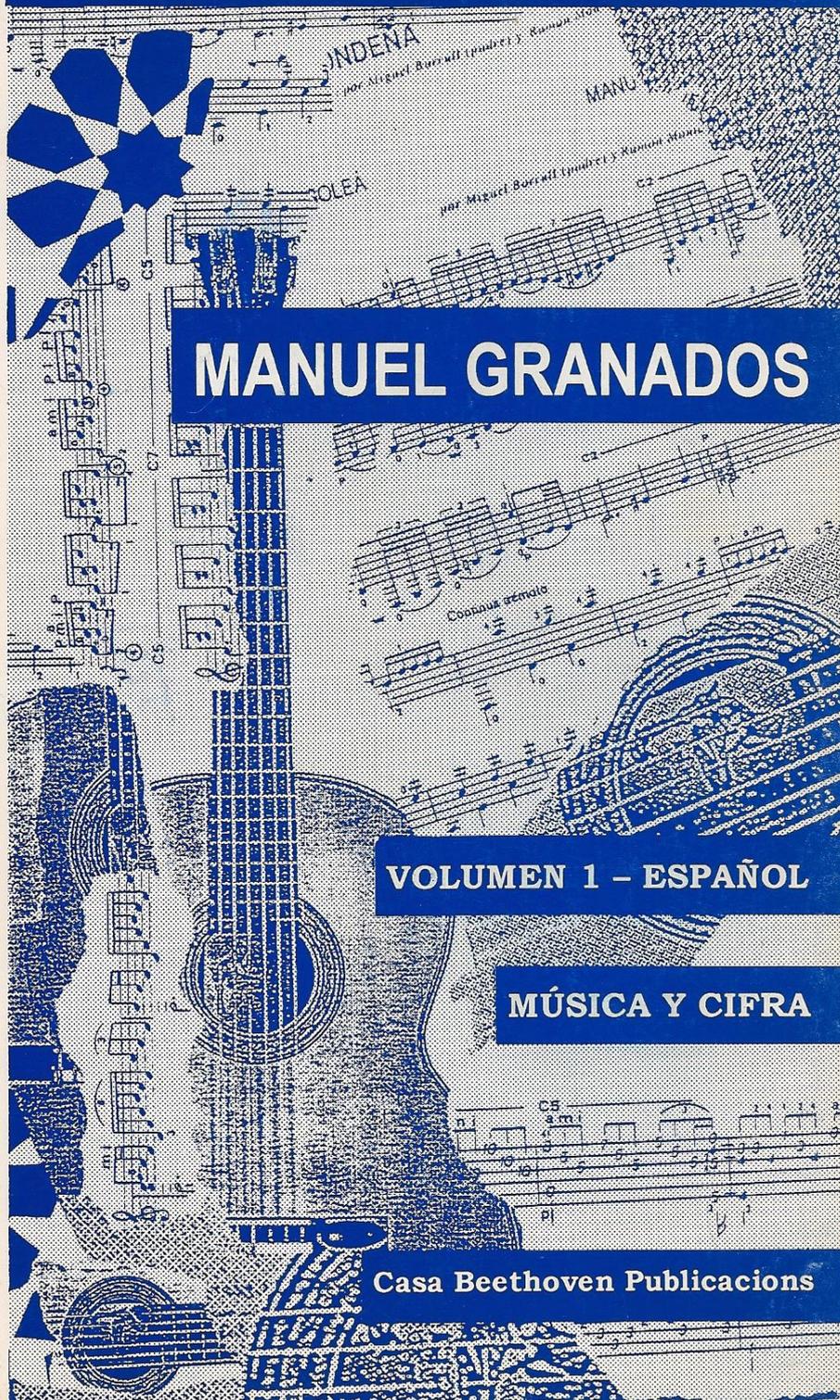


TEORÍA MUSICAL DE LA GUITARRA FLAMENCA
FUNDAMENTOS DE ARMONÍA Y PRINCIPIOS DE COMPOSICIÓN

COLECCIÓN PEDAGOGÍA DEL FLAMENCO



MANUEL GRANADOS

VOLUMEN 1 - ESPAÑOL

MÚSICA Y CIFRA

Casa Beethoven Publicacions



Todos los ejemplos musicales son originales de Manuel Granados

© Manuel Rubiano Granados. 1998

Publicado con la autorización del autor.

