third is E(b9). The notation uses numbers 1-7 and letters b, # to indicate intervals and alterations.

Sin embargo, en determinados casos no especificamos las inversiones⁵². De forma especial, la tónica frigía la definimos de esta manera: E (b9), B (b9), etc. —un acorde mayor con la 9ª menor añadida⁵³ y sin la 7ª—.

⁵² El cifrado armónico es un apoyo a la escritura convencional que usamos, ya sea como complemento de reducciones armónicas o a transcripciones más minuciosas.

Finalmente, y en referencia a aquellas piezas instrumentales en las que el *modo de Mi* se hace presente, usaremos los términos: *modo de Mi armónico* o bien *tonalidad frigia* como términos equivalentes, pues definen bien los dos conceptos principales de la armonía modal: horizontalidad y verticalidad.

1.6.5. TONALIDAD. FUNCIONES. MODULACIÓN.

Como ya hemos apuntado en el Marco Teórico, hemos tomado las teorías de Arnold Schoenberg referentes a la tonalidad por su sentido general. Las tres ideas principales que habíamos tomado, el de *función tonal*, el de *región* y la idea de *monotonalidad* presuponen de hecho la idea de modulación. Valoraremos estos conceptos generales y su posible aplicación en el *modo de Mi armónico* una vez asumidas las teorías del *modo de Mi* de la música popular española y las teorizaciones en el flamenco.

En la idea de *función tonal* nos hemos centrado principalmente en dos: el de *función de tónica* y el de *función de tensión armónica*⁵⁴ —así como distintas cuestiones derivadas de la función tonal, como distintos procesos cadenciales⁵⁵— para referirnos al *modo de Mi armónico*.

Esbozaremos la idea de *regiones* en el *modo de Mi armónico* —la cual que implica el concepto de *monotonalidad*—, contrastada con las teorías de la música popular española y teorizaciones del flamenco⁵⁶. Para este fin acudimos a nuestra “tipología de modulaciones frías” extraídas de nuestro análisis histórico, a la vez que la vincularemos con las metáforas de “llave” y “cajón” de Antonio Soler⁵⁷.

Ahora bien, para especificar los tipos de modulaciones⁵⁸ acudimos a uno de los tratados de Armonía más conocidos en los Conservatorios de Andalucía: el *Tratado de Armonía* de Joaquín Zamacois, dividido en tres tomos (Zamacois, 1993 tomo III; 1994 tomos I y II). En base a estas

⁵³ También suele aparecer sin la 3ª, en estos casos aparecerá en el cifrado: omit 3.

⁵⁴ Ver apartado 3 *Del modo de Mi armónico*, la introducción al capítulo 3.2 *Del modo de Mi armónico. Sistema. Funciones* y el punto 3.2.1 *De cómo la cadencia frigia asume la teoría de la tensión armónica*.

⁵⁵ Ver apartado 3, punto 3.2.2 *Los ejes resolutivos o cadencias resolutivas*.

⁵⁶ Ver apartado 3, punto 3.2.3 *Del concepto de “región”*.

⁵⁷ Ver apartado 3, punto 3.2.4 *De las modulaciones*.

⁵⁸ Los cuales implican la idea de *cambio de función* de los acordes, pero también la idea de *regiones* de A. Schoenberg.

clasificaciones, que ya habíamos explicado en el Marco Teórico⁵⁹, serán suficientes para dotarnos de las herramientas necesarias para poder contrastar los distintos tipos con las modulaciones “frigias” que encontremos en nuestro recorrido histórico, principalmente desde el ámbito instrumental.

La *modulación* ha sido una idea conductora en nuestro desarrollo diacrónico, esencialmente en aquellas piezas de tipo instrumental basadas en el *modo de Mi*, un aspecto que consideramos esencial para entender el *modo de Mi armónico*. Esta idea fue el punto de partida de la cual nació la presente investigación, motivada en parte por las complejas modulaciones entre sonoridades *frigias* que desde décadas vienen sucediéndose en los círculos guitarrísticos y en parte por una necesidad de búsqueda personal.

1.7. FUENTES DOCUMENTALES.

En el proceso de clasificación y ordenación las fuentes escritas de esta investigación distinguimos entre fuentes primarias y secundarias. Como fuentes primarias hemos considerado todos los textos con transcripciones musicales, que dividimos entre fuentes originales (en facsímiles), ediciones y trabajos monográficos más o menos recientes de transcripciones de repertorios históricos a notación moderna.

Como fuentes secundarias hemos considerado todos los textos teóricos, ya sean en facsímil o reediciones modernas, teniendo en cuenta que algunos de ellos son a la vez fuentes musicales y teóricas —como los tratados de *guitarra rasgueada*—. A estos textos hay que sumar trabajos monográficos: libros, tesis doctorales, publicaciones periódicas, etc.

A través de internet hemos accedido diversas instituciones públicas y a páginas personales. Como principal vía acceso a fuentes primarias (facsímil) citamos en primer lugar la web de Biblioteca Nacional de España (BNE). Entre las páginas personales destacamos entre otras: <http://www.miguelmanzano.com>.

Las obras teóricas de las que me he servido para el establecimiento en el marco y estado de la cuestión de nuestro objeto de estudio, las consideramos también fuentes referenciales, de información de primera mano, en cuestiones como: sistemas modales de la música tradicional española, armonía modal, modo de Mi, teoría armónica occidental y teoría del flamenco.

⁵⁹ Tipos de modulaciones ya anunciadas y que las resumimos en: modulación diatónica, cromática y enarmónica. Modulaciones definitivas y pasajeras. Modulación introtonal y extratonal. Modulaciones directas e indirectas. Modulaciones a tonalidades vecinas. Modulación a la tonalidad relativa. Cambio de modo y el modo mayor mixto.

Entre las transcripciones de fuentes sonoras (fuentes orales mediatizadas) hemos transcrito, tanto melodías de distintos *palos* del flamenco, como piezas del repertorio instrumental (guitarra flamenca).

En la elección de partituras musicales, orquestales, hemos preferido usar versiones para piano, pues éstas comprimen el contenido a dos claves, facilitando así su visualización.

Fuentes primarias.

Para los siglos XV y XVI, una de las principales fuentes de repertorios profanos a las que debíamos acudir era la de la *canción* polifónica española. Nos hemos centrado en el Cancionero Musical de Palacio⁶⁰ y en base a las ediciones a notación moderna de Francisco Asenjo Barbieri⁶¹, Higinio Anglés⁶² pero principalmente Miguel Querol⁶³, en su reducción de valores de las notas de mejor lectura.

Otra de las fuentes de repertorio de influjo popular es el repertorio de la escuela vihuelística española. Teníamos claro que debíamos dirigirnos a una de las fuentes más antiguas del repertorio de música instrumental de danzas, en concreto a Luis de Narváez. La edición a notación moderna que hemos acudido de *Los seis libros del Delphin de Música* de Luis de Narváez es la de Emilio Pujol⁶⁴.

Excepcionalmente hemos acudido a repertorio eclesiástico de *fabordones* hispanos debido a la fórmula cadencial del 4º tono (frigio). Un monográfico sobre este repertorio nos ha ayudado a una visión general, el cual abarca todo el siglo XVI a través de diversos autores, es la *Hispanie Schola Música Sacra*⁶⁵, edición de Felipe Pedrell. Incluimos también piezas afines de Antonio

⁶⁰ El *Cancionero Musical de Palacio* es nuestra fuente principal para acceder a la música profana española de la época de los Reyes Católicos. Conservado actualmente en la Biblioteca del Palacio Real (Madrid).

⁶¹ BARBIERI, Francisco A. (1890): *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI*. Madrid. Transcrito y comentado por Francisco Asenjo Barbieri. Tipografía de los Huérfanos.

⁶² ANGLÉS, Higinio (1947): *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio*. Barcelona: CSIC. Instituto Español de Musicología. Vol. I.

⁶³ QUEROL GAVALDÁ, Miguel (1992): *La Música Española en torno a 1492*. Volumen I. Antología polifónica práctica de la época de los Reyes Católicos. Diputación Provincial de Granada

⁶⁴ PUJOL, Emilio (1945): *Luis de Narváez. Los seis libros del Delphin de Música de cifra para tañer vihuela (Valladolid, 1538)*. Barcelona. CSIC, Instituto Español de Musicología. Transcripción y estudio por Emilio Pujol.

⁶⁵ PEDRELL, Felipe: (1897) *Hispanie Schola Música Sacra*. Vol. VI. Psalmodia Modulata (Vulgo Fabordones) a Diversus Auctoribus... Juan B. Pujol y Ca, Editores. Barcelona.

de Cabezón en nuestra búsqueda de procesos cadenciales frigios en la edición de Higinio Anglés⁶⁶.

Otro trabajo monográfico, referido a Juan del Encina, en edición de R. O. Jones & Carolyn R. Lee⁶⁷, nos ha servido como fuente de acceso a todos los textos musicales de este autor.

De primera mitad del siglo XVII hemos acudido a piezas profanas en el repertorio *Libro de Tonos Humanos* en base a dos autores, en la edición de Alejandro Vera⁶⁸ y en la de Mariano Lambea⁶⁹. Ambos autores aportan distintas selecciones de obras a la vez que nos ha ayudado a contrastar datos históricos y rasgos estilísticos.

Un monográfico sobre la *canción andaluza* de Celsa Alonso abarca una selección de piezas de música de autor —principalmente piano y voz—⁷⁰ desde inicios hasta finales del siglo XIX. También, la colección de piezas populares de Eduardo Ocón⁷¹ ofrece una amplia perspectiva del repertorio de la canción andaluza del XIX, ahora de melodías con acompañamiento a la guitarra (y piano).

Otras fuentes musicales:

A partir de la búsqueda y selección de fuentes musicales de piezas instrumentales históricas de música de autor y en base a sonoridades frigias, ya sean por su valor melódico o armónico, destacamos:

⁶⁶ ANGLÉS, Higinio (1966): *Antonio de Cabezón. Obras de música para tecla, arpa y vihuela...recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo*. (Madrid, 1578). Primera edición por: Felipe Pedrell. Nueva edición corregida por Higinio Anglés.

⁶⁷ JONES, R. O. & LEE, CAROLYN R. (1990): *Juan del Encina. Poesía Lírica y Cancionero Musical*. Madrid. Copyright: Editorial Castalia. S. A. 1975. Impreso en Unigraf, S. A., Madrid 1990.

⁶⁸ VERA, Alejandro (2002): *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV: El Libro de Tonos Humanos (1656)*. Colección Emili Pujol, nº 1. Institut D'esudis Ilerdencs. Fundació Pública de la Diputació de Lleida.

⁶⁹ LAMBEA, Mariano: (2000): *La Música y la Poesía en Cancioneros Polifónicos del Siglo XVII: Libro de Tonos Humanos*. Vol., I, II y III. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Institución Milá I Fontanals.

⁷⁰ ALONSO, Celsa (1996): *La Canción Andaluza. Antología (s. XIX)*. Música Hispana. Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Patrocina: Centro de Documentación de Andalucía. Ediciones SGAE.

⁷¹ OCÓN, Eduardo (1874): *Cantos Españoles. Colección de aires nacionales y populares*. Málaga: Biblioteca Nacional de España. Archivo en PDF. Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh.bne.es> [Fecha de descarga: 23-03-2015].

- *Fandango*, de Santiago de Murcia⁷².
- *Fandango*, de Antonio Soler⁷³.
- *Nana de Málaga*⁷⁴.
- *Iberia*, de Isaac Albéniz, 2º cuaderno⁷⁵ y 3º cuaderno⁷⁶.
- De Manuel de Falla: *Deux Danses Espagnoles*⁷⁷ de “La vida breve”; *Danse du Meunier. For piano*⁷⁸ de “El sombrero de tres picos” 1919; *Danza ritual del fuego*⁷⁹ de “El amor brujo”.
- *Seis piezas sobre cantos populares españoles*⁸⁰, de Enrique Granados.
- *Barrio la Viña, De madrugada, Ímpetu*, de Paco de Lucía⁸¹.

⁷² LORIMER, Michael. (1987): *Saldívar Codex N° 4*. Santiago de Murcia manuscript of baroque guitar (c. 1732) found and acquired in September 1943 in León, Guanajuato, México by Dr. Gabriel Saldívar y Silva (1909-1980). Volume I: The Manuscript Complete facsimile edition with preface and commentary. By Michael Lorimer. New York, USA.

⁷³ RUBIO, Samuel (1991): “Fandango” P. Antonio Soler (1729-1783). Revisión y transcripción del P. Samuel Rubio. Edita: Unión Musical S. L. Copyright de Samuel Rubio, 1972. Copyright de la edición, 1991.

⁷⁴ PEDRELL, Felipe: (1958) *Cancionero Musical Español*. Barcelona: Ed. Boileau, 1958. IV Edición. Tomo I.

⁷⁵ ALBÉNIZ, Isaac (1988a): “IBERIA, 2º Cahier. Rondeña. Almería. Triana” Unión Musical Española Editores. Madrid.

⁷⁶ ALBÉNIZ, Isaac (1988b): “IBERIA, 3º Cahier. El Albaicín. El Polo. Lavapiés” Unión Musical Española Editores. Madrid.

⁷⁷ FALLA, Manuel de (1923 a): “Deux Danses Espagnoles. Tireés de la pratition de La vie Brève (La vida breve) drame lyrique en deux actes et quatre tableaux. Poème de Carlos Fernández-Shaw. Adaptation française de Paul Milliet”. Édition Max Eschig. 48, rue de Rome, Paris- VIIIe. Copyrigh for the British Empire J. & W. Chester Ltd. London, W. I.

⁷⁸ FALLA, Manuel de (1923 b): “Danse du Meunier. For piano. Tirée de El sombrero de tres picos. Ballet de G. Martínez Sierra” London. Ed., J. & W. Chester Ltd. London.

⁷⁹ FALLA, Manuel de (1921): “El amor Brujo. Danza ritual del fuego” London. Ed., J. & W. Chester, Ltd.

⁸⁰ GRANADOS, Enrique (1967): “Seis piezas sobre cantos populares españoles”. Madrid. Unión Musical Española.

⁸¹ BERGES, Jorge (2003) *Paco de Lucía. La Fabulosa Guitarra de Paco de Lucía*. Primer volumen de la colección oficial de transcripciones de la obra de Paco de Lucía. De Lucía Gestión. S.L. Huesca.

Fuentes secundarias.

En cuanto a fuentes teóricas de finales del siglo XV y XVI a las que hemos acudido, hemos de citar los siguientes estudios fiables en torno al *Liber de Arte Contrapuncti* de J. Tinctoris, perteneciente a un proyecto en línea de sus trabajos teóricos completos, compartido por el Conservatorio de Birmingham y la Birmingham City University⁸². También hemos de citar el tratado *Música Práctica* de Ramos de Pareja de 1482⁸³. Estos dos autores aportan pautas sencillas pero esenciales para entender la posterior polifonía española del Cancionero Musical de Palacio.

Para el acceso a fuentes originales (facsimilar) de la tratadística española nos ha sido de gran utilidad la web de la Biblioteca Nacional de España (BNE), en concreto para consultar las siguientes obras: *Sumula de canto de órgano*, de Domingo Marcos Durán (1503); *Portus Musice* de Diego del Puerto, de 1504 (Del Puerto, 1976); *Arte de tañer Fantasía...* de Tomás de Santamaría (1565); *Declaracion de instrumentos musicales*, de Juan Bermudo (1555).

En cuanto a fuentes teóricas del período Barroco hemos consultado: *El porqué de la música*, de Andrés Lorente (1699)⁸⁴; *Reglas generales de acompañar*, de Joseph de Torres (De Torres, 1702)⁸⁵.

De segunda mitad del siglo XVIII hemos consultado la edición en facsimilar de la *Llave de la Modulación*, de Antonio Soler, 1762⁸⁶.

Los tratados de guitarra rasgueada del siglo XVII y XVIII los hemos usado tanto como fuentes teóricas, como fuentes primarias, pues estos tratados suelen incorporar composiciones originales del autor o de otros autores. Hemos accedido tanto a los facsimiles como a ediciones y

⁸² WOODLEY, Ronald; J., DEAN, Jeffrey, & LEWIS, David (2014): "Johannes Tinctoris. Complete Theoretical Works". Early Music Theory. Página Web. www.earlymusictheory/tinctoris (último acceso: 26-12-2015). Ver también sitio asociado: www.sta.org/tinctoris

⁸³ MORALEJO, José Luis (1977): *Música Práctica*. Autor: Ramos de Pareja Bartolomé. Bolonia. 1482, Ed. Alpuerto. *Colección Opera Omnia*. Traducción: José Luis Moralejo. Introducción: Enrique Sánchez Pedrote. Revisión: Rodrigo de Zayas. Sevilla.

⁸⁴ LORENTE, Andrés (1699): *El porqué de la música*. Alcalá de Henares, Casa de Juan Fernández. Pág. 565. Biblioteca Nacional de España. <http://bdh.bne.es>. (Último acceso 04-04-2015).

⁸⁵ DE TORRES, Joseph (1702): *Reglas generales de acompañar, en órgano, clavicordio, y harpa, con solo saber cantar la parte, ò vn baxo en Canto figurado*. Madrid. Imprenta de MVSICA. www.europeana.com (último acceso 28-03-2015).

⁸⁶ BROUDE (1967): *Llave de la Modulación*. USA. Broude Brothers. Facsimilar de la edición de 1762, Madrid.

transcripciones a notación moderna. Estos últimos pueden ser identificados por la fecha, pero preferimos ordenarlos por el año de publicación:

- *Guitarra española de cinco órdenes...* de Joan Carles Amat (1627)⁸⁷.
- *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra...*, de Doizi de Velasco (1640)⁸⁸.
- *Poema Harmónico* de Francisco Guerau (1694)⁸⁹.
- *Instrucción de música sobre la guitarra española*, de Gaspar Sanz (1697)⁹⁰.
- Manuscrito A.H.P.M⁹¹.
- *Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra* de Santiago de Murcia (1732)⁹².
- *Explicación de la Guitarra* de Vargas y Guzmán (1733)⁹³.

⁸⁷ AMAT, Carlos (1627): *Guitarra española de cinco ordenes, la cual enseña de templar y tañer rasgado, todos los puntos naturales y b, mollados, con estilo maravilloso*. Con licencia impresa en Lérida por la viuda Anglada, y Andres Lorenço. www.europeana.com (último acceso 03-12-2014).

⁸⁸ DOIZI DE VELASCO, Nicolás: (1640) *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad y perfección, y se muestra ser instrumento perfecto y abundantísimo*. Nápoles, Egidio Long. Enlace: <http://bdh.bne.es>. (Último acceso 25-11-2015).

⁸⁹ SCHMITT, Thomas (2000): *Francisco Guerau. Poema Harmónico. Compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra Española*. Madrid. Ed. Alpuerto. Transcripción y estudio a cargo de Thomas Schmitt. Reproducción del ejemplar M 887. Madrid, 1694.

⁹⁰ SANZ, Gaspar (1674): *Instrucción de música sobre la guitarra española*. Zaragoza. Con licencia de Sebastián Alfonso. Ed. Facsímil. Primera edición; libros 1º y 2º. <http://bdh.bne.es> (Fecha de descarga: 24-12-2015). SANZ, Gaspar (1697): *Instrucción de música sobre la guitarra española*. Con licencia: en Zaragoza, por los herederos de Diego Dormer. Ed. Facsímil. 8ª edición en Zaragoza; libro 3º. <http://bdh.bne.es> (Fecha de descarga: 04-04-2015). DE ZAYAS, Rodrigo (1985): *Los guitarristas. Gaspar Sanz*. Madrid. Editorial Alpuerto. *Colección Opera Omnia*. Dirección y transcripción: Rodrigo de Zayas. [Incluye facsímil].

⁹¹ AYALA RUIZ, Juan Carlos (2006): “Un manuscrito de guitarra en el Archivo Histórico Provincial de Málaga” *Hispanica Lyra. Revista de la Sociedad de la Vihuela*, nº 3, mayo de 2006. Enlace: www.sociedaddelavihuela.com (último acceso 29-11-2015).

⁹² LORIMER, Michael. (1987): *Saldívar Codex N° 4*. Santiago de Murcia manuscript of baroque guitar (c. 1732) found and acquired in September 1943 in León, Guanajuato, México by Dr. Gabriel Saldívar y Silva (1909-1980). Volume I: The Manuscript Complete facsimile edition with preface and commentary. By Michael Lorimer. New York, USA. DE MURCIA, Santiago (1984): *Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra*. Madrid. Arte Tripharia: Colección Música en Facsímil, serie a, nº MFa 35. Facsímil de la edición de Madrid, 1714, según el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid con la signatura R-5048.

⁹³ MEDINA ÁLVAREZ, Ángel (1994): *Explicación de la guitarra (Cádiz, 1773)*. Ángel Medina Álvarez (ed.), a partir del Ms. de la Biblioteca Medina, Oviedo. Autor original: Juan Antonio de Vargas y Guzmán. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

De referencia.

Músicas tradicionales españolas: libros, publicaciones periódicas, tesis doctorales, artículos, monografías, páginas web.

García Matos, Manuel:

- *Lírica popular de la alta Extremadura*⁹⁴.
- *Cancionero Popular de la Provincia de Cáceres*⁹⁵.

Donostia, José Antonio de:

- *El modo de Mi en la canción popular española...*, (1946)⁹⁶.

Manzano Alonso, Miguel:

- *Cancionero leonés I (I). Rondas y canciones*⁹⁷.
- *La jota como género musical...*, (1995)⁹⁸.
- *Cancionero Popular de Burgos. I, Rondas y Canciones*⁹⁹.
- Además de numerosos artículos y ponencias disponibles en su página web¹⁰⁰.

⁹⁴ GARCÍA MATOS, Manuel (2000): *Lírica popular de la alta Extremadura*. Cáceres. Edición, introducción e índice: M^a del Pilar Barrios Manzano. Edición en facsímil de Unión Musical Española. Madrid, 1944.

⁹⁵ GARCÍA MATOS, Manuel (1982): *Cancionero Popular de la Provincia de Cáceres*. (Lírica Popular de la Alta Extremadura Vol. II). Materiales recogidos por Manuel García Matos. Edición crítica por Josep Crivillé y Bargalló. Barcelona. Ed. Instituto Español de Musicología del CSIC.

⁹⁶ DONOSTIA, José Antonio de (1946): “El modo de Mi en la canción popular española. Notas breves para un estudio”. Barcelona: *Anuario Musical*. CSIC, 1946. - Vols. vol. 1. pp. 153-179.

⁹⁷ MANZANO ALONSO, Miguel (1993 a): *Cancionero leonés I (I). Rondas y canciones*. Diputación Provincial de León.

⁹⁸ MANZANO ALONSO, Miguel (1995): *La jota como género musical. Un estudio musicológico acerca del género más difundido en el repertorio tradicional español de la música popular*. Madrid. Ed. Alpuerto

⁹⁹ MANZANO ALONSO, Miguel (2001): *Cancionero Popular de Burgos. I, Rondas y Canciones*. Madrid. Ed. Música Mundana Maqueda. Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Burgos.

Vega, Carlos:

- *Un Códice Peruano Colonial del Siglo XVII. La Música en el Perú Colonial*¹⁰¹.
- *Mesomúsica: Un ensayo sobre la música de todos*¹⁰².

Manuel, Peter:

- *Modal Harmony in Andalusian (...)*¹⁰³.
- *From Scarlatti to 'Guantanamera' (...)*¹⁰⁴.

Desde el ámbito de la teoría armónica.

Schoenberg, Arnold:

- *Tratado de Armonía*¹⁰⁵.
- *Funciones Estructurales de la Armonía*¹⁰⁶.

Zamacois, Joaquín:

¹⁰⁰ <http://www.miguelmanzano.com>

¹⁰¹ VEGA, Carlos (1962): "Un Códice Peruano Colonial del Siglo XVII. La Música en el Perú Colonial" *Revista Musical Chilena*, año 16, n° 81-82. (Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Ciencias y Artes Musicales, VII/XII-1962), pp. 54-93. Archivo online: <Phttp://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewArticle/14869> (Descargado el 14-11-2013).

¹⁰² VEGA, Carlos (1997): "Mesomúsica: Un ensayo sobre la música de todos" *Revista musical chilena*, 51(188), 75-96. Archivo online: <http://www.scielo.cl/scielo> (Descargado el 02-11-2013)

¹⁰³ MANUEL, Peter (1989): "Modal Harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish syncretic Musics" *Yearbook for Tradicional Music*: 70-93. Traduc./comentarios: M. Ángel Berlanga.

¹⁰⁴ MANUEL, Peter (2002) "From Scarlatti to 'Guantanamera': Dual tonicity in Spanish and Latin American Musics" *Journal of the American Musicological Society* 55/2, summer 2002, pp. 313-38., 2002. - Vols. 55/2, summer 2002, pp. 313-38.

¹⁰⁵ SCHOENBERG, Arnold (1990): *Tratado de Armonía*. Madrid: Ed. Real Musical. Traducción y prólogo de Ramón Barce. Copyright 1922 by Universal Edition.

¹⁰⁶ SCHOENBERG, Arnold (1993): *Funciones Estructurales de la Armonía*. Barcelona: Ed. Labor. S. A.

- *Tratado de Armonía*¹⁰⁷.

Soler, Antonio:

- *Llave de la modulación*¹⁰⁸.

En el ámbito del flamenco: además de los dos artículos mencionados de Peter Manuel, señalamos las siguientes ediciones en formato libro:

- Fernández Marín, Lola: *Teoría musical del Flamenco*¹⁰⁹.
- Granados, Manuel: *Armonía del Flamenco*¹¹⁰.
- Sanlúcar, Manolo: *Teoría y Sistema de la Guitarra Flamenca*¹¹¹.
- Hurtado, Antonio y David: *Llave de la Música Flamenca*¹¹².

Tesis doctorales

Distintas tesis doctorales, muchas de ellas recientes, nos han servido de ayuda, especialmente algunas que ahondan en la modalidad de la música tradicional española, en la polifonía, y en la tratadística española. Todas ellas han sido descargadas de páginas web de distintas Universidades. Destacamos:

- Fernández Durán, David (2009) *Sistemas de organización Melódica (...)*¹¹³.

¹⁰⁷ ZAMACOIS, Joaquín (1993): *Tratado de Armonía*. Libro III. Barcelona: Ed. Labor. 8ª edición. *Tratado de Armonía*. Libro I. Barcelona: Ed. Labor. 14ª edición; (1994): *Tratado de Armonía*. Libro II. Barcelona: Ed. Labor. 11ª edición; (1994).

¹⁰⁸ SOLER, Antonio (1967): *Llave de la Modulación*. USA. Broude Brothers. Facsímil de la edición de 1762, Madrid.

¹⁰⁹ FERNÁNDEZ MARÍN, Lola (2004): *Teoría Musical del Flamenco*. Madrid: Editorial Acordes Concert.

¹¹⁰ GRANADOS, Manuel (2004): *Armonía del Flamenco. Aplicado a la guitarra flamenca*. Barcelona: Casa Beethoven Publicacions.

¹¹¹ SANLÚCAR, Manolo (2005): *Sobre la Guitarra Flamenca: Teoría y sistema*. Córdoba: Ediciones La Posada.

¹¹² HURTADO TORRES, Antonio y David (2009): *Llave de la Música Flamenca*. Sevilla: Signatura Ediciones.

- García Gallardo, Cristóbal (2012): *El tratamiento de la sintaxis armónica (...)*¹¹⁴.
- Galán Gómez, Santiago (2014): *La teoría del canto de órgano y contrapunto (...)*¹¹⁵.
- Macías Peraza, Rigoberto (2013): *El lenguaje contrapuntístico de Francisco de Peñalosa (...)*¹¹⁶.
- Berlanga, Miguel Ángel (1995): *Los fandangos del Sur (...)*¹¹⁷.

Fuentes orales. Transcripciones de fuentes sonoras.

Melodías de estilos del flamenco.

Algunos de los audios seleccionados, como:

- *Soleá de Paquirrí* de Mairena y Aurelio Sellé, *Soleá de Frijones* de Pastora Pavón, *Soleá de Lorente* de Camarón y *Soleá de la Serneta* de Rafael Romero, han sido extraídos de una misma página web¹¹⁸.
- *Tangos*, de Pastora Pavón con la guitarra de Ramón Montoya (1910)¹¹⁹.

¹¹³ FERNÁNDEZ DURÁN, David (2009): “Sistemas de organización Melódica en la Música de Tradicional Española” Madrid. (Tesis Doctoral). Dirigida por Victoria Eli Rodríguez. Facultad de Geografía e Historia. Historia y Ciencias de la Música.

¹¹⁴ GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L. (2012). “El tratamiento de la sintaxis armónica en los principales tratados españoles sobre teoría musical (hasta la primera mitad del siglo XX)” Dirigida por Ivan Nommick. Granada: Universidad de Granada. [Tesis doctoral].

¹¹⁵ GALÁN GÓMEZ, Santiago (2014): “La teoría del canto de órgano y contrapunto en el Renacimiento español: La Sumula de canto de órgano de Domingo Marcos Durán como modelo”. Universitat Autònoma de Barcelona. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Arte y Musicología. [Tesis Doctoral] Directora: Maricarmen Gómez Muntané.

¹¹⁶ MACÍAS PERAZA, Rigoberto. (2013): “El lenguaje contrapuntístico de Francisco de Peñalosa y Cristóbal de Morales a través de sus motetes. Un análisis desde la perspectiva de los tratados musicales del Renacimiento hispano y su recepción en Pedro Cerone” (Tesis Doctoral) Universitat Autònoma de Barcelona. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Arte y de Musicología. Directores: Maricarmen Gómez Muntané y Álvaro Zaldívar Gracia.

¹¹⁷ BERLANGA, Miguel Ángel (1998): “Los fandangos del Sur. Conceptualización, Estructuras Sonoras, Contextos Culturales” (Tesis Doctoral), dirigida por Dr. D. Ramón Pelinski. Granada, Biblioteca Universitaria. Archivo PDF. (Último acceso 17-03-2015).

¹¹⁸ <http://nuestroflamenco.blogspot.com.es/2011/11/fonoteca-de-soleares-y-seguiriyas-de.html>.

¹¹⁹ PAVÓN, P., *Arte Flamenco*. Vol. 7: The First Recording. CD, Álbum + Compilation. Mandala, MAN 4856. France 1995.

- *Soleá de la Serneta*, en la voz de Enrique Morente y la guitarra de Sabicas¹²⁰.
- *Malagueña de la Trini*, de Antonio Chacón en versión de Enrique Morente, a la guitarra de Pepe Habichuela¹²¹.
- Fandangos de *Calañas*, popularizado por *El Cabrero* y su guitarrista *Sousa*¹²².
- *Fandango de Santa Eulalia* en versión de Paco Toronjo¹²³.

Transcripciones instrumentales (guitarra flamenca).

De Ramón Montoya:

- *Rondeña*¹²⁴.

De Manolo Sanlúcar:

- *Locura de Brisa* y *Trino*, con la voz de Carmen Linares, fragmentos de las piezas: *Adán*, *Normas*, *Campo* y *Gacela de amor desesperado*¹²⁵.

De Paco de Lucía:

- *Fuente* y *Caudal*, fragmentos de la pieza *Plaza de San Juan*¹²⁶.
- *Solo Quiero Caminar*, fragmentos de la pieza *Monasterio de Sal*¹²⁷.

¹²⁰ MORENTE, E., *Morente-Sabicas (Nueva York-Granada)*. BMG/Ariola, 2xVinyl, LP, Album (1990).

¹²¹ MORENTE, E., *Homenaje a D. Antonio Chacón*. Clave, Hispavox CD, 2xLP Álbum Re (1977).

¹²² BERMÚDEZ, E. "El Cabrero, Porque callar es morir. Crónicas de El Cabrero, Gira 40 Aniversario" 2012, <https://elcabrero40aniversario.wordpress.com/2012/01/23/como-le-iban-a-dar-a-el-cabrero-que-acababa-de-llegar-al-flamenco-el-diploma-silverio-1980>

¹²³ TORONJO, P., *Grandes Cantaores del Flamenco*. Universac. POLIGRAM IBERICA, S.A Madrid (1977).

¹²⁴ MONTOYA, Ramón (1984): *Ramón Montoya y Manolo el de Huelva. Concierto de Arte Clásico Flamenco*. Producción del Excmo Ayuntamiento de Sevilla (Delegación de Cultura) para la III Bienal de Arte Flamenco. LP doble, Código 22738. Dial Discos, año 1984.

¹²⁵ SANLÚCAR, Manolo (2000). *Locura de brisa y trino*. CD // Madrid: Mercury/Universal Music Spain.

¹²⁶ DE LUCÍA, Paco (1973): *Fuente y Caudal*. CD // Madrid: Polygram Ibérica.

- *Siroco*, fragmentos de la pieza *Casilda*¹²⁸.
- *Zyryab*, fragmentos de la pieza homónima *Zyryab*¹²⁹.

Transcripciones personales basadas en recursos tradicionales de la guitarra flamenca (Salvador Valenzuela), usados principalmente para ejemplificar tipos de acordes tradicionales (tónicas, disonancias características, notas pedales, u otros recursos afines).

¹²⁷ DE LUCÍA, Paco (1981): *Sólo Quiero Caminar*. CD // Madrid: Philips/Phonogram.

¹²⁸ DE LUCÍA, Paco (1987): *Siroco*. DVD // Madrid: Mercury/Phonogram.

¹²⁹ DE LUCÍA, Paco (1990): *Zyryab*. CD // Madrid: Philips/Polygram Ibérica.

1.8. ESTRUCTURA DE LA INVESTIGACIÓN.

La dualidad que encierra la idea de “armonía modal” condiciona toda esta investigación, tanto en sentido estructural como discursivo.

A esta dualidad hemos de sumar un dificultoso “diálogo a tres”; entre tres amplios campos del conocimiento musical, como son: la modalidad de la música tradicional española, el flamenco y la teoría armónica. Visibles en el apartado 1.4 *Marco teórico*. La dificultad está en que los teorizadores de esos campos a menudo desconocen el estado del arte de los otros dos.

Conjugar los dos anteriores aspectos imprime a este trabajo cierto discurso “polifónico”. De ahí la diversidad de enfoques metodológicos, analíticos y terminológicos. Expresados en el apartado 1.6 *Cuestiones metodológicas*.

Para poder abordar los desarrollos históricos de la sonoridad frigia o *modo de Mi* de la música popular española (aspecto concretado en nuestros objetivos), nos pareció lógico profundizar primero en la teoría modal de músicas tradicionales españolas (configuraciones, arquetipos, sistemas modales, etc.). Un paso previo para abordar los subapartados siguientes, en que conjugamos la teoría modal mencionada con planteamientos (armónico-melódicos) de teorizadores del flamenco y la teoría armónica europea. De ahí el título que enmarca este capítulo 2.1 *Diacronía y sincronía en el sistema modal de Mi*.

Situados ya en el amplio capítulo del análisis histórico 2.2 *La sonoridad frigia en la música tradicional española. Un recorrido diacrónico*, nos pareció lógico dividirlos por períodos históricos. En cuanto a los repertorios elegidos, hemos procurado mantener una línea temporal coherente. Ahora bien, todo este amplio apartado nos ha servido —entre otras muchas cosas— de apoyo histórico. Los datos barajados han de ser contrastados, verificados, concretados, etc. Es eso lo que abordamos en el apartado III.

En efecto, el primer punto del apartado III es una continuación del anterior recorrido histórico, pero ahora destacando aspectos específicos a modo de síntesis, como: afinidades y continuidades históricas de la sonoridad frigia de tradición hispana.

En la fase central de este apartado y continuando con el proceso de síntesis, conjugamos aspectos armónicos y funcionales del flamenco con la teoría armónica occidental, capítulo 3.2 *Del modo de Mi armónico. Sistema. Funciones*.

Finalizamos el apartado III denominado 3.3 *Síntesis*, cerrando así el desarrollo de los contenidos y, dando paso al apartado 4. *Conclusiones*, 5. *Fuentes y Bibliografía* y 6. *Imágenes*.

II
ARMONÍA MODAL
Y MODO DE MI

2. ARMONÍA MODAL Y MODO DE MI.

2.1. DIACRONÍA Y SINCRONÍA EN EL SISTEMA MODAL DE MI.

En este apartado profundizaremos en el concepto de modalidad de la música popular española en relación a la música del flamenco y verificaremos afinidades.

- 1) Pondremos en relación distintas líneas argumentales que relacionen flamenco y música popular española. Para ello nos centraremos en fuentes escritas que versan sobre el *modo de Mi* y su relación con los demás sistemas modales.
- 2) Puntualizaremos las repercusiones armónicas procedentes del *modo de Mi* e indagaremos en afinidades con el flamenco, para ello:
- 3) Realizaremos breves transcripciones de diferentes estilos o *palos* que nos permitan verificar distintas líneas argumentales, y:
- 4) Delinearemos criterios de análisis adecuados a este repertorio.

2.1.1. CONFIGURACIÓN. ARQUETIPOS.

Abordamos aquí la idea del *modo de Mi* desde fuentes teóricas de ámbito Etnomusicológico y del Folklore musical español con el objetivo de profundizar y extraer criterios de aplicación para el repertorio musical del flamenco. Esta incursión nos va a facilitar observar una idea de conjunto de la riqueza y flexibilidad de este *modo* musical a nivel nacional. De García Matos extraemos su idea de *diatonismos en evolución* en cuanto a clasificación de fenómenos. Sobre la configuración del sistema modal de Mi hemos acudido a las teorías de J. A. De Donostia, las cuales nos ofrecen variedad de comportamientos melódicos. En cuanto a arquetipos y sistemas modales hemos acudido principalmente a las teorías de Miguel Manzano, pero también a las teorías de García Matos.

Como introducción, hemos de diferenciar necesariamente aquí entre “escalas”, “modos” y “tipos melódicos” o arquetipos. Si por escalas entendemos organizaciones ideales que no definen cómo se desenvuelven los *modos*. Los modos los entendemos en el sentido de escala-melodía: “modo es pluralidad, hermandad, sección de una escala-tipo” (Vega, 1962: 66). Recordemos nuevamente la analogía con el juego de ajedrez; la colocación de las fichas en el tablero al comenzar una partida nos muestra una distribución (escala). Otra cosa bien distinta es cómo interaccionan un grupo de fichas entre sí. Por otro lado, la idea de “arquetipo” o modelo-tipo, la entendemos como el sustrato común por donde se desenvuelven un grupo de melodías.

2.1.1.1. *Diatonismos en evolución. Entre la historia, el mito y la teoría.*

García Matos elaboró un presumible proceso evolutivo de los sistemas de organización melódica (G. Matos, 1982: 27)¹³⁰. La misma expresión “diatonismos en evolución” implica un estadio idílico que habíamos definido así: *en el principio todo era diatónico y luego fue la contaminación*:

“En los documentos que en esta obra aparecen, a pesar de la tendencia a transformarse, se hallan todavía visibles los primitivos caracteres diatónicos, ya provenientes de greco-romanos, ya de la iglesia, [...]” (G. Matos, 2000: 24).

Sobre esta base diatónica, nos dice García Matos, es el “pueblo” quien se inclina a la transformación continua mediante la adopción de nuevos elementos. Por ejemplo¹³¹:

“la intromisión de la tercera mayor viene a producirse tardíamente, suponiendo como un rasgo de evolución. La cual se verifica con gran lentitud. Los elementos para esta evolución los poseía ya el pueblo en aquella gama que más arriba señalábamos¹³², en que se amalgamaban los tonos árabe y menor con tónicas hamónimas [sic.]” (G. Matos, 2000: 34-35).

Según este autor, el parecido de esas melodías con las nuestras —en referencia a las melodías árabes, Oriente (musulmán) y Norte de África— ha llevado a la general creencia del supuesto influjo árabe “aunque tengamos la desgracia de no poseer ni un solo documento musical de los árabes del medioevo” (G. Matos, 2000: 30-31). Es precisamente esta ausencia de datos la que ha hecho difícil ofrecer una solución a esta cuestión del origen de tal sonoridad. Creemos que un *modo musical* no es exclusivo de ningún pueblo, como ya afirmó Marius Schneider en su artículo *A propósito del influjo árabe* (1946) alegando al respecto que diversas cuestiones de este modo musical se encuentran de hecho en la India, en Persia, Indostán, en el Cáucaso, los Balcanes, Irán, Afganistán, Pamir o el Tíbet, y un largo etc. (1946: 42 y ss). Resumiendo: el origen del *modo de Mi* no podemos asignarlos a un solo pueblo, y de lo que no cabe duda es de que es un rasgo idiosincrático de las músicas populares españolas de tipo tradicional. Esto no

¹³⁰ Edición crítica por Josep Crivillé y Bargalló.

¹³¹ Cabe también enfocarlo al revés, que el modo menor se “apropiara” de la 3ª mayor.

¹³² La gama señalada la define como *gama* española: mi, fa, fa#, sol, sol#, la, si, do, re, mi.

solo confirman los muchos repertorios tradicionales que se configuran en este *modo*, sino los muchos repertorios de origen español que se han “aclimatado” en América: diversos sones cubanos, jarochos y hustecos de México, joropos venezolanos, bambucos colombianos, décimas puertorriqueñas, etc, etc.

Por otra parte, queda el autor no deja claro hasta qué punto el influjo de la polifonía afectó al desarrollo de las alteraciones accidentales. Por si fueran pocas complicaciones, García Matos apunta a que fue en sede popular (el pueblo) donde se produjo una posterior “contaminación” del anterior estadio idílico-diatónico (G. Matos, 2000: 34-35). Lo que está dando a entender es que junto a repertorios en sonoridad de *Mi* muy diatónicos, coexistían otros repertorios “populares” muy cromatizados.

Sobre la supuesta evolución del *modo de Mi* en la que su variante diatónica sería anterior a la variante cromática, hipótesis obligada para los defensores de la evolución modal por “enriquecimiento” a partir de un estado previo más diatónico (Fernández Durán, 2009: 124), es Miguel Manzano quien se pronuncia:

“La teoría de que el modo de mi diatónico haya sido después “contaminado” por la influencia de la música árabe nos parece cada vez menos sostenible, y nos inclinamos más bien por la opinión de que ambas variantes hallan coexistido hasta hoy, a pesar de que no puedan negarse influencias en determinados casos” (Manzano, 1993 a: 121).

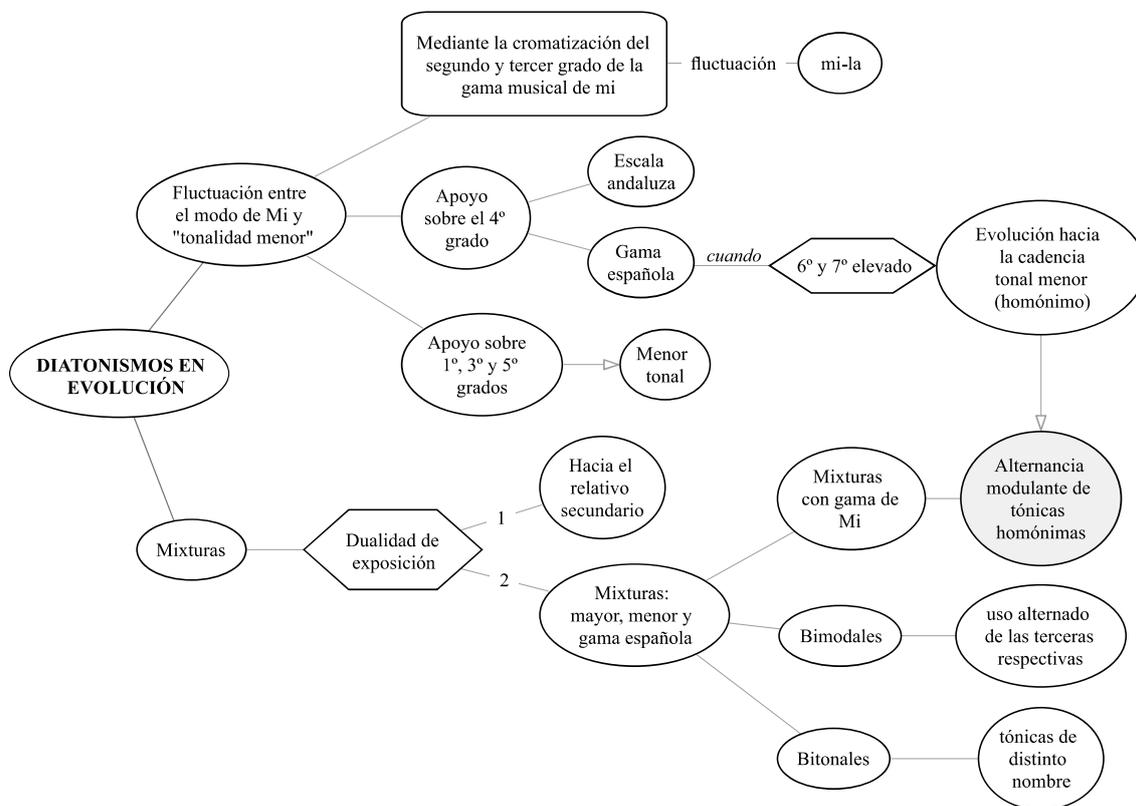
En este sentido, Carlos Vega aporta un matiz a tener en cuenta. Este autor, basándose en los escritos de Johannes de Grocheo hacia 1300, puso en evidencia la existencia de una música profana urbana y occidental no reconocida por los teóricos de la época —pues reparó en el uso de las sensibles que se realizaban en la práctica y que no estaban registradas en la partitura ni en los tratados teóricos de la época—, reconociéndola como una música específicamente europea:

“En el siglo XIII grandes repertorios de música occidental profana, completamente maduros en sus formas y estilos, ascienden socialmente (como las lenguas vulgares) y son acogidos y cultivados por la nobleza” (Vega, 1962: 59).

Dejando a un lado esta polémica, de la idea de diatonismos en evolución de García Matos nos interesa especialmente su clasificación de fenómenos. Anticipamos un esquema resumen las taxonomías de los sistemas modales y tonales según García Matos de la música tradicional española, extraídas tanto de la edición crítica del Cancionero de García Matos por Crivillé y

Bargalló (G. Matos, 1982: 32) y el texto original de G. Matos en su *Lírica popular de la alta Extremadura* de 1944 (G. Matos, 2000: 34-35).

Gráfico 2: Diatonismos en evolución. Clasificación (G. Matos, 2000).



Muchas de las explicaciones de García Matos se entienden mejor desde las teorías de Donostia y de Manzano. Por ejemplo, la idea del *modo de Mi* como sistema modal único surge con las teorías de Donostia (1946). Posteriormente, Miguel Manzano desarrolla tanto la idea del *modo de Mi* de Donostia como la idea de *alternancia de tónicas homónimas* de García Matos por medio de “itinerarios evolutivos”. Por ello señalaremos los aspectos más interesantes del esquema anterior de G. Matos y profundizaremos más adelante sobre aspectos configurativos y arquetípicos del *modo de Mi* desde el punto de vista de la música tradicional española.

García Matos clasifica esta serie de fenómenos en el sentido de que oscilan entre lo modal y lo tonal, a saber: “Los diatonismos en evolución se manifiestan de varias formas pero, como se verá, casi siempre a modo de cromatizaciones de las gamas modales hacia la tonalidad menor” (G. Matos, 1982: 32).

Las melodías de ámbito reducido son para este autor un signo de ancianidad, como el ámbito de una cuarta. Precisamente menciona la *gama española* (o *modo de Mi*) y la relaciona con la escala andaluza mediante el ámbito “mi-la”, o como diría José A. Donostia: “el modo de Mi (y la-mi)” (1946: 153). Una fluctuación entre el *modo de Mi* y la tonalidad menor “moderna” que aflora mucho en músicas de autores del siglo XIX que quieren hacer referencias a músicas tradicionales (andalucismo musical).

En la edición crítica del Cancionero de García Matos, Crivillé introduce el término “tonalidad mixta”, mismo concepto que puede ser confundido con la teoría armónica. Para diferenciarlos, creemos conveniente definirlo aquí —desde el punto de vista modal— como “mixturas”.

“La tonalidad mixta se presenta en una dualidad de exposición. Se hallan algunas melodías cuya mixtura consiste en pasar del tono inicial a su relativo secundario, en cambio otras presentan verdaderas amalgamas de organización dentro de su contexto” (G. Matos, 1982: 34)¹³³.

Veamos otros ejemplos de *mixturas*. Un tipo de mixtura lo expresa al referirse a una determinada pieza, en la cual el “clima armónico general es de tonalidad menor [pero] su incipit no corresponde a este molde sino al mayor secundario” (G. Matos, 1982: 34). Otro ejemplo de mixtura es cuando “intervienen en su textura la tonalidad mayor, la tonalidad menor, y presenta sus últimas desinencias melódicas en gama española” (Ibídem: 34).

Dos grupos más se incluyen en los *diatonismos en evolución*. Uno son las melodías bimodales y que matizaremos en siguientes párrafos. García Matos lo expresa de la siguiente manera:

“Otro de los modismos tonales que en cantidad apreciable asoma en el cancionero extremeño es el que se origina de la aleación del menor y del mayor. Son unas veces canciones bimodales, cuya bimodalidad, viene determinada casi siempre por el uso alternado de las terceras respectivas” (G. Matos, 2000: 34).

El otro grupo hace referencia a melodías bitonales. Se distinguen por contener dos tónicas de distinto nombre, un fenómeno nada frecuente. Para definir las, Matos usa terminología tonal,

¹³³ Otro ejemplo de mixtura lo expresa al referirse a una determinada pieza, en la cual el clima armónico general es de tonalidad menor [pero] su incipit no corresponde a este molde sino al mayor secundario. (suponemos que se refiere al relativo mayor, desde el punto de vista del análisis tonal). Otro ejemplo de mixtura es cuando intervienen en su textura la tonalidad mayor, la tonalidad menor, y presenta sus últimas desinencias melódicas en gama española. GARCÍA MATOS, Manuel (2000): *Lírica popular de la alta Extremadura*. Cáceres. Edición, introducción e índice: M^a del Pilar Barrios Manzano. Edición en facsímil de Unión Musical Española. Madrid, 1944.

como la expresión *relativo mayor y relativo menor* (G. Matos, 2000: 35-36). En este sentido Carlos Vega ya identificó en varias piezas del Códice Zuola del s. XVII estos casos, como en la canción nº 15 *Malograda fuentecilla* de dicho códice, en cuyo primer párrafo aparece el fenómeno de alternancia de la 3ª en tónica homónima y en el segundo párrafo identifica el otro fenómeno de doble tonalidad mayor-menor:

“Hay una expresiva flexión al mayor de la tónica homónima, [...]. En fin: un perfecto sol menor con todas las alteraciones escritas. [...]. Con esto nos enfrentamos con las tonalidades del código peruano. [...]. Así tenemos en el código, [...] varias en la doble tonalidad mayor-menor (que nunca nos ha explicado la teoría), casi todas con francas y llanas modulaciones en el sentido moderno” (Vega: 1962: 62).

Aclaremos que Vega se refiere a la teoría de la época de dicho códice. Todo apunta a que estos fenómenos tienen su procedencia en la música popular que el sistema tonal habría ido absorbiendo y codificando por aquella época. Por este motivo, encontramos espacios fronterizos en la idea de *diatonismo en evolución* en cuanto a melodías a medio camino entre lo modal y lo tonal que pueden resultar borrosos. Más aún, Manzano nos advierte que muchas de las melodías enmarcadas en *modo mayor tonal* y *modo menor tonal*: “en una revisión a fondo en la que se tuviesen en cuenta todos sus elementos musicales tendría que ser adscritas más bien a los sistemas modales” (Manzano, 1993 a: 128). Este simple detalle desbarata, al menos en parte, la idea de *diatonismos en evolución* como melodías a medio camino entre lo modal y lo tonal. Detalle que hemos tenido en cuenta en nuestras transcripciones de distintos *palos* flamencos.

Toca ahora apuntar algunas matizaciones sobre esta clasificación de fenómenos. La definición de “mixturas” no la hemos visto en el texto original de G. Matos en su *Lírica popular de la alta Extremadura* de 1944, lo cual entendemos que es un añadido de la edición crítica de Crivillé, algo que nos parece acertado como definición general.

También vemos acertado la definición de “alternancia modulante de tónicas homónimas” como un fenómeno exclusivo del *modo de Mi*, algo que nos permite diferenciarlo de otros fenómenos —aunque la palabra “modulante” no termina de convencernos—. Respecto a la clasificación de melodías “bimodales” y “bitonales”, si bien la distinción entre tónicas homónimas y tónicas diferentes es acertada, nos resultan algo incómodas sus denominaciones. La definición de “bitonal” ya nos remite al sistema tonal, y dado que nos situamos en un repertorio de tradición popular, vemos conveniente una cierta separación. Respecto a las melodías bimodales, las cuales se definen como uso alternado de sus 3ª respectivas —mayor-menor—, creemos poco clara la denominación, puesto que esa alternancia sobre una misma tónica no implica

necesariamente una modulación, más bien se debe a un recurso de naturaleza modal y no como fruto de la influencia de la tonalidad.

Por tanto, descartaremos la denominación de “bitonalidad” por la alusión específica al sistema tonal. Creemos más acertado una definición que implique la totalidad de los sistemas modales en el marco de la “armonía modal” y el término *bimodalidad* puede cumplir esa función. Respecto a la alternancia de 3ª sobre una misma tónica —mayor-menor—, el término *bimodal* en realidad despista, más que aclarar, puesto que la tónica principal se mantiene. Por tanto, no aplicaremos el término bimodalidad a este fenómeno de alternancia de terceras.

En cuanto al componente histórico de los *diatonismos en evolución* hemos encontrado ciertos indicios, pero encierra una idea bastante amplia y compleja: desarrollos, evoluciones, mixturas, clasificación de fenómenos, etc. Para hablar de ello en propiedad primero hemos de realizar un recorrido por períodos históricos, algo que nos ocuparemos en el siguiente gran apartado de este Desarrollo: 2.2 *La sonoridad frigia en la música tradicional española. Un recorrido diacrónico* y al final del apartado 3 concluiremos sobre este tema en el punto 3.3 *Síntesis*.

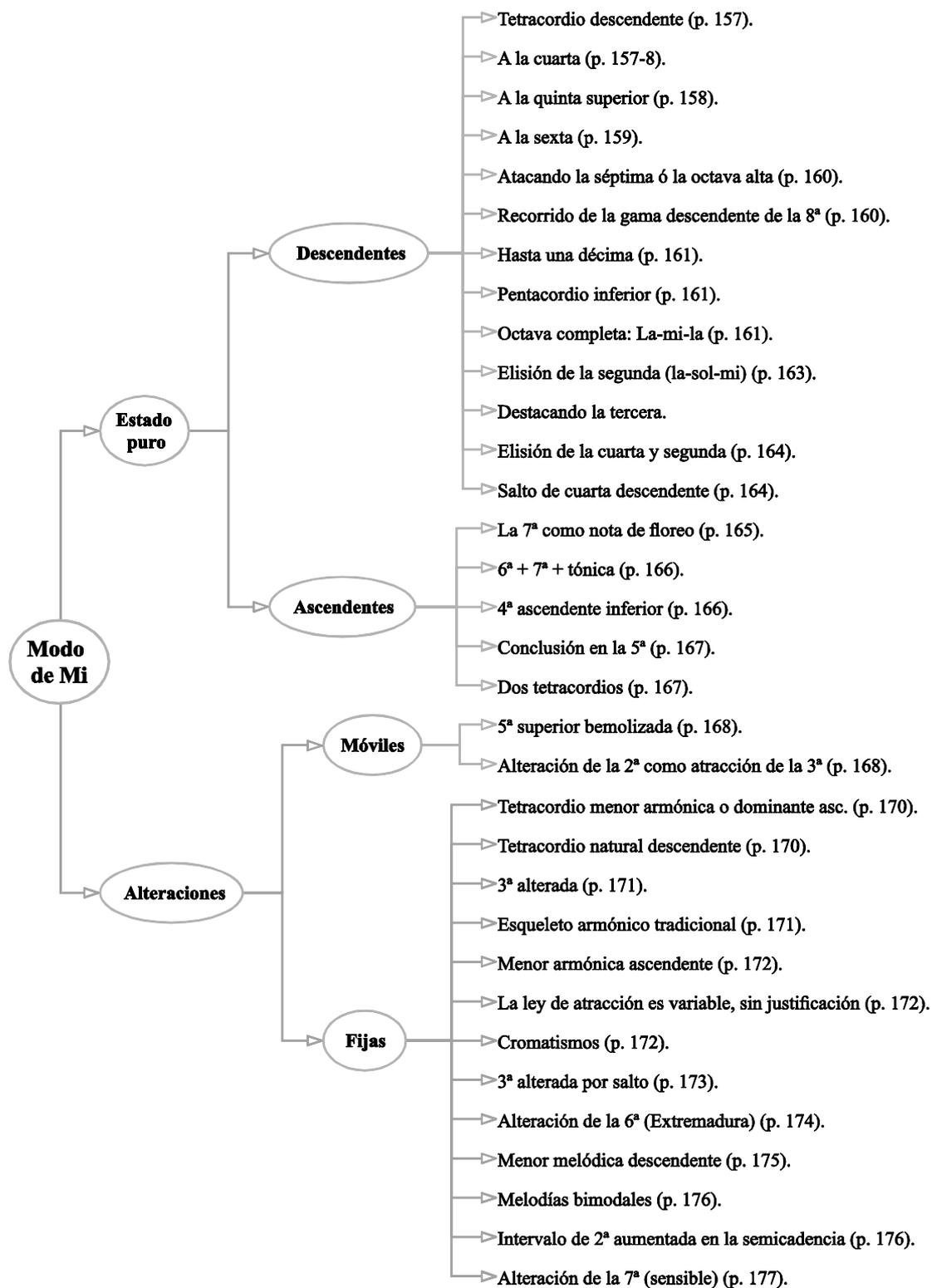
2.1.1.2. Configuración del modo de Mi.

Desde Donostia, el *modo* de Mi queda establecido en dos vertientes: la primera aparece en “estado puro” —ascendentes y descendentes— y la segunda con alteraciones —móviles y fijas—. “Todo esto quiere decir que lo que en estos renglones se expone, no quiere ser definitivo. Desde luego, nos limitaremos sólo a citar algunos hechos que nos han salido al paso al leer los Cancioneros españoles: nada más” (Donostia 1946: 154).

Donostia justifica la agrupación en un modelo único debido a su fórmula cadencial: “Dentro del marco de estas fórmulas o esquemas se desarrollan las melodías: la que permanece invariable (en un sentido amplio) es la fórmula cadencial con que finalizan” (Donostia, 1946: 157).

Presentamos de forma esquematizada la configuración del *modo* de Mi y respetando el orden de aparición de los ejemplos. Donostia presenta sus posibles variantes, además de la interválica, ámbitos melódicos y variedad de comportamientos. Posteriormente hemos reducido las melodías —según nuestro criterio— a fórmulas esenciales para una mejor visualización¹³⁴.

¹³⁴ En estas figuras —ver gráficos con notas musicales— hemos realizado modificaciones respecto al esquema resumen general. Esto se debe a que Donostia menciona algunos casos que no son

Tabla 3: *El modo de Mi en la canción popular española (Donostia, 1946).*

ejemplificados con notas. Por ello hemos añadido alguna fórmula mencionada que no se ejemplifica (como el nº 29), otras han sido omitidas por redundancia.

Tabla 4: Fórmulas melódicas en el *modo* de Mi –a– (Donostia, 1946: 153-179).

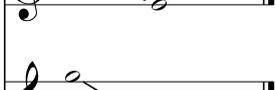
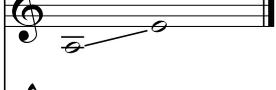
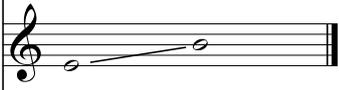
01		<i>La fórmula más rudimentaria</i>
02		<i>Ámbito de 3ª menor</i>
03		<i>Tetracordio descendente</i>
04		<i>A la cuarta</i>
05		<i>A la quinta superior</i>
06		<i>A la sexta</i>
07		<i>Atacando la séptima o la octava alta</i>
08		<i>Recorrido de la gama descendente partiendo de la 8ª</i>
09		<i>Hasta una décima</i>
10		<i>Octava completa (la-mi-la)</i>
11		<i>Pentacordio inferior</i>
12		<i>Elisión de la 2ª (la-sol-mi)</i>
13		<i>Elisión de la 3ª</i>
14		<i>Elisión de la 4ª y 2ª</i>
15		<i>Salto de 4ª desc.</i>

Tabla 5: Fórmulas melódicas en el modo de Mi –b– (Donostia, 1946: 153-179).

16		<i>La 7ª como floreo</i>
17		<i>La 6ª + 7ª + tónica</i>
18		<i>4ª ascendente (inferior)</i>
19		<i>Conclusión en la 5ª</i>
20		<i>Dos tetracordios</i>
21		<i>5ª superior bemolizada</i>
22		<i>Alteración de la 2ª como atracción de la 3ª</i>
23		<i>Tetracordio menor armónica o dominante ascendente. (La atracción de la 2ª y la 3ª por la cuarta.)</i>
24		<i>3ª alterada</i>
25		<i>La ley de atracción es variable, sin justificación</i>
26		<i>Cromatismos</i>
27		<i>3ª alterada por salto</i>
28		<i>Alteración de la 6ª (Extremadura)</i>
29		<i>Menor melódica descendente (No muestra ejemplos musicales)</i>
30		<i>Intervalo de 2ª aumentada en la semicadencia</i>
31		<i>Alteración de la 7ª (sensible)</i>

Habíamos mencionado que Donostia no ofrece un esquema acabado en cuanto a arquetipos musicales, pero sí nos ofrece una variedad muy bien ejemplificada de comportamientos. Anticipemos brevemente algunas conexiones de tales comportamientos del estudio de Donostia con las piezas analizadas en nuestro Recorrido Diacrónico:

- La fórmula nº 10 la encontramos, por ejemplo, en dos piezas del Cancionero Musical de Palacio (CMP) de Juan del Encina *Revelose mi cuidado* (Querol, 1992: 417).
- La fórmula nº 12 aparece en la pieza del mismo Cancionero *Enemiga le soy, madre*. Anónimo (Querol, 1992: 29-30).
- La nº 17 aparece en el *falsum bordonem in IV tono* de Francisco Guerrero.
- En la nº 25, la alteración de la 2ª es por la atracción momentánea de la 3ª. Muy parecida a la fórmula 22.
- La nº 27 es por atracción de la 4ª, por ejemplo en la pieza del CMP *Enemiga le soy, madre*. Anónimo (Querol, 1992: 29-30).
- La nº 28 es muy excepcional.
- La fórmula nº 05 es muy común en la canción andaluza del XIX y en el flamenco, especialmente en los arranques melódicos.
- La fórmula nº 29, aunque Donostia no muestra ejemplos musicales, la menciona. Podemos verla en el final de la *Nana de Málaga*, Eduardo Ocón (Pedrell, 1958: 3). Otra fórmula que vemos aquí es la alteración de la 2ª (#) como atracción de la 3ª (#) con carácter de *floreo*, pero no la hemos encontrado en el estudio de Donostia. Aparece también con mismo carácter de *floreo* en la cadencia final de *versos del IV tono* de Cabezón y en la cadencia final en el *falsum bordonem in IV tono*, de Ceballos.
- La nº 30 se da en muy pocos casos.

2.1.1.3. Arquetipos melódicos.

La finalidad de este apartado es extraer información detallada de los *tipos* melódicos del sistema modal de Mi de músicas tradicionales actuales, más específicamente como fuentes de distintos Cancioneros españoles. Buscamos barajar entre sí varias explicaciones sobre el funcionamiento del *modo de Mi* tal como lo ven algunos autores, y extraer conclusiones.

La idea del *modo de Mi* como condensador de varios modelos de entonación iniciado por Donostia ha sido continuado y desarrollado por Miguel Manzano.

Divide Manzano el *modo de Mi* en dos grandes grupos: diatónico y cromatizado. Ambas variantes se distinguen según amplitudes melódicas: las de ámbito *compacto o reducido* y las de

ámbito amplio. La variante compacta o reducida del *modo de Mi diatónico* se aprecia en melodías que casi nunca sobrepasan el ámbito de un pentacordio. En algunas de ellas se percibe el predominio de una o varias cuerdas recitativas: la (4ª), si-la (5ª-4ª), *mi* (1ª, tónica) “pero en otras campea con toda libertad” (Manzano, 1993 a: 119). También abundan dentro del diatonismo la variante amplia del Mi modal.

En cuanto al *Mi cromatizado*, el más característico y tipificado de todos, aparece “en todas sus variantes de amplitud y de diversidad de cuerdas recitativas (sol, la, si, do) y de grados afectados por la cromatización, aparte del III, que es el característico de esta organización modal” (Manzano, 1993 a: 119). Efectivamente, el autor muestra ejemplos de cromatización de diferentes grados de la escala, destacando una forma que denomina: “*modo de Mi cromatizado con tendencia al Mi menor* donde el grado II (Fa) aparece cromatizado incidentalmente, o bien afectado por una entonación ambigua (Manzano, 1993 a: 120).

De esta descripción ya conseguimos una relación entre el *modo de Mi* y el sistema “menor tonal” homónimo, relación que ya había advertido García Matos en su *Lírica Popular de la alta Extremadura* en 1944 (G. Matos, 2000: 30-31). Según Manzano “En su proceso evolutivo, el *modo de Mi* suele seguir dos itinerarios diferentes” (2001: 173), divididos a su vez en subgrupos. El primer itinerario trata sobre la estabilización del segundo grado (fa#) a menudo como un proceso completo de tonalización, o hacia el tono menor (con subtónica sensibilizada: re#), o hacia la tonalidad mayor (al estabilizarse además los grados II, III y VI). El segundo itinerario se dirige hacia la sonoridad del *modo de sol*, cuando los grados II, III, y VI son mayores respecto a su fundamental. Aunque abundan numerosas tonadas de entonación ambiguas de estos sistemas modales o tonales (Tendremos en cuenta estos itinerarios en nuestras transcripciones y análisis de distintos estilos o *palos* flamencos).

García Matos fue quien por primera vez constató este fenómeno en su *Lírica Popular de la alta Extremadura* (1944), y lo definió “acuñando una expresión acertadísima «alternancia modulante de tónicas homónimas»” (Manzano, 1999: 8). Este término, como ya vimos, G. Matos lo usó para agrupar todas aquellas piezas cuya naturaleza melódica se sitúa a medio camino entre lo modal y lo tonal que denominó *diatonismos en evolución*.

Por otra parte, Manzano plantea otros influjos o “contagios”, en referencia a sonoridades de distinta altura, un discurso diferente al de tónicas homónimas. Como por ejemplo el contagio o influjo del *modo de Mi* hacia otros sistemas, muy común en el caso del *modo de La*, que define como *La modal cromatizado*: “Su característica principal es la cromatización frecuente del III grado (Do), de una manera bastante simétrica al modo de Mi cromatizado en su III grado” (Manzano, 1993 a: 122). También, el *modo de Do* puede ser influido por el *modo de Mi* en la

cromatización descendente de las notas 7ª y 6ª. En casos de melodías de ámbito reducido, pongamos el caso de ámbito de una sexta, puede dar lugar a distintas interpretaciones armonizaciones modales —y armónicas— si no aparece la nota VII (Manzano, 2001: 175).

Pero este discurso de transportar el *modo de Mi* a distintas alturas no nos interesa por ahora. El flamenco desarrolla este concepto muy ampliamente, tanto en lo vocal como en lo instrumental. De este aspecto nos ocuparemos en parte en el siguiente gran apartado de este Desarrollo: 2.2 *La sonoridad frigia en la música tradicional española. Un recorrido diacrónico* —especialmente en los siglos XIX y XX— y en el apartado 3 *Del modo de Mi armónico*.

Esta síntesis basada en los estudios de Manuel García Matos, José Antonio de Donostia y Miguel Manzano —configuración, arquetipos, clasificación de fenómenos, itinerarios evolutivos, etc.— sera tenida en cuenta tanto en el análisis de las distintas fuentes musicales de repertorios históricos —vocal e instrumental, popular o de autor— así como en nuestras transcripciones de distintos *palos*.

2.1.2. *EL MODO DE MI EN EL FLAMENCO. BREVES TRANSCRIPCIONES.*

Hemos realizado breves transcripciones sonoras a fin de verificar conexiones entre el modo de Mi de los repertorios tradicionales y el que observamos en el flamenco. Entendemos que justificar dichas conexiones en un trabajo como éste es de ejercicio obligado.

Nos hemos inspirado en las teorías de Donostia y Manzano en las transcripciones de algunos *palos* para observar ciertos comportamientos y parentescos con el *modo de Mi* de la música popular española. Pero antes de entrar de lleno en nuestras transcripciones creemos conveniente mencionar algunas ideas, comenzando por la siguiente cita de Manzano:

“Todos reconocen que la labor de análisis y síntesis no se puede realizar sino a partir de la escritura musical. [...] decir que toda transcripción es infiel, porque no refleja la totalidad de los elementos sonoros y expresivos que comporta cualquier actividad musical, es decir una obviedad tan grande, que vale para toda la música, e incluso para cualquier código gráfico de comunicación. Todo sistema de representación musical es imperfecto, ciertamente, por muy preciso que quiera ser el autor [...]. Pero es precisamente la transcripción lo que ha hecho posible

la comunicación del pensamiento musical, en sus elementos básicos, sin la necesidad de la interpretación viva. [...] la transcripción puede prescindir de unos elementos para destacar otros, o puede representarlo sucesivamente, o puede ser ayudada por un elemento descriptivo” (Manzano, 1997: 993).

Comencemos con una *soleá*. En el estilo de *soleá* de Paquirri¹³⁵, el arranque de la melodía se dirige hacia la 5ª superior del *modo* (*modo de Mi* transportado a Si, o bien Si frigio). Una vez alcanzada la quinta, la línea melódica desciende hacia la fundamental sin aparente reposo en ninguna nota. Aquí una armonización en el acorde de IV (lam) sería incorrecta, mejor la circularidad I-II^(11#). Mostramos dos arranques de dicho estilo, uno de Antonio Mairena (1969) y otro de Aurelio Sellé (1959); el primero arranca desde la 3ª alterada, mientras que el segundo lo hace desde la fundamental. Esto da cuenta de lo importante que es llegar aquí hacia la 5ª superior —convertido ya en *tipo* melódico— para luego descender hacia la fundamental:

Transcripción 1: *Soleá de Paquirri: Mairena y Aurelio Sellé.*

<p><i>Soleá de Paquirri. Antonio Mairena</i></p> <p>B^(b9)</p>  <p style="text-align: center;">la 5ª</p> <p style="text-align: center;">hacia la 5ª, mediante la 3ª. La 6ª del modo como apoyatura o adorno.</p>	<p><i>Soleá de Paquirri. Aurelio Sellé</i></p> <p>B^(b9)</p>  <p style="text-align: center;">la 5ª</p> <p style="text-align: center;">hacia la 5ª, mediante la fundamental. La 6ª como apoyatura o adorno.</p>
---	--

¹³⁵ Algunos de los audios seleccionados, como son *Soleá de Paquirri* de Mairena y Aurelio Sellé, *Soleá de Frijones* de Pastora Pavón, *Soleá de Lorente* de Camarón y *Soleá de la Serneta* de Rafael Romero, han sido extraídos de: <http://nuestroflamenco.blogspot.com.es/2011/11/fonoteca-de-soleares-y-seguiriyas-de.html>

Queda claro que el ascenso hacia la 5ª puede arrancar indistintamente desde la fundamental o la 3ª, ambos pertenecientes al acorde de tónica modal. El uso común de las *soleares* en usar la 4ª ascendente como nota de “reposo momentáneo” parte siempre desde la armonización de la tónica modal. Lo vemos en el arranque de la *soleá* de *Frijones* de Pastora Pavón (Re frigio), aquí el ámbito melódico es de una 4ª disminuida y el sustrato melódico es de una 2ªm.

Transcripción 2: *Soleá de Frijones: Pastora Pavón.*

Soleá de Frijones. Pastora Pavón

Mar che mos pa Pam plo na

Sustrato melódico:

la 4ª

*hacia la 4ª, mediante la 3ª
La 6ª del modo como apoyatura o adorno.*

La siguiente *soleá apolá* de Camarón es de una tesitura muy extensa. La melodía, que parte de la 5ª inferior, se dirige hacia la fundamental del *modo* “Fa#” y llega hasta la 4ª asc., para desde allí descender una 11ª. No queda del todo claro la nota de apoyo de la cadencia final, si la 5ª o la 4ª.

Transcripción 3: *Soleá de Lorente: Camarón de la Isla.*

Dos posibles puntos de apoyo en lo descendente, bien la 5ª, bien la 4ª.

5ª inferior Fundamental del modo 4ª superior

5ª superior 4ª superior

El es pe jo_on de te mi ra te di ra co mo tu e res

En el arranque de la *soleá* de *la Serneta*, la 5ª del *modo*, es de afinación ambigua como elemento característico antes de concluir en la 4ª del *modo*¹³⁶. Incluso la 3ª del modo es imprecisa. Presentamos la siguiente transcripción en tonalidad frigia de Si:

Transcripción 4: Soleá de la Serneta: Rafael Romero.

Tonalidad de SiM frigio

Soleá de la Serneta (Triana)

Rafael Romero

5ª del modo

4ª del modo

3ª del modo,
afinación relativa.

B^(b9) gliss. gliss. gliss.

Se lo pi_o a Je sús mí o

Existen casos en el uso de la subtónica antes de resolver a la nota principal del *modo*, pero no como nota de adorno, sino como elemento estructural —debido al uso de dos tetracordios consecutivos según el sustrato melódico—. Lo podemos ver en los *tangos* de Pastora Pavón (1995) en *La frigio*, donde se produce un desplazamiento hacia la subtónica antes de resolver. Donostia clasificó esta fórmula final de la siguiente forma: “la 7ª como floreo” (ver nº 16 del gráfico de Donostia), pero en estos *tangos* la subtónica adquiere valor estructural. La combinación entre la armonización B^b más la subtónica le da un valor de tensión armónica, en este caso como acorde de 6ª.

¹³⁶ Según el sistema de Manzano, de ambigüedad entre el *modo de mi* y el *modo de si*. Sin embargo Donostia lo incluye dentro del *modo de mi*.

Transcripción 5: *Tangos de Pastora Pavón.*

The image shows a musical transcription of a tango. It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb). The melody is written with eighth and quarter notes. Above the staff, the following chords are indicated: Bb, A(b9), D7, Gm, A, Bb, A. The lyrics are written below the melody: "De Madrid han venio", "varios pintores", "sambala sambala onda". The bottom staff is also a treble clef and contains a harmonic line of whole notes. This line is labeled "Sustrato melódico" and is divided into three sections by brackets: "inicio" (covering the first two measures), "desplazamiento (VIIº)" (covering the next two measures), and "vuelta al tono inicial" (covering the final three measures). Arrows point from the chord symbols to the corresponding notes in the melody.

Intervalos característicos en los estilos de *levante* son también el del Vº bemolizado¹³⁷. También el intervalo de VIIº grado sensibilizado “Re[#]” (Torres, 1998: 7), que suelen aparecer al finalizar la introducción (*ayeo*) y al concluir el canto. Estas cromatizaciones están presentes en estilos de Levante, Córdoba y algunas malagueñas.

Un intervalo que llama la atención es el reposo más o menos transitorio del “segundo grado mayor” (si^b en tónica frigia de La) con apoyo de la 3ª en numerosos estilos de *cantes*, al ser de afinación ambigua a veces se les ha denominado *sonidos negros* “La más de las veces el segundo grado mayor es característico del estilo, [...]. En cambio, el tono es variante peculiar en las *siguiriyas* de Manuel Molina y Manuel Torre y en los cantes levantinos¹³⁸”. Nótese que esta cromatización abre la puerta a los dos itinerarios del *modo de Mi* en la estabilización del segundo grado elevado (Manzano, 2001: 173). Modernamente los guitarristas armonizan este intervalo a través del V mayor, con lo que también se produce ese cambio a mayor, pasajero.

Como ejemplo de estos casos de 2ª mayor hemos realizado la transcripción de unos *tientos* de Pastora Pavón, guitarra de Ramón Montoya (1910), tonalidad frigia de Re transportada a Mi:

¹³⁷ En la armonización de este intervalo coincide con la nota 7ª de un acorde, ejemplo: *do* como la 7ª del acorde de Re7, en tonalidad frigia de Fa[#]. Muy común en la *Taranta*.