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita del titular del Copyright, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, o su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier otra forma o por cualquier otro medio, sea éste repográfico, gramofónico, mecánico, electrónico, etc...

Edita: Publicacions Beethoven 2000, S.L.

Ctra. Sant Llorenç, 12 casa F

08181 Sant Feliu de Codines (Barcelona)

Distribución: Casa Beethoven

La Rambla, 97. Barcelona 08002

Tel.: 93 301 48 26 Fax: 93 302 72 96

Deposito Legal N°: B – 39.062.1998

Maquetación: Dani Masó

Impreso en: J.N.P. Arts Gràfiques, s.l.

INDICE

*a mi mujer María
y a mi hijo Alejandro*

PRINCIPIOS BASICOS DE TEORIA

1. INTRODUCCION Y EL ENTAMBO Y AVANCE DEL PERSONAJE	1
2. LA VOZ DEL SONIDO	2
3. EL FONEMA Y SU REPRESENTACION ALFABETICA	3
4. EL ALFABETO Y SU REPRESENTACION ALFABETICA	4
5. EL ALFABETO Y SU REPRESENTACION ALFABETICA	5
6. EL ALFABETO Y SU REPRESENTACION ALFABETICA	6
7. EL ALFABETO	7
8. EL ALFABETO	8
9. EL ALFABETO	9
10. EL ALFABETO	10
11. EL ALFABETO	11
12. EL ALFABETO	12
13. EL ALFABETO	13
14. EL ALFABETO	14
15. EL ALFABETO	15
16. EL ALFABETO	16
17. EL ALFABETO	17
18. EL ALFABETO	18
19. EL ALFABETO	19
20. EL ALFABETO	20
21. EL ALFABETO	21
22. EL ALFABETO	22
23. EL ALFABETO	23
24. EL ALFABETO	24
25. EL ALFABETO	25
26. EL ALFABETO	26
27. EL ALFABETO	27
28. EL ALFABETO	28
29. EL ALFABETO	29
30. EL ALFABETO	30

ARMONÍA TRADICIONAL

NIVEL ELEMENTAL

1. NOMBRE DE LOS GRADOS DE LA TONALIDAD.	26
2. FORMACIÓN DEL ACORDE TRÍADA MAYOR Y MENOR.	26
3. FORMACIÓN DEL ACORDE TRÍADA DISMINUIDO Y AUMENTADO	27
4. ESTADO DE LOS ACORDES	28
5. DISPOSICIÓN DE LOS ACORDES.	28
6. EL CIFRADO EN LOS ACORDES TRÍADAS.	29
7. EL MOVIMIENTO MELÓDICO DE LAS VOCES	29
8. EL MOVIMIENTO ARMÓNICO DE LAS VOCES.	29
9. DISTANCIA ENTRE GRADOS EN LA TONALIDAD MAYOR	30
10. LA ESCALA MAYOR CON SUS TIPOS DE ACORDE	30
11. DISTANCIA ENTRE GRADOS EN LA TONALIDAD MENOR.	31
12. LA ESCALA MENOR CON SUS TIPOS DE ACORDE.	31
13. LA ESCALA MENOR ARMÓNICA CON SUS TIPOS DE ACORDE.	31
14. CADENCIAS CONCLUSIVAS.	32
15. CADENCIAS SUSPENSIVAS	32
16. MOVIMIENTOS ARMÓNICOS TRADICIONALES DEL I, V y IV.	33
17. ACORDES CUATRÍADAS Y QUINTÍADAS	34
18. ACORDE DE 7ª DE DOMINANTE.	35
19. LA PROGRESIÓN CARACTERÍSTICA I- V(7)- I- IV- I- V(7) - I.	35
20. MODULACIÓN	36

LA CADENCIA ANDALUZA

NIVEL ELEMENTAL

1. LAS ESCALAS GRIEGAS	37
2. MODO DÓRICO GRIEGO.	37
3. LA PROGRESIÓN ARMÓNICA FLAMENCA: "LA CADENCIA ANDALUZA"	38
4. LOS ACORDES PRINCIPALES Y SECUNDARIOS	39
5. LA PROGRESIÓN CARACTERÍSTICA IV - III - II - I.	40
6. CADENCIAS.	41
7. EMPLEO DE LOS ACORDES SECUNDARIOS.	42
8. LA UTILIZACIÓN DE 7ª y 9ª.	43
9. ACORDES DE PASO EXCEPCIONALES EN LA CADENCIA ANDALUZA	44
10. EL ACORDE DE DOMINANTE SECUNDARIO	44
11. DISPOSICIONES DE LOS ACORDES CON 7ª y 9ª	46
12. EL MI. NOTA PEDAL EN LAS PROGRESIONES ARMÓNICAS.	46