¹³⁸ Así se le denomina en un artículo titulado: *Los sonidos negros de Manuel Torre. El segundo grado mayor*: “Aunque se trata del mismo tono en todos estos cantes, su sentido armónico es distinto según el caso” Interesante estudio acompañado con abundantes ejemplos sonoros a partir de 1908; <http://canteytoque.es/IImayorc.htm>

Transcripción 6: Intervalo de 2ª mayor. *Tientos, Pastora*. (Pavón, 1995).

A la 5ª
Nota de apoyo

La luz del en ten — di mi en to me's tá dan do a com pren de tu me's ta dan do a com pren
de que no ha y fa ti ga ma
gran de que a quel que quie re y no pue

Tipo melódico

Aunque la estabilización del 2º grado mayor es aquí importante (*Pastora* se recrea en él), no llega a estabilizarse por completo, pues reitera al final y por dos veces el tetracordio descendente típico del *modo de Mi*. A decir verdad no hemos encontrado (que sepamos) ningún *palo* del repertorio *jondo* que realice un proceso completo de estabilización descrito por Manzano, aunque sí de forma pasajera.

Con estas breves transcripciones y análisis, inspiradas en el estudio del *modo de Mi* de J. A. de Donostia, han resultado válidas para analizar adecuadamente este repertorio. Muchos de los elementos analizados aquí comparten similitudes con la música de tradición oral española:

- 1) La 5ª como nota recitativa.
- 2) La 3ª elevada cuando coincide con el acorde de tónica modal.
- 3) La 4ª como nota de reposo.

- 4) La 5ª como afinación ambigua, pero como elemento identificativo del estilo.
- 5) Uso de la 7ª como floreo, o como elemento estructural.
- 6) Uso de tetracordios.

Pero aportan otros datos:

- Ámbito amplio de hasta una 11ª.
- Apoyo mediante la 3ª elevada o la fundamental (indistintamente) antes de llegar a la 4ª ó 5ª superior. La 3ª elevada como atracción de la 4ª es descrita en las fórmulas de Donostia, aunque no de la forma específica que aparece aquí.
- La quinta del modo rebajada como afinación relativa como inherente al estilo: soleá de la Serneta. Aunque este intervalo es característico de los fandangos orientales, incluidas algunas malagueñas, no parece tener aquí la misma función. En esta soleá, dicho intervalo es acompañado en su armonización por el acorde de tónica.

2.1.3. BIMODALIDAD, MODO DE MI Y FLAMENCO.

Desde la segunda mitad del siglo XX, la mayoría de teorizaciones en ámbitos de estudios sobre el flamenco han aplicado terminología y criterios tonales deducidos de la armonía académica a distintos estilos o *palos* del flamenco (Berlangua, 1998: 138). Además, viene siendo habitual la aplicación de denominaciones griegas a este repertorio, que más que aclarar, desvían la atención a repertorios ajenos a la propia naturaleza de esta música (Manzano, 1993 a: 117). En el ámbito del flamenco, especialmente en los *fandangos*, se ha usado el término bimodalidad: bien para definir la alternancia de estribillo modal flamenco con copla tonal mayor (Fernández Marín, 2006: 49), bien para aludir a una bimodalidad que se produciría “en el seno de la misma copla” (Torres, 1998: 1), o bien a un bimodalismo en el que “además de cambiar de modo [...] cambiamos también, la Fundamental o centro tonal” (Hurtado, 2009: 140). Como vemos, varias realidades designadas bajo un mismo término demandan cierta clarificación.

Utilizaremos inicialmente como criterio de análisis la idea del *modo de Mi* y de su característica fórmula cadencial (Donostia, 1946: 153-179). De García Matos tomaremos la idea de bimodalidad y *alternancia modulante de tónicas homónimas* (2000), concepto desarrollado por Miguel Manzano en sus “itinerarios evolutivos” del *modo de Mi*. De este último autor usaremos también como más aptas para músicas tradicionales las siguientes denominaciones: *modo de do*,

modo de re, modo de mi, etc. (2001). Y valoraremos los rasgos que definen un modo musical (Berlanga, 2010: 49-73) en coherencia con su plasmación armónica (Schoenberg, 1990).

2.1.3.1. Antecedentes teóricos.

El concepto de *bimodalidad* tiene al menos dos amplias interpretaciones dependiendo del punto de vista en el que nos situemos: desde el análisis melódico-modal y desde el análisis armónico. Pero abordadas por separado, no casan del todo bien. En la música artística postromántica, diversos compositores usaron una técnica de superposición de *modos* de escritura polifónica denominada *bimodalidad* que se aleja de nuestro ámbito de análisis, pues nuestro enfoque se centra en el repertorio de la música española popular de tipo tradicional. Desde la teoría armónica occidental el término *bimodalidad* se ha usado para definir aspectos relacionados con la tonalidad.

1) Para aludir al sistema bimodal moderno en referencia a la *práctica común* occidental como un proceso histórico evolutivo que reduce los sistemas modales a tan sólo dos: *mayor tonal* y *menor tonal*. Aquí hemos de decir que nuestro enfoque abarca todos los sistemas modales y no podemos limitarnos a estos dos, viendo así más apropiado las denominaciones que utilizó el musicólogo Miguel Manzano para las músicas tradicionales (Manzano, 2001: 170) —*modo de do, modo de re, modo de mi*, etc.—, aunque en el presente artículo nos centramos en el *modo de Mi*.

2) A la *bimodalidad* entendida como *cambio de modo*:

“Es el cambio del modo mayor al modo menor o viceversa, sin cambio de tónica. No desplazándose ésta no hay modulación; pero muchos teóricos consideran como tal el cambio de modo”. (Zamacois, 1993: 141).

Ahora bien, si no hay paridad de criterios entre teóricos procedentes de la teoría armónica occidental, veremos que tampoco la hay entre folkloristas que abordan la música de tradición oral española. Por ejemplo, García Matos denominó canciones bimodales a aquellas en las que se producen ciertos modismos tonales “cuya bimodalidad, viene determinada casi siempre por el uso alternado de las terceras respectivas” (García Matos, 2000: 34). Concepto que aquí no tendremos en cuenta, puesto que esa alternancia de terceras comparte una misma tónica. Para nuestro propósito, mantendremos que si se mantiene la misma tónica, no hay modulación sino cambio de modo, de color modal; aunque, como veremos, en el *modo de Mi* este fenómeno tiene unas connotaciones específicas de naturaleza modal que hay que distinguir.

3) Partiendo de ámbitos de música artística, Gevaert, en su Tratado de Armonía (Gevaert, 1905: 141) definió el modo Mayor-mixto desde la siguiente perspectiva (en traducción de Joaquín Zamacois):

“Considerando como tonalidad fundamental de una obra musical un tanto desarrollada, el modo menor ha visto gradualmente disminuido su uso después de la época de Bach y de Händel. A medida que esto iba sucediendo, el modo mayor, en cambio, ha ensanchado paulatinamente sus dominios y dejando sentir su soberanía, mezclando a sus armonías propias, claras y enérgicas, los acentos ensombrecidos del modo menor. Nuestro mayor actual se apropia a voluntad no solamente todos los acordes del menor integral, sino también sus alteraciones cromáticas. [...] No se trata de acordes nuevos. Lo que cambia, [...], es el sistema tonal que las encuadra y gobierna el discurso polifónico”. (Zamacois, 1994 II: 156).

La idea que planea aquí es la de “tónicas homónimas” basada en el sistema *bimodal* (mayor-menor tonal) y su compleja repercusión cromática en el plano armónico, pero hemos de observar que tal “gobierno de los elementos” (como las funciones de subdominante o dominante) no son aplicables al sistema modal *de Mi*.

2.1.3.2. Flamenco y bimodalidad.

El concepto de bimodalidad en los textos teóricos que versan sobre el flamenco se ha desarrollado a partir de un énfasis en el aspecto armónico más que en lo melódico-armónico de modalidad unida a una particular “armonía” deducida primariamente de sonoridades que conservan su impronta modal (aunque se vean influidas de diversos modos por la tonalidad moderna). Presentaremos tres realidades distintas en la manera de enfocar la bimodalidad en el flamenco.

En el repertorio de los estilos flamencos, y en especial a las distintas formas de *fandangos*, es donde se ha acuñado el término bimodalidad por diversos autores, pero como veremos, también se extiende a otros *palos*. Miguel Ángel Berlanga (1998) abordó este asunto en su tesis dedicada a los fandangos. Ve el posible origen de dicho término retrotraerse desde Gevaert, pasando por García Matos, Hipólito Rossy y Crivillé. He aquí dos citas que hemos extraído, la primera de Gevaert, que usó para referirse a los fandangos que este autor oyó en su viaje a España:

“Algunos intervalos se ven frecuentemente afectados de accidentes, ya que se dan transiciones muy bruscas a los tonos de do, de sol o de fa. La entrada de la copla, por ejemplo, se realiza siempre mediante una modulación que resulta de un efecto certero si es abordada limpiamente”. (En: Berlanga, 1998: 664).

Como vemos, al referirse “a los tonos de do, de sol o de fa” está pensando en un cambio modal a partir de la entrada de la copla, y por tanto explicando el resto de acordes (fa, sol...) como subdominante y dominante de un nuevo centro tonal, que sería mayor. Veamos ahora la cita de Hipólito Rossy aplicando el término bimodalidad al flamenco:

“La numerosa familia de los fandangos es bimodal, por cuanto que la parte instrumental [...] está en modo dórico, la copla se manifiesta en modo mayor y en su último fragmento [...] modula al modo dórico. [...] La aparición de la copla en modo mayor se manifiesta [...] bruscamente, tras el acorde tónico del modo dórico y sobre él, pasando sin otra preparación al acorde tónico del modo mayor”. (Rossy, 1966: 100).

En esencia, vemos que coincide con el modo de analizar los fandangos que propuso Gévaert. Rossy tampoco se ubica en la explicación modal de la armonía, aplica de modo indiscriminado criterios de la armonía clásica. Este modo de hablar de bimodalidad en el flamenco parece por tanto haber partido de estos autores. Así lo vemos aplicado en Lola Fernández Marín cuando escribe: “Se suele usar el término bimodalidad para definir la alternancia de estribillo modal flamenco con copla tonal mayor”. (Fernández Marín, 2006: 49). Este criterio divide de manera brusca, y sin aparente relación, el comportamiento de la copla y el de los estribillos e interludios instrumentales, como si de dos fases absolutamente separadas se tratara.

¿Es ésta una explicación acertada del comportamiento melódico armónico de nuestras músicas tradicionales, y por ende del flamenco, o más bien es un análisis que sin afinar en su naturaleza modal, aplica sobre todo criterios deducidos de nuestra formación armónica moderna, apta para otros repertorios?

A propósito de los estilos de *Levante*, Norberto Torres, coincidiendo a grandes rasgos con la anterior explicación, introduce el siguiente matiz: “la bimodalidad no sólo afecta al contraste entre parte instrumental y copla, sino que se produce en el seno de la misma copla”. (Torres, 1998: 1). El autor toma este argumento aludiendo a los ya mencionados Gevaert e Hipólito Rossy: “La taranta contiene particularidades armónicas... [...], su copla moduladora, compuesta de seis fragmentos cadenciales...” (1998: 9). También recoge el siguiente argumento de Philippe Donnier sobre los estilos de *Levante*:

“Respecto a la ambigüedad tonal FaM/DoM que presentan [...] diríase que la copla está en el tono de fa (modo mayor actual) con cadencias y semicadencias fragmentarias en la subdominante, en la dominante y en la tónica, para volver al punto de partida –la famosa “caída”, como dicen los flamencos- en el sexto y último fragmento” (En: Torres, 1998: 9).

Esta “doble tonalidad” sobre “Fa mayor/Do mayor” se sustenta curiosamente sobre la alteración y alternancia de la nota 5ª “si^b-si”, pero como veremos, tales alteraciones pueden responder al influjo que ejercen ciertas notas de atracción en algunos casos. En realidad, sabemos que esa presencia del quinto grado rebajado en los fandangos de la zona de Levante no es algo exclusivo de ellos, pues también encontramos ejemplos en fandangos verdiales de Granada, Málaga y sobre todo Córdoba. Pero ciertamente, la especial abundancia en los casos de Andalucía oriental y Murcia, ha motivado esos tanteos armónicos que han derivado, finalmente, en el lenguaje tan característico de los cantes de Levante.

La tercera definición es un tipo de bimodalismo clasificado por los hermanos Hurtado mediante el cambio de “centro tonal”, o lo que entendemos como tónicas de distinto nombre, en dos casos: hacia el VI y hacia el IV:

“Es aquel bimodalismo en el que, además de cambiar de modo [...] cambiamos también, la Fundamental o centro tonal. Ahora bien, el modo al que pasamos no puede ser elegido libremente, sino que —si este es Mayor, Jonio o Mixolidio—, la Fundamental de este modo debe ser la misma nota que actúa como VI grado del Modo Frigio Principal.

[...] En el caso de que pasemos de Frigio a menor o a Eolio, la escala modal complementaria resultante será aquella cuya Fundamental sea el IV grado del modo Frigio de partida”. (Hurtado, 2009: 140).

Especificando que el *bimodalismo con cambio de centro modal* es el más común “y podemos apreciarlo, principalmente, en toda la amplia familia que constituye el Fandango y sus múltiples derivados”. (2009: 141). De los derivados incluye a la *Soleá*, la *Caña* y el *Polo* —nota a pie de página—. Esta definición no contempla los fenómenos melódicos de tipo modal que aquí estamos considerando, ya que el desplazamiento al VI como “fundamental” nos introduce sutilmente en una lectura armónica que no considera la variedad de notas recitativas y otros aspectos configurativos propios de la música modal. Esta explicación afirma claramente que en la familia de los fandangos hay cambio de centro tonal, idea que nosotros argumentaremos como no adecuada para un análisis que considere la naturaleza modal de estas músicas.

En definitiva, los tres argumentos presentados —los de Lola Fernández, Norberto Torres y los hermanos Hurtado— siguen la línea marcada por Gevaert, García Matos, Rossy, Crivillé y Donnier. Todos ellos aplican principalmente criterios tonales y denominaciones griegas que entendemos que pueden confundir a la hora de abordar un repertorio, como es el flamenco, que deriva en gran parte de músicas tradicionales españolas y andaluzas.

Presentados y definidos estos argumentos, podemos ahora contrastarlos. En primer lugar, y siguiendo en esto a las ideas que Berlanga expone en su tesis de doctorado, la melodía de muchos fandangos preflamencos de Andalucía (de la familia de los verdiales o malagueñas preflamencas) y de muchos fandangos flamencos orientales, dibujan curvas melódicas que no sugieren ningún tipo de cambio modal distinto al *modo de Mi*: las cadencias de cada tercío, con frecuencia descendentes, no resuelven sino al final, y lo hacen en la nota principal del *modo*. Además, Berlanga detectó variedad de discursos en las secuencias melódicas en diálogo con sus correspondientes secuencias armónicas:

“Habiendo detectado en los análisis previos una gran variedad en la manera de evolucionar las secuencias melódicas —aunque todas se puedan explicar cómo una preparación hacia la cadencia final—, esta variedad no se corresponde con lo que se observa en las secuencias acórdicas: prácticamente las mismas en todos los fandangos. Hay una ausencia de correspondencia entre un hecho y otro: variedad en lo vocal, uniformidad en lo instrumental. Las cadencias armónicas —o más bien: “secuencias acórdicas”— no muestran correspondencia exacta con las cadencias melódicas”. (Berlanga, 1998: 188).

El siguiente cuadro muestra distintos fandangos-verdiales de distintas zonas (Málaga, Granada, Jaén, Cádiz, Almería), en él se aprecia la no correspondencia melódica con las armonizaciones en algunos *tercios*. Esta práctica en los modos de cantar —más arcaica— la heredarán algunos fandangos flamencos orientales (ver gráfico *malagueña de la Trini*), algo que no se detecta en los fandangos de Huelva ni en otros tipos de fandangos más modernos.

Ilustración 15: *Fandangos verdiales*. Disonancias melódicas (Berlanga, 1998: 192).

Ej. 22

Ej. 25

Ej. 26

Ej. 30

* = disonancia

Acordes del acompañamiento instrumental

2.1.3.3. Transcripciones.

En nuestra transcripción de la *soleá de la Serneta* (Morente, 1990) no hemos encontrado atisbo alguno de tonalidad mayor (ver gráfico) o cualquier otro cambio de centro tonal, lo que aparece en la melodía es la relación “mi-la” con su característica ambigüedad de afinación “fa-sol” al ascender y descender según la nota de atracción sea “la” o “mi”. Este fenómeno es muy característico de las músicas tradicionales españolas, Donostia observó que ya en los vihuelistas —siglo XVI— aparece este tipo armónico, como algo propio de los instrumentos rasgueados (1946: 170). Manzano incluye estos desajustes como “sonidos ambiguos”, que hacen referencia a afinaciones no temperadas, al uso de pequeños desajustes en determinados grados de cada modo.

Siguiendo con nuestro análisis —en nuestra transcripción—, allí donde se armoniza con acorde de DoM resulta llamativo que coincida con la nota fundamental del modo: “Mi”. En sentido melódico no vemos por ningún lado atisbo alguno de bimodalidad. Por otro lado, un error común en que suelen caer distintos autores es pensar que la 3ª nota del *modo* ha de estar siempre alterada (visión de escala). Pero un análisis melódico detallado nos ha hecho ver que esa nota

tiene tres funciones —tipificada por Donostia como: uso de la 3ª como alteración móvil—. a) Cuando es atraída por el 4º grado, en pasajes melódicos que se sitúan en torno a ese 4º grado¹³⁹. b) Como reposo cadencial “sol#” como nota que forma parte del acorde de tónica frigia. c) Como nota neutral —sin alteración—, cuando participa del discurso melódico sin una función precisa (hemos decidido denominar *función neutra* a esta nota para diferenciarla de las funciones anteriores).

Transcripción 7: Soleá de la Serneta (Morente, 1990).

1

Afinación ambigua

Fui pi_e dra y per dimi cen tro ay_ Fui pi_e dra y per dí mi cen_ tro y m'a____ro ja ron_ al mar

y_al ca bo de mu cho tiem po ay mi cen tro vi ne_a_en con trá

2

Fui pi_e dra y per dimi cen tro ay_ Fui pi_e dra y per dí mi cen_ tro y m'a____ro ja ron_ al mar

3

Fui pi_e dra y per dimi cen tro ay_ Fui pi_e dra y per dí mi cen_ tro y m'a____ro ja ron_ al mar

En la *malagueña de la Trini* de Antonio Chacón en versión de Enrique Morente (Morente, 1977), el cromatismo de la 5ª rebajada —en los estilos de *Levante* es mayor esa tendencia, pero

¹³⁹ Es muy común en la relación “mi-la” el uso de desajustes en la afinación en las notas internas, al ascender y al descender. Miguel Manzano denomina estos casos como *sonidos ambiguos*. Ver apartado 1 el punto **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.** Miguel Manzano Alonso.

también en la zona de Málaga y Córdoba—. Además de nuestra transcripción melódica, hemos colocado dos armonizaciones, la primera una armonización de Pepe Habichuela en la versión cantada por Enrique Morente (ver los incisos triangulares del gráfico, C-F-C-G-C), y la segunda más afín a los estilos de Levante. Los Hurtado defienden una melodía *mixolidia* donde “el modo frigio sirve de marco que envuelve toda la pieza” (Hurtado, 2009: 138), opinión un tanto exagerada al tratarse de una variante de *Malagueña* muy influenciada por los estilos de Levante, en la cual la distribución del esquema armónico es distinta al esquema general típico del fandango, pues en los tercios 1 y 3 se “enfátiza” —en términos armónicos— el II grado.

De esta variante en los estilos de Levante podemos apuntar un inciso a modo de precedente histórico en la *Jácara de fandanguillo* de Juan Francés de Iribarren compuesta en Málaga (1733). En esta pieza el coro inicia de golpe una espectacular “dominante secundaria” sobre el II grado —F7-B^b, la transcripción de esta pieza se encuentra en el Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada (Naranjo, 1997: 256)—, aquí la estructura armónica actual del fandango no está aún formada, pero podría tomarse como un estadio evolutivo anterior a la fórmula armónica que hoy conocemos; por otro lado, pudiera ser que Iribarren hubiese basado dicha enfatización armónica en algún tipo de melodía tradicional de la zona (sobre tales enfatizaciones armónicas hablaremos más adelante). En la transcripción armónica de Pepe Habichuela de esa misma malagueña, opta por contestar la guitarra a través del esquema armónico tradicional de los fandangos, en los tercios 1º y 3º en DoM —también podría haberlo hecho en FaM o quedarse en Do7, típico también del toque por levante—. Estas son las cosas que ocurren cuando los esquemas armónicos están cristalizados en la memoria colectiva. Pero como apunta Berlanga, la no correspondencia melódica con las armonizaciones en algunos *tercios* es una herencia de distintos modos de cantar de mayor arcaísmo que otros fandangos más modernos.

Transcripción 8: *Malagueña de la Trini*. (Enrique Morente, 1977).

a que tan to me con si_en te
 si tu no me_ha de que ré
 a que tan to me con si_en te
 ma__ta me ya de una vez
 por que yo te per do__ nola muer__ te
 e__ ay que ya no qui_ero pa de cé

Un caso singular aparece en los fandangos de *Calañas*, popularizado por *El Cabrero* y su guitarrista *Sousa* (Bermúdez, 2012) y rescatados del folklore. Al parecer este cantautor hizo modificaciones para adaptarlo al flamenco de la versión rescatada en los años 70¹⁴⁰, posteriormente aparece con otros matices en la versión de Gonzalo Clavero —quien aportó un *tercio* en la configuración última de este fandango¹⁴¹—. De esta versión de Clavero se percibe un breve cambio mayor-menor en la primera estrofa que recuerda a un tipo de alternancia que también usa los de Santa Eulalia y que veremos más adelante.

Hay quienes explican este fandango configurado en una sonoridad distinta a la del *modo de Mi*. Nosotros entendemos que esta explicación ignora su cadencia final, que es propia del *modo de Mi* tal y como apuntó Donostia. En segundo lugar no está nada claro que se configure en torno a procedimientos tonales: por su comienzo en la nota “si” —5ª del *modo de Mi*—, junto a notas de apoyo, tetracordios, notas importantes o ausencia de sensible. Obsérvese que en este fandango los tetracordios y pentacordios internos tienen un papel destacado [si-mi-la; si-mi-si], especialmente las notas “si-mi” que son las que articulan el discurso. Si no fuese por su cadencia final, podríamos situar este *fandango* en el segundo itinerario evolutivo clasificado por

¹⁴⁰ Fuente, web del Ayuntamiento de Calañas: <http://www.calanas.org/index.php?id=1645> (Página consultada 16-01-2015).

¹⁴¹ En el siguiente enlace Gonzalo Clavero explica y canta las dos versiones de este fandango. La primera es la rescatada en los años 70, la segunda versión cantada es la suya. Enlace web: <https://www.youtube.com/watch?v=D8CuUdITheS> (Página consultada 29-02-16).

Miguel Manzano —conversión completa—, el cual se dirige hacia la sonoridad del *modo de sol* (*mixolidio*, en terminología modal internacional actual) cuando los grados II, III, y VI son mayores respecto a su fundamental (mi), pero lo impide la cadencia final. Por otro lado, Este planteamiento conlleva no entender el IV grado como un nuevo centro tonal —según la explicación de los hermanos Hurtado—, sino que es el *modo de Mi* el que sigue articulando el discurso mediante sus notas características. Estaríamos ante el fenómeno de *alternancia de tónicas homónimas* en base al *modo de Mi*.

Transcripción 9: *Fandangos de Calañas*. El Cabrero (1980).

Más interesante que el estilo anterior es el *fandango de Santa Eulalia* (Toronjo, 2002), que plantea la idea de la *alternancia mayor-menor* de la nota 6^a “do” unas veces natural, otras sostenida (distinta de la alternancia modulante de tónicas homónimas). La aparición de “do” natural en las estrofas 2 y 4 es mediante en el tetracordio descendente “mi-si” incluso hemos percibido la nota “re” como apoyo —intervalo de 3m “re-si”—, excepto en el inicio de la 4^a estrofa donde ocurre un interesante paso cromático. Al igual que el fandango de *Calañas*, hay una relación velada entre “mi-la” y “mi-si” con notas de reposo secundarias, e igualmente nos decantamos en que es el *modo de Mi* el que impone el fraseo en los finales de las estrofas 2, 4 y 6 —se aproxima al segundo itinerario en terminología de Manzano, hacia el *modo de Sol*—. La ambigüedad de la nota “do” se explica mediante las notas de atracción: generalmente, en las terminaciones descendentes, cuando el tetracordio es “mi-si” el “do” es natural y cuando el pentacordio es “mi-la” el “do” es sostenido. Este detalle del “do natural” en el tetracordio “mi-si” impide inscribirlo en el segundo itinerario “modo de Sol” de Miguel Manzano.

Transcripción 10: *Fandangos de Santa Eulalia*. Paco Toronjo (1977).

En el siguiente gráfico hemos reducido los dos tipos de fandangos de Huelva a notas esenciales. Podemos deducir a partir de estos dos casos concretos una forma de funcionar del *modo de Mi* en su discurso melódico, a saber: el juego alternante de tetracordios internos. Los dos ejemplos restantes, el de *Soleá de la Serneta* y los *tangos de Pastora* nos sirven para constatar, y a diferencia de los *fandangos* que acabamos de señalar, distintas configuraciones en que el *modo de Mi* se desenvuelve en el uso de tetracordios.

Ilustración 16: *Modo de Mi*. Tetracordios y pentacordios alternantes.

En resumen. Los criterios de análisis de J. A. de Donostia en base al *modo de Mi*, junto a la idea de *alternancia modulante de tónicas homónimas* de García Matos como fenómeno exclusivo del *modo de Mi* desarrollado por Miguel Manzano a través de sus itinerarios evolutivos, son válidos para abordar el sistema modal de *Mi* en el repertorio del flamenco —aunque se nos resiste poder adscribir al segundo itinerario “modo de Sol” determinadas melodías que en principio lo parecían—.

La dialéctica analítica entre armonía-modalidad ha de presentarse de forma equilibrada para no caer en contaminaciones y por tanto en conclusiones erróneas que suelen tener su origen en aspectos analíticos derivados de la tonalidad occidental.

En el *modo de Mi* del repertorio *jondo* se detectan distintas formas de funcionar, no sólo en la distinción entre la familia de los *fandangos* con los estilos afines a la *soleá*, sino entre los mismos *fandangos* entre sí.

El fenómeno de alternancia de tónicas homónimas explica una forma de interacción en la cual el *modo de Mi* se desenvuelve en músicas tradicionales españolas, y por ende en el repertorio *jondo*. La principal razón que impide clasificar a este fenómeno como “bimodal” es debido a las alteraciones producidas —ya sean móviles o fijas— en el discurso melódico, pues comparten un mismo centro modal, a saber: “mi”. Otro gran grupo en que se mueve el modo de Mi se distingue por el uso de la variante “mi-la” —con sus alteraciones móviles en las notas 2ª y 3ª— en conjunción con “mi-si”, aquí tampoco hemos encontrado atisbo alguno de bimodalidad en el sentido de cambio de centro tonal.

Por último, los cromatismos habituales en algunos estilos de *levante*, también Málaga y Córdoba —en especial el intervalo de 5ª rebajada en cadencias intermedias—, forman parte del comportamiento habitual de estas melodías, sobre todo en determinados giros melódicos y fórmulas cadenciales (Manzano, 2001: 170).

2.2.LA SONORIDAD FRIGIA EN LA MÚSICA TRADICIONAL ESPAÑOLA. UN RECORRIDO DIACRÓNICO.

En este capítulo rastreamos desde el Renacimiento hasta la actualidad elementos armónicos y modales en la configuración del *modo de Mi* y su cadencia representativa. Realizaremos por tanto un recorrido diacrónico por períodos y repertorios diversos.

Analizaremos aquellas piezas u obras musicales de ámbito popular de autores destacados que estén configuradas o relacionadas con este sistema musical.

Puntuaremos aquellos planteamientos teóricos referentes a la *armonía modal* mediante una aproximación a diversos textos teóricos y musicales vinculados de una u otra forma con la música popular.

También nos detendremos en el tratamiento de las “modulaciones” que encontremos en este sistema modal de repertorio instrumental e individuaremos una tipología de técnicas de modulación basadas en la tradición, ya sea de inspiración española, andaluza o de repertorio instrumental específico del flamenco.

2.2.1. SIGLOS XV-XVI.

Nuestro objetivo es centrarnos en la presencia del *modo de Mi* o sonoridad frigia y su cadencia representativa en piezas de influjo popular, con la idea de extraer conexiones entre la música vocal e instrumental de la tradicional española y el repertorio actual del flamenco. Seguiremos las siguientes directrices:

- 1) Indagaremos en el tipo de “armonía modal” de piezas a tres y cuatro voces en estilo homofónico u homorrítmico con preeminencia de la melodía de la *canCIÓN* polifónica renacentista española. Para este fin extraeremos principios, normas o reglas necesarias en el contexto teórico-polifónico en la España de finales del siglo XV.
- 2) Profundizaremos en la interacción entre lo armónico y lo modal en el *modo de Mi* a través de una selección de piezas del repertorio vocal y de influjo popular en el Cancionero Musical de Palacio.
- 3) Examinaremos piezas polifónicas de la música instrumental de danzas a través de la escuela vihuelística española. Nos detendremos en las técnicas de *variación, diferencias* y líneas de bajo.

- 4) Excepcionalmente, por su importancia, nos adentraremos en un tipo de repertorio religioso: los *fabordones* hispanos basados en los Tonos de los Salmos y centrándonos en piezas del IV *tono*, correspondiente al *modo frigio*.

2.2.1.1. La polifonía hispana y europea. Puntualizaciones teóricas.

Una de las cuestiones más fascinantes de la música occidental y que ha llamado la atención a numerosos investigadores es el surgimiento de un tipo de escritura vertical a “consonancias” o *acordes* en estado fundamental a finales del siglo XV. Vamos a adentrarnos en este hecho que consideramos fundamental para entender el surgimiento de este tipo de polifonía en la cultura occidental y española.

Examinaremos algunas afinidades en el marco teórico contrapuntístico de la polifonía hispana y europea de la época con el fin de acercarnos al característico estilo homorrítmico de inspiración popular de la canción polifónica española en el Cancionero Musical de Palacio (CMP). Para ello usaremos algunas pautas teóricas establecidas en los siguientes tratados: *Liber de Arte Contrapuncti* de J. Tinctoris (1477), *Música Práctica* de Ramos de Pareja (1482) y *Portus Musice* de Diego del Puerto (1504).

A lo largo del siglo XV se desarrolló un nuevo tipo de composición simultánea de las voces que convivía al lado de una concepción sucesiva las mismas, de tal modo que formaban un todo armónico en vez de melodías independientes. En este contexto es cuando aparecen en España piezas de cierto influjo «popular», armonizadas en estilo homofónico u homorrítmico. Para entender el surgimiento de este tipo de “polifonía vertical” hemos de remontarnos al menos hacia la segunda mitad del siglo XV a través de distintos teóricos influyentes de ámbito europeo y español. Este hecho va a ser clave para entender las armonizaciones de distintos repertorios hispanos de finales del siglo XV en adelante.

Para abordar este tipo de armonía modal de piezas a tres y cuatro voces en estilo homofónico u homorrítmico con preeminencia de la melodía de la *canción* polifónica profana renacentista española, serán suficientes dos reglas muy conocidas y recogidas por dos de los teóricos más importantes en la polifonía europea de la época.

De las ocho famosas reglas de contrapunto recogidas por Tinctoris vamos a señalar aquí dos de ellas, extraídas de su tercer libro capítulo primero y que nos servirán para poder evaluarlas en las distintas piezas que hemos seleccionado para el siguiente capítulo. La primera regla es aquella en que se ha de comenzar y terminar en consonancia perfecta. La segunda regla hace referencia a evitar las quintas y octavas paralelas; que sin embargo, pueden introducirse series de terceras y de sextas (Forner, 2003: 25).

En cuanto a la primera regla, Tinctoris admitía una excepción respecto a determinadas *canciones*, la cual era habitual el comienzo en concordancia imperfecta¹⁴² (Seay, 1961: 132). Con todo, en las distintas piezas que hemos tenido la ocasión de analizar del Cancionero Musical de Palacio se aproximan más a las siguientes indicaciones de Ramos:

“Pues bien, la primera regla se explica así: Cuando Empezamos a organizar, debemos poner la voz en quinta o en octava o en alguna otra compuesta de éstas según la comodidad de la voz, o incluso al unísono; al terminar hay que hacer lo mismo. Y esto es por la razón de que las otras consonancias no son de tanta perfección como éstas. Por eso debemos hacer la mejor al principio y al final, mientras que se permite insertar en medio las más imperfectas” (Moralejo, 1977: 84).

Veremos pues aplicadas las indicaciones de Ramos en nuestra selección, tanto en la consecución de consonancias de 5ª y de 8ª (diapasón) en los comienzos y finales, así como la aplicación de consonancias imperfectas de 3ª en reposos intermedios.

Por otro lado, de la primera generación de tratadistas hispanos influenciados por las teorías de Tinctoris y Ramos¹⁴³ de Pareja, aparecen breves tratados de carácter didáctico vinculados con la enseñanza en las universidades¹⁴⁴. Las relaciones de consonancias suelen aparecer

¹⁴² Comenta Tinctoris al respecto —tercer libro capítulo primero—, que todos los ejemplos de su libro son ejemplificados mediante consonancia perfecta para mayor claridad. Nos llama la atención que la excepción de esta regla se encuentre ejemplificada mediante una *canción* profana a 2 voces (J’aime qui m’aime).

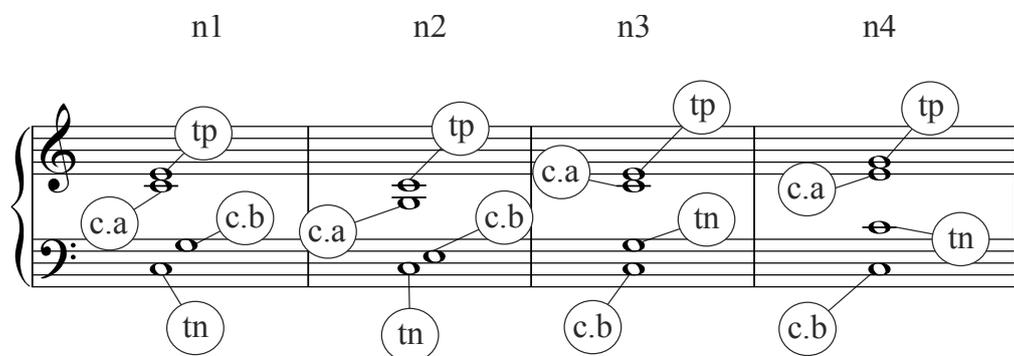
¹⁴³ Que ejemplificaban sus teorías comúnmente a una escritura a dos voces, nota contra nota o punto contra punto, de ahí la palabra *contra-punctis*.

¹⁴⁴ Guillermo del Podio *Ars Musicorum*, Valencia 1495. Domingo Marcos Durán *Sumula de canto de órgano, contrapunto, y composición vocal practica y especulativa*, Salamanca (ca. 1502/1507). Diego del Puerto *Portus Musice*, Salamanca, 1504. Gonzalo Martínez de Bizcargui *Arte de canto llano y contrapunto y canto de órgano con proporciones y modos*, Zaragoza, ca. 1508/1511. Francisco Tovar *Libro de Música Practica*, Barcelona, 1510. Mateo de Aranda *Tractado de canto mensurable*, Lisboa, 1535.

ejemplificadas mediante tablas¹⁴⁵ o textos. El breve tratado *Portus Musice* de Diego del Puerto publicado en Salamanca en 1504 “presenta por primera vez en la teoría del contrapunto hispano algunas reglas para componer a tres y cuatro voces” (Macías, 2013: 21). Veamos un fragmento de este tratado en sus páginas finales describiendo las disposiciones de las consonancias a 4 voces y que hemos procurado transcribir —a partir de la nota *do* y sus consonancias— según la observación detallada del texto (ver gráfico siguiente):

“Para echar los contras altos ha de ser el cantor muy cauto y antes conformar muy bien las clausulas de las otras voces cada tono con las suyas: y no de las ajenas, [...] Si el tiple [tp] del tenor este una X y la contrabaxa [c.b] quinta encima del tenor [tn], puedes echar la contra alta [c.a] VIII encima del tenor: que es quarta con la contrabaxa: y tercera con el tiple [ver gráfico, ej. n1]. Y si el tiple estuviere VIII encima del tenor y la contra baxa tercera encima del tenor que es sexta del tiple: echaras tercera encima la contralta, que es quinta del tenor y quarta del tiple [ver ej. n2]. Si la contrabaxa estuviere quinta debaxo el tenor y el tiple sexta encima echarás quarta encima el tenor que es 3 baxo del tiple y VIII encima del contrabaxo [ver ej. n3]. Y si la contrabaxa estuviere VIII debaxo del tenor y el tiple quinta encima echa la contra alta 3 encima del tenor que será 3 baxo el tiple y X de la contrabaxa. [ver ej. n4]” (del Puerto, 1976: 19).

Ilustración 17: Disposiciones consonantes a 4 voces (del Puerto, 1976: 19).



¹⁴⁵ En *La Sumula de canto de órgano* de Marcos Durán las distintas consonancias aparecen ordenadas mediante “tablas” a partir de un intervalo inicial. Distingue, por un lado, el intervalo de quinta y sus compuestas —3.5.8.10.12.15.17.19.22—, lo que hoy entendemos como acordes en estado fundamental; por otro lado y en otra tabla, el intervalo de sexta y sus compuestas. He aquí la norma en la cual no pueden aparecer el intervalo de quinta y el de sexta de forma simultánea: “en un compás o tiempo te guardes siempre de dar quinta e sexta en esta manera, que si dieres quinta: no des sexta ni sus compuestas. E si dieres sexta: no des quinta ni sus compuestas porque vienen en segundas, de las quales con sus compuestas te guarda” DURÁN, Domingo Marcos (1503): *Sumula de canto de órgano, contrapunto y composición vocal y instrumental, pratica y speculativa*. Salamanca (Juan Gyseer, ca. 1503). <http://bdh.bne.es>. (Último acceso 26-12-2015) Cap. viii.

En esta descripción destaca la predilección por las disposiciones cerradas de las voces y por estructuras verticales en consonancias de 3ª, 5ª y 8ª, pero llama la atención que no incluya la consonancia de sexta. Precisamente es la ausencia de la sexta la que ofrece un valor excepcional a este planteamiento para la época. En primer lugar, el planteamiento del autor va dirigido a la música vocal —*ha de ser el cantor muy cauto*—. En segundo lugar, los intervalos implicados hace referencia a un “grupo consonante” —*conformar muy bien las clausulas de las otras voces cada tono con las suyas: y no de las ajenas*—. Y en tercer lugar, en dicho grupo las voces son permutables, a excepción del sonido más grave que es siempre el mismo.

De nuestra transcripción del ejemplo anterior nos hemos basado intencionadamente partiendo de una misma nota: “do” —las descripciones numéricas permiten adaptarse a posiciones relativas en el ámbito del *gamut* y aplicable a cualquier altura o nota—. Del Puerto está describiendo un planteamiento estático de la polifonía de un mismo grupo consonante en distintas posiciones, lo que hoy entendemos como cambios de disposición del acorde: posición del soprano de 8ª, de 3ª y de 5ª (Zamacois, 1994 I: 44).

No es extraño que compositores vinculados a la Universidad de Salamanca conocieran de primera mano estos avances, además hay que tener en cuenta el contexto político y social de aquella época que desde inicios del siglo XV el dominio de la Corona de Aragón sobre el reino de Nápoles y la posterior unificación del reino de España, facilitara el flujo cultural entre la península ibérica y la italiana. Muchos músicos españoles viajaron a Italia, comenzando con Ramos de Pareja, Guillermo del Podio, Francisco Tovar, Juan del Encina, Mateo de Aranda y el mismo Salinas (Macías, 2013: 27). De Salamanca salieron destacados músicos, incluso el hermano de Juan del Encina “Diego, quien fue maestro de música de su mismo hermano Juan, siendo catedrático, cabe recordarlo, en la cátedra en la que muy pocos años antes había enseñado el gran músico de Baeza Bartolomé Ramos de Pareja” (Alipandrini, 1996: 5) además de “algunos de los músicos que aparecen en el Cancionero Musical de Palacio, como Juan del Encina, Johannes de Urrede, Alonso de Córdoba, Juan de Anchieta...” (Dumanoir, 2003: 106).

2.2.1.2. Aproximación al *modo de Mi* y *cadencia frigia* en la canción polifónica española.

Para abordar el análisis de estas piezas históricas seguiremos criterios de configuración melódica del repertorio tradicional actual, en concreto recurrimos a las teorías de José Antonio de Donostia y de Miguel Manzano basadas en el *modo de Mi*.

Partimos para nuestro estudio desde una época determinada, finales del s. XV, que es cuando encontramos ya claramente piezas armonizadas de inspiración popular en España. En este período se conocían y practicaban obras polifónicas de compositores europeos, pero al mismo tiempo surgía un repertorio nacional de música vocal profana de composición polifónica. Ambas tendencias pueden verse reflejadas en el *Cancionero Musical de Palacio* (CMP), copiado a fines del siglo XV y principios del XVI:

“Casi todo el repertorio vocal profano se concentra en cinco colecciones: tres manuscritas y dos impresas. Citadas por orden cronológico discurren así: Cancionero de la Colombina; Cancionero de Palacio; Cancionero de Uppsala; Recopilación de sonetos y villancicos a 4 y a 5, de Juan Vázquez, y Cancionero de la Casa de Medinaceli; sus nombres denotan las bibliotecas donde se guardan” (Rubio, 2004: 89).

En dicho cancionero aparecen un grupo de 50-65 piezas a tres y cuatro voces en estilo homofónico u homorrítmico con preeminencia de la melodía. Estas piezas:

“pueden considerarse como representativas de la escuela española y llaman la atención por su simplicidad, gracia y brevedad, siendo su contrapunto vertical y emanando un cierto sabor hispano y, a veces, popular” (Querol, 1992: *Intro.*).

Comenzamos pues nuestro análisis de la *cadencia frigia* y del *modo de Mi* con la pieza *Enemiga le soy, madre* (Querol, 1992: 29-30). Consideremos esta pieza —armonizada a 3 voces. Ver gráfico siguiente— como configurada siguiendo las pautas habituales del *modo de Mi*, tal como de hecho se desenvuelve en muchas piezas tradicionales en la actualidad.

Por un lado, observamos que el uso de las sextas integradas en el discurso difiere, como veremos más adelante, del estilo que caracteriza a Juan del Encina. Por otro lado, vemos también aplicadas las indicaciones de Ramos en la consecución de consonancias de 5ª y de 8ª

(diapasón), en los comienzos y finales, así como la aplicación de consonancias imperfectas de 3ª en reposos intermedios (Moralejo, 1977: 84).

El cromatismo de la 3ª del *modo* actúa como atracción de la 4ª y no como “alteración fija”. Sería pues una “alteración móvil” en terminología de Donostia, que consideramos más exacta para describir lo que de hecho se observa en piezas tradicionales en esta sonoridad.

El salto de la 3ª a la fundamental en c. 8 omite la sensible descendente, especificada por Donostia como elisión de la segunda (Donostia, 1946: 163). Nótese la armonización de este reposo intermedio y el paralelismo con armonizaciones tradicionales de la *canción andaluza* y ciertos estilos del *cante jondo*¹⁴⁶.

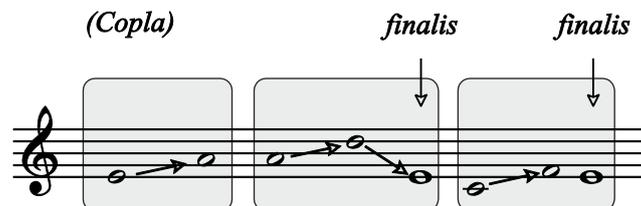
Es interesante el tipo de cadencia frigia final. En ella vemos una *serie de sextas* a modo de arcaísmo medieval del *fauxbourdon* continental (Atlas, 2002: 29 ss), que contrasta con el estilo polifónico general —más moderno— de la pieza. La terminación final sin la 3ª le confiere aún mayor reminiscencia medieval. Todos estos detalles son interesantes en la evolución polifónica de esta cadencia.

Ilustración 18: *Enemiga le soy, madre*. Anónimo (Querol, 1992: 29-30).

¹⁴⁶ La nota principal del *modo* [mi] es abordada como consonancia imperfecta y armonizada como tal. Debemos entender, por tanto, que el efecto sonoro —polifónico— resultante es propio de esta sonoridad modal. Su función es de cadencia intermedia.

Los arranques melódicos perfilan al menos tres tetracordios distintos. En el segundo hemistiquio, el recorrido descendente abarca una séptima, algo que no habíamos visto en el estudio de Donostia.

Transcripción 11: *Enemiga le soy, madre*. Tipo melódico.



En otra pieza del Cancionero de Palacio con el título de *Anónimo n° 6* de la edición de Barbieri (1890)¹⁴⁷ aparece un ejemplo de final en cadencia *frigia* con su característica consonancia de 6ª antes de concluir y sin la aparición de la 3ª en el acorde final. Esta pieza refleja una ambigüedad modal propia de estas melodías en la que no deja definido del todo el *modo* musical¹⁴⁸. Si nos ceñimos a la línea melódica podemos verla en *modo de Mi diatónico* —según terminología de Miguel Manzano— donde el comienzo en “sol” y la caída hacia la nota “do” funcionan, bien como nota de apoyo bien como reposo momentáneo, pero sobre todo es la cadencia final la que refuerza esta pieza en *modo de Mi*. Otra opción es verla en *modo de Do*, donde la melodía comienza a la 5ª (diapasón+diapente¹⁴⁹), pero aún en este modo de analizar la pieza, la cadencia *frigia* puede ser percibida como independizada de su modo original. En ambos modos de analizar, la cadencia *frigia* se hace presente claramente, bien participe dentro de una pieza enteramente en *modo de Mi*, bien de forma independizada de su *modo* original¹⁵⁰.

¹⁴⁷ De la cual hemos reducido el valor de las notas a la mitad.

¹⁴⁸ Miguel Manzano denomina estos casos como *equivocos modales y tonales*. Ver apartado 1 el punto **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.** Miguel Manzano Alonso.

¹⁴⁹ Recordemos la primera regla J. Tinctoris continuada por Ramos de Pareja mencionada anteriormente en comenzar en consonancias perfectas 5ª, 8ª o unísono, lo mismo al terminar.

¹⁵⁰ Este es un caso de bimodalidad en cuanto a la interpretación del texto musical. Sobre la armonización podemos asegurar que es muy cercano a oídos actuales, muy especialmente en el estribillo, el cual podemos reducirlo a I-IV-V-I en su interpretación en *modo de do*.

Ilustración 19: Anónimo n° 6, *Al Alba venid* (Barbieri, 1890: 241).

Fine

Cadenca frigia

13 **D.C. al Fine**

Además, el diseño melódico de esta pieza nos revela algo más sobre la naturaleza de los *modos* así como la forma en que se desenvuelven. Entendiendo esta pieza en *modo de Mi* a causa de su cadencia final, vemos aparecer cierta “simetría inversa” entre copla-estribillo: [sol-do↓; sol-do↑]. Este pentacordio-tetracordio que envuelve a la nota *finalis* le confiere a la pieza una atmósfera global distinta al *modo* original, de ahí que resulte sorprendente su final frigio.

Transcripción 12: *Al alba venid*. Tipo melódico. Simetría inversa en copla-estribillo.

finalis

(Copla) (Estribillo)

Simetría inversa

Este tipo melódico se aproxima a la pieza *Andad, pasiones, andad* incluida en el Cancionero Musical de Palacio, aunque también en el Cancionero Musical de la Colombina. Gómez Muntané apunta lo siguiente:

“Es en el Cancionero Musical de la Colombina donde por vez primera aparece el término villancico en relación con una composición culta, *Andad, pasiones, andad*. La música es de

Pedro Lagarto (c. 1475-1543), quien fuera maestro de los niños cantores de la Catedral de Toledo” (Gómez, 2012: 60).

Ilustración 20: *Andad, pasiones, andad* (Gómez, 2012: 61).

Si nos dejamos llevar por el dibujo del bajo con sus cadencias intermedias o finales, nos conducirán erróneamente a interpretaciones armónicas “tonales” (uso de cadencias perfectas, semicadencias —c. 18-19—, etc.). En cambio, si extraemos la melodía de su armazón polifónico, su significado modal cambia radicalmente. La interpretación modal de esta melodía oscila entre el *modo de Do* y el *modo de Mi*.

Por ejemplo. Todos los finales cadenciales pertenecen a las notas principales del modo (mi-si). En “a”, elisión de la 2ª (Donostia, 1946: 163). En “b”, 6ª + 7ª + tónica (Donostia, 1946: 166). En “c”, reposo a la 5ª superior (Donostia, 1946: 158). Esta melodía se encuadra en el *modo de Mi* diatónico (en terminología de Miguel Manzano).

Ilustración 21: *Andad, pasiones, andad. Melodía* (Gómez, 2012: 61).

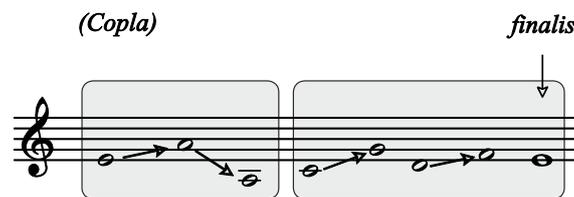
The image shows a musical score for three staves. The first staff has two circled notes labeled 'a' and 'b'. The second staff has a circled note labeled 'c'. There are also some grey shaded areas under the notes in the second and third staves.

La pieza *Revelose mi cuidado* de Juan del Encina a tres voces (Querol, 1992: 417), se aprecian dos líneas de voces por movimiento directo en intervalos de décimas y una voz central libre. Del Encina mantiene las consonancias propias de su estilo: 3^a, 5^a y 8^a, reservando la 6^a para las cadencias.

Ilustración 22: *Revelose mi cuidado. Juan del Encina* (Querol, 1992: 417).

The image shows a musical score for three staves. The first staff has fingerings 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5. The second staff has fingerings 5, 5, 5, 5, 6, 5. The third staff has fingerings 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5.

La pieza está completamente en *modo de Mi*, el ámbito de la tesitura es de una 8^a, una 4^a arriba respecto a la nota “mi” y una 5^a abajo desde la nota “mi”, identificada por Donostia como octava completa “la³-mi-la²” (1946: 161):

Transcripción 13: *Revelose mi cuidado*. Tipo melódico.

La pieza *Triste España sin ventura* (Querol, 1992: 325) en *modo de la*, trasportado a *sol*, vemos dos veces la utilización de la *cadencia frigia*. La primera de ellas, de mayor importancia, debido a su situación estratégica en mitad de la pieza. La ambigüedad de la nota 3ª sobre *re* (como V del modo. Ver acorde de los compases 3-4 en las notas: *fa-fa#*) hace que pueda analizarse teniendo al menos tres funciones: como sensible —c. 4—, como reposo cadencial *frigio* —c. 11— y como nota neutral¹⁵¹ —c. 3—. Nos enfrentamos de nuevo con esa sensación de ambigüedad modal/tonal motivada por la ausencia de la 3ª del acorde inicial y a esa alternancia mayor-menor de difícil interpretación armónica/polifónica: si la 3ª del acorde inicial fuese “fa natural” (idea reforzada por la aparición de ese “fa” en el tercer compás) daría lugar a la independización de esta cadencia de su modo original (si relacionamos el inicio con las dos cadencias frigias de la pieza), siendo entonces una modulación modal intermedia con un mismo centro tonal: “re-fa-la”; “re-fa#-la”.

Ilustración 23: *¡Triste España sin ventura!* Juan del Encina (Querol, 1992: 325).

¹⁵¹ Hemos denominado *función neutra* a esta nota para diferenciarla de las funciones anteriores

Por lo que se refiere a la pieza *Romerico, tú que vienes* (Querol, 1992: 401) en *modo de Mi*, la melodía principal está en la segunda voz. La melodía abarca una 4ª arriba y 5ª abajo (mi-la³; mi-la²) variante identificada por Donostia como octava completa “la-mi-la” (Donostia, 1946: 161). Nótese las terminaciones cadenciales sin la 3ª del acorde y el acorde de *sexta* que le precede con bajo en *fa*¹⁵². Predominan las cadencias intermedias en “la” acompañada a menudo con su sensible¹⁵³.

Ilustración 24: *Romerico, tú que vienes*. Juan del Encina (Querol, 1992: 401).



En la siguiente pieza del CMP *Amor con fortuna* (Querol, 1992: 329), hemos duplicado la melodía en un pentagrama independiente para mejor visualización ya que en el original se producen cruzamientos entre las voces que complican la visualización.

¹⁵² Sorprende, por su prohibición, las dos consonancias perfectas consecutivas (quintas).

¹⁵³ Teniendo en mente este modo de analizar que estamos siguiendo, puede ser este un buen ejemplo para entender —en mentalidad modal— el sol[#] como tercer grado cromatizado, atraído por el “la”, 4º grado de la nota final —y no siendo este último primer grado “tonal”— en pasajes melódicos tipo la-sol[#]-la.

Ilustración 25: *Amor con fortuna*. Juan del Encina (Querol, 1992: 329).

The image shows a musical score for 'Amor con fortuna' by Juan del Encina. It is in 6/4 time and consists of two systems. The first system ends with a 'Fin' marking and a 'cadencia frigia' bracket. The second system starts at measure 7, marked 'D.C.', and also ends with a 'cadencia frigia' bracket. The melody is written in a treble clef with a sharp sign on the second line, indicating the mode of Mi chromaticized.

La melodía abarca una 8ª, la utilización del *modo de mi cromatizado* le confiere su luminosidad característica, sobre todo en la *cadencia frigia*. Aquí se puede apreciar —como en la pieza anterior— la estrecha relación *mi-la* en este sistema modal¹⁵⁴.

Transcripción 14: *Amor con fortuna*. Tipo melódico.

The diagram illustrates the melodic type of 'Amor con fortuna'. It shows a treble clef staff with two boxes. The first box, labeled '(estribillo)', shows a melodic line with a sharp sign on the second line and a downward arrow from the second line to the first line. The second box, labeled 'finalis', shows a melodic line with a sharp sign on the second line and a downward arrow from the second line to the first line.

¹⁵⁴ Es en el carácter circular del estribillo donde mejor se aprecia la fluctuación “mi-la” a modo de oscilación pendular entre estos dos polos.

Y en la siguiente, titulada “*Los suspiros no sosiegan*” (Querol, 1992: 336), la melodía está en el “*modo de Mi cromatizado*” —según terminología de Miguel Manzano—, donde los inicios y finales predominan claramente la tónica del modo. El ámbito de la melodía abarca una sexta [la³-do^{#2}] que circunscribe la nota “mi”. La aparición de la nota 6ª alterada “do[#]” transforma por completo la sonoridad de la pieza. Tanto es así que la tónica del modo es convertida en 5ª y armonizada “a la quinta inferior” (la)¹⁵⁵. En cambio, desde una mentalidad moderna la pieza es entendida en *modo de Mi* transportado a “La”, es decir: La frigio, con la melodía situada a la 5ª superior. Como vemos, gracias a los matices que aportan los tratados de la época podemos acercarnos en mayor grado de detalle a este tipo de armonizaciones.

Ilustración 26: *Los suspiros no sosiegan*. Del Encina (Querol, 1992: 336).

The image displays a musical score for a piece titled "Los suspiros no sosiegan" by Del Encina. The score is presented in three systems, each consisting of a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system (measures 1-8) includes annotations (1) and (2) pointing to specific melodic and harmonic features. The second system (measures 9-18) includes annotations (3), (4), and (5). The third system (measures 19-26) concludes the piece with a double bar line. The annotations highlight specific harmonic and melodic movements: (1) a descending tetrachord, (2) a sixth chord (si-b-re-sol), (3) a VII-I cadence, (4) an I-II-I movement, and (5) an IV-I movement.

Advertido de esto, podemos ver en (1) el tetracordio descendente —poco definido, al presentarse como juego melódico entre dos voces—. En (2), entendiendo la nota “sol” como retardo o síncopas, aparece el acorde de sexta: si^b-re-sol, es decir, el movimiento de fundamentales VII-I como cadencia frigia. En (3), aparece el movimiento de fundamentales I-II-I, tan característico del flamenco. En (4), aparece el movimiento de fundamentales IV-I tan

¹⁵⁵ Coincidiendo con la primera norma de J. Tinctoris en comenzar y finalizar en consonancias perfectas, pero también coincide con la norma de Ramos de Pareja de dejar las consonancias imperfectas para las cadencias intermedias.

característico de la música popular española y de armonizaciones del *modo de Mi*. En (5) hemos de entenderlo como un floreo que circunscribe a la nota principal del modo.

Transcripción 15: *Los suspiros no sosiegan*. Tipo melódico.



Otro caso parecido a este tipo de armonización modal aparece en la pieza de este mismo autor, *Mi libertad en sosiego* en transcripción de Jones & Lee (1990), cuya melodía en *modo de Mi* se contrapone a una armonización, que al igual que la pieza anterior la nota principal del *modo* es armonizada “a la quinta inferior” (1a). Los reposos cadenciales que articulan esta pieza nos revelan datos que no habíamos visto, como el reposo hacia la nota 5ª del modo: “si” en el compás 12. Incluso la fluctuación [sol#–sol^h] de ciertos pasajes, en los que la nota [sol#] funciona como reposo cadencial —c. 12, 17—, como atracción del 4º grado —c. 15— y como “nota neutral” cuando no participa de las dos funciones anteriores. Además, hemos de señalar la fluctuación de la nota 6ª del *modo de Mi* [do#–do^h] que da a la pieza cierta indefinición armónica muy interesante desde una perspectiva armónica actual, aunque es muy probable que de un análisis de este tipo se extraigan conclusiones equivocadas. Juan José Rey ya había percibido esta particularidad en piezas en *modo de Mi* de Juan del Encina:

“muchas melodías de la voz superior analizadas aisladamente pueden considerarse dentro de esta modalidad peculiar, aunque el tratamiento polifónico haga que la pieza en su totalidad tenga otro carácter” (Rey, 1981: 20).

Ilustración 27: *Mi libertad en sosiego*. Del Encina. (Jones & Lee, 1990: 289).

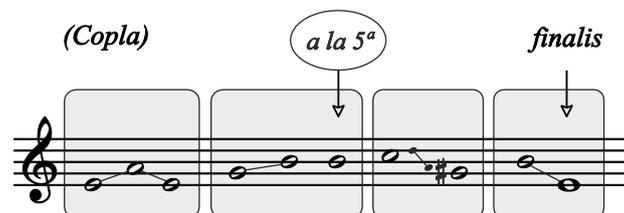
Podemos decir que en esta pieza es donde mejor percibimos el paradigma entre el análisis modal y análisis armónico. Si nos atenemos a un análisis armónico actual, la pieza sugiere la tonalidad de “re menor” con comienzo en la “dominante”, sustentado por las notas del bajo. Sin embargo, en pasajes intermedios (compases 12-13) la simetría nos sugiere una modulación hacia la tonalidad de “la menor”. Este análisis “armónico tonal” está desde luego fuera de su contexto histórico.

Ilustración 28: *Mi libertad en sosiego*. Simetría armónica.

Es posible realizar otra lectura de esta pieza. Si usamos un enfoque moderno basado en la “armonía modal” de piezas tradicionales españolas, percibimos en esta pieza el fenómeno de

alternancia de tónicas homónimas de García Matos propio del *modo de Mi*, si entendemos la nota del bajo “la” como fundamental y con 3ª mayor, y en consecuencia la línea melódica hay que considerarla a la 5ª superior —respecto a su fundamental—, y la parte central (compases 12-24) continúa la nota “la” como fundamental ahora con 3ª menor. Pero basarnos en la nota del bajo es también un análisis armónico distorsionado para este tipo de piezas. El hecho de que estas dos interpretaciones “armónicas” sean incorrectas es por una causa mayor: la línea melódica. Pues no abandona en ningún momento el *modo musical*, el *modo frigio* o *modo de Mi*, lo podemos verificar en nuestra reducción a “tipo melódico” del gráfico siguiente. Con todo, hemos de reconocer el hecho de que determinadas piezas permitan barajar diversos prismas interpretativos del texto musical, algo que es como mínimo sorprendente.

Transcripción 16: *Mi libertad en sosiego*. Tipo melódico.



No podemos entender esta polifonía como producto de la casualidad, sino de una elaboración racional totalmente consciente de un hecho: la de una sonoridad que define un modo musical: el *modo de Mi*, tan presente en los cancioneros de música de tradición oral en toda la geografía española.

Este tipo de polifonía asociada a la canción popular renacentista española suele ser identificada por muchos historiadores en base a una aparente sencillez. Pero éstos y otros ejemplos nos hablan de la escritura de Juan del Encina como la de un compositor excepcional. Lo vemos en el cuidado de las líneas melódicas, el equilibrio de la disposición entre las voces, el manejo de las disonancias, de las notas de paso, en duplicaciones de notas, en los cruzamientos (para evitar incluso las faltas) y en el conocimiento y armonización de los distintos *modos*.

Resumiendo: Hemos partido de este estilo homofónico u homorrítmico en piezas de autor representativas, principalmente de Juan del Encina. Hemos advertido en algunas de estas piezas un tratamiento polifónico dependiente de la melodía. Esta dependencia permite hablar de un tipo de *armonía modal* según terminología de Peter Manuel.

En cuanto a los aspectos configurativos del *modo de Mi* tipificados en el estudio de J. A. de Donostia como: posibles variantes, ámbitos melódicos y variedad de comportamientos, realizamos el siguiente resumen:

- Una pieza en *modo de Mi* con reposos cadenciales en “la-mi-mi”. Uso de la alteración de la tercera como “alteración móvil” según Donostia, pues la 3ª del *modo* actúa solo como atracción de la 4ª. Una cadencia frigia revestida mediante la técnica del *fauxbourdon* continental (serie de sextas) y final sin 3ª, que le confiere aun mayor arcaísmo medieval. *Anónimo 4. CMP.*
- La pieza *Anónimo nº 6* es un ejemplo de bimodalidad por su doble interpretación armónica, tanto en *modo de Mi* (diatónico) como en *modo de Do*, abriendo el camino a la independización de la cadencia frigia de su *modo* original. Vista desde el *modo de Do* con comienzo “a la diapente”, notas intermedias importantes “sol-do” y conclusión en cadencia frigia “mi” con su característica consonancia de 6ª antes de concluir y sin consonancia de 3ª en el acorde final. Pero nos decantamos a que esta pieza está en *modo de mi diatónico* debido a la cadencia final.
- Una pieza completamente en *modo de Mi* con desplazamiento hacia la 5ª descendente “la”, variante identificada por Donostia como octava completa “la-mi-la”: *Revelose mi cuidado*, también en *Romerico, tú que vienes.*
- Ambigüedad de la nota 3ª sobre la fundamental *re* hace que esta nota tenga al menos tres funciones: como sensible, como reposo cadencial *frigio* y como nota neutral: en *¡Triste España sin ventura!* Juan del Encina.
- A veces aparece la cadencia frigia sin la 3ª, el efecto es de un mayor arcaísmo. Predominan las cadencias intermedias en “la” acompañada a menudo con su sensible. *Romerico, tú que vienes.* Juan del Encina.
- Modo de Mi cromatizado, ámbito de una octava. Relación “la-mi-la” —8ª completa—. La alteración de la 3ª como “alteración móvil” —en terminología de Donostia—, no en la melodía pero sí en la armonización. En *Amor con Fortuna.* Juan del Encina.
- Una pieza completamente armonizada en modo de Mi cromatizado, de alteración fija de la 3ª (Donostia, 1946: 171), donde la melodía está armonizada a la 5ª inferior del *modo*. Uso de movimientos de fundamentales de segunda. En *Los suspiros no sosiegan.* Juan del Encina.
- Una pieza armonizada en modo de Mi. La tónica modal armonizada a la 5ª inferior del *modo* principal en el comienzo y en el final. Destacando la variante que va desde la fundamental hacia la 5ª superior “si”. En *Mi libertad en sosiego*, Juan del Encina.

Sobre la cadencia frigia, dentro de la variedad de tipos de escrituras que hemos observado en el Cancionero de Palacio, se presenta básicamente como: 1) acorde de sexta y bajo en “fa” antes de concluir, pero también hemos detectado estadios evolutivos: 2) cadencia final revestida de la técnica del *fauxbourdon*. 3) Con final sin 3ª, de mayor arcaísmo medieval. 4) Cadencias frigias intermedias en préstamo por parte de otros sistemas modales “menores”.

En cuanto a los *tipos* melódicos señalamos la importancia de las notas secundarias, que pueden jugar un papel pendular o circular antes de su conclusión en la *finalis*.

En lo referente a las armonizaciones, éstas pueden transformar por completo el carácter del *modo musical* original, detalle que habíamos visto en piezas como *Al alba venid* (anónimo). *Andad, pasiones, andad* (Pedro Lagarto). *Amor con fortuna* o *Mi libertad en sosiego* (Juan del Encina).

Por otra parte, algunas piezas revelan un tipo específico de bimodalidad en cuanto a su interpretación —modal y armónica¹⁵⁶—. En esta aparente disociación entre lo modal y lo armónico defendemos lo siguiente: un análisis musical coherente ha tener en cuenta, primero por separado, luego la interacción de los dos elementos en juego: el elemento modal y el elemento polifónico o armónico.

La cadencia frigia no es exclusiva en piezas en *modo de Mi* o frigio. También aparece en otros sistemas modales “menores”, especialmente en cadencias intermedias: *Señora de Hermosura* —modo de Re— (Jones & Lee, 1990: 290), *El que rige y el regido* (Jones & Lee, 1990: 318) y la ya vista *¡Triste España sin ventura!* —ambas en modo de La—, etc. Este préstamo cadencial por parte de los modos de Re y de La son interesantes e cuanto a la propia evolución de la cadencia frigia, un hecho que hay que considerar completamente asumido en estas armonizaciones de piezas de finales del siglo XV y principios del XVI. Pero también abre el interrogante de cómo fue posible que en tan pocas décadas se acomodara esta novedosa polifonía a 4 voces de estilo homorrítmico a estas breves melodías de carácter popular, incluyendo el modelo cadencial polifónico frigio. Nuestra acotación temporal nos impide ir más allá de este repertorio del Cancionero Musical de Palacio, de hecho sería un tema bastante interesante y daría para toda una investigación.

¹⁵⁶ Las indefiniciones modales y armónicas que hemos extraído de estas piezas, han podido ser clarificadas gracias a las distintas directrices de algunos tratados de la época. Indefiniciones que repercuten en un tipo de bimodalidad melódica y armónica en cuanto a la interpretación del texto musical.

Por último, hemos evidenciado que el análisis de piezas históricas siguiendo criterios de configuración melódica de piezas del repertorio tradicional actual como los de J. A. de Donostia, ayuda a comprender mejor la naturaleza modal de algunos repertorios influidos por esta sonoridad, tan presente a lo largo de la historia de la música en España.

2.2.1.3. Variación, diferencias, líneas de bajo.

En este apartado ponemos el acento en la música instrumental derivada de la música de danzas, así como las consecuencias teóricas de las *diferencias*, *variaciones* y líneas de bajo, tanto en su contexto histórico como en su sistema organizativo.

En España la tradición vocal del *ostinato* se remonta al menos hasta el s. XIV, como ya observó Miguel Querol¹⁵⁷:

“Creo interesante llamar la atención sobre el hecho de que el *basso ostinato* en España también aparece primero en la música vocal que en la instrumental. Véanse dos ejemplos en el *Ave Verum*, Motetus L, de *El Códice de la Huelgas*, vol. III (Barcelona, 1931), pág. 270, por H. Anglés, y la ensalada *Non puedo dexar querer*, de Triana, en el *Cancionero de la Colombina*, fol. 100^v-101” (Querol, 1966: 13).

Ilustración 29: *Bajo ostinato. Motetus L. Codex las Huelgas (Anglés, 1931: 270).*



Sobre el *Codex las Huelgas*, Samuel Rubio nos advierte que “El hecho de haberse copiado en España no arguye que sus autores sean hispánicos, ya que gran parte de estas obras se conservan en otros manuscritos europeos” (2004: 108). Pero este mismo autor en referencia a la misa de *cantus firmus* en la España del XVI, confirma el cierto arraigo de los bajos *ostinatos* en la Península Ibérica:

“El «cantus firmus» adopta, a veces, la forma llamada «ostinato», que consiste en repetir tercamente una frase melódica desde el principio al fin de la misa, casi siempre alternando dos

¹⁵⁷ Reproducimos solamente el bajo ostinato del Motetus L a 3 voces de dicho Códice de comienzos del siglo XIV y que se repite en toda la pieza de principio a fin.

intervalos como punto de partida: tónica y quinto grado. Un ejemplo de este tipo nos lo sirve la misa *Gaudeamus*, a seis voces, de Victoria, titulada así porque la entonación gregoriana del introito homónimo constituye el tema «ostinato» que el abulense trata de modo inamovible en cuanto a la tesitura del mismo” (Rubio, 2004: 78).

Otro tanto se puede decir de la existencia en España de una rica tradición coral del tema de la *folía* que abarca desde la segunda mitad del siglo XV hasta mediados del siglo XVII. La antigüedad de estas piezas puede constatarse en numerosos villancicos y romances hispanos, que posteriormente sirvieron de base a numerosas versiones de música instrumental de danzas (Querol, 1966: 73 [13]).

A diferencia de la rica tradición coral de la *folía*, menos prolífica fue la tradición coral de las *vacas*, que sin embargo fue muy cultivada por los vihuelistas, que crearon a partir de estas piezas puramente instrumentales un lenguaje narrativo específico. Muchas piezas conservaron el título de su origen vocal, pero unidas ya al elemento polifónico. Así, el empaste entre fórmulas melódicas y fórmulas armónicas se había trasladado al terreno instrumental:

“Las vacas deben su celebridad a una feliz armonización de su melodía, la cual dio lugar a esa secuencia o bloque armónico-melódico conocido por “vacas”. En realidad las famosas diferencias sobre las vacas son el resultado de esa feliz armonización, puesto que dichas diferencias no solamente versan sobre la melodía, sino sobre todas las voces del bloque” (Querol, 1966: 83 [23]).

Dicho «bloque armónico-melódico» podemos definirlo como *agrupación sintáctica* al combinar elementos verticales (consonancias) y horizontales. Por tanto, puede afirmarse que *dentro* del “bloque armónico-melódico” se usa un cierto tipo de combinación entre sus componentes que apunta hacia un elemento teórico abstracto: la permutabilidad de sus elementos¹⁵⁸.

Tal concepto de inversión lo vemos teorizado por primera vez en España en el tratado de Diego del Puerto —*Portus Musice*, 1504— en su descripción estática de grupos consonantes —sobre la nota del bajo—. Pero lo que verdaderamente hay de novedoso en estas *diferencias* es su discurso narrativo.

¹⁵⁸ Querol ofrece referencias precisas sobre este aspecto en las *diferencias* o *variaciones* de esta misma pieza en Antonio de Cabezón, en Narváez, Mudarra y Valderrábano.

“No solamente lleva el mismo bajo, sino que también son iguales las otras voces. Con frecuencia en una pieza hace de soprano la voz que en otra aparece como contralto, y viceversa; pero el bloque armónico-melódico es tan igual asimismo [sic] como si los músicos se hubiesen copiado unos a otros a través de varias generaciones. Esto sucede también en las folías instrumentales, aunque en éstas las distintas voces del bloque aparezcan un poco disfrazadas por el arte de la variación” (Querol, 1966: 74 [14]).

Podemos contrastar este fenómeno comparando los primeros compases del villancico del Cancionero de Palacio *Todos los bienes del mundo* de Juan del Encina (Jones & Lee, 1990: 357) con el inicio de la *Recercada VII* sobre el tema de la *Romanesca* del Tratado de Glosas de Diego Ortiz (1553). En el primero, el tetracordio descendente está en la primera voz “la-sol-fa-mi”, en el segundo aparece en la voz del *tenor* “re-do-sib-la” (transportado 4ª arriba), y así con las demás.

Ilustración 30: *Todos los bienes del Mundo*. J. del Encina (Jones & Lee, 1990: 357).

The image shows a musical score for a piece in 2/4 time. It consists of two systems of music. The first system has 9 measures, with a grey box highlighting the first four measures. The second system starts at measure 10 and ends with a double bar line. The word "Fine" is written above the final measure of the first system. The music features a descending tetrachord in the upper voice of the first system.

Ilustración 31: *Recercada VII*. Tratado de Glosas. (Ortíz. 1553: 57).

Misma *secuencia de acordes* que vemos integrada “dentro del tema tradicional de la «Folie d’Espagne» [se refiere a la *folía* de Corelli], hasta tal punto que el tema de la folía aparece, materialmente, como una simple y pequeña ampliación del tema de las vacas” (Querol, 1966: 82 [22]):

Ilustración 32: Corelli, *folía*. Relación *folía* y *vacas* (Querol, 1966: 82 [20]).

La teorización sobre la permutabilidad de los elementos como elemento abstracto —a 4 voces— lo vemos reflejado en el tratado *Libro de cifra nueva* de Venegas de Henestrosa bajo el título «contrapunto concertado» (1557: 3). Dos años antes, en la *Declaración de Instrumentos Musicales* de Juan Bermudo especifica claramente “canto concertado a fabordón, o contrapunto” (Bermudo, 1555: xxiv)¹⁵⁹. También en el *Arte de tañer a fantasía* de Tomás de Santa María de 1565 apelando a la “música práctica”. Henestrosa y Santa María siguen la

¹⁵⁹ La definición de *fabordón* no lo habíamos visto, por ejemplo, en Diego del Puerto en su *Portus Musice* de 1504.

tradición iniciada por Diego del Puerto: la representación a 4 voces de las consonancias superiores de un bajo... aquí sexta incluida: *exemplo del buen fundamento*¹⁶⁰:

Ilustración 33: *De las disonancias* (Santa María, 1565: II, 2).

Sólo que por esas fechas este autor ya incorporaba ciertos recursos de sus antecesores: lo que el propio autor denomina *tañer a consonancias*: la permutación de las voces más la técnica de la variación de los vihuelistas. El siguiente texto revela otro método para componer, como es la recomendación de extraer una melodía y armonizarla “con el tiple”, para luego completar las voces interiores:

“Assi mesmo procure tomar de las obras, una voz qual quisiere, es a saber, tiple, o contra alto, o tenor o contrabaxo, y tañerla con el tiple a consonancias a quatro voces, echando las tres de su cabeça, usando para esto de las diez maneras de subir o baxar a consonancias, lo qual (como dicho es) levanta y hermosea mucho la música” (Santa María, 1565: II, 121).

Como vemos, el sistema organizativo polifónico se va construyendo sobre cimientos sólidos. Pero no será hasta finales de siglo cuando encontremos un nuevo avance en este *sistema de consonancias*, vinculado ahora con la tradición popular y que conecta empíricamente con las permutaciones que hemos mencionado. Nos referimos al breve tratado de Carles Amat en su

¹⁶⁰ A diferencia del *falso fundamento* que incluye el intervalo de cuarta en los graves, a excepción de las cláusulas, que sí está permitida.

idea de *punto* —postura de la mano— “Cada punto tiene su figura y su disposición diferente, y cada una tiene tres boces diferentes que son baxete, alto, y tiple” (Amat, 1627: vii3).

Amat se está refiriendo a tres consonancias: 1ª, 3ª y 5ª; y lo que viene a continuación es un avance de carácter empírico cimentado claramente en la tradición: “algunas veces se mudan de una cuerda en otra porque a veces el baxete está en la cuerda del alto, o del tiple, y el alto en la cuerda del tiple, o del baxete, y el tiple en la cuerda del alto, o del baxete” (Amat, 1627: B3).

Se está refiriendo a lo que hoy entendemos como *inversión* de un acorde —incluyendo el bajo, detalle que no aparece en Henestrosa ni en Santa María—. Volveremos a esto cuando abordemos el estilo rasgueado, pues el tratado de Amat se proyecta desde el siglo XVII hacia adelante.

2.2.1.3.1. Primeros ejemplos de variación.

Pero volvamos a los mencionados vihuelistas. Una de las primeras piezas instrumentales conocidas basadas en la técnica de la variación están fechadas en 1538 en *Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer vihuela* de Luís de Narváez. Nótese que han pasado tres décadas desde las teorías Diego del Puerto. Es un nuevo estadio evolutivo en armonizaciones “lo aportan las danzas y las canciones populares, que los instrumentistas acompañan o glosan” (Rubio, 2004: 96). Son piezas instrumentales distanciadas de su pieza original, ruptura muy evidente en el siglo XVI, creando un lenguaje narrativo en el que intervendrán diferentes factores, que además de las virtuosas, rítmicas y armónicas, hay que sumarles las formales, desarrollo temático múltiple, cualidades tímbricas y el principio de contraste entre variaciones (Rubio, 2004: 96).

Las 22 diferencias sobre la melodía del Romance del *Conde Claros* de Narváez es una prueba de ello¹⁶¹. Presentamos aquí las 10 primeras de las 22 *diferencias* (Pujol, 1945):

¹⁶¹ Esta pieza corresponde al 6º tono, temple de la vihuela en fa.

Ilustración 34: *Romance del Conde Claros*. Luis de Narváez (Pujol, 1945: 82).

The image displays a musical score for ten staves, numbered 1 through 10. Above the first staff, figured bass notation is provided for each measure: I, I, I, IV, IV, V, I, V. The score is written in a single system with ten staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The remaining staves are bass clefs. The music consists of various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several boxed areas highlighting specific musical features: a box around the first measure of the first staff, a box around the first measure of the sixth staff, and a box around the first measure of the tenth staff. The overall structure is a single system of ten staves.

En la primera *diferencia* vemos un acorde en segunda inversión, esto se debe a las características propias de la vihuela, donde se usan “posiciones fijas” en la distribución de las consonancias en el mástil. Las variaciones no se limitan sólo al aspecto melódico, sino implican al propio esquema armónico, así, en las variaciones 6 y 10 se han sustituidos unas “posiciones fijas” por otras. Cada esquema termina en V^o, llevando consigo toda la carga simbólica de circularidad que la música tonal le dará en el futuro. Cada compás está asociado a una “posición” con sus consonancias específicas, convirtiéndolo en un compartimento estanco temporal.

Las diferencias sobre el tema *Guárdame las vacas* de Narváez (Pujol, 1945: 85) ejemplifican las permutaciones de las voces sobre un bloque armónico-melódico compacto —agrupación sistáctica binaria: 4+4—. La línea del bajo en *Otras tres diferencias. Hechas por otra parte* (Pujol, 1945: 87), muy visibles en la primera y cuarta diferencias, es muy cercana a la cadencia andaluza del siglo XIX¹⁶². Aunque la distancia temporal entre ambas fórmulas es evidente, comparten similitudes que podemos definir como básicas: como es la fórmula de 4 acordes y la permutabilidad las voces en su circularidad constante.

¹⁶² El uso de las 5ª y 8ª paralelas de la cadencia andaluza del XIX permite mayor variedad melódica.

Ilustración 35: *Guárdame las vacas*. Luis de Narváez (Pujol, 1945: 85).

Guárdame las vacas

Primera diferencia Narváez (Pujol, 1945: 85)

etc...

Otras tres diferencias. Hechas por otra parte

Narváez (Pujol, 1945: 87)

Primera diferencia

etc...

Narváez (Pujol, 1945: 89)

Cuarta diferencia

etc...

*Primera diferencia (p. 87)**Cuarta diferencia (p. 89)*
Cadencia andaluza

(Voces permutables)

Estas dos piezas de Narváez, más que temas populares en sí mismos, representan dos modelos de agrupaciones sintácticas. Son piezas desligadas de su tema —vocal— original, convertidas

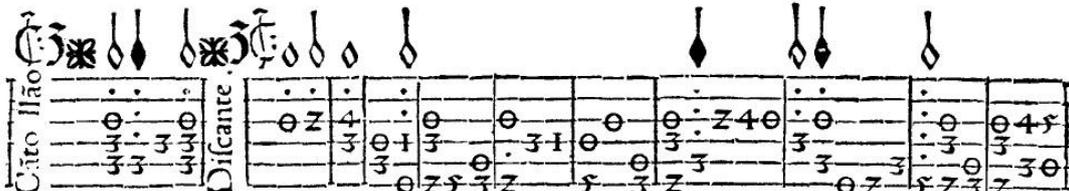
en esquemas abstractos (progresiones) y con un gran desarrollo en los siglos XVII y XVIII¹⁶³. Volveremos a ello más adelante, en el punto 2.2.2.4 *Progresiones circulares*.

Hay un caso muy singular en el repertorio de vihuela y que puede representar el cambio de mentalidad entre lo antiguo y lo moderno. Se trata de la última pieza para dos vihuelas de la obra *Silva de Sirenas* de Enriquez de Valderrábano: *Música para discantar sobre un punto* (Valderrábano, 1547: Libro VII, fol. CIII). Es un ejemplo excepcional, de connotaciones modales posiblemente arcaicas a la vez que adelantada a su tiempo¹⁶⁴. Es también muy oportuna para nuestro enfoque de “armonía modal”:

Ilustración 36: *Música para discantar sobre un punto* (Valderrábano, 1547: VII).

Para discantar.  Silva de sirenas. 

¶ Esta musica es pa discantar sobre vn pũto/ o consonancia q̄ es vn cõpas q̄ comumete llama el atãbor. A se de tañer en pporciõ/dettes mínimas al cõpas. Esta señal  se pone en e cãto llano pa boluer siempre a sonar le hasta q̄ acabe de discãtar la otra vihuela, Este es e cãto llão q̄ a de lleuar otra vihuela tẽplada en vni sonus/cõ la q̄ a de discãtar, o en guitarrã fu tercera en vazio a los vieios cõ tercera en llcno de la vihuela, en vni sonus.



La equivalencia entre *canto llano* y *punto atambor* representa el cruce de lo antiguo y lo moderno. Una vihuela ejecuta el “canto llano”, que equivale a un acorde —*punto* o consonancia— a modo de *ostinato*: «para volver siempre a sonar hasta que acabe de discantar la otra vihuela». La definición de “atambor”¹⁶⁵ es muy significativa, más aún cuando el autor

¹⁶³ En primer lugar, y desde el punto de vista tonal —para facilitar la comprensión, por ahora— la progresión recurrente de la pieza del Conde Claros acaba en Vº grado y sabemos que esto le confiere un sentido de circularidad constante. En segundo lugar, la pieza *Guárdame las vacas* usa una progresión más compleja y puede dividirse en dos semifrases, la primera acaba en Vº y la segunda en Iº, ofreciendo al fraseo un sentido sintáctico cerrado a cada variación de pregunta y respuesta.

¹⁶⁴ La idea de “punto” como postura fija en el mástil de la vihuela o guitarra que veremos retomar en Carlos Amat en su *Guitarra española de cinco ordenes* de inicios del XVII, con importantes novedades.

¹⁶⁵ La ausencia de consonancias imperfectas en dicho *punto*, que a la vez funciona como *atambor*; es un planteamiento inteligente del autor, pues de ellas se encarga la segunda vihuela.

expresa que es de *uso común*. Mostramos una transcripción de los compases finales de esta pieza:

Ilustración 37: *Música para discantar sobre un punto* (Gómez, 2012: 253).

The image shows a musical score for two parts: 'Discanto' and 'Canto llano'. Both are in 3/4 time and G major. The 'Discanto' part is written on a treble clef staff and features a melodic line with various note values and rests. The 'Canto llano' part is written on a bass clef staff and consists of a series of vertical chords, primarily triads and dyads, providing a harmonic accompaniment to the discanto.

En efecto, esta forma musical de carácter improvisatorio es un reflejo de ciertas prácticas musicales basadas en músicas populares que actuaban al margen de la corriente oficial o culta.

Volveremos a ver casos similares (en cuanto a su concepción formal) en épocas siguientes, aunque evolucionados, dependiendo del contexto musical en que se sitúen: desde géneros del barroco hispanoamericano (*pasacalles, jácaras, fandango, jota...*) hasta el *acorde pedal* del repertorio de la canción andaluza del siglo XIX.

En resumen. La conjunción entre un elemento teórico como es la nota del bajo y sus consonancias superiores, unido a un discurso narrativo de claro influjo popular mediante agrupaciones verticales breves y recurrentes, dieron paso a un tipo específico de sintaxis musical que difería de otras narrativas musicales de la época. Este nuevo elemento estructural se refiere a la concatenación de sonoridades verticales, siendo sus comienzos las armonizaciones basadas en modelos vocales. Poco a poco, muchas de esas armonizaciones —en un proceso selectivo de síntesis por parte de los músicos— se desligaron de las piezas originales hasta transformarse en agrupaciones sintácticas independientes (bloque armónico-melódico). Tales agrupaciones se presentan mediante un nuevo tipo de técnica compositiva: las denominadas *variaciones o diferencias*.

De esta técnica compositiva se extraen cuestiones que pueden elevarse al rango de elementos teóricos abstractos:

- 1) La permutabilidad de sus elementos ofrece un discurso melódico variable dentro de unos patrones fijos¹⁶⁶.
- 2) Las variaciones no se limitan sólo al aspecto melódico, sino que afecta al esquema armónico, que puede ser considerado a modo de “agrupaciones sintácticas variables”.
- 3) Las notas del *bajo* son el hilo que mantiene la coherencia de las distintas variaciones melódicas, por lo que ambas técnicas, la variación armónica y la secuencia de *bajo* —*ostinato*— fueron en origen un bloque compacto bien ensamblado.

2.2.1.4. *Fabordones del IV tono.*

En la búsqueda de la cadencia frigia, correspondiente al IV *tono* en obras de ámbito religioso, nos hemos dirigido hacia el repertorio de *fabordones* hispanos a través de diversos autores y a lo largo del siglo XVI. Este repertorio nos ofrece elementos clave que contextualizan el sistema modal de *Mi* en la música española, pues sus fórmulas melódicas provienen de los *tonos de los salmos* e influyen en los denominados *tonos polifónicos barrocos*. Pero también a una determinada fórmula cadencial muy representativa de la música popular española. Comencemos con la salmodia.

“La Salmodia gregoriana, con sus ocho tonos; la división de cada fórmula en dos partes o hemistiquios con frecuencia explícita, a veces sólo intencional, en cada verso del salmo polifónico; las cadencias media y final, aquélla sobre la dominante del modo, sobre la tónica, ésta; todos estos factores constituyen las características formales de los versos polifónicos” (Rubio, 2004: 85).

La estrecha relación entre el *contrapunto* y el carácter silábico del *fabordón* lo vemos expresado ya en Juan Bermudo en su tratado *Declaración de Instrumentos Musicales*, en el cual define

¹⁶⁶ El hecho de que estos elementos sean permutables puede ser clave para entender el concepto de “inversiones” en el que Carles Amat se desenvolvía con tanta soltura en su pequeño tratado de finales de siglo y que veremos más adelante.

“canto concertado a fabordón, o contrapunto” (Bermudo, 1555: fol. *xxiii*)¹⁶⁷. Según investigaciones recientes, entre las fuentes más tempranas que copian fabordones en territorio peninsular destaca el manuscrito E-Bbc M454 de la Biblioteca de Cataluña fechado aproximadamente en las primeras décadas del siglo XVI (Zauner, 2014: 58 y ss).

En la entonación de los salmos hay que destacar dos aspectos principales; lo primero es la cadencia final que define el *modo* o nota *finalis* y —en palabras de Juan Bermudo— “lo segundo que se debe mirar en la entonación de los psalmos es la mediación. Donde el modo hace punto, que es medio del verso: llamo mediación” (1555: fol. *xxiv*).

Los *fabordones* están ligados a los *tonos de los salmos* por su carácter de recitativo, cada *tono* de salmo contiene una *mediatio* como nota importante después de la *finalis* o nota principal del *modo*¹⁶⁸.

Estos cuatro *puntos* o intervalos, que en el caso del 4º *modo* son, como veremos, significativos —aunque las entonaciones salmódicas en tratados y libros litúrgicos hispánicos respecto 4º tono usan diversas variantes finales, como finales en *la*, *sol*, e incluso *fa* (Zauner, 2014: 50) —.

En el siguiente fabordón de Antonio de Cabezón en 4º tono (Anglés, 1966), la primera parte concluye en la *mediatio* “La”, y la segunda parte en la nota *finalis* es “Mi”. Esta característica del 4º tono de comenzar con la *mediatio* y concluir con la *finalis* se mantendrá en otros autores, aunque con cierta variedad de detalles en lo tocante a sus armonizaciones:

¹⁶⁷ En el tratado *Portus Musice* de Diego del Puerto (1504) no hay mención alguna al término fabordón, siendo la primera descripción polifónica de la teoría del contrapunto hispano cuyo resultado se aproxima bastante a este estilo de escritura.

¹⁶⁸ “En la mediación de los modos unos son diferentes, y otros son semejantes [...] Los otros tres modos (que son tercero, cuarto, y septimo) [...]. Tienen estos tres modos por mediación quatro puntos” (Ibidem: fol. *xxiii*)

Ilustración 38: Antonio de Cabezón, I. Fabordones (Anglés, 1966: 56).

XXVI. Fabordones del cuarto tono. I: Llano

La riqueza armónica de la música de Antonio de Cabezón se observa bien en el uso de frecuentes cadencias plagales en los procesos cadenciales de *fabordones*, *versos* e *himnos*. Así en el *himno IX*, aparece una cadencia plagal (en corchete), fundamentales VI-I (Anglés, 1966: 29). En los *versos del séptimo tono* (1966: 44), el tetracordio ascendente del tenor contrasta con la nota “mib” anterior (3ª del modo como alteración móvil). En el fragmento de *versos del IV tono* destaca el bajo “fa-mi” en la cadencia frigia, acompañada de su tradicional nota sexta (segunda voz: re), aunque con novedades: la nota “si” de la tercera voz incrementa la tensión con la aparición de la 4ª aumentada (fa-si) como nota de adorno (1966: 38). Por último en *versos del II tono*: cadencia plagal, esta vez con movimiento de fundamentales IV-I (1966: 34).

Ilustración 39: Antonio de Cabezón, II. Cadencias conclusivas (Anglés, 1966).

Himno IX. Pange lingua II: Proceso cadencial conclusivo de la pieza.

XXI. Versos de séptimo tono. Canto llano en el contralto: Proceso cadencial conclusivo.

XLV. Versos de cuarto tono III (libro 2º): Cadencia conclusiva

XLV. Versos del segundo tono I: Canto llano en el tiple: Proceso cadencial conclusivo.

La cadencia frigia no es exclusiva del 4º tono. En el siguiente ejemplo de Fray Tomás de Santa María vemos un fabordón de *primer tono* con cadencia frigia, y con sexta aumentada incluida (Pedrell, 1897: 1):

Ilustración 40: Tonos de los Salmos. Fabordones, I (Pedrell, 1897: 1).

I Tonus.

A) Flexus. Moderato. Thema *tenete* Varia lectio. B) Flexus. *tenete*

Auctore: Fray Tomás de Santa María

Detengámonos en una pieza completa de Santa María en 4º *tono* con distintas *varia lectio*. Merece la pena observar la distribución de la estructura global, el uso de un *tema* melódico y el juego entre la *mediatio* “la-la” (se ve claramente siguiendo las líneas melódicas en sus comienzos y finales) y la *finalis* (la-mi) de dicho *tema*.

En sentido armónico tiene interés, pues las fundamentales que juegan en la cadencia frigida son IV-I, con final del bajo “fa-mi” y su característico acorde de sexta IV⁶-I. En cambio, en la *mediatio* se usa el movimiento de fundamentales V-I. El influjo que ejerce la cadencia frigida sobre la *mediatio* se observa en sus finales, la denominada *nota picarda*. En “C) *Varia lectio*”, el arranque de las voces en sentido ascendente (la-mi) y en imitación adquiere relevancia debido al incremento en el movimiento, la alteración de la nota 6ª (do) da una idea del intercambio modal que se produce entre diferentes *modos*.

Con estos detalles estamos observando la estrecha relación entre las notas “la-mi”, y por extensión: la estrecha relación entre el *modo de la* y el *modo de mi*. Y en especial los denominados *finalis*, con comienzo en “la” y final en “mi”. El característico uso del tetracordio descendente lo vemos dibujado en los inicios de los *finalis*.

Ilustración 41: Tonos de los Salmos. Fabordones, II (Pedrell, 1897: 5).

IV Tonus.

Mediatio.
Moderato.
Thema

Finalis.

A) Varia lectio.
Mediatio.
Moderato.

Thema

Finalis.

B) Varia lectio.
Mediatio.
Moderato.

Thema

Finalis. tenete

C) *Varia lectio.*
 Mediatio.
 Moderato. (Thema en Altus)

El siguiente *falsum bordonem in IV tono* de Francisco Guerrero (Pedrell, 1897: 16) —la pieza no la mostramos completa—, muestra una característica que no aparecía en Santa María: en el segundo sistema, aunque se trata de la armonización, es destacable en el bajo la dirección ascendente hacia la nota *finalis*, que coincide con la variante definida por J. A. de Donostia para el modo de Mi tradicional hispánico como “6^a + 7^a + tónica” (Donostia, 1946: 166). Aquí los movimientos de fundamentales son VII-I en *modo de Mi*.

Por último, en el fragmento del autor *Ceballos* (Pedrell, 1897: 21) con tema en el tenor, la voz superior realiza un floreo habitual de este 4^o modo (lo hemos visto aparecer en el tenor, pero no en la voz superior) que coincide con la variante definida por Donostia como “alteración de la 2^a como atracción de la 3^{ra}” dentro de las alteraciones móviles del *modo de Mi* (Donostia, 1946: 168). Una vez más vemos la utilidad de tener presentes los criterios de análisis modal de las sonoridades tradicionales, si sabemos conjugarlas con el análisis histórico.

Ilustración 42: Tonos de los Salmos. Fabordones, III (Pedrell, 1897: 16).

Falsum bordonem in IV tono.

Psalmus. Beatus Vir...

2. Cantores
Presto.

Auctore: Francisco Guerrero.

quiete et modulate

IV Tonus.

Presto.
(Thema en el tenor)

Auctore: Ceuallos (Ceballos)

Resumamos este apartado. La relación “la-mi” del IV tono en los *fabordones* basados en los *tonos de los salmos* ha sido especialmente interesante para nuestro propósito. Entre otras cosas por el uso del *tema*, que dibuja el tetracordio descendente “la-sol-fa-mi” en los *finalis*¹⁶⁹; a diferencia de la *mediatio*, que enfatiza el IV en los comienzos y finales: “la-la” con cadencia

¹⁶⁹ Tetracordio que apenas hemos visto en las piezas seleccionadas aquí del Cancionero de Palacio.

perfecta V-I incluida (en terminología tonal). Aquí, un análisis “tonal” sería a todas luces erróneo. Las armonizaciones sobre la nota recitativa “la” (*mediatio*) evidencian una hermandad real entre el *modo de la* y el *modo de Mi*. Esta característica del IV *tono* abre ciertos interrogantes; en primer lugar, sobre el posible influjo de este IV *tono* sobre la codificación posterior del *modo menor* en lo que hoy entendemos como “semicadencia” en el V; y en segundo lugar, por el claro uso del tetracordio descendente¹⁷⁰. Por otra parte, en este repertorio la *cadencia frigia* tampoco es exclusiva del IV *tono* —, además del uso —aunque escaso— de la sexta aumentada como perteneciente a esta cadencia.

¹⁷⁰ De la especial relación entre el IV *tono* con su mediación “la” de los tonos de los salmos, hemos de admitir que se nos ha abierto un camino a la hora de la selección de las piezas, pero nos hemos dado cuenta un poco tarde. Así, en la selección de piezas del Libro de Tonos Humanos, donde nuestro criterio fue elegir las piezas con comienzo y final en “mi”. Habría que incluir aquellas que comienzan en “la” y finalizan en “mi” como propias del *modo de Mi*.

2.2.2. SIGLOS XVII Y XVIII.

Siguiendo con la presencia del *modo de Mi* o sonoridad *frigia* y su cadencia representativa en piezas de influjo popular, y con la idea de extraer conexiones entre la música vocal e instrumental de la tradicional española y el repertorio actual del flamenco, seguiremos distintas directrices o enfoques según los siguientes repertorios históricos:

- 1) Examinaremos piezas enmarcadas en *modo de Mi* del repertorio del Libro de Tonos Humanos de primera mitad del siglo XVII. Nos detendremos en procesos cadenciales señalando estadios y desarrollos referentes a la cadencia *frigia*. Señalaremos aspectos configurativos del *modo de Mi* que encontremos en este repertorio. Extraeremos principios, normas o reglas necesarias de la tratadística de la época que puedan esclarecer principios modales y polifónicos de este sistema modal.
- 2) En la búsqueda de sonoridades frigias nos acercamos al *estilo rasgueado* de tradición hispana. Valoraremos las implicaciones teóricas de estos tratados de acompañamiento instrumental en relación con la teoría dominante de la época.
- 3) Verificaremos aspectos de este tipo de *armonía modal acórdica* en su proximidad con las melodías modales del barroco hispanoamericano y la práctica actual del flamenco. Para ello nos dirigiremos hacia aquellas “progresiones circulares mínimas” como las más aptas y representativas.
- 4) Señalaremos las “modulaciones *frigias*” del repertorio instrumental y de carácter popular, ya sea de piezas de autor o popular.

2.2.2.1. La cadencia frigia en el manuscrito *Libro de tonos Humanos*.

En España el término “tono” se utilizó en la primera mitad del siglo XVII para designar una extendida práctica musical polifónica con la que se cantaba la poesía en lengua romance (Vera, 2002: 84). En ambientes académicos dicho término pasaba a englobar un significado más literario que musical (Lambea, 2000: 66).

Si en la primera mitad de siglo XVII los tonos eran mayoritariamente piezas profanas a dos, tres y cuatro voces, en la segunda mitad, se incrementó la importancia de las canciones monódicas con acompañamiento de bajo continuo (López Cano, 2004: 49). Aunque los tonos de este período son preferentemente profanos, los hay también sacros, dualidad que se vió reflejada a mediados de siglo en una clara diferenciación entre «tono humano» y «tono divino» (Vera, 2002: 141).

El uso preferente de la guitarra rasgueada se halla confirmado por las fuentes documentales del siglo XVII coincidiendo además con la popularización de la guitarra barroca en torno a 1580 (Vera, 2002: 154). Una de estas fuentes musicales —tal vez, junto al Cancionero de Sablonara— es el *Libro de Tonos Humanos*, compilación de 222 piezas enmarcadas en una extendida práctica musical polifónica en lengua romance que abarca cerca de dos siglos de historia. En cuanto a la forma, las obras contenidas son fundamentalmente bipartitas: romance-estribillo o estribillo-coplas (Vera, 2002: 14).

Sobre el tratamiento de la disonancia en el *Libro de Tonos Humanos* coexiste un tratamiento cauto y controlado junto a elementos más novedosos, como el uso de disonancias en parte fuerte o la polarización entre bajo y voz superior: “En la música renacentista, los acordes disonantes que se producen en la parte fuerte del compás vienen siempre con la nota disonante preparada” (Lambea, 2000: 72). Pero en el *Libro de Tonos Humanos* aparecen numerosas disonancias desligadas de tal preparación en el acorde anterior, en lo que podemos llamar “apoyatura preparada” (por grados conjuntos). Otra característica es atacar la disonancia sin preparación y entendida ya como *apoyatura*. El uso de la nota pedal en “procesos cadenciales con funciones tonales precisas que alejan esta música del ambiente modal renacentista” (2000: 74). También es algo habitual la utilización del acorde de séptima de dominante en estado fundamental y primera inversión.

“En numerosas ocasiones dicho acorde realiza funciones moduladoras a tonos vecinos de la tonalidad. [...]. Los casos de reposos cadenciales con acordes disonantes en los que la séptima no resuelve no abundan, pero tampoco son excepcionales” (Lambea, 2000: 74).

Más atrevidas son las agrupaciones disonantes de acordes, como el caso de una sucesión de tres acordes de séptima¹⁷¹ relacionados estrechamente con el texto poético: “Es evidente que la música de estos cancioneros se encamina, poco a poco, hacia la doctrina estilística de la *seconda prattica*, hacia la representación de los afectos y sentimientos contenidos en el texto” (Lambea, 2000: 73).

La conexión entre los tonos polifónicos barrocos y los tonos de salmo se ve manifestado en las mismas exposiciones de los teóricos, en el tratado de Joseph de Torres *Reglas de Acompañar* (1702: 10) completa su descripción de cada tono polifónico con los finales de ambas mitades del tono de salmo (García Gallardo, 2012: 135). Respecto a las *cláusulas* (cadencias), los tonos barrocos usan principalmente dos tipos; una es la *cláusula final* que es la que define el tono y otra cláusula secundaria denominada *mediación*, pero esto no excluye otros tipos de cláusulas en una pieza: “En los otros grados de la escala hay, en principio, libertad para hacer cláusula si se vuelve luego al tono original” (Vera, 2002: 175). Pero además se admite concluir también en la *mediación*, así lo expresa Andrés Lorente en su voluminoso tratado *El porqué de la música*:

"Se podrá clausar a voluntad del compositor, haciendo cláusula en cada signo del diapasón, volviéndose al final o mediación, o cuerda del tono, por ser allí el norte donde siempre se ha de mirar y venir a parar. (Lorente, 1699: 565).

A esto hay que añadir que la cadencia frigia no era exclusiva en obras del 4º tono, “sino que podía darse también en los frecuentes reposos que la música hacía sobre otros grados diferentes de la nota final” (García Gallardo, 2012: 257). Y estamos convencidos de que en la música española estas cláusulas reflejan la importancia de la sonoridad frigia entre los músicos.

La posibilidad de concluir en la *mediación* lo expresa Andrés Lorente así: “Aduirtiéndolo, que en los Villancicos ay alguna diferencia, por quanto en vnos Tonos se hacen por el Final, y en otros por la Mediación [...]. En el Quarto Tono, por la Mediación, o Cuerda; y alguna vez por el final” (1699: 621). También lo expresa Joseph de Torres en su *Reglas generales de acompañar* de la posibilidad de concluir por la *mediación*: “El quarto Tono fenece en Elami, [es decir: mi,...], que si la composición terminare en Alamire [es decir, la...], se llamará quarto Tono por la mediación; y si en Elami, quarto” (De Torres, 1702: 31). Esta particularidad del *cuarto tono* de terminar en la nota final “Mi” o por la *mediación* “La” es vista desde un punto de vista histórico como rasgos modales que anticipan el sistema bimodal de la tonalidad (García Gallardo, 2012:

¹⁷¹ Ver ejemplo ¡Ah de la barca, barquero...! Aquí la música está sobre la palabra “morir”. Ver gráficos siguientes.

157). Pero para nosotros, dicha fluctuación “mi-la” del 4º tono adquiere un carácter distintivo en el sistema modal de Mi de la música popular española.

Hemos examinado la cadencia frigia en algunas piezas del *Libro de Tonos Humanos* en transcripción de Mariano Lambea (2000), y para mayor comodidad la hemos reducido a dos claves.

Por ejemplo, en la pieza anónima *Heridas en un rendido* vemos una cadencia frigia sobre La y precedido de un acorde de séptima. Aquí, la cadencia frigia —La tónica del *modo* como Iº— hace uso del movimiento de fundamentales V⁷-I.

Ilustración 43: *Heridas en un rendido*. Anónimo (Lambea, 2000: 110).

Transcripción: *Mariano Lambea*
E: Mn, M. 1262
ff. 2v-3r (8v-9r)

Anónimo.

98

Movimiento de fundamentales: V I

En la pieza anónima *¡Ay, ay, ay, tres veces ay...!* La cadencia frigia viene precedida por otro acorde de séptima. Esta vez, el movimiento de fundamentales es: VII⁷-I.

Ilustración 44: *¡Ay, ay, ay, tres veces ay...!* Anónimo (Lambea, 2000: 120).Transcripción: *Mariano Lambea**E: Mn, M. 1262**ff. 4v-5r (10v-11r)*

Anónimo.

29

Movimiento de fundamentales: VII I

En la pieza *Para qué quiero la vida* de Correa, la cadencia frigia sobre Re viene precedida de otro acorde de séptima, pero esta vez el intervalo de 3^a disminuida es por causa de dos sensibles: ascendente y descendente. Destaca el movimiento de fundamental V⁷-I con su característica 5^a disminuida más la sensible del modo alterada.

Ilustración 45: *Para qué quiero la vida*. Correa (Lambea, 2000: 272).Transcripción: *Mariano Lambea**E: Mn, M. 1262**ff. 49v-50r (55v-56r)*

Correa.

43

Movimiento de fundamentales: V I

En la pieza anónima *¡Ah de la barca, barquero...!* Vemos tres acordes de séptima consecutivos, y que ya hemos mencionado que están en estrecha relación con el texto poético.

Ilustración 46: *¡Ah de la barca, barquero...!* Anónimo (Lambea, 2000: 141).

Transcripción: *Mariano Lambea*

E: Mn, M. 1262

ff. 10v-12r (16v-18r)

Anónimo.

122

Y en la pieza también anónima *A vosa porta, María* aparece un acorde de sexta aumentada. En este caso la cadencia frigia realiza el movimiento de fundamental VII-I con la fundamental del VII sensibilizada.

Ilustración 47: *A vosa porta, María*. Anónimo (Lambea, 2000: 178).

Transcripción: *Mariano Lambea*

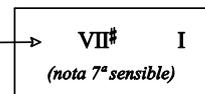
E: Mn, M. 1262

ff. 20v-21r (26v-27r)

Anónimo.

5

Movimiento de fundamentales



En la pieza anónima *No quiero más burlas, Juana*¹⁷² en la que comienza y termina en Mi¹⁷³ vemos confirmado el uso de cadencias a diferentes grados distintos a la nota final del modo

¹⁷² Hemos encontrado la transcripción individual de esta pieza por Mariano Lambea y Lola Josa en la siguiente dirección: <http://digital.csic.es/handle/10261/43885?locale=es>

¹⁷³ Son pocas las que hemos visto las que comienzan y concluyen en Mi según la clasificación de Alejandro Vera. Las piezas son tres: la n° 136 *No quiero más burlas Juana*, la n° 199 *Escurece las*

(Mi) y la *mediación* (La). En el estribillo, (c. 31) vemos cadencia sobre Do; en c. 39 cadencia sobre la mediación La; nuevamente Do en c. 44. Además de los numerosos cromatismos que inciden sobre la nota 7ª (Re, c. 15, 58, 76), sobre la nota 3ª (Sol, c. 18) y sobre la nota 6ª (Do, c. 45-47 y ss.). Además del uso de notas pedales, c. 12-15.

montañas y la pieza nº 219 *En diciembre pastores*. A estas piezas hay que añadir las que se relacionan con “mi-la” o “la-mi”, pues ya vimos anteriormente ambas posibilidades pueden ser adscritas al 4º tono.

Ilustración 48: No quiero más burlas, Juana (Lambea, 2012: 4-7).

133. No quiero más burlas, Juana

Edición crítica:
Mariano Lambea y Lola Josa.

Anónimo.
Libro de Tonos Humanos.
(1655-1656). Madrid: CSIC, 2010, vol. IV.

5 10

Tiple 1
Tiple 2
Alto
Bajo

12 15 20

T.1
T.2
A.
B.

24 [Estribillo] 30

T.1
T.2
A.
B.

System 1: Measures 35-40. This system features four staves: T.1 (Tenor 1), T.2 (Tenor 2), A. (Alto), and B. (Bass). The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. Measures 35-40 show a melodic line in T.1 with various intervals and accidentals, supported by the other voices. Measure numbers 35, 40, and 45 are indicated above the staff.

System 2: Measures 45-55. This system continues the musical piece. It features the same four staves (T.1, T.2, A., B.). The melodic line in T.1 shows more complex intervals and accidentals. Measure numbers 45, 51, and 55 are indicated above the staff.

System 3: Measures 59-65. This system continues the musical piece. It features the same four staves (T.1, T.2, A., B.). The melodic line in T.1 shows more complex intervals and accidentals. Measure numbers 59, 65, and 70 are indicated above the staff.

System 4: Measures 70-80. This system continues the musical piece. It features the same four staves (T.1, T.2, A., B.). The melodic line in T.1 shows more complex intervals and accidentals. Measure numbers 70, 75, and 80 are indicated above the staff.

En resumen. Atendiendo a aspectos concretos del *modo de Mi*, tanto melódicos como armónicos, destacamos:

- Uso de las disonancias en parte fuerte sin preparación. Uso de acordes de séptima. V⁷ en estado fundamental y en primera inversión. Agrupaciones de acordes disonantes. Uso de la nota pedal en procesos cadenciales.
- Cadencias (cláusulas), dos tipos; una es la *cláusula final* que es la que define el tono y otra cláusula secundaria denominada *mediación*. Pero esto no excluye otros tipos de cláusulas en distintos grados de una pieza. La cadencia frigia ya no es exclusiva del IV^o tono.
- Cadencias frigias precedidas de acordes de séptima y en distintos movimientos de fundamentales —nuevo estadio evolutivo—; V⁷-I, VII⁷-I. Aparición de la disonancia de 3^a disminuida en cadencias frigias, sensible de la *finalis*. Movimientos de fundamentales VII-I también con sensible alterada (acorde emparentado con los de sextas aumentadas).
- Uso de numerosas sensibles a lo largo de la pieza, enfatizando las notas 4^a, 7^a, 5 y 3^a del *modo de Mi*. Destacan como “alteraciones móviles” —en terminología de Donostia— de la 3^a, la 2^a y la 6^a. Nos ha llamado la atención la alteración variable de la 6^a “do[#]-do^b” que oscila dentro de un ámbito de 3^a menor “re-si”.

En la primera mitad del XVII y en el Libro de Tonos Humanos hemos visto más avanzada la situación estratégica de la *cadencia frigia* en el marco de los *tonos polifónicos barrocos*. La posibilidad de concluir en la *mediación* o en la cuerda del tono da mayor libertad al compositor: “Se podrá clausar a voluntad del compositor, haciendo cláusula en cada signo del diapasón” (Lorente, 1699: 565). Lorente es más específico: “Aduirtiempo, que en los Villancicos ay alguna diferencia, por quanto en vnos Tonos se hacen por el Final, y en otros por la Mediación [...]. En el Quarto Tono, por la Mediación, o Cuerda; y alguna vez por el final” (1699: 621). La afinidad entre los tonos polifónicos barrocos con los tonos de los salmos es evidente, tanto en la *finalis* como por la *mediatio*. La libertad de permitir cadencias en cualquier *signo del diapasón* es una clara evidencia a una ampliación del discurso.

En líneas generales, esta música revela muchos elementos constitutivos heredados del siglo XVI, pero también existen rasgos diferenciadores que renuevan y enriquecen modelos anteriores. La existencia de elementos contrapuntísticos como el uso de serie de sextas o acordes en estado fundamental y primera inversión son elementos que remiten a una *prima practtica*. En cambio, la libertad en el uso estratégico de las cadencias, el uso de la disonancia de 7^a en las cadencias —en especial los acordes de séptima consecutivos como elemento expresivo—, indicios de la influencia del *madrigal* italiano cercana a una *seconda practtica*.

2.2.2.2. El estilo rasgueado. Conceptos teóricos.

En nuestra búsqueda de sonoridades frías nos centraremos principalmente en el estilo rasgueado de tradición española. Pero antes hemos de profundizar en las implicaciones teóricas de estos tratados de acompañamiento instrumental en relación a teorizaciones de la música modal de la época. Sólo así podremos contextualizar adecuadamente este tipo de *armonía modal acórdica* a través de repertorios populares de ámbito europeo e hispanoamericano.

En España, durante el siglo XVIII y a diferencia del resto de Europa, las tradicionales capillas musicales eclesiásticas dominaron la teoría musical y su sistema de enseñanza basado en los tonos polifónicos barrocos. La férrea imposición de las leyes del contrapunto mantuvo su influjo durante bastante tiempo, retrasando la introducción de las nuevas teorías armónicas que dominaban la escena europea (García Gallardo, 2012: 287). Sin embargo, y desde una panorámica actual, los que mejor reflejaron los avances reales de la práctica musical de la época fueron los manuales para “guitarra rasgueada”. Las razones pueden ser varias.

La guitarra rasgueada se caracterizaba por su proximidad a la música popular, no contaban con el prestigio de los teorizadores de la música eclesiástica, vocal o instrumental, monódica o polifónica (García Gallardo, 2012: 645). Otro obstáculo fue la tardía aceptación de estas teorías empíricas en los instrumentos de teclado, debido a las complicaciones numéricas de los intervalos musicales, un escollo sin resolver hasta la paulatina aceptación del temperamento igual (Goldáraz, 1998: 116).

El desdén hacia esta tradición empírica por parte de la cultura superior de su tiempo produjo sus consecuencias, al menos en la Península, y es que el camino iniciado por autores como Carlos Amat coincidía con la evolución que la música estaba experimentando en otros países europeos¹⁷⁴.

¹⁷⁴ La tesis de Cristóbal García Gallardo sobre la sintaxis musical en los tratados teóricos españoles sitúa en un contexto apropiado precedentes teóricos y sintácticos en el estilo acórdico de la guitarra rasgueada y que en la actualidad se asumen en el marco de la tonalidad.

2.2.2.2.1. Joan Carles Amat, ¿1596? (1626)

La primera publicación específica en estilo rasgueado en España aparece con el tratado *Guitarra española de cinco órdenes* de Joan Carles Amat¹⁷⁵ (Pujol, 1950: 128). Las obras impresas que preceden al tratado de Amat están cifradas para guitarra de cuatro órdenes y para ser tañidas a punteado. Aunque se suele dar por hecho que en España el estilo rasgueado venía ya de cierta antigua tradición. Juan Bermudo menciona un tipo de *música golpeada* para romances viejos:

“El temple de la guitarra a los viejos no diffiere de esta a los nuevos: sino que la quarta cuerda suelen abaxar vn tono. [...]. Este temple mas es para romances viejos, y Música golpeada: que para Música del tiempo” (Bermudo, 1555: Cap. xxxii).

A grandes rasgos, El estilo rasgueado contiene implicaciones teóricas importantes: en el concepto de acorde, en el concepto de inversión, en la plasmación gráfica en un círculo que posibilita el transporte a 24 alturas distintas, en las progresiones modulantes, en el uso de las disonancias, y en otros muchos detalles. No hemos de entender estas transposiciones en el sentido moderno de “modulaciones” pues no aparecen procesos modulantes como hoy día las entendemos. Más bien, hemos de verlas como un recurso técnico que respondía a una necesidad del acompañamiento instrumental a melodías a *solo* —melodía acompañada o monodia—. Las características propias de este instrumento de *trastes* sirvieron como instrumento eficaz a dicho fin.

Durante el siglo XVII se difundieron diversos sistemas de notación haciendo uso de abreviaturas, todos ellos coinciden en representar con un símbolo a cada acorde —que representa una postura de la mano—. El *alfabeto* italiano —que designa las posiciones de los acordes mediante una letra—, atribuido a Girolamo Montesardo (1606) se difundió por toda Europa¹⁷⁶, la primera impresión de este sistema en España aparece con el tratado *Instrucción de*

¹⁷⁵ Parece ser que la primera edición de este librito vio la luz en Barcelona en 1596 —la edición más antigua que se conserva es la de 1626 publicada en Lérida, cuyo «imprimatur» reproducida en reediciones subsiguientes estampadas en la misma ciudad. Con dedicatoria al Ilustre señor don Joan de Agua Viva y Tamarit, firmada por el doctor Joan Carlos en Monistrol el 10 de agosto de 1596, fue impresa en la ciudad condal, cuando el autor estaría en sus veinticuatro años de edad. Siendo reeditada varias veces en la misma ciudad, luego en Lérida, Gerona y Valencia hasta fines del siglo XVII.

¹⁷⁶ Girolamo Montesardo: Nuova inventione d'intavolatura, per sonare li balletti sopra la chitarra spagniuola, senza numeri, e note; per mezzo della quale da se stesso ogn'uno senza maestro potrà imparare. Florencia: Christofano Farescotti, 1606.

Música de Gaspar Sanz de 1674. Aunque en nuestro país todo apunta a que había un sistema nominal previo al sistema de notación abreviada, tal como lo expresa Carlos Amat:

“Llamanse estos pñtos¹⁷⁷ de muchas maneras como es cruzado mayor, y cruzado menor, vacas altas, y vacas baxas, puente, y de otras infinitas fuentes q los musicos, unos y otros les han puestos nombres diferentes; pero yo aquí no las llamare sino primero, segundo, tercero, y quarto, &c. y estos o naturales, o b, mollados” (Amat, 1627: cap. 2).

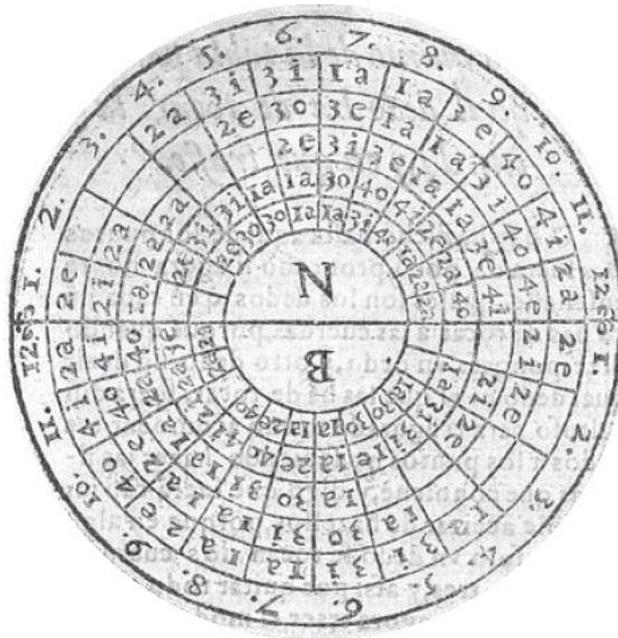
Cuando el sistema nominal se convierte en símbolos gráficos, números o cifras podemos decir que nace la cifra de rasgueado “La primera fuente documental de este sistema de cifra la constituye el *método mui facilísimo* de Luis de Briceño publicado en París en 1626” (Valdivia, 2008: 389). Estos tratados de guitarra rasgueada son escasos en España comparado con las numerosas publicaciones italianas, los autores más destacados son los siguientes: J. C. Amat (1596, 1627), Briceño (1626), Nicolás Doizi de Velasco (1640?), Gaspar Sanz (1674), Ruiz de Ribayaz (1677), Guerau (1694), Santiago de Murcia (1717) y Vargas y Guzmán (1773).

El sistema catalán diseñado por Amat se distingue en muchos detalles, como el de trasportar esquemas armónicos populares (*pasacalles* “I-IV-V-I” y *las vacas* “III-VII-i-V-III-VII-i-V-i”) a 24 alturas distintas¹⁷⁸ representado en un diagrama circular en ordenación de *puntos* (acordes) dividido en dos secciones de 12 partes representado con la letra “N” —de naturales— y 12 partes para los acordes mayores representado por la letra “B” —de bemolado— para los menores. De las cifras y letras se lo dejamos a los textos de Amat:

“Primeramente esta tabla siendo vn todo se diuide en dos partes, la vna donde está la letra, N y la otra donde está la letra B. [...] Quialquier destas dos partes, se diuide en doze partezillas, cada partezilla significa un punto, [...]. Cada punto, assi natural como b, mollado tiene cinco espacios, los quales significan los cinco ordenes, de la guitarra, desta manera. El espacio más baxo significa el orden primero,... [...]. Dentro de los espacios está primeramète puestas, cifras, las quales significan los trastes de la guitarra. Después letras, las quales significan, los dedos de la mano, con la qual tocamos las cuerdas. Las cifras son estas, 1.2.3.4. la prima significa es traste primero, la segunda, significa el traste segundo,... [...]. Las letras, son estas, a,e,i,o, la a, significa, el dedo más cerca del grueso llamado en lengua latina index,... [...]” (Amat, 1627: Cap. V, B4).

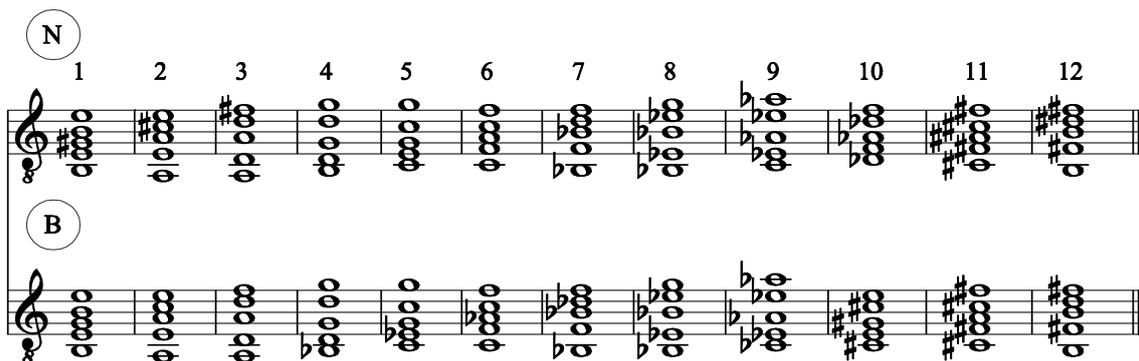
¹⁷⁷ Los *puntos* son posiciones de los dedos plasmados en el mástil de la guitarra, es decir, posturas fijas. Lo que hoy entendemos por *acordes*.

¹⁷⁸ Nótese aquí la similitud de estos dos esquemas con las dos piezas de Luis de Narváez: *Romance del Conde Claros* “I-IV-V” y el mismo *Guárdame las vacas*. Una similitud no casual y que puede responder a una representación de dos tipos de agrupaciones sintácticas.

Diagrama 1: *Capítulo quinto de la tabla...* (Amat, 1627: B4).

De esta *tabla* hay que señalar la distribución de los *puntos*, pues aparecen ordenados en relación de quinta descendente (o cuarta ascendente) y un símbolo para cada acorde, detalle que no aparece en el *alfabeto* italiano ni en el sistema castellano.

Ilustración 49: Los “puntos” de la tabla circular de Amat (Christensen, 1992: 7).



De una gran carga simbólica es la definición de *puntos* (postura, acorde) pues adquieren una entidad independiente: “Cada punto tiene su figura y su disposición diferente, y cada una tiene

tres boces diferétes que son baxete, alto, y tiple¹⁷⁹” (Amat, 1627: vii3). Toda una tradición que Amat estaba recogiendo y sintetizando. Más aún, el concepto que maneja de *inversión* de tales voces es muy avanzado para la teoría musical de la época:

“algunas vezes se mudan de una cuerda en otra porque a vezes el baxete está en la cuerda del alto, o del tiple, y el alto en la cuerda del tiple, o del baxete, y el tiple en la cuerda del alto, o del baxete” (Amat, 1627: B3).

En términos teóricos, la anterior descripción marca un punto de inflexión con toda la música anterior.

2.2.2.2.2. Nuevo modo de cifra de Doizi de Velasco (1640).

La afortunada distribución por quintas del diagrama circular de Amat¹⁸⁰ tendrá continuidad en posteriores tratados, que de una u otra forma introducirán este modelo con nuevas aportaciones. En efecto, la guitarra fue el instrumento apropiado para ello y así lo expresa Doizi de Velasco en su *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad y perfección, y se muestra ser instrumento perfecto y abundantíssimo* (1640):

“Y del tercer repartimiento es la Guitarra, por q la igual diuisió de sus trastes, hace iguales sus tonos, y semitonos, y assi en qualqer de los doçe interualos, o medios pñtos de su diapassó. [...] Ni se puede negar, que los instrumentos de cuerdas, y trastes son mas a propósito, para tener las proporciones conforme las medidas, que todos los demás” (Doizi, 1640: 8).

Igualdad de los intervalos que permitió las distintas *transportaciones* con el fin de acompañar a la voz. No obstante, hay precedentes en el siglo anterior en el uso de transportaciones, como lo demuestra Juan Bermudo en el libro II capítulo *Xxxvi*: “Como alçaremos una vihuela un tono: sin subir las cuerdas: Experiencia es de tañedores, que si ponen un pañezuelo junto a la

¹⁷⁹ Título del capítulo: “Cap. Segundo, que cosa es punto, quantos, y como se llaman”

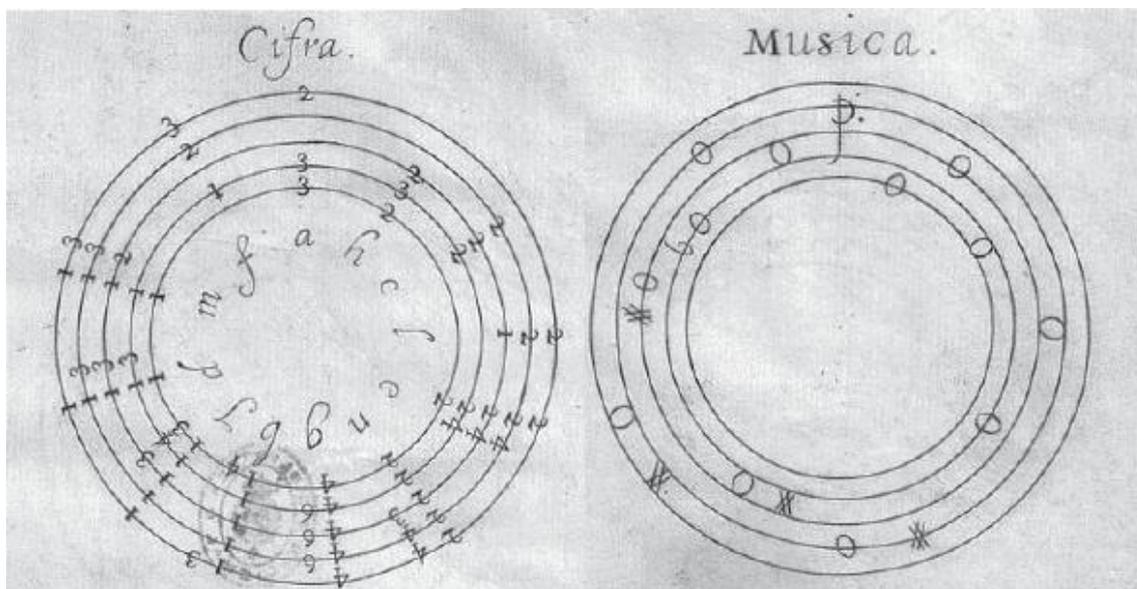
¹⁸⁰ Tal vez por el amplio uso del salto de 5ª en el bajo, predominante tanto en las cadencias como en muchas progresiones de música de danzas, ej. El *passeo* que usa Amat como modelo es I-IV-V-I en el cual aparecen dos saltos de 5ª –o su inversión: 4ª–.

potezuela, entre las cuerdas y la vihuela” (Bermudo, 1555: fol. xxx)¹⁸¹. El camino iniciado por Amat era novedoso y para Doizi era menester centrarse en ello:

“Que con más facilidad, que en ninguno de los otros se puede tañer cada uno de los dichos géneros por todas transportaciones, las cuales sirven de grande hermosura, y Excelencia a la música: que nadie negará ser grande gala ajustarse cõ el instrumento a la boz [...]. Y en esto se deue poner mas estudio, que en apurar el ajustamiento de una, o media coma mas o menos” (Doizi, 1640: 15).

Como vemos, Doizi expresa mejor que ningún otro el papel de la guitarra como instrumento de acompañamiento. Los gráficos circulares de este autor consiguen mayor grado de simplificación que el de Amat. La novedad que aporta el portugués es su capacidad para manejar una interválica que aún hoy nos resulta sorprendente. Veamos su *exemplo de la vuelta, que se da al diapasón por doze quintas arriba*:

Diagrama 2: *Diapasón por doze quintas arriba* (Doizi, 1640: 69).

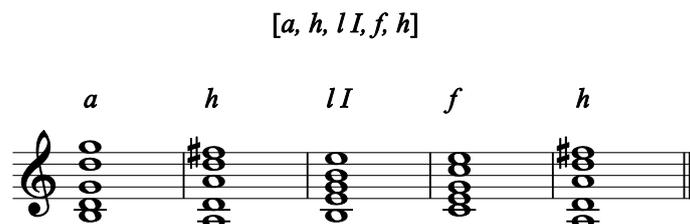


¹⁸¹ Ignoramos la forma del artilugio del *pañezuelo*. Suponemos que se colocaba cerca del puente acortando así la longitud de las cuerdas y la consiguiente elevación de un tono o semitono en toda la afinación.

La alusión al intervalo de tritono es muy curiosa: “Son las falsas, segunda séptima, quinta menor (o, tritono, que en la Guitarra es todo uno)” (Doizi, 1640: 22). Lo cual apunta a la utilización sin complejos de este intervalo con plena consciencia de su resolución: “El tritono, o quinta menor, se dà diferentemente que las de mas falsas, por que huiendola dado, baja la voz alta, y sube la baja a la disculpa, que es la tercera: o al contrario” (1640: 26). Esto es importante para entender los primeros estadios en la utilización del acorde de séptima de dominante que incluye este intervalo como generador de tensión, pero que también lo habíamos visto aparecer en el repertorio del Libro de Tonos Humanos, especialmente en las cadencias —en estado fundamental y en primera inversión—. Habrá que esperar hasta el tratado de Gaspar Sanz para encontrar el acorde de V^7 tratado de forma sistemática y en cualquier inversión.

El autor expresa que ha alcanzado otro modo de usar las transportaciones, mediante el uso de la *ceja* con el dedo índice deslizándolo a lo largo y ancho del mástil, lo ejemplifica con transportaciones *Tañendo la chacona por la letra a, que es assi:*

Ilustración 50: *Chacona* (Doizi, 1640: 64).



“Demas deste modo de trasportaciones por las letras, que no padece excepcion; del uso que he tenido deste instrumento he alcanzado otro, que aunque padece algunas excepciones, viene a ser mas fácil con el uso de tañerle, y es, que siempre, que se arrima el dedo índice a algunos de los trastes apretando las cuerdas se forma allí otra ceja en la guitarra, y las posturas de los dedos son semejantes a aquellas que se ponen sin el dicho dedo. Y asi se puede trasportar de esta manera, qualquier música, medio, uno, y mas puntos arriba, como, tañendo este pasacalle¹⁸², c1.h1, c1” (Doizi, 1640: 64-65).

¹⁸² El *pasacalle* mencionado corresponde a la siguiente progresión: “Am-Dm-Am” según la recopilación que ofrece Doizi al final de su tratado.

2.2.2.2.3. *Instrucción de música de Gaspar Sanz (1674).*

El tratado *Instrucción de música sobre la guitarra española* de Gaspar Sanz de 1674 hace uso del *alfabeto* italiano, aunque sigue la senda de Amat al utilizar los 24 acordes mayores y menores. Sanz, en su *Instrucción de Música* y en el *Prólogo al deseoso de tañer* nos revela cierta panorámica de la situación musical de nuestro país en comparación con la música italiana, más la intención y propósito de su tratado:

“para los Musicos que quieren acompañarse, y tocar sobre la parte; y este servirá tambien para Arpistas, y Organistas, en particular conducirá mucho para tañer las sonadas cromaticas de Biolines que vienen de Italia, que por no aver quien dé alguna luz a los Instrumentistas de España (aunque son muy diestros) les causa novedad, y dificultad grande quando ven vn papel de la Musica Italiana con tantos Sostenidos, y Bemoles pero aviendo recogido las mejores reglas de mis Maestros para este efecto en Roma, y Napoles, juntamente con otras de los mejores Maestros de Capilla de España, en particular de Capitan, podrán con todas ellas los Organistas, y Arpistas de acá tañer con grande facilidad qualquier papel cromatico de las sonadas Italianas, sin que para esto necesiten de ser Compositores” (Zayas, 1985).

La *Instrucción* de Sanz es especialmente llamativo por su componente teórico de su *Regla octava, para formar las falsas, y puntos mas dificultosos, y extravagantes de la Guitarra, que contiene el segundo Laberinto*, de la cual extraemos el siguiente fragmento:

“Hallarás en el segundo Laberinto unas disonancias, ó falsas consonantes, y no te parezca por esso que es lo mismo que grana blanca. Estudialas, y buelveme la respuesta despues, que creo te darán en que entender; [...]; y si esto no basta, y no te gustaren, digo, que también ay Musicas cultas, que aunque muchos las oyen, no las perciben sino discretos oídos, pues también se prescinden formalidades en la Musica, y ay equivocos sonoros. En esta tabla hallarás todas las falsas, y ligaduras de que se componen las clausulas, y cadencias de Musica, puestas con su prevención, y resolución, como enseña la buena composición: hallarás las quatro voces, y todo lo mas lleno que se puede tañer en la Guitarra; y finalmente, todos los puntos cromáticos, con sus consonancias, y disonancias, que es lo mas difícil, y son de grande útil para el que desea saber con fundamento, y acompañarse con la voz” (De Zayas, 1985: 6).

En el siguiente gráfico sobre el *Laberinto 2º de las falsas y puntos estraños y difíciles que tiene la guitarra* hemos seleccionado un fragmento omitiendo las repeticiones de la transcripción de Rodrigo de Zayas (1985). Aquí, el concepto de inversión está plenamente asumido, algo que ya vimos teorizado en Carlos Amat. Distingue entre «falsas y ligaduras» en las cadencias «puestas con su prevención, y resolución» —disonancia de 7ª preparada y resuelta, alejándose sutilmente

del concepto de *retardo* en sentido contrapuntístico—. Además, de las transcripciones emergen cuestiones muy interesantes. Las disonancias de 7ª están resueltas, referencia aquí a *ligaduras* —retardo de la séptima—. Respecto a las «falsas consonantes» apunta hacia grupos de notas cromáticas o alteraciones, según se desprende de sus ejemplos como veremos en seguida. Lo que vemos abajo —ej. 1— es una progresión modulante¹⁸³. En el gráfico hemos añadido a la secuencia un pentagrama debajo y sumado a él: un cifrado armónico (para ver inversiones), un cifrado americano (para ver las fundamentales), hemos ordenado también las enarmonías para mayor comprensión vertical y resaltado la progresión de fundamentales que hay de fondo. No menos sorprendente es el ej. 2 «Otras falsas de 7ª», en el cual aparece una progresión de fundamentales de 4ª ascendentes basada en acordes mayores con 7ª mayor. Todos estos detalles que hemos señalado de Sanz, como el mismo autor expresa, no son desde luego «grana blanca».

Ilustración 51: Gaspar Sanz. *Laberinto 2º de las falsas*. (De Zayas, 1985: xxx).

1

"prevención y resolución"

Em F#7 Bm C#7 F#m Ab7 Db Eb7 Ab etc.

6/4 6/5 5 +6 6 7 + 6/4 +6 5

Progresión de fundamentales de 5ª justa asc.

2

Otras falsas de 7ª

Em Amaj7 Dmaj7 Gmaj7 Cmaj7 Fmaj7 Bbmaj7 Abmaj7 Dbmaj7 etc.

6/4 2 4/3 7 2 6/5 (6ª añadida) 7 4/3

Progresión de fundamentales de 4ª justa asc.

¹⁸³ Por medio de lo que hoy se entiende como *enfaticaciones* o “dominantes secundarias”, que en terminología de Schoenberg es expresada así: transferencia por imitación de un modelo (V⁷-I). Idea que contiene una carga simbólica a nivel armónico muy importante, la de *tensión*→*resolución*.

Es evidente aquí una gradual separación del terreno práctico y un acercamiento hacia planteamientos teóricos abstractos. Observamos que el autor mantiene ciertos principios de base rastreables en el tratado de Carlos Amat. Sanz, al igual que hiciera Amat en su *círculo de quintas*, se basa en los movimientos de 4ª y de 5ª del bajo, pero lo desarrolla ahora mediante la idea de “prevención→resolución” añadiendo a la “identidad de acorde” la disonancia de 7ª —cuatríadas— e inversiones, mediante la simetría armónica de la fórmula del *pasacalle*¹⁸⁴ “iv-V⁷-i” (algunos mayores) y con variantes, como el ii-V⁷-I (c. 5-7). Añade incluso armonías experimentales sobre la base de dichas progresiones en —otras falsas de 7ª—, trascendiendo el terreno práctico y experimentando con aspectos morfológicos de los acordes —recordemos que en el repertorio del *Libro de Tonos Humanos* ya aparecían estas disonancias de 7ª, especialmente en las cadencias, aunque no en todas las inversiones—. En definitiva, Sanz desarrolla la propuesta de Amat e incorpora elementos muy avanzados que se acercan mucho a la práctica musical actual.

La simetría es admirable, pues ofrece tres vueltas por todo el espectro cromático, aunque con matizaciones. Comienza con el acorde de Mim, todas las progresiones modulantes se basan en un modelo único: ii-V⁷-i, excepto en tres casos en que establece una tónica mayor —corresponden al pentagrama circular exterior del siguiente diagrama y señalados en la zona interior representado por tres pequeños círculos—. En estos tres casos, la presencia de una tónica mayor rompe el modelo ii-V⁷-i y lo convierte en II-V⁷-I. Todas las disonancias de 7ª están preparadas y resueltas, excepto en una resolución indirecta en el pentagrama circular central en la progresión: G[#]m. Deducimos que el objetivo de Sanz en dar tres vueltas por el Círculo de Quintas es mediante un modelo único un tipo de *pasacalle*. Es una lástima que Sanz no llevara hasta sus últimas consecuencias estas progresiones modulantes añadiendo también los mayores. Nos hemos esforzado en realizar el siguiente diagrama —basado en el Círculo de Quintas como continuador del camino iniciado por Amat— según la transcripción de Rodrigo

¹⁸⁴ Esta simetría modulante lleva implícito —a ojos actuales— el concepto de “cambio de función”, pues el acorde conclusivo de un *pasacalle* es ya el comienzo de siguiente (ver por ejemplo en el gráfico Bm, que es a la vez I de Bm y iv de la siguiente progresión F[#]m). Esta afortunada simetría ya lo había aplicado Carlos Amat en su tabla de *puntos*, ordenados por intervalos de 4ª (ó 5ª) que explica en detalle el cómo moverse por dicha tabla según el intervalo que se desee. Lo ejemplifica en el capítulo séptimo mediante el *passeo*: I-IV-V-I. También está implícito el concepto de enarmonía que ocurre en determinados lugares, ver compás 6 en el gráfico anterior.

influencias de maestros italianos. Lamentablemente, Sanz no profundiza sobre el concepto de inversión en los acordes cuatriadas, ni en la demás implicaciones teóricas tan importantes que se deducen de su exposición.

2.2.2.2.4. Resumen.

El estilo acórdico no parece ser exclusivo de la guitarra rasgueada si atendemos a la descripción de Juan Bermudo sobre la *música golpeada* para los *romances viejos* —en referencia a la guitarra—, sino que se revela como un asunto de mayor calado cuando el fraile habla sobre el *canto de órgano* —polifónico— “La composición de ahora cincuenta años, y aun la que se usaba quando yo me crie: daban cômunnmête todas las boces jûntas. [...]. El canto de ahora es eslabonado, y tan asido que apenas da una voz juntamente con otra” (Bermudo, 1555: *L. V cap. Xxvii*). Para José López-Calo, el texto anterior “resume perfectamente las dos etapas fundamentales de la polifonía española del siglo XVI” (López-Calo, 2012: 234). Pero aquí queremos señalar las características del *romance* como forma poético-musical: “de cuatro frases musicales, con su cadencia cada una, por ser cuatro los versos de aquella; silábica, por lo común, y la misma para toda la poesía, por muy larga que sea. Fue el romance un género muy degustado en el siglo XV, no tanto en el XVI” (Rubio, 2004: 94). Sin embargo, a finales del siglo XVI afloraron determinadas fórmulas armónicas en el repertorio rasgueado que parecen conectar con la circularidad recurrente del romance “a los viejos”. A todo esto, hemos de sumar una práctica minoritaria de arraigo popular, instrumental e improvisatoria de tradición vihuelística, en la cual experimentaron formas musicales estáticas, como la pieza *Música para discantar sobre un punto* de la obra *Silva de Sirenas* (Valderrábano, 1547: *libro VII, fol. CIII*)¹⁸⁶.

No es extraño que en el tratado de Carles Amat usara dos modelos de agrupaciones sintácticas de su tiempo, el *pasacalles* “I-IV-V-I” y las *vacas* “III-VII-i-V-III-VII-i-V-i”, aunque con mayores pretensiones, pues el propósito de su *tabla* era la de “ajuntar, o acomodar, por las dichas doze partes, todo lo que se tañe, y puede tañer” (Amat, 1627: cap. VII). Para este fin Amat consigue plasmar de forma gráfica un círculo, en el cual, los *puntos* (acordes) están a distancia de quintas entre sus fundamentales. Pero también aparece el concepto de “inversión” de lo que hoy entendemos como “acorde”: “algunas vezes se mudan de una cuerda en otra porque a vezes el baxete está en la cuerda del alto, o del tiple, y el alto en la cuerda del tiple, o del baxete, y el tiple en la cuerda del alto, o del baxete” (Amat, 1627: B3)

¹⁸⁶ Valderrábano expresó la definición de *atambor* como una práctica de “uso común”, equivalente a *punto* (consonancia-acorde) a modo de *ostinato*.

Más adelante, Doizi de Velasco, desarrollando el diagrama circular de Amat las denominará *transportaciones*, y en la década de 1670 Gaspar Sanz se inspiró en el mismo diagrama de Amat para realizar una progresión modulante de un *pasacalle* con el modelo “iv-V⁷-i” y por tres veces en distintas inversiones, incluyendo todas las inversiones posibles del V⁷ —*falsa consonante*—, pero por alguna razón que desconocemos Sanz no reparó en teorizar la idea de inversión con cuatro sonidos como lo hiciera Amat.

Este conocimiento interválico del repertorio del estilo rasgueado es una muestra de cómo se entrecruzaban elementos populares de tipo tradicional con planteamientos teóricos complejos. Aunque habría que esperar algunas décadas para que estos elementos —propios de la música instrumental— fueran asumidos por la teoría musical de su tiempo.

2.2.2.3. Las cláusulas del 4º tono según algunos tratados del XVIII.

En las clasificaciones de los tonos, de *canto llano* y *canto de órgano*, la mayoría de los tratados de autores españoles presentan las cláusulas del 4º tono con *final* en Mi (Elami) y *mediación* en La (Alamire).

“El quarto tono tiene sus Clausulas en elami, y quarta arriba en alamire, la de elami, es final y remissa¹⁸⁷, y la de alamire, media y sostenida” (Santa María, 1565: 69).

A esto hay que añadir otros reposos cadenciales, tal y como los muestra Tomás de Santa María:

“Las cláusulas de finales y medias, son propias y naturales a los tonos, pero las Clausulas de passo (como dicho es) no son propias ni naturales a los tonos, antes son como agenas y peregrinas dellos, y assi se hacen de passo, esto es, saliendo luego dellas, y por esta causa no son tan frequentadas como las otras dos” (Santa María, 1565: 67).

Pietro Cerone llega casi a igualar el 4º tono con el 3º tono, incluso con mismas cláusulas de *paso*:

¹⁸⁷ Las cláusulas remisas, según Tomás de Santamaría son de dos tipos: remisa propiamente dicha y sostenida. La remisa es el movimiento de tono “mi-re-mi”, la segunda de semitono “fa-mi-fa”.

“Mas el Quarto tono, [...]. Las cláusulas principales serán las mismas del Tercero, es a saber Elami y Alamire, en las cuales se acaba sentencia. [...] Otras dos tiene que son de passo, y son las dos pasadas del Tercero, Gsolreut [sol] y Befabemi [si]” (Cerone, 1613: 889).

En tratados posteriores, ya mencionados en otro apartado, ciertas fórmulas melódicas típicas del villancico-romance se muestran reticentes a ser clasificadas en los sistemas modales tradicionales. La solución que ofrecen los teóricos es mediante la posibilidad de concluir en la *mediación*, veamos dos casos:

Primero: “Aduirtiendo, que en los Villancicos ay alguna diferencia, por quanto en vnos Tonos se hacen por el Final, y en otros por la Mediación [...]. En el Quarto Tono, por la Mediación, o Cuerda; y alguna vez por el final” (Lorente, 1699: 621).

Segundo: “El quarto Tono fenece en Elami, [mi], que si la composición terminare en Alamire [la], se llamará quarto Tono por la mediación; y si en Elami, quarto” (De Torres, 1702: 31)

La situación de la cadencia frigia en los *tratados de guitarra rasgueada* es a veces marginal, o nula, como en el tratado de Sanz que despoja los *pasacalles* del 4º *tono* de su nota *final* en favor de su *mediación*¹⁸⁸. En Santiago de Murcia (1714) es muy significativo el título de su clasificación de los *tonos*: “Demostración para conocer todos los tonos, assi los ocho naturales, como otros accidentales *según el ultimo golpe en que fenece el bajo* [el subrayado es mío]” (De Murcia, 1984: 9). Aquí llama la atención que el “4ª tono es poco usado” y en contraste con el demoledor modelo de los restantes bajos: IV-V-I.

¹⁸⁸ O simplemente toma como modelo el círculo de quintas de Amat en vez de los sistemas de tonos, pues no todos los tonos descritos por Sanz coinciden con la teoría modal de la época.

Ilustración 52: *Demostración para conocer todos los tonos.* (De Murcia, 1984: 10).

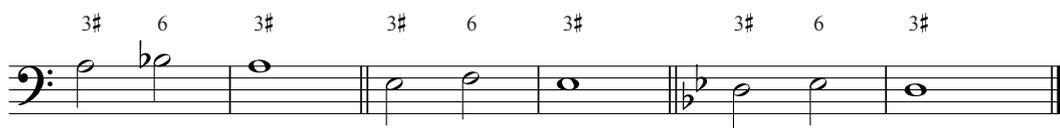
El último tratado de guitarra rasgueada del que tenemos noticia es el de Vargas y Guzmán *Explicación de la Guitarra* fechado en Cádiz en 1773. Históricamente, “toca un estilo tradicional de la guitarra, que había dejado de aportar novedades desde hacía más de una centuria, pero que estaría vigente en ámbitos populares” (Medina, 1994: XXVI). Vargas usaba un enfoque distinto¹⁸⁹ al de sus precedentes, “estudia los movimientos del bajo y la manera de acompañar en cada uno de los distintos movimientos, tanto ascendente como descendente” (Medina, 1994: xxvii). Las *Cláusulas accidentales* por bemoles y por sostenidos recuerdan lejanamente el diagrama de Carles Amat (movimientos de fundamentales de 4ª y 5ª) pues lo define como “círculo o rueda con cláusula del bajo” (Medina, 1994: 120). Mantiene la tradicional denominación de las *falsas* —disonancias—, aborda un capítulo completo a ellas: “De las especies falsas que se han de tratar, su número y circunstancia” (1998: 99). Lo que hoy

¹⁸⁹ El manuscrito más antiguo es el fechado en Cádiz en 1773 y conservado en Oviedo. Es el primer tratado de guitarra de 6 órdenes que se conoce en España. Anteriormente a este hallazgo aparecieron dos manuscritos, uno en 1974 en los fondos mexicanos en la Newberry Library de Chicago y fechado en Veracruz en 1776, otro en el Archivo General de la Nación (México) en 1981. El manuscrito de Oviedo, a diferencia de los anteriores incluye un tratado dedicado al estilo rasgueado. El tratado de Juan Antonio Vargas y Guzmán es una prueba más de la interrelación entre España e Hispanoamérica.

conocemos como acorde de 7ª de dominante aparece en el apartado “Del uso de la ligadura de séptima y los diferentes bajos sobre que se puede ejecutar” (1994: 106-107) por medio de la ligadura de séptima en *quinta menor*. Estas ligaduras, al igual que hiciera Gaspar Sanz, mantienen el orden de prevención y resolución. Este detalle, que se repite en distintos tratados de guitarra rasgueada, muestra la importancia de las cadencias y su extendida aceptación en ellas de las *falsas*, especialmente en lo que hoy conocemos como V⁷ y en los distintos modelos cadenciales de la cadencia *frigia*. En el capítulo XXIX usa el sistema de cifrado en el bajo, como vemos en el siguiente gráfico. La referencia a “todas las veces que se hallare en los acompañamientos la canturía del ejemplo tercero se le ha de dar a la primera nota tercera mayor o sexta, como en ejemplo cuarto” (Medina, 1994: 91) es especialmente llamativo:

Ilustración 53: “Movimiento de segunda mayor y menor” (Medina, 1994: 91).

Ejemplo tercero



Ejemplo cuarto



Estos esquemas del movimiento del bajo son muy interesantes por su proximidad a la práctica armónica actual del flamenco, lo vemos en la fórmula cadencial descrita en el ejemplo tercero I-II⁶-I, pues el matiz de comenzar con la nota principal del *modo* es algo recurrente en determinadas piezas en *modo de Mi*. La expresión “canturía” parece denotar una procedencia popular. El ejemplo de Santiago de Murcia sobre el 4º tono se mantiene en la tradición, como se aprecia en el gráfico siguiente en el cual la disonancia de 7ª es un retardo, aunque lo presente sin preparación. Precisamente, Vargas y Guzmán, que toma como modelo a José de Torres en la clasificación de los *tonos*, al referirse al 4º tono lo hace nada menos que con cuatro sostenidos en la armadura “3. P. 181 Si la composición terminare en Alamire se llamará cuarto tono por la mediación; y si en Elami, cuarto” (Medina, 1994: 80).

Ilustración 54: Del 4º tono. De Murcia (1984: 10); Vargas (Medina, 1994: 80).

Santiago de Murcia
4º tono "poco usado"



Vargas y Guzmán
4º tono

Cláusula intermedia *Cláusula final* *Diapasón* *final*



Es evidente que el tratado de Vargas usa el mismo modelo esquemático que José de Torres (1702), pero no son coincidentes la relación interválica de ambas clasificaciones. En Vargas (1773) el intervalo tradicional de 4ª (la-mi) desaparece, siendo sustituido por el de 5ª (si-mi) y añadiendo además 4 alteraciones en la armadura.

Ilustración 55: De acompañar. Del cuarto tono. (De Torres, 1702: 31).

DEMOSTRACION DEL QVARTO TONO.
(Claves.) (Clauf.interm.) (Clauf.final.) (Diapassón.) (Final.)

Nota, que si la composicion terminare en Alamire, se llamarà quarto Tono por la mediacion; y si en Elami, quarto.

Junto al tratado de Vargas hemos de incluir, por su carácter testimonial del estilo rasgueado en el ámbito andaluz, la aparición de un manuscrito perteneciente a los fondos del Archivo Histórico Provincial de Málaga (A.H.P.M), cuyo estado de conservación es defectuoso, guardada en la caja L-77 documento 3, y que probablemente no sea el original, además la pérdida de folios en su comienzo y final impide conocer el nombre del autor así como la fecha de copia. El autor conocía la lectura de acordes en dos tipos de alfabeto: el castellano e italiano,

y ejecutaba piezas al estilo punteado de cierta dificultad. Incluye piezas de danzas en estilo rasgueado como: *vacas*, *paradetas*, *Mariona*, *villano*, *zarambeque*, *guineo*, *danza del hacha*, *zarabandilla*, etc., aparece también una pieza con el título de Thono 17 (para voz y guitarra) que parece confirmar que al menos se han perdido 16 *tonos* de la colección (Ayala, 2006: 17).

Antonio Soler, en su *Llave de la Modulación* de 1762 relata varias realizaciones sobre un modelo cadencial. Como punto de partida, relata Soler que una determinada Junta de Facultativos le propusieron la siguiente realización entre bajo y tenor sin posibilidad de modificarlas:

“Acuerdome de un caso, que me fue preguntado el año 1754. Estando en una Junta de Facultativos, el qual fue así: Utrum, si a uno le mandasen añadir dos voces a estas dos, sin mudar las partes, se podía hacer sin contravenir a regla alguna, acabando las cuatro voces juntas en el segundo punto del baxo? A lo que no pude responder, sino diciendo, que me parecía imposible, si no se permitía mudar el Tenor. Dixeronme: No se ha de mudar el Tenor, y han de acabar juntas. Dixe, pues, entonces, que no podía por menos de faltar a una, ò otra Regla de Composición, quando no faltasen a más. Dieronme entonces los tres exemplares, que se siguen; y negando Reglas, y pruebas, que contra los tales exemplares se ofrecían, tuve por mejor callar, y reirme, que argüerles, como se enseña en la Philosophia a los que niegan los principios. Los pondré aquí, para que se vean, y al mismo tiempo haremos evidencia de su poca especulación” (Soler, 1967: 39).