LA FORMA MUSICAL FLAMENCA

ORGANIGRAMA DE LOS PRINCIPALES ESTILOS FLAMENCOS.	49
--	----

ESTRUCTURAS MÉTRICAS

NIVEL ELEMENTAL

SOLEÁ (COMPÁS TERNARIO)	51
CARACTERÍSTICAS DEL CANTE	51
ANÁLISIS MUSICAL INSTRUMENTAL	54
1. TONALIDAD BASE EN LA ARMADURA	54
2. PROGRESIÓN ARMÓNICA CARACTERÍSTICA	54
3. CADENCIA RESOLUTORIA CARACTERÍSTICA	54
4. ESCALA	54
5. COMPÁS	54
6. ESTRUCTURA DEL CICLO Y SUS VARIACIONES	55
7. ESTRUCTURAS ARMÓNICAS TRADICIONALES	56
8. DISEÑO TRADICIONAL BÁSICO DE LAS VARIACIONES	59
AUDICIÓN RECOMENDADA	60
SIGUIRIYA (COMPÁS ALTERNO)	61
CARACTERÍSTICAS DEL CANTE	61
ANÁLISIS MUSICAL INSTRUMENTAL	64
1. TONALIDAD BASE EN LA ARMADURA	64
2. PROGRESIÓN ARMÓNICA CARACTERÍSTICA	64
3. CADENCIA RESOLUTORIA CARACTERÍSTICA	64
4. ESCALA	64
5. COMPÁS	64
6. ESTRUCTURA DEL CICLO Y SUS VARIACIONES	65
7. ESTRUCTURAS ARMÓNICAS TRADICIONALES	65
8. DISEÑO TRADICIONAL BÁSICO DE LAS VARIACIONES	67
AUDICIÓN RECOMENDADA	69
TIENTOS (COMPÁS CUATERNARIO)	69
CARACTERÍSTICAS DEL CANTE	69
ANÁLISIS MUSICAL INSTRUMENTAL	72
1. TONALIDAD BASE EN LA ARMADURA	72
2. PROGRESIÓN ARMÓNICA CARACTERÍSTICA	72
3. CADENCIA RESOLUTORIA CARACTERÍSTICA	72
4. ESCALA	72
5. COMPÁS	73
6. ESTRUCTURA DEL CICLO Y SUS VARIACIONES	73
7. ESTRUCTURAS ARMÓNICAS TRADICIONALES	73
8. DISEÑO TRADICIONAL BÁSICO DE LAS VARIACIONES	76
AUDICIÓN RECOMENDADA	77
BIBLIOGRAFÍA	78

PRÓLOGO DEL AUTOR

España, y Andalucía en especial, atrajo como un imán en la época romántica a artistas, literatos y creadores tanto nacionales como extranjeros. La imagen exótica y folklórica que proyectaba unido a su rico pasado histórico fue tema preferencial en una época donde la sociedad occidental se volcó en el orientalismo.

Andalucía era “Oriente en Occidente”. De esta manera lo mundano pasó a ser parte integrante de una sociedad que aburrida por el estancamiento de su tiempo vió en un retorno al pasado histórico y en unas formas de vida y actitudes antes consideradas vulgares, tema primordial para reivindicar los nacionalismos. La visión cargada de estereotipos de esa época va a confundir hasta nuestro presente a lo gitano con lo andaluz y lo Flamenco con lo folklórico.

Son muchos los compositores del mundo clásico que admirados por ese rico folklore andaluz protagonizaron páginas memorables para la historia de la música española e internacional y aunque se confunde habitualmente, ninguno de ellos se acercaron ni de forma ni en esencia al Flamenco.

Han sido utilizadas por parte de muchos Flamencólogos las opiniones de estos compositores sobre el Flamenco, pero por desgracia ninguno de ellos realizó un trabajo realmente serio de investigación y análisis musical, sino que se acercaron de soslayo quedándose en un envoltorio puramente folklórico, ayudando inconscientemente a la confusión reinante.

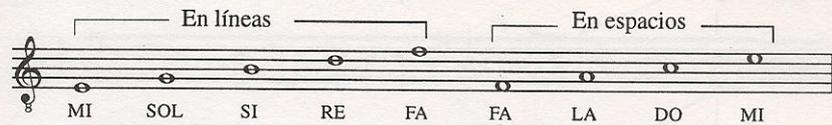
Una labor pedagógica seria de la Guitarra Flamenca pasa indiscutiblemente por la normalización de los aspectos melódicos, armónicos y formales de los que consta, de ahí que proponga conocer previamente los aspectos tradicionales para su ordenamiento y posterior comprensión de la realidad actual.

La propuesta que afronta estos volúmenes es crear unos estudios complementarios al instrumento en el marco de los Conservatorios y escuelas de Música como ya viene siendo formalizado desde hace años en el Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona.

Mi más sincero agradecimiento a Jaume Doncos, Rafael Ramírez, Dani Masó, Jean Huth, Andrés Montes, Josep Gomez y Tony Pelegrin, así como a todos mis alumnos por el apoyo entusiasta de este proyecto, sin el cual no se hubiera realizado.

PRINCIPIOS BÁSICOS DE TEORÍA MUSICAL

1. NOMBRE DE LAS NOTAS EN LÍNEAS Y ESPACIOS DEL PENTAGRAMA



2. CLAVE DE SOL Y FA

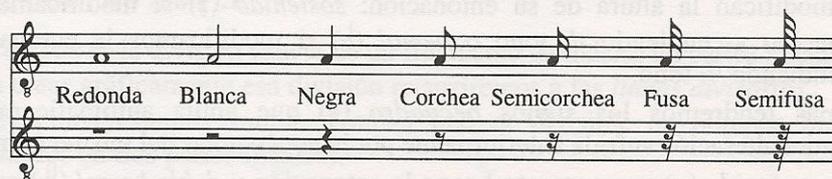
La *Clave* se escribe siempre al principio del pentagrama y sirve para determinar el nombre de las notas y el puesto que éstas ocupan en líneas y espacios en la escala general.

Las más usadas en la actualidad son la clave de SOL en segunda línea y la clave de FA en cuarta línea.



Basaremos toda la obra en la clave de SOL en segunda línea por ser ésta la utilizada para la guitarra.

3. FIGURAS QUE DETERMINAN LA DURACIÓN DE LAS NOTAS, SU VALOR Y SU EQUIVALENCIA EN PAUSAS O SILENCIOS



Cada figura, en orden de mayor a menor valor, equivale al doble de la siguiente:

La **redonda** (figura que representa la unidad musical) equivale a:

2 blancas, 4 negras, 8 corcheas, 16 semicorcheas, 32 fusas, 64 semifusas.

La **blanca**: 2 negras, 4 corcheas, 8 semicorcheas, 16 fusas, 32 semifusas.

La **negra**: 2 corcheas, 4 semicorcheas, 8 fusas, 16 semifusas.

La **corchea**: 2 semicorcheas, 4 fusas, 8 semifusas.

La **semicorchea**: 2 fusas, 4 semifusas.

La **fusa**: 2 semifusas



y así sucesivamente.

4. NOMBRE DE LAS NOTAS EN LÍNEAS Y ESPACIOS ADICIONALES



5. SIGNOS DE ALTERACIÓN EN LAS NOTAS

Denominaremos *alteración* a los signos que colocamos delante de las notas y que modifican la altura de su entonación: *sostenido* (\sharp) si modificamos la entonación ascendiendo $\frac{1}{2}$ tono o *bemol* (\flat) si modificamos la entonación descendiendo $\frac{1}{2}$ tono.

Además tendremos los signos *becuadro* (\natural) que anula automáticamente cualquier alteración sufrida anteriormente por la nota o notas del mismo nombre, *doble sostenido* ($\sharp\sharp$) que aumenta 1 tono la entonación y *doble bemol* ($\flat\flat$) que la baja 1 tono.

6. EL PUNTILLO Y LA LIGADURA

Cuando colocamos un *puntillo* inmediatamente después de la nota la duración de ésta se alarga la mitad de su valor, de esta manera una blanca con puntillo equivaldrá a tres negras o lo que es igual a una blanca y una negra.

Ejemplo de las figuras con puntillo de blanca, negra y corchea :



La *ligadura* es una línea curva que une y da una sola duración a dos o más notas consecutivas de igual nombre y mismo sonido.