En la primera realización, buena, según las reglas, no convence a Soler: “acabando el Contralto mas baxo, que el Tenor, porque queda la tal voz ahogada, è incapaz de poderse oír” (1967: 40). De la segunda realización, comenta que hay un salto de 5ª disminuida contraviniendo una regla. “la qual Regla dice así: No se darán más saltos, que los de segunda, tercera, quarta natural, quinta natural, y octava. En Contralto en el segundo Exemplo un salto de quinta falsa: luego contraviene à esta regla” (1967: 41). En la tercera realización se encubren dos 5ª consecutivas con silencio de por medio: “En el Tercero Exemplo encubren las dos Quintas con una pausa de Minima [...] que la tal pausa no quita las dos Quintas, que hay entre el Tenor, y el Tiple” (1967: 42).

Ilustración 56: Sobre un modelo cadencial *frigio* (Soler, 1967: 39 y ss).*Modelo cadencial**Ejemplo primero*

40 *Llave de la Modulacion. Cap. VII.*
EXEMPLO PRIMERO.

Ejemplo segundo

Llave de la Modulacion. Cap. VII. 41
II.

Ejemplo tercero

42 *Llave de la Modulacion. Cap. VII.*
III.

Sin embargo, Soler afirma que esta última realización es mejor que las otras anteriores, a pesar de las quintas.

“Mi parecer es, que ningún Compositor se ate las manos con semejantes precisiones, y en caso que suceda, menos malo es el Exemplo ultimo con las dos Quintas, que no los otros dos: la razón es, porque en los dos primeros parece la consonancia, que es lo que más se debe mirar, y en el último no” (Soler, 1967: 42).

Este relato puede estar revelando cierta transformación en la consciencia auditiva de la época, a la vez que un rechazo del excesivo apego de los teóricos y compositores a las leyes del contrapunto. La idea de aceptar las 5ª paralelas para evitar otras faltas nos sugiere una leve escisión en el desarrollo de esta cadencia.

2.2.2.4. Progresiones circulares

En nuestra búsqueda de sonoridades frías nos centraremos principalmente en el *estilo rasgueado* de tradición española. Identificaremos aspectos relacionados con la *armonía modal* a través de repertorios populares de ámbito hispanoamericano. Verificaremos variantes y configuraciones propias del *modo de Mi* y su cadencia representativa.

El enfoque del musicólogo Peter Manuel sobre la *tonalidad fría* o andaluza resultan adecuadas y certeras. Válido para repertorios del barroco español y sones americanos:

“El final en el acorde “de dominante”, lejos de ser un manierismo de una canción particular, es un estándar de todo un corpus de géneros de canción latino-americanos e hispanos”, [...]. Más que una particular práctica cadencial, es un indicador de todo un sistema de tonalidad que es en parte distinto de la práctica común occidental” (Manuel, 2002: 311).

En estos tratados de guitarra rasgueada abundan músicas de danzas populares, unas cortesanas otras más cercanas al pueblo, pero también hay piezas puramente instrumentales que remiten más bien a una forma musical, como los *pasacalles* de Sanz o de Guerau que son ya piezas autónomas. Numerosas variaciones sobre un esquema fijo de 4 compases ponen a prueba la habilidad del guitarrista, en la ejecución y en la composición.

“Al comienzo era el Pasacalles un tipo de “ritornello” que se solía tocar antes de empezar a cantar y también para acompañar tanto la danza como el canto, y para concluirlo. Es decir, era algo funcional, subordinado, al ser sólo acompañamiento, por lo cual la realización se limitó a lo esencial armónico” (Schmitt, 2000: 49).

La teoría tradicional de los tonos polifónicos barrocos seguía ejerciendo un gran influjo en estos tratados de guitarra rasgueada. El mismo Sanz hace uso de ellos en los títulos de sus pasacalles, aunque en los de 4º *tono* no los finalice en la nota *finalis* (mi), sino en la *mediación* (la), algo extendido en la época y que ya vimos reflejado en los tratados de Lorente (1699) y de Torres (1702). Otros tratados afines seguirán manteniendo relativamente los modelos tradicionales de clasificación de los *tonos*, como vemos en el pasacalles del 4º tono en el *Poema Harmónico* de

Francisco Guerau publicado en 1694 (Schmitt, 2000) —en el que se observa la relación “mi-la”—, pero con una detalle sustancial y característico de algunas piezas en *modo de Mi* de cierto arraigo popular: el comienzo en el acorde principal del *modo* o tónica modal. Aquí, hemos de subrayar el carácter circular de esta pieza: cada variación comienza con el acorde de tónica, el último enlaza con el primero del siguiente mediante una cadencia frigia. Veamos el comienzo:

Ilustración 57: Guerau “5B pasacalles por 4º tono. Proporción” (Schmitt, 2000: 94).

Guerau concluye la pieza con una sola nota “mi”, y en la transcripción de Thomas Schmitt es armonizada con el acorde de tónica —en corchete—, algo que vemos correcto en el contexto general de la pieza.

Algo distinto —por el matiz— es la *jácara* de este mismo autor. El énfasis en el acorde de “A” nos plantea una polaridad entre dos centros tonales de difícil solución, un matiz que permitiría al músico jugar con la subjetividad del oyente. En la transcripción, Schmitt añade el acorde de Dm para concluir y que no aparece en el original de Guerau, que lo acaba en A —nos decantamos por el original, sin embargo y debido al matiz que hemos señalado es posible

concluir en cualquiera de los dos *polos* en acción—. Presentamos las 4 primeras variaciones circulares de las 39 que conforman una clara unidad:

Ilustración 58: *Jácaras*. Guerau, 1694. (Schmitt, 2000: 138).

Dm A

5 Dm A

9 Dm A

13 Dm A etc...

Direccionalidad melódica

etc...

La direccionalidad melódica de estos pasajes nos recuerda aquellas lejanas variaciones de las “vacas” en su bloque compacto melódico-armónico en la cuales los músicos permutaban las voces superiores y elaboraban *diferencias*. Aquí las *variaciones* parecen mantener mismo espíritu que sus predecesoras. Es posible que en este caso las líneas melódicas quebradas y modificaciones en la armonía adquieran ahora mayor soltura y libertad, pero sobre todo por la reducción hacia una polarización fluctuante entre dos centros modales o tonales.

Uno de los rasgos que más claramente se van a mantener como propios de esta tradición hispano-americana es el de la presencia de los fraseos que conservan su sabor modal, que en el caso del frigio quizá ni tan siquiera de forma mayoritaria. El *modo de Mi armónico* o tonalidad frigia se va a hacer presente, apareciendo con mucha frecuencia en cadencias intermedias, o finales, que nos ubican en esta sonoridad. Es lo que algunos musicólogos modernos han considerado como finales “en el acorde de la dominante”, sin que muchas veces esté claro que realmente sea la dominante de la sonoridad principal. En este contexto situamos los escritos de Peter Manuel en su idea de *dual tonicity*: “El final en el acorde «de dominante», [...] es un estándar de todo un corpus de géneros de canción latino-americanos e hispanos” (Manuel, 2002: 311). En dicho corpus musical la armonía modal andaluza también se relaciona con varios géneros hispánicos del Nuevo Mundo:

“Sones latinoamericanos como el mexicano *son huasteco* y el *punto cubano*, y la abundancia de géneros similares que, como los fandangos para teclado, oscilan ambigüamente entre un acorde menor y su aparente “dominante”, por ej. Rem-La” (Manuel, 2002: 332).

Esta oscilación entre dos centros modales tiene su contraparte mayor-mixolidia. Lo vemos en una de las danzas más populares y antiguas en este tipo de géneros: la *zarabanda*. Al igual que la pieza anterior de Guerau, la siguiente zarabanda de Sanz ofrece dos centros tonales D y A. Cierta dificultad en las líneas melódicas nos impide hallar la consecución hacia uno u otro polo, en este sentido el acorde final nos puede servir de ayuda. El elemento rítmico es muy revelador en esta pieza por la proximidad a ciertos *palos* actuales del flamenco. También es necesario resaltar el cómo una simple modificación armónica del patrón armónico principal permite una agrupación sintáctica de una frase binaria —en corchetes—.

Ilustración 59: *Zarabanda*. Gaspar Sanz (Zayas, 1985: 65).

The musical score for Zarabanda by Gaspar Sanz is presented in three systems. The first system (measures 1-4) features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The notes are: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4. Chords are indicated above: D (measures 1-2), G (measure 2), D (measures 3-4), and A (measures 3-4). The second system (measures 5-8) continues with notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4. Chords are indicated above: E (measures 7-8) and A (measures 7-8). The third system (measures 9-12) features notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4. Chords are indicated above: D (measures 9-10), A (measures 11-12), D (measures 11-12), and A (measures 11-12). The score includes various time signatures: 6/8, 3/4, 6/8, 3/4, 6/8, 3/4, 6/8, 3/4, 6/8, 3/4.

Las jácaras vocales no son muy abundantes, la pieza *Xácara*, *xacarilla* de Juan Gutiérrez de Padilla¹⁹⁰ (1653) elabora un juego armónico complejo por su carácter contrapuntístico y vocal, en ella se aprecia una modulación por imitación secuencial en sus primeros compases a una 5ª ascendente. Sobre la jácara anónima *No hay que decirle primor*¹⁹¹ mostramos el siguiente comentario revelador de Miguel Querol:

“Es una pieza singularísima, que está construida sobre un triple tema: un tema clásico de Chacona, el tema tradicional de la folía y el tema de la jácara propiamente dicha. El tema del bajo de Chacona es sobre las notas sol-fa-mib-re” (Querol, 1966: 15).

Revelador también en sentido histórico, pues el compositor codifica distintos elementos tradicionales en una pieza. Detalle que es afín al contexto europeo en el proceso de codificación del sistema tonal que se estaba produciendo por estas fechas. Por ejemplo, otro caso distinto de codificación, como es el de la incorporación de modulaciones en géneros de tipo popular, en la *ciaccona* de Andrea Falconiero (1650: 122) aparecen ya modulaciones integradas: el *ostinato* oscila en amplios pasajes entre SolM y DoM. Incluso aparece una ¿modulación transitoria a

¹⁹⁰ Segundo Villancico de los *Maitines de la Navidad*. Puebla (México), 1653.

¹⁹¹ Conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid, en el manuscrito *Libro de tonos humanos* (1656).

Lam?¹⁹² Dicha *chacona* bien podría definirse como “chacona modulante”. Manfred F. Bukofzer se sorprende que ningún teórico de la época escribiera sobre el amplio uso de la *chacona*, pero destaca el influjo de las *pautas de bajo* en la teoría del *bajo cifrado* en la codificación del sistema tonal:

“Estos métodos, sin embargo, nos ayudan a entender el porqué de ciertas pautas de bajo, como la chacona y otras, tuvieron una acogida tan universal, y nos proporcionan las fórmulas básicas mediante las cuales los métodos estereotipados de elaboración podían convertirse en composiciones a gran escala escritas o improvisadas.” (Bukofzer, 2009: 388).

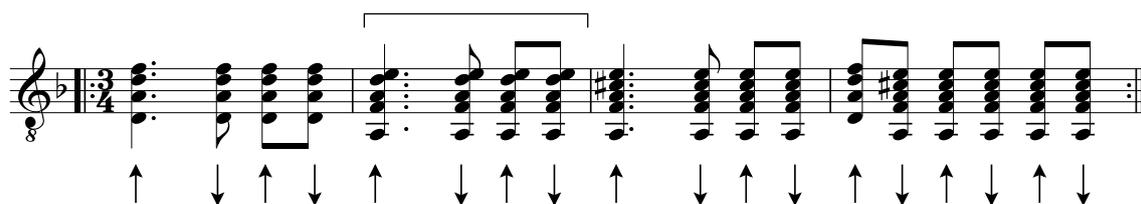
Otra *jácara* vocal la tenemos en la *Jácara de Fandanguillo* de Juan Francés de Iribarren compuesta en Málaga (1733). Aquí las armonías son de amplio sentido homofónico: el solista canta unos versos en el marco del *ostinato armónico circular* de la *jácara* (iv-I, en *modo de Mi*, transportado a La); el coro, en cambio, inicia de golpe una espectacular *dominante secundaria* —o quizás una *falsa consonante* en terminología de Gaspar Sanz— sobre el II grado¹⁹³ de tres compases de duración¹⁹⁴: F⁷-B^b (Naranjo, 1997: 256); concluyendo los últimos versos nuevamente en el marco circular del *ostinato*. Aquí la estructura armónica actual del *fandango* no está aún formada, pero podría tomarse esta pieza como un estadio evolutivo anterior a la fórmula armónica del fandango que hoy conocemos.

Las *jácaras* instrumentales son más abundantes. Mostramos una *jácara* del manuscrito A.H.P.M —Archivo Histórico Provincial de la Provincia de Málaga— en transcripción de Ayala en la que encontramos la mencionada polaridad pendular “Dm-A”, con el detalle de una breve nota pedal “mi” en primera cuerda *al aire* —en corchete— que será habitual en transcripciones del s. XIX.

¹⁹² Colocamos los signos de interrogación intencionadamente, ¿áreas tonales incluidas? ¿áreas tonales, nos preguntamos? Efectivamente, las modulaciones permiten la ampliación sintáctica del sistema. La coherencia lógica inmediata es la modulación hacia tonalidades cercanas.

¹⁹³ Una fórmula inicial que se mantiene en la actualidad en diversos cantes orientales del Sur peninsular: en estilos de *levante*, en algunas *malagueñas* y algunos *fandangos* de Córdoba. Todos estos estilos tienen en común el intervalo de 5ª rebajado, en correspondencia con la armonización que citamos.

¹⁹⁴ La transcripción de esta pieza se encuentra en el Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada. Al no estar editada no hemos podido mostrar ningún ejemplo musical, pero si señalamos la página y compases en que se realiza (c. 17-21) de la transcripción de Luis E. Naranjo.

Ilustración 60: *Jácara*. Manuscrito A.H.P.M (Ayala, 2006: 21).

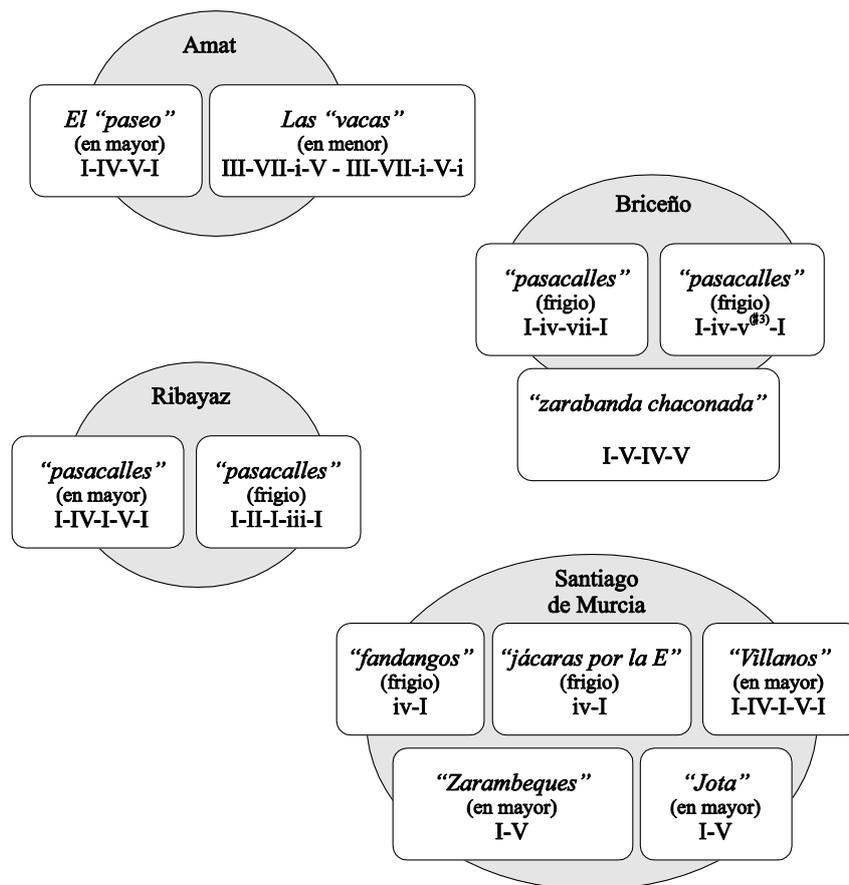
Tanto el tratado de Vargas y Guzmán, que se declara *vecino de esta ciudad de Cádiz*, como el manuscrito de guitarra A.H.P.M son hasta ahora, que sepamos, las únicas fuentes en el uso de la guitarra rasgueada en Andalucía.

En el siguiente gráfico mostramos diversas progresiones circulares. Por ejemplo, de Carles Amat mostramos dos patrones que usa para transportarlos a todas las alturas posibles en su particular *círculo de quintas*. De Ribayaz, mostramos dos esquemas: un *pasacalle* y *las vacas* —misma progresión que el anterior de Amat— (García Gallardo, 2012: 82). De Briceño mostramos gráficamente dos pasacalles de sonoridad frigia (2012: 123), el pasacalles n° 11 contiene una progresión típica del frigio I-iv-vii-I, el n° 7 no contiene la sensible descendente I-iv-Vm-I pero puede encajar en una variante del *modo de Mi* en la que se alteran el 2° y 3° grado. El *pasacalle* rasgueado de Ribayaz puede encajar también en el frigio: Fa#M-SolM-Fa#M-Lam-Fa#M, aunque el acorde de Lam resulte algo extraño¹⁹⁵. De Santiago de Murcia aparecen distintas progresiones circulares más radicales, de hasta 2 acordes, como el *fandango* y la *jota*¹⁹⁶ (Lorimer, 1987).

¹⁹⁵ Tonalidad frigia muy cercana al toque tradicional por *levante* en el flamenco, en un contexto armónico puede cumplir una función de sustitución de D⁷.

¹⁹⁶ Nos hemos basado principalmente en los comienzos de cada pieza del *Saldívar Codex N° 4*.

Gráfico 3: Progresiones circulares, I: Amat, Briceño, Ribayaz y Murcia.



En muchas partes de España y en países de habla hispana como México, Puerto Rico y Cuba, Panamá, Venezuela, Colombia, Brasil aparecen músicas variadas bajo la denominación de *fandangos*. El elemento común de estas músicas estaba ligadas al baile y a un tipo particular de reunión festiva en torno al baile. M. Á. Berlanga los divide en: tipo 1: Músicas de jácaras y fandangos en sonoridad frigia/menor: el *fandanguito* (son jarocho) "iv-I", "iv-vii-I [iv-II-I]; *loropo venezolano* "iv-vii-I⁷"; *petenera mexicana*, huasteca "iv-I-iv-III-II-I", "III-VI-III (I7)-iv-III-II-I". Tipo 2: Guárdame las vacas (folía antigua): *guárdame las vacas* (romanesca) "VI-III-iv-I (iv, frases pares), progresión que comparte con los *aguilandos murcianos* (S.E. español), *la lloroncita* (México) o el *Polo margariteño*. Músicas de fandangos en sonoridad mixolidia/mayor: *zarabanda* de Gaspar Sanz "I-IV-I-V", *galerón* (Venezuela) "I-IV⁹-V⁷"; *torbellino* (Colombia) "I-V (y I-IV-V)", *puntos* (Cuba) "I-IV-V"; *sones jarochos* (la *Bamba*, el *Canelo*...) "I-IV-V"; *cantaderas* (Panamá), *décimas* (Pto Rico) "I-IV-V" (Berlanga, 2015: 179).

Dentro de estas progresiones circulares mínimas situamos el *fandango* de Santiago de Murcia (Lorimer, 1987). En el juego repetitivo [iv-I] favorece la armonización de melodías propias del *modo de Mi* —aquí situamos la idea de *dual tonicity* de Peter Manuel—. Aparte de esta pieza, en el mismo *Códice Saldívar* aparecen tres tipos de Jácaras: *Jácara Por la E* (Rem¹⁹⁷), *Jácara francesas* (Lam) y *Jácara de la Costa* (SolM). Estos géneros hacen uso de 4-3 y hasta 2 acordes durante toda la pieza. En general, el *fandango* se distingue de la *jácara* por el uso del *ostinato* en el bajo, especialmente en piezas para teclado.

En el *fandango* instrumental de Santiago de Murcia se pueden apreciar distintas armonías que circunscriben la tónica modal en el juego armónico-melódico. Vemos por orden el movimiento (iv-I) —tónica modal como I°— en el primer compás, el tetracordio descendente de la cadencia andaluza (donde aparece el movimiento VII°-I°).

Ilustración 61: Fandango. Santiago de Murcia. 1732 (Códice Saldívar nº 4).

Transc.: Salvador Valenzuela

Santiago de Murcia

(frigio)

(Transcripción parcial. Se ha evitado repeticiones rítmicas.)

¹⁹⁷ En esta jácara también aparece reiteradamente la cadencia frigia.

Otro avance armónico en la línea del asentamiento o presencia de la sonoridad frigia en la música de autor la tenemos en el *fandango* instrumental de Antonio Soler (Rubio, 1991). En él se advierte un *ostinato* rítmico del bajo enfatizando dicha sonoridad —LaM— que impregna toda la obra. Otra característica es la inclusión de una progresión con *dominantes secundarias*: [Fa7-Bb; Sol7-DoM; La7-Rem; etc.] Pero también aparece algo destacable; en un momento central de la pieza aparece un desplazamiento hacia la sonoridad frigia de Re Mayor. Efectivamente, el *bajo ostinato* se sitúa en el tono de Re Mayor *frigio* durante varios compases para volver de nuevo al ostinato del tono principal¹⁹⁸. Si bien es cierto que en la mano derecha se utiliza la escala *menor melódica* descendente, evitando así el intervalo de 2ª aumentada, en el bajo se mantiene el dibujo armónico de la armonía *frigia*. Tenemos pues el primer ejemplo de modulación *frigia* a tonalidades vecinas: dos tonalidades *frigias* a distancia de 4ª ascendente: LaM *frigio*- ReM *frigio*.

¹⁹⁸ La modulación *frigia* se ha realizado a la tonalidad situada a distancia de 4ª justa ascendente.

Ilustración 62: *Fandango*. Antonio Soler, a. (Rubio: 1991).

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 3/4. The piece features a recurring bass line labeled "Bajo Ostinato" in the first system.

System 1 (Measures 1-4): Treble staff contains a melodic line with a triplet in measure 3. Bass staff contains the "Bajo Ostinato" pattern. Chords: Dm (m. 1), A⁷ (m. 2), Dm (B^b) (Gm) (m. 3), A⁷ (m. 4).

System 2 (Measures 5-9): Treble staff continues the melody with a key signature change to two flats (E-flat major) in measure 6. Bass staff continues the "Bajo Ostinato" pattern. Chords: Dm (m. 5), A⁷ (m. 6), Dm (m. 7), A⁷ (m. 8), Dm (m. 9).

System 3 (Measures 10-14): Treble staff features a key signature change to three flats (D-flat major) in measure 11. Bass staff continues the "Bajo Ostinato" pattern. Chords: A⁷ (m. 10), F⁷ (m. 11), B^b (m. 14).

System 4 (Measures 15-19): Treble staff continues the melody with a key signature change to one flat (B-flat major) in measure 16. Bass staff continues the "Bajo Ostinato" pattern. Chords: G⁷ (m. 15), C (m. 18), A⁷ (m. 19).

System 5 (Measures 20-23): Treble staff continues the melody with a key signature change to two flats (E-flat major) in measure 21. Bass staff continues the "Bajo Ostinato" pattern. Chord: Dm (m. 20).

Ilustración 63: *Fandango*. Antonio Soler, b. (Rubio: 1991).

205

D(Frigio) Cm7

Vemos cómo Soler modula a la tonalidad frigia de ReM en el bajo ostinato.

211

D(Frigio) Cm7 D(Frigio) Cm7

215

D(Frigio) A D E A7 Dm

Podemos resumir lo expuesto diciendo que en el marco de estas progresiones circulares y bajos *ostinatos* debemos situar gran parte de repertorios populares a un lado y a otro del Atlántico (Manuel, 2002: 311). “Las chaconas primitivas españolas están generalmente trabajadas sus variaciones sobre un bajo obstinado de sólo cuatro compases, mientras que todas las que se escribieron en el resto de Europa utilizan un bajo de ocho compases” (Querol, 1983: 33). A partir de nuestro análisis hemos detectado una tendencia evolutiva de aquellas *chaconas* primitivas en el repertorio de la guitarra rasgueada, son progresiones circulares mínimas que van desde 4, 3 y hasta 2 acordes. Lo vemos en armonizaciones de piezas instrumentales como en los *pasacalles*, la *jota*, el *fandango* y en distintas formas de *jácaras* entre otras. La relativa sencillez y simplicidad de estos repertorios no deben desviarnos de su papel comunicativo. Esto apunta a que tales armonizaciones funcionan como un elemento globalizador de repercusiones universales y que se ha mantenido hasta la actualidad en el ámbito de músicas populares. De esta corriente globalizadora participan y desarrollan distintos flujos locales según de qué países

se trate¹⁹⁹, y enmarcamos aquí las armonizaciones más características del flamenco y de gran parte del repertorio *popular de tipo tradicional* español.

2.2.2.5. Resumen

La situación de la cadencia fría en los tratados de guitarra rasgueada es a veces marginal, como en el tratado de Santiago de Murcia; o solo sugerida en cadencias intermedias, como en Gaspar Sanz. En el caso de Murcia es llamativo su “Demostración para conocer todos los tonos, assí los ocho naturales, como otros accidentales *según el ultimo golpe en que fenece el bajo* [el subrayado es mío]” (De Murcia, 1984: 9). El mismo título revela la importancia de las cadencias a modo de “modelos” extraordinariamente condensados y que pueden tener cierta relación con la tendencia popular hacia las progresiones circulares mínimas. Esta afinidad entre repertorios dispares que encuentran cierta conexión —pues están relacionados— con distintos procesos cadenciales es muy llamativa, creemos que es una de las líneas argumentales clave para conectar distintos repertorios con la teoría modal de cada época.

Además del tratado de Murcia, el tratado de Vargas y Guzmán de 1773 es un buen ejemplo de ello, el cual aborda fórmulas cadenciales a través de los movimientos del bajo tomando como modelo el tratado de José de Torres (1702) en la clasificación de los tonos, aunque con modificaciones, como en el caso de las cláusulas del 4º tono. Por otra parte, es en el tratado de Vargas y Guzmán en relación a los movimientos de segunda mayor y menor del bajo donde encontramos cierta mayor proximidad teórica con la práctica armónica actual del flamenco, como se ha visto en la fórmula cadencial descrita en el ejemplo tercero I-II⁶-I (Medina, 1994: 91).

En este sentido hay que señalar un tipo de variante del *modo de Mi* que es relativamente recurrente a través de diversos repertorios abordados hasta ahora, nos referimos a la variante con inicio y final en “mi” y que hemos visto aparecer en piezas de cierto arraigo popular, de ahí que hallamos señalado la fórmula cadencial en los movimientos de segunda en Vargas. Esta variante del *modo de Mi* aparecía ya en piezas del CMP como *Los sospiros no sosiegan* de Juan del Encina, o en la pieza anónima *No quiero más burlas, Juana* de el *Libro de Tonos Humanos* (Lambea, 2012: 4-7). Pero también aparece en el *pasacalles* del 4º tono y en la *jácara* en el *Poema Harmónico* de Francisco Guerau publicado en 1694 (Schmitt, 2000). En esta última, la direccionalidad melódica de ciertos pasajes nos recordaba —salvando las distancias— al espíritu de aquellas lejanas *diferencias* sobre el tema de las “vacas” en su bloque compacto

¹⁹⁹ Citaremos a Carlos Vega en su idea de *mesomúsica* de la que me he servido para encuadrar esta perspectiva.

melódico-armónico en la cuales los vihuelistas permutaban las voces superiores y elaboraban sus *diferencias* (Querol, 1966: 74 [14]).

Junto a la menor incidencia de la variante anterior tenemos la variante “la-mi” o “mi-la” e incluso las cadencias intermedias “la-la” —*mediación*— del 4º tono. Esta variante sobrevive en repertorios del barroco español en armonizaciones extremadamente condensadas de 4, 3 y hasta 2 acordes a modo de oscilación pendular entre dos centros modales —*pasacalles*, *chaconas*, *jácaras*, *fandango*, y otras— Esta pervivencia del 4º tono es aún causa de conflictos —y esperamos estar contribuyendo al debate—, pues la teoría armónica occidental más extendida en la actualidad no ha terminado de encajarla, debido a su empecinamiento reduccionista hacia el modo menor tonal como condensador de los distintos *tonos* polifónicos menores.

En el s. XVIII comienza a vislumbrarse cierta transformación en la consciencia auditiva de la época, consciencia que chocaba con el excesivo apego de los teóricos y compositores a las leyes del contrapunto. Antonio Soler decide dejar constancia crítica contra cierta Junta de Facultativos, ejemplificada precisamente mediante la cadencia frigia. La idea de aceptar las 5ª paralelas para evitar otras faltas nos sugiere una leve escisión en el desarrollo de esta cadencia.

Progresiones circulares

Hemos incidido en aquellas progresiones circulares mínimas de 4 compases por ser las más representativas del carácter de la música hispana barroca instrumental, principalmente la de género profano, cuyas fórmulas estaban muy ligadas a la danza. Incluso las fórmulas representativas de 8 compases como la *folía*, *vacas*, etc., constituyen la suma de agrupaciones de cuatro: 4+4. En los tratados de guitarra rasgueada abundan músicas de danzas populares, unas de carácter más cortesano otras más cercanas a la práctica popular, pero también hay piezas puramente instrumentales que remiten más bien a una forma musical, como los *pasacalles* de Sanz o de Guerau que son ya piezas autónomas.

En cuanto a las modulaciones, iniciamos nuestra búsqueda destacando primeramente el *Laberinto 2º de las falsas y puntos extraños y difíciles que tiene la guitarra* de Gaspar Sanz (1674), pues es significativo que las progresiones modulantes sean a través de la fórmula armónica de un *pasacalle* “iv-V7-i”. Aunque ya como pieza instrumental de autor encontramos por vez primera una modulación frigia en el *fandango* de Antonio Soler.

En el marco de lo que hemos denominado progresiones circulares debemos situar gran parte de músicas populares de un lado y otro del Atlántico (Manuel, 2002: 311). Hemos detectado una variante evolutiva de estas progresiones en el repertorio de la guitarra rasgueada,

armonizaciones extremadamente condensadas de 4, 3 y hasta 2 acordes a modo de oscilación pendular entre dos centros modales, variante que vemos asentada a partir de la antigua *zarabanda* y la *chacóna*. Lo vemos en armonizaciones de piezas instrumentales como *jota*, *fandango* y en distintas formas de *jácaras* entre otras, repertorios muy populares también al otro lado del Atlántico de cultura hispana. Esto apunta a que tales progresiones funcionan como un elemento globalizador en el mundo iberoamericano y que se han mantenido hasta la actualidad en músicas populares de tradición hispanoamericana, como los sones cubanos y mexicanos, joropos venezolanos, bambucos colombianos, etc.

2.2.3. SIGLOS XIX Y XX.

Continuando con la presencia del *modo de Mi* o sonoridad *frigia* y su cadencia representativa en piezas de influjo popular, y con la idea de extraer conexiones entre la música vocal e instrumental de la tradicional española y el repertorio actual del flamenco, seguiremos distintas directrices o enfoques según los siguientes repertorios históricos:

- 1) Examinaremos piezas enmarcadas en *modo de Mi* del repertorio de *la canción andaluza* del siglo XIX. Identificaremos estadios evolutivos —modales y armónicos— de este sistema modal. Señalaremos aspectos configurativos del *modo de Mi* que encontremos en este repertorio: variantes, notas recitativas, etc. Igualmente nos detendremos en los procesos cadenciales en los cuales interviene la cadencia frigia.
- 2) Dirigiremos la atención a la teoría armónica de ámbito europeo. A mediados del siglo XIX, nuevas tendencias musicales afectaron la forma de concebir la armonía, especialmente en lo referente a la tonalidad y a la modulación. Evaluaremos cómo afectó esta corriente europea al sistema modal de *Mi* y a su cadencia representativa, y en concreto en el mundo del flamenco.
- 3) Nos acercaremos a la música de dos máximos representantes de la escuela nacionalista española: Isaac Albéniz y Manuel de Falla. Analizaremos piezas emblemáticas de corte andaluz y señalaremos aquellos elementos modales y armónicos que involucren al *modo de Mi* en el marco de la música instrumental y artística.
- 4) Nos aproximaremos en el ámbito instrumental de la guitarra flamenca de finales del siglo XIX y principios del XX, destacando concepciones modales y armónicas generales. Analizaremos piezas instrumentales de los dos máximos exponentes de la guitarra flamenca actual: Paco de Lucía y Manolo Sanlúcar.

2.2.3.1. La canción andaluza del s. XIX.

El término “andalucismo” remite a cierto posicionamiento estético de relevantes consecuencias para la cultura española del siglo XIX. Un fenómeno que abarca la poesía, el teatro, la pintura, la literatura y la música. Los románticos se lanzaron a viajar por Oriente y especialmente por los países islámicos a raíz del desmembramiento del Imperio Otomano. En el caso español, la entrada de lo “oriental” será Andalucía y el Norte de África. Los *Cuentos de la Alhambra* de

Washington Irving (1832) convirtió a Granada en un Oriente idealizado que atrajo el interés de escritores y artistas románticos de toda Europa (Alonso, 1996)²⁰⁰.

Por otro lado, el folklore como disciplina hace su aparición oficial en España en 1882, aunque ya existía una rica tradición de recopilaciones y trabajos musicales y “se intensificaron las colecciones de tradición oral incluyendo transcripciones musicales” (Díaz, 1993: 39). Poniendo en valor el folklore musical como “realidad dinámica de las creaciones de un pueblo” (Ibídem: 25) dando como resultado una mayor fidelidad en las transcripciones. Es el caso de algunas transcripciones de Eduardo Ocón publicadas en 1874 y que tendremos ocasión de examinar. Además, hemos acudido a *La canción andaluza* de Celsa Alonso (1996), recopilación y estudio de piezas de música de influencia tradicional de distintos autores en acompañamientos de piano y guitarra. También comentaremos dos piezas de *Flores de España. Álbum de los cantos y aires populares más característicos* de Isidro Hernández (1853).

Polo de “*El criado fingido: Cuerpo bueno, alma divina*” Autor: Manuel García (Alonso, 1996: 16). Características armónicas. Compás de 3/8. Armadura: un sostenido. Comienzo con alternancia entre I-iv en *modo de Mi* transportado a Si, incluyendo la primera estrofa de la melodía. En contraste a este *ostinato* armónico encontramos —una nueva fórmula cadencial— la denominada cadencia andaluza iv-III-II-I integrada en otra estrofa. Antes del final hemos encontrado la variante de tensión armónica $v^{(b5)}$ -I “fa[#]-la-do”. El final concluye con Mi menor tonal.

²⁰⁰ Parte introductoria. Sin número de página.

Ilustración 64: Polo del “*El criado fingido*”. Fragmento (Alonso, 1996: 16).

Musical score for Polo "El criado fingido". The score is in G major (one sharp) and 3/8 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "que ya es - pi - ro, ay!, ay! que ya es - pi - ro." The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. A box containing the number "87" is placed above the first measure of the piano accompaniment.

Polo: “*El marinero*”. Autor: Francisco de Borja Tapia (ca. 1830) (Alonso, 1996: 19). Características armónicas. Compás de 3/8. Armadura: ninguna alteración. Introducción instrumental iv-I en *modo de Mi* seguido de un breve pasaje cromático descendente entre “la-mi” con uso de la sensible alterada de Mi: “re[#]”, luego una cadencia andaluza sobre una pedal de tónica modal. En el acompañamiento a la primera estrofa hace uso del *ostinato* armónico iv-I en *modo de Mi*, y en la melodía hemos advertido una segunda aumentada:

Ilustración 65: Polo “*El marinero*”. Fragmento (Alonso, 1996: 19).

Musical score for Polo "El marinero". The score is in G major (one sharp) and 3/8 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "Ma - ri - ne - ro por la mar -
Des - di - cha - do ma - ri - ne
Con mi bar - co sin con - sue". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. A box containing a symbol resembling a stylized 'S' is placed above the first measure of the vocal line.

En otra sección estrófica se dirige hacia el VI con alternancia de acordes “SolM-DoM” (III-VI) para volver de nuevo a la alternancia I-iv, esta vez enfatizando el IV (a diferencia del inicio, que enfatiza el I) e igualmente conclusión en iv.

Polo: “*La soledad*”. Autor: Francisco de Borja Tapia (Alonso, 1996: 21). Características armónicas. Compás de 3/8. Armadura: un bemol. Introducción instrumental iv-I —*modo de Mi* transportado a La— y acompañamiento estrófico en *modo de Mi*, aunque en pasajes cadenciales usa un II⁶ antes del I —cadencia frigia renacentista—, siendo las fundamentales reales: VII-I. También usa un acorde de 6^a aumentada en c. 71. Dos enfatizaciones destacables vemos en esta pieza, una sobre el VI (FaM) y en la estrofa final se enfatiza el II^o (SibM) que viene acompañada de su dominante secundaria (Fa7). En el final se alarga varios compases el II⁶ antes de concluir en I —*tonalidad frigia de La*—.

Ilustración 66: *La Soledad*. Fragmento (Alonso, 1996: 21).

The image shows a musical score for the piece "La Soledad". It consists of two staves. The top staff is for the voice, and the bottom staff is for the piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The vocal line begins with a melodic phrase, followed by lyrics: "do de día el dí a. le ña el mon te." There are several rests and ties in the vocal line. A "[Da Capo]" instruction is placed at the end of the vocal line. The piano accompaniment starts at measure 78, indicated by a box around the number "78". It features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, primarily using triads and dyads.

Canción andaluza: “La caña” (ca. 1830-40) (Alonso, 1996: 60). Alternancia de los acordes “Lam-MiM” y “Lam-FaM^{5/6#}-MiM”, siendo Fa un acorde de 5^a y 6^a (aumentada). La melodía se mueve en el ámbito de dos tetracordios descendentes: “mi-la” y “la-mi”.

Ilustración 67: *La caña* (Canción andaluza). Fragmento (Alonso, 1996: 60).

Eduardo Ocón (1874) distingue entre piezas de inspiración popular (de autor) y piezas populares:

“Comprendiendo bajo el nombre de nacionales aquellos cantos, cuya melodía es la expresión característica de la inspiración popular, sin que el pueblo no obstante los haya producido, y bajo el de populares aquellos otros que de este y de su propia inventiva proceden directamente” (Ocón, 1874: III).

“En cuanto a los propiamente populares que figuran en este libro —todos andaluces— han sido tomados de la boca del mismo pueblo, esmerándonos en copiarlos con la mayor exactitud posible, así como sus acompañamientos o armonizaciones, casi siempre de un corte muy extraño y primitivo; y nos lisonjamos de haber vencido en mucha parte las dificultades con que se lucha al escribir esta clase de melodías —de origen árabe probablemente— aumentadas con la que nace de no haber un modo constante de ejecución, de tal manera que cada vez que un mismo cantante las repite introduce en ellas alguna variación más o menos considerable. [...] No tenemos noticia de que estas melodías hayan sido hasta ahora escritas, o a lo menos publicadas, con el sello especial de originalidad que el pueblo les imprime en la ejecución, (...). Ciertamente muchos de los que han escrito en este género han conseguido su objeto, que se limitaba a presentar esos aires populares bajo una forma agradable y artística, traduciéndolos, por decirlo así, al lenguaje culto y tomándolos como tema de sus propias invenciones; pero nosotros no podíamos aceptar procedimientos semejantes, presentándonos con carácter distinto y siendo nuestro propósito reproducir con la posible exactitud y verdad en los detalles esas

armonizaciones, rudas y toscas a veces, y esas melodías, siempre raras y por extremo originales, que son sin embargo la verdadera expresión del sentido músico del pueblo andaluz” (Ocón, 1874: IV).

Esta *nana* (Ocón, 1874: 100) la enmarcamos según el estudio de J. A. de Donostia como en *modo de Mi* con alteraciones fijas, en este caso las notas 2ª y 3ª.

Ilustración 68: *La Nana* (Ocón, 1874: 100).

LA NANA.
WIEGENLIED.

♩ = 100.

Duer-me ni-ño chi-qui-to duer-me mi al-ma
Schla-fe süß mein Le-ben, schlaf, Her-zensklei-ne,

duer me-te la-ce-ri-to de la ma-ña-na.
gleichst des Mor-gen-ster-nes lieb-li-chem Schei-ne.

BIBLIOTECA
NACIONAL

La armonización que hace Pedrell de esta *nana* en tonalidad frigia de Fa[#] (Pedrell, 1958: 3). Se alteran las notas 2ª y 3ª del *modo* como “alteraciones fijas”, variante del *modo de Mi* identificada por Donostia y Manzano:

Ilustración 69: *Nana de Málaga* (Pedrell, 1958: 3).

Cancionero Musical Español. Felipe Pedrel

Recogida por:
D. Eduardo Ocón

Duer me ni ño chi qui to_ duer me mi al ma_ duer me te lu ce ri to de la ma ña na

Denominada también como escala *menor melódica*. Esta armonización le da un color distintivo en conjunción con el acorde de V^o –desde la tónica modal– “do[#]m^(b5)” y sobre todo el acorde de IV^o “Sim”.

En esta otra pieza con el título *Rondeña o Malagueña rasgueada* (Ocón, 1874: 82) aparece un recurso propio de la guitarra, lo podemos observar en los compases del 3 al 5. Dicho recurso no se aprecia en la escritura musical, se trata del desplazamiento de una “postura fija” —en este caso el acorde de tónica— que se desplaza un traste de forma ascendente, dejando las cuerdas 1^a, 2^a y 6^a *al aire* y funcionan como breves pedales, mientras el juego armónico dibuja los grados I-II-I del modo musical.

Ilustración 70: Rondeña o Malagueña “rasgueada” (Ocón, 1874: 82).

82

RONDEÑA Ò MALAGUEÑA (RASGUEADA.)

Allegretto. (♩ = 152.)

Canto.

Guitarra.

Copla.
Gesang.

D. C.

En la siguiente pieza *Murcianas o Granadinas* (Ocón, 1874: 83), —modo de Mi transportado a Si— la tónica modal hace uso de su séptima, que no siempre se incluye esta nota en el acorde de tónica.

Ilustración 71: *Murcianas o Granadinas* (Ocón, 1874: 83).

85

MURCIANAS Ò GRANADINAS.

Nos abstenemos de escribir las melodías respectivas de estas canciones, por desconocer sus giros especiales, pudiendo solo decir que son muy análogos al del Fandango, su tipo.

Wir schreiben die respectiven Melodien dieser Lieder nicht nieder, weil die ihnen eigenthümlichen Wendungen uns unbekannt sind. Wir können nur behaupten, dass sie mit ihrer ursprünglichen Form, dem Fandango, grosse Aehnlichkeit haben.

Canto.

Guitarra.

En el denominado “Polo gitano o flamenco” (Ocón, 1874: 92) y en el compás 6 de este sistema, vemos en la guitarra las notas “fa-la-si-mi”, que al igual que la malagueña anterior deriva de las “posturas fijas” en el mástil. En un sentido armónico actual es un acorde mayor con 4ª aumentada y 7ª mayor.

Ilustración 72: *Polo gitano o flamenco* (Ocón, 1874: 92).

* En el uso vulgar de Andalucía suelen emplearse como sinónimos estos dos adjetivos.

* In der Volkssprache Andalusiens pflegen diese beiden Adjective als Synonyme angewandt zu werden.

En la pieza “Soledad” (Ocón, 1874: 89) y en el c. 7 vemos en el piano un acorde de Fa⁶ con la 7^a añadida. Aquí el piano refleja mejor la tensión armónica debido al semitono descendente del bajo “fa-mi”.

Ilustración 73: Soledad, I (Ocón, 1874: 89).

SOLEDAD.
POPULAR.
VOLKSLIED.

89

Este canto es casi tan popular como el Fandango, siendo la variante que figura en esta página la que hemos creído más sencilla y popular de las muchas que de tal melodía se conoce. | Dieser Gesang ist fast so populär als der Fandango. Unter den vielen Spielarten, die von demselben bekannt sind, haben wir die hier niedergeschriebene als eine der einfachsten und populärsten ausgewählt.

Allegro. (♩ = 184.)

Guitarra. *ff* *p*

Canto.

Piano. *ff* *p*

The image shows a page from a music book with the title 'SOLEDAD. POPULAR. VOLKSLIED.' and the page number '89'. Below the title is a short paragraph in Spanish and German. The main part of the page is a musical score for guitar, piano, and voice. The guitar part is in 3/8 time and starts with a forte (ff) dynamic, followed by a piano (p) dynamic. The piano part is also in 3/8 time and starts with a forte (ff) dynamic, followed by a piano (p) dynamic. The vocal part is in 3/8 time and is marked with a dash, indicating it is a placeholder for a vocal line. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 184 beats per minute.

En los compases finales de esta misma pieza (Ocón, 1874: 99) se observa en la guitarra los acordes SolM-FaM-Mi en movimiento paralelo, incluyendo las 8^a y 5^a paralelas producto del desplazamiento de una determinada “postura fija” por el mástil.

Ilustración 74: *Soledad, II* (Ocón, 1874: 99).

pon-gas ves-ti-do de na-za-re no. *D.C.*
 tra-gen, fielst, wie er, auch drei-mal nie-der.

En la pieza *La Malagueña Tirana* (Ocón, 1874: 76), en los compases 8-11 vemos un acorde de 6ª aumentada en el papel de tensión armónica, II°. Y el uso de la *nota pedal* es muy significativo.

Ilustración 75: *La Malagueña Tirana* (Ocón, 1874: 76).

76

LA MALAGUEÑA TIRANA.

Moderato. (♩ = 116.) TIRANA.

Canto. Can-ta por que me di-vier-ta, can- Sing: Liebchen, weg mir den Kum-mer, sin-
 - ta-me tu vi-da mi-a: Can-ta por que me di-
 - ge mir, du sü-s ses Le-ben, bis mich der Ton dei-nes

Piano. *p*

f *p*

Es precisamente en el uso de estas notas pedales, sobre todo en el acorde de tónica, el que ofrece un sentido estático a la armonía... y a la melodía. La nota pedal sobre tónica permite una armonización “I-iv...” como en el arranque de la *malagueña tirana* anterior, pero aquí no se ha desligado del todo del tradicional modelo “I-iv...” del siglo XVIII, hay por lo tanto un pie en el siglo XVIII y otro pie en el XIX. Ocurre lo mismo con otras piezas populares andaluzas, como en el *pañó moruno*, del *Álbum de los cantos y aires populares de Flores de España* transcritos por Isidoro Hernández, alternando el ostinato “iv-I” con *cadencias andaluzas*:

Ilustración 76: *El paño moruno* (Hernández, 1883: 20).

Al pa ño fi noen la tien da _____ al pa ño fi noen la tien da _____ u

iv I...

na man cha le ca yo _____ u na man cha le ca yo _____

Cadencia andaluza

Pero hay piezas en las cuales se aprecian con mayor nitidez aquello que intentamos expresar. En la siguiente melodía de *El zorongó* del mismo álbum, el inicio en la tónica modal se dirige hacia la 5ª del modo, todo ello sobre un *acorde pedal* de tónica:

Ilustración 77: *El Zorongo* (Hernández, 1883: 8).

The image shows a musical score for 'El Zorongo' in 3/8 time, key of D major. The vocal line is written in a single staff with lyrics: 'Ben di ga Dios e se cuer po tan lle ni si mo de gra cia'. The piano accompaniment is in two staves. Annotations include: 'Tónica modal' pointing to the first measure of the vocal line; 'Reposo en la 5ª' pointing to a triplet in the vocal line; and 'Acorde pedal' pointing to the bass line accompaniment.

Un caso extremo es la pieza con el título de *playeras* de esta misma colección (Hernández, 1883: 59), en la cual la tónica modal se mantiene durante los 53 compases que abarca toda la pieza. Semejante caso no lo habíamos encontrado en piezas del siglo XVIII.

De las piezas de autor que hemos seleccionado en este apartado señalamos los siguientes datos en base al *modo de Mi* y su cadencia representativa:

- Inicios con *ostinatos* armónicos sobre “iv-I”, mientras que el acompañamiento a la estructura poética usan los siguientes contrastes: 1) cadencia andaluza integradas en el texto poético “IV-III-II-I”. 2) Alternancia “SolM-DoM” [III-VI]. 3) Alternancia “FaM-Sib” [VI-II].
- Movimiento de fundamentales en la cadencia frigia: V-I, VII-I, II^{5/6#}-I.
- Una variante del *modo de Mi* con alteración fija de la 2ª y 3ª, en *Nana* de E. Ocón.
- Movimientos de fundamentales II-I en *modo de Mi*, desplazamiento de una postura fija en la guitarra que da como resultado notas tenidas *al aire* o breves pedales ofreciendo las siguientes disonancias: 4ª aumentada y 7ª mayor “fa-la-si-mi”. En otros aparece la 6ª

añadida en el acorde de II. Uso habitual de la sexta aumentada en la cadencia. Escaso uso de la 2ª aumentada.

- *Modo de Mi* transportado a “si”. Uso de la 7ª en el acorde de tónica.
- Movimiento paralelo en la cadencia andaluza (incompleta: Sol-Fa-Mi) propio de la guitarra.

Según los datos que hemos barajado, hemos de destacar la aparición por vez primera de la sensible descendente en el bajo en sentido armónico definido y desligada del tradicional acorde de sexta de la cadencia frigia. No parece casualidad su aparición en las transcripciones de Ocón, bajo la siguiente premisa: “esmerándonos en copiarlos con la mayor exactitud posible, así como sus acompañamientos o armonizaciones, casi siempre de un corte muy extraño y primitivo” (1874: IV). Es la evidencia de una tradición en buen parte ajena a intelectuales y artistas, que ahora, en época romántica, han “redescubierto”.

De todo lo andado hasta aquí en nuestro recorrido diacrónico, podemos constatar el excesivo apego de los compositores y teóricos a las leyes del contrapunto y de la armonía. Un apego que ha perdurado durante siglos... hasta que la revalorización de la cultura popular auspiciada por el Romanticismo pone en valor el canto popular como materia y objeto de estudio:

“siendo nuestro propósito reproducir con la posible exactitud y verdad en los detalles esas armonizaciones, rudas y toscas a veces, y esas melodías, siempre raras y por extremo originales, que son sin embargo la verdadera expresión del sentido músico del pueblo andaluz” (Ocón, 1874: IV).

No podemos pasar por alto las armonías estáticas que funcionan como compartimentos estancos, facilitando así la dirección melódica en los inicios y llegada, acompañada de lo que podemos denominar “acorde pedal”. Tal vez aquí, en esta especie de ampliación de las armonías aceptadas, pudieron desarrollarse por fin entre los músicos numerosas variantes melódicas que hoy conocemos como propias del *cante jondo*, como el caso anterior en la relación de 5ª [mi-si], o bien la alternancia [mi-la, mi-si] especialmente en el acorde de tónica *modal*.

Efectivamente, el uso funcional de la tónica modal a modo de “acorde pedal” puede verse como el resultado de nuevas tendencias narrativas de explotación de las líneas melódicas²⁰¹. Es en esta

²⁰¹ Creemos que lo melódico y lo armónico obraron conjuntamente.

tendencia general al aumento de la dimensión temporal de los elementos donde abría que enmarcar el encuentro entre lo arcaico —distintas notas tónicas de bajo (Manuel, 1989: 77) — y lo moderno —armonías estáticas—, dos mundos que aunque nunca han marchado por separados, ahora se vuelven a influir con fuerza a través del concepto y desarrollo occidental de la armonía modal.

2.2.3.2. Nuevas concepciones armónicas de ámbito europeo.

François-Joseph Fétis fue uno de los teóricos más influyentes en el estudio de la música durante el siglo XIX. A él se debe en buena parte la conceptualización y divulgación del concepto moderno de tonalidad, expuesto sobre todo en su *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* de 1844 (García Gallardo, 2012: 489). El tratado de Fétis fue traducido al español y editado por su alumno Francisco de Asís Gil en 1850.

Para Fétis "La enarmonía, en el sentido de la música moderna, no consiste en un pueril cambio de nota sostenida, a nota unísona bemolizada, o viceversa, sino en una tendencia múltiple hacia diversos tonos." (Gil, 1850: 141). Así, refiriéndose a la armonía, la tonalidad y la modulación y refiriéndose a un período que cubre buena parte del siglo XVIII considera que:

"Un uso más o menos frecuente de la alteración de los intervalos naturales de los acordes, principalmente en Alemania, fue la única innovación armónica que se vio aparecer en este tiempo, casi enteramente consagrado al perfeccionamiento de las formas melódicas y materiales de la música." (Gil, 1850: 141).

Y apunta hacia diversos acordes del *modo menor* como origen de una nueva cualidad armónica: la *relación armónica múltiple*:

"Mozart parece haber sido el primero que comprendió, que había un nuevo origen de expresión, y un engrandecimiento de dominio del arte, en una propiedad de los acordes disonantes modificados por la sustitución del modo menor: propiedad que consiste en establecer relaciones múltiples de tonalidad, esto es, tendencias de un mismo acorde hacia tonos diferentes. En las obras de este maestro ilustre, es, por lo menos, en donde yo he encontrado las más antiguas trazas de estos acordes, en el sentido que se trata aquí." (Gil, 1850: 142).

Esta relación armónica múltiple se da en el acorde enarmónico por excelencia: el de 7^a disminuida. Y además:

"Desde que se hubo observado la facultad de cambiar de destino, que poseen ciertas notas de los acordes, se trató de buscar efectos análogos en otras armonías, y no se tardó en notar, que las alteraciones de intervalos de los acordes naturales gozaban de la misma propiedad. Por ejemplo, en el acorde de sexta aumentada con quinta, el intervalo de sexta aumentada, suena al oído, como el de séptima menor: de aquí la posibilidad de cambiar un acorde de sexta aumentada, en acorde de séptima de dominante, y viceversa; de que resultan tendencias tonales, enteramente diferentes." (Gil, 1850: 155).

Para Fétis, esta cualidad de *relación múltiple de los acordes* inicia un nuevo orden en la práctica armónica occidental —coloco la cita completa ya que no tiene desperdicio—:

"La introducción en la música de la multiplicidad de tendencias, o atracciones tonales, de notas en apariencia idénticas, ha creado para este arte un nuevo orden de hechos armónicos y melódicos, al cual yo he dado el nombre de orden pluritónico; y es el tercer periodo del arte. independientemente de la fuerza de expresión, que este nuevo elemento ha introducido en ella, ha añadido además, a las otras emociones producidas por la música, la sensación de sorpresa; sensación tanto más solicitada en el estado actual de la sociedad, cuanto que una de las enfermedades de la especie humana, en nuestro tiempo, es la saciedad de emociones simples.

No quiera Dios que yo considere como una causa de degradación del arte, esta multiplicidad de tendencias tonales, de donde la sensación de sorpresa, de que nuestros contemporáneos se muestran ávidos: ella es, por el contrario, su desarrollo natural y necesario. Critico únicamente el abuso, la fórmula hecha habitual; porque toda fórmula vulgariza y degrada los más nobles procedimientos del arte." (Gil, 1850: 157).

Hemos de subrayar la importancia de este hecho musical para el acorde de 7^a disminuida y de 6^a aumentada, en especial éste último, pues tiene su precedencia histórica en la cadencia frigia. Pero aquí la teoría armónica decimonónica ha equiparado el acorde de 6^a aumentada con el acorde de V7 mediante la enarmonía.

La tensión armónica que en la práctica ya generaba la tradicional cadencia frigia participa ahora tanto de las novedades teóricas del romanticismo musical como de las nuevas corrientes musicales del s. XX. Como por ejemplo el denominado *acorde de Tristán* de Wagner “al que

desde luego se le ha dedicado una bibliografía más extensa que a ninguna otra innovación armónica” (De la Motte, 1998: 226 ss)²⁰².

Ilustración 78: El acorde de Tristán (De la Motte, 1998: 226 ss).



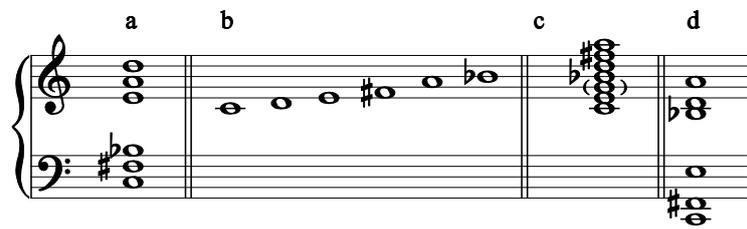
Como vemos, los teóricos inciden en clasificar a esta cadencia como una “segunda dominante”, pero que conecta con la cadencia frigia en el modelo V7(b5)-I —movimiento de fundamentales de 4ª “si-mi”—, donde la melodía es tratada de una forma no vista anteriormente, a saber: un pasaje cromático que va de la 3ª a la 5ª de Mi [si] en sentido ascendente. Este brillante atajo armónico rompe con las reglas de la tradición contrapuntística de siglos anteriores mediante el elemento cromático, posibilitando además la interpretación armónica múltiple mediante la enarmonía.

Un paso más hacia la individualidad sonora de los acordes “alterados” que participan ya en un lenguaje armónico del siglo XX lo vemos en el acorde “Prometeo” de Skryabin.

“El acorde místico, también llamado a veces “acorde Prometeo”, ya que fue en esta obra donde apareció por primera vez de forma sobresaliente, no es distinto a una dominante alterada (con el añadido de la nota Sol) y puede ordenarse como series de terceras [...] para formar una “onceava dominante” con una onceava alterada medio tono ascendente y puede, al menos parcialmente, ser entendida como una extensión de las construcciones del tipo de dominante encontradas en sus primeros trabajos [...]. Pero en la música posterior de Skryabin, este acorde pierde su inclinación tradicional a resolverse en la estable tríada de tónica. De hecho, se convierte en una especie de tónica en sí misma, pero se trata de un nuevo tipo de tónica “artificial” e inestable, totalmente distinta a la de cualquier música anterior” (P. Morgan, 1994: 73).

²⁰² Para Ernst Kurth la forma fundamental de esta cadencia es Si7-Mi7. Para Rudolf Louis y Ludwig Thille (1907) el primer acorde es entendido como II grado (subdominante), siendo el sol sostenido un retardo ascendente. Para Karl Mayberger (1878) el acorde inicial es un acorde híbrido, entendido dentro de los denominados acordes alterados cuyo Fa procede de La menor y el Re sostenido lo hace de Mi menor. Para Horst Scharschuch (1963) es una segunda dominante sobre Si (si-re[#]-fa-la) con 5ª alterada en menos y que resuelve en la primera dominante Mi7.

Ilustración 79: El acorde “místico” de Skryabin (P. Morgan, 1994: 73).



Pero en “c”, si se enarmoniza el “sib” por “la#” resulta un acorde de sexta aumentada, que en el sistema tonal se entiende como un IVº grado, lidio dominante para la teoría del jazz, y que en el flamenco tiene su correspondencia en una vertiente de su tensión armónica. Pero estas conexiones serán abordadas detenidamente en el apartado III.

2.2.3.3. Nacionalismo Musical: Albéniz y Falla.

Desde la Revolución francesa, Europa se debate en la alternancia de imperio o nacionalidades. Esta búsqueda de identidad motiva la necesidad de lo distinto, lo otro, lo diferente, como autoafirmación de la propia existencia y costumbres, tanto individual como colectivamente (Alonso, 1996)²⁰³. En el campo musical, Felipe Pedrell (padre del Nacionalismo musical español) mostró un gran interés por la canción culta con acompañamiento, siendo una alternativa más para canalizar la captación de lo popular, en especial la canción popular española a través de un vehículo de expresión culto. Algunos compositores optaron por una estética de corte populista (generalmente andalucista), alimentada por los derroteros del pintoresquismo y costumbrismo románticos. Otro grupo de compositores se sumaron a la estética de la romanza italiana, imitaciones más o menos afortunadas según el talento y técnica musicales. Pedrell recoge la sabiduría del canto popular como elemento motor para reconvertirlo en lenguaje culto, aunque a veces se deja cautivar por elementos de signo orientalista, por la influencia de modelos franceses, pero también por influencia del Lied de Schubert y las intimidades pianísticas de Chopin (Alonso, 1992: 305 y ss).

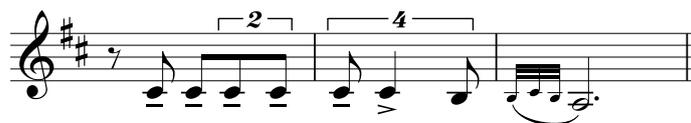
²⁰³ Parte introductoria. Sin número de página.

Se buscaba el reconocimiento de la existencia de un rico manantial popular de remotos orígenes que diera lugar a lo netamente español: polifonía renacentista, la tonadilla, Scarlatti o la zarzuela. Aunque con diversos altibajos a lo largo del XIX, será en los primeros años del siglo XX cuando se origina una escuela nacional en la que Albéniz marca los pasos a seguir, pues su obra se fundamenta en la singularidad de temas populares con fuerte sentido de universalidad (Giménez, 2003: 24).

En 1902, Manuel de Falla conoce a Felipe Pedrell (por entonces profesor de Historia y Filosofía de la Música desde 1900 en el Conservatorio de Música de Madrid). Pedrell le inculcó el rigor y la pulcritud formal (estudió las formas musicales, el coral o el lied). También le inició en la instrumentación y la orquestación, entre otras descubrió la música rusa, en particular la del “Grupo de los Cinco” y, sobre todo, le hizo profundizar en el conocimiento de la riqueza de la historia musical y del folklore español (Nommick, 2005: 290 y ss.).

A partir de la elaborada escritura musical de Albéniz podemos observar el nuevo rumbo que la *armonía modal* iba tomando. Veamos un ejemplo sobre el tratamiento del colorido armónico al que es sometido un breve motivo de un pasaje de su *Rondeña*:

Ilustración 80: Iberia: *Rondeña*. Motivo (Albéniz, 1988a).



Todo el pasaje es construido sobre una pedal de La. Dejando a un lado la posible función de esta nota pedal en el conjunto de la pieza, veamos ahora las armonías. En el primer sistema (c. 105-106), E⁷-A⁶. En el segundo sistema (c. 109-110), E⁷-Am⁶. En c. 111 el motivo se desplaza una 3^a ascendente y la armonía cambia hacia Gm⁶-Am⁶, cadencia frigia²⁰⁴ Vm^{7(b5)}-I⁽⁻⁶⁾ pero con tónica menor. En c. 115-118, cadencia frigia: Vm^{9(b5)}-I⁶, uso de la 6^a aumentada (sol[#]) en el V,

²⁰⁴ La mano izquierda del piano hace realmente VII⁶-I⁶, pero si incluimos la nota *mi* de la melodía el resultado global es el movimiento de fundamentales V⁷-I⁶ en la cadencia frigia.

destaca que en la tónica mayor añade las notas 6 y 7 alteradas. En el quinto sistema, las fundamentales de la cadencia frigia son ahora $Vm^{7(b5)}-I^{(-6)}$, siendo la tónica menor y sexta menor añadida. En el sexto sistema, las fundamentales son las mismas que la anterior, pero modificadas, $Vm^{11(b5)}-I^{(-6)}$ ahora con tónica mayor. En el séptimo sistema, nuevamente $Vm^{7(b5)}-I^{(-6)}$ con tónica menor. Por último y en el octavo sistema, movimientos de fundamentales V^9-I^6 con tónica mayor, no siendo aquí cadencia frigia.

En definitiva, la tónica “la” es tratada como *centro modal*: diversas coloraciones en mayor, en menor y en frigio.

Ilustración 81: *Rondeña*. Isaac Albéniz (fragmento).

103 *expressivo* 104 105 106

mf mais bien marqué

pp

Ped.

107 108 109 110

mf

pp

Ped.

111 112 113 114

poco cresc. *sf*

pp

Ped.

115 116 117 118

sempre espressif

poco cresc. *sf*

pp

Ped.

119 *con anima* 120 121 122

molto sf *f* *pp*

Ped. *Ped.*

123 124 125 126

f *f* *pp*

Ped. *Ped.*

127 128 129 130

p *sf* *mf* *pp*

pp *Ped.*

En la pieza *Albaicín* (Albéniz, 1988b) se revelan ciertos elementos tanto a nivel armónico como estructural y que tienen su propia lógica si son entendidos desde un sistema modal distinto al mayoritariamente admitido en la música *de autor* occidental: el *modo de Mi armónico*. Se encuentran en esta escritura pianística elementos propios de la guitarra: La pedal de “do” (c. 1-16) es la 5ª del *modo de Mi* (transportado a Fa). La tónica frigia del c. 17 presenta la disonancia de 9ª que define el modo. También, en el c. 21, sobre pedal de “fa” construye el IIº del modo (Solb), este detalle ya aparecía en las transcripciones de Ocón en la *Rondeña o Malagueña rasgueada*.

Ilustración 82: Albéniz, *Albaicín*, a (1988b).

Piano

8

15

21

En el siguiente fragmento de esta misma pieza, aparecen distintas inversiones del acorde de 6^a aumentada (tensión armónica, ver en corchetes): c. 33 6^a aumentada; c. 37 un II grado en primera inversión y en c. 41 una tercera inversión del VII⁷, con fundamental alterada como sensible.

Ilustración 83: Albéniz, *Albaicín*, b.

33

pp

*Ped**

38

sf

sf

*Ped**

*Ped**

En el c. 127 aparece otro centro modal en *modo de Mi* (transportado a Re). Pero préstese atención a las relaciones entre tónicas modales: de momento tenemos fa-re: relación de 3ª menor descendente.

Ilustración 84: Albéniz, *Albaicín*, c.

127

*Ped**

En c. 165 presenta el tema en la tónica modal en “lab”:

Ilustración 85: Albéniz, *Albaicín*, d.

Con anima a Tempo

165

sf *spiritoso*

ff

ff

Ped.

Ped.

Ped.

Detailed description: This musical score excerpt shows measures 165 to 170. The piece is in a minor key with a key signature of three flats. The tempo is 'Con anima a Tempo'. The score is for piano, with a treble and bass clef. The right hand features complex chordal textures and melodic lines, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. Dynamic markings include *sf* (sforzando) and *ff* (fortissimo). Pedal points are indicated at the beginning and end of several phrases.

Después de un extenso pasaje modulante, se presenta el tema en la tónica modal de “fa”:

Ilustración 86: Albéniz, *Albaicín*, e.

201

ff

Ped.

Detailed description: This musical score excerpt shows measures 201 to 204. The piece is in a minor key with a key signature of three flats. The tempo is 'Con anima a Tempo'. The score is for piano, with a treble and bass clef. The right hand features complex chordal textures and melodic lines, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. Dynamic markings include *ff* (fortissimo). Pedal points are indicated at the beginning and end of several phrases.

Y lo hace para quedarse, incluyendo un elemento rítmico característico del toque flamenco de *soleá*. Si anteriormente, el alejamiento de la tónica principal era hacia “re” (3^am descendente), ahora tenemos la misma relación interválica: “lab-fa” (también de 3^a m descendente).

Ilustración 87: Albéniz, *Albaicín*, f.

229 **a Tempo** *sec sec sec*

Pero Albéniz nos sorprende en los compases finales. Introduce el tema en SibM a modo de *coda*, pero. Sin embargo, la escala que está utilizando no es la tonalidad de SibM. El acorde es mayor pero con la nota 6ª menor (sol♭) es decir: *modo de Mi* con las notas 2ª y 3ª como alteración fija y conocida también como “menor melódica” (Donostia, 1946: 175). No obstante, Albéniz hace un guiño modal jugando con “do♯” y “do♭” en c. 232, véase en c. 237 “do♭”. En este juego de 2ª mayor-menor en *modo de Mi*, Albéniz hace uso de una última sorpresa.

Ilustración 88: Albéniz, *Albaicín*, g.

232 **a Tempo** *ppppp*

p et très doux

237 *sf pppp*

En efecto, va a concluir la pieza en *modo de Mi* (transportado a Sib) presentando el *tema* musical:

Ilustración 89: Albéniz, *Albaicín*, h.

289 a Tempo

ppp

Y seguidamente el elemento rítmico para afianzar.

Ilustración 90: Albéniz, *Albaicín*, i.

297

p *ff* *p*

sec *sec* *sec*

Ped. Ped.

En resumen, Albéniz aborda el *modo de Mi* de forma estructural colocándolo estratégicamente en varias tonalidades, y no hay duda de que es un elemento esencial de esta pieza. Las relaciones de 3ª menor descendente entre tónicas modales articulan secciones de esta pieza: Fa-

Re, Lab-fa. Y la elección que hace de usar variantes del *modo de Mi* (transportado a Sib) como final, bien podemos verla como una despedida al sistema tonal menor europeo²⁰⁵.

De Manuel de Falla (1923 a) señalamos la utilización de sonoridades *frigias* yuxtapuestas en un fraseo de la Danza nº 1 de Falla *La Vida Breve* estrenada en 1913, y de manera aún más espectacular en la Danza del Molinero —Farruca— de “El Sombrero de tres Picos” estrenada en 1919. Esta pieza está polarizada en torno a dos tonalidades *frigias* a distancia de 3ª menores: SolM *frigio* y MiM *frigio*.

²⁰⁵ La armadura de esta pieza usa 5 bemoles y desde una perspectiva tonal la tonalidad está en Sib menor, relativo de Reb mayor. La elección de Sib como final no es casual, pero su tratamiento modal tampoco.

Ilustración 91: La vida breve: *Danza n° 1*. Fragmento 1 (Falla, 1923 a).

The image displays two systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system, starting at measure 28, shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line includes a circled 'E' and a dotted line labeled 'g#b'. The second system, starting at measure 35, shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line includes a circled 'A7' and various chords like Em7(b5) and A7.

Vemos en el pasaje de arriba cómo melodía y acompañamiento realizan una modulación entre dos tonalidades frías: de “Mi” a “La”, es decir en relación de 4ª ascendente.

Falla utiliza pasajes destacados en *modo de Mi* de gran expresividad acompañados de *ostinatos*, ofreciendo una poli-rítmica típica de “lo andaluz” al conjunto —hemiolia—, como en el gráfico siguiente:

Ilustración 92: La vida breve: *Danza n.º 1*. Fragmento 2 (Falla, 1923 a).

The image displays three fragments of a musical score for 'Danza n.º 1' by Falla. The first fragment, starting at measure 110, features a treble clef with a key signature of one flat and a 7/8 time signature. It includes a bass line with a chord labeled *Em7(5b)* and a melodic line with triplets and a tempo marking *A(frigio)*. The second fragment, starting at measure 118, is titled 'Pesante ma con fuoco' and includes the instruction *ff e con anima*. The third fragment, starting at measure 126, includes the instruction *sempre ff* and ends with *p dolce* and *dim.*

Otras veces utiliza armonías *frigias* en pasajes rítmicos intermedios con ausencia de melodía, imitando los rasgueados de la guitarra:

Ilustración 93: El sombrero de tres picos: *Danza de los Vecinos* (Falla, 1923 b).

The musical score is presented in three systems, each with a corresponding chord progression below it. The first system (measures 1-5) includes a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* marking. The second system (measures 6-11) includes a forte (*f*) dynamic. The third system (measures 12-14) also includes a forte (*f*) dynamic and ends with *etc...*

Chord progressions for the first system: G⁹, E, A, F[#]7(b⁹), B^m, C[#]7

Chord progressions for the second system: F[#]7(b⁹), F[#]m7(add11), F[#]7(b⁹), F[#]m7(add11), F[#]7(b⁹), E^m

Chord progressions for the third system: F[#]7(b⁹), E^m, F[#]7(b⁹)

En el pasaje anterior, la armonía frígida se sitúa en Fa[#], contrastando con la tonalidad general de la pieza en ReM. Nótese que son *tonalidades relativas* entre sí, pues comparte la misma armadura.

En la Danza del molinero —gráfico siguiente—, el pasaje melódico central usa claramente el tipo melódico “mi³-la⁴-mi³” con acompañamiento de acordes en superposición por 4^a. La modulación a Sol frígido es prácticamente repentina —relación de 3m ascendente—.

Ilustración 94: El sombrero de tres picos: *Danza del Molinero* (Falla, 1923 b).

Manuel de Falla

Moderato assai $\text{♩} = 60$

Piano

ff molto ritmico e pesante

Armonía frigia sobre MiM

p cresc. molto

ff

fff marc.

ff pp

marc. il canto

f > cresc.

ff

pp subito

Modulación a SolM frigio

El compositor no duda en realizar una modulación directa entre sonoridades frías a distancia de tercera menor —ahora descendente—, es decir, está enfrentando, o más bien combinando

como recurso expresivo, dos tonalidades frías a lo largo de la pieza. La sonoridad fría se asienta y desarrolla de manera muy autónoma y libre. El contraste entre el *fortísimo* y el *piano* súbito realza aún más la expresividad de la danza:

Ilustración 95: Danza del Molinero. M. de Falla. Modulación directa.

(Pesante)

ff

3 3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3

Modulación directa entre dos tonalidades frías: SolM-MiM

pp subito

3 3

El tratamiento que hace Falla de la tónica modal es algo singular, pues la distinción entre lo armónico y lo melódico es bastante nítido. El equilibrio entre lo modal y lo armónico se puede apreciar en la melodía en el uso de la 2m, mientras la armonía hace uso la 2M:

Ilustración 96: El Amor Brujo. Introducción (Falla, 1921).

1

sff

sff

sff

2 3 4

8^{vb} 8^{vb} 8^{vb}

Más complejo es el conocido fragmento de la *Danza del Fuego* (Falla, 1921). El *ostinato* del bajo dibuja la tríada Dom, en cambio, la figuración de blancas (con el mi[♯]) es sorprendente.

Ambos *ostinatos* producen una sonoridad inquietante. Nuevamente se está jugando con la ambigüedad de la 3ª, mayor-menor, aquí con mucho tacto. La interpretación armónica múltiple se hace presente. La primera semifrase (c. 24-27) hace uso de la 6ª mayor (la) acercándose a la escala dórica de “do”; pero también es interpretable como *modo de Mi* —transportado a “do”— con 6ª mayor. En las dos semifrases restantes la aparición del mi^{\sharp} hace cambiar el *ostinato* del bajo. Si todo este fragmento melódico hace uso de una misma escala entonces la alternancia entre mi^{\flat} y mi^{\sharp} —nota sensible de Fa— es debido al influjo de las notas de atracción en sentido ascendente-descendente. En sentido armónico el *ostinato* del bajo es desconcertante, es posible que confluyan dos elementos: uno armónico (figuración de negras) y otro melódico (*mi* como nota de atracción de *fa*).

Ilustración 97: El Amor Brujo. *Danza del Fuego*, fragmento 1 (Falla, 1921).

The musical score for 'Danza del Fuego' (fragment 1) by Falla (1921) is presented in two systems, measures 23-35. The music is in 2/4 time and features a piano accompaniment. The right hand (treble clef) plays a melodic line, while the left hand (bass clef) plays a rhythmic ostinato. The key signature has one flat (B-flat). The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and various musical notations including slurs, accents, and triplets. The first system covers measures 23-28, and the second system covers measures 29-35. The melodic line in the right hand is characterized by its ambiguity, often being interpreted as either a Dorian mode or a mode of Mi. The ostinato in the left hand is a rhythmic pattern of eighth notes, which is described as being both harmonic and melodic in nature.

Es conocido la predilección en Falla hacia los acordes en superposición de 5ª. La melodía de la primera semifrase (c. 75-82) puede tener dos lecturas: como *dórica* o como *lidia*. La segunda semifrase (c. 83-90) es casi idéntica, salvo por el mi^{\flat} , convertida ahora en frigia. Y en los compases 93-98 se produce una modulación hacia tonalidad frigia de Si (relación de 3ª menor: re-si). En cierta forma también estamos ante una “interpretación modal múltiple”.