Ejemplo:

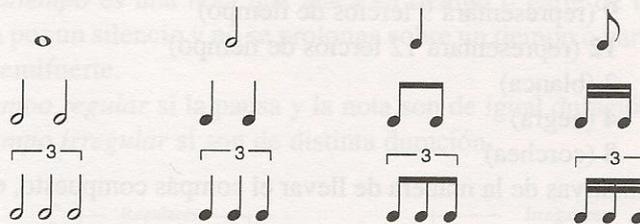


7. EL TRESILLO

El *tresillo* es un grupo artificial creado por figuras del mismo nombre en división ternaria (divisible en tres partes iguales) y que equivale a dos figuras en división binaria (divisible en dos partes iguales).

Emplearemos siempre el signo 3 para señalar el grupo artificial.

Tabla de equivalencias en tresillos de las figuras de redonda, blanca, negra y corchea:



8. EL COMPÁS SIMPLE

El *Compás* es la división exacta de un fragmento de música en partes iguales.

Para crear gráficamente esa división recurriremos a las *líneas divisorias*.

Llamaremos *Compás simple* a aquel que es divisible en tiempos binarios (divididos en dos partes iguales).

Para ello utilizaremos un quebrado que nos indicará por medio de su *numerador* el número de fracciones exactas de tiempos y un *denominador* que nos indicará su figura.

Numerador: 2, 3 ó 4

Denominador: 1 (que representará la unidad de redonda)

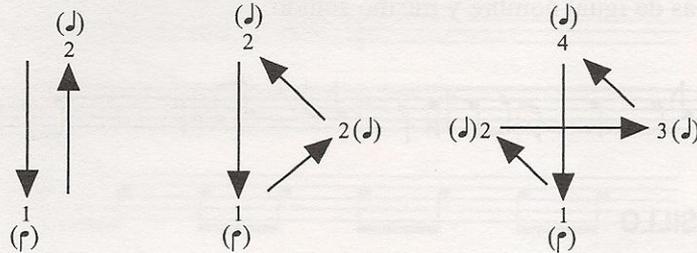
2 (blanca)

4 (negra)

8 (corchea)

Figuras representativas de la manera de llevar el compás simple, ejemplo en 2/4, 3/4 y 4/4.

Un tiempo = una negra (♩)



9. EL COMPÁS COMPUESTO

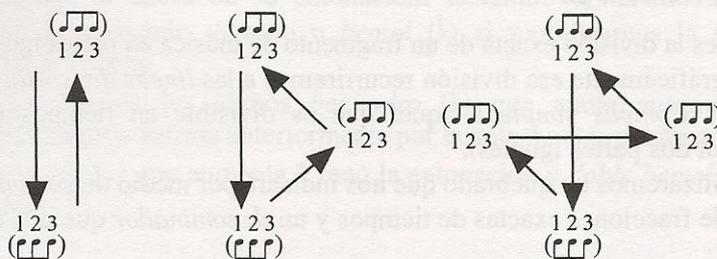
Llamaremos *Compás compuesto* a aquel que es divisible en tiempos ternarios. La unidad de tiempo será representada por un signo de valor con puntillo.

Numerador: 6 (representará 6 tercios de tiempo)
9 (representará 9 tercios de tiempo)
12 (representará 12 tercios de tiempo)

Denominador: 2 (blanca)
4 (negra)
8 (corchea)

Figuras representativas de la manera de llevar el compás compuesto, ejemplo en 6/8, 9/8 y 12/8:

Un tiempo = una negra con puntillo o tres corcheas (♩. = ♪♪♪)



10. TIEMPOS Y ACENTUACIÓN

Cada compás se divide en tiempos y éste a su vez en partes de tiempo.

Los tiempos o sus fracciones serán divididas en tres clases:

Fuerte, Semifuerte y Débil.

En el Compás:

Cuando figure en el numerador el 2 su división será *fuerte* (*f*) para el primer tiempo y *débil* (*d*) para el segundo.

Cuando figure en el numerador el 3 su división será *fuerte* para el primer tiempo y *débil* para los tiempos segundo y tercero.

Cuando figure el numerador 4 su división será *fuerte* para el primero, *semifuerte* (*sf*) para el tercero y *débil* para el segundo y cuarto.

En partes de tiempo:

La primera nota del tiempo será siempre *fuerte* las restantes notas *débiles*.



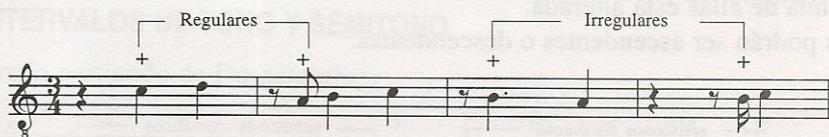
11. CONTRATIEMPOS Y SÍNCOPAS

El *Contratiempo* es una nota que ataca en tiempo o parte de tiempo débil precedida por un silencio y no se prolonga sobre un tiempo o parte de tiempo fuerte o semifuerte.

Contratiempo regular si la pausa y la nota son de igual duración.

Contratiempo irregular si son de distinta duración.

Ejemplo:



La *Síncopa* es una nota que ataca en tiempo o parte de tiempo débil y se prolonga sobre un tiempo o parte de tiempo fuerte.

Síncopa regular si las dos notas que la componen son de igual duración.

Síncopa irregular si son de distinta duración.

Ejemplo:



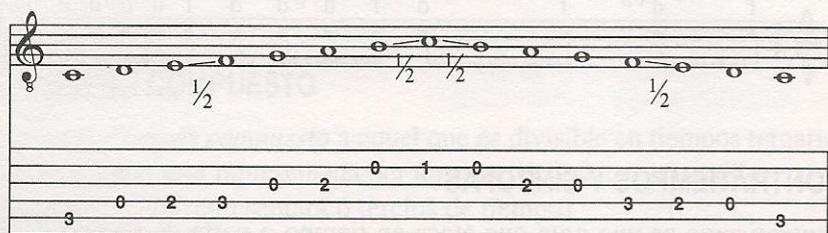
12. NOTAS NATURALES Y SUS INTERVALOS

Las *notas naturales* son siete DO, RE, MI, FA, SOL, LA y SI por este orden. Se denomina *intervalo* a la distancia de entonación que separa dos notas de igual o diferente nombre.

El intervalo podrá ser ascendente o descendente.

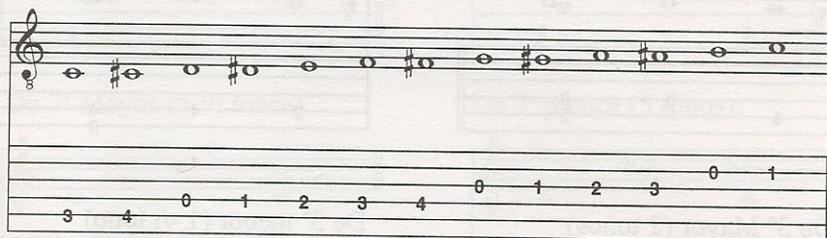
La distancia mínima de nuestro sistema musical es de $\frac{1}{2}$ tono o semitono. En el orden de notas naturales encontramos los semitonos entre las notas MI-FA y SI-DO en el orden ascendente y DO-SI y FA-MI en el descendente.

En el resto de intervalos DO-RE, RE-MI, FA-SOL, SOL-LA y LA-SI tanto en el orden ascendente como el descendente serán de 1 tono.

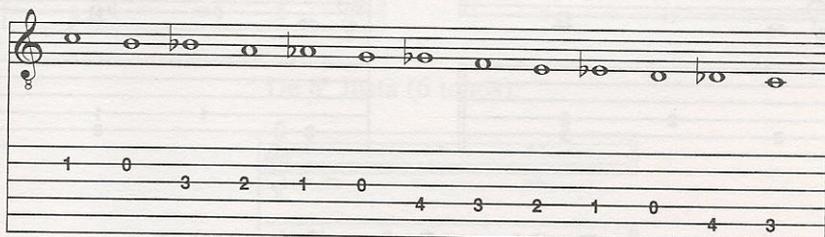


únicamente doce sonidos (siete naturales y cinco alterados) y un mismo sonido tiene varias formas de ser escrito (por ejemplo: el DO# también se podrá escribir RE b). A estas dos notaciones distintas de un mismo sonido le denominaremos *Enarmonía*.