Ilustración 98: El Amor Brujo. *Danza del Fuego*, fragmento 2 (Falla, 1921).

The musical score consists of three systems of staves. The first system covers measures 75 to 82, the second system covers measures 83 to 90, and the third system covers measures 91 to 98. The music is written for piano (ff) and features a complex rhythmic pattern of chords and triplets. The key signature is one flat (B-flat). The score is in 3/4 time. The first system (measures 75-82) shows a series of chords with a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The second system (measures 83-90) continues this pattern, with a triplet of eighth notes in measure 88. The third system (measures 91-98) shows a more complex rhythmic pattern with a triplet of eighth notes in measure 95. The score ends with a double bar line and a dashed line indicating the end of the fragment.

Una de las razones de la aceptación tan amplia de la música de Manuel de Falla la vemos — como otros autores— en esa utilización del *modo de Mi* en toda su obra. “Es evidente que Falla encontró en la sonoridad del modo de mi un resorte musical que empleó con profusión, a causa del gran poder evocador de lo español que ya venía teniendo desde varias décadas antes” (Manzano, 1999: 7).

¿De lo español, o de lo andaluz?, podríamos preguntarnos. Hay un hecho cierto: en la obra de Manuel de Falla esta sonoridad arquetípica va indisolublemente unida a Andalucía, y en muchos casos a la música flamenca. Pero lo sorprendente de este hecho es que el modo de mi, como se puede comprobar haciendo un rastreo por las recopilaciones de música popular tradicional, tanto las que aparecieron en las primeras décadas de siglo como las que se han hecho posteriormente a la época de Falla, está presente en la tradición popular española con una insistencia que no deja ninguna duda sobre su carácter autóctono y arquetípico de lo español” (Ibidem).

Sobre Turina, escribe José María Benavente: “La influencia de las armonías guitarrísticas en el impresionismo musical andaluz de Turina y Falla, es decisiva. Y es en este punto donde Turina aporta una gracia particular al impresionismo andalucista” (Benavente, 1983: 151). Este autor hace un estudio de «lo modal andaluz en el impresionismo de Turina», del que destacamos aquí las aportaciones del impresionismo musical a la cadencia andaluza, en la:

“utilización de 7ª y 9ª naturales y de otras especies, engalanadas con apoyaturas, notas añadidas, de sustitución y alteraciones cromáticas, siempre con predominio del paralelismo a lo impresionista o a lo andaluz²⁰⁶” (Benavente, 1983: 153).

Muchos de los procesos cadenciales que resume Benavente de la música de Turina son muy complejos en cuanto a relaciones armónicas y se alejan de nuestro objetivo, aunque podemos rescatar una concepción modal curiosa. Benavente expone dos formas de entender la cadencia andaluza en base al tetracordio y pentacordio descendente (con distintas variantes²⁰⁷) [la-sol-fa-mi], [si-la-sol-fa-mi]; una donde el “mi” es fundamental del acorde, y otra donde el “mi” funciona como 5ª del acorde²⁰⁸. Este análisis de Benavente muestra mucho de Turina en lo experimental. Pero aquí tan sólo hemos apuntado el tratamiento del tetracordio y pentacordio representativo de lo andaluz con técnicas armónicas avanzadas de la música impresionista francesa.

2.2.3.4. Hacia un nuevo escenario: el *modo de Mi armónico*.

En el ámbito del flamenco, y en 1867 el guitarrista Julián Arcas²⁰⁹ toca en público por primera vez su *celeberrima* “Soleá” (Rioja, 2008: 6-X). Dicha *soleá*, enmarcada con el epígrafe de *inedita*, está escrita en compás de 3/8 a dos guitarras; destaca en ella la no utilización de

²⁰⁶ Benavente entiende que lo modal andaluz es por naturaleza impresionista: “las armonías de la guitarra flamenca son modales y eminentemente impresionistas” (p. 150).

²⁰⁷ Con distintas variantes melódicas: [si-la-sol[#]-fa-mi], [si^b-la-sol-fa-mi] o [la^b-sol-fa-mi].

²⁰⁸ A lo que Benavente llama “resonancia inferior”. Los ejemplos donde la armonización del “mi” son armonizados como tónica son más o menos predecibles, excepto en alguna sustitución del lidio (Fa) por B^{b7} que resuelve en MiM frigio. En las armonizaciones de la cadencia andaluza donde el “mi” es como 5ª de un acorde (resonancia inferior) las armonizaciones son a veces sorprendentes; en las que introduce técnicas impresionistas muy elaboradas: dominantes sobre tónica, pedales con acordes paralelos, polimodalidad, politonalidad, y acordes de 11ª, o de 13ª entre otros.

²⁰⁹ Julián Arcas, cuyo nombre completo era Julio Gabino Arcas Lacal (María, Almería, 1832 - Antequera, 1882).

alteraciones de paso²¹⁰ ni dominantes secundarias (Arcas, 1993: 180), excepto la normal alteración de la característica de la 3ª en el acorde de tónica. Pero en la *Rondeña* del mismo autor, sí aparecen pasajes cromáticos, notas de adornos alteradas y el empleo de dominantes secundarias, quedando patente la mayor riqueza armónica de la *Rondeña* (Arcas, 1993: 183). No consideramos casual la predilección por el uso de cromatismos que aparece con frecuencia en muchas piezas en modo de Mi en la zona mediterránea, especialmente en el Sur y el Levante. Fernández Durán observa que “La mayor presencia de cromatismos en el Sur y su paulatina reducción hacia el Norte no pasó desapercibida a Martínez Torner, García Matos y otros folcloristas” (Fernández Durán, 2009: 498-499). Iremos dando apuntes sobre este tema en nuestro segundo bloque. Bien es cierto que tal uso de cromatismos, donde principalmente aparece es en ámbitos artísticos: en la guitarra flamenca, que es popular pero artística, y en las músicas de autores que como los que acabamos de ver, se inspiran en sonoridades de la guitarra flamenca.

Veamos una comparación en el uso de dominantes secundarias en dos introducciones muy parecidas. La primera es el *Preludio* de las *Seis piezas sobre cantos populares españoles* de Enrique Granados (1895). La segunda, la reconocida *Rondeña* de Ramón Montoya²¹¹ grabada en 1936²¹²:

²¹⁰ Tan solo aparece un fa# de las escala menor melódica en semicorcheas, que, armónicamente no tiene ninguna repercusión.

²¹¹ Transcripción de archivo sonoro. Album: *Ramón Montoya y Manolo el de Huelva. Concierto de Arte Clásico Flamenco*. Producción del Excmo Ayuntamiento de Sevilla (Delegación de Cultura) para la III Bial de Arte Flamenco. LP doble, Código 22738. Dial Discos, año 1984. Transcripción del fragmento: S. Valenzuela.

²¹² Ramón Montoya grabó el toque de minera en París en una serie de seis discos de 30 cm en el sello BMA (la Boîte à Musique). TORRES CORTÉS, Norberto (2010): “La evolución de los toques flamencos: desde el fandango dieciochesco «por medio», hasta los toques mineros del siglo XX”. *Revista de Investigación sobre Flamenco: La Madrugá*, nº 2, junio, p. 80.

Ilustración 99: Granados-Montoya. Ejemplo en el empleo de enfatizaciones.

Preludio, E. Granados

Andante

Rondeña, R. Montoya

Estos recursos armónicos circulaban en ambientes flamencos, que aunque podemos retenerlos como populares, algunos de sus guitarristas más destacados no eran ajenos a la música de autor. Los logros y novedades de los músicos de ambos mundos se influían mutuamente.

Los dos ejemplos están basados en estilo de *Malagueñas*, la concepción armónica es la misma: uso de dominantes artificiales sobre distintos grados del *modo de Mi*. En este fragmento, el juego armónico en Granados es menos elaborado que en Montoya²¹³. Granados emplea una dominante artificial sobre el II. En cambio, Montoya las amplía a la progresión I-II-III, pero además hay encadenamientos de dominantes artificiales entre sí y sin llegar a resolver en su grado respectivo, lo vemos en el encadenamiento II-III y II-I. Un recurso específico muy original en esta *Rondeña* lo vemos justo antes del final del fragmento anterior: el enlace II-I realizado a través de una dominante artificial del I, es un recurso rarísimo.

Ramón Montoya introdujo otros avances técnicos y armónicos; en su *Rondeña*, la afinación es en la tonalidad *frigia* de Do#, proponiendo una nueva afinación de las cuerdas de la guitarra: [re-la-re-sol-si-mi]. Su *Minera*, está en tonalidad *frigia* de Sol#. Montoya incorpora de forma

²¹³ No disponemos de datos para afirmar o negar que Ramón Montoya tomara prestada o no esta idea musical de Enrique Granados. Aunque la distancia temporal es llamativa, 41 años.

sistemática las “dominantes secundarias” en todos los *palos*. Fue él quien estableció las bases para un desarrollo posterior:

“Después de un largo periodo de explotación de los toques fijados sobre todo por Ramón Montoya, la generación de Paco de Lucía/Manolo Sanlúcar/ Serranito en su búsqueda de ampliar el horizonte musical del flamenco, se ha visto obligada a ampliar estas reglas, proponiendo nuevas formas de marcar la cadencia andaluza y nuevas afinaciones” (Torres, 2001: 10).

Las primeras grabaciones localizadas en tonalidad frigia en Fa[#], las ha localizado Guillermo Castro bajo el nombre de *tarantas*, *cartageneras* y *malagueñas* en 1909, con Antonio Chacón y Juan Gandulla Habichuela a la guitarra (Castro, 2011 b: 112). Posteriormente, Ramón Montoya desarrollará este “*tono por tarantas*” incorporando armonías disonantes, “un proceso que se puede considerar concluido hacia los años 20” (Castro, 2011 b: 113).

2.2.3.5. Manolo Sanlúcar.

Ya hemos mencionado cómo Sanlúcar fundamenta el tetracordio dórico descendente como matriz del flamenco. Dicho tetracordio, le sirve de elemento estructural, pues sobre el tratamiento armónico y tipo de modulaciones expresa muy poco; tan sólo hace referencia al VII^o, que es un grado especialmente utilizado en la teoría de la modulación a causa de la disonancia de 5^a disminuida. Sanlúcar fundamenta su sistema personal en base a acorde de VII^o de la escala [Si *locrio* y su acorde representativo: Bm7(^b5)] (Torres, 2001: 5). En realidad, utiliza la sensible descendente para aplicar en su resolución un elemento sorpresa, que no es otra cosa que aplicar un principio de modulación, sin duda por la necesidad de abrir nuevos espacios sonoros.

La idea de modalidad en Manolo Sanlúcar la interpretamos con un componente más racional que instintivo. Esto se ve en su obra *Locura de Brisa y Trino* (Sanlúcar, 2000), con la participación de Carmen Linares. De esta obra señalaremos ciertos tratamientos armónicos.

La modulación entre sonoridades *frigias* de manera directa, sin acordes intermedios aparece en la introducción en el tema *Campo* [C (b9) y A (b9)]. En el tema *Gacela de amor desesperado* la sección “A” es cantada *ad libitum*. Predomina la sonoridad *mixolidia* que tanto explora Sanlúcar

en toda la obra. La resolución hacia G[#] mayor *frigio* declara una modulación modal de distinto ámbito tonal²¹⁴:

Tabla 6: *Gacela de amor desesperado, I* (Sanlúcar, 2000).

A		
La noche no quiere venir	para que tú no vengas	ni yo pueda ir.
E9	E9	G [#] (b9)

En la Coda, hace uso de varias modulaciones *frigias* de forma cromática descendente (F-E, Eb-D) y sobre la escala disminuida descendente (desde Eb-D, hasta, A-G[#], sus fundamentales a distancia de 2^aM descendente, concluyendo en la modalidad *frigia* de G[#], modo con el que comenzó el tema:

Tabla 7: *Gacela de amor desesperado, II* (Sanlúcar, 2000).

CODA		
Ni la noche ni el día	quieren venir	quieren venir
F E	F E	E ^b D
para que por ti muera	y tú mueras por mí	Guitarra
C7(b5)	B(b9)	A(II)___G [#] (<i>frigio</i>)

La tonalidad de pieza “Normas” comienza en el G[#] *frigio* y termina en F[#] *frigio*, manifestando un uso libre de las tonalidades. También hace uso de un “*desarrollo motivico*” en una de las secciones instrumentales. La frase de introducción del segundo verso es igual que la introducción al primer verso, pero transportadas un tono alto. La razón puede ser el respetar la tesitura de la voz de Carmen Linares. También hace uso en este tema de pasajes cromáticos descendentes al igual que en el tema “Campos”.

En el tema “Adán”, C[#] es la tonalidad frigia principal, sorprende la aplicación sin rodeos de modulaciones en el transcurso de la voz y no sólo en los fragmentos instrumentales. El acorde

²¹⁴ En relación a modos con distinto número de alteraciones, proveniente de distintas tonalidades. El modo ya no sólo forma parte de la tonalidad de donde surge, sino que se convierte en una identidad propia donde puede ser contrastada con otras identidades modales de distinta procedencia, en este caso se trata de un Mi9 (*Mixolidio*) y G[#] (b9) (*frigio* mayor).

F#7(b5) —Vº de un C# frigio— hace de “acorde bisagra” hacia una cadencia andaluza: "Re7-Do-Si", este acorde –Vº– sustituye a Re7²¹⁵, (ver gráfico siguiente en recuadro nº 1). El Mi9 es sonoridad *mixolidia*, mientras que el C tiene carácter *lidio*, lo que le hace fluctuar entre diferentes tonalidades (ver gráfico en recuadro nº 2).

²¹⁵ “Re” como fundamental sobreentendida.

Transcripción 17: *Adán* (a). "Locura de brisa y trino" (Sanlúcar, 2000).

Presentación vocal D C# D E D C#(b9) etc..

voz

A la puer ta Fe de ri co lla ma si si lla ma

El "Ay...." es en E⁹(7add) E⁹ F# D A⁷ D C# bis
(Mixolídio) frigio

Voz

Guit. 1 F#7(b5) C

Voz

Ár bol de san gre mo ja la ma ña na por don de gi

Guit. 2 B(b9) E⁹ C E⁹

Voz

me por don de gi me la re cién pa ri da

Voz B etc..

su voz de ja cris ta les en la he ri da

Detailed description: The image shows a musical score for a song. It consists of several systems of staves. The first system shows a vocal line with the lyrics 'A la puer ta Fe de ri co lla ma si si lla ma' and a guitar line with a chord box for F#7(b5). The second system shows a vocal line with a melisma 'El "Ay...." es en E9(7add)' and a guitar line with a chord box for E9. The third system shows a vocal line with the lyrics 'Ár bol de san gre mo ja la ma ña na por don de gi' and a guitar line with a chord box for F#7(b5) and a C chord. The fourth system shows a vocal line with the lyrics 'me por don de gi me la re cién pa ri da' and a guitar line with a chord box for E9. The fifth system shows a vocal line with the lyrics 'su voz de ja cris ta les en la he ri da' and a guitar line with a chord box for B. The score includes various musical notations such as treble clefs, key signatures (three sharps), time signatures, and dynamic markings.

Transcripción 18: *Adán* (b). “Locura de brisa y trino (Sanlúcar, 2000).

The image displays a musical score for guitar and voice. The first system shows the guitar part with chords C, C⁷, B^(b9), D⁷, and C^{#7}, and the voice part with lyrics: la ven ta na yun grá fi co de hue so en la ven ta na A y. The second system is titled 'Sección guitarra, (sonoridad mixolidia)' and features an E⁷ chord and a melodic line in a Phrygian mode (C^{#(b9)}) with a 'frigio' label. The third system is titled 'Cadencia frigia' and includes chords B, A, G^{#(b9)}, D, F^{#m}⁹, A⁹, E⁷, and D^{#7}frigio, with lyrics A y A y.

En la sección siguiente de esta obra (ejemplo anterior), el pasaje melódico en tonalidad frigia de Si, un inciso modulante D⁷- C[#] (II-I) prepara el siguiente pasaje instrumental²¹⁶. En el pasaje instrumental aparecen tres tonalidades frigias: C[#], G[#] y D[#], las distancias entre ellas son relaciones de 5^a justas asc., donde el acorde de E⁷ sirve de puente.

2.2.3.6. Paco de Lucía.

Francisco Sánchez Gómez, alias Paco de Lucía, guitarrista (Algeciras, 1947-2014). Los datos que vamos a barajar sobre este músico excepcional lo haremos según el análisis de algunas de sus piezas, pero hemos de argumentar que mucho de los recursos armónicos, ya sean novedosos

²¹⁶ El siguiente comentario analítico lo haremos desde la tonalidad frigia como centro gravitatorio.

o no, el propio autor no los había teorizado. Tampoco creemos que le hacía falta, pues entendemos que no era músico teórico, sino músico creador.

En nuestros análisis no vamos a entrar en muchas de las cuestiones estilísticas que conforman el lenguaje instrumental de Paco de Lucía, en todo caso las mencionaremos someramente. No entraremos en cuestiones de técnica instrumental, ni rítmicas, tampoco en cuestiones compositivas como la forma musical o el fraseo. Nos centraremos específicamente en aquellos elementos que conformen el *modo de Mi* como sistema armónico: modulaciones, cadencias, relaciones armónicas, etc., pero también señalaremos la incorporación de elementos al lenguaje instrumental de la guitarra flamenca de tipo sintáctico y morfológico.

De los muchos recursos musicales que incorpora Paco de Lucía a su música creemos que se deben a distintos factores. En primer lugar a la influencia cercana de sus maestros (Montoya, Niño Ricardo y Sabicas). En segundo lugar, a elementos internacionalizados de músicas populares masivas, favorecidos por el constante bombardeo de los medios de comunicación. En tercer lugar, al contacto personal con músicos profesionales. En cuarto lugar, encontramos recursos aparentemente novedosos, pero que mantienen una continuidad con la escuela nacionalista española del XIX. Pero además veremos la incorporación de recursos instrumentales personales muy importantes para el desarrollo del *modo de Mi armónico* instrumental.

Comencemos por los *solos* de *Alegrías* de Paco de Lucía, pues fueron un campo fértil en el que plasmó las conquistas armónicas heredadas de sus maestros... y las suyas propias, pues el fraseo coherente y una cuidada melodía son de sello propio. Por contraste, la *Soleá* es un *palo* donde predomina el *modo de Mi*, su compás pausado junto a sus acentuaciones hacen de ella un universo rítmico de gran riqueza y se hacía necesario expandirlo a otros *palos*. En los *solos* de *alegrías* era común tocarlas en *tempo* de *soleá*, práctica heredada de sus predecesores como Ramón Montoya, Niño Ricardo y Sabicas.

El “cambio de modo” mayor-menor común a este *palo* instrumental es admisible aceptarlo como recurso tradicional. El conocido fragmento melódico de la pieza *Barrio la Viña* (Berges, 2003) muestra como *Paco* se desenvuelve con toda naturalidad en el manejo del *cambio de modo*. Destaca el uso de la 6ª mayor-menor antes de cambiar a *Mim* sobre una nota pedal del bajo y en sonoridad mayor.

Ilustración 100: *Barrio la Viña*. Paco de Lucía. Fragmento 1. (Berges: 2003, 33).

Dejando a un lado ciertos errores de Berges en cuanto a la interpretación de las alteraciones²¹⁷, encontramos el paso de *Mim* al *frigio relativo* de *MiM*²¹⁸ como una sorprendente “modulación directa”:

Ilustración 101: *Barrio la Viña*. Paco de Lucía. Fragmento 2. (Berges: 2003, 41).

El tema *Plaza de San Juan* (Fuente y Caudal, 1973) es el último tipo de *alegrías* que Paco de Lucía basa en *tempo de soléa*²¹⁹. En adelante, las *alegrías* las realizará más rápidas y percusivas en ritmo de *bulerías por soléa*. Hemos realizado una reducción armónica de la pieza *Plaza de San Juan* para visualizar mejor las áreas armónicas:

²¹⁷ Hemos colocado el símbolo (*) identificando la nota Sol^b pero le corresponde fa^x y al do^b le corresponde si[#], que es la que le corresponde a la tonalidad frigia con armadura de 4 sostenidos.

²¹⁸ *Frigio relativo* en el sentido de que comparte la misma *armadura* con *Mi mayor*: 4 sostenidos.

²¹⁹ Al igual que las anteriores, como: *Recuerdo a Patiño* (La Fabulosa Guitarra de Paco de Lucía, 1967), *Mi Inspiración* (Fantasía Flamenca de Paco de Lucía, 1969), *Barrio la Viña* (El Duende Flamenco de Paco de Lucía, 1972).

Transcripción 19: Plaza de San Juan. "Fuente y Caudal" Paco de Lucía. 1973.

Tono principal: La mayor

I° V° I° V° IV° I°

Modulación al frigio relativo *Establecimiento en frigio relativo*

II° I° I° VII° I°m VII° I°

Modulación al V° del tono principal (dominante) Mi mayor

I° V° I°

Frigio relativo

I° II° I°

Proceso cadencial sobre el V° del tono principal

MiM

Utilización de dominantes secundarias

F#m E D D

Proceso cadencial

A

Giro armónico derivado del modo menor (mayor mixto)

G#b5 G

Conversión del V° del tono principal en frigio

E-frigio E-frigio Am G

Proceso cadencial

E7 A

Para analizar esta pieza hemos de acudir a herramientas analíticas propias de la tonalidad. La pieza está en *modo* mayor (La mayor), y las tonalidades en que se desenvuelve, aparte de aquellas que comparten una misma armadura, son Fa[#]m (menor relativa) y tonalidad frigia de Do[#] (frigio relativo). Pero vemos también la búsqueda de otras sonoridades frigias, en especial hacia aquellas más próximas. Antes del proceso cadencia final del fragmento, el V del tono principal es transformado en tónica frigia de Mi —mediante el recurso de alternancia de tónicas homónimas²²⁰—, para concluir en la tonalidad principal.

Las relaciones tonales de la pieza anterior están bien enmarcadas. Otros recursos armónicos en este tipo de piezas de sonoridad mayor son las que utilizan ciertos grados rebajados, como por ejemplo el VI_b, como en la secuencia armónica VI_b-V-I (F-E-A)²²¹. Por el momento no disponemos de datos de la introducción de este recurso en la guitarra flamenca, pero parece clara su conexión, bien a través de la alternancia de tónicas homónimas, bien por medio del cambio de modo.

Los tratados de armonía tienen su propia teoría al respecto, pues identifican este recurso como “cambio de modo” o con la idea de *tonalidad mixta*, por la cual el modo mayor se apropia de su homónimo menor (Zamacois, 1993: 156). En sentido histórico, el uso de estas mixturas modales en el flamenco mantiene cierta continuidad histórica con la música nacionalista española del XIX y con la de sus maestros (Montoya, Niño Ricardo y Sabicas), aunque con incorporaciones de elementos populares de ámbito internacional propios del siglo XX.

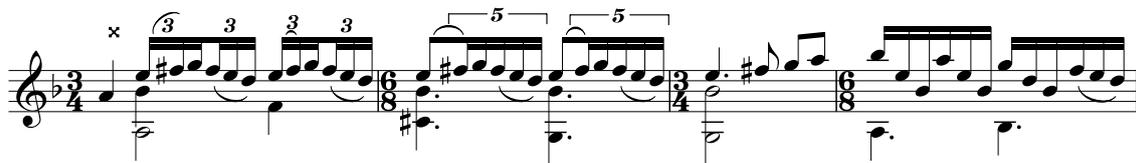
Más difícil de explicar es el tratamiento armónico del siguiente fragmento *De madrugá* (Berges: 2003, 49). En esta *seguirilla* el uso del fa[#] tiene su dificultad interpretativa. Es posible el uso de dos escalas superpuestas: Sol menor melódica en la melodía y armonía frigia de La en el acompañamiento. Pero aquí el fa[#] no tiene función de sensible, pues la nota que se está resaltando es *mi* (5^a del modo). El uso de la sexta mayor-menor en un mismo acorde es llamativo —fa^b-fa[#]— ¿Influencia de Albéniz y Falla?²²², es muy probable.

²²⁰ Ha convertido la alternancia de tónicas homónimas —no es *cambio de modo*— en un recurso modulante dentro de un marco armónico central: La mayor. Probablemente sea éste un recurso novedoso en el flamenco instrumental, quizás no tanto en el sistema tonal desarrollado en el siglo XIX. Sin embargo, entendemos que existe una coherencia evolutiva y legítima en cuanto a la búsqueda de sonoridades frigias, que es lo que ofrece identidad modal al flamenco respecto a otras músicas.

²²¹ Suelen utilizarse en estilos en “mayor”: *guajiras, colombianas, alegrías* u otros.

²²² En la famosa melodía de la *Danza del Fuego* del amor brujo.

Ilustración 102: *De madrugada*. Paco de Lucía. Fragmento, 1. (Berges: 2003, 49).



Tampoco queremos dejar de escapar la ocasión de presentar e incorporar a nuestra tipología de modulaciones una *modulación por repetición secuencial* que aparece en esta misma pieza, dos sonoridades frigias yuxtapuestas a distancia de 4j descendente.

Ilustración 103: *De Madrugá*. Paco de Lucía. Fragmento, 2. (Berges: 2003, 50).

Modelo

1ª rep. (4ª j. desc.)

Otros detalles de interés, en los que se observa la utilización muy personal y libre de la sensible del *modo de Mi*, como en la siguiente pieza *Ímpetu* de Mario Escudero.

Ilustración 104: Ímpetu. Mario Escudero. (Berges: 2003, 75-76).

Ímpetu. Mario Escudero. Fragmento 1.
Transc. Jorge Berges. (p. 75)

Ímpetu. Mario Escudero. Fragmento 2.
Transc. Jorge Berges. (p. 76)

En los siguientes párrafos veremos el influjo de elementos populares internacionalizados propios de la segunda mitad del siglo XX. Algunos de ellos no afectan al sistema modal en sí, más bien lo enriquecen por medio de elementos sintácticos o morfológicos.

La famosa rumba *Entre dos aguas* del disco *Fuente y Caudal* (1973) está basada en secuencias repetitivas de acordes. Esta rumba es considerada por muchos como una novedad en el flamenco, y es posible que así sea, debido a elementos musicales internacionalizados: el uso de la percusión, uso de ritmos estandarizados, la improvisación, la instrumentación, etc. Sin embargo, y como ya vimos, el uso de progresiones circulares y bajos ostinatos tienen una larga tradición en España, especialmente abundante en la época del Barroco hispano-americano. Con esta pieza, Paco de Lucía estaba tocando un resorte muy sensible de la identidad hispana.

En cuanto a la improvisación como tal, se necesita de una secuencia de acordes constante. La pieza *Entre dos aguas* incorpora un *bajo ostinato* realizado por el bajo eléctrico, más una percusión latina y un acompañamiento armónico de una segunda guitarra. La pieza se basa estructuralmente en tres secciones diferenciadas y visibles mediante tres tipos de secuencias de acordes cada una. Destacamos los acordes de séptimas Am7 y Bm7, algo inusual en la tradición de la guitarra flamenca por contener el *frigio menor*: Bm7. Este detalle del uso del *frigio menor* nos conduce a que ambos acordes pueden ser entendidos de la siguiente forma.

Realizan una función de “sustitutos” a los acordes de DoM y ReM respectivamente, siendo la progresión original una variante de la cadencia andaluza: C-D-C-B. La idea de acordes sustitutos es mencionada por Lola Fernández Marín en clara alusión a los “acordes relativos” en su *Teoría musical del flamenco* (2004: 84). Dietter de la Motte los denomina “acordes relativos secundarios” en relación de 3ª descendentes, en este caso (De la Motte, 2006: 92). Relativos porque estos acordes mantienen dos notas en común. La segunda progresión de esta rumba es

una cadencia andaluza. En cambio, la tercera sección juega con una sonoridad cercana a la *mixolidia*.

Tabla 8: *Entre dos aguas* (De Lucía, 1973).

<i>Primera sección</i>				<i>Segunda sección</i>				<i>Tercera sección</i>			
Am7	Bm7	Am7	B7	Em	D7	C7	B7	D	Em	D	Em

En la rumba *Rio Ancho*, Paco de Lucía introduce nuevos elementos estructurales y armónicos, como por ejemplo la inclusión de un estribillo y una rueda de acordes basadas en movimientos de 5ª de fundamentales, muy común desde el Barroco y en músicas latinas —no podemos afirmar si es la primera vez que se utilizó esta rueda de quintas en el flamenco—. “Abundan los acordes de séptimas abiertas y aparecen también algunas novenas, lo cual confiere a esta pieza un claro tinte sudamericano” (Pérez Custodio, 2005: 126).

En la pieza *Convite* (*Solo quiero caminar*, 1981), ya con la colaboración de los músicos Jorge Pardo y Carlos Benavent el lenguaje armónico se ve ampliado. Siguen utilizando la rueda de quintas en la que basan sus improvisaciones, aunque en la introducción incorpora “acordes de 7ª de dominante, tres series de siete acordes descendentes cromáticos y paralelos, cada uno de ellos en una inversión diferente” (Pérez Custodio, 2005: 134). Pasajes cromáticos ascendentes y descendentes son también utilizados en la pieza que da título al disco: *Solo quiero caminar*, podemos denominarlo como tango-rumba. Estos detalles son desde luego novedades armónicas incorporadas a partir de un lenguaje armónico internacional que invadían los distintos medios de comunicación. Otra incorporación de tipo instrumental muy importante es la aparición del “motivo principal” en diferentes puntos de la pieza para dar mayor coherencia a la estructura. En esta misma pieza, Paco de Lucía utiliza la rueda armónica de *Entre dos aguas*, los acordes de 7ª y 9ª de dominante están ya asumidos, junto a un empleo de intervalos disonantes de quintas disminuidas en pasajes melódicos, los pasajes más cromáticos son usados en el acompañamiento de la flauta de Jorge Pardo junto a Carlos Benavent.

Tampoco es corriente utilizar la escala de tonos enteros en el flamenco, aparece someramente en la bulería *La tumbona*, y es utilizada magistralmente en la introducción de *Montiño*, resolviendo cadencialmente en un acorde frigio.

En la pieza *Monasterio de Sal* (*Solo Quiero Caminar*, 1981) concentra mucho de los avances armónicos que Paco de Lucía fue conquistando. El concepto de *centralidad modal* no es nuevo, el hecho de estar en una tonalidad mayor y cambiar a su homónima menor (LaM-lam) tiene una larga tradición de origen modal, aunque debemos distinguir entre *cambio de modo* (mayor-

menor o viceversa) y *alternancia de tónicas homónimas* (uso de distintas mixturas con el *modo de Mi*)²²³. Con esta *colombiana*, el genial músico sintetiza todo un colorido musical que hunde sus raíces en lo mediterráneo y a marcadas influencias sudamericanas.

Hemos realizado un análisis del fragmento inicial de la pieza, que define desde los primeros compases el concepto de centralidad modal:

Transcripción 20: *Monasterio de Sal, a* (De Lucía, 1981).

Transcripción: S.Valenzuela Paco de Lucía (1981)

$\text{♩} = 212$

The image shows a musical score for the piece 'Monasterio de Sal, a' by Paco de Lucía. It consists of two staves of music. The top staff is the melody, and the bottom staff is the bass line. The melody starts with a quarter rest, followed by a series of eighth notes and quarter notes, including a triplet of eighth notes. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment. The key signature has one flat (B-flat) and one sharp (F-sharp). The tempo is marked as quarter note = 212.

En el comienzo, Paco de Lucía utiliza la variante del *modo de Mi* con las notas 2ª y 3ª alteradas “fijas” según Donostia —*modo de Mi* transportado a Re con las notas mi^{\flat} - fa^{\sharp} —, también denominada menor melódica.

²²³ Pongamos el ejemplo de las *seguirillas*, que es modal por excelencia. En ella es común el cambio por *cabales* que está en modo mayor; es pues un ejemplo de centralidad modal.

Transcripción 21: *Monasterio de Sal, b* (De Lucía, 1981).

Inmediatamente después usa la variante del *modo de Mi* con la alteración de la 3^a “fija” —*modo de Mi* transportado a Re con la nota fa[#]—, también denominada menor armónica. Desde el comienzo de la pieza toda la armonía se sustenta en base a la nota pedal “re” del bajo.

Transcripción 22: *Monasterio de Sal, c* (De Lucía, 1981).

Un breve *motivo* melódico es usado como repetición secuencial, primeramente ascendente, luego descendente. La armonía de este fragmento parte de Re frigio, pasa por una armonía de Re menor (C7-Fmaj7) para finalizar en su homónimo mayor.

Transcripción 23: *Monasterio de Sal, d* (De Lucía, 1981).

Tema

Sonoridad mixolidia

El “tema principal” que sirve de estribillo consta de dos semifrases, la primera en un claro Re mayor, en cambio, la segunda semifrase es de sonoridad mixolidia a causa del “do \flat ” junto a la armonía que la acompaña: C-D.

Transcripción 24: *Monasterio de Sal, e* (De Lucía, 1981).

Aquí vemos instalarse en la sonoridad frigia de Fa sostenido para iniciar nuevas variaciones.

etc...

Al final del fragmento se instala la sonoridad frigia de Fa \sharp —frigio relativo de Re mayor, 2 alteraciones en la armadura— para continuar con nuevas variaciones.

Resumiendo. Cinco armonizaciones distintas sobre un mismo centro modal. Aunque en realidad hay 4 centros modales: dos variantes del *modo de Mi*, Rem, ReM y Re mixolidio.

- Modo de Mi con alteraciones fijas: 2ª y 3ª.
- Modo de Mi con alteración fija: 3ª.
- Un pasaje puente donde: Re frigio, una armonía de Rem y final en el homónimo ReM.
- Estribillo: Re mayor y Re *mixolidio*.

En las cantiñas *Tu mare Rosa* con la voz de Camarón (De la Isla, 1986) —música y letra: A. Humanes y José Monje y en tono de DoM transportado a cejilla al cuatro²²⁴—, la melodía transforma la tónica DoM en Do *frigio* para luego imitar el mismo fraseo una 3ª M ascendente, ahora a MiM *frigio* (relación de 3ªM), para luego volver al punto de partida, DoM. Obtenemos aquí una relación entre tonalidades *frigias* de 3ªM, algo sorprendente tratándose de unas *alegrías*.

Con la aparición del disco *Siroco* (1987) Paco de Lucía nos aporta un nuevo hallazgo armónico. Aparece por primera vez (que sepamos) en el tema *Casilda* (De Lucía, 1987). Anteriormente, tanto en la pieza *El Albaicín* de Albéniz y en la *farruca* de Manuel de Falla se mostraba la relación en terceras menores; esta relación era estructural más que una técnica de modulación. En el caso de la pieza *El Albaicín* las tonalidades frías articulan la forma: como inicio, antes de un pasaje modulante, en la preparación y en la llegada a la tonalidad principal y mantenían entre ellas relaciones de 3ª menores: “fa-re (proceso modulante) lab-fa”. En la *Farruca* el tratamiento es distinto, la obra alterna pasajes oponiendo dos tonalidades *frigias* a distancia de 3ª menores. En *Casilda*, Paco de Lucía utiliza esta relación de 3ª, aunque con un nuevo significado.

²²⁴ Confiamos en que los guitarristas sabrán traducir especialmente este acertijo.

Transcripción 25: *Casilda* “Siroco” (De Lucía, 1987).

Paco de Lucía

D⁹frigio

tetracordio disminuido

F⁹frigio

tetracordio disminuido

D⁹frigio

tetracordio disminuido

Etc.

Lo podemos ver en el ejemplo para ver su funcionamiento: se trata básicamente de repeticiones secuenciales, se expone la idea en Re *frigio*, se trasporta la misma idea una tercera menor ascendente, Fa *frigio*, para volver de nuevo a Re *frigio*. Aquí tan solo se ha realizado la modulación de forma pasajera, ya que no se ha consumado dicha modulación.

Hay una afinidad entre la escala *octatónica* o disminuida y la cadencia *frigia*, veamos: la escala disminuida se compone sucesivamente de “tono+semitono” o viceversa, esto es aprovechable si se toman esos intervalos como fundamentales, de esta manera, el eje cadencial II \flat -I (VI \flat -V del menor tonal) se toma como modelo. Se manifiesta así todas las intenciones de la resolución *frigia* convirtiéndose en un recurso modulante, un modelo cadencial reducido a su mínima expresión (II \flat -I) que traspasa el ámbito de un sistema local y busca unas dimensiones más globales. Es una idea análoga al concepto de *transferencia por imitación de un modelo* que A. Schoenberg aplicara al concepto de dominante, también la de *sexta napolitana*, de *triada aumentada*, *disminuida*, *etc.*

Es interesante observar en perspectiva las relaciones armónicas. Podemos verlo como una modulación directa entre tonalidades frigias, o también como una modulación indirecta, ya que ha trascendido la base que las sustenta: dos tónicas homónimas²²⁵.

Vemos pues la conexión entre la escala octatónica y el modelo cadencial II \flat -I del flamenco. Lo ejemplificado en la tabla siguiente, de forma descendente (derecha-izquierda), que en terminología de cifrado americano se alternan mediante los acordes *lidio+frigio*:

Tabla 9: Escala octatónica y cadencia frigia.



Grados:	I°	II°	I°	II°	I°	II°	I°	II°
Fundamentales:	re	mi \flat	fa	sol \flat	sol \sharp	la	si	do
Acordes:	<i>frigio</i>	<i>lidio</i>	<i>frigio</i>	<i>lidio</i>	<i>frigio</i>	<i>lidio</i>	<i>frigio</i>	<i>lidio</i>
Homónimos	Si \flat M		Si \flat m		MiM		Mim	
	Homónimos				Homónimos			

En la introducción del tema *Zyryab* (De Lucía, 1990) se reafirma de alguna manera la tendencia a relacionar tonalidades *frigias* a distancia de terceras menores, en este caso descendentes: [Do frigio-La frigio-Fa \sharp frigio]; si entendemos la modulación hacia Mim como transitoria, o como elemento de contraste entre sonoridades frigias.

²²⁵ Indirecta ya que se sobre-entiende la modulación modal de tonalidades homónimas (mayor-menor), entrando ahora en juego las dos sonoridades *frigias* de forma directa. Esta relación es en sentido descendente: [(Sol \flat -Fa)-(Mi \flat -Re)], estas dos cadencias *frigias* tienen en común: Si \flat m y Si \flat M. Otro ejemplo más sencillo: [(Fa-Mi)-(Re-Do \sharp)], estas dos cadencias *frigias* tienen en común: LaM y LaM. El paso trascendente se da al desligarse de la relación armónica de los tonos homónimos, y al impulso y necesidad de extender al abanico armónico de la sonoridad frigia.

Transcripción 26: Zyryab. Paco de Lucía, 1990.

C frigio

C frigio

A frigio

A frigio

Nótese el bajo

Em

F# frigio

VI V7 I VI V7 I

E# como sensible de F# frigio etc...

2.2.3.7. Resumen.

En el siglo XIX, tanto el elemento cromático generalizado como la enarmonía —propios de la música culta de influjo europeo—, repercuten en la manera de interpretar la armonía y la melodía. Un ejemplo claro es la interpretación armónica múltiple que se producen principalmente en el acorde de 7^a disminuida y en el de sexta aumentada, ambos acordes pertenecientes a la *tonalidad menor*. Dato que Fétis expresa con toda claridad (Gil, 1850: 155), nada menos como “un nuevo orden de hechos armónicos y melódicos [...] y es el tercer periodo del arte” (1850: 157). Un ejemplo de evolución de cadencia frigia con elementos cromáticos e interpretación múltiple lo vemos en el famoso *acorde de Tristán* de Wagner (De la Motte, 1998: 226 ss).

La “armonía modal” del XIX aparece bajo un prisma renovado de influjo popular: el Nacionalismo Musical. En esta línea hemos encontrado el concepto de “centro modal”, en buena parte debido a la diversidad de coloraciones armónicas que permita una determinada melodía. Aquí, la idea de tonalidad mayor o menor carece de sentido, más bien hemos de entenderlo aplicado a una nota específica. Así aparece reflejado en el pasaje de la *Rondeña* de

Albéniz: la tónica “la” del pasaje es tratada como *centro modal*: en diversas coloraciones posibles: mayores, menores y en frigio.

El *modo de Mi* impone su fisionomía interválica a nivel armónico, y también en sentido estructural al confeccionar las tonalidades de forma estratégica de una obra. En la pieza *El Albaicín* de Albéniz hemos visto por primera vez la tónica del *modo* con su disonancia tan característica de 9^b —influjo de la guitarra—, armonías de II sobre la *pedal* de tónica —propio también de la guitarra—, distintas inversiones del acorde de 6^a aumentada, etc. Albéniz diseña aquí el *modo de Mi* de forma estructural colocándolo de forma estratégica en varias tonalidades a lo largo de la pieza, y no hay duda que es un elemento primordial en esta pieza. Las relaciones de 3^a menor descendente entre tónicas modales articulan secciones centrales en esta pieza: [Fa→Re]-[Lab→fa].

La utilización de sonoridades frigias yuxtapuestas sin ningún nexo de unión entre ellas —modulación directa— es usada a menudo por Manuel de Falla, en relación de 4^a ascendente y en relación de 3^a descendentes. La distinción entre lo modal y lo armónico en este compositor reciben a menudo un tratamiento exquisito. Vemos convivir en equilibrio en el acorde de tónica el intervalo de 2^m y de 2^M , y también la 3^m y 3^M . También hay pasajes donde la idea de *armonía modal* se presenta bajo el análisis de interpretación múltiple en sus elementos verticales y también lineales, sobre todo en los motivos musicales breves.

En el ámbito popular del folklore andaluz y el flamenco, la cadencia frigia se dirigía por otros derroteros más humildes, pero con no menos proyección de futuro. Las tendencias nacionalistas del XIX caló en la ciencia etnomusicológica poniendo en valor las melodías folklóricas como materia de estudio dando como resultado una mayor fidelidad en las transcripciones. En Eduardo Ocón vemos esa intención: “Siendo nuestro propósito reproducir con la posible exactitud y verdad en los detalles esas armonizaciones, rudas y toscas a veces” (1874: IV). Gracias a él hemos visto por vez primera la aparición —según los datos obtenidos— de la sensible descendente en el bajo en la cadencia frigia junto a complejas disonancias en un claro sentido armónico y en el marco de la *armonía modal*.

En las últimas décadas del siglo XX, otros recursos narrativos propios del lenguaje popular internacional se tornaron más nítidos o fueron incorporados al terreno instrumental del flamenco, en algunos casos bajo la apariencia de novedad: la repetición secuencial, la inclusión de un estribillo en el lenguaje instrumental —en *Solo quiero caminar* de Paco de Lucía (1981) —, progresiones de 4^a ó 5^a y progresiones de acordes cromáticos y paralelos (Pérez Custodio, 2005: 126). En su etapa madura el uso de mixturas en mayor, menor y frigio se aprecia claramente a través de los *solos* de *alegrías* de Paco de Lucía: en el uso de tónicas homónimas,

al establecimiento de tres centros armónicos principales que comparten una misma armadura: *mayor-menor-frigio*. Mixturas sorprendentes aparecen en la obra “*Monasterio de Sal*” (Solo Quiero Caminar, 1981) nada menos que cinco coloraciones del centro modal Re.

Con Paco de Lucía la cadencia *frigia* se convierte en un recurso modulante, un modelo cadencial reducido a su mínima expresión que traspasa el ámbito local para adaptarse al sistema global de todas las tonalidades. Idea análoga al concepto de *transferencia por imitación de un modelo* de A. Schoenberg. Este recurso modulante de la cadencia *frigia* contiene cierta afinidad con la escala *octatónica* o disminuida —relaciones de 3ª menor— y conecta con otras músicas populares armónicamente más evolucionadas, como el *jazz*.

Aunque en la obra *Locura de Brisa y Trino* de Manolo Sanlúcar (2000) apunta a lo experimental, destacamos la incidencia en abordar modulaciones a distancias de 2ª mayor, dando como resultado pasajes cromáticos en semitonos descendentes. Búsqueda de sonoridades *mixolidias*. Modulaciones modales de distinto ámbito tonal (armaduras). Tendencia hacia un uso libre de las tonalidades frigias. Observamos también el uso del desarrollo motivico y el uso de modulaciones en el transcurso de la voz, muy poco habitual.

2.2.4. TIPOLOGÍA DE MODULACIONES. SÍNTESIS.

En cuanto a las modulaciones, es a partir del fandango de A. Soler donde habíamos comenzado a crear una tipología y que traducimos a continuación:

- 1) Modulación frigia a tonalidades vecinas. Relación de 4ª j. asc. en *Fandango*, de A. Soler y en *Danza nº 1*, Falla).
- 2) Dos sonoridades frigias yuxtapuestas. Relación de 3ª menor asc., en *Farruca* y en *Danza del Molinero*, M. Falla.
- 3) Modulación a tonalidades relativas, las que comparten misma armadura y en base a tres centros tonales: mayor, menor y *modo de Mi* armónico. En *Plaza de San Juan*, de Paco de Lucía.
- 4) Conversión del Vº (mayor tonal) en tonalidad frigia —homónimos—, modulación transitoria. En *Plaza de San Juan*, Paco de Lucía.
- 5) Utilización de acordes sustitutivos en la cadencia andaluza. En *Entre dos aguas*, Paco de Lucía.
- 6) Concepto de *centro modal ampliado*. En *Rondeña* de Isaac Albéniz: la tónica “la” es tratada desde distintos centros modales: diversas coloraciones en mayor, en menor y en frigio. En *Monasterio de Sal*, Paco de Lucía: cinco colores modales sobre la nota central “re”.
- 7) La tónica mayor es transformada en tónica frigia. En *Tu mare Rosa*, música y letra: A. Humanes y José Monje. Algo excepcional en este *palo*: la melodía transforma la tónica DoM en DoM *frigio* para luego imitar el mismo fraseo una 3ª M ascendente modulando a MiM *frigio* (relación de 3ªM).
- 8) La resolución frigia representativa II-I en su mínima expresión como técnica de modulación, idea de “*Transferencia por imitación de un modelo*” En *Casilda*, Paco de Lucía.
- 9) Relación de tonalidades frigias a distancia de 3ª descendentes: en *Rondeña* de Isaac Albéniz. En *Danza del Fuego*, M. de Falla. En *Zyryab*, Paco de Lucía. En el tema *Campo*, de Manolo Sanlúcar.
- 10) Modulación modal de distinta procedencia: sonoridad de Mi *mixolidio* a sonoridad de G# frigio (relación de 3ª Mayor asc.). En *Gacela de amor desesperado*, Manolo

Sanlúcar. Y en el tema *Adán* donde Mi⁹ de sonoridad *mixolidia* pasa a C de sonoridad *lidia*. (Relación de 3^a Mayor desc.).

- 11) Modulaciones frigias a distancia de 2^a M. descendentes. En *Gacela de amor desesperado*, Manolo Sanlúcar.
- 12) Uso libre de tonalidades frigias en la planificación de una pieza, comienza en el G[#] *frigio* y termina en F[#] *frigio*. En *Normas*, Manolo Sanlúcar.
- 13) Modulación por repetición secuencial. *De Madruga*, seguirillas, Paco de Lucía.

III**DEL MODO DE MI ARMÓNICO**

3. DEL MODO DE MI ARMÓNICO.

Con el objetivo de obtener una perspectiva histórica de la sonoridad frigia de tradición hispana, señalaremos —a modo de síntesis— aquellas afinidades y continuidades históricas que entendamos hayan sido heredadas o próximas al repertorio musical del flamenco, tanto en su vertiente modal (vocal-melódica) como instrumental (acompañamiento).

Individuaremos la conexión entre el *modo de Mi* de la música popular española y el *modo de Mi* en el flamenco, a través de concepciones armónicas occidentales, siendo el punto de partida para entender el *modo de Mi armónico* o *tonalidad frigia* del flamenco.

Definiremos el concepto de Armonía Modal aplicado al flamenco. Para ello pondremos en relación los planteamientos teóricos de tradición escrita occidental con planteamientos musicales emitidos por los teorizadores del flamenco.

Realizaremos una aproximación a una morfología de los acordes de uso actual en el flamenco, así como una aproximación a una sintaxis armónica. Revisaremos el concepto de *función tonal* en el marco armónico modal del flamenco.

3.1. SONORIDAD FRIGIA DE TRADICIÓN HISPANA. SÍNTESIS.

En la consecución de nuestros objetivos conjugamos en este apartado distintos aspectos abordados en nuestro desarrollo diacrónico. Enfocaremos nuestro discurso en delinear afinidades y continuidades históricas por apartados temáticos. Abordaremos los siguientes puntos:

- 1) La armonía modal como “sistema organizativo” en la tradición musical española. Palabras clave: sistema de consonancias, permutaciones, transposiciones, aspectos modales —modo de Mi—, mixturas.
- 2) Aspectos configurativos del *modo de Mi* según repertorios históricos.
- 3) Estadios evolutivos de la cadencia *frigia* según repertorios históricos.
- 4) La armonía modal y sus elementos sintácticos desde la tradición musical popular y española. Palabra clave: “la narrativa musical”.
- 5) La armonía modal y sus elementos morfológicos desde la tradición musical andaluza, mediante “fenómenos armónicos internos” propios de la guitarra.

- 6) El *sistema modal de Mi* como sistema organizativo en el acompañamiento instrumental de la guitarra desde el ámbito del flamenco.

3.1.1. ASPECTOS NARRATIVOS.

3.1.1.1. *Modo de Mi. Cuatro tipos de modelo-función.*

El *modo de Mi* se desenvuelve de muchas formas. A grandes rasgos es posible individuar cuatro amplios tipos de modelo-función: **A)** Un primer tipo lo conforman aquellas piezas que comienzan y finalizan en la tónica modal²²⁶ “mi-[...]-mi”. **B)** Un segundo grupo abarcan aquellas piezas que finalizan sólo en la tónica modal “[...]-mi”. **C)** Piezas que usan el reposo cadencial en pasajes intermedios (reposo cadencial frigio) “[...]-mi-[...]”. **D)** mixturas modales que tienen como eje central configuraciones propias del sistema modal de Mi.

En los gráficos siguientes representamos distintos repertorios de piezas ya estudiadas reducidas a *tipos melódicos*.

El primer gráfico representa tipos melódicos de piezas del Cancionero Musical de Palacio, el segundo, representa modelos melódicos extraídos de transcripciones de *palos* flamencos. Las primeras (grupo A), son interesantes en el sentido que permiten individuar comportamientos de este *modo* musical ya en época renacentista. Estos modelos no entran en cuestiones de desarrollo melódico interno, que no nos interesa estudiar ahora.

Las melodías del grupo B, como dijimos, tienen en común la nota *finalis*. Pero comparten un detalle más: los fragmentos son muy breves (copla o estribillo) y han sido extraídos de piezas muy sencillas, la brevedad permite individuarlas con nitidez. La triangulación del fragmento de la pieza anónima *Al Alba Venid* conforma un pentacordio antes de la *finalis*. Por el contrario, en la *copla* de la pieza *Amor con fortuna* abarca una octava, además, en la triangulación del *estribillo* (mi-la-mi) anticipa ya una “bipolaridad” entre las notas “mi-la”²²⁷. Estos modelos tan condensados anuncian ya el futuro desarrollo de esta sonoridad en géneros populares del barroco hispano-americano.

²²⁶ En sentido polifónico, la tónica modal es aquí tan solo representativa. Hay que incluir por tanto, las dos consonancias secundarias, la 3ª y la 5ª sobre su fundamental (tan característica de la polifonía española renacentista), es decir “1-3-5”, que en el caso la tónica modal “mi” pueden aparecer cualquiera de las siguientes notas “mi-sol#-si”. También hemos de tener en cuenta las consonancias inferiores respecto a la fundamental “mi-do[do#]-la”, como en el caso de la *canción profana* renacentista. Ver, por ejemplo, los análisis de las piezas *Los sospiros no sosiegan* y *Mi libertad en sosiego* de Juan del Encina.

²²⁷ Otro ejemplo de *bipolaridad* aparecía en las famosas *vacas*, que contiene el tetracordio descendente “la-sol-fa-mi”, es decir, tipo melódico “la³-mi³”.

Transcripción 27: *Modo de Mi*. Tipos de modelo-función, I.

A

Enemiga le soy, madre *Revelose mi cuidado*

Mi libertad en sosiego *Los suspiros no sosiegan*

B

Al alba venid *Amor con fortuna*

En el siguiente gráfico y a modo de contraste, la *soleá* de la Serneta y los *tangos* de Pastora pertenecen al grupo A. En cambio, la *soleá* de Lorente pertenece al grupo B.

Transcripción 28: *Modo de Mi*. Tipos de modelo-función, II.

Soleá de la Serneta *Tangos de Pastora*

Soleá de Lorente

El tercer grupo (grupo C), que representa melodías que usan la cadencia frigia como reposo cadencial en pasajes intermedios, es muy abundante. Lo abordaremos en siguientes apartados al tratar los estadios evolutivos de la cadencia frigia. Por ahora, apuntaremos solamente que la toma en préstamo de la cadencia frigia (polifónica) por parte de otros sistemas modales implica necesariamente una independización de su modo original, un hecho completamente asumido en el repertorio del Cancionero Musical de Palacio, especialmente en aquellas piezas de influjo popular en estilo homofónico a 4 voces.

En cuanto al cuarto grupo (grupo D), más moderno, entran en juego diversas mixturas modales con predominio del *modo de Mi*. En efecto, son mixturas que pueden encuadrarse en los *diatonismos en evolución*, en el que García Matos —en referencia al *modo de Mi*— incluía entre otros el fenómeno de “alternancia modulante de tónicas homónimas”. Existen diversas variantes de esta alternancia y abundan en el repertorio *jondo*. Van desde una escueta cadencia final (que define el *modo*) hasta el uso de tetracordios o pentacordios alternantes²²⁸, o bien, en pasajes intermedios, como en el siguiente ejemplo: *tientos* de Pastora (Pavón, 1995):

Transcripción 29: *Modo de Mi*. Tipos de modelo-función, III.

A la 5ª

La luz del en ten di mi en to me's tá dan do a com pren de tu me's ta dan do a com pren

de que no ha y fa ti ga ma

gran de que a quel que quie re y no pue

²²⁸ Como ya vimos en el apartado 2, punto 2.1.3 *Bimodalidad, modo de Mi y flamenco*. En estos casos en referencia a los *fandangos* de Huelva de *Calañas* y de *Santa Eulalia*.

Reducida la pieza anterior a *tipo melódico* se observa mejor el proceso. La nota fa[#], es un intervalo de 2^a mayor respecto a la nota principal “mi”. Este reposo podría incluirse en el segundo itinerario evolutivo propuesto por Miguel Manzano²²⁹, pero con no poca dificultad, pues la pieza cabalga en dos interpretaciones analíticas: 1) Entre dos tonalidad frigias²³⁰ —y por lo tanto, no hay relación de tónicas homónimas—. 2) Entre tonalidad frigia de Mi y tonalidad de Mi menor (aunque indirectamente, entendiéndolo un reposo en V de Mi menor). Ambas interpretaciones son —actualmente— posibles para definir este *hecho* musical.

Transcripción 30: *Tientos*. Tipo melódico. Pastora (Pavón, 1995).



Por el momento tenemos estos cuatro tipos de modelo-función. No pretendemos dejar esta idea cerrada, más bien nos hemos limitado a las fuentes seleccionadas y a los datos obtenidos.

3.1.1.2. Antiguas fórmulas melódicas en nuevos contenedores armónicos.

Los vihuelistas lograron desarrollar un discurso específico a través de *las diferencias o variaciones*. El discurso narrativo de las variaciones, con su carácter circular y recurrente, dio paso a un tipo específico de sintaxis musical que difería de otras narrativas musicales predominantes de la época, mediante agrupaciones verticales breves y recurrentes

²²⁹ Recordemos. El primer itinerario trata sobre la estabilización del segundo grado (fa[#]) a menudo como un proceso completo de tonalización, o hacia el tono menor (con subtónica sensibilizada: re[#]), o hacia la tonalidad mayor (al estabilizarse además los grados III y VI). El segundo itinerario se dirige hacia la sonoridad del *modo de sol*, cuando los grados II, III, y VI son mayores respecto a su fundamental. Aunque abundan numerosas tonadas de entonación ambiguas de estos sistemas modales o tonales.

²³⁰ Según las armonizaciones de los guitarristas, el acorde que acompaña a esta nota —y según la tonalidad del ejemplo gráfico— es Si7, a menudo acompañada del modelo cadencial frigio C7-Si7. Es decir, la tónica de Mi menor no llega a aparecer. Por lo tanto, las tonalidades frigias son Mi y Si.

(consonancias). Algunas de estas agrupaciones son dirigidas claramente por determinadas fórmulas melódicas, algunas de ellas siguen vigentes en la actualidad.

Estos músicos transformaron modelos vocales (bloque compacto) en recursos puramente instrumentales. Uno de esos recursos fue el intercambio melódico de las distintas voces “No solamente lleva el mismo bajo, sino que también son iguales las otras voces [...]. Esto sucede también en las *folías* instrumentales, aunque en éstas las distintas voces del bloque aparezcan un poco disfrazadas por el arte de la variación” (Querol, 1966: 74 [14])²³¹.

El bloque armónico-melódico compacto de las variaciones sobre el tema *Guárdame las vacas* (primera mitad) de Luis de Narváez²³² (Pujol, 1945: 87) comparte ciertas similitudes melódicas y estructurales con la cadencia andaluza. La extensa tradición hispana de esta fórmula y las similitudes melódicas con la cadencia andaluza, suman indicios suficientes para que ésta sea una variante evolutiva de aquella. Aunque separadas por distancias temporales de siglos, son los diseños melódicos los que permanecen por sobre las variables armónicas:

Ilustración 105: Las vacas y cadencia andaluza. Similitudes melódicas.

The illustration shows three musical examples in G major, each with a large slur underneath the notes. The first two examples, 'Primera diferencia (p. 87)' and 'Cuarta diferencia (p. 89)', are melodic lines. The third example, 'Cadencia andaluza (Voces permutables)', shows a sequence of chords with a melodic line underneath. The melodic lines in all three examples are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

²³¹ El bajo también es sometido a la técnica de la variación, sin perder el sentido teórico u orden de las consonancias. En sentido teórico, estas variaciones no se apartan de la tratadística de su tiempo, principios del siglo XVI.

²³² El bloque armónico-melódico se encuentra en la pieza *Todos los bienes del mundo* de Juan del Encina en el repertorio del Cancionero Musical de Palacio. Esto da cuenta de cómo los modelos vocales fueron transferidos al terreno instrumental, ahora como piezas autónomas.

Un ejemplo excepcional a modo de polarización de la tónica es la pieza *Música para discantar sobre un punto* de la obra *Silva de Sirenas* (Valderrábano, 1547: libro VII, fol. CIII). Esta pieza representa una práctica de arraigo popular de tipo instrumental e improvisatoria, en la cual, los vihuelistas experimentaron con formas estáticas —*sobre un punto* (acorde) —. Son formas instrumentales extremadamente simples que actuaban al margen de la corriente oficial o culta. Estas *armonías* estáticas y circulares emergerán posteriormente en géneros del barroco hispanoamericano —aunque evolucionadas—, y pervivirán a través del *acorde pedal* en el repertorio de la canción andaluza del siglo XIX —también de forma evolucionada—.

Antiguas fórmulas melódicas se adaptaron a nuevos contenedores armónicos. Esta continuidad es observable mediante aquellas fórmulas melódicas *villancico-romance* con fórmulas armónicas *zarabanda-chacona* y ciertos *pasacalles* de los siglos XVII y XVIII. Son especialmente representativas aquellas piezas, que por su brevedad y sencillez, se prestan a ello. Demos solo tres ejemplos. El esquema armónico de las *jácaras* en su doble polaridad “la-mi”²³³ ya estaba prefigurada aproximadamente un siglo antes, por ejemplo en la melodía de la pieza *Amor con fortuna* de Juan del Encina del CMP. El esquema armónico [I-IV-V-I] (mismo esquema que el *passeo* citado por Amat) aparece en el estribillo de la pieza anónima *Al alba venid* del CMP. El esquema armónico de la *zarabanda* [I-IV-V] ya estaba prefigurado al menos desde el *romance del Conde Claros* de Luis de Narváez.

En algunas piezas son los *estribillos* los que prefiguran fórmulas armónicas posteriores, en otros casos las *coplas*. Estas afinidades melódicas, armónicas y estructurales entre el *villancico-romance* y la posterior *zarabanda-chacona* apuntan hacia un determinado proceso de evolución, aunque veremos que exige matizaciones.

En sentido modal, estas breves agrupaciones favorecen la oscilación entre dos polos modales, es decir, hacia dos centros de atracción (en algunos casos en triangulación). Los dos polos de atracción son especialmente visibles en los acordes extremos de una determinada progresión, aunque no siempre. En otros casos advertimos relaciones de tres notas. En esta relación triangular pueden participar dos polos “mi-la-mi” (ver tipo melódico de *Amor con fortuna* de Juan del Encina), o tres, como en la triangulación “sol-do-mi” (ver tipo melódico de la pieza anónima *Al alba venid*). Por tanto, y a pesar de lo arriesgada que pueda resultar esta afirmación,

²³³ Representadas no solamente por las notas del bajo, sino también a sus consonancias tradicionales (1-3-5-6). Son grupos sintácticos que funcionan como contenedores armónicos, que permiten acomodar distintas variantes melódicas.

ciertas fórmulas melódicas de la canción polifónica renacentista prefiguran y se adaptan fácilmente a patrones armónicos del XVII y XVIII²³⁴.

Frente a las insistentes variantes “la-mi” o “mi-la”²³⁵ e incluso las cadencias intermedias “la-la” —*mediación*— del 4º tono, tenemos la discreta incidencia de la variante “mi-la-mi”. De estos casos aparecían ya en piezas del CMP, como *Los suspiros no sosiegan* y *Mi libertad en sosiego*, de Juan del Encina. También en la pieza anónima *No quiero más burlas, Juana* del Libro de Tonos Humanos. Pero también aparece en el *pasacalles* del 4º tono y en la *jácara* del *Poema Harmónico* de Francisco Guerau publicado de 1694. De la variante que acabamos de mencionar hemos de tomar nota, pues aunque no muy prolífica en los distintos repertorios que hemos seleccionado, se aleja del discurso narrativo de las fórmulas del 4º tono de los Tonos de los Salmos aunque comparta su tetracordio descendente. En consecuencia, esta variante con comienzo y final en “mi” parece tener su origen en el ámbito popular. Todas estas variantes se hacen presentes en repertorios populares del barroco español en aquellas armonizaciones extremadamente condensadas de 4, 3 y hasta 2 acordes.

3.1.1.3. La polarización zarabanda-chacona: Nueva variante evolutiva peninsular.

A principios del siglo XVIII se acentúa aún más esta polarización en armonizaciones de piezas instrumentales que van de 4, 3 y hasta 2 acordes —una tendencia española como variante evolutiva de la antigua *zarabanda-chacona*—, siendo a través del *pasacalle* instrumental y géneros como *jota*, *fandango* o *jácaras*, entre otros, donde se manifiestan dicha polarización. Las más representativas y simétricas son aquellas progresiones mínimas de 2 acordes, que en una duración de 4 compases ternarios puede expresarse: [2+2].

Estos géneros locales comparten también similitudes con géneros hispanoamericanos actuales como el *galerón*, el *son jarocho*, el *joropo*, el *punto* cubano, etc.

²³⁴ El musicólogo Peter Manuel usó el término de armonía modal para caracterizar ciertos “principios melódico-armónicos” en el marco geográfico del Mediterráneo. Según los datos que hemos barajado respecto al *modo de Mi* en nuestro recorrido diacrónico, numerosos principios melódicos-armónicos ya estaban prefigurados al menos desde finales del siglo XV.

²³⁵ Estas variantes, como ya apuntó Peter Manuel en referencia al barroco hispanoamericano (oscilación pendular menor-frigia) tiene su contraparte mayor-mixolidia, tal y como vimos en la *zarabanda* de Sanz donde los extremos estaban claramente definidos: “D [...] A”.

Es especialmente el *pasacalle* instrumental el que contiene la fórmula básica del *tono* y es utilizado para comenzar a cantar o en los interludios. Fue pues el *pasacalle* un género instrumental condensador de esquemas armónicos de distintos géneros populares.

En efecto, en la tradición hispana (incluida América) estos *ostinatos* instrumentales siguieron siendo practicados en sus ambientes más característicos: el de las danzas cantadas (sones acompañadas de este tipo de *ostinatos* instrumentales). Una práctica que sin ser totalmente ajena a esa otra tendencia europea de progresiva complejidad armónica, evolucionó por otros derroteros, como son el de la variación instrumental, la complejidad rítmica ligada a la interpretación, la improvisación oral de las partes cantadas... Esta tradición hispano-americana, desarrollada desde los primeros años de la colonia y conservada por tradición oral, tuvo su época de mayor florecimiento y creatividad, según García León, entre finales del siglo XVI y la primera mitad del XVIII, ha conservado de manera más decidida —en una gran diversidad de matices según distintas zonas y pueblos— esos bajos rítmico-armónicos. Y de una manera u otra, estas músicas afloraron más tarde incorporando diversidad de matices según distintas zonas y pueblos le fueron imprimiendo. En palabras de Carlos Vega: “el desarrollo local suele adoptar diversas escalas regionales” (Vega, 1997: 80).

3.1.1.4. De las polarizaciones al acorde pedal.

La dialéctica entre teoría y práctica no siempre ha de ir necesariamente de la mano pues en muchos casos aparecen difusas. En el repertorio popular del Barroco iberoamericano vimos cómo algunas fórmulas armónicas coincidían con el sistema modal predominante, otras no tanto. Coinciden especialmente en los *modelos cadenciales*, como el modelo V-I en mayor y en menor, y aquellas fórmulas minoritarias del 4º tono (Lorente, 1699: 621; De Torres, 1702: 31; De Murcia, 1984: 9; Vargas, 1733: 91).

En sentido general, en los distintos *modelos cadenciales* está implícito un centro principal —ya sea supuestamente tonal o modal—. Modelos como //:I-V://-I (mayor) de la *jota*, //:i-V://-i (menor) de la *jácara* o //:I-iv://-I (frigio) de algunas *jácaras* y *fandangos* instrumentales. Estos modelos, aunque distintos en sonoridad, comparten tendencias generales, como el de reafirmar un *polo* sobre otro —además de su extrema condensación—. En términos actuales es lo que denominamos *tónica*. Miguel Manzano ha captado este detalle histórico y lo considera arquetípico español (en referencia a la *jota*), es aquella que consiste “en la alternancia reiterativa de las armonías de dominante tónica, y estructura integrada por la alternancia de un estribillo rítmico y una copla de estilo cantable y melódico” (Manzano, 1999: 8). En cualquier caso,

creemos que este fenómeno responde a una tendencia globalizadora, y la *jota* sería un género más entre otros. En consecuencia, no estamos del todo seguros en clasificar estas fórmulas como “tonales”, en todo caso son *coincidentes* con los planteamientos de la teoría armónica actual.

Estos *ostinatos* se mantuvieron vigentes en el siglo XIX en repertorios cercanos a lo popular, a menudo integrados en amplios pasajes en pedal de tónica. Otras veces los hemos visto a modo de mixturas en piezas de autor, como en Albéniz, donde la idea de “centro modal” es aplicada a una nota específica, en pasajes que incluyen notas pedales y revestida de distintas coloraciones armónicas.

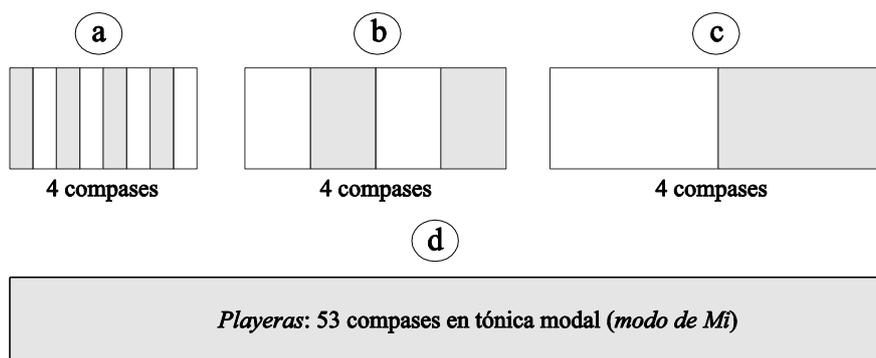
De esta tendencia —en el uso de amplios pasajes a modo de “acorde pedal”— pudieron desarrollarse por fin numerosas variantes melódicas del *modo de Mi* que hoy conocemos, como por ejemplo los arranques melódicos en relación de 5ª “mi-si”, especialmente en el acorde de tónica *modal*²³⁶. Creemos que es aquí el encuentro entre lo arcaico —notas pedales tónicas de bajo (Manuel, 1989: 77) — y lo moderno —armonías estáticas—.

Podemos ahora representar gráficamente cierta evolución del “contenedor armónico” en el sentido de recipientes temporales —pongamos el ejemplo imaginario de la fórmula o variante “la-mi”—. Una línea evolutiva que va desde la oscilación pendular entre polos modales —canción polifónica renacentista—, y que pasando por progresiones mínimas del barroco hispano, llega hasta el *acorde pedal* de tónica del XIX.

Para ello hemos elegido el esquema breve de 4 compases. La figura “a” se basa en la pieza *Amor con fortuna* de Juan del Encina, en la cual a cada nota corresponde una determinada armonización. La figura “b” se basa en las fórmulas *zarabanda-chacona*. En “c” representamos la variante local española de piezas como *pasacalles*, *jácaras*, *jota* o *fandango*. Y en “d” la canción andaluza del XIX *playeras* (Hernández, 1883: 59) como ejemplo de *acorde pedal* que abarca toda la pieza.

²³⁶ Albéniz recoge bien esta tendencia en los 25 compases de introducción de la pieza *El Albaicín* y que puede servir de ejemplo desde el ámbito instrumental. En piezas de tipo popular este fenómeno llega a ser tan insistente que puede abarcar toda la pieza. Un ejemplo claro es la pieza *playeras* de HERNÁNDEZ, Isidro (1853): *Flores de España. Álbum de los cantos y aires populares más característicos. Transcrito por Isidro Hernández*. Madrid. Editor Pablo Martín. Biblioteca Nacional de España. <http://bdh.bne.es>. (Último acceso 23-01-2016). Pág. 59. Una monotonía producida por un único acorde a modo de *acorde pedal* (o *cuerdas al aire* a modo de notas pedales) acompañado a menudo de acordes en movimientos paralelos, los cuales circunscriben al acorde de tónica.

Gráfico 4: Circularidad y polarización. Evolución del “contenedor armónico”.



3.1.1.5. Mixturas modales: entre lo estático y lo dinámico.

En el siglo XIX las fórmulas heredadas tienden hacia una mixtura de sus elementos²³⁷. En la canción andaluza, la tradicional circularidad oscilante entre dos polos aparece integrada en el discurso general, tanto en los comienzos instrumentales como en los acompañamientos a las estrofas vocales²³⁸. Aparece también una nueva fórmula cadencial: iv-III-II-I —cadencia andaluza—, ya sea de uso puramente instrumental o como fórmula integrada en las estrofas. También puede aparecer *incompleta* “G-F-E”, son característicos en ella los movimientos paralelos de los acordes²³⁹ y con la notable novedad de la sensible descendente en el bajo.

Aparecen amplios pasajes sobre pedal de tónica, principalmente en los inicios y finales instrumentales. Estos pasajes ofrecen un sentido estático a la armonía, probablemente con efecto de “tensión dramática”, no como empobrecimiento de recursos armónicos. El *ostinato* “I-iv” es integrado en pedal de tónica, nuevo estadio evolutivo en cuanto a su contenedor armónico.

²³⁷ Frente a lo armónicamente estático, como por ejemplo amplios pasajes melódicos en un *acorde pedal*, oponemos lo dinámico, en referencia a distintas combinaciones o mixturas modales y armónicas. Las armonías ligadas a las estrofas vocales abarcan mayor número de compases, generalmente 4. Las armonías se vuelven más estáticas y parecen adquirir función de compartimentos, facilitando así un mayor protagonismo a la línea melódica.

²³⁸ Así, encontramos la progresión circular y/o pendular “iv-I” en frigio, “i-V en menor” y “I-V” en mayor. Las melodías en *modo de sol* (mixolidias) son escasas en España, donde parecen haber sido subsumida en sonoridades mayores o jónicas, pero abundan en América Latina.

²³⁹ En el caso del acompañamiento guitarrístico destaca el desplazamiento de una postura fija dejando cuerdas al *aire* a modo de notas pedales, todo ello dentro de la fórmula armónica “I-IIb” creando así complejas disonancias. Encontramos movimientos de fundamentales en el bajo: V-I, VII-I, II^{5/6}#-I, casos evidentes de una función de tensión armónica.

Estos breves pedales cristalizarán posteriormente en fórmulas armónicas o en sonoridades estáticas como acorde de tensión (véase el gráfico *la metáfora de la seguirilla*).

La tendencia hacia las “mixturas modales” es también un rasgo general en la **escuela nacionalista española**, de la cual habíamos hecho alusión a distintas piezas de Albéniz y Falla. En esta línea hemos encontrado un nuevo sentido de “centro modal”, en buena parte debido a la diversidad de coloraciones armónicas que pueda permitir una melodía o motivo breve. Aquí, la dualidad en el sentido de tonalidad mayor-menor es del todo inapropiada, el *centro modal* es aplicado a una nota específica²⁴⁰.

En la pieza *El Albaicín*, Albéniz logra que el *modo de Mi* imponga su fisionomía interválica en sentido estructural al confeccionar las tonalidades de forma estratégica, mérito que hay que hacer extensivo también a Manuel de Falla. Las relaciones de 3ª menor descendente entre tónicas modales articulan secciones centrales en esta pieza.

La utilización de sonoridades frigias yuxtapuestas sin ningún nexo de unión es usada a menudo por Manuel de Falla en relaciones de 4ª justas ascendentes y de 3ª menores descendentes.

En las últimas décadas del siglo XX, otros recursos narrativos propios del lenguaje popular internacional se tornaron más nítidos o fueron incorporados al terreno instrumental del flamenco, en algunos casos bajo la apariencia de novedad: la repetición secuencial, la inclusión de un estribillo en el lenguaje instrumental —en *Solo quiero caminar* de Paco de Lucía (1981) —, progresiones de 4ª ó 5ª y progresiones de acordes cromáticos y paralelos.

3.1.2. ASPECTOS MORFOLÓGICOS.

3.1.2.1. El entramado polifónico.

En nuestro análisis histórico, habíamos partido del estilo homofónico u homorrítmico de piezas de autor representativas, principalmente de Juan del Encina. Y en especial de aquellas que usan un tipo de escritura a 4 voces con predilección por las consonancias 1-3-5, en las cuales, el

²⁴⁰ Como vimos en el pasaje de la *Rondeña* de Albéniz: la tónica “la” es tratada como centro modal en diversas coloraciones posibles: en mayor, en menor y en frigio. Las coloraciones son variadas, dependiendo de las alteraciones en las notas secundarias.

elemento polifónico²⁴¹ deriva claramente de la línea melódica (armonía modal). Verticalidad y horizontalidad se unen aquí para conformar un nuevo lenguaje del entramado polifónico. Esta organización polifónica va a ser clave para entender las armonizaciones de distintos repertorios hispanos de finales del siglo XV en adelante, ya sea vocal o instrumental, culto o popular.

Del repertorio instrumental del s. XVI, los vihuelistas asumieron la organización polifónica *a consonancias* —como es la nota del bajo y sus consonancias superiores permutables—. Este nuevo elemento estructural se refiere a la concatenación de sonoridades verticales, siendo sus comienzos las armonizaciones basadas en modelos vocales. Algunas de esas armonizaciones — en un proceso selectivo de síntesis por parte de los músicos—, se desligaron de las piezas originales para transformarse en agrupaciones sintácticas independientes (bloque armónico-melódico). Tales agrupaciones se presentan mediante un nuevo tipo de técnica compositiva: *variaciones* o *diferencias*. Además, estos músicos experimentaron con *armonías estáticas* que, aunque minoritarias, obedecen a una práctica musical de carácter improvisatorio y de fuerte arraigo popular. La pieza *Música para discantar sobre un punto* de la obra *Silva de Sirenas* (Valderrábano, 1547: *libro VII, fol. CIII*)²⁴² es reveladora en este sentido.

Como habíamos anticipado en los objetivos del apartado 3, buscamos contextualizar los avances producidos durante los siglos XVII y XVIII. Puesto que nos centramos en la tradición hispana y en la música popular, visualizaremos principalmente aquellos avances teóricos de los tratados de guitarra y de estilo rasgueado.

La tradición de la guitarra rasgueada en su función de instrumento acompañante —melodía acompañada— es expresada por Amat en una poderosa analogía cargada de simbolismo, los acordes “son como materia, y como los colores del pintor, [...], saltando del uno al otro” (Amat, 1627: *Cap. VII*). Al “saltar del uno al otro” Amat pasa por alto todas las reglas de la conducción de las voces. Para el autor, los acordes son elementos individuales.

El estilo rasgueado condensa otras concepciones teóricas importantes: en el concepto de inversión²⁴³ y también en la plasmación gráfica en un círculo que posibilita “ajuntar, o

²⁴¹ De la primera generación de tratadistas hispanos influenciados por las teorías de Tinctoris y Ramos de Pareja aparecen breves tratados de carácter didáctico vinculados con la enseñanza en las universidades. La primera descripción estática-polifónica en España descrita por Diego del Puerto en su *Portus Musice* (1504) favorece las consonancias 1-3-5 y las permutaciones de las voces superiores, a excepción del sonido más grave que es siempre el mismo —acordes en estado fundamental—.

²⁴² Valderrábano expresó la definición de *atambor* como una práctica de “uso común”, equivalente a *punto* (consonancia-acorde) a modo de *ostinato* rítmico.

²⁴³ Amat se distancia de la tradición renacentista al liberar al “bajo” de su sustento armónico sometiéndolo a elemento permutable en igualdad de condiciones con las demás voces, todo ello dentro de una entidad al

acomodar, por las dichas doze partes, todo lo que se tañe, y puede tañer” (Amat, 1627: cap. VII)²⁴⁴.

Este “acomodar” todo lo que se *tañe* fue denominado por Doizi de Velasco (1640) como *las transportaciones*. Un recurso técnico para el acompañamiento instrumental a determinadas melodías populares a distintas alturas.

Las transportaciones derivarán posteriormente en progresiones modulantes. Al menos en España, estas progresiones aparecen por primera vez, que sepamos y como sistema estructurado, con Gaspar Sanz (1674) —el modelo utilizado es un simple *pasacalles* “II-V⁷-I”²⁴⁵—, culminando así la línea iniciada por el diagrama circular de Amat y desarrollada por Doizi. Sanz incorpora nuevos avances teóricos desde una práctica muy asentada en el mundo hispánico, pero que el mismo autor no logró teorizar. Sin embargo, hay que reconocer que los “rudimentos” que el estilo rasgueado manejaba con tanta soltura, tardarían décadas en ser asumidos por la teoría musical de la época²⁴⁶. Estos tratados acertaron con los nuevos derroteros por donde caminaría la historia de la música.

3.1.2.2. La cadencia frigia polifónica. Estadios evolutivos.

Atendiendo a los aspectos evolutivos de la cadencia frigia que habíamos extraído del repertorio de la canción polifónica renacentista²⁴⁷, señalamos aquí dos cuestiones importantes. En primer lugar, constatamos varias funciones y configuraciones que han permanecido vigentes hasta la

que denomina *punto*, que en definitiva es el resultado de la plasmación gráfica de las consonancias verticales en diferentes posturas de la mano de este instrumento de trastes.

²⁴⁴ El tratado de Carlos Amat había enfocado sus “acomodaciones” de forma simple: transportar dos piezas muy populares de la época: un *passeo* “I-IV-V-I” y las *vacas* “III-VII-i-V-III-VII-i-V-i”. Más que temas populares en sí mismos representan dos modelos de agrupaciones sintácticas. Mismos modelos utilizados por Luis de Narváez seis décadas antes, el cual iniciaba la técnica de las “diferencias”: *Romance del Conde Claros* “I-IV-V” y *Guárdame las vacas* “III-VII-i-V-III-VII-i-V-i”.

²⁴⁵ De tal manera que el I es ya el II de la nueva progresión, así sucesivamente. No son progresiones modulantes en su sentido de pieza musical, más bien es un sistema ordenado y cerrado en sí mismo.

²⁴⁶ En el uso de progresiones modulantes, en el tratamiento sistemático de los acordes cuatríadas como unidad —de séptimas mayores y menores [V7] incluyendo todas sus inversiones de acordes de cuatro sonidos—, en el cambio de función armónica, en el uso de enarmonías múltiples, o en la misma idea de las transposiciones. Todo lo expuesto aparece implícito en el *Laberinto 2º de las falsas y puntos estraños y difíciles que tiene la guitarra* de Gaspar Sanz.

²⁴⁷ En sentido polifónico la hemos visto: revestida de la técnica del *fauxbourdon* continental (serie de sextas), o bien sin armonización final sin 3ª. Ambos casos confieren a esta cadencia un mayor arcaísmo medieval. En cambio, armonizaciones con la aparición de la 3ª alterada en cadencias finales ofrecen un carácter moderno a su sonoridad.

actualidad, como distintas funciones de la 3ª nota del modo²⁴⁸ y variedad de diseños melódicos. En segundo lugar, esta cadencia “polifónica” fue absorbida con extraordinaria rapidez por otros sistemas modales²⁴⁹, principalmente en cadencias intermedias —véase la siguiente melodía extraída de la pieza *El que rige y el regido* de Juan del Encina, clasificada en “modo de La” (Jones & Lee, 1990: 318) —.

Ilustración 106: Cadencias frías intermedias, I.



Este *hecho* sugiere por sí mismo una independencia de esta cadencia de su modo original²⁵⁰. En otras palabras, en algún momento los compositores decidieron como más apta para las armonizaciones a las propiedades de la “cadencia fría polifónica”, no ya para cadencias finales sino también para las cadencias intermedias. Por lo tanto, el elemento polifónico es clave en el desarrollo de esta cadencia.

Las posibilidades que ofrecía la nueva polifonía a 4 voces de finales del siglo XV a través de las *consonancias* fueron muchas, para los compositores fue sin duda todo un descubrimiento. Así,

²⁴⁸ Vimos tres funciones de la 3ª nota del modo: como sensible, como reposo cadencial frigio y como nota neutral. 1) La tercera como “alteración móvil”: la alteración de la tercera del modo actúa como atracción de la cuarta. 2) Modo de Mi cromatizado con “alteración fija” de la tercera. 3) Ambigüedad de la nota 3ª del modo.

²⁴⁹ Nos referimos principalmente al estilo homofónico a 4 voces desarrollado en las últimas décadas del siglo XV.

²⁵⁰ Dado que nuestra acotación histórica parte de finales del siglo XV, no podemos más que especular sobre este hecho, ya que se aparta de los límites que hemos establecido. Iremos apuntando algo más sobre este asunto más adelante. El artículo de F. Carmona Arana profundiza en esta línea con ejemplos de música profana y religiosa de Machaut, F. Landini y A. Agrícola: “Sobre la génesis de esta cadencia, un aspecto a considerar es su origen en el modo IV (frigio plagal) y su trasvase a los modos I y II (dórico), pues en ambos modos aparecen con gran frecuencia”. CARMONA ARANA, FERNANDO (2012): “La cadencia fría. Elemento de cohesión entre estéticas y países”. DEDICA. Revista de Educação e Humanidades, 3. Março. Pág. 166. Aunque de la cantidad de música profana que expone en sus ejemplos, el autor concluye afirmando que la cadencia fría era un elemento de tradición musical culta (pág. 181).

las cadencias frigias intermedias podían aparecer —según la teoría de su época²⁵¹— con las consonancias 1, 3, 5 en la voz superior (ver siguiente gráfico).

Un inciso conviene hacer aquí. Las fórmulas melódicas de estos *villancicos* parecían no encajar en la clasificación de los *modos* y tuvieron que ser acomodados con cierta filigrana. Por ejemplo, Andrés Lorente, en su tratado *El porqué de la Música* y en referencia al 4 tono, nos dice: “Advirtiéndolo, que en los Villancicos ay alguna diferencia, por quanto en unos Tonos se hacen por el Final, y en otros por la Mediación” (Lorente, 1699: 620-621). Según esta definición no tenemos forma de clasificar la anterior melodía como perteneciente al 4º tono (modo de Mi con final en la *mediación* “la”) o en *modo de La*.

Sigamos con dos casos curiosos del Cancionero de Palacio. El primero sobre la armonización de la fundamental “mi” como 3ª respecto al *bajo* de la pieza *Enemiga le soy, madre*. Aquí la sonoridad frigia desaparece momentáneamente, pero es una más de las opciones que ofrece el sistema de consonancias²⁵².

²⁵¹ Recordemos las normas de J. Tinctoris y Ramos de Pareja en comenzar y terminar en consonancias perfectas, dejando las consonancias imperfectas para las cadencias intermedias. A esto se suma la excepción de comenzar en consonancia imperfecta en canciones profanas.

²⁵² Si se observa detenidamente la armonización de esta pieza, vemos que se asemeja mucho a fórmulas actuales utilizadas en el flamenco: inicio en “mi”, reposo en “la”, vuelta a “mi” y final en “mi”. Además, la armonización sobre la nota “mi” —segunda semifrase—, que desde el “prisma tonal” algunos lo entenderán erróneamente como modulación a DoM. En cualquier caso, es de una afinidad sorprendente entre repertorios tan distantes.

Ilustración 107: Cadencias frías intermedias, II.

Enemiga le soy, madre

Mi libertad en sosiego

Como vemos, esta cadencia intermedia forma parte del sistema modal de Mi, se ha mantenido en el tiempo hasta la actualidad y sigue siendo esencial en las armonizaciones de casi todo el repertorio vocal *jondo*.

El segundo caso, sin menospreciar el anterior, aparecía en la pieza *Mi libertad en sosiego* (también en *Los suspiros no sosiegan*). La fundamental “mi” es armonizada como 5ª según la nota del *bajo*. En este caso particular no solo aparece en cadencias intermedias, sino en los inicios y finales, transformando por completo la sonoridad general del *modo* musical. Tanto es así que en el futuro —a partir de la idea de “bajo fundamental” de Rameau (1722)—, esta pieza no se entenderá en *modo de Mi*, sino en otra tonalidad... o tonalidades (ver análisis de esta pieza en apartado 2).

Las fórmulas melódicas de los *fabordones hispanos* plantean cuestiones históricas muy complejas que desborda nuestra investigación. Destacan por las armonizaciones sobre la nota recitativa “la” (*mediatio*) y finalis en “mi”²⁵³. Apuntamos a continuación tres cuestiones:

²⁵³ Estas armonizaciones evidencian una “hermandad entre el modo de “la” y el modo de “mi”. Sobre aspectos configurativos del modo de Mi y su cadencia representativa destacamos los siguientes datos obtenidos: La cadencia frigia no es exclusiva del 4º tono. Tímida aparición en la cadencia frigia de la

Primero. Como dijimos anteriormente, la introducción de la cadencia frigia (polifónica) en otros sistemas modales en la canción polifónica renacentista española, implicaba necesariamente una independización de esta cadencia de su “*modo original*”. Pero ¿Cuál es el *modo original* de donde procede la cadencia frigia?

Segundo. La fórmula cadencial del 4º tono de los *fabordones* hispanos deriva directamente de los *tonos de los salmos*, por lo tanto, esta fórmula cadencial es una de las *candidatas* a ser el *modo original*²⁵⁴ de donde procedería la cadencia frigia polifónica.

Tercero, junto a la anterior candidata se sitúan amplios repertorios profanos medievales²⁵⁵ o de influjo popular derivados de la música de danzas. Éstos son también *candidatos* a convertirse en el modo original de esta cadencia. La fórmula del 4 *tono* de los *fabordones* está muy tipificada, por el contrario, las melodías profanas de los villancicos renacentistas son notablemente ricas en comparación, al menos en las piezas que hemos analizado.

En el **Libro de Tonos Humanos** de primera mitad del XVII habíamos visto más avanzada la situación estratégica de la *cadencia frigia* en el marco de los *tonos polifónicos barrocos*. En líneas generales, esta música revela muchos elementos constitutivos heredados del siglo anterior, pero también existen rasgos diferenciadores que renuevan y enriquecen modelos anteriores. Al igual que los repertorios anteriores, la cadencia frigia no es exclusiva del IVº tono.

Las cadencias (cláusulas) son de dos tipos, una es la *cláusula final* que es la que define el tono y otra cláusula secundaria denominada *mediación*. Además hay que añadir la posibilidad de cadenciar en cualquier *signo del diapasón*. Es evidente que estas prescripciones ofrecen mayor libertad de elección al compositor, pero también las definiciones entre los sistemas modales se

“*sexta aumentada*”, precedida de un retardo. El influjo de la cadencia frigia sobre la *mediatio* “*la*” se observa en sus finales, junto a la denominada nota “*picarda*”. Clara aparición del tetracordio descendente “*la-sol-fa-mi*” en los finalis. En muchos casos es habitual la alteración de la 2ª como atracción de la 3ª.

²⁵⁴ La fórmula del 4º tono con *mediatio* en “*la*” que desciende a la *finalis* “*mi*”, es decir, el tetracordio descendente “*la-sol-fa-mi*” y probablemente la fórmula secundaria “*do-si-la-sol#*” e incluso la nota “*picarda*” pueden proceder de esta fórmula cadencial en su desarrollo polifónico. La salmodia usa fórmulas melódicas muy arcaicas y se adentran de lleno en la Edad Media. Además, hay que situar a la música eclesiástica como transmisora de esta antiquísima fórmula cadencial por toda la cristiandad.

²⁵⁵ Frente a las fórmulas del 4º tono de los *fabordones* derivadas de la salmodia están las numerosas variantes del repertorio popular, como las piezas que hemos analizado del CMP. Entre estas variantes destaca por ejemplo aquellas con comienzo y final en “*mi*”, que se alejan del repertorio eclesiástico.

difuminan, especialmente entre los sistemas de “mi” y de “la” prefigurados ya en los *fabordones*.

En sentido armónico, estas piezas incorporan habitualmente en las cadencias acordes de cuatro sonidos, como los acordes de V^7 en estado fundamental y en primera inversión. Son disonancias que repercuten en la cadencia *frigia* —nuevo estadio evolutivo²⁵⁶—.

Analizando los **movimientos de fundamentales** de esta cadencia encontramos ciertos avances, como el uso de numerosas sensibles²⁵⁷ a causa de las libertades anteriormente mencionadas. Junto al modelo típico renacentista VII^7-I (ahora con la séptima, también con la fundamental alterada —re \sharp —), aparece un nuevo movimiento de fundamentales en la cadencia frigia: V^7-I — los llamados acordes de 5^a y 6^a (Schoenberg, 1974: 290) —, que extraemos de la pieza anónima *Heridas en un rendido* (Lambea, 2000: 100).

Ilustración 108: Cadencia frigia, modelo V^7-I .

Movimiento de fundamentales: V I

En los tratados de guitarra, y a groso modo, llama la atención la afinidad entre los “**modelos cadenciales**” con las progresiones circulares mínimas de ámbito popular. En Santiago de Murcia es muy significativo el título de su clasificación de los *tonos* “según el último golpe en

²⁵⁶ En los *fabordones*, los retardos habituales que aparecían en la cadencia frigia eran 4-3, 7-6, más las notas de paso, floreos y alteraciones propias de las notas 3^a y 6^a. Con la incorporación de cuatro sonidos a las cadencias aparecen acordes de 5/6 (primera inversión) y acordes de séptima en estado fundamental. Sin mencionar las sextas aumentadas o quintas disminuidas que vimos en los análisis.

²⁵⁷ Numerosas sensibles a lo largo de la pieza *No quiero más burlas, Juana*, enfatizando las notas 4^a, 7^a, 5 y 3^a del *modo de Mi*. Destacan como “alteraciones móviles” —en terminología de Donostia— de la 3^a, la 2^a y la 6^a. Señalamos también una casuística del *modo de Mi* que habíamos encontrado en este repertorio, la ambigüedad de la nota 6^a “do” —do \sharp -do \flat — que oscila dentro de un ámbito de 3^a menor como notas de atracción “re-si”. Esta ambigüedad de la sexta la vimos aparecer en los *fandangos de Huelva*, aunque envuelta en tetracordios

que fenece el bajo” (De Murcia, 1984: 9), es decir, los tres últimos *golpes* equivalen a tres acordes. Esta extraordinaria condensación coincide a menudo con las antiguas fórmulas armónicas de la *zarabanda*, *chacona*, *pasacalles*, etc.

La situación de la cadencia frigia en los tratados de guitarra aparece a veces de un modo marginal, o nula²⁵⁸. En cualquier caso, la **paulatina desaparición del 4º tono** en los tratados de música parece obedecer más a planteamientos teóricos que a la práctica real. Este es un caso fronterizo, en el cual, la dialéctica entre lo teórico y lo empírico se torna difusa. Con todo, nos ha parecido ver en las *modelos cadenciales* espacios comunes entre repertorios diversos.

Estas sutiles *fricciones* entre teoría y práctica suelen aparecer intermitentemente a lo largo de la historia. Por ejemplo, el influjo de la prohibición de las quintas paralelas, que en la cadencia frigia determinó su tradicional acorde de sexta durante siglos, prácticamente desde el siglo XV hasta el siglo XIX. Otro ejemplo fue la tendencia teórica a imponer el todopoderoso modelo cadencial V-I (mayor, menor) como una síntesis de los distintos *modos* mayores y menores. La fórmula del 4º tono —la única que rompía el modelo V-I— se vió forzada a acomodarse al nuevo sistema: la tonalidad menor. Sin embargo, ciertos repertorios populares siguieron manteniendo determinadas tradiciones ajenas a planteamientos teóricos, hasta la actualidad. Y el flamenco es claramente heredero de esas prácticas no siempre refrendadas por las explicaciones teóricas dominantes.

En la **teoría armónica europea y desde el siglo XIX**, la cadencia frigia adquiere un papel destacado, participa tanto de las novedades teóricas del romanticismo musical como de las nuevas corrientes musicales del s. XX. La tendencia hacia la individualidad del acorde conducirá a percepciones interpretativas no vistas anteriormente.

Para Fétis, el sentido de la *enarmonía*: “tendencia múltiple hacia diversos tonos” (Gil, 1850: 141) tiene su origen en una nueva cualidad armónica: la relación armónica múltiple. (1850:

²⁵⁸ Junto a los comprimidos modelos cadenciales de Santiago de Murcia, de los cuales llama la atención que el “4º tono es poco usado” en contraste con el demoleador modelo “IV-V-I” de los restantes bajos. En cambio, el tratado de Sanz despoja los *pasacalles* del 4º tono de su nota *final* en favor de su *mediación* “la”. El tratado de guitarra rasgueada de Vargas y Guzmán (1773), basándose en el modelo esquemático de clasificación modal de José de Torres (1702) modifica la interválica tradicional del cuarto tono de 4ª (la-mi) y es sustituido por el de 5ª (si-mi) añadiendo al cuarto tono 4 sostenidos en la armadura —en mayor— despojando a la cadencia frigia de su esencia, debido probablemente a la influencia de las “transportaciones” y al reciente añadido de la 6ª cuerda a la guitarra. Sin embargo, es curioso observar que la cadencia frigia en Vargas se cuela al tratar los *movimientos de segunda en el bajo* en referencia al acompañamiento de determinadas “canturías” en la fórmula cadencial I-II⁶-I, detalle muy interesante por su proximidad a la práctica armónica actual del flamenco.

142), siendo los acordes del “modo menor” los principales acordes enarmónicos: el acorde de séptima disminuida y el acorde de sexta aumentada²⁵⁹ (ambos partícipes de la cadencia frigia). Esta “relación múltiple” situó a la cadencia frigia en un lugar muy avanzado en la teoría armónica del XIX (Gil, 1850: 157) en lo que se vino a denominar “armonía alterada”.

Será en ámbito de repertorios populares o cercanos a lo popular, ajenos a las normas teóricas, donde aparezcan indicios de un modo singular de acentuar la cadencia frigia. En la **canción andaluza del XIX** las progresiones circulares mínimas “iv-I” propias del siglo anterior se integran con amplios pasajes con notas *pedales* en tónica —incluso breves dobles pedales—, además de otros recursos que se enmarcan en la *armonía modal* como: acordes paralelos, aparición de la sensible descendente en el “bajo”, etc. En contraste a los *ostinatos* armónicos emerge una “nueva” fórmula cadencial, la denominada cadencia andaluza iv-III-II-I muy emparentada en estructura y diseño melódico a la antigua fórmula de “las vacas”.

El tratamiento instrumental al que es sometido el *modo de Mi* por los **compositores nacionalistas** revela, y en gran medida, que fueron éstos los primeros artífices que, ya en la época moderna, más contribuyeron en el diseño del “modo de Mi armónico”.

A partir de entonces, la *armonía modal* se nos aparece bajo un prisma renovado, aunque como siempre, de influjo popular. Ejemplos de mixturas modales aparecen en la idea de “centro modal”, en buena parte debido a la diversidad de coloraciones armónicas que permita una determinada melodía. Aquí, la idea de tonalidad mayor o menor carece en muchas ocasiones de sentido, más bien hemos de entenderlo aplicado a una nota específica.

Albéniz aborda el *modo de Mi* de forma estructural colocándolo de forma estratégica en varias tonalidades. Las relaciones de 3ª menor descendente entre tónicas modales articulan secciones de la pieza *El Albaicín*.

En Manuel de Falla encontramos la utilización de sonoridades *frigias* yuxtapuestas. Otras veces utiliza armonías *frigias* en pasajes rítmicos intermedios con ausencia de melodía, imitando los rasgueados de la guitarra.

²⁵⁹ Los teóricos clasificaron los acordes de sexta aumentada como una “segunda dominante”, es decir una más que dudosa función de subdominante.

El *modo de Mi* (y su cadencia frigia), participa del diseño global de una pieza, mediante pasajes o secciones entre *tonalidades relativas* entre sí, aquellas que comparten misma armadura.

De mayor complejidad son la superposición de elementos modales y armónicos (mixturas), que se prestan a una “interpretación múltiple” en sus elementos, especialmente en melodías breves y *ostinatos* rítmicos.

La cadencia andaluza es tratada por Turina de forma experimental: “las armonías de la guitarra flamenca son modales y eminentemente impresionistas” (Benavente: 1983: 150). Según Benavente, las aportaciones del impresionismo musical a la cadencia andaluza, se deben a:

“utilización de 7ª y 9ª naturales y de otras especies, engalanadas con apoyaturas, notas añadidas, de sustitución y alteraciones cromáticas, siempre con predominio del paralelismo a lo impresionista o a lo andaluz²⁶⁰” (Benavente, 1983: 153).

En el ámbito popular del **folklore andaluz y el flamenco**, la cadencia frigia se dirigía por otros derroteros en comparación con la experimentación armónica europea: “acompañamientos o armonizaciones, casi siempre de un corte muy extraño y primitivo [...], rudas y toscas a veces, y esas melodías, siempre raras y por extremo originales” (Ocón, 1874: IV). Sin embargo, para ciertos oídos sensibles como los de Manuel de Falla adquieren otro valor infinitamente más interesante: “Acordes bárbaros, dirán muchos. Revelación maravillosa de posibilidades sonoras jamás sospechadas, afirmamos nosotros (Sopeña, 1972: 179)²⁶¹.”

Ocón había transcrito los desplazamientos de una “postura fija” de la mano izquierda sobre el mástil de la guitarra dejando ciertas cuerdas *al aire* a modo de pedales. Las disonancias resultantes de estos “**fenómenos armónicos internos**” son para Manuel de Falla valores recién incorporados a la música artística, pero nos preguntamos ¿Qué son esos fenómenos armónicos internos?

Nos dice el compositor, que tales elementos los han reconocido en Doménico Scarlatti, y así prosigue: “Claude Debussy fue el compositor a quien, en cierto modo, debemos la

²⁶⁰ Benavente entiende que lo modal andaluz es por naturaleza impresionista: “las armonías de la guitarra flamenca son modales y eminentemente impresionistas” (p. 150).

²⁶¹ Revelaciones enarmónicas, entre otras, creemos suponer. Cita extraída de un trabajo publicado anónimamente con motivo de la celebración del primer concurso de Cante Jondo, organizado por el Centro Artístico de Granada, Corpus Christi. 13 y 14 de junio de 1922. “*El cante jondo. Sus orígenes, sus valores, su influencia en el arte europeo*”.

incorporación de esos valores a la música artística; su escritura harmónica, su tejido sonoro dan fe de ello en no pocos casos” (Sopeña, 1972: 178-79).

La idea de fondo que aquí vemos es, una vez más, la absorción de elementos populares en la música artística o culta. Algunos autores nos permiten afinar un poco más cuando diferencian entre *tonalidad armónica* y *tonalidad melódica*. Por ejemplo Reti lo explica así: “la tonalidad melódica más la modulación constituye la moderna tonalidad” (Reti, 1965: 49).

Aunque Reti acude al concepto de tonalidad melódica para justificar la música de Debussy, estas características aludidas tienen relación con la *armonía modal* que tratamos, a saber: notas pedales en cualquier voz, ocasional ausencia de armonía, acordes paralelos, progresiones que degradan la relación dominante-tónica, uso de un cierto tipo de modulación sin ningún puente armónico y uso de escalas no occidentales.

Veamos un ejemplo de cómo hemos traducido estos detalles a través de la *seguirilla* a modo de metáfora musical:

Ilustración 109: Metáfora armónica de la *seguirilla*.

The illustration shows a musical staff with a treble clef and a 3/4 time signature. Above the staff, four chords are labeled: B^b, C⁹, B^b, and A. The B^b chord is marked with a triangle above it. Below the staff, four boxes labeled 'a', 'b', 'c', and 'd' contain detailed chord voicings for each chord. Lines connect the boxes to the corresponding chords in the staff above.

En la constante circularidad de la *seguirilla* (también en la *soleá*²⁶²) se producen sonoridades peculiares propias del instrumento, por ejemplo: la primera cuerda de la guitarra es "mi". Esto

²⁶² En la sucesión de los grados I-II como *ostinato* armónico es común la utilización de notas pedales. En el caso de la *soleá* –en tónica de Mi– favorecen el uso de pedales dobles, como son la nota fundamental y su quinta, ya sea en el bordón o en las cuerdas 1^a y 2^a.

hace que esa nota suene permanentemente, sea cual sea el acorde, produciendo de manera natural sonoridades armónicas complejas. Así, la nota "mi" de los tres primeros acordes tiene más carácter de "nota pedal" que de función armónica intencionada o explícita, pero a su vez, estas sonoridades se han integrado tanto en la sensibilidad colectiva, que se han hecho propias y convertidas en sonoridades independientes. El uso de "notas pedales" conectaría tal vez con cierta herencia musical mediterránea²⁶³ (Manuel, 1989: 71), pero sobre todo conecta con la herencia musical tan presente en el imaginario colectivo del mundo hispano e hispanoamericano: las sonoridades (y sus armonizaciones más habituales) en modalidad frigia o para seguir la terminología de Manzano, en modo de Mi.

Por otro lado existe el *tetracordio descendente*, elemento éste mucho más moderno en el sentido de integración de los *ostinatos* al lenguaje armónico de la música académica de autor. Es cierto que también están las relaciones armónicas que se producen de manera indirecta, las cuales enlazan con armonías occidentales relativamente complejas: sexta aumentada, disonancias de tritono, dominantes secundarias o inversiones de acordes poco usuales, como las distintas inversiones del Vº alterado del frigio²⁶⁴ (Schoenberg, 1990: 281). Veamos un análisis armónico del gráfico anterior:

- a) SibM con nota añadida de 4ª aumentada; o bien, acorde de 9ª con fundamental "mi" sin la tercera del acorde.
- b) Solm con 6ªM añadida; o bien, acorde de 7ª con fundamental "mi" en primera inversión.
- c) VII grado sensible del frigio, *acordes errantes* en terminología de A. Schoenberg.
- d) También puede aparecer como tríada pura: SibM.

Pasemos ahora a comparar estos "fenómenos armónicos internos" con los "principios melódico-armónicos" que el musicólogo Peter Manuel había usado en su artículo sobre la armonía modal andaluza (1989: 70-93). Este autor aborda el concepto de "armonía modal" en músicas urbanas del s. XX en el marco geográfico del Mediterráneo principalmente europeo, como "un nuevo e imprevisto vehículo para la transmisión y compartición de músicas sincréticas, ahora en la forma de géneros comerciales urbanos" (1989: 77). Las zonas geográficas que analiza para definir este concepto son, además del Sur de España, el Este de Europa y el Noreste del

²⁶³ Serían sus "principios melódico-armónicos" que ve a modo de *afinidades* con otras músicas de este marco geográfico. Sobre esto nos decidiremos en siguientes párrafos.

²⁶⁴ Son los "acordes errantes" denominados por Schoenberg: acordes aumentados de quinta y sexta, de tercera y cuarta y segunda, y el acorde aumentado de sexta.

Mediterráneo, y aunque reconoce que son demasiado diversas en estilo y forma “La relativa homogeneidad de estos sistemas justifica nuestro agrupamiento” (1989: 77):

“En el sur de España, el flamenco y otras formas del folklore andaluz pueden verse como derivaciones de procesos similares de aculturación y muestran realmente afinidades destacables con los híbridos del Este del Mediterráneo en términos de principios melódico-armónicos” (Manuel, 1989: 71).

Las afinidades de estas músicas sincréticas, según este autor, se muestran en términos de principios melódico-armónicos. Ahora bien, según los datos que hemos barajado respecto al *modo de Mi* en nuestro recorrido diacrónico, antiguas fórmulas melódicas latentes desde finales del siglo XV se mantuvieron más o menos intactas en nuevos contenedores armónicos. La idea de *dual tonicity*, que abarca la doble polaridad menor/frigia “la-mi” y su contraparte mayor-mixolidia “do-sol” del barroco hispano responden a una *armonía modal* evolucionada de las fórmulas *villancico-romance*.

3.1.2.3. De las *falsas consonantes* a las *dominantes secundarias*.

Vamos a centrar la atención en un recurso musical que es propio de la música instrumental y que tiene su origen en un tipo de práctica musical denominada “melodía acompañada”, con distintas denominaciones según el repertorio en que nos situemos. Desde el análisis armónico suele definirse como *enfaticaciones*, *inflexiones* o de forma más genérica como *dominantes secundarias* —en terminología de Arnold Schoenberg (Schoenberg, 1990: 203) —.

La teoría armónica le ha asignado un papel de “función tonal”. Sin embargo, este recurso armónico era ya conocido y practicado en diversas músicas de autor —que emergieron a lo largo del siglo XVII— y muy próximos a determinados ambientes populares. Así lo reflejan distintos tratados en “estilo rasgueado” y en el sistema de cifrado derivado del *bajo continuo* iniciado en Italia alrededor del año 1600. Rastrear el origen de este recurso armónico es harto complejo por estar envuelto, por un lado, en una tendencia histórica hacia una síntesis de procesos cadenciales, y por otro, en una progresiva reordenación de anteriores sistemas modales renacentistas y barrocos. Aquí solo apuntaremos algunos datos históricos que hemos encontrado en algunos tratados hispanos de guitarra rasgueada.

Desde el ámbito del flamenco, y en relación al influjo mutuo *guitarra-cante* como un tipo de monodía sincrética, como por ejemplo la predilección de los acordes de 7ª en los estilos de *levante*: “Como subrayó Hipólito Rossy, el ámbito suprarregional de Levante refleja un gusto por los acordes de séptima” (Torres, 1998: 14). Los acordes de séptima era materia asumida por

algunos guitarristas desde los antiguos discos de pizarra de inicios del siglo XX. El uso de estos acordes de séptima hay que situarlo en un contexto europeo, que en España viene de una larga tradición a través de los tratados de guitarra rasgueada. Doizi de Velasco ya hizo una interesante mención al tritono: “Son las falsas, segunda séptima, quinta menor (o, tritono, que en la Guitarra es todo uno)” (Doizi, 1640: 22). Este detalle es muy interesante, pues asocia de forma específica dicha disonancia al estilo acórdico de la guitarra rasgueada. Doizi está señalando un tipo de concepción vertical muy distinto al tradicional contrapunto, al incluir la disonancia de tritono como “todo uno”, en una clara visión vertical de los sonidos.

Más adelante, en el primer tratado español de bajo continuo *Instrucción de Música sobre la guitarra española* de Gaspar Sanz (Sanz, 1674), el acorde que hoy entendemos como V^7 —e inversiones— es tratado de forma sistemática mediante la denominación de “falsas consonantes” en su *Laberinto 2º de las falsas y puntos estraños y difíciles que tiene la guitarra* de su tratado.

También en el tratado *Llave de la Modulación* de Antonio Soler (1762) —omitiendo la terminología tradicional de *falsas* (disonancia) —, y expresada de la siguiente forma: “para que cualquier modulación salga sonora, se procurará coger la quinta del tono que se desea” (Brothers, 1967: 80), este autor sería uno de los primeros casos de la introducción en España de la teoría armónica iniciada por Rameau en su *Tratado de Armonía* (1722).

La tardía publicación del tratado de guitarra de Vargas y Guzmán fechada en Cádiz (1773) “toca un estilo tradicional de la guitarra, que había dejado de aportar novedades desde hacía más de una centuria, pero que estaría vigente en ámbitos populares” (Medina, 1994: XXVI). En efecto, este tratado se proyecta hacia el siglo XIX en determinados ambientes, también en la Nueva España²⁶⁵. Vargas mantiene aún la denominación de *falsas*, ofreciendo un capítulo completo a ellas: “De las especies falsas que se han de tratar, su número y circunstancia” (Medina, 1994: 99). En lo que hoy conocemos como acorde de 7ª de dominante aparece en el apartado “Del uso de la ligadura de séptima y los diferentes bajos sobre que se puede ejecutar” (Ibídem: 107). Estas ligaduras, al igual que hiciera Gaspar Sanz, mantienen el orden de prevención y resolución.

Estos detalles, que se repiten en distintos tratados de guitarra rasgueada (Gaspar Sanz, Santiago de Murcia, Vargas y Guzmán...), revelan la importancia de las cadencias en el uso de

²⁶⁵ A raíz de dos manuscritos encontrados, uno en 1974 en los fondos mexicanos en la Newberry Library de Chicago y fechado en Veracruz en 1776, y otro en el Archivo General de la Nación (México) en 1981. El manuscrito de Oviedo, a diferencia de los anteriores, incluye un tratado dedicado al estilo rasgueado.

disonancias de séptimas, pero también reflejan el papel que mantuvieron estos tratados en su difusión, al menos a partir de la segunda mitad del siglo XVII en adelante.

Desde la teoría armónica, la denominación “dominante secundaria” tiene su procedencia en Arnold Schoenberg, el cual especula sobre su posible origen: “La expresión dominante secundaria no debe ser mía, sino que [...] probablemente surgió hablando con un músico al que yo exponía la idea de construir dominantes sobre tríadas secundarias” (Schoenberg, 1990: 203). El oído identifica desplazamientos momentáneos del centro modal, pero son percibidos como estadios intermedios dentro de una estructura mayor.

El seguimiento de este recurso instrumental en músicas tradicionales es difícil de rastrear a causa de su transmisión oral, pero sí son habituales en piezas de autor en el acompañamiento pianístico de inspiración popular, como en la canción andaluza del XIX. Estamos convencidos de que este recurso instrumental, en su adaptación a la estructura melódica, jugó un papel destacado en distintos géneros populares andaluces del XIX. Hemos de situar esta práctica instrumental en un permanente diálogo *culto-popular* a modo de continuidad histórica ampliamente difundida por toda Europa, a partir del siglo XVII en adelante.

3.1.2.4. El sistema modal de Mi y sus réplicas a distintas alturas.

En el ámbito del flamenco, el sistema modal de Mi aparece configurado en su forma más básica con los antiguos guitarristas, al menos desde inicios del siglo XX. El uso de estas *dominantes secundarias* en todos los grados del *modo de Mi* favorece ya la idea de categorización de un *modo de Mi armónico*. Además, distintas transposiciones del *modo de Mi* asociadas a distintos *palos* del flamenco implican una verdadera expansión de este sistema, estableciendo un nuevo escenario armónico perfectamente susceptible de ser teorizado y generalizado.

Una vez configurado —en la práctica— este sistema armónico y su réplica a distintas alturas²⁶⁶, la plasmación al ámbito instrumental de la guitarra adquiere connotaciones particulares según la distribución de los intervalos y las cuerdas *al aire*. Así vemos el *modo de Mi*: transportado a La (*tientos, tangos, bulerías*, etc.), transportado a Mi (*malagueñas, soleares*, etc.) transportado a Si (*granaínas*), transportado a Do[#] (*rondeñas*), transportado a Fa[#] (estilos de *levante*), transportado a Sol[#] (*mineras*); y en las últimas décadas del siglo XX a otras alturas adaptables a cualquier

²⁶⁶ Tradicionalmente se han usado las tesituras o alturas de La y Mi, al hilo de la práctica de la guitarra y sus avances constructivos. Eduardo Ocón ya recogió en la pieza *murcianas o granadinas* la tonalidad frigia de Si. Por otro lado, Ramón Montoya graba en 1936 la conocida *Rondeña* en tonalidad frigia de Do[#] y el toque por mineras en tonalidad frigia de Sol[#].

palo según la destreza del guitarrista: como a Re[#], Re, Do o Sol. Tomando todas estas réplicas en su conjunto se establece un escenario armónico generalizado del *sistema modal de Mi*, al que hay que sumar una práctica paralela en el uso de mixturas modales.

En su etapa madura el uso de mixturas en mayor, menor y frigio se aprecia claramente a través de los *solos* de *alegrías* de Paco de Lucía (heredadas de sus maestros): en el uso de tónicas homónimas, en el establecimiento de tres centros armónicos principales que comparten una misma armadura: *mayor-menor-frigio*. Mixturas sorprendentes aparecen en la obra “*Monasterio de Sal*” (Solo Quiero Caminar, 1981) nada menos que cinco coloraciones del centro modal Re.

La famosa rumba *Entre dos aguas* (Fuente y Caudal, 1973) condensa en sí misma tanto en el título como en su contenido musical la antigua tradición hispanoamericana de la que tanto hemos hablado, a saber: la circularidad de agrupaciones sintácticas de 4 compases. La fuerza simbólica de esta pieza musical explica en gran medida su éxito internacional. Sin embargo, no hay que confundir este modelo improvisatorio con la idea tradicional de “variación libre” de las *falsetas*²⁶⁷. Es muy probable que en la España del XIX, el desarrollo local terminara por difuminar aquellas progresiones circulares tan típicas del barroco hispanoamericano.

Sobre la guitarra flamenca solista actual, Norberto Torres (2001: 9) escribe: “Lo que podemos escuchar ahora es una ampliación de procesos modulantes, pero respetando las cadencias [...]” Estos procesos modulantes suelen desembocar en tonalidades ya tradicionales (toque *por medio*, *por arriba*, toque *por granaínas*, *por levante*...) o nuevas tonalidades que desde la década de 1990 se vienen explorando, bien modificando la afinación de una o más cuerdas, bien de afinación básica. Como consecuencia de esta forma de exploración traemos aquí “lo que Claude Worms llama “*metaflamenco*, que trata sobre el acompañamiento de categorías de cantes para otros cantes” (En: Torres, 2001: 11). Por ejemplo, acompañar por *seguirillas* en el tono de *granaína*, etc. Todos estos recursos, aunque no son nuevos²⁶⁸, vienen a desembocar en la creación de un escenario armónico que genera una “sonoridad frigia expandida” tomando así conciencia de una ampliación del lenguaje armónico.

²⁶⁷ No hemos encontrado un texto preciso que identifique los términos *falsas* con *falsetas*, dado el significativo parecido lingüístico. Un hallazgo de este calibre conllevaría un significado enorme, no sólo desde un punto de vista histórico, sino desde el mismo papel de la guitarra en su “función” de acompañamiento instrumental. La función del guitarrista en realizar *falsas-falsetas* contribuiría nada menos que a la de aportar disonancias al juego de sus variaciones; más aún, la de aportar acordes de tránsito al mismo discurso melódico.

²⁶⁸ La idea de acompañar ciertos *palos* del flamenco en otras tonalidades ya se usaban en el siglo XIX. Posteriormente, en la época de los *cafés cantantes* y las denominadas *turné* favorecieron la extensión de esta práctica. Piénsese en aquellos popurrís de estilos: *fandango* con *seguirillas*, *vidalitas* con *granaínas*, *malagueñas* en tono de *mineras* o diversos estilos de *bulerías* en una sola actuación, y así un largo etc.

Con Paco de Lucía la cadencia *frigia* se convierte en un recurso modulante, un modelo cadencial reducido a su mínima expresión, que trasciende el ámbito local para adaptarse al sistema global de todas las tonalidades. Una idea análoga al concepto de *transferencia por imitación de un modelo* de A. Schoenberg. Este recurso modulante de la cadencia *frigia* contiene cierta afinidad con la escala *octatónica* o disminuida —relaciones de 3ª menor— y conecta con otras músicas populares armónicamente más evolucionadas, como el *jazz*. Pero éste es otro tema, que se sale de nuestro ámbito de estudio.

3.2. DEL MODO DE MI ARMÓNICO. SISTEMA. FUNCIONES.

En este apartado estudiaremos las afinidades entre la teoría armónica tradicional y el *modo de Mi armónico* mediante elementos que pueden ser entendidos como “funcionales”. Señalaremos ideas coincidentes entre las teorizaciones que desde distintos ámbitos se han realizado en torno a este sistema modal.

Realizaremos un análisis comparativo del concepto de *tensión armónica* tal como se aplica en la teoría armónica tradicional y en las teorizaciones del ámbito del flamenco mediante aspectos morfológicos (consonancia - disonancia) y sintácticos (tensión - resolución).

Aplicaremos el concepto de “expansión del sistema” a los elementos configurativos del *modo de Mi*, inspirándonos para ello en la idea de “regiones” de A. Schoenberg.

Finalmente, retomaremos la tipología de *modulaciones frigias* extraídas de nuestro desarrollo diacrónico y aplicaremos a este sistema armónico los criterios tradicionales de *teoría de la modulación*. Para ello barajaremos determinados conceptos teorizados por: Antonio Soler, A. Schoenberg y Joaquín Zamacois.

Como aspectos funcionales generales y afines a la armonía modal del flamenco, valoraremos los siguientes conceptos: 1) Notas añadidas. 2) Movimientos de fundamentales. 3) Sintaxis. 4) Acordes relativos. 5) Relación local-global de un sistema armónico, es decir, en cómo se relaciona el *modo de Mi armónico* (local) con el conjunto de tonalidades (global).

– *Disonancias. Adiciones y omisiones.*

El uso de “notas añadidas” —definición un tanto imprecisa— tiene en la guitarra flamenca unas funcionalidades muy diversas a las de la armonía clásica convencional. Por un lado, las notas “al aire” del instrumento facilitan diversos *efectos armónicos internos*, que más que notas añadidas son “breves *pedales*” propios del instrumento y que mantienen un cierto vínculo con alguna nota importante del *modo* principal.

Por otro lado, hay casos donde esas adiciones responden más bien a motivaciones melódicas —apoyaturas, floreos, etc.—, por lo que más que notas añadidas son disonancias que adquieren una función de acentuación en determinados puntos del discurso musical.

También hay adiciones de notas que funcionan como seña de identidad del *modo*, como el caso de la 9^b (en la tónica) o la 4[#] del II grado en el papel de tensión, entre otras. Otras veces hay disonancias en los acordes que funcionan como sonoridades estáticas en sí mismas —tendencia actual, no sólo en la tónica o en el II^b—, que son susceptibles de interpretarlas de varias maneras, con adiciones y omisiones. Precisamente, la omisión de la 3^a o la 7^a resulta significativo por el mayor grado de arcaísmo que le imprime a la tónica. En el siguiente gráfico mostramos distintas tónicas representativas de uso convencional.

Ilustración 110: Tónicas frías de uso convencional en la guitarra flamenca.

F[#]7(add7 b9 11 omit 3)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

En 1, es un acorde de MiM con la 9^b añadida. En 2, es un acorde de F[#] mayor con 7^am, 9^b, la 11^a añadida y la tercera omitida. En 3, es un acorde de SiM con la 9^b y la 11^a añadida. En 4, acorde de LaM con la 9^b. En 5, es un acorde de cinco sonidos con la 9^b. En 6 mismo acorde anterior invertido. En 7, acorde de Do[#]M con 9^b y la 3^a omitida. En 8, acorde de G[#]M con la 9^b. En 9, mismo acorde anterior pero con la 3^a omitida. En 10, acorde de Re[#]M en 1^a inversión con la 9^b.

Estos son acordes en uso, evidentemente se utilizan toda clase de inversiones. También pueden presentarse como tríadas puras, aunque esto es poco habitual. En 5, si omitimos la fundamental obtenemos un acorde de 7^a disminuida.

– *Movimientos de fundamentales.*

Los *movimientos de fundamentales* que circunscriben nuestra *cadencia resolutive* destacan los movimientos de segunda. El más “representativo” es el movimiento II^b-I debido a la sensible descendente en el bajo, pero en la práctica no suele presentarse en tríadas puras. El movimiento de fundamental VII-I (herencia del acorde de sexta renacentista y de tradición escolástica) hace

uso de la *subtónica* en el bajo antes de resolver²⁶⁹ (re-mi). Es un giro muy habitual en los *tientos*²⁷⁰.

Poco usual es la utilización de la tónica menor, que realiza una función más bien de acorde sustituto del III, aunque hace algunas décadas que se ha incorporado al lenguaje armónico del flamenco²⁷¹. También se usa el movimiento de fundamental de quinta asc./desc. (si-mi), de posible correspondencia con los inicios de las melodías.

Otros movimientos de fundamentales se salen del propio sistema modal, digamos básico (local) —*modo de mi diatónico*— para pasar a un segundo nivel, más complejo (global). En esta expansión del *sistema* tiene mucho que ver la independización de la cadencia de su *modo* original: cuando esa cadencia se convierte en una fórmula o *modelo cadencial* y se usa a lo largo del discurso musical como un procedimiento de modulación. Pero dejemos este planteamiento para más adelante.

Los movimientos de fundamentales de segunda son inherentes al *modo de mi*. En sentido histórico la más arcaica la encontramos en la cadencia frigia renacentista en su movimiento de fundamental “vii-I”, representada como acorde de sexta (II⁶-I); la hemos visto en numerosas piezas del Cancionero Musical de Palacio, en el *falsum bordonem in IV tono* de Francisco Guerrero, en varias piezas de los *Tonos Humanos*, también en el *fandango* de Santiago de Murcia, en el *polo* de “La soledad”, etc.

Pero parece claro que el *toque jondo* no se ha formado sobre el tradicional acorde de sexta renacentista, sino sobre una práctica popular basada en la sensible descendente del bajo²⁷². La prueba de ello es la nula presencia de este acorde de sexta en los antiguos maestros del s. XX como Montoya, Sabicas o Niño Ricardo. Aunque atendiendo a los movimientos de fundamentales de la cadencia frigia (vii-I) ha sido introducida —por ejemplo— en épocas recientes, en concreto en la famosa rumba *Entre dos aguas* de Paco de Lucía (Am⁷-B⁷, y por movimiento paralelo).

²⁶⁹ A menudo con paso cromático: re-re[#]-mi.

²⁷⁰ Pues en el toque por *tientos* parece ser inherente a él. Ver la transcripción de los *tientos* de Pastora Pavón donde aparece dicho giro y es armonizado de esta manera: vii-I.

²⁷¹ Lo vemos en el tema “*Entre dos aguas*” de Paco de Lucía: Am⁷-Bm⁷-Am⁷-B⁷. Sin embargo, acorde no era usado por los maestros de Paco de Lucía, al menos en los toques más representativos.

²⁷² Además del uso de “acordes paralelos” que dan como resultados 8^a y 5^a paralelas, notas pedales que producen disonancias “extrañas” pero que conectan con sonoridades relativamente modernas como son los acordes alterados, notas añadidas, etc.; en definitiva, elementos que durante siglos han sido extraños a las leyes y normas de la teoría escolástica.

Desde el punto de vista funcional ambos movimientos (IIb-I, VII-I) contienen la sensible descendente: y han de ser entendidas ahora como variantes en la función de tensión armónica. Coinciden afirmaciones como: “Algunas versiones del II grado y variantes (V y VII) del modo de la Flamenco” (Fernández Marín, 2004: 86). Compartida también con la siguiente referencia a la armonía frigia: “Los acordes primarios son la tónica, más dos dominantes equivalentes” (Persichetti, 1985: 30). En el caso del modo frigio, las dos dominantes equivalentes las define como los acordes justo anterior y posterior al *modo* en cuestión ya que éstas contienen las notas características, precisamente la nota “fa”.

El hecho de que el movimiento de segunda inferior y superior respecto a la tónica modal frigia tenga la función de “dominantes equivalentes” no parece ser algo arbitrario desde la teórica occidental. Schoenberg reflexiona en su Tratado de Armonía sobre estos movimientos de fundamentales de segunda, argumentando que deben ser más fuertes que los movimientos de quinta justa, ya que los de quinta (o su inversión: la 4ª) contienen una nota común con la tónica, mientras que los movimientos de segunda son aquellos que no guardan ninguna nota común (Schoenberg, 1974: 132). Los movimientos que hemos descrito tienen en común la nota “fa” — sensible descendente—, que adquiere mayor relieve cuando se presenta en el bajo²⁷³.

El movimiento de fundamental de segunda llega a su máxima expresión en el flamenco en el *modelo cadencial* representativo IIb-I²⁷⁴, denominada por teorizadores del flamenco como Manuel Granados en *resolutivo* (2004: 82) o como *cadencia resolutiva* (Fernández Marín, 2004: 84); lo hemos visto en el tema *Casilda* (De Lucía, 1987) como un modelo cadencial reducido a su mínima expresión que traspasa el ámbito local (modo de Mi básico) y busca ya unas dimensiones más globales (conjunto de tonalidades). Es el concepto de *transferencia por imitación de un modelo* que A. Schoenberg denominó y aplicó primeramente al concepto de

²⁷³ Por esta misma razón cabría incluir a la familia de la tensión armónica el III grado cuando aparece con séptima: sol-si-re-fa, algo lógico en el contexto del *modo de mi*. La relación interválica de 3ªm entre sus fundamentales es también una seña de identidad de este *modo* musical. La tónica, con su sonoridad mayor, potencia su soberanía.

²⁷⁴ La representación II-I es una idealización, y por tanto reduccionista. La tensión armónica en el flamenco es mucho más compleja. Lo iremos desgranando punto por punto en los siguientes apartados.

dominante (Schoenberg, 1993: 55); y luego, a los denominados *acordes errantes*²⁷⁵: entre ellas la séptima disminuida y los acordes de sexta aumentada²⁷⁶ (Schoenberg, 1993: 281).

– *Sintaxis.*

En relación a una *sintaxis* específica en el *modo de Mi armónico*, las distintas teorizaciones en este sentido se han dirigido hacia una excesiva adherencia al tetracordio descendente como sistema generador de *sintaxis*, además de un apego a determinados términos de la teoría armónica, como el de “subdominante” —que en esta investigación no lo hemos echado en falta— o “dominante” —tan solo si es equivalente en su significado de tensión armónica—. Manuel Granados expone una *sintaxis* a través del siguiente esquema²⁷⁷: [Inicio→ intermedia→ resolutive→ tónica], que coincide en cierta manera con un principio generador de forma musical, en [relajación→tensión→relajación]. En la idea de *resolutive* prácticamente hay unanimidad, coincide con Hurtado Torres y con Lola Fernández, pero si omitimos el V⁷ coincide con Peter Manuel y con Vincent Persichetti en sus “dominantes equivalentes” (1985: 30). No cabe duda que en M. Granados hay un avance en planteamientos teóricos²⁷⁸ (2004: 82), pero limita las amplias posibilidades del *modo de Mi* tal y como lo hemos visto en los estudios de J. A. de Donostia y M. Manzano, y en nuestras transcripciones de distintos *palos*.

Estos planteamientos sintácticos nos hablan de la flexibilidad de sus elementos constituyentes, ejemplos de esto los hemos visto en aquellas agrupaciones sintácticas del XVI y sobre todo del XVII y XVIII basadas en los múltiples principios de la variación —melódica, armónica y en

²⁷⁵ En los cuales se encuentra: la sexta napolitana, la tríada aumentada, el de séptima disminuida o sextas aumentadas. El acorde de *séptima disminuida*, en sentido escolástico pertenece a la familia de la dominante y muy explotado en la teoría de la modulación por ser un acorde simétrico. Es entendiido como un acorde de 9^a de dominante con la fundamental omitida o sobreentendida. Para nuestro *modo de Mi armónico*, el acorde de séptima disminuida es precisamente la *tónica frigia* con la fundamental omitida o sobreentendida.

²⁷⁶ Son los “acordes errantes” denominados por Schoenberg como: acordes aumentados de quinta y sexta, de tercera y cuarta y segunda, y el acorde aumentado de sexta.

²⁷⁷ Inicio [I, VII, II, V7], intermedia [III6], resolutive [II-VII-V7] y tónica [I].

²⁷⁸ Como aspectos positivos, vemos que la fuerza conceptual de la *tónica* va configurando la necesidad de clasificación de los distintos grados respecto a ella. Aparece la necesidad de una *sintaxis* armónica, el de distintos acordes con *función de dominante*, el de acordes intermedios, etc. En el tratamiento de las modulaciones se llega a cierta complejidad y el resultado de varias tonalidades de tránsito tiende a la fragmentación de las cadencias andaluzas en juego. En su idea de: *resolutive del resolutive* en el “modo dórico flamenco no es más que la cadencia andaluza en su mínima expresión: movimiento de fundamentales de 2^am descendente (FaM-MiM). Ya vimos como la resolución de fundamentales II-I las trató Paco de Lucía como un recurso modulante en el tema *Casilda* (1987) equiparable a la idea de “transferencia por imitación de un modelo” de A. Schoenberg.

cuestiones tímbricas y formales—, aquellos músicos se encargaron, quizá de manera inconsciente, de colocar los cimientos que las músicas populares actuales han heredado. Por esta razón nos habíamos centrado en aquellas breves agrupaciones de 4 compases por ser éstas las más flexibles en cuanto que permitían la concatenación de dos o más agrupaciones sintácticas, pero también por ser las más representativas de la esencia narrativa de lo “popular-hispano” en su tendencia hacia la condensación de los elementos: brevedad y la circularidad. En el siglo XVIII, la tendencia discursiva de estas agrupaciones a concentrarse hacia dos polos oscilantes contrapuestos, responde también a una necesidad discursiva de la narrativa musical: la simple idea de establecer dos o más elementos en oposición funciona ya como elemento generador de forma musical. Consideramos pues el elemento circular como más cercano a un discurso de repertorio popular pero que ha adquirido un alcance universal, a través de algunas músicas populares hispanas (en gran parte de elaboración hispano-americana) y por supuesto del repertorio andaluz y el flamenco.

– *Acordes relativos.*

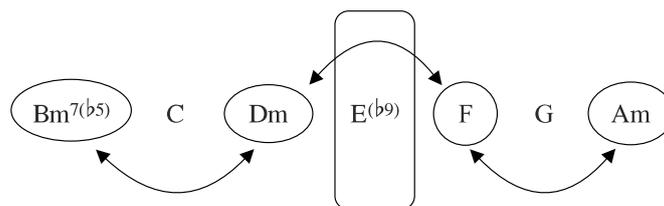
Los *acordes relativos* son aquellas fundamentales que se encuentran a una tercera diatónica ascendente o descendente, lo que en la teoría armónica se denomina *relaciones de terceras* (De la Motte, 2006: 92). Afinando un poco más podemos distinguir entre acordes relativos primarios (mayores) y secundarios (menores) o viceversa, dependiendo del *modo* musical donde nos situemos.

La función de estas relaciones de tercera es la de *sustitución* debido a que estos acordes mantienen entre sus inmediatos dos notas comunes²⁷⁹. Respecto a las distintas variantes de estos acordes circunscritos al grupo cadencial frigio, ya hemos dado cuenta algunas líneas más arriba en los *movimientos de fundamentales*. El II^b y el VII son relativos entre sí, pero también el V, y se pueden encontrar más afinidades si se añaden las séptimas. Todos comparten la fuerza de atracción de la sensible descendente “fa”, excepto el IV (Am)²⁸⁰. En definitiva, todos aquellos acordes que contienen la nota “fa” son susceptibles de pertenecer al grupo funcional de *tensión armónica*.

²⁷⁹ Por ejemplo, los dos acordes que adquieren función de “subdominante” en la tonalidad son el II^o (re-fa-la) y el IV (fa-la-do), ambos comparten las notas “fa-la”.

²⁸⁰ De ahí que muchos vean el juego circular “iv-I” como más propio del folklore que del flamenco.

Gráfico 5: Acordes relativos. Relaciones de tercera.



3.2.1. DE CÓMO LA CADENCIA FRIGIA ASUME LA TEORÍA DE LA TENSION ARMÓNICA.

El concepto de *modo de Mi armónico* o *tonalidad frigia* nos induce a realizar un enfoque comparativo con el concepto de *tonalidad* de la teoría armónica occidental, ahora en el marco de la función tonal. En el sistema tonal, la función de “dominante” representa la tensión armónica. En la tonalidad frigia es posible aplicar este concepto de “tensión armónica”, pero con una configuración radicalmente distinta.

Para movernos con soltura en la idea de *función tonal* hemos de lidiar con conceptos afines a este ámbito teórico. Sólo así podremos contrastar ambos sistemas y extraer conclusiones a esta problemática.

Comencemos con el siguiente presupuesto: la teoría armónica occidental ha enfatizado el uso de la sensible ascendente como elemento preferente. Esto tiene su plasmación en los acordes de la familia de “la dominante” de ambos *modos*, descuidando la importancia histórica de la sensible descendente:

“Los apóstoles de la energía de la escala remiten a la sensible descendente en la prueba de verificación de trivialidad de la *second-hand-Musik* (música de segunda mano) del s. XIX. En tal discrepancia entre la conducción de la melodía y la energía de la escala ven criterios objetivos para la insulsez de determinada música. Sólo una escasez de conocimientos de la literatura musical puede conducir a tamaño malentendido, dado que la sensible descendente tiene una antigua tradición y toda una gloriosa historia” (De la Motte, 2006: 196).

De la Motte aborda la sensible descendente en el marco de la ópera italiana. Nuestro enfoque es bien distinto al tratarse de un sistema modal muy asentado en la tradición popular española.

En los siguientes puntos vamos a detallar cómo las implicaciones de la sensible descendente tienen su correspondencia en la *morfología* de determinados acordes muy conocidos en la teoría

armónica, pero no por ello muy bien explicados. Revelaremos implicaciones armónicas de la cadencia frigia y su sensible descendente “fa” como representante de la tensión armónica. Pero también explicaremos la idea de tensión armónica en el ámbito instrumental del flamenco. Recordemos pues que la tensión armónica se encuentra en la propia *morfología* de los acordes.

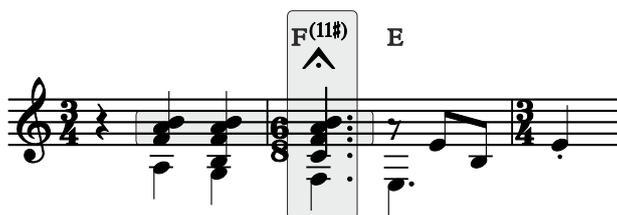
3.2.1.1. El II \flat como “tensión armónica”.

Para justificar el carácter de tensión, tanto en lo armónico como en lo melódico, es necesario poner de relieve el papel de la *sensible descendente* en el proceso de tensión-resolución en términos de consonancia-disonancia.

La disonancia de tritono [fa-si; si-fa] es la disonancia que genera la tensión armónica. La importancia de esta disonancia en el sistema tonal es esencial, toda la familia de los acordes con función de “dominante” contiene dicho intervalo. Las notas que constituyen este intervalo son precisamente las dos notas de la escala diatónica que implican los dos semitonos, y las normas de resolución en la música *vocal e instrumental* son estrictas²⁸¹: la nota “si” asciende y la nota “fa” —en menor importancia—desciende. Es el magnetismo que ejerce disonancia de *tritono* el que genera dinamismo al discurso musical: “La armonía con la gravitación del tritono ayuda a establecer el centro” (Persichetti, 1985: 251).

La fuerza del II \flat en la cadencia de la siguiente *seguirilla* (transportada a Mi) se acentúa cuando el “fa” —nota integrante del tritono— se sitúa en el bajo:

Ilustración 111: El II \flat como tensión armónica.



²⁸¹ Exceptuando el tipo de textura del acompañamiento instrumental o “melodía acompañada”, en la cual el tratamiento de la disonancia no tiene obligación de resolver en la misma altura. ZAMACOIS, Joaquín (1993): *Tratado de Armonía*. Libro III. Barcelona: Ed. Labor. 8ª edición., p. 318 y ss.

En la superposición de 3ª sobre el V grado —acorde de séptima de dominante— el tritono aparece integrado —de forma velada— en su morfología: **g-b-d-f**. En cambio, el uso de la nota “fa” en el bajo —nota integrante del tritono— se presenta de forma *descarnada* en el bajo. No ocurre igual con el V⁷, pues este intervalo aparece debilitado al situarse entre la 3ª y la 7ª del acorde.

La cuestión armónica se vuelve más interesante cuando se descubre que el acorde de V⁷ “fa-la-do-mib” es enarmónico de “fa-la-do-re[#]”. Esta “relación múltiple”, como vimos en Fétis al referirse a “un nuevo orden de hechos armónicos y melódicos” (Gil, 1850: 157), situó a la cadencia frigia en un lugar muy avanzado en la teoría armónica del XIX.

3.2.1.2. La sexta aumentada.

Aunque de tradición muy antigua, los historiadores encuentran parentescos entre la *sexta aumentada* con la *sexta napolitana* y la *cadencia frigia*:

“El principio tonal incipiente aparece en la época tan temprana como Lippio, Crüger y Carissimi. Estos redujeron la multiplicidad de modos a dos (mayor y menor) o a lo que antes se llamaban tonalidades «sostenidas» y «bemolizadas». El único modo real que sobrevivió fue el frigio. [...] La supervivencia de uno solo de los modos antiguos (por cierto, el más característico de todos) es significativo en lo tocante a los acordes de «sexta napolitana» y de sexta aumentada, los dos únicos acordes del vocabulario armónico corriente del período barroco que llamaríamos cromáticos en la actualidad. Estos dos acordes deben su origen no a una alteración de su esencia, sino a la fusión del modo frigio con la tonalidad de Mi (mayor o menor), lo cual sólo fue posible tras quedar establecidos los rudimentos para la percepción de la tonalidad, mediante la práctica armónica del barroco central. (Bukofzer, 2009: 390-91).

Por otro lado, los tratados de armonía vinculan los distintos acordes de sexta aumentada con el IIº alterado (menor tonal) y en primera inversión. Schoenberg lo explica de la siguiente manera:

“El acorde aumentado de quinta y sexta se obtiene habitualmente así: en el acorde de quinta y sexta del II grado del modo mayor se puede elevar la tercera y la fundamental y rebajar la quinta; o, en el acorde de séptima del IV del modo menor se puede elevar la fundamental, y tendremos así dos acordes de igual sonoridad y de función bastante análoga” (Schoenberg, 1974: 290).

Ilustración 112: Obtención del acorde de 6ª aumentada (Schoenberg, 1974: 290).

Obtención

II° de do mayor IV° de do menor

fundamental del acorde anterior

Procedencia

a) b)

Arriba vemos cómo proceden todos de un mismo acorde: a) segundo grado de *do* mayor o menor, y sucesivamente: dominante secundaria, acorde de séptima de dominante secundaria, acorde de novena de dominante secundaria, eliminación de la fundamental, acorde de séptima disminuida y quinta rebajada, acorde de séptima disminuida y quinta rebajada (Schoenberg, 1974: 291).

El autor ve más coherente asociar el origen de este acorde al II° grado del modo menor, pues ya contiene la quinta rebajada y sólo hay que sensibilizar su 3ª. Tenemos aquí el punto de vista teórico escolástico sobre las variantes de este acorde, pero su función armónica es ambivalente. Distintos tratados incluyen estos acordes en el grupo de “*acordes alterados*”, junto a otros: acordes con la 5ª aumentada, etc., (función de dominante) pero visto también como función de *subdominante* al asociarlo al II grado.

Estas concepciones nos deberían servir para caer en la cuenta de la amnesia histórica en la que en buena parte nos ha sumergido el sistema tonal. Cuestionamos pues el sometimiento de este acorde a la función de *subdominante* por parte de la música tonal. Así lo hemos visto en el recorrido diacrónico, donde hemos podido constatar que el acorde de II° grado tiene su origen —jugando un papel específico— al menos desde la canción polifónica renacentista. Lo mismo hemos visto con las cadencias *frigias* del 4° tono²⁸². Desde la perspectiva del *modo de Mi*

²⁸² Como vimos en el repertorio de los *fabordones* hispanos del XVI y en el repertorio del Libro de Tonos Humanos a mediados del XVII.

armónico hemos de asociarlo con la “función principal de tensión armónica”, y que examinaremos a fondo a continuación. De esta manera contribuimos a rescatarlo de la fuente original de donde surgió, y en la que aún se desenvuelve actualmente en el *modo de Mi*.

3.2.1.3. Una configuración singular: grupo de tensión con polaridad ambivalente.

La complejidad de estos acordes representativos de la tensión armónica en la guitarra flamenca requiere de una aproximación a su significado múltiple. Ya vimos en la extensión del acorde de II grado como tensión armónica debido al impulso que ejerce el intervalo de tritono; también habíamos visto el cambio de función del acorde de sexta aumentada al enarmonizar “re[#] por mi^b” o viceversa. Pero el uso de la omnipresente aparición de la 4ª aumentada (si) sobre el bajo (fa) plantea otro significado, a saber: la nota “si” como nota fundamental. Que además es representante de tensión armónica, es decir: la fundamental puede ser entendida como 5ª del *modo de Mi*, [V⁷(b5)].

En la práctica, el flamenco utiliza dos amplias divisiones de este acorde de Vº (del *modo*): con su 3ª nota natural, o bien sensibilizada ascendentemente. Sorprendentemente Manolo Sanlúcar la ve como extinguida.

“Respecto a la sensible re[#], lo primero que denota es la escuela de donde procede. Si, por un lado, esta nota ha sido observada en el flamenco por razones históricas y culturales, lo cierto es que hoy día apenas es utilizada. Y su utilización nunca ha sido motivada por ser la sensible para el acorde de tónica (Mi)” (Sanlúcar, 2005: 92).

Además de sensible, puede moverse libremente²⁸³. La “escuela de donde procede” no es precisamente la que Sanlúcar cree, esta sensible es muy anterior a dicha escuela y relativamente usada tanto en la música eclesiástica como en la música popular. En la guitarra flamenca, los derivados de estos “acordes de sexta” —para identificarlos de forma genérica— suelen presentarse en distintas inversiones, en el siguiente gráfico los hemos ordenado primeramente para ser entendidos como Vº grados del *modo de Mi* —a causa de la aparición de la nota “si”—, y posteriormente las relacionamos con distintas variantes que utilizan los guitarristas flamencos en la práctica:

²⁸³ Ver el punto 2.2.3.2 *Paco de Lucía* en el análisis del fragmento del tema *Ímpetu*.

Ilustración 113: Variantes del grupo “tensión armónica” en la guitarra flamenca.

Chord diagrams and labels:

- Bm^(b5) B^(b5) Bm^{7(b5)} B^{7(b5)} Bm^(b5b9) Bm^{(b5b9)11} Bm^{(b5b9)13}
- B^(b5b9) B^{(b5b9)11} B^{(b5b9)13}

Labels: a1, b1, a2, b2, a3, b3, a4, b4, a5, b5

Notes: a2, b2, a2, a4, b3, b4, a3, a4, b2, a3, a5, b5, b5, ?, b5, b5

Tablature (T, A, B strings):

	0	1	0	0	4	7	3	3	3	0	3	1	1	0	1
T	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
A	3	1	0	3	1	1	0	3	3	5	2	1	1	0	0
B	2	2	2	3	3	3	3	3	3	3	1	1	1	1	1

El nuevo sentido que adquiere estas variantes es de significación múltiple. Adquieren a la vez función de II^b y de V⁷(b5) —nótese que sus fundamentales son las dos notas que componen el tritono— y a su vez divididos en dos categorías, con sensible y sin sensible. Y para mayor complejidad suelen presentarse en cualquier inversión y a menudo con omisiones²⁸⁴. La forma en que se configuran estos elementos es de un carácter singular y requiere de una nueva denominación²⁸⁵. Eventualmente, podemos denominar todas estas variantes como *grupo de tensión con polaridad ambivalente fa-si*²⁸⁶. Es un nombre algo extenso pero define bien su propiedad.

²⁸⁴ Al menos en la mayoría, pues en el n° 12 no aparece ninguna nota integrante del tritono fa-si, como en las demás, aunque aparece la sensible en nueva relación de tritono: “re[#]-la”, que por otro lado, abre la puerta a otras relaciones enarmónicas aún más complejas.

²⁸⁵ Tal configuración viene determinada por el sistema modal de Mi que deriva a su vez de una tradición de ámbito popular. El uso combinado de dos categorías (con sensible y sin sensible) y su sometimiento al *modo de Mi* —vocal— la alejan de planteamientos teóricos como la modulación. Hablamos por supuesto desde la tradición.

²⁸⁶ En terminología americana tal vez se entienda mejor de la siguiente forma: *acorde lidio con polaridad ambivalente del tritono*.

3.2.1.4. La séptima disminuida.

El acorde de séptima disminuida, que tiene su origen en el VIIº del modo menor tonal (sensible alterada) ha sido un acorde muy explotado en la música clásica desde el Barroco en adelante. Al ser este acorde de la familia de la dominante, escolásticamente se entiende cómo un acorde de 9ª de dominante con la fundamental omitida o sobreentendida. Para nuestra *tonalidad frigia*, el acorde de séptima disminuida es precisamente la *tónica frigia* con la fundamental omitida o sobreentendida.

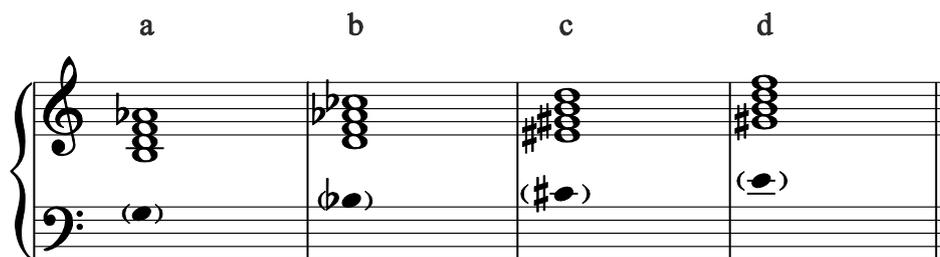
Gráfico 6: Acorde de 7ª disminuida: Tónica frigia con la fundamental omitida.

The diagram illustrates the tension and resolution of the diminished seventh chord. It shows two instances of the chord, each with 'Tensión' and 'Resolución' labels and arrows indicating resolution. Below the diagram is a musical score in G major showing the chord in two positions: first as a triad (F, A, C) and then as a full diminished seventh chord (F, A, C, E♭).

Anteriormente vimos cómo A. Schoenberg trataba a este acorde como “errante”, de *función múltiple*, y que desafía el mismo concepto de centro tonal. Fétis ya teorizó sobre este asunto, en una propiedad de los acordes disonantes modificados por la sustitución del modo menor: “propiedad que consiste en establecer relaciones múltiples de tonalidad, esto es, tendencias de un mismo acorde hacia tonos diferentes” (Gil, 1850: 142).

Añadiendo la fundamental omitida a este acorde podemos establecer la *tónica frigia*. La propiedad de este acorde simétrico (intervalos de 3ª menores) es muy conocida en la teoría de la modulación. De hecho, en cualquiera de sus inversiones mantiene una misma interválica. Aplicando apropiadamente el uso de la enarmonía, cada inversión puede ser fundamental de un acorde (si, re, mi#, sol#). Y si a cada una de estas fundamentales le añadimos una 3M descendente (en paréntesis) obtenemos un acorde de “novena de dominante” del modo menor, es decir, tónica frigia. Este acorde puede pertenecer a cuatro *tónicas frigas* distintas: Sol frigio, Si^b frigio, Do# frigio y Mi frigio.

Ilustración 114: Séptima disminuida, enarmonía y tónicas frigias.



3.2.1.5. La sexta napolitana.

El acorde de *sexta napolitana*, con su característico II^{\flat} rebajado²⁸⁷ (Schoenberg, 1990: 276) nos ofrece un buen ejemplo de afiliación a la cadencia *frigia*: en la resolución de fundamentales de 2ªm descendente. Aunque sus razones históricas hayan ido por otros derroteros, es sumamente curioso el cómo se ha llegado a esa resolución. El origen un tanto enigmático de este acorde tiene su razón histórica en los compositores napolitanos del s. XVII y muy utilizada en la ópera como elemento expresivo de dolor (De la Motte, 2006: 196). Según diversos teóricos e historiadores, esta fórmula cadencial (armónica) de aire *aristocrático más que popular*²⁸⁸ hunde sus orígenes en la música modal. Los tratados de armonía relacionan este acorde con la región de la *subdominante menor*, pues el movimiento II^{\flat} -I de una tonalidad mayor o menor convierte a la tónica (al menos en potencia) como una dominante de la *subdominante menor*, es decir, por momentos convierte a la tónica en cadencia frigia (Bukofzer, 2009: 391)²⁸⁹ VI-V ($\text{Re}^{\flat}\text{M}$ -DoM) y que luego la evita con la interpolación del V-I (SolM-DoM). Visto así, se trata de un híbrido entre la emergente *tonalidad* de la época y reminiscencias modales.

Otra perspectiva es la que el mismo Schoenberg la menciona al hablar de las alteraciones derivadas de los modos antiguos²⁹⁰, en este caso son tratadas como alteraciones descendentes o *sensibles descendentes*. En una clasificación de los acordes que resultan de las alteraciones

²⁸⁷ En su *Tratado de Armonía*, Arnold Schoenberg rechaza la denominación de “segundo grado rebajado”, las razones que expone son dos: la de evitar mover los “pilares” de la escala y que dicha denominación de II° rebajado nos conduce a la escala cromática. La solución que ofrece Schoenberg al respecto es denominando a la *sexta napolitana* como un “representante” del II° .

²⁸⁸ Cita personal.

²⁸⁹ Este autor define la sexta napolitana como “acorde de sexta frigia”.

²⁹⁰ Recordemos que Carlos Vega puso en evidencia el error de los teóricos sobre las alteraciones ausentes en la partitura. Esta cita de Schoenberg que asocia las alteraciones a los modos “eclesiásticos” antiguos son para Vega rasgos propios de los modos profanos.

derivadas de los modos eclesiásticos Schoenberg dice lo siguiente: “Una tríada mayor, pero que no tiene carácter de dominante: sib-re-fa (del dorio o del lidio), de donde quizá proceda la sexta napolitana” (Schoenberg, 1974: 203). Para entenderlo mejor hay que ver la escala dórica y sus alteraciones ascendentes y descendentes del segundo tetracordio: la-si-do[#]-re/re-do-sib-la. Y lo mismo del lidio: do-re-mi-fa/fa-mib-re^b-do.

El poderoso concepto de “repetición del modelo” en el que Schoenberg utiliza para expandir el V⁷ hacia otros grados de la escala (dominantes secundarias), tiene su correspondencia en la *napolitana*²⁹¹. La interpolación característica del V^o entre el II^o^b y el I^o es algo brusco al oído, más suave es su fórmula cadencial original: IV^{6b}-I_{6/4}-V^o-I^o. De la Motte, sin embargo, nos habla de la *napolitana independizada* en Malher (De la Motte, 2006: 186)²⁹², independizada claro está de la tradición. En el S. XIX el acorde de sexta napolitana se desvincula de su fórmula cadencial original y se presenta como una resolución II^b-I en estado fundamental. Y es aquí donde algunos, al hablar del flamenco, mencionan la sexta napolitana. Todo parece apuntar a un concepto poco mencionado en los tratados de armonía: la sensible descendente.