- Escala cromática ascendente con sostenidos:

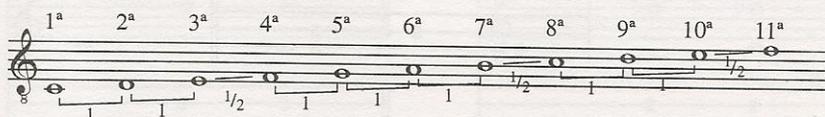


- Escala cromática descendente con bemoles:



16. ASIGNACIÓN NUMÉRICA ENTRE LAS NOTAS Y SU FORMACIÓN EN INTERVALOS DE TONO Y SEMITONO

- Ejemplo partiendo de Do natural :



17. INTERVALOS MELÓDICOS Y ARMÓNICOS: MAYORES Y MENORES

Los intervalos pueden ser *melódicos* o *armónicos*.

Cuando las dos notas que conforman el intervalo suenan sucesivamente (una seguida de la otra) será *melódico*, cuando suenen simultáneamente (a la vez) será *armónico*.

El número total de tonos que componen el intervalo es el resultado de la suma de tonos y semitonos que lo conforman.

Ejemplo partiendo de Do natural:

De 2ª Mayor (1 tono)

Musical notation for a major second interval (1 tone) starting from C4. The treble clef shows a C4 note on the first line, followed by a D4 note on the second line. The bass clef shows a C4 note on the first space, followed by a D4 note on the second space. Fingering numbers 3, 0, 0, 3 are shown below the bass clef.

De 2ª menor (1/2 tono)

Musical notation for a minor second interval (1/2 tone) starting from C4. The treble clef shows a C4 note on the first line, followed by a B3 note on the fourth space. The bass clef shows a C4 note on the first space, followed by a B3 note on the fourth space. Fingering numbers 3, 4, 4, 8 are shown below the bass clef.

De 3ª Mayor (2 tonos)

Musical notation for a major third interval (2 tones) starting from C4. The treble clef shows a C4 note on the first line, followed by an E4 note on the third line. The bass clef shows a C4 note on the first space, followed by an E4 note on the second space. Fingering numbers 3, 2, 2, 3 are shown below the bass clef.

De 3ª menor (1 1/2 tonos)

Musical notation for a minor third interval (1 1/2 tones) starting from C4. The treble clef shows a C4 note on the first line, followed by an E-flat4 note on the third line. The bass clef shows a C4 note on the first space, followed by an E-flat4 note on the second space. Fingering numbers 3, 1, 1, 3 are shown below the bass clef.

De 4ª Justa o Perfecta (2 1/2 tonos)

Musical notation for a perfect fourth interval (2 1/2 tones) starting from C4. The treble clef shows a C4 note on the first line, followed by an F4 note on the fourth line. The bass clef shows a C4 note on the first space, followed by an F4 note on the third space. Fingering numbers 3, 3, 3, 3 are shown below the bass clef.

De 5ª Justa o Perfecta (3 1/2 tonos)

Musical notation for a perfect fifth interval (3 1/2 tones) starting from C4. The treble clef shows a C4 note on the first line, followed by a G4 note on the second space. The bass clef shows a C4 note on the first space, followed by a G4 note on the second space. Fingering numbers 3, 0, 0, 3 are shown below the bass clef.

De 6ª Mayor (4 1/2 tonos)

Musical notation for the 6th Major chord (4 1/2 tones). The treble clef shows notes G4, B4, and D5. The bass clef shows notes G2 and B2. Fingering: index finger on G4, middle finger on B4, ring finger on D5; thumb on G2, index finger on B2.

De 6ª menor (4 tonos):

Musical notation for the 6th minor chord (4 tones). The treble clef shows notes G4, Bb4, and Db5. The bass clef shows notes G2 and Bb2. Fingering: index finger on G4, middle finger on Bb4, ring finger on Db5; thumb on G2, index finger on Bb2.

De 7ª Mayor (5 1/2 tonos)

Musical notation for the 7th Major chord (5 1/2 tones). The treble clef shows notes G4, B4, and D5. The bass clef shows notes G2 and B2. Fingering: thumb on G4, index finger on B4, middle finger on D5; thumb on G2, index finger on B2.

De 7ª menor (5 tonos):

Musical notation for the 7th minor chord (5 tones). The treble clef shows notes G4, Bb4, and Db5. The bass clef shows notes G2 and Bb2. Fingering: index finger on G4, middle finger on Bb4, ring finger on Db5; thumb on G2, index finger on Bb2.

De 8ª Justa (6 tonos):

Musical notation for the 8th Justa chord (6 tones). The treble clef shows notes G4, B4, and D5. The bass clef shows notes G2 and B2. Fingering: index finger on G4, middle finger on B4, ring finger on D5; thumb on G2, index finger on B2.