3.2.1.6. La escala octatónica o disminuída.

Las pistas sobre el origen de esta escala nos conduce hacia los compositores nacionalistas de finales del s. XIX y aparecen por primera vez –según los teóricos e historiadores– en los compositores rusos:

“Una tradición de experimentación musical, en parte basada en recursos folklóricos rusos y en cierta medida independiente de la tonalidad occidental, se estableció en Rusia durante el S. XIX, [...]. Un rasgo característico de esta línea fue la utilización de las escalas modales y “exóticas” no occidentales, especialmente aquellas con características simétricas como las de tonos enteros y la “octatónica” (...). Estas escalas se combinaron de forma típica con progresiones armónicas cíclicas, esencialmente no funcionales, que se movían a lo largo de sucesiones de terceras mayores y menores o mediante tritonos” (P. Morgan, 1994: 71).

²⁹¹ No sabemos si el libro de Max Reger (1903) pudo influir en el tratado de Armonía de Schoenberg (1922) en usar el acorde de sexta napolitana como elemento teórico *tipo* y en la idea de “repetición de un modelo”. El pequeño libro de Reger titulado *Contribuciones al Estudio de la Modulación* consiste en 100 ejemplos de modulación analizados. Reger usa el acorde de sexta napolitana en 64 de los 100 ejemplos, en el prólogo de la edición española Ramón Barce lo define como subdominante menor. REGER, Max (1986): *Contribuciones al Estudio de la Modulación*. Madrid. Ed. Real Musical. Pág. 6.

²⁹² Zamacois ofrece ejemplos en Wagner, y Walter Piston profundiza aún más con diversos ejemplos de compositores románticos.

Albéniz hacía uso de relaciones de 3ª entre tonalidades frigias en el planteamiento armónico general de la pieza *El Albaicín*. Manuel de Falla usaba dos tonalidades frigias yuxtapuestas en relación de terceras menores en su *Farruca*. Paco de Lucía incorporaba una solución armónica en la pieza *Casilda* sólo explicable con nuestros esquemas teóricos occidentales si se eleva al mismo nivel el giro cadencial frigio IIb-I al concepto de *transferencia de función por imitación de un modelo* (Schoenberg, 1993: 55). La disposición de tonos y semitonos de esta escala se hace ideal para la resolución frigia en su mínima expresión: IIb-I.

3.2.1.7. Sustitución por tritono.

La teoría del jazz utiliza la denominada *sustitución por tritono* en referencia a la sustitución de un V⁷ por otro acorde de V⁷ situado a un tritono de distancia. Esto se hace por varios motivos: en primer lugar ambas dominantes comparten un mismo tritono, y en segundo lugar la teoría de la *tensión armónica* del jazz justifica las notas integrantes de la dominante sustituta como disonancias extensivas de un acorde de dominante.

El resultado de dicha sustitución hace que el movimiento de fundamentales sea de semitono descendente, que para nuestra perspectiva armónica de la tonalidad *frigia* puede ser entendida como una resolución IIb-I (acordes: *lidio-frigio*).

En el ejemplo de abajo vemos el acorde de Fa⁷ como V⁷ de Sib mayor. Luego vemos, que al aplicar una enarmonía a la nota 7ª de FaM transformándola en re[#], nos aparece otra función totalmente distinta: sexta aumentada.

En a) se ha ordenado este acorde por superposición triádica. En b) se ha añadido la fundamental omitida, puesto que la nota alterada es una sensible y por consiguiente 3ª de un acorde de dominante, en este caso: dominante secundaria de MiM frigio. En c) hemos extendido el acorde a una 11^{ava}. En d) vemos ese mismo acorde de onceava aplicado a la guitarra. En e) se ha omitido incluso la sensible, y este es el acorde de uso tradicional usado por los guitarristas flamencos desde los primeros documentos sonoros.

Ilustración 115: Conexión enarmónica entre el V⁷ y el acorde de sexta aumentada.

The illustration shows a sequence of chords on a single staff. The first two chords are F⁷ (labeled V) and F^{7b9} (labeled I), both in F major. The next two chords are F^{7#9} (labeled V) and F^{7b9} (labeled I), both in F# major. Below the staff, five alternative voicings for the F^{7#9} chord are shown, labeled a) through e). Each voicing is a tritone substitution of the F⁷ chord, meaning it contains the same tritone (Bb and D) as the original chord.

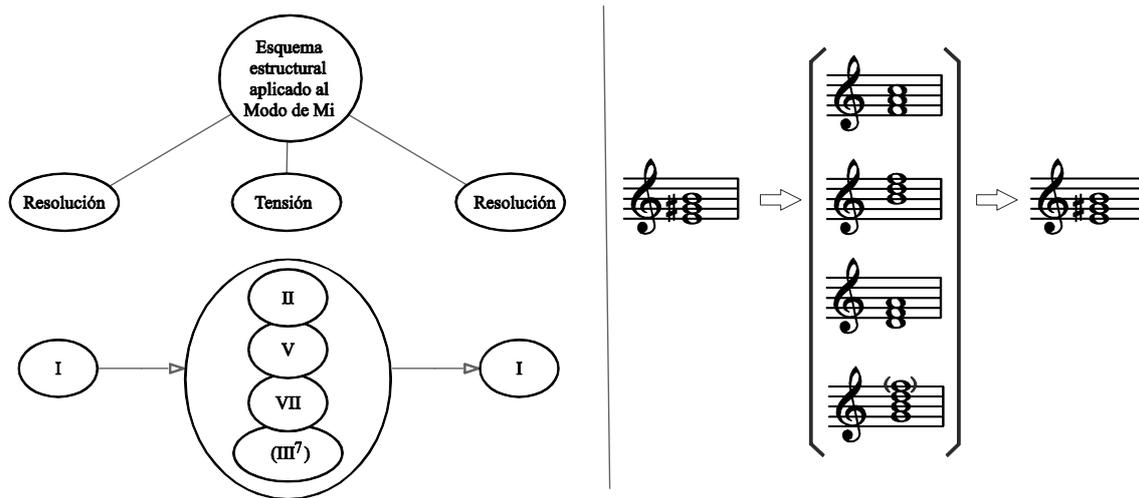
El tritono del primer acorde F⁷: la-mi^b, es el mismo que re[#]-la. Vemos aquí la conexión directa que existe entre los acordes de sexta aumentada y la sustitución por tritono que utiliza la teoría armónica del jazz.

3.2.2. LOS EJES RESOLUTIVOS O CADENCIAS RESOLUTIVAS.

Reiteramos de nuevo el principio generador en la composición musical que crea por sí misma forma musical: resolución→tensión→resolución, en nuestro caso I-II^b-I. Pero este II^b es solo representativo de esa tensión y no explica su complejidad ya que se presenta de numerosas formas y además de significación múltiple. En apartados anteriores lo habíamos denominado *grupo de tensión con polaridad ambivalente fa-si*, gráficamente lo podemos representar de la siguiente forma: [II^b], pues la mayoría de las variantes morfológicas comparten la sensible descendente, mantenemos pues la expresión II^b, pero ahora envuelto en corchetes para diferenciarlos: [II^b].

Dado que su plasmación teórica es compleja, vamos a ir por pasos y a distintos niveles: a nivel triádico, con disonancias propias, con sensible y sin sensible, con inversiones y con omisiones. A continuación lo presentamos en primer lugar y por orden de importancia por medio de tríadas puras para mejor visualización:

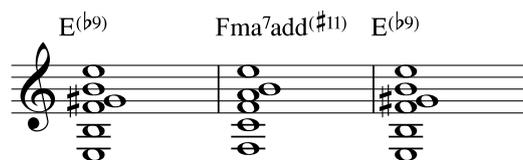
Gráfico 7: La tensión armónica.



La *tensión* se puede presentar como tríadas puras, pero en la práctica real se suele evitar. Excluimos aquí los acordes IV^o y VI^o por no contener la nota “fa” en función de sensible descendente. Presentamos ahora de forma detallada y por separado las distintas cadencias resolutivas o ejes resolutivos y disonancias características²⁹³.

Un ejemplo de II^b con sus disonancias características que se forman de manera natural en la guitarra, con cuerdas al aire “mi-si” (7^a mayor y 4^a aumentada).

Ilustración 116: El II^b grado.



²⁹³ Recordemos aquí que en este tipo de textura instrumental de “melodía acompañada” el tratamiento de la disonancia no tiene obligación de resolver en la misma altura.

Ilustración 117: El VII grado.

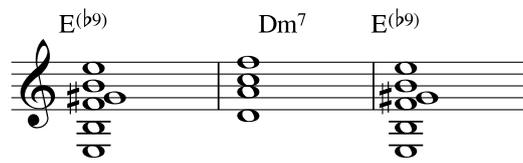
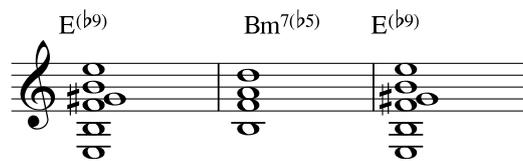
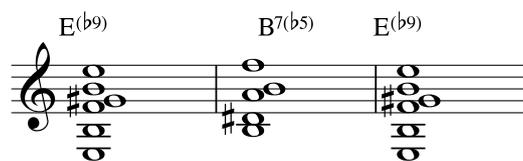


Ilustración 118: El V grado.



El V, puede presentarse de dos formas: como acorde natural propio de la escala o bien con la 3^o sensibilizada. Este V^{7(5b)} con la 3^a mayor es la “dominante secundaria” del *frigio*, por lo que aquí se produce un tipo de acorde realmente importante en la teoría de la modulación: llamado *acorde alterado*. Es un acorde con 3^a mayor, 5^a disminuida y 7^a menor. De este acorde surgen numerosas combinaciones y ha sido realmente importante en la música del s. XIX y XX. Pensemos en los llamados acordes de sexta aumentada y sus inversiones, o en la enarmonía.

Ilustración 119: El V grado con sensible.



Presentamos dos extensiones del V alternativamente: con y sin la 3^a sensibilizada. Teóricamente se puede entender como la verdadera fundamental, pero no hay que olvidar la nota “fa” cuando está se sitúa en el bajo, que además de su función de sensible descendente forma parte de la disonancia de tritono “fa-si” como dos polos intercambiables generadores de tensión. Aquí mostramos posiciones comunes en la guitarra, incluyendo omisiones de notas.

Ilustración 120: El Vº grado en la guitarra: natural y sensibilizado.

$Bm^{(b5)}$ $B^{(b5)}$ $Bm^{7(b5)}$ $B^{7(b5)}$ $Bm^{(b5b9)}$ $B^{(b5b9)}$ $Bm^{(b5b9)11}$ $B^{(b5b9)11}$ $Bm^{(b5b9)13}$ $B^{(b5b9)13}$

a1 b1 a2 b2 a3 b3 a4 b4 a5 b5

a2 b2 a2 a4 b3 b4 a3 a4 b2 a3 a5 b5 b5 ? b5 b5

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

T				0	1	0	0										
A	2	2	2	2	2	2	2	4	6	3	3	3	3	3	0	1	0
B	3	4	0	3	1	1	0	2	5	0	1	2	2	1	1	1	1
	2	2	2	3	3	3	2	3	3	3	1	1	2	2	2	1	1
	1	1	1	1	1	1	1	2	2				2	1	1		

Aunque menos utilizado, se ha de tener en cuenta el III⁷. La tensión se produce con la aparición de su nota 7ª “fa”, que produce tritono y puede funcionar como sensible descendente (en el siguiente caso con resolución indirecta de la nota “fa”).

Ilustración 121: El IIIº grado.

$E^{(b9)}$ G^7 $E^{(b9)}$

Y aquí aparecen la suma de todos los ejes resolutivos: II, VII, V y III:

Ilustración 122: Suma de los ejes resolutivos.

(1) *Lidio* + (2) *dórico* + (3) *locrío* + (4) *mixolidio*

Dominante secundaria del frigio

3.2.3. DEL CONCEPTO DE “REGIÓN”.

Desde el ámbito instrumental y atendiendo al concepto de *región* es posible trasladar esta idea a partir de la interválica inherente de *modo de Mi*. Dada su flexibilidad cromática explicada en apartados anteriores, las posibilidades de relacionar distintas tonalidades frigias con una principal son amplísimas, pudiendo ser adaptadas al formato miniatura de la *falseta*²⁹⁴ como microforma musical.

Esbozaremos la idea de *regiones* en el *modo de Mi armónico* —la cual que implica el concepto de *monotonalidad*—, contrastada con las teorías de la música popular española y teorizaciones del flamenco²⁹⁵. Para este fin acudimos a nuestra “tipología de modulaciones frigias” extraídas de nuestro análisis histórico, a la vez que la vincularemos con las metáforas de “llave” y “cajón” de Antonio Soler, aunque en el siguiente punto y como continuación a este apartado²⁹⁶.

²⁹⁴ El núcleo compositivo tradicional del flamenco es la *falseta* (microforma). El concepto de *región* ha de adaptarse a tal elaboración extremadamente condensada que pueden llegar a ser verdaderas obras de arte en miniatura.

²⁹⁵ Ver apartado 3, punto 3.2.3 *Del concepto de “región”*.

²⁹⁶ Ver apartado 3, punto 3.2.4 *De las modulaciones*.

Arnold Schoenberg aborda las relaciones armónicas mediante “*regiones tonales*” subordinadas a la supremacía de la tónica; estas complejas relaciones entre distintas *regiones* con su tónica vienen a desembocar en Schoenberg en el concepto de *monotonalidad*. Estos alejamientos o digresiones temporales pueden mantener un vínculo, por muy lejano que sea, con la tónica principal mediante las *regiones* (Schoenberg, 1993: 20). Veamos nuevamente la tabla de los grados²⁹⁷.

Grado	Nombre	Símbolo en mayor	Símbolo en menor
I	Tónica	T	t
II	Supertónica	S/T	dor
III	Mediante	M	m
IV	Subdominante	SD	sd
V	Dominante	D	d
VI	Submediante	SM	sm

Del examen de la tabla anterior, vemos que los grados I, IV y V (tónica, subdominante y dominante) tienen en común el *cambio de modo*. Los demás grados son variables (mayor-menor) respecto a la tónica principal: *mediante* mayor y menor; *submediante* mayor y menor, etc. En términos generales este esquema se adapta a la idea de tonalidad mixta mayor-menor, podríamos decir que es el germen de la tonalidad cromática. A través del *cambio de modo* de los grados principales I-IV y V (comunes a ambos modos), es posible relacionar todas las tonalidades secundarias (regiones) por muy lejanas que puedan parecer.

Ahora bien, la tabla anterior se basa en las funciones tonales del sistema tonal (tónica, dominante y subdominante), pero este enfoque no sirve en su aplicación al *modo de Mi*. Hemos de cambiar de enfoque.

Desde ámbito instrumental, y según los datos históricos que hemos barajado respecto a relaciones entre tonalidades frías (modulaciones), recordemos algunos casos aparecidos:

- 1) Tonalidad fría de 4ª justa ascendente. En *fandango*, de Antonio Soler; y en *Danza nº 1*, Falla.

²⁹⁷ El VIIº, llamado Sensible, no hace referencia, según Schoenberg a una *región* en sí misma; al bVIIº en el menor lo llama Subtónica (SubT). El bIIº se llama *napolitana* (Np). Así, se habla de bM (mediante bemol), sd (Subdominante menor), etc.

- 2) Sonoridades frías yuxtapuestas. Relación de 3ª menor asc., en *Farruca* y en *Danza del Molinero*, M. Falla. En el tema *Casilda*, Paco de Lucía, 1987.
- 3) La alternancia de tónicas homónimas (modo de Mi) puede ser incluida por las consecuencias que de ella se desprenden.
 - a. Idea que puede incluir el concepto de *centro modal ampliado*. En *Rondeña* de Isaac Albéniz: la tónica “la” es tratada desde distintos centros modales: diversas coloraciones en mayor, en menor y en frigio.
 - b. De Paco de Lucía, dos piezas: En *Plaza de San Juan* (a través de un grado secundario: el V) y en *Monasterio de Sal* —cinco coloraciones modales sobre la nota central “re”—.
 - c. En *Tu mare Rosa*, música y letra: A. Humanes y José Monje cruz.
- 4) Relación de tonalidades frías a distancia de 3ª menores descendentes, en *Zyryab*, Paco de Lucía. Y en el tema *Campo*, de Manolo Sanlúcar.
- 5) Modulaciones frías a distancia de 2ª M. descendentes. En *Gacela de amor desesperado*, Manolo Sanlúcar.

Basta con identificar estas interválicas y relacionarlas con el *modo de Mi diatónico*. Las relaciones de 4ª y 5ª aparecen en “mi-la” y “mi-si”. Relaciones de 3ª menores en “mi-sol”, también en “si-re” y “la-do” como grados secundarios. Relaciones de 2ª mayor aparece en “mi-re” y en otros grados secundarios.

En el siguiente gráfico aplicamos a cada grado del *modo de Mi diatónico* una de las variantes más representativas de este sistema modal: la relación “mi-la” con los grados 1º y 2º elevados al ascender y naturales al descender.

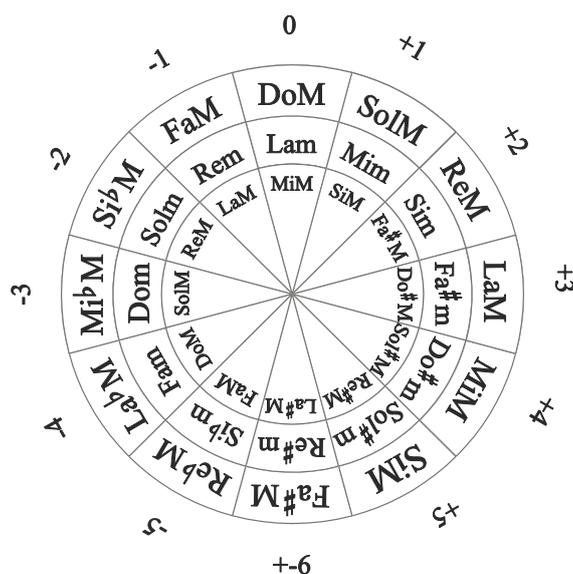
Los grados más comunes a transformarse en tónicas frías, por relación de cercanía son: el IV y V por un lado, más difícil de relacionar son el VII y el III, y finalmente los menos habituales el VI y el II.

Ilustración 123: Regiones en el modo de Mi diatónico.

Continuando con esta línea, tomando el centro modal “mi” —*monotonalidad*—. Las relaciones de 3ª menor ascendente y descendente entre tonalidades frigias, dan como más cercanas ascendentes y descendentes “Mi-Sol” y “Mi-Do#”. Las relaciones de 3M asc. y desc., dan como resultado la tonalidades frigias entre “Mi-Sol#” y “Mi-Do”. Las relaciones de 2M respecto al “mi” central son “Fa#” y “Re”. Las relaciones de 2m se sitúan desde el “mi” central” en “Fa” y “Re#”. Por último las relaciones de 5ª disminuida entre tonalidades frigias es la de “sib” — enarmónica de “la#” —.

Todas estas relaciones entre tonalidades frigias pueden ser observadas —por cercanía y lejanía— en el esquema general en el Círculo de Quintas. Identificamos los números con los signos “-/+” referidos a la armadura en el orden de bemoles y sostenidos. En cada triángulo, aparecen los tres centros modales que comparten una misma armadura: mayor, menor y *modo de Mi* (círculo interior).

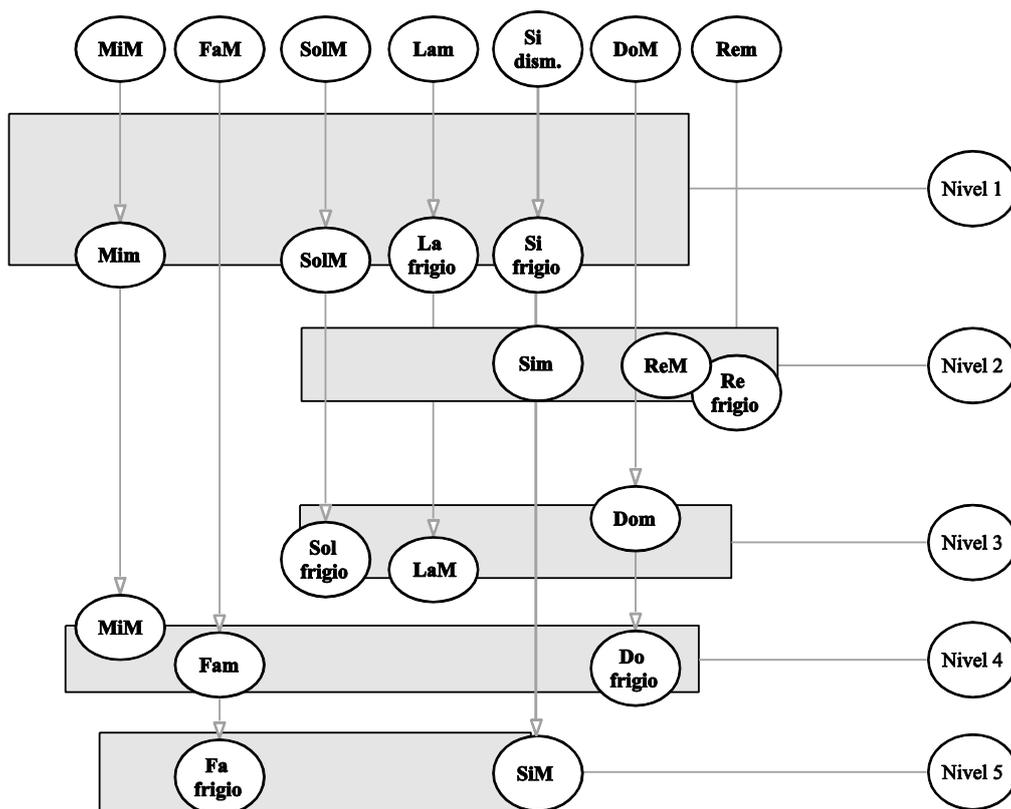
Diagrama 4: Círculo de Quintas y modo de Mi armónico.



Pongamos el caso del *cambio de modo* y la *alternancia de tónicas homónima*²⁹⁸ en base al *modo de Mi* atendiendo al uso de los tres centros modales que usa el flamenco: mayor, menor y *modo de Mi* (Sanlúcar, 2005: 76). Si a esta particularidad le aplicamos la idea de transferencia por “*imitación de un modelo*” a los distintos grados de la escala en base a dos aspectos: 1) Modelo cadencial V-I —enfaticación—. 2) Modelo cadencial IIb-I (frigio y variantes). Obtenemos un abanico de relaciones tonales bastante complejo de expresar gráficamente en sus ramificaciones.

Veámoslo desde otro punto de vista. El siguiente gráfico muestra una idealización ampliada de una práctica que ya está bien asentada, y nada impide extender la *alternancia de tónicas homónimas* en conjunción con el *cambio de modo* a los demás grados del sistema.

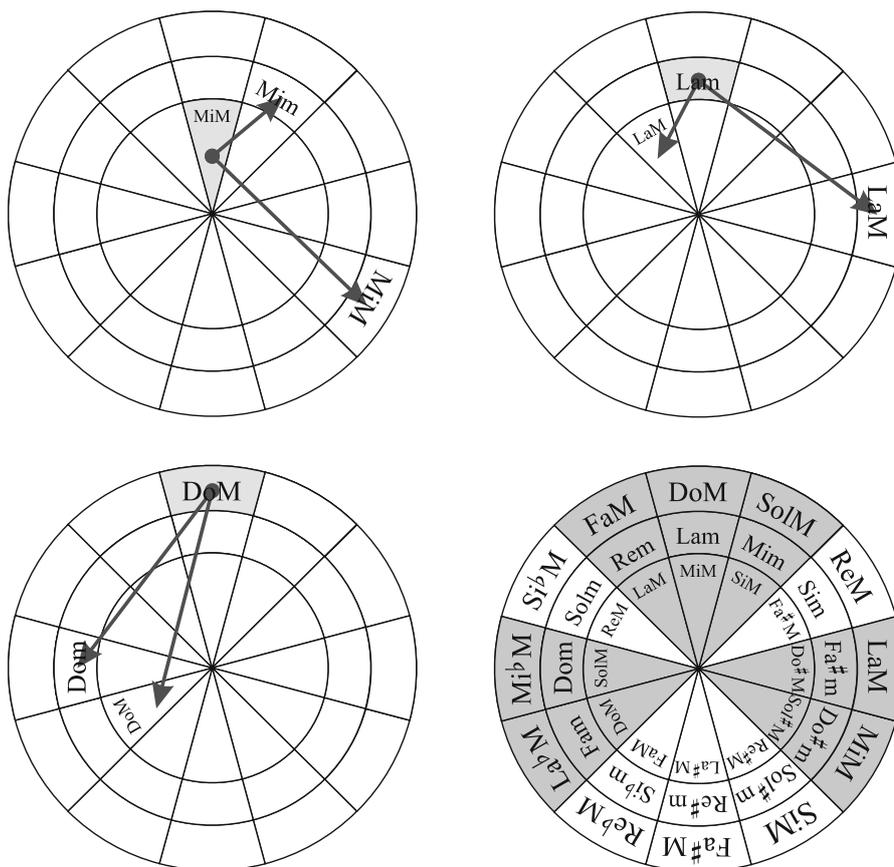
²⁹⁸ Idea muy afín a la de *centro modal* y por extensión a la de *monotonalidad*.

Diagrama 5: Regiones. Tónicas homónimas y *modo de Mi* diatónico.

Los distintos niveles expuestos en el gráfico anterior se refieren a la cercanía o lejanía en el Círculo de Quintas. El nivel 1 corresponde a las tonalidades que tienen una alteración en más y en menos en la armadura. En el nivel 2 a las que tienen dos alteraciones en más y en menos, etc. Hay aquí un conflicto entre la teoría armónica escolástica con las características del *modo de Mi*. La teoría escolástica basa las relaciones tonales por su cercanía a la tónica, en cambio, la alternancia de *tónicas homónimas* permite acercar relaciones tonales aparentemente lejanas, y han de ser vistas como algo consustancial al *modo*.

Veamos este otro ejemplo, pero ahora por pasos –*modulación lenta* según Soler y de forma análoga la metáfora del *camino* según Schoenberg– y sumamos a la modulación de tónicas homónimas la de modulación por medio de *tonalidades relativas* entre sí (las que comparten una misma armadura). Si queremos modular de la tonalidad de Mi frigio a la tonalidad de Re[#] frigio, podemos hacer lo siguiente: partimos de Mi frigio y nos situamos en el III^o (acorde de SolM), nos instalamos en la tonalidad de SolM; nos dirigimos al frigio relativo de esa tonalidad: Si frigio, cambiamos a su homónimo: tonalidad de SiM y luego al relativo frigio de ésta: Re[#] frigio.

Diagrama 6: Relaciones tonales entre tónicas homónimas.



Sumémosle a estos planteamientos anteriores la tipología de modulaciones halladas en nuestro análisis diacrónico, donde las modulaciones entre tonalidades frías abarcan prácticamente todo el abanico interválico²⁹⁹:

- Relaciones de 4ªj. y 5ªj. ascendentes.
- Relaciones de 3ªm ascendentes y descendentes.
- Relaciones de 3ªM ascendentes.
- Relaciones de 2ªM descendentes.

De la modulación hacia tonalidad fría a distancia de 5ª disminuida no hemos encontrado ejemplos en nuestro recorrido diacrónico, aunque técnicamente no tiene mayor problema: basta

²⁹⁹ Se sobreentiende aquí la teoría de inversión de los intervalos. Los intervalos justos, al invertirlos se mantienen justos, los mayores en menores, los menores en mayores, etc.

que el V⁷ del *modo de Mi* con sensible “si-re[#]-fa-la” cambie de función por enarmonía “dob-mib -solbb-sibb”, ya que es enarmónico del II^b del *modo de Mi armónico* transportado a Sib.

– ***Relación local-global.***

El concepto de “centro modal” desde ámbito instrumental puede ser entendido como una consecuencia de la *alternancia de tónicas homónimas*. Pero si la idea de *centro modal* la consideramos como una tendencia general a que una determinada nota impone su fuerza de atracción, surge a su vez una idea contraria: una fuerza que abandona el centro principal para disgregarse hacia otros centros de reposo.

En esta fuerza de atracción contraria podemos situar las tonalidades relativas que comparten una misma armadura —nivel local³⁰⁰—, y pueden ser observables, por ejemplo, a través de los avances de los *solos de alegrías* de Paco de Lucía en el uso de tres centros tonales mayor, menor y frigio.

En cambio, la cadencia frigia convertida en *modelo cadencial* permite relacionar distintas tonalidades entre sí trasladándonos hacia un escenario global en el abanico de tonalidades³⁰¹. Esta relación “local-global” es una introducción al concepto de “regiones”, y por tanto, al de “modulaciones” y que iremos viendo en los siguientes apartados.

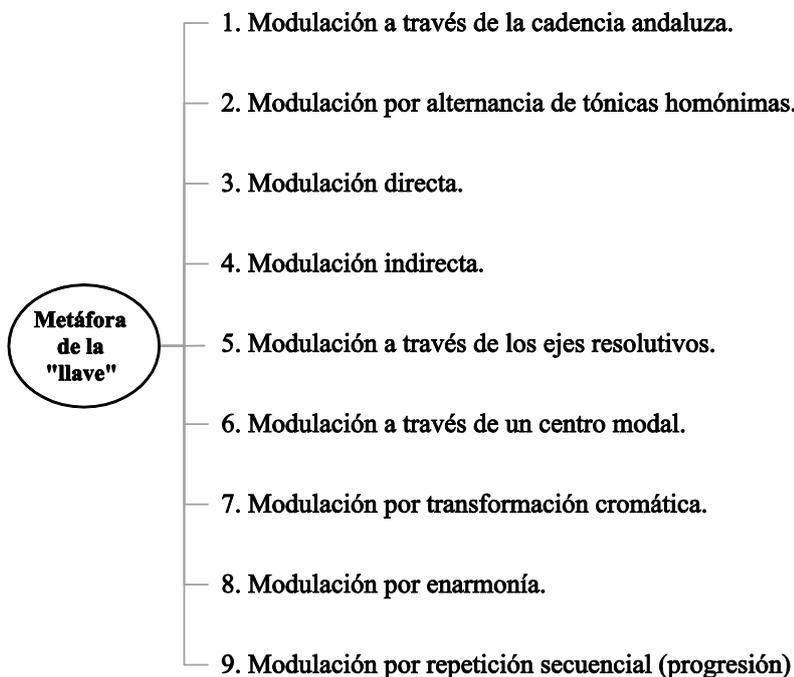
3.2.4. DE LAS MODULACIONES.

La metáfora de la *llave*, en referencia al campo semántico del «conocimiento racional»: “...pues nadie podrá hacer buenas, y sonoras modulaciones, si no conoce el objeto que las causa” (Soler, 1967: Cap. I). Así, para Soler, “abrir la puerta” es tener un debido conocimiento en el uso de las llaves, y continúa: *¿pero diremos que este abrió la puerta por ciencia?* El manejo de las *llaves* corresponde —para nosotros— con una tipología racional de técnicas de modulación en el flamenco y desde la tradición.

³⁰⁰ Establecemos la distinción “local” para tonalidades cercanas o relativas en oposición a “nivel global” que abarca todo el abanico cromático de tonalidades en el círculo de quintas.

³⁰¹ Modulaciones ya anticipadas por Albéniz, Falla, Turina, Granados, etc...

Tabla 10: Metáfora de la “llave” como conocimiento racional (Soler, 1762).



La clasificación general de las modulaciones en: diatónica, cromática y enarmónica, sería demasiado genérico para nosotros, por ello la hemos clasificado ocasionalmente en nueve puntos pudiendo compartir varios principios armónicos entre ellas.

El cambio de *función* armónica puede ocurrir tanto en la modulación diatónica, cromática y enarmónica. En 1) incluye lo que hemos denominado *cadencia andaluza paralela*, ya que en el modo de mi diatónico aparecen dos tetracordios idénticos, en este caso “mi-re-do-si”. En 2) la modulación por alternancia de tónicas homónimas es extensible, además de la tónica, a otros grados del sistema según el centro modal en que nos situemos —mayor, menor, *modo de Mi*³⁰²—. En 3) la *modulación directa* implica tanto a distintas tónicas frigias como a los grados secundarios del *modo de Mi*. En 4) la *modulación indirecta* la entendemos en oposición al punto 3, y que se enmarca en la modulación diatónica (o por pasos, en caso de que hubieran varias tonalidades intermedias) e implica el cambio de función armónica. En 5) la modulación a través de los *ejes resolutivos* o cadencias resolutivas, también implica el cambio de función armónica y

³⁰² Así lo usa Paco de Lucía en la pieza Plaza de San Juan (en mayor). Desde el punto de vista tonal puede denominarse *conversión de la dominante*, que a su vez enlaza con el *cambio de modo*. Son “lugares comunes” entre el modo de Mi armónico y el sistema tonal mixto, pero chocan en la forma en que gobiernan los elementos.

dentro de la modulación diatónica, pero también puede realizarse como *modulación directa*. En 6) la modulación a través de un *centro modal*, abarca las tonalidades homónimas así como otros centros modales, como vimos en la pieza *Monasterio de sal* de Paco de Lucía. En 7) la modulación por *transformación cromática* se relaciona, por ejemplo: con las tónicas homónimas o con el uso de dominantes secundarias o cualquier otro grado secundario. En 8) la modulación por *enarmonía* la tenemos en la misma tónica del *modo de mi* en su acorde de 9ª con la fundamental omitida (séptima disminuida), y también el II⁷ con la séptima menor: acorde de sexta aumentada que es enarmónico de un acorde de séptima de dominante, pero además el V⁷ con sensible del *modo de Mi* “si-re#-fa-la” es enarmónico de un II^b y une dos tonalidades frigias a distancia de tritono. Finalmente, en 9) el recurso de la *repetición secuencial*, característico de la música de danzas, recurso que facilita enormemente la modulación.

A esto hay que añadir la tipología de modulaciones que habíamos extraído en nuestro anterior recorrido diacrónico. Y que exponemos a continuación:

- 1) Modulación frigia a tonalidades vecinas. Relación de 4ª j. asc. en *Fandango*, de A. Soler (mediante eje resolutivo VII-I) y en *Danza nº 1*, Falla. (mediante dominante secundaria).
- 2) Dos sonoridades frigias yuxtapuestas. Relación de 3ª menor asc., en *Farruca* y en *Danza del Molinero*, M. Falla (Lo encuadramos como modulación directa entre tónicas frigias).
- 3) Modulación a tonalidades relativas. Las que comparten misma armadura y en base a tres centros tonales: mayor, menor y modo de Mi. En *Plaza de San Juan*, Paco de Lucía.
- 4) Conversión del Vº (en mayor) en *modo de Mi*, modulación transitoria —alternancia de tónicas homónimas³⁰³—. En *Plaza de San Juan*, Paco de Lucía (modulación a través de un centro modal, e implica también modulación por transformación cromática).
- 5) Concepto de *centro modal ampliado*. En *Rondeña* de Isaac Albéniz: la tónica “la” es tratada desde distintos centros modales: diversas coloraciones en mayor, en menor y en

³⁰³ Es el uso de un grado distinto al de tónica (grado secundario) para aplicar el *modo de Mi armónico*, ya sea como pasaje transitorio o como establecimiento cadencial. En la teoría armónica se entiende como *cambio de modo*, pero aquí se basa en la “alternancia de tónicas homónimas del *modo de Mi*”. Coincide también con la idea de “transferencia por imitación de un modelo” (A. Schoenberg), donde el modelo es el cambio de modo.

- frigio. En *Monasterio de Sal*, Paco de Lucía: cinco colores modales sobre la nota central “re”.
- 6) La tónica mayor es transformada en tónica frigia (alternancia de tónicas homónimas del *modo de Mi*). En *Tu mare Rosa*, música y letra: A. Humanes y José Monje. Algo excepcional en este *palo*: la melodía transforma la tónica DoM en DoM *frigio* para luego imitar el mismo fraseo una 3ª M ascendente modulando a MiM *frigio* (relación de 3ªM).
 - 7) La resolución frigia representativa [IIb-I] (grupo cadencial) en su mínima expresión aparece ya como técnica de modulación *tipo*. Es la idea de “*Transferencia por imitación de un modelo*” En *Casilda*, Paco de Lucía.
 - 8) Relación de tonalidades frigias a distancia de 3ª descendentes, en *Zyryab*, Paco de Lucía. Y en el tema *Campo*, de Manolo Sanlúcar (Modulación directa entre tónicas frigias).
 - 9) Modulación modal de distinta procedencia: sonoridad de Mi mixolidio a sonoridad de G# frigio (relación de 3ª Mayor asc.). En *Gacela de amor desesperado*, Manolo Sanlúcar. Y en el tema *Adán* donde Mi⁹ de sonoridad *mixolidia* pasa a Do de sonoridad *lidia*. (Relación de 3ª Mayor desc.).
 - 10) Modulaciones frigias a distancia de 2ª M. descendentes. En *Gacela de amor desesperado*, Manolo Sanlúcar. (Modulación directa entre tónicas frigias).
 - 11) Uso libre de tonalidades frigias en la planificación de una pieza, comienza en el G# *frigio* y terminación en F# *frigio*, en *Normas*, Manolo Sanlúcar.
 - 12) Modulación por repetición secuencial. *De Madrugá*, seguirillas, Paco de Lucía.

Podemos resumir también las relaciones interválicas que han entrado en juego en esta tipología. Hay movimientos de fundamentales que se salen del propio sistema modal, digamos “local” – *modo de mi diatónico*– para pasar a un segundo nivel, más “global”. En esta expansión del *sistema* tiene mucho que ver la independización de la cadencia de su *modo* original, convertida ahora en *modelo cadencial* ligado a la modulación (idea análoga a la de *Transferencia por imitación de un modelo*, de ahí su importancia). En nuestra tipología de modulaciones, las relaciones interválicas entre tonalidades frigias pertenecen ya a esta esfera global, recordemos:

relación de 4^a ascendente³⁰⁴ y descendente³⁰⁵, relaciones de 3^am ascendentes³⁰⁶ y descendentes³⁰⁷, relaciones de 3^a mayores³⁰⁸, y relaciones de 2^a mayores ascendentes y descendentes³⁰⁹, relaciones de 2^am³¹⁰ (Granados, 2004: 82). Todos estos intervalos abarcan prácticamente toda la gama cromática por medio de la “teoría de inversión de intervalos³¹¹”.

A grandes rasgos, hemos deducido dos fuerzas direccionales por las que se mueven las modulaciones. La primera y la más común es la de alejarse de la tónica, realizando un recorrido para de nuevo volver a ella. La segunda es la de usar un centro modal (tónicas homónimas) transformándose dicho centro en uno o varios colores modales³¹². En la primera —usando terminología de Schoenberg, aunque con ligero cambio de sentido— las fuerzas son centrífugas (hacia fuera), en la segunda las fuerzas son centrípetas³¹³ (hacia dentro). Dos cosmovisiones opuestas a nivel global en el abanico de tonalidades.

Llegado a este punto, aún nos falta la visualización gráfica del *modo de Mi armónico* en aspecto global del conjunto de tonalidades en el Círculo de Quintas. De las distintas relaciones interválicas que hemos sonsacado entre *tonalidades frigias* (incluimos inversiones interválicas) obtenemos el siguiente cuadro de *figuras geométricas* (Valenzuela, 2007 a: 136) y que puede servir de planificación y aplicación teórica de la *llave*:

³⁰⁴ Modulación frigia a tonalidades vecinas. Relación de 4^a j. asc. en *Fandango*, de A. Soler y en *Danza n^o 1*, Falla).

³⁰⁵ *Plaza de San Juan*: Paco de Lucía.

³⁰⁶ Dos sonoridades frigias yuxtapuestas. Relación de 3^a menor asc., en *Farruca* y en *Danza del Molinero*, M. Falla.

³⁰⁷ Relación de tonalidades frigias a distancia de 3^a descendentes, en *Zyryab*, Paco de Lucía. Y en el tema *Campo*, de Manolo Sanlúcar.

³⁰⁸ Modulación modal de distinta procedencia: sonoridad de Mi mixolidio a sonoridad de G[#] frigio (relación de 3^a Mayor asc.) en *Gacela de amor desesperado*, Manolo Sanlúcar. Y en el tema *Adán* donde Mi⁹ de sonoridad mixolidia, pasa a C de sonoridad lidia (Relación de 3^a Mayor desc.).

³⁰⁹ Modulaciones frigias a distancia de 2^a M. descendentes. En *Gacela de amor desesperado*, Manolo Sanlúcar.

³¹⁰ Tan sólo hemos encontrado un ejemplo de este caso en Granados, en su idea de “resolutivo del resolutivo”.

³¹¹ Los intervalos justos al invertirlos permanecen justos (4j asc. = 5j desc. Y viceversa), los intervalos menores cambian a mayores y viceversa (2M=7m; 3M=6m; 3m=6M), los aumentados cambian a disminuidos y viceversa.

³¹² En la *Rondeña* de Albéniz y en *Monasterio de Sal* de Paco de Lucía.

³¹³ Idea de “centro modal” ampliado, afín a aquella otra idea de *alternancia modulante de tónicas homónimas*, pero también afín al concepto de *monotonalidad* desde la perspectiva de la armonía modal.

Con este esbozo en la aplicación del concepto de *región* en la tonalidad frigia y en base al *modo de Mi* damos por concluido este apartado. Hemos acercado las teorías de los sistemas modales de la música de tradición oral española en la configuración del *modo de Mi armónico* mediante la idea de “*alternancia de tónicas homónimas*” que, junto a las relaciones entre *tónicas relativas* que comparten una misma armadura (Paco de Lucía) amplían enormemente las posibilidades de relacionar tonalidades aparentemente lejanas. Finalmente hemos mostrado diferentes “llaves” para poder abrir distintos compartimentos (metáfora del “cajón” de Soler) en el Círculo de Quintas de forma racional, mediante el *modo de Mi armónico* en base a elementos tradicionales.

3.3. SÍNTESIS.

Para unificar el concepto de armonía modal a través de la modalidad de la música popular española (y en concreto a la música tradicional andaluza y la música flamenca, muy relacionada con ella) y de las concepciones armónicas occidentales, para visualizar una el concepto con perspectiva interdisciplinar e histórica, abordamos este apartado a modo de síntesis.

Esta síntesis enfocada en la armonía modal puede ampliar también el concepto de *diatonismos en evolución*, de Manuel García Matos. Habíamos centrado el interés de este concepto en su aspecto teórico (clasificación de fenómenos) y descuidado de alguna manera su aspecto histórico (evolutivo). Ahora rescatamos este poderoso concepto a la vez que contribuimos a su desarrollo, incorporando los datos históricos que hemos barajado de esta sonoridad desde finales del siglo XV hasta el repertorio flamenco *jondo* vocal e instrumental. Difícil tarea, pero he aquí nuestra propuesta.

Trazamos líneas evolutivas generales centrándonos primeramente en la variante y/o sistema “mi-la” y posteriormente, a través de elementos circulares “armónico-melódicos” hasta llegar al flamenco. En segundo lugar, abordaremos la problemática histórica-interpretativa del texto musical que nos ha salido al paso. Y por último, trazaremos en líneas generales nuestra contribución al *modo de Mi* armónico a nivel instrumental.

3.3.1. DE LA ARMONÍA MODAL DE TRADICIÓN HISPANA AL FLAMENCO.

El *modo de mi* contiene rasgos que configuran una fisonomía distintiva, que se han mantenido de una manera u otra por encima de períodos históricos y repertorios. En nuestra selección de fuentes primarias nos habíamos dirigido especialmente por la búsqueda de piezas enmarcadas en *modo de Mi*, pero en vista de la estrecha relación “mi-la↔la-mi” había que incluir también aquellas piezas que comienzan en *la* y concluyen en *mi*, que bien podrían ser adscritas al *modo de Mi*³¹⁴.

Respecto a las armonizaciones tradicionales sobre el *modo de Mi*, y desde el ámbito popular, no creemos que tengan su base en el sistema tonal, más bien creemos en una tradición empírica que

³¹⁴ De esta conclusión ha tenido que ver el análisis de los fabordones del IV tono de los Tonos de los Salmos y el Libro de Tonos Humanos. Dado que ambos repertorios son anteriores al sistema tonal, creemos coherente pensar que la posterior codificación del modo menor tonal absorbió en su sistema algunas de las características propias del IV tono, principalmente las armonizaciones del tetracordio descendente “la-sol-fa-mi” en ámbito europeo.

desde al menos desde finales del siglo XV en adelante se ha mantenido viva hasta nuestros días de forma paralela a otros ámbitos, pero con cierta independencia en ambientes populares³¹⁵.

La *relación “mi-la”*, ya sean sistemas binarios [mi-la; la-mi] o ternarios [mi-la-mi; la-mi-la; la-mi-mi; etc.], hermana a dos sistemas modales: el *modo de Mi* y el *modo de La*, que comparten *cadencia frigia* y/o cadencia intermedia. Se ha visto en piezas de ámbito popular —como los *villancicos* polifónicos, fórmulas de *folías*, *zarabandas*, *pasacalles*, u otras— que no coincidían del todo con la teoría modal imperante, así como distintos tanteos teóricos en “acomodar” estos esquemas *profanos* a los sistemas modales predominantes.

En los tonos polifónicos barrocos, los teóricos abrieron la posibilidad de concluir en el 4º *tono*, bien por la *mediación* (la) bien por el final. Esta particularidad del *cuarto tono* de terminar en la nota final “mi” o por la *mediación* “la” es un rasgo modal que anticipaba el sistema bimodal de la tonalidad, en el caso particular el *modo menor* (García Gallardo, 2012: 157). Con la aparición de la “tonalidad” y de sus *funciones tonales* de tónica y dominante, se le analizó erróneamente en clave tonal desde la óptica de la tónica menor “la”. Además, el sistema tonal redujo la cadencia frigia a una *semicadencia* no conclusiva en la “dominante”.

A partir de la relación “mi-la” hemos explicado las tres funciones de la nota 3ª del modo, diatónica y cromática. Estas funciones las hemos rastreado y encontrado plenamente asumidas en la música de autor desde finales del s. XV y se puede afirmar que permanecen vigentes en la actualidad, en tonadas tradicionales, pero también en el flamenco³¹⁶.

Elementos circulares. El discurso narrativo de las variaciones —propio de la música instrumental— con su carácter circular es una constante en la tradición española y mantiene su correspondencia actual en el ámbito instrumental del flamenco, con matizaciones. Las *falsetas* de la guitarra flamenca hacen uso de un tipo de *variación libre*, aunque desvinculadas de las progresiones típicas del Barroco, pues las típicas *falsetas* pertenecen más al ámbito de la creación artística “microforma” —Carlos Vega anunció la importancia de los desarrollos locales en su *mesomúsica* o música popular—.

Las progresiones circulares del barroco hispano, anticipadas en la canción polifónica renacentista —villancico/romance— tienen su correspondencia con fórmulas melódicas mediante *polarizaciones melódicas* entre dos/tres notas. Así, antiguas fórmulas melódicas

³¹⁵ El elemento circular de las fórmulas *villancico-romance* emparentado con la danza es un evidente rasgo de lo popular.

³¹⁶ Estas funciones muestran la complejidad de este sistema modal. Una prueba más para llamar la atención a la tendencia simplista de reducir todo el flamenco al tetracordio descendente.

fueron adaptadas a nuevos contenedores armónicos, como las fórmulas *zarabanda-chacona* que a principios del XVIII acentuó la tendencia hacia una **polarización armónica** que derivó en una variante evolutiva peninsular, en géneros como *pasacalles*, *jácaras*, *fandango*, *jotas*.

En el s. XIX estas progresiones mínimas ya anticipan la idea de centro modal y se integraron progresivamente en amplios pasajes, a veces bajo la forma de acorde pedal, es decir, el énfasis en la tónica como centro modal (a menudo con diversas coloraciones o mixturas).

Estas armonías estáticas, principalmente sobre tónica, han dotado a la sonoridad frigia de un carácter singular en contraste con la todopoderosa fórmula cadencial V-I (mayor y menor). En efecto, los amplios pasajes en tónica modal favorecen la conjunción de las notas recitativas [mi-la y mi-si] que aparecen tanto en los arranques de la canción andaluza del XIX como en los estilos del cante jondo, *soléa*, *seguirillas*, *tientos*, etc. De esta conjunción de fórmulas surgió un nuevo tipo de armonización de la cadencia frigia desligada de leyes y normas teóricas (que tanto habían influenciado a músicos y teóricos durante siglos), como la sensible descendente en el bajo³¹⁷, uso de breves notas pedales (ej., “mi” y “si” en el acorde de tensión FaM), acordes paralelos, etc.

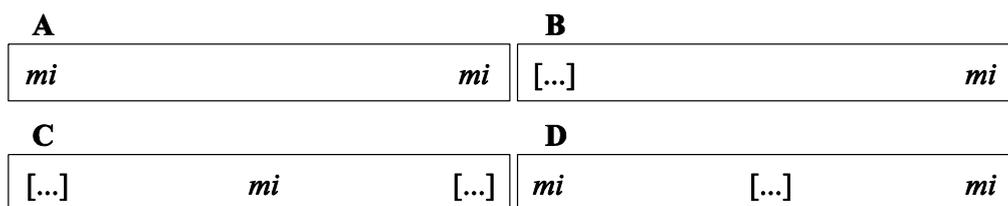
3.3.2. HACIA UNA EVENTUAL CLASIFICACIÓN DE FENÓMENOS EN EL FLAMENCO.

Comencemos con una aproximación a una clasificación de fenómenos. En primer lugar incluimos los *cuatro amplios tipos de modelo-función* que habíamos obtenido de nuestro análisis histórico³¹⁸:

³¹⁷ La teoría armónica occidental ha enfatizado el uso de la sensible ascendente como elemento principal, pero ha descuidado la importancia histórica de la sensible descendente de la cadencia frigia. El acorde de II^b en su naturaleza de *tensión armónica* se acentúa cuando el “fa” —nota integrante del tritono— se sitúa en el bajo, detalle que parece haber pasado desapercibido en los tratados de armonía. Este acorde es el origen del denominado acorde de sexta aumentada, siendo la sexta la sensible del *modo* musical. Pero además es un acorde enarmónico y conecta con la armonía occidental del s. XIX. La teoría armónica identifica este acorde como subdominante alterada del modo menor, pero esto no deja de ser una desvinculación de su fuente original: la cadencia frigia. Además, este II^b (sonoridad lidia), conecta con la música del s. XX en los acordes de superposición por 4^a. Y conecta con la teoría del jazz en la denominada *sustitución por tritono* en referencia a la sustitución de un V⁷ por otro acorde de V⁷ situado a un tritono de distancia, dando como resultado pasajes cromáticos descendentes.

³¹⁸ Como ya dijimos en anteriores capítulos, estos modelos son representativos. Por comodidad lo describimos de esta forma, evidentemente hay que incluir las consonancias secundarias superiores: mi-sol[#]-si (y tal vez las inferiores en determinados casos).

Gráfico 8: Modo de Mi. Cuatro tipos modelo-función.



- A) Un primer tipo lo conforman aquellas piezas que comienzan y finalizan en la tónica modal “mi-[...]-mi”.
- B) Un segundo grupo abarcan aquellas piezas que finalizan solo en la tónica modal “[...]-mi”.
- C) Piezas que usan el reposo cadencial en pasajes intermedios (cadencia frigia intemedica) “[...]-mi-[...]”³¹⁹. Estos modelos derivarían de repertorios históricos, nada menos que del villancico-romance renacentista. La teoría modal de los siglos XVII y XVIII no aclara del todo este tipo de modelo³²⁰. El sistema tonal le dará otra significación.
- D) Mixturas modales, que tienen como eje central configuraciones propias del sistema modal de Mi.

A las aportaciones de Donostia sobre el modo de Mi —estado puro, descendentes y ascendentes; alteraciones móviles y fijas—, junto a las de G. Matos y Manzano: división en dos

³¹⁹ Quizás sea este modelo el que se preste a mayor confusión puesto que suele interpretarse fuera del sistema modal de Mi (*modo de la, modo de re*, u otros). Pero para aquellos que presenten objeciones hay que preguntarles ¿Qué hace una cadencia frigia en tales sistemas? Tal vez con ello se les haga remover ciertas convicciones históricas, sobre todo de aquellas que proceden de la teoría armónica del XIX. Ya vimos que estas singulares fórmulas se encuentran en el villancico-romance polifónico, y teóricos posteriores las encuadraron en el *modo IV* por la *mediación*. Posteriormente, el sistema tonal le dará otra significación (cadencia en V del modo menor). Esta hermandad histórica entre estos dos sistemas en su doble polaridad [mi-la, la-mi] sigue siendo para nosotros un enigma que oscila entre lo arcaico y lo moderno, entre lo profano y lo religioso, entre lo empírico y lo teórico, entre lo modal y lo polifónico.

³²⁰ Nos basamos en las citas de Andrés Lorente y José de Torres. La posibilidad de concluir en la *mediación* lo expresa Andrés Lorente así: “Aduirtiendo, que en los Villancicos ay alguna diferencia, por quanto en vnos Tonos se hacen por el Final, y en otros por la Mediación [...]. En el Quarto Tono, por la Mediación, o Cuerda; y alguna vez por el final” LORENTE, Andrés (1699): *El porqué de la música*. Alcalá de Henares, Casa de Juan Fernández. Pág. 565. También lo expresa Joseph de Torres: “El quarto Tono fenecce en Elami, [es decir: mi,...], que si la composición terminare en Alamire [es decir, la...], se llamará quarto Tono por la mediación; y si en Elami, quarto” DE TORRES, Joseph (1702): *Reglas generales de acompañar...*, Madrid. Pág. 31.

bloques “la diatónica y la cromatizada”, a la alternancia modulante de tónicas homónimas de García Matos desarrollada por Miguel Manzano en sus itinerarios evolutivos del *modo de Mi*, etc., han sido herramientas válidas para abordar distintos repertorios históricos sobre este sistema musical y aplicable también a la música andaluza y el flamenco. Aunque como hemos demostrado en nuestras transcripciones, las cromatizaciones se visualizan mejor mediante notas de atracción dentro de tetracordios y pentacordios, incluso de ámbito de una tercera.

En nuestras transcripciones del repertorio *jondo* hemos confirmado el uso de ambas gamas, diatónica y cromatizada. Incluso en distintos estilos de un mismo *palo*, y en uno muy representativo: la *soleá*³²¹ —en la relación “mi-la” ascendente y “la-mi” descendente—.

Tal y como apuntó Carlos Vega, la tendencia hacia la bipolarización de la música occidental hacia los modos mayor y menor ya se observaba a finales de la Edad Media y siguió asentándose en la práctica durante el Renacimiento y Barroco, mucho antes de que los teóricos acabaran por *refrendarla* en sus tratados (Vega, 1962: 59). En definitiva, el uso de las *sensibles* no implica una adhesión absoluta al sistema tonal en su codificación a partir del s. XVIII. Numerosos elementos constituyentes del sistema tonal serían así en realidad “apropiaciones” de distintas prácticas y tradiciones anteriores o vigentes, muchos de ellos procedentes de la música popular. El *modo de Mi* ofrece numerosas pistas sobre este asunto. La vigencia actual de aspectos funcionales a nivel melódico no ha variado durante siglos. Las tres funciones de la 3ª nota del *modo de Mi* es un ejemplo de ello³²².

En nuestras breves transcripciones de distintos *palos* del repertorio *jondo* constatamos la vigencia actual de estas tres funciones. En el ya mencionado estilo de *soleá de Paquirrí* del cual mostrábamos dos arranques, uno de Antonio Mairena (1969) y otro de Aurelio Sellé (1959); el primero arranca desde la 3ª alterada, mientras que el segundo desde la fundamental, esto da

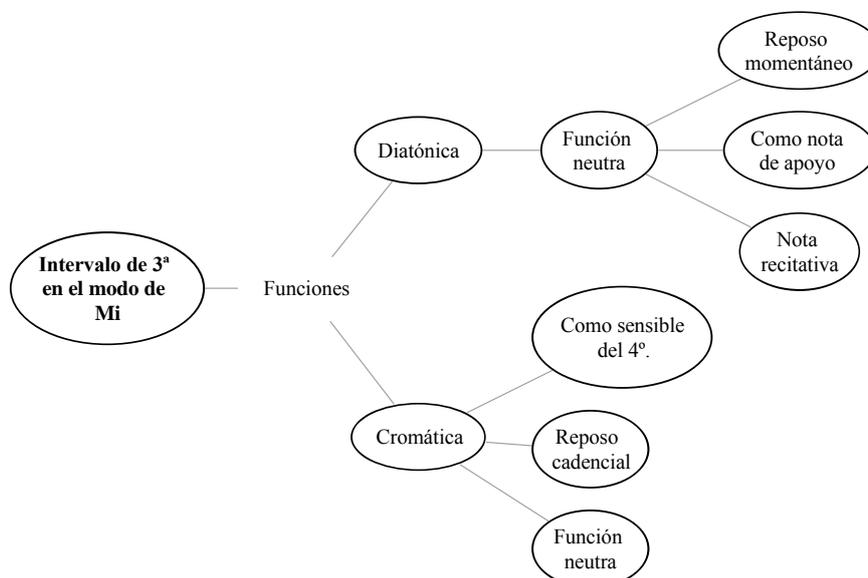
³²¹ Es el caso de nuestra transcripción de la *soleá apolá* de Lorente (Camarón) que creemos más cercano al *modo de mi* diatónico. En cambio, la *soleá* de la Serneta (Enrique Morente) es más definido el *modo de mi* cromático. Pero este último caso es producido por el uso de notas ambiguas intermedias entre “mi-la” al ascender y “la-mi” al descender, siendo esta casuística muy común de estos estilos. Cuando la melodía se desliga de la interacción “mi-la” es cuando puede aparecer más definido el *modo de mi* diatónico. Damos por supuesto las limitaciones propias de este tipo de transcripciones, pero como representación gráfica en puntos estratégicos de la melodía resulta imprescindible.

³²² Son tres las funciones que habíamos observado en piezas del Cancionero Musical de Palacio, concretamente en la pieza *¡Triste España sin ventura!* Juan del Encina. La ambigüedad de la 3ª nota hace que tenga al menos tres funciones: como sensible de la 4ª, como reposo cadencial frigio y nosotros hemos añadido una tercera, la que cumple una función neutral para diferenciarla de las dos anteriores. Una función neutra que en principio es una nota diatónica y que en lo melódico no presenta una función destacada, aunque afecta de manera significativa a sus armonizaciones, de ahí la errónea “impresión” de cierto efecto de modulación.

cuenta que lo importante aquí es llegar hacia la 5ª superior —convertido ya en *tipo* melódico— para luego descender hacia la fundamental.

La función de 3ª elevada del *modo* en melodías que permanecen armonizadas en el acorde de tónica modal no siempre cumple un papel de sensible. A veces cumple función de reposo cadencial, pero otras veces de función neutra “dentro” del acorde de tónica, —por ejemplo, cuando la nota recitativa es la fundamental o la quinta—. Por este motivo incluimos dos subtipos de función neutra: 3ª diatónica como función neutra y 3ª cromática también como función neutra³²³.

Gráfico 9: Intervalo de 3ª del modo de Mi “funciones”.



Otros aspectos no menos importantes sobre cómo se organiza el *modo de Mi* son los tetracordios (o pentacordios, o combinación de ambos), y que repercuten en las alteraciones (móviles o fijas). El juego de dos tetracordios permite la inclusión de cromatismos como resultado del influjo de notas de atracción. En el *fandango de Santa Eulalia*, la nota fluctuante es la 6ª pues

³²³ Todas estas funciones las hemos encontrado en cualquier repertorio que hemos visto, ya sea religioso o profano: *fabordones*, *tonos humanos*, música instrumental, sistema tonal, piezas de autor, canción andaluza o flamenco. Creemos pues que la alteración de la 3ª en el *modo de Mi* no es una cuestión local, más bien hay que situarla en un contexto global.

cuando el pentacordio es “mi-la” (desc.) aparece la 6[#] y cuando el tetracordio es “mi-si” (descendente) aparece la 6^b. Aquí, el *modo de Mi* sigue manteniendo su influjo.

Otro caso de dos tetracordios internos, parecen derivarse aparentemente de la dirección melódica en un tipo de relación secuencial. Es el caso de los *tangos* de Pastora Pavón, dos tetracordios consecutivos descendentes.

Transcripción 31: Modo de Mi. Tetracordios y pentacordios alternantes.

The image displays four musical transcriptions in treble clef, each with a title above it. The first two, 'Santa Eulalia' and 'Calañas', show a melodic line with a large circle encompassing a pentacord (mi-la-si-re-mi) and a smaller circle for a tetracord (mi-si-re-mi). The last two, 'Soleá de la Serneta' and 'Tangos de Pastora', show a descending melodic line with overlapping circles highlighting tetracords (mi-si-re-mi and si-re-mi-la).

En las breves transcripciones que hemos realizado de distintos *palos* no hemos aplicado criterios tonales, ni las melodías parecen someterse a tal influjo. Lo hemos visto en los análisis de distintos estilos de *fandangos*, en los cuales el segundo itinerario evolutivo del *modo de Mi* propuesto por Manzano³²⁴, que por cierto, no hemos visto alcanzar su transformación completa (modo de Sol). Tampoco habíamos visto dicho influjo *tonal* en otras transcripciones más genuinamente modales, como son³²⁵: tipos de *soleá*, *tientos*, u otros.

³²⁴ Identificado por Miguel Manzano como segundo itinerario: influjo del *modo de Sol* sobre el *modo de Mi* donde se alteran las notas 2^a-3^a-6^a que se acerca mucho al estilo de *Calañas*, pero su cadencia final lo descarta. Otra casuística es la de “alternancia mayor-menor” en la nota 6^a, como el caso del estilo de *Santa Eulalia*, una casuística que no responde a la “alternancia modulante de tónicas homónimas”, sino más bien al influjo de ciertas notas de atracción secundarias.

³²⁵ En nuestras transcripciones del *modo de Mi* de distintos *palos* habíamos encontrado comportamientos que nos acercan al estudio de J. A. de Donostia, como: la 5^a como nota recitativa, la 3^a elevada cuando coincide con el acorde de tónica modal, la 4^a como nota de reposo momentáneo, la 5^a como afinación ambigua, uso de la 7^a como floreó, o como elemento estructural, uso de tetracordios. Pero también aparecen otros comportamientos: ámbito amplio de hasta una 11^a, apoyo de la 3^a alterada o la fundamental (indistintamente) antes de llegar a la 4^a ó 5^a superior, la quinta del modo rebajada como afinación relativa (ambigua) como inherente del estilo: *soleá de la Serneta*. Reposo momentáneo del

También hemos identificado el primer itinerario evolutivo (estabilización del II grado del modo, 2ª mayor), al menos en varias armonizaciones³²⁶, y que apunta hacia el siguiente proceso: *alternancia modulante de tónicas homónimas*. En definitiva, dudamos de antemano cualquier adscripción de estas melodías a ser clasificadas como tonales.

En cuanto a las “melodías bimodales” las consideramos como tales cuando aparecen dos tónicas precisas de distinto nombre. Atribuir como bimodalidad al fenómeno de “alternancia de tónicas homónimas” no lo vemos adecuado debido a que son *fenómenos* distintos y responden a criterios configurativos bien diferenciados. Otra forma en que hemos visto manifestarse la *bimodalidad* es la cualidad en que una misma melodía pueda ser “interpretada” en dos modos distintos. Lo hemos visto en diversos repertorios a lo largo de nuestro desarrollo diacrónico.

El fenómeno de “alternancia modulante de tónicas homónimas” que García Matos aplicara al *modo de Mi* puede confundirse con otro fenómeno análogo de tónicas homónimas, a saber: el *cambio de modo* mayor-menor. En esto también hay casos difíciles que creemos mejor asociarlos a simple “alternancia de 3ª mayor-menor”³²⁷. Por tanto, y en vista de que estos fenómenos son diferentes pero comparten un mismo elemento común —tónicas homónimas— podemos agruparlos eventualmente bajo una misma denominación: *alternancia de tónicas homónimas*³²⁸; pero individuados en el marco de mixturas:

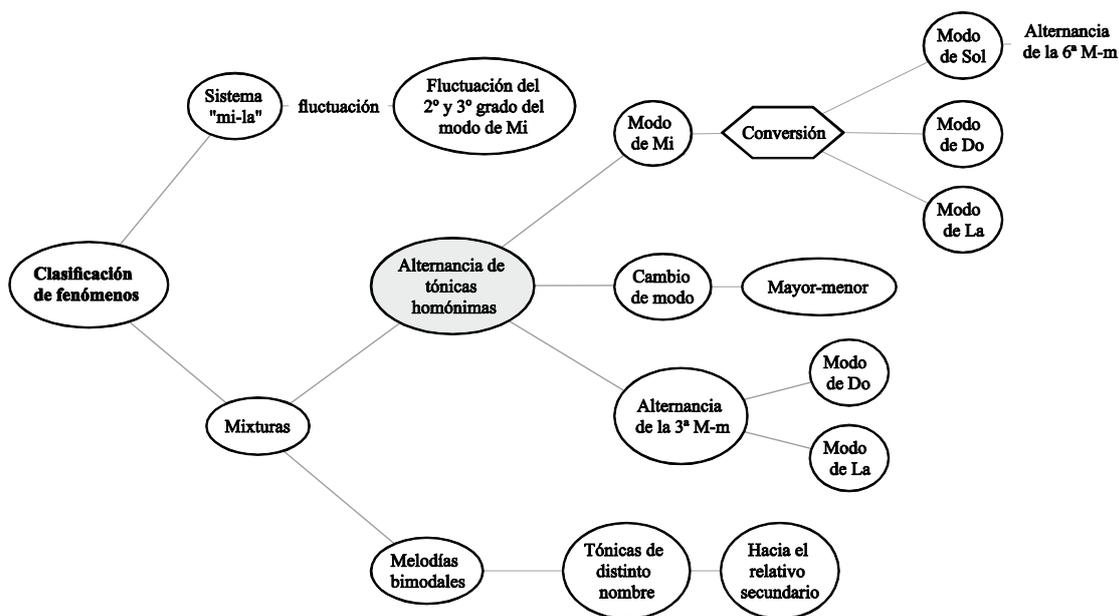
“segundo grado mayor” con apoyo de la 3ª. Intervalos característicos en los estilos de levante son también el del 5º bemolizado, el intervalo 7º sensibilizado “Re#”.

³²⁶ Aunque no tenemos ocasionalmente aquí una transcripción modal, pero sí en su aspecto armónico, como en la *Rondeña* de Albéniz o en la pieza *Barrio la Viña* de Paco de Lucía.

³²⁷ Esta alternancia se presenta de muchas formas. En melodías tradicionales hay casos que puedan no tener sentido catalogarlas como *cambio de modo*, debido a la extrema brevedad (a veces se entienden mejor como notas de atracción que derivan del influjo que ejercen los tetracordios o pentacordios internos). Otras veces abarcan segmentos más amplios, como semifrases o frases, aquí nos inclinamos por la definición de *cambio de modo*. También es posible extender el *cambio de modo* —tónicas homónimas mayor-menor— a formas más elaboradas: una sección **A** (en mayor) y sección **B** (en menor) aparece en la Tirana *No te aflijas corazón* (ca. 1790-1835) de Pablo Huertos. ALONSO, Celsa (1996): *La Canción Andaluza. Antología (s. XIX)*, pág. 7.

³²⁸ Omitimos la definición de “modulante” al no estar del todo clara esta función y según algunos *hechos* musicales que hemos observado. Por ejemplo, la alternancia de la 6ª M-m puede deberse al influjo de distintas notas de atracción que ejercen la alternancia de tetracordios internos y no necesariamente de la tónica modal principal.

Gráfico 10: Mixturas. Alternancia de tónicas homónimas. Clasificación.



Como hemos mencionado, en el itinerario evolutivo del *modo de Mi* hacia el *modo de Sol* — alteración de las notas 2ª, 3ª y 6ª — no lo hemos visto aparecer en su conversión completa. Aunque hemos tenido en cuenta los itinerarios de Miguel Manzano, hemos resuelto este asunto por otra vía, a saber: a veces la alternancia de la “6ª M-m” se debe al influjo de dos tetracordios alternantes, que funcionan como notas de atracción secundarias, como en el caso de los *fandangos* de Santa Eulalia. Lo más cercano a la conversión completa hacia el *modo de Sol* es el *fandango* de Calañas (extraído del folklore), pero su cadencia final lo descarta.

El itinerario evolutivo del *modo de Mi* hacia el *modo de Do*³²⁹ aparece como juego alternante en el caso de ciertas *seguirillas-cabales*. De estos estilos no hemos realizado transcripciones pero son claramente observables mediante la alternancia del intervalo de 2ª mayor-menor. En su lugar hemos realizado la transcripción de los *tientos* de Pastora Pavón, que puede servir de ejemplo. De estos *tientos* vimos que cabalgaba entre dos interpretaciones analíticas (entre dos tonalidades frigias³³⁰ y alternancia de tónicas homónimas)³³¹. La interpretación entre dos tonalidades frigias es especialmente interesante, en la medida en que tal fenómeno sea considerado como específico dentro del repertorio *jondo*.

³²⁹ Se alteran las notas 2ª, 3ª, 6ª y 7ª.

³³⁰ Nos basamos según algunas armonizaciones que usan actualmente los guitarristas sobre este intervalo. Ejemplo, sobre el 2º grado mayor “si” (La frigio) aparece armonizada como “F7-E7”.

³³¹ Ver apartado 3.1.1.1 Modo de Mi. Cuatro tipos de modelo-función.

Del itinerario evolutivo del *modo de Mi* en su conversión al *modo de La* (Mi frigio-Mi menor) son poco habituales, aunque existe al menos un caso a la inversa: del *modo de Do* al *modo de Mi*³³² (Mi mayor-Mi menor). Por otro lado, en los casos de alternancia de tónicas homónimas cuyo centro es el *modo de La* apenas hemos encontrado casos en el repertorio tradicional *jondo*, pero sí son apreciables en numerosas mixturas a modo de *canciones* más modernas en los estilos de *bulerías*, *tangos*, etc. Aunque en el repertorio *jondo*, esta alternancia de la 3ª M-m parece más habitual cuando se sitúa en el *modo de Do*³³³.

Por último, el intervalo de 5ª disminuida destaca por el arcaísmo sorprendente que imprime a sus melodías. Algunos ven su origen en el posible influjo del *modo de Si*, muy emparentado con el *modo de Mi* en su primer tetracordio, posiblemente absorbido por éste dada su escasez³³⁴. El reposo relativamente estático sobre este intervalo es común en la zona oriental de Andalucía; en estilos de *Levante*, en ciertos estilos de *malagueñas* y en algunos *fandangos* de Córdoba, aquí habría que distinguir su posible función de sensible descendente o como nota de reposo en algunas de sus estrofas. También habíamos visto este intervalo de 5ª como afinación ambigua, aunque más como recurso expresivo: en el arranque de la *soleá* de *la Serneta* de Rafael Romero.

Todo lo expuesto en este apartado es sólo una aproximación, ya que un trabajo de esta naturaleza no correspondería a un solo investigador. Nos hemos limitado a establecer líneas orientativas que puedan ser adaptables y moldeables para futuros trabajos de investigación.

3.3.3. ASPECTOS HISTÓRICO-INTERPRETATIVOS DEL TEXTO MUSICAL.

Un aspecto a añadir a la *clasificación de fenómenos* es la idea de “bimodalidad” en cuanto a la interpretación del texto musical. Son melodías de interpretación ambigua —*equívocos modales* en terminología de Miguel Manzano—, que pueden ser interpretadas al menos en dos *modos* distintos. La doble interpretación puede afectar tanto a la línea melódica como a su armonización, ya sea por separado o como un todo en conjunto. De estos casos hemos visto melodías completas en el *Cancionero de Palacio* —especialmente aquellas melodías entendidas

³³² Estos dos itinerarios son apreciables en las *alegrías de Córdoba* como juego alternante. Este estilo es atribuido a Ricardo Moreno Mondéjar “Onofre”.

³³³ Casuística no muy habitual, aunque se aprecia en el estilo de *tangos del Piyayo* y muy probablemente a causa de notas de atracción.

³³⁴ Ambigüedad entre el *modo de mi* y el *modo de si*, según Manzano. Sin embargo, Donostia lo incluye dentro del *modo de mi*.

en menor/frigio, pero también vimos melodías interpretables en *modo de Mi/modo de Do*³³⁵. Variantes afines a este tipo de bimodalidad podemos definirla como “bimodalidad *acórdica*”, en aquellas piezas en “mayor/mixolidio” (*zarabanda, chacona*) de géneros populares del Barroco hispanoamericano, y sobre todo la relación “mi-la” (menor/frigio) que atraviesa distintas épocas, repertorios y géneros musicales.

Melodías de ámbito reducido se prestan especialmente a distintas interpretaciones. Casos muy elaborados y de gran dificultad analítica aparecían en la música artística en forma de “interpretación modal múltiple” —como en piezas de Manuel de Falla— que combinan a la vez distintos planos sonoros de elementos modales y armónicos.

Hasta aquí la idea de bimodalidad en cuanto a la interpretación del texto musical. Algo muy distinto es el planteamiento modal imperante de la época, además del enfoque analítico del cual pueda partir el investigador.

Pongamos de ejemplo la siguiente melodía extraída del *Cancionero Musical de Palacio* clasificada en “modo de La” (Jones & Lee, 1990: 44). Esta melodía no encaja en la clasificación de los *modos* eclesiásticos, ni en las fórmulas de los *tonos de los salmos*, ni en los *tonos polifónicos barrocos*. Sin embargo, los teóricos encontraron la forma de acomodar estas melodías al sistema modal imperante mediante la relación *mediación-finalis*. Por ejemplo, si partimos de la siguiente definición del 4º tono: “Advirtiéndose, que en los Villancicos ay alguna diferencia, por quanto en unos Tonos se hacen por el Final, y en otros por la Mediación” (Lorente, 1699: 620-621) no tenemos forma de clasificar si la siguiente melodía está en 4º tono (frigio con final en la *mediación* “la”) o en *modo de La* con cadencia frigia intermedia.

Ilustración 124: *El que rige y el regido*. Juan del Encina (Jones & Lee, 1990: 318).



Además, si partimos desde un enfoque tonal actual, esta melodía se encuadra en *modo* menor, siendo además arquetípica: con comienzo y final en tónica (frase conclusiva), semicadencia en la dominante, etc., por no hablar de la importancia de este modelo como “frase periódica” en el

³³⁵ Dos ejemplos: la pieza anónima *Al alba venid* y la pieza *Andad, pasiones, andad* de Pedro Lagarto.

período clásico. Para aquellos con usan un enfoque tonal, es evidente que esta pieza es claramente tonal. Y llegan a la conclusión de que en cierta forma Juan del Encina suena moderno a oídos actuales. Pero autores como Carlos Vega ha reparado en amplios repertorios de músicas profanas que emergieron en el siglo XIII (como las lenguas vulgares) y fueron acogidos y cultivados por la nobleza (Vega, 1962: 59). En cualquier caso, el sistema tonal se apropió de estos esquemas y nos son devueltos empaquetados como suyos ¿Música culta quizás? Si, pero procedente de modos profanos, populares, desde muy antiguo.

Ahora bien, el hecho de que esta melodía utilice cadencia frigia intermedia la vincula muy estrechamente con el 4º tono (frigio). Vemos pues más coherente —en sentido histórico— el planteamiento de *maestro-discípulo* (Bermudo, 1555: L. II, *cap. ix*) o la de *mediación-finalis* (Lorente, 1699: 621; De Torres De Torres, 1702: 31) que el tratamiento posterior que le otorgó el sistema tonal europeo. Como vemos, la relación “mi-la” no sólo es aplicable a variantes melódicas concretas, sino que puede funcionar como dos sistemas independientes a la vez que dependientes el uno del otro.

3.3.4. CONTRIBUCIONES AL MODO DE MI ARMÓNICO INSTRUMENTAL.

El *modo de Mi armónico* aparece configurado en su forma más básica con los antiguos guitarristas, al menos desde inicios del siglo XX, mediante la utilización de distintas *enfaticaciones* de cada grado. Podemos teorizar, por tanto, que las distintas dominantes secundarias (modelo V⁷-I) —denominadas también como *enfaticaciones*, *inflexiones* o *digresiones*— cumplen funciones subsidiarias respecto a la cadencia frigia, aquí la *tónica* modal mantiene la cohesión del sistema. Es en el papel de esta cadencia, en la función de *tensión armónica* representado por el *grupo complejo* cadencial [IIb-I] el que se erige como elemento principal en detrimento del modelo V⁷-I de la teoría occidental, no excluyéndolo, sino integrándolo en su sistema.

Las distintas transposiciones del *modo de Mi* —Réplicas a distintas alturas— asociadas a distintos *palos* del flamenco implica la expansión de este sistema, pero anticipado en el siglo XIX.

En su etapa madura el uso de mixturas en mayor, menor y frigio se aprecia claramente a través de los *solos* de *alegrías* de Paco de Lucía: en el uso de tónicas homónimas (mayor-menor), al establecimiento de *tres centros armónicos principales* que comparten una misma armadura: *mayor-menor-frigio* (prefigurado ya en Manuel de Falla). Otros casos de mixturas son los que tienen como centro el modo de Mi (alternancia de tónicas homónimas). Todos estos recursos

vienen a desembocar en la creación de un escenario armónico de “sonoridad frigia expandida” tomando así conciencia de una ampliación del lenguaje armónico.

Las réplicas a distintas alturas del *modo de Mi* anuncian o vinculan en cierta forma el concepto de *regiones* a este sistema musical y no ha sido especialmente difícil su adaptación al modo de Mi armónico³³⁶ —no hemos tomado al pie de la letra las ideas de Schöenberg en sus relaciones entre *regiones* a causa del gobierno de los elementos que los sustentan: dominante, subdominante, etc. —. Otro referente que hemos tomado a modo de inspiración es el planteamiento de Antonio Soler en la posibilidad de modular a todas las tonalidades en el marco del Círculo de Quintas a partir de un centro modal (un trabajo que realizamos previamente mucho antes del *giro* que fue tomando la presente investigación al asumir las teorías del *modo de Mi* y no la hemos incluido al ser un material de tipo creativo más que científico). La idea de *centro modal* ya anunciada por la escuela nacionalista española junto a la idea de *alternancia de tónicas homónimas* de G. Matos facilita de alguna forma la idea de *monotonalidad* de A. Schoenberg. Eso sí, adaptadas al formato miniatura de variación o *falseta*.

La diferencia entre *tonalidad mixta* y alternancia de tónicas homónimas está en que la primera se basa en el sistema dual mayor-menor de la teoría armónica, en cambio, la segunda se basa en el modo Mi de connotaciones distintas³³⁷.

En cuanto a las funciones podemos distinguir entre funciones generales afines a la teoría armónica y nueva función en el flamenco.

Funciones generales. Muchas de estas funciones son históricas, como el importante papel de la sensible descendente que ha sido descuidada por la historiografía musical. Más reciente es la idea de los *acordes relativos* que contienen afinidades interválicas mediante relaciones de tercera (entre sus fundamentales) y cumplen una función de acordes sustitutos.

Las disonancias, adiciones y omisiones son enmarcadas desde la teoría armónica bajo el nombre genérico de notas añadidas, un término confuso que no explica las razones que derivan de ella. Desde el enfoque de armonía modal son perfectamente explicables:

³³⁶ El concepto de “regiones” es aplicable al *modo de Mi armónico*. Las posibilidades de relacionar distintas tonalidades con una principal —concepto de *monotonalidad*— son amplísimas, aunque adaptadas al formato en miniatura de variación o *falseta*. El *modo de Mi* se presta especialmente a la idea de *centro modal*, conecta con la idea de *tonalidad mixta* y con la *alternancia modulante de tónicas homónimas*.

³³⁷ La idea de *tonalidad mixta*, en la cual el modo mayor se apropia de su homónimo menor, es ampliamente superada en nuestra configuración del *modo de mi armónico*.

En la guitarra flamenca responden a tres tipos de motivaciones, especialmente en el acorde de tónica y el de función de tensión [II]: 1) las notas “al aire” del instrumento y los movimientos paralelos facilitan diversos *efectos armónicos internos*. 2) Adiciones de notas que funcionan como seña de identidad del *modo*, 9 \flat (en la tónica) o la 4 \sharp del II grado en el papel de tensión, entre otras. 3) Disonancias en los acordes que funcionan como sonoridades estáticas en sí mismas —tendencia actual, no sólo en la tónica o en el II \flat , sino en todos los grados, acordes de 7^a, de 9^a, 11^a, etc.— a veces de diversa interpretación, con adiciones y omisiones.

Movimiento de fundamentales. Los más característicos son los que circunscriben a la *cadencia resolutive* y destacan los movimientos de segunda. En general participan todas aquellas acordes que contienen la sensible descendente: II \flat -I, VII-I, V^{7(5 \flat)}-I, en cualquier inversión y/o disonancias, adiciones y omisiones. El movimiento de fundamental de segunda llega a su máxima expresión en el flamenco mediante el *grupo cadencial* representativo [II \flat -I] convertido en “modelo”: *transferencia por imitación de un modelo*. Un modelo cadencial potencialmente modulante que traspasa el ámbito local y busca ya unas dimensiones más globales.

Otras afinidades históricas entre el flamenco y la teoría armónica occidental se dan a través de la cadencia frigia, especialmente el acorde de tónica y el de función de tensión armónica. El flamenco condensa todas las variantes de los acordes de sexta aumentada, no en vano proceden históricamente de la cadencia frigia. Conecta, aunque por distintos derroteros históricos con la *sexta napolitana* (del XIX), con la *escala octatónica* o disminuida debido a su constitución de 3^a menores que encaja muy bien con la cadencia frigia (como recurso modulante). Además, el acorde de tónica modal con su disonancia característica está emparentada con el acorde de *séptima disminuida* (si se omite la fundamental). Otro aspecto no explotado en el flamenco procedente de la teoría armónica del XIX es la *relación múltiple*, algo que implica al acorde de séptima disminuida y a los de sextas aumentadas (ambos partícipes de la cadencia frigia). Este fenómeno no ha calado en el flamenco debido a su dependencia al sistema modal de Mi, sin embargo y por esta causa los guitarristas flamencos han desarrollado una forma singular de configurar sus elementos³³⁸.

³³⁸ Los intentos de elaboración de una *sintaxis* aplicada al flamenco no deben limitarse al tetracordio descendente, como es la tendencia actual. El principio generador de forma musical: “relajación → tensión → relajación” es un planteamiento abstracto que trasciende modelos cristalizados y puede ser aplicado tanto a nivel armónico como a nivel melódico. Muchas de las claves armónicas se encuentran en cualquiera de las múltiples variantes melódicas del *modo de Mi*. Los *ejes resolutivos* o *cadencias resolutivas* que hemos definido, son una solución teórica para explicar un principio generador de forma musical: resolución→tensión→resolución.

Nueva función de la tensión armónica en el flamenco instrumental. El nuevo sentido que adquiere las distintas variantes que representan la tensión armónica es de significación múltiple. Adquieren a la vez función de II \flat y de V 7 (b5) —sus fundamentales son las dos notas que componen el tritono— y a su vez divididos en dos categorías, con sensible y sin sensible. Y para mayor complejidad suelen presentarse en cualquier inversión y a menudo con omisiones y adiciones. La forma en que se configuran estos elementos es de un carácter singular y requiere de una nueva denominación a la que hemos denominado: *grupo de tensión con polaridad ambivalente fa-si*³³⁹.

Con esta propiedad —anticipada en Albéniz y Falla y utilizada en el ámbito del flamenco por Paco de Lucía a partir de la pieza *Casilda* (Siroco, 1987) —, la cadencia *frigia* se convierte en un recurso modulante, un modelo cadencial reducido a su mínima expresión que traspasa el ámbito local para adaptarse al sistema global de todas las tonalidades. Idea análoga al concepto de *transferencia por imitación de un modelo* de A. Schoenberg.

Tratamiento de las modulaciones. El recurso de la modulación entre tonalidades *frigias* fortalece la idea del “modo de Mi armónico” como sistema funcional. Las primeras, en su sentido moderno datan al menos de finales del XVIII a tonalidades más cercanas, la escuela nacionalista española amplió estas relaciones *frigias* a distancia de 4^a, 5^a y en especial de 3^a menor. Posteriormente se sumaron las relaciones de 3^a mayor, 2^a mayor y 2^a menor en el ámbito de la guitarra flamenca —finales del s. XX y principios de XXI— en algunos casos incluso aplicados al *cante*.

Estos recursos los hemos resumido mediante la metáfora de la *llave* (Soler, 1967: Cap. I), que en referencia al campo semántico del «conocimiento racional» es “abrir la puerta” con conocimiento de causa en el uso de las llaves. El manejo de las *llaves* corresponde —para nosotros— con una tipología racional de técnicas de modulación en el flamenco desde la tradición³⁴⁰. En esta concepción está implícita la clasificación tradicional de las modulaciones en: diatónica, cromática y enarmónica.

³³⁹ En la guitarra flamenca, la utilización de la 13 \sharp sobre el bajo “fa” (la nota *si* como 4^a aumentada), en sus comienzos es tratada como nota pedal, pero plantea nuevas interpretaciones armónicas; la 4^a como fundamental del acorde: si-re-fa-la (sin sensible), y también si-re \sharp -fa-la (con sensible). Que son entendidas como dos amplias divisiones del acorde de V 7 del *modo de Mi*. Presentándose en cualquier inversión, como omisiones o adiciones.

³⁴⁰ Las posibilidades modulantes pueden ser aplicadas de dos maneras: por pasos —*modulación lenta* según Soler y de forma análoga la metáfora del *camino* según Schoenberg— o de forma directa, sin transiciones. También hemos advertido dos fuerzas direccionales por las que se mueven las modulaciones. La primera y la más común es la de alejarse de la tónica, realizando un recorrido para de nuevo volver a ella. La segunda es la de usar un *centro modal* (tónicas homónimas) transformándose

4. CONCLUSIONES

Hemos constatado que el análisis de piezas históricas siguiendo criterios de configuración melódica de piezas del repertorio tradicional actual como los de J. A. de Donostia, Miguel Manzano y Manuel García Matos, ayuda a comprender mejor la naturaleza modal de repertorios influidos por esta sonoridad, tan presente a lo largo de la historia de la música popular española.

En efecto, comprender la naturaleza musical de este *modo de Mi* nos ha servido como una herramienta útil para individuar las variantes y comportamientos de las piezas musicales que se configuran en esta sonoridad, que tiene su propia fisonomía, de ahí que se encuentren afinidades por encima de períodos históricos y repertorios.

Se ha argumentado que el *modo de Mi* es el modo musical más característico de la música tradicional española a la vez que el más representativo del flamenco.

Los elementos melódico-armónicos y de praxis instrumental que conforman el mundo sonoro del flamenco pueden rastrearse en la propia tradición hispano-americana y europea en aspectos narrativos y morfológicos desde finales del s. XV hasta la actualidad. Hemos argumentado que la música flamenca contiene rasgos que provienen muy directamente del folklore español y particularmente andaluz, así como que también es propiamente *música popular urbana*, que ha desarrollado un alto grado de especialización. En este sentido ha superado con creces las virtualidades expresivas de las músicas tradicionales, convirtiéndose en un modo de configurarse un arte musical de alcance internacional.

La relación “mi-la” (menor/frigio) atraviesa todas las épocas, repertorios y géneros musicales, no es solamente un *tipo* melódico en el que se desenvuelven las melodías, más bien son dos sistemas modales estrechamente relacionados, pero que a la vez, cada uno de ellos funciona de forma independiente. Estos dos sistemas modales son distintos a los sistemas modales de la antigua tradición eclesiástica, también modal.

Muchas de las fórmulas del *villancico-romance* renacentista (en menor) con cadencia frigia intermedia, no sólo prefiguran el modo menor tonal, sino que pertenecen a un conjunto de

dicho centro en uno o varios colores modales. Usando terminología de A. Schoenberg, en la primera las fuerzas son centrífugas (hacia fuera), en la segunda las fuerzas son centrípetas (hacia dentro). Dos cosmovisiones puestas a nivel global en el abanico de tonalidades.

modos profanos (modernos) que convivieron durante siglos con los modos eclesiásticos, aunque no formalizados teóricamente en los tratados de sistematización teórica de la música.

El *modo de Mi* no ha sido suficientemente estudiado por la historiografía musical, ni por parte de los teóricos de distintas épocas, sí se han producido intentos, pero casi siempre en la línea de “acomodarlos” a los sistemas modales predominantes. Sorprende esta carencia, por la importancia de este sistema modal en la historia de la música popular española. El problema principal ha sido que, se ha teorizado a partir de premisas que parten de la teoría musical predominante, apta para otros repertorios y esa visión ha impedido comprender y teorizar adecuadamente la práctica real de estas músicas durante siglos.

Algo parecido ha ocurrido con la *cadencia frigia*, que comenzó a pasar a un segundo plano ya a partir del siglo XVIII, en favor del modelo predominante V-I. Posteriormente, la tendencia hacia la individualidad del acorde del XIX, distanció aún más la explicación de las sonoridades propias de esta cadencia y de las músicas que se centran en el *modo de Mi*. La mayoría de tratados de armonía actuales apenas vinculan los acordes de sexta aumentada con la cadencia frigia, en su lugar, a estos acordes se los identifica como “función de subdominante”, a menudo bajo denominaciones absurdas: sexta aumentada italiana, alemana, francesa o suiza.

Para complicar aún más las cosas, el sistema tonal se apropió en gran medida de esos sistemas modales de tipo tradicional y los hizo suyos. Esto se hace visible en aquellos esquemas con *cadencia frigia* intermedia, que pasan a ser entendidas como arquetípicas del modo menor. Pero además, aquellas melodías frigias (configurables en *modo de Mi*) son ignoradas y, en su lugar se perciben como melodías que se circunscriben a la “dominante” de la tonalidad menor. Es cierto que esto, una vez introducido en la lógica tonal, tiene cierta coherencia. Pero es una coherencia que surge de un forzamiento de la realidad a partir de una teorización que parte de premisas no adecuadas. En cualquier caso, puestos a elegir, preferimos la concepción otorgada por algunos tratadistas españoles del barroco, los cuales asignaron al 4º tono (frigio) algunas melodías de *villancicos*. Vemos por tanto más coherente —en sentido histórico y desde ámbito profano/popular— el enfoque entre estos dos sistemas modales de *maestro-discípulo* o *mediación-finalis* para la relación “mi-la” (relación de 4ª) en vez de tónica-dominante (relación de 5ª).

Gracias al amplio enfoque del concepto de *armonía modal* que hemos adoptado —entendido como sonoridades verticales que derivan de una concepción modal— hemos podido desvincularnos del permanente influjo del sistema tonal. Nos hemos servido de algunas de sus herramientas, pero no de su perspectiva global: es necesario distanciarse de ellas para analizar repertorios como los que aquí hemos tratado.

En cuanto al análisis melódico de las transcripciones realizadas de algunos *palos* propios del repertorio *jondo*, ha quedado claro que sus elementos de configuración no pueden ser bien comprendidos a partir de los postulados analíticos del sistema tonal; aunque como hemos dicho más arriba, la práctica común europea ha absorbido en parte algunos sistemas modales históricos, también de ámbitos de música profana. En consecuencia, la tendencia actual en los escritos teóricos que desde el ámbito de flamenco se vienen practicando respecto a clasificaciones tonales creemos que ha de ser revisada.

Otra tendencia en esos mismos escritos es limitarse al tetracordio descendente como matriz del flamenco. No negamos la importancia de dicho tetracordio, ni la relación tan estrecha entre las notas “*mi-la↔la-mi*” como ya hemos mencionado, pero ésta es una variante de entre muchas y no explica por sí sola el completo desarrollo de las melodías en el *modo de Mi*.

Un aspecto que creemos importante para la teorización de sistemas modales en el ámbito del flamenco, lo hemos definido como “clasificación de fenómenos”. Manuel García Matos realizó una clasificación bajo la idea de *diatonismos en evolución* (que hemos matizado) y desarrollado por Miguel Manzano mediante los “itinerarios evolutivos” —también matizados, pues hemos observado el importante papel que desempeñan los tetracordios y pentacordios como notas de atracción—. Los hemos identificado en algunos *palos* y pueden ser aplicados al flamenco, aunque el segundo itinerario (modo de Sol) se resiste en su conversión completa. Estos itinerarios parecen tener en común el IIº grado elevado, pero aparecen casos complejos de doble interpretación analítica que encajan con no poca dificultad, como en el caso de los *tientos* de Pastora Pavón. Entendemos que sería interesante seguir investigando en esta dirección.

En cuanto a la bimodalidad en el flamenco, nos hemos centrado en el *modo de Mi*. El fenómeno de *alternancia de tónicas homónimas* explica una forma de interacción en la cual el *modo de Mi* se desenvuelve en músicas tradicionales españolas, y por influencia de ellas en bastantes piezas del repertorio *jondo* (incluyendo a algunos *palos* muy representativos). La principal razón que impide clasificar a este fenómeno como “bimodal” es debido a las alteraciones producidas en el discurso melódico, pues comparten un mismo centro modal, a saber: “mi”. Esto también es aplicable a todo el mundo de los fandangos del sur, flamencos y no flamencos. Sin embargo, la definición de *alternancia de tónicas homónimas* (modo de Mi) puede ser confundido con el *cambio de modo* (mayor-menor) pues ambos fenómenos participan de sus correspondientes tónicas homónimas. Son fenómenos distintos en cuanto a sus mixturas modales y han de ser diferenciados.

También hemos identificado un tipo de “bimodalidad” en piezas en *modo de Mi* cuando entra en juego la interpretación del texto musical. Esta doble interpretación afecta tanto a la línea melódica como a su armonización, ya sea por separado o en un todo conjunto (bimodalidad melódica y bimodalidad acórdica). Son melodías que pueden ser entendidas al menos en dos modos distintos. Este tipo de “bimodalidad del texto musical” (posibilidad de pensar en dos centros tonales a lo largo de toda la pieza o en toda la pieza) se expresa de distintas formas; aparecía en repertorios históricos, como en la *canción profana* polifónica renacentista y en *progresiones circulares* del barroco hispano-americano —*chaconas*, *zarabandas*, *jácaras*, *canarios*, *Guárdame las vacas...*—, pero que no hemos visto de forma clara en el repertorio vocal *jondo*. Sin embargo, en la música artística instrumental del XIX, en concreto en Manuel de Falla, hemos observado este tipo de bimodalidad textual, con un mayor grado de complejidad y aplicable a un *motivo* musical breve.

El uso de cromatismos en el *modo de Mi* es una de las características principales del desarrollo de este sistema modal en el repertorio vocal *jondo*. Su origen una vez más está en músicas previas a él. Este desarrollo vocal viene acompañado desde el ámbito instrumental a través de la utilización de distintas *inflexiones* de cada grado (modelo cadencial secundario V-I), inflexiones que cumplen funciones subsidiarias respecto a la cadencia frigia. No obstante, la *tónica* modal mantiene la cohesión del sistema. La combinación de ambos elementos es uno de los aspectos más recurrentes en el desarrollo instrumental de este sistema modal en el flamenco a lo largo de todo el siglo XX.

El origen de este modelo cadencial secundario (dominantes secundarias) es específico de la música instrumental y propio del acompañamiento de melodías a *solo* (melodía acompañada). Creemos conveniente poner en valor el papel del *estilo rasgueado* en el desarrollo y difusión de este fenómeno instrumental a partir del XVII, especialmente en lo referente a las *transportaciones* de piezas populares —*paseos*, *pasacalles*, *chaconas...*— y a través de su representación gráfica *círculo de quintas* (iniciado por Carlos Amat, continuado por Doizi de Velasco y desarrollado finalmente por Gaspar Sanz). En cualquier caso, este recurso instrumental fue ampliamente desarrollado por la música artística en toda Europa.

Igualmente, las distintas transposiciones del *modo de Mi* —réplicas a distintas alturas— asociadas a distintos *palos* ha conllevado la expansión de este sistema a lo largo del siglo XX, fenómeno que comenzó a desarrollarse en el siglo XIX.

El uso de *mixturas modales* lo hemos visto asociado al siglo XIX, especialmente en aquellas piezas de autor o de música instrumental artística de inspiración popular. Los músicos

nacionalistas exploraron distintas posibilidades de mixturas del *modo de Mi*: el cambio de modo, la idea de centro modal o la inclusión de amplios pasajes frigios dentro de marcos tonales (mayor-menor y frigio), etc.

Desde un amplio sentido histórico, las típicas armonizaciones circulares “V-I” y “V-i” no han de ser entendidas como “tonales”, pues vienen de una tradición popular muy anterior. En concreto de las antiguas fórmulas usadas en la *zarabanda-chacona*, que a principios del XVIII acentuaba la tendencia hacia una *polarización armónica* enfatizando un polo sobre el otro (esta polarización armónica es afín a la *polarización melódica* de las fórmulas villancio/romance renacentista). Esta tendencia popular condujo a una variante evolutiva peninsular, en géneros como *pasacalles*, *jácaras*, *fandango*, *jotas*, etc. En España, se inclinó por la polarización hacia la tónica, mientras que en muchos repertorios americanos de influencia hispana aún se conservan las polarizaciones características del Barroco hispanoamericano, en repertorios que oscilan entre el modo mixolidio/mayor y en otros que oscilan entre la sonoridad frigia/menor.

En cuanto a la idea de “función” en el *modo de Mi armónico* hemos distinguido entre funciones generales y funciones específicas. Funciones generales: implicaciones de la sensible descendente, acordes relativos, adiciones y omisiones o movimientos de fundamentales (de segunda, como las más identificativas). Como funciones específicas destacamos principalmente: función de tensión y función de tónica.

Hemos concretado una particular forma de función de la *tensión armónica* en el ámbito instrumental del flamenco. El nuevo sentido que adquiere en las distintas variantes que representan la tensión armónica es de significación múltiple, dividido en dos categorías: con sensible y sin sensible. La forma en que se configuran estos elementos es de un carácter singular, a la que hemos denominado: *grupo de tensión con polaridad ambivalente fa-si*.

Las réplicas a distintas alturas del *modo de Mi* y sus procesos cadenciales vinculan el concepto de *regiones* a este sistema musical, inspiradas en las ideas de Antonio Soler y Arnold Schoenberg. Éstas pueden ser útiles de cara a la visualización y desarrollo del *modo de Mi armónico* en su organización básica (local) y expansiva (global), según se relacione con otros sistemas a distintas alturas. Estas relaciones pueden ser adaptables a la microforma tradicional de la *falseta* instrumental del flamenco, al formato miniatura de *variación libre*.

5. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

- ALBÉNIZ, Isaac (1988a): “IBERIA, 2º Cahier. Rondeña. Almería. Triana” Unión Musical Española Editores. Madrid.
- . (1988b): “IBERIA, 3º Cahier. El Albaicín. El Polo. Lavapiés” Unión Musical Española Editores. Madrid.
- ALIPRANDINI, Luisa de (1996): *Triunfo de Amor. Égloga de Plácida y Vitoriano*. Autor principal: Juan del Encina, Salamanca 1496. Madrid: Ed. Akal. Colección: Nuestros Clásicos. Edición de Luisa de Aliprandini.
- ALONSO, Celsa (1992): Felip Pedrell y la canción culta con acompañamiento en la España decimonónica: la difícil convivencia de lo popular y lo culto. *Recerca Musicològica XI-XII*, 1991-1992, pág. 305-328.
- ALONSO, Celsa (1996): *La Canción Andaluza. Antología (s. XIX)*. Música Hispana. Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Patrocina: Centro de Documentación de Andalucía. Ediciones SGAE.
- AMAT, Carlos (1627): *Guitarra española de cinco ordenes, la cual enseña de templar y tañer rasgado, todos los puntos naturales y b, mollados, con estilo maravilloso*. Con licencia impresa en Lérida por la viuda Anglada, y Andres Lorenço. www.europeana.com (último acceso 03-12-2014).
- ANGLÉS, Higinio (1931): *El Codex Musical de las Huelgas (Música a Veus Dels Segles XIII-XIV)* Introducció, facsímil y transcripció per Higinio Anglés, prev. Cap. Del Departamento de Música de la Biblioteca de Catalunya. III Transcripció.
- . (1947): *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio*. Barcelona: CSIC. Instituto Español de Musicología. Vol. I.
- . (1966): *Antonio de Cabezón. Obras de música para tecla, arpa y vihuela...recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo*. (Madrid, 1578). Primera edición por: Felipe Pedrell. Nueva edición corregida por Higinio Anglés.
- . (1982): *Antonio de Cabezón. Obras de música para tecla, arpa y vihuela...recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo*. (Madrid, 1578). Vol. II. Primera edición por: Felipe Pedrell. Nueva edición corregida por Higinio Anglés.
- ARCAS, Julián (1993): *J. Arcas. Obras completas para guitarra. Nueva edición facsímil de sus ediciones originales. 52 piezas para guitarra (1 inédita)*. Madrid. Edited by Melchor Rodríguez. Ediciones Musicales Soneto.
- ARRIAGA, Gerardo (2014): “La jácara instrumental en la música española” En *Literatura y Música del Hampa en los siglos de Oro*. Madrid: Visor Libros. Pag. 179-94.
- ATLAS, Allan W. (2002): *La Música del Renacimiento*. Madrid: Ed. Akal. S. A.
- AYALA RUIZ, Juan Carlos (2006): “Un manuscrito de guitarra en el Archivo Histórico Provincial de Málaga” *Hispanica Lyra. Revista de la Sociedad de la Vihuela*, nº 3, mayo de 2006. Enlace: www.sociedaddelavihuela.com (último acceso 29-11-2015).
- BARBIERI, Francisco A. (1890): *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI*. Madrid. Transcrito y comentado por Francisco Asenjo Barbieri. Tipografía de los Huérfanos.
- BENAVENTE, José M^a (1983): *Aproximación al Lenguaje Musical de J. Turina*. Sevilla: Musicalia nº1 y Editorial Alpuerto.
- BERGES, Jorge (2003) *Paco de Lucía. La Fabulosa Guitarra de Paco de Lucía*. Primer volumen de la colección oficial de transcripciones de la obra de Paco de Lucía. De Lucía Gestión. S.L. Huesca.

- BERLANGA, Miguel Ángel (1998): “Los fandangos del Sur. Conceptualización, Estructuras Sonoras, Contextos Culturales” (Tesis Doctoral), dirigida por Dr. D. Ramón Pelinski. Granada, Biblioteca Universitaria. Archivo PDF. (Último acceso 17-03-2015).
- . (2010): “Análisis de la música de los verdiales en el marco de los fandangos del sur” Málaga: *Revista Jábega*. 103, pág. 49-73.
- . (2012): “La universalización del flamenco. De música mediterránea a Música transnacional” *Cuadernos de Musicología n° 2*. SIBE, Sociedad de Etnomusicología (Págs. 80-100).
- . (2015): “The fandangos of southern Spain in the context of other spanish and american fandangos. Granada. *Revista Música oral del Sur*, N° 12. Centro de Documentación Musical de Andalucía. Pág. 171-184.
- BERMÚDEZ, E. (2012): “El Cabrero, Porque callar es morir. Crónicas de El Cabrero, Gira 40 Aniversario” <https://elcabrero40aniversario.wordpress.com/2012/01/23/como-le-iban-a-dar-a-el-cabrero-que-acababa-de-llegar-al-flamenco-el-diploma-silverio-1980/>
- BERMUDO, Juan. *Comiença el libro llamado declaracion de instrumentos musicales*. Osuna: Juan de León, 1555. Enlace: Biblioteca Digital Hispánica. <http://bdh.bne.es> (Último acceso 13-01-2013).
- BRICEÑO, LUIS DE: (1972): *Método mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*. Génève. Minkoff Reprint. Facsímil del ejemplar impreso en París por Pedro Ballard, Impresor del Rey, 1626.
- BROUDE (1967): *Llave de la Modulación*. USA. Broude Brothers. Facsímil de la edición de 1762, Madrid.
- BUKOFZER, Manfred F. (2009): *La Música en la Época Barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza Música.
- CASTRO, Guillermo (2011 a): “Los otros fandangos, el cante de la madrugá y la taranta. Orígenes musicales del cante de las minas. *Revista La Madrugá*, n° 4, junio 2011.
- . (2011 b): “Origen del tono y toque de taranta en la guitarra”. *La Madrugá*, Revista de Investigación sobre Flamenco, n° 5, Diciembre 2011.
- . (2014): “Formas musicales anteriores al género flamenco” *Sinfonía Virtual*. Revista de Música y Reflexión Musical. www.sinfoniavirtual.com (último acceso 26-08-2014).
- CÁMARA DE LANDA, Enrique (2015): *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Gourmet Musical. Compilador: Enrique Cámara de Landa.
- CARMONA ARANDA, Fernando (2012): “La cadencia frigia. Elemento de cohesión entre estéticas y países”. *DEDiCA. Revista de Educação e Humanidades*, 3. Março, 165-184.
- CERONE, PIETRO (1613): *El melopeo y el Maestro. Tractado de música theorica y pratica*. Nápoles. Con licencia de los superiores. Ian Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, impresores. <http://bdh.bne.es> (Último acceso 28-08-2016).
- CHRISTENSEN, Thomas. “The Spanish Baroque Guitar and Seventeenth-Century Triadic Theory”. *Journal of Music Theory*, 36/1 (Primavera 1992), pp. 1-42.
- DE MURCIA, Santiago (1984): *Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra*. Madrid. Arte Tripharia: Colección Música en Facsímil, serie a, n° MFa 35. Facsímil de la edición de Madrid, 1714, según el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid con la signatura R-5048.
- DE TORRES, Joseph (1702): *Reglas generales de acompañar, en órgano, clavicordio, y harpa, con solo saber cantar la parte, ò vn baxo en Canto figurado*. Madrid. Imprenta de MVSICA. www.europeana.com (último acceso 28-03-2015).

- DEL PUERTO, Diego (1976): *Portus Musice*. Madrid. Joyas bibliográficas, viejos libros de música, 5. Facsímil de la primera edición: Salamanca, 1504.
- DE LA ISLA, Camarón (1986). *Tu Mare Rosa*. CD // Te lo dice Camarón. - Madrid : Philips. Polygram Ibérica.
- DE LA MOTTE, Diether (2006): *Armonía*. Barcelona. Ed. Idea Books.
- DE LUCÍA, Paco (1981): *Sólo Quiero Caminar*. CD // Madrid: Philips/Phonogram.
- . (1972): *El Duende Flamenco*. CD // Madrid: Universal Music Spain. Polygram Ibérica.
- . (1973): *Fuente y Caudal*. CD // Madrid: Polygram Ibérica.
- . (1987): *Siroco*. DVD // Madrid: Mercury/Phonogram.
- . (1990): *Zyryab*. CD // Madrid: Philips/Polygram Ibérica.
- DE ZAYAS, Rodrigo (1985): *Los guitarristas. Gaspar Sanz*. Madrid. Editorial Alpuerto. *Colección Opera Omnia*. Dirección y transcripción: Rodrigo de Zayas. [Incluye facsímil].
- DOIZI DE VELASCO, Nicolás: (1640) *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad y perfección, y se muestra ser instrumento perfecto y abundantísimo*. Nápoles, Egidio Long. Enlace: <http://bdh.bne.es>. (Último acceso 25-11-2015).
- DOMÍNGUEZ MUÑOZ, J., (1980): *A mí me llaman Cabrero*. Discos Olivo, álbum. Seudónimo: El Cabrero.
- DONOSTIA, José Antonio de (1946): “El modo de Mi en la canción popular española. Notas breves para un estudio”. Barcelona: *Anuario Musical*. CSIC, 1946. - Vols. vol. 1. pp. 153-179.
- DUMANOIR, Virginie (2003): *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*. Madrid. Ed. Collection de la Casa de Velázquez. Vol. Nº 81.
- DURÁN, Domingo Marcos (1503): *Sumula de canto de órgano, contrapunto y composición vocal y instrumental, pratica y speculativa*. Salamanca (Juan Gyseer, ca. 1503). <http://bdh.bne.es>. (Último acceso 26-12-2015).
- FALCONIERO, Andrea (1650): “Il primo libro di Canzone, [...]. Componimenti Diversi, per due Violini e Basso. L’Austria Canciona echa para el Serenissimo Senor Don Iuan de Austria” In Napoli, Apresso Pietro Paolini, e Giuseppe Ricci. <http://imslp.org/wiki/> (último acceso, 05-11-2012).
- FALLA, Manuel de (1921): “El amor Brujo. Danza ritual del fuego” London. Ed., J. & W. Chester, Ltd.
- . (1923 a): “Deux Danses Espagnoles. Tireés de la pratition de La vie Brève (La vida breve) drame lyrique en deux actes et quatre tableaux. Poème de Carlos Fernández-Shaw. Adaptation française de Paul Milliet”. Édition Max Eschig. 48, rue de Rome, Paris- VIIIe. Copyrigh for the British Empire J. & W. Chester Ltd. London, W. I.
- . (1923 b): “Danse du Meunier. For piano. Tirée de El sombrero de tres picos. Ballet de G. Martínez Sierra” London. Ed., J. & W. Chester Ltd. London.
- FERNÁNDEZ DURÁN, David (2009): “Sistemas de organización Melódica en la Música de Tradicional Española” Madrid. (Tesis Doctoral). Dirigida por Victoria Eli Rodríguez. Facultad de Geografía e Historia. Historia y Ciencias de la Música.
- FERNÁNDEZ MARÍN, Lola (2004): *Teoría Musical del Flamenco*. Madrid: Editorial Acordes Concert.
- . (2006): “El Flamenco en la Música Nacionalista Española: Falla y Albéniz” *Revista Música y Educación.*, 2006. - nº 65. Pág. 29-64: Vol. Vol. XIX. 1.

- . (2011): “La bimodalidad en las formas del fandango y en los cantos de levante: origen y evolución” Madrid: *Revista de Investigación sobre Flamenco. La Madrugá*, 2011. - nº 5.
- FIorentino, Giuseppe. (2009): “Música Española del Renacimiento Entre Tradición Oral y Transmisión Escrita: El Esquema de Folia en Procesos de Composición e Improvisación” Dirigida por Emilio Ros-Fábregas. Granada: Universidad de Granada. Facultad de Filosofía y Letras. (Tesis Doctoral). Archivo descargado (02-11-2009) <http://hera.ugr.es/tesisugr/17804802.pdf>
- FORNER, J. & WILBRANDT, J. (2003): *Contrapunto creativo*. Barcelona. Ed., Idea Book. Colección Idea Música.
- GALÁN GÓMEZ, Santiago (2014): “La teoría del canto de órgano y contrapunto en el Renacimiento español: La Sumula de canto de órgano de Domingo Marcos Durán como modelo”. Universitat Autònoma de Barcelona. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Arte y Musicología. [Tesis Doctoral] Directora: Maricarmen Gómez Muntané.
- GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L. (2012). “El tratamiento de la sintaxis armónica en los principales tratados españoles sobre teoría musical (hasta la primera mitad del siglo XX)” Dirigida por Ivan Nommick. Granada: Universidad de Granada. [Tesis doctoral].
- GARCÍA MATOS, Manuel (2000): *Lírica popular de la alta Extremadura*. Cáceres. Edición, introducción e índice: M^a del Pilar Barrios Manzano. Edición en facsímil de Unión Musical Española. Madrid, 1944.
- GARCÍA MATOS, Manuel (1982): *Cancionero Popular de la Provincia de Cáceres. (Lírica Popular de la Alta Extremadura Vol. II). Materiales recogidos por Manuel García Matos. Edición crítica por Josep Crivillé y Bargalló*. Barcelona. Ed. Instituto Español de Musicología del CSIC.
- GEVAERT, F. A. (1905): *Traité D'harmonie. Théorique et Pratique*. Paris. Henry Lemoine et Cie. Biblioteca Nacional de España. <http://bdh.bne.es> (Archivo descargado el 27-02-2016).
- GIL, Francisco de Asís (1850): *Tratado completo de la teoría y práctica de la armonía*. Por F.J. Fétis, maestro de capilla del rey de los belgas y director del Conservatorio de Bruselas. Título original: *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie, contenant la doctrine de la science et de l'art*. Traducido al castellano de la segunda edición francesa por F. de A. Gil. Fecha de la publicación tomada de la 2^a edición de "Biographie universelle des musiciens, et bibliographie générale de la musique" de François-Joseph Fétis. Enlace, Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh.bne.es>. (Fecha de visita: 30-06-2015).
- GÍMÉNEZ RODRÍGUEZ, Francisco José. (2003): “Música española fuera de España: Olallo Morales (1874-1957)”. Universidad de Granada. Departamento de Historia y del Arte y Música. Director: Antonio Martín Moreno. <http://hdl.handle.net/10481/4566> (Archivo consultado 24-10-16).
- GOLDÁRAZ GAÍNZA, J. Javier (1998): *Afinación y temperamento en la música occidental*. Madrid. Alianza Música.
- GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen (2012): *Historia de la música en España e hispanoamérica. De los Reyes Católicos a Felipe II*. Vol. II. Madrid. Fondo de Cultura Económica.
- GRANADOS, Enrique (1967): *Seis piezas sobre cantos populares españoles*. Madrid. Unión Musical Española.
- GRANADOS, Manuel (2004): *Armonía del Flamenco. Aplicado a la guitarra flamenca*. Barcelona: Casa Beethoven Publicacions.

- GROUT D. J. Y PALISCA, C. V. (1995): *Historia de la música occidental, 1*. Madrid. Primera edición castellana en Alianza Música: 1984.
- . (1997): *Historia de la música occidental, 2*. Madrid. Ed. Alianza Editorial. Versión española de León Mamés, revisión y ampliación de acuerdo con la cuarta edición (1988), de José María Martín Triana.
- HENESTROSA, Luys Venegas de (1557): *Libro de cifra nueva para tecla, harpa, y vihuela, en el qual se enseña brevemente cantar canto llano, y canto de órgano, y algunos avisos para contra punto*. Alcalá. Casa de Joan de Brocar. Biblioteca Nacional de España. <http://bdh.bne.es>. (Último acceso 15-11-2015).
- HERNÁNDEZ, Isidro (1853): *Flores de España. Álbum de los cantos y aires populares más característicos. Transcrito por Isidro Hernández*. Madrid. Editor Pablo Martín. Biblioteca Nacional de España. <http://bdh.bne.es>. (Último acceso 23-01-2016).
- HURTADO TORRES, Antonio y David (2009): *Llave de la Música Flamenca*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- LAMBEA, Mariano: (2000): *La Música y la Poesía en Cancioneros Polifónicos del Siglo XVII: Libro de Tonos Humanos*. Vol., I, II y III. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Institución Milá I Fontanals.
- LARA MORAL, Laura (2014): “La natividad en la Catedral de Málaga, año 1751” *Hoquet*, nº 2 (12). Málaga. Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga.
- JONES, R. O. & LEE, CAROLYN R. (1990): *Juan del Encina. Poesía Lírica y Cancionero Musical*. Madrid. Copyright: Editorial Castalia. S. A. 1975. Impreso en Unigraf, S. A., Madrid 1990.
- LEÓN TELLO, Francisco José (1974): *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid. Instituto Español de Musicología. C.S.I.C.
- LÓPEZ-CALO, José (2012): *La música en las catedrales españolas*. Madrid. *Colección Música Hispania. Textos. Estudios*. Ediciones ICCMU.
- LÓPEZ CANO, Ruben (2004): “De la Retórica a la Ciencia Cognitiva. Un estudio intersemiótico de los Tonos Humanos de José Marín (ca. 1618-1699). (Tesis Doctoral). Dirigida por Carmelo Caballero Fernández-Rufete. Universidad de Valladolid. Versión online: www.lopezcano.net (descargado el 01-06-2013).
- LORENTE, Andrés (1699): *El porqué de la música*. Alcalá de Henares, Casa de Juan Fernández. Pág. 565. Biblioteca Nacional de España. <http://bdh.bne.es>. (Último acceso 04-04-2015).
- LORIMER, Michael. (1987): *Saldívar Codex N° 4. Santiago de Murcia manuscript of baroque guitar (c. 1732) found and acquired in September 1943 in León, Guanajuato, México by Dr. Gabriel Saldívar y Silva (1909-1980)*. Volume I: The Manuscript Complete facsimile edition with preface and commentary. By Michael Lorimer. New York, USA.
- MACÍAS PERAZA, Rigoberto. (2013): “El lenguaje contrapuntístico de Francisco de Peñalosa y Cristóbal de Morales a través de sus motetes. Un análisis desde la perspectiva de los tratados musicales del Renacimiento hispano y su recepción en Pedro Cerone” (Tesis Doctoral) Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Filosofia y Letras. Departamento de Arte y de Musicología. Directores: Maricarmen Gómez Muntané y Álvaro Zaldívar Gracia.
- MANUEL, Peter (1989): “Modal Harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish syncretic Musics” *Yearbook for Traditional Music*: 70-93. Traduc./comentarios: M. Ángel Berlanga.

- MANUEL, Peter (2002) "From Scarlatti to 'Guantanamera': Dual tonicity in Spanish and Latin American Musics" *Journal of the American Musicological Society* 55/2, summer 2002, pp. 311-36.
- MANZANO ALONSO, Miguel (1986): "Estructuras arquetípicas de recitación en la música tradicional" *Revista de Musicología de la SedM*, vol. IX, nº 2. También en PDF, versión online "La Etnomusicología" pág., 139. <http://www.miguelmanzano.com> (descargado el 28-03-2012).
- . (1990 a): "El folklore musical en España, hoy" Publicado en el Boletín Informativo de Fundación Juan March. Madrid. También en versión online: www.miguelmanzano.com (descargado el 28-03-2012).
- . (1990 b) "¿Música de raíz popular en el Cancionero Musical de Palacio?" Ponencia en el Simposio Musical "El Cancionero de Palacio". Madrid. Versión online: www.miguelmanzano.com (descargado el 28-03-2012).
- . (1991): "La influencia del folklore musical en la configuración del Nacionalismo musical español" Granada. Conferencia en el XXII Curso Manuel de Falla. Versión online: <http://www.miguelmanzano.com> (Descargado el 28-03-12).
- . (1993 a): *Cancionero leonés I (I). Rondas y canciones*. Diputación Provincial de León.
- . (1993 b): "Los orígenes musicales del flamenco. Proyecto esquemático para un trabajo de investigación etnomusicológica" [Conferencia]. París. Ponencia en el XXI Congreso de Arte Flamenco. Versión online: <http://www.miguelmanzano.com> (Descargado el 28-03-12).
- . (1993 c): "La música de los romances tradicionales: metodología de análisis y reducción a tipos y estilos". Conferencia en el curso "Poesía popular y literatura" Cursos de Verano de la Universidad Complutense de Madrid Aguadulce [Almería], julio de 1993. Refundida y publicada en la revista Nassarre, X, 1, Zaragoza, 1994. Versión online: <http://www.miguelmanzano.com> (Descargado el 08-12-11).
- . (1995): *La jota como género musical. Un estudio musicológico acerca del género más difundido en el repertorio tradicional español de la música popular*. Madrid. Ed. Alpuerto.
- . (1997): "Aspectos metodológicos en la investigación etnomusicológica" *Revista de Musicología XX*, 2. Madrid.
- . (1999): "Arquetipos hispanos en la obra de Manuel de Falla" Conferencia leída en el Congreso "Manuel de Falla: Latinité et universalité" Colloque International tenu en Sorbonne (Paris, 18-21 novembre 1996) Publicada en las Actas, a cargo de Louis Jambou. París, 1999. Versión online: <http://www.miguelmanzano.com> (Descargado el 25-05-13).
- . (2001): *Cancionero Popular de Burgos. I, Rondas y Canciones. Madrid*. Ed. Música Mundana Maqueda. Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Burgos.
- MEDINA ÁLVAREZ, Ángel (1994): *Explicación de la guitarra (Cádiz, 1773)*. Ángel Medina Álvarez (ed.), a partir del Ms. de la Biblioteca Medina, Oviedo. Autor original: Juan Antonio de Vargas y Guzmán. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- MONTOYA, Ramón (1984) LP // "Ramón Montoya y Manolo el de Huelva. Concierto de Arte Clásico Flamenco". Producción del Excmo Ayuntamiento de Sevilla (Delegación de Cultura) para la III Bienal de Arte Flamenco. LP doble, Código 22738. Dial Discos, año 1984.

- MORALEJO, José Luis (1977): *Música Práctica*. Autor: Ramos de Pareja Bartolomé. Bolonia. 1482, Ed. Alpuerto. *Colección Opera Omnia*. Traducción: José Luis Moralejo. Introducción: Enrique Sánchez Pedrote. Revisión: Rodrigo de Zayas. Sevilla.
- MORENTE, Enrique (1977) “Homenaje a D. Antonio Chacón” 2xLP Álbum. Clave, Hispavox. 18-1380. Hispavox CD, álbum Re, 1996.
- MORENTE, Enrique (1990): “Morente-Sabicas (Nueva York-Granada)” BMG/Ariola, 2xVinyl, LP, Album.
- NARANJO Lorenzo, Luis E. (1997): “Trascripción de una selección de la obra de Francés de Iribarren (1699--1767) (estudio preliminar y catálogo)” Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía. Inédito.
- NOMMICK, Ivan (2005): “El influjo de Pelip Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla” *Recerca Musicològica XIV-XV*, 2004-2005, pág. 289-300.
- OCÓN, Eduardo (1874): *Cantos Españoles. Colección de aires nacionales y populares*. Málaga: Biblioteca Nacional de España. Archivo en PDF. Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh.bne.es> [Fecha de descarga: 23-03-2015].
- ORTIZ, Diego (1553): *Tratado de Glossas*. Roma. Ed. Valerio y Luigi Dorico. <http://bdh.bne.es> [Fecha de descarga: 29-05-2013]
- PAVÓN, Pastora (1995). *Arte Flamenco*. Vol. 7: The First Recording. CD, Álbum + Compilation. Mandala, MAN 4856. France 1995.
- P. MORGAN, Robert (1994): *La música del S. XX*. Madrid. Ed. Akal.
- PEDRELL, Felipe: (1891): *Por nuestra música*. Belleterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 1991, ed. facs., (1ª ed. 1891). Enlace, Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh.bne.es> (Archivo descargado el 04-04-2015).
- . (1897) *Hispanie Schola Música Sacra. Vol. VI. Psalmodia Modulata (Vulgo Fabordones) a Diversus Auctoribus...* Juan B. Pujol y Ca, Editores. Barcelona.
- . (1958) *Cancionero Musical Español*. Barcelona: Ed. Boileau, 1958. IV Edición. Tomo I.
- PÉREZ CUSTODIO, Diana (2005): *Paco de Lucía. La evolución del flamenco a través de sus rumbas*. Cádiz: Ed. Colección Cádiz y la Música. Servicio de publicaciones Universidad de Cádiz.
- PERSICHETTI, Vincent (1985): *Armonía del S. XX*. Madrid: Real Musical.
- PISTON, Walter (2007): *Armonía*. Madrid: Mundimúsica Ediciones. (Original 1987: W.W. Norton & Company).
- PUJOL, Emilio (1945): *Luys de Narváez. Los seis libros del Delphin de Música de cifra para tañer vihuela (Valladolid, 1538)*. Barcelona. CSIC, Instituto Español de Musicología. Transcripción y estudio por Emilio Pujol.
- . (1950): “Significación de Joan Carlos Amat (1572-1642) en la historia de la guitarra”. Barcelona. Anuario Musical, 5. CSIC
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel (1966): “La canción popular en los organistas españoles del siglo XVI” Anuario Musical; Jan 1, 1966; 21, Periodicals Archive Online, pg. 61.
- . (1983): “Ciclo Música Barroca Española” Ed. Fundación Juan March. Madrid. Abril-mayo 1983. Notas al programa, II. Danza con variaciones.
- . (1992): *La Música Española en torno a 1492. Volumen I. Antología polifónica práctica de la época de los Reyes Católicos*. Diputación Provincial de Granada.
- . (2005): *La música en la obra de Cervantes*. Ed. Centro de Estudios Cervantinos. Alcalá de Henares, Madrid.

- REGGER, Max (1986): *Contribuciones al Estudio de la Modulación*. Ed. Real Musical, Madrid. 1978 de la versión española para todos los países. Copyright 1903 by C. F. Kant, Lindau
- RETI, Rudolph (1965): *Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad. Estudios de algunas tendencias manifiestas en la Música del siglo XX*. Madrid: Ediciones RIALP, S. A, 1965.
- REY GARCÍA, Emilio (1997): “La Etnomusicología en España: pasado, presente y perspectivas” *Revista de Musicología XX*, 2. Madrid.
- REY MARCOS, Juan José (1981): “La obra musical completa de Juan del Encina. Estudio musicológico”. *La obra musical completa de Juan del Encina* [Álbum discográfico]. Madrid. Ministerio de Educación y Ciencia.
- RIOJA, Eusebio (2008): “El Guitarrista Julián Arcas y el Flamenco. El flamenco en la cultura andaluza a través de un guitarrista decimonónico” Conferencia. Málaga, 6-X-2008.
- ROSEN, Charles (2006): *El Estilo Clásico: Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid: Alianza Música.
- ROSS, Alex (2012): “Chacona, lamento, Walking blues. Líneas de bajo de la historia de la música” *Escucha esto*. Barcelona: Seix Barral. Traducción: Luis Gago. Pág. 51-101.
- ROSSY, Hipólito (1966): *Teoría del cante jondo*. Barcelona: CREDSA.
- RUBIO, Samuel (1991): “Fandango” P. Antonio Soler (1729-1783). Revisión y transcripción del P. Samuel Rubio. Edita: Unión Musical S. L. Copyright de Samuel Rubio, 1972. Copyright de la edición, 1991.
- . (2004): *Historia de la Música Española, 2. Desde el “ars nova” hasta 1600*. Alianza Música. 1ª ed. 198e. Madrid.
- SANLÚCAR, Manolo (2000). CD // “Locura de brisa y trino”. Madrid: Mercury/Universal Music Spain.
- . (2005): *Sobre la Guitarra Flamenca: Teoría y sistema*. Córdoba: Ediciones La Posada.
- SANTA MARÍA, Tomás de (1565): *Libro llamado Arte de tañer Fantasía, assí para Tecla como para Vihuela, y todo instrumento, en que se pudiere tañer a tres, y a quatro voces, y a más. Por el cual, en breve tiempo, y con poco trabajo, fácilmente se podría tañer Fantasía*. Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba. www.europeana.com (último acceso 05-04-2015).
- SANZ, Gaspar (1674): *Instrucción de música sobre la guitarra española*. Zaragoza. Con licencia de Sebastián Alfonso. Ed. Facsímil. Primera edición; libros 1º y 2º. <http://bdh.bne.es> (Fecha de descarga: 24-12-2015).
- . (1697): *Instrucción de música sobre la guitarra española*. Con licencia: en Zaragoza, por los herederos de Diego Dormer. Ed. Facsímil. 8ª edición en Zaragoza; libro 3º. <http://bdh.bne.es> (Fecha de descarga: 04-04-2015).
- SCHNEIDER, Marius (1946): “A propósito del influjo árabe. Ensayo de etnografía musical de la España medieval” Barcelona. CSIC, Anuario Musical, Vol. I. Pág. 31-60.
- SCHOENBERG, Arnold (1990): *Tratado de Armonía*. Madrid: Ed. Real Musical. Traducción y prólogo de Ramón Barce. Copyright 1922 by Universal Edition.
- . (1993): *Funciones Estructurales de la Armonía*. Barcelona: Ed. Labor. S. A.
- SEAY, Albert (1961): *Johannes Tinctoris (1435-1511) The art of Counterpoint (Liber de Arte Contrapuncti)*. American Institute of Musicology. Musicological studies and Documents, 5. Translated and edited with an Introduction by Albert Seay.
- SILBIGER, Alexander (2001): “Canon to Classic rock. Chacona” *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition Vol. 5. Aut. Sadie Stanley y Tyrrell John (Alexander Silbiger). - Gran Bretaña: Osford University Press.

- SCHMITT, Thomas (2000): *Francisco Guerau. Poema Harmónico. Compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra Española*. Madrid. Ed. Alpuerto. Transcripción y estudio a cargo de Thomas Schmitt. Reproducción del ejemplar M 887. Madrid, 1694.
- SOLER, Antonio (1967): *Llave de la Modulación*. USA. Broude Brothers. Facsímil de la edición de 1762, Madrid.
- . (1971): “Fandango”, rev. y transc. de S. Rubio (Madrid: UME, 1971).
- SOPEÑA, Federico (1972): *Manuel de Falla. Escritos sobre Música y Músicos*. Madrid: Espasa Calpe. S.A. Colección Austral. Tercera Edición. Nº 950. Introducción y notas Federico Sopeña.
- TAGG, Philip (2014): *Everiday Tonality II. Towards a tonal theory of what most people hear, 2014 edition-expanded and improved*. Second edition. New York & Huddersfield, 2014. The Mass Media Music Scholars’ Press First edition New York & Montréal, 2009; minor revisions, 2011-09-19 (version 1.2) and 2012-04-06 (version 1.3). This version (2.1) 2014-07-13. Archivo Online: www.tagg.org (Descargado el 31-07-2014).
- TORONJO, Paco (2002): *Grandes Cantaores del Flamenco*. Universac. POLIGRAM IBERICA, S.A Madrid. España. 1977. Universal Music Spain, S.L. Madrid. España.
- TORRES CORTÉS, Norberto (1998): “El fandango de Lucena y los estilos de levante, consideraciones sobre la influencia de Lucena en el arte flamenco” Ponencia, XXVI Congreso de Arte Flamenco, Lucena (Córdoba), septiembre 1998. El texto completo con sus partituras está publicado en nuestro reciente libro *Guitarra Flamenca*, Vol. 1: Lo clásico, Signatura Ediciones, Sevilla, 2004. Artículo en PDF.
- VALDERRÁBANO, Enríquez de (1547): *Libro de mvsica de vihuela: intitvlado Silva de Sirenas, en el cual se hallará toda diuersidad de música compuesto por Enrriqz de Valderráuan. Dirigido al Illustrisimo señor don Francisco de Cuñiga Conde de Miranda. Señor de las casas de auellaneda y Baçan. & c.* Página web: <http://bdh.bne.es/> [archivo descargado 14-11-2016].
- . (2001): 1970-2000: “*Treinta años de Evolución de la Guitarra Flamenca (desde la generación Paco de Lucía/Manolo Sanlúcar/Serranito a las nuevas orientaciones actuales)*” [Conferencia]. - Algeciras : Ponencia presentada en el XXIX Congreso Internacional de Arte Flamenco., 5 de septiembre del 2001.
- . (2004) *Guitarra flamenca*, vol. 1: “Lo Clásico. El fandango de Lucena y los estilos de levante, consideraciones sobre la influencia de Lucena en el arte flamenco” Sevilla: Signatura Ediciones.
- . (2010): “La evolución de los toques flamencos: desde el fandango dieciochesco «por medio», hasta los toques mineros del siglo XX”. *Revista de Investigación sobre Flamenco: La Madruga*, nº 2, junio, 2010.
- VALDIVIA SEVILLA, Francisco Alfonso (2015): *La guitarra rasgueada en España durante el siglo XVII* Málaga. Universidad de Málaga.
- . (2008): “Los cancioneros poéticos con cifra de rasgueado de la Biblioteca Nacional de España” Madrid. *Revista de Musicología*. Vol. XXXI, nº 2.
- VALENZUELA LAVADO, Salvador (2007 a): *Tritono. Ensayos Armónicos*. Libro electrónico [DVD]. Granada: CDMA. Junta de Andalucía, consejería de cultura.
- . (2007 b): *Aproximación a la Modalidad como Sistema de Comunicación Musical. El Modo Frigio en la obra Locura de Brisa y Trino de Manolo Sanlúcar*. Tesina no publicada. Dirigida por Diana Pérez Custodio. Universidad de Málaga, Facultad de Ciencias de la Comunicación.

- VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de (1733): *Explicación de la guitarra (Cádiz, 1773)*. Ángel Medina Álvarez (ed.), Facsímil a partir del Ms. de la Biblioteca Medina, Oviedo. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994.
- VEGA, Carlos (1944): *Panorama de la música popular argentina*. Buenos Aires. Ed. Losada.
- . (1962): “Un Códice Peruano Colonial del Siglo XVII. La Música en el Perú Colonial” *Revista Musical Chilena*, año 16, nº 81-82. (Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Ciencias y Artes Musicales, VII/XII-1962), pp. 54-93. Archivo online: [Phhttp://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewArticle/14869](http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewArticle/14869) (Descargado el 14-11-2013).
- . (1997): “Mesomúsica: Un ensayo sobre la música de todos” *Revista musical chilena*, 51(188), 75-96. Archivo online: <http://www.scielo.cl/scielo> (Descargado el 02-11-2013).
- VERA, Alejandro (2002): *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV: El Libro de Tonos Humanos (1656)*. Colección Emili Pujol, nº 1. Institut D’esudis Ilerdencs. Fundació Pública de la Diputació de Lleida.
- VIDUEIRA ÁVILA, Luis (2013): *Guitarra Barroca. Transcripciones para guitarra moderna. Danzas del Códice Saldívar nº 4 (selección) Santiago de Murcia —estudio preliminar y transcripción—*. Vol. I. Granada, España. Aedivi Música.
- WALTER HILL, John: *La Música Barroca*. Madrid: Akal Música. S. A., 2008.
- WOODLEY, Ronald; J., DEAN, Jeffrey, & LEWIS, David (2014): “Johannes Tinctoris. Complete Theoretical Works”. *Early Music Theory*. Página Web. www.earlymusictheory.com/tinctoris (último acceso: 26-12-2015). Ver también sitio asociado: www.sta.org/tinctoris
- ZAMACOIS, Joaquín (1993): *Tratado de Armonía*. Libro III. Barcelona: Ed. Labor. 8ª edición.
- . (1994): *Tratado de Armonía*. Libro I. Barcelona: Ed. Labor. 14ª edición.
- . (1994): *Tratado de Armonía*. Libro II. Barcelona: Ed. Labor. 11ª edición.
- ZAUNER, Sergi (2014): “El fabordón a la luz de las fuentes hispánicas del Renacimiento (ca. 1480-1626): Fórmulas y fabordón elaborado en el marco del Oficio Divino”. Universitat Autònoma de Barcelona. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Arte y Musicología. Directora: Maricarmen Gómez Muntané.

6. IMÁGENES.

6.1. DIAGRAMAS.

Diagrama 1: <i>Capítulo quinto de la tabla...</i> (Amat, 1627: B4).....	161
Diagrama 2: <i>Diapasón por doze quintas arriba</i> (Doizi, 1640: 69).....	163
Diagrama 3: Diagrama del 2º <i>laberinto de falsas</i> de G. Sanz.	168
Diagrama 4: <i>Círculo de Quintas y modo de Mi armónico</i>	307
Diagrama 5: Regiones. Tónicas homónimas y <i>modo de Mi</i> diatónico.	308
Diagrama 6: Relaciones tonales entre tónicas homónimas.	309
Diagrama 7: Relación “global” del <i>modo de Mi armónico</i>	315

6.2. GRÁFICOS.

Gráfico 1: Sistemas modales. Clasificación. (Manzano, 1993 a: 119).....	21
Gráfico 2: <i>Diatonismos en evolución</i> . Clasificación (G. Matos, 2000).....	80
Gráfico 3: Progresiones circulares, I: Amat, Briceño, Ribayaz y Murcia.	184
Gráfico 4: Circularidad y polarización. Evolución del “contenedor armónico”.	264
Gráfico 5: Acordes relativos. Relaciones de tercera.....	289
Gráfico 6: Acorde de 7ª disminuida: Tónica frigia con la fundamental omitida.....	295
Gráfico 7: La tensión armónica.	300
Gráfico 8: Modo de Mi. Cuatro tipos modelo-función.....	320
Gráfico 9: Intervalo de 3ª del modo de Mi “funciones”.....	322
Gráfico 10: Mixturas. Alternancia de tónicas homónimas. Clasificación.....	325

6.3. ILUSTRACIONES.

Ilustración 1: Sintaxis (Granados, 2004: 114).....	42
Ilustración 2: <i>Resolutivo del resolutivo</i> (Granados, 2004: 82).....	43
Ilustración 3: Metodología. Análisis armónico. <i>Herramientas analíticas</i>	52
Ilustración 4: Metodología. Armonía modal, I. Criterios. <i>Reducción melódica</i>	54
Ilustración 5: Metodología. Armonía modal, II. <i>Análisis modal y cifrado</i>	55
Ilustración 6: Metodología. Armonía modal, III. <i>Bloque armónico-melódico</i>	56
Ilustración 7: Metodología. Armonía modal, IV. <i>Figuras de bajo</i>	56
Ilustración 8: Metodología. Armonía modal, V. <i>Movimiento de fundamentales</i>	57
Ilustración 9: Metodología. Armonía modal, VI. <i>Cifra de rasgueado</i>	58
Ilustración 10: Metodología. Armonía modal, VII. <i>Grados en números romanos</i>	58
Ilustración 11: Metodología. Armonía modal, VIII. <i>Gráficos y textos en la partitura</i> . .60	
Ilustración 12: Metodología. Armonía modal, IX. <i>Reducciones orquestales</i>	60
Ilustración 13: Metodología. Armonía modal, X. <i>Reducciones armónicas</i>	61
Ilustración 14: Metodología. Armonía modal, XI. <i>Cifrado americano</i>	61

Ilustración 15: <i>Fandangos verdiales</i> . Disonancias melódicas (Berlanga, 1998: 192)..	101
Ilustración 16: <i>Modo de Mi</i> . Tetracordios y pentacordios alternantes.....	106
Ilustración 17: Disposiciones consonantes a 4 voces (del Puerto, 1976: 19).	111
Ilustración 18: <i>Enemiga le soy, madre</i> . Anónimo (Querol, 1992: 29-30).	114
Ilustración 19: Anónimo nº 6, <i>Al Alba venid</i> (Barbieri, 1890: 241).	116
Ilustración 20: <i>Andad, pasiones, andad</i> (Gómez, 2012: 61).	117
Ilustración 21: <i>Andad, pasiones, andad</i> . Melodía (Gómez, 2012: 61).	118
Ilustración 22: <i>Revelose mi cuidado</i> . Juan del Encina (Querol, 1992: 417).	118
Ilustración 23: <i>¡Triste España sin ventura!</i> Juan del Encina (Querol, 1992: 325).	119
Ilustración 24: <i>Romerico, tú que vienes</i> . Juan del Encina (Querol, 1992: 401).	120
Ilustración 25: <i>Amor con fortuna</i> . Juan del Encina (Querol, 1992: 329).	121
Ilustración 26: <i>Los suspiros no sosiegan</i> . Del Encina (Querol, 1992: 336).	122
Ilustración 27: <i>Mi libertad en sosiego</i> . Del Encina. (Jones & Lee, 1990: 289).	124
Ilustración 28: <i>Mi libertad en sosiego</i> . Simetría armónica.....	124
Ilustración 29: <i>Bajo ostinato</i> . Motetus L. Codex las Huelgas (Anglés, 1931: 270).	128
Ilustración 30: <i>Todos los bienes del Mundo</i> . J. del Encina (Jones & Lee, 1990: 357). 130	
Ilustración 31: <i>Recercada VII</i> . Tratado de Glosas. (Ortíz. 1553: 57).	131
Ilustración 32: Corelli, <i>folía</i> . Relación <i>folía</i> y <i>vacas</i> (Querol, 1966: 82 [20]).	131
Ilustración 33: <i>De las disonancias</i> (Santa María, 1565: II, 2).	132
Ilustración 34: <i>Romance del Conde Claros</i> . Luis de Narváez (Pujol, 1945: 82).	134
Ilustración 35: <i>Guárdame las vacas</i> . Luis de Narváez (Pujol, 1945: 85).	136
Ilustración 36: <i>Música para discantar sobre un punto</i> (Valderrábano, 1547: VII).	137
Ilustración 37: <i>Música para discantar sobre un punto</i> (Gómez, 2012: 253).	138
Ilustración 38: Antonio de Cabezón, I. Fabordones (Anglés, 1966: 56).	141
Ilustración 39: Antonio de Cabezón, II. Cadencias conclusivas (Anglés, 1966).	142
Ilustración 40: Tonos de los Salmos. Fabordones, I (Pedrell, 1897: 1).	142
Ilustración 41: Tonos de los Salmos. Fabordones, II (Pedrell, 1897: 5).	144
Ilustración 42: Tonos de los Salmos. Fabordones, III (Pedrell, 1897: 16).	146
Ilustración 43: <i>Heridas en un rendido</i> . Anónimo (Lambea, 2000: 110).	151
Ilustración 44: <i>¡Ay, ay, ay, tres veces ay...!</i> Anónimo (Lambea, 2000: 120).	152
Ilustración 45: <i>Para qué quiero la vida</i> . Correa (Lambea, 2000: 272).	152
Ilustración 46: <i>¡Ah de la barca, barquero...!</i> Anónimo (Lambea, 2000: 141).	153
Ilustración 47: <i>A vosa porta, María</i> . Anónimo (Lambea, 2000: 178).	153
Ilustración 48: <i>No quiero más burlas, Juana</i> (Lambea, 2012: 4-7).	155
Ilustración 49: Los “puntos” de la tabla circular de Amat (Christensen, 1992: 7).	161
Ilustración 50: <i>Chacona</i> (Doizi, 1640: 64).	164
Ilustración 51: Gaspar Sanz. <i>Laberinto 2º de las falsas</i> . (De Zayas, 1985: xxx).	166

Ilustración 52: <i>Demostración para conocer todos los tonos</i> . (De Murcia, 1984: 10)..	172
Ilustración 53: “Movimiento de segunda mayor y menor” (Medina, 1994: 91).	173
Ilustración 54: Del 4º tono. De Murcia (1984: 10); Vargas (Medina, 1994: 80).....	174
Ilustración 55: <i>De acompañar. Del cuarto tono</i> . (De Torres, 1702: 31).....	174
Ilustración 56: Sobre un modelo cadencial <i>frigio</i> (Soler, 1967: 39 y ss).	176
Ilustración 57: Guerau “5B <i>pasacalles por 4º tono. Proporción</i> ” (Schmitt, 2000: 94).178	
Ilustración 58: <i>Jácaras</i> . Guerau, 1694. (Schmitt, 2000: 138).	179
Ilustración 59: <i>Zarabanda</i> . Gaspar Sanz (Zayas, 1985: 65).....	181
Ilustración 60: <i>Jácara</i> . Manuscrito A.H.P.M (Ayala, 2006: 21).....	183
Ilustración 61: <i>Fandango</i> . Santiago de Murcia. 1732 (Códice Saldívar nº 4).....	185
Ilustración 62: <i>Fandango</i> . Antonio Soler, a. (Rubio: 1991).....	187
Ilustración 63: <i>Fandango</i> . Antonio Soler, b. (Rubio: 1991).	188
Ilustración 64: <i>Polo</i> del “ <i>El criado fingido</i> ”. Fragmento (Alonso, 1996: 16).	194
Ilustración 65: <i>Polo</i> “ <i>El marinero</i> ”. Fragmento (Alonso, 1996: 19).....	194
Ilustración 66: <i>La Soledad</i> . Fragmento (Alonso, 1996: 21).	195
Ilustración 67: <i>La caña</i> (Canción andaluza). Fragmento (Alonso, 1996: 60).	196
Ilustración 68: <i>La Nana</i> (Ocón, 1874: 100).....	197
Ilustración 69: <i>Nana de Málaga</i> (Pedrell, 1958: 3).....	198
Ilustración 70: <i>Rondeña o Malagueña “rasgueada”</i> (Ocón, 1874: 82).....	199
Ilustración 71: <i>Murcianas o Granadinas</i> (Ocón, 1874: 83).	200
Ilustración 72: <i>Polo gitano o flamenco</i> (Ocón, 1874: 92).	200
Ilustración 73: <i>Soledad</i> , I (Ocón, 1874: 89).	201
Ilustración 74: <i>Soledad</i> , II (Ocón, 1874: 99).....	202
Ilustración 75: <i>La Malagueña Tirana</i> (Ocón, 1874: 76).	202
Ilustración 76: <i>El paño moruno</i> (Hernández, 1883: 20).....	203
Ilustración 77: <i>El Zorongo</i> (Hernández, 1883: 8).....	204
Ilustración 78: El acorde de Tristán (De la Motte, 1998: 226 ss).....	208
Ilustración 79: El acorde “místico” de Skryabin (P. Morgan, 1994: 73).....	209
Ilustración 80: Iberia: <i>Rondeña</i> . Motivo (Albéniz, 1988a).	210
Ilustración 81: <i>Rondeña</i> . Isaac Albéniz (fragmento).....	212
Ilustración 82: Albéniz, <i>Albaicín</i> , a (1988b).	214
Ilustración 83: Albéniz, <i>Albaicín</i> , b.....	215
Ilustración 84: Albéniz, <i>Albaicín</i> , c.....	215
Ilustración 85: Albéniz, <i>Albaicín</i> , d.....	216
Ilustración 86: Albéniz, <i>Albaicín</i> , e.....	216
Ilustración 87: Albéniz, <i>Albaicín</i> , f.	217
Ilustración 88: Albéniz, <i>Albaicín</i> , g.....	217

Ilustración 89: Albéniz, <i>Albaicín</i> , h.....	218
Ilustración 90: Albéniz, <i>Albaicín</i> , i.....	218
Ilustración 91: La vida breve: <i>Danza nº 1</i> . Fragmento 1 (Falla, 1923 a).....	220
Ilustración 92: La vida breve: <i>Danza nº 1</i> . Fragmento 2 (Falla, 1923 a).....	221
Ilustración 93: El sombrero de tres picos: <i>Danza de los Vecinos</i> (Falla, 1923 b).	222
Ilustración 94: El sombrero de tres picos: <i>Danza del Molinero</i> (Falla, 1923 b).	223
Ilustración 95: <i>Danza del Molinero</i> . M. de Falla. Modulación directa.	224
Ilustración 96: El Amor Brujo. <i>Introducción</i> (Falla, 1921).....	224
Ilustración 97: El Amor Brujo. <i>Danza del Fuego</i> , fragmento 1 (Falla, 1921).	225
Ilustración 98: El Amor Brujo. <i>Danza del Fuego</i> , fragmento 2 (Falla, 1921).	226
Ilustración 99: Granados-Montoya. Ejemplo en el empleo de <i>enfaticaciones</i>	229
Ilustración 100: <i>Barrio la Viña</i> . Paco de Lucía. Fragmento 1. (Berges: 2003, 33).	236
Ilustración 101: <i>Barrio la Viña</i> . Paco de Lucía. Fragmento 2. (Berges: 2003, 41).	236
Ilustración 102: <i>De madrugá</i> . Paco de Lucía. Fragmento, 1. (Berges: 2003, 49).	239
Ilustración 103: <i>De Madrugá</i> . Paco de Lucía. Fragmento, 2. (Berges: 2003, 50).	239
Ilustración 104: Ímpetu. Mario Escudero. (Berges: 2003, 75-76).....	240
Ilustración 105: Las <i>vacas</i> y cadencia andaluza. Similitudes melódicas.....	259
Ilustración 106: Cadencias frías intermedias, I.	268
Ilustración 107: Cadencias frías intermedias, II.	270
Ilustración 108: Cadencia fría, modelo V ⁷ -I.....	272
Ilustración 109: Metáfora armónica de la <i>seguirilla</i>	276
Ilustración 110: <i>Tónicas frías</i> de uso convencional en la guitarra flamenca.....	284
Ilustración 111: El II ^b como tensión armónica.	290
Ilustración 112: Obtención del acorde de 6 ^a aumentada (Schoenberg, 1974: 290).	292
Ilustración 113: Variantes del grupo “tensión armónica” en la guitarra flamenca.	294
Ilustración 114: Séptima disminuida, enarmonía y tónicas frías.....	296
Ilustración 115: Conexión enarmónica entre el V ⁷ y el acorde de sexta aumentada. ...	299
Ilustración 116: El II ^b grado.	300
Ilustración 117: El VII grado.....	301
Ilustración 118: El V grado.	301
Ilustración 119: El V grado con sensible.....	301
Ilustración 120: El V ^o grado en la guitarra: natural y sensibilizado.	302
Ilustración 121: El III grado.	302
Ilustración 122: Suma de los ejes resolutivos.....	303
Ilustración 123: <i>Regiones</i> en el modo de <i>Mi diatónico</i>	306
Ilustración 124: <i>El que rige y el regido</i> . Juan del Encina (Jones & Lee, 1990: 318). ...	327

6.4. TABLAS.

Tabla 1: Tabla de grados (Schoenberg, 1993:20).....	32
Tabla 2: Series diatónicas (Fernández Marín, 2004: 56).....	44
Tabla 3: <i>El modo de Mi en la canción popular española</i> (Donostia, 1946).....	84
Tabla 4: Fórmulas melódicas en el <i>modo</i> de Mi –a– (Donostia, 1946: 153-179).	85
Tabla 5: Fórmulas melódicas en el <i>modo</i> de Mi –b– (Donostia, 1946: 153-179).	86
Tabla 6: <i>Gacela de amor desesperado, I</i> (Sanlúcar, 2000).	231
Tabla 7: <i>Gacela de amor desesperado, II</i> (Sanlúcar, 2000).....	231
Tabla 8: <i>Entre dos aguas</i> (De Lucía, 1973).	241
Tabla 9: Escala octatónica y cadencia frigia.	247
Tabla 10: Metáfora de la “llave” como conocimiento racional (Soler, 1762).....	311

6.5. TRANSCRIPCIONES.

Transcripción 1: <i>Soleá de Paquirri</i> : Mairena y Aurelio Sellé.....	90
Transcripción 2: <i>Soleá de Frijones</i> : Pastora Pavón.....	91
Transcripción 3: <i>Soleá</i> de Lorente: Camarón de la Isla.....	91
Transcripción 4: <i>Soleá</i> de la Serneta: Rafael Romero.....	92
Transcripción 5: <i>Tangos</i> de Pastora Pavón.	93
Transcripción 6: Intervalo de 2ª mayor. <i>Tientos</i> , Pastora. (Pavón, 1995).	94
Transcripción 7: <i>Soleá</i> de la Serneta (Morente, 1990).	102
Transcripción 8: <i>Malagueña de la Trini</i> . (Enrique Morente, 1977).....	104
Transcripción 9: <i>Fandangos de Calañas</i> . El Cabrero (1980).....	105
Transcripción 10: <i>Fandangos de Santa Eulalia</i> . Paco Toronjo (1977).....	106
Transcripción 11: <i>Enemiga le soy, madre</i> . Tipo melódico.....	115
Transcripción 12: <i>Al alba venid</i> . Tipo melódico. Simetría inversa en copla-estribillo. 116	
Transcripción 13: <i>Revelose mi cuidado</i> . Tipo melódico.	119
Transcripción 14: <i>Amor con fortuna</i> . Tipo melódico.....	121
Transcripción 15: <i>Los sopiros no sosiegan</i> . Tipo melódico.	123
Transcripción 16: <i>Mi libertad en sosiego</i> . Tipo melódico.....	125
Transcripción 17: <i>Adán</i> (a). “Locura de brisa y trino” (Sanlúcar, 2000).	233
Transcripción 18: <i>Adán</i> (b). “Locura de brisa y trino (Sanlúcar, 2000).....	234
Transcripción 19: <i>Plaza de San Juan</i> . “Fuente y Caudal” Paco de Lucía. 1973.....	237
Transcripción 20: <i>Monasterio de Sal, a</i> (De Lucía, 1981).	242
Transcripción 21: <i>Monasterio de Sal, b</i> (De Lucía, 1981).	243
Transcripción 22: <i>Monasterio de Sal, c</i> (De Lucía, 1981).	243
Transcripción 23: <i>Monasterio de Sal, d</i> (De Lucía, 1981).	244
Transcripción 24: <i>Monasterio de Sal, e</i> (De Lucía, 1981).	244

Transcripción 25: <i>Casilda</i> “Siroco” (De Lucía, 1987).....	246
Transcripción 26: <i>Zyryab</i> . Paco de Lucía, 1990.....	248
Transcripción 27: <i>Modo de Mi</i> . Tipos de modelo-función, I.....	256
Transcripción 28: <i>Modo de Mi</i> . Tipos de modelo-función, II.	256
Transcripción 29: <i>Modo de Mi</i> . Tipos de modelo-función, III.	257
Transcripción 30: <i>Tientos</i> . Tipo melódico. Pastora (Pavón, 1995).	258
Transcripción 31: <i>Modo de Mi</i> . Tetracordios y pentacordios alternantes.	323