De 9ª Mayor (7 tonos)

Musical notation for the 9th Major chord (7 tones). The treble clef shows notes G4, B4, and D5. The bass clef shows notes G2 and B2. Fingering: index finger on G4, middle finger on B4, ring finger on D5; thumb on G2, index finger on B2.

De 9ª menor (6 1/2 tonos):

Musical notation for the 9th minor chord (6 1/2 tones). The treble clef shows notes G4, Bb4, and Db5. The bass clef shows notes G2 and Bb2. Fingering: index finger on G4, middle finger on Bb4, ring finger on Db5; thumb on G2, index finger on Bb2.

De 11ª Mayor (9 tonos)

Musical notation for the 11th Major chord (9 tones). The treble clef shows notes G4, B#4, and D#5. The bass clef shows notes G2 and B2. Fingering: index finger on G4, middle finger on B#4, ring finger on D#5; thumb on G2, index finger on B2.

De 11ª menor (8 1/2 tonos):

Musical notation for the 11th minor chord (8 1/2 tones). The treble clef shows notes G4, Bb4, and Db5. The bass clef shows notes G2 and Bb2. Fingering: index finger on G4, middle finger on Bb4, ring finger on Db5; thumb on G2, index finger on Bb2.

18. INTERVALOS MELÓDICOS Y ARMÓNICOS: AUMENTADOS Y DISMINUIDOS

Ejemplo partiendo de Do natural:

De 2ª aumen.(1 1/2 tono):

melódico armónico

3 1 1 3

De 3ª aumen.(2 1/2 tonos)

De 3ª dism.(1 tono):

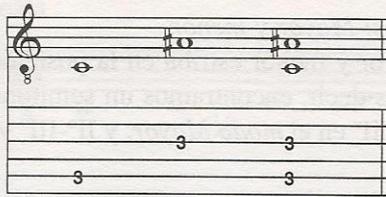
De 4ª aumen.(3 tonos)

De 4ª dism.(2 tonos):

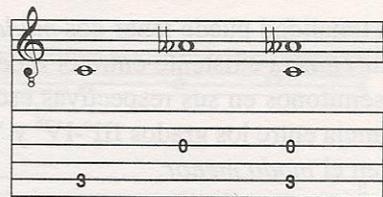
De 5ª aumen.(4 tonos)

De 5ª dism.(3 tonos):

De 6ª aumen.(5 tonos)



De 6ª dism. (3 1/2 tonos):



19. CONSONANCIAS Y DISONANCIAS

Denominaremos *intervalo armónico* a la distancia que existe entre dos sonidos simultáneos.

Los intervalos armónicos serán *consonantes* y *disonantes*.

Según el punto de vista de la Música Clásica los *intervalos armónicos consonantes* tienen un carácter de reposo, mientras que los *intervalos armónicos disonantes* al crear tensión o movimiento tienden necesariamente a su resolución.

Las *Consonancias* pueden subdividirse en dos grupos:

- *Consonancias Perfectas*: 4ª Justa, 5ª Justa y 8ª Justa.
- *Consonancias Imperfectas*: 3ª y 6ª Mayores y menores.

Las *Disonancias* son todas las 2ª, 7ª y 9ª Mayores y menores, así como todos los demás intervalos aumentados y disminuidos.

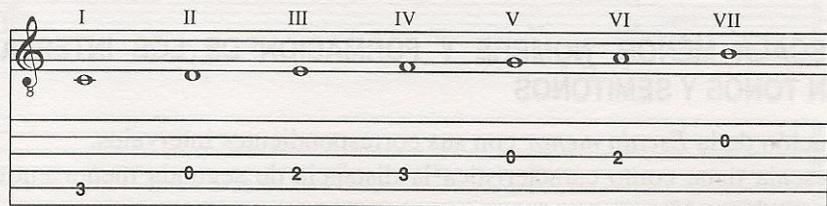
20. TONALIDAD

La *Tonalidad* es el sistema de sonidos que sirve de fundamento a una composición. Su eje principal se denomina *Tónica*.

La Tonalidad se basa en siete grados que corresponden a las siete notas de la escala musical, los cuales numeraremos y denominaremos según la posición que ocupe en la escala.

Ejemplo de la escala en Do:

Iº DO, IIº RE, IIIº MI, IVº FA, Vº SOL, VIº LA, VIIº SI



21. MODALIDAD

Una tonalidad puede tener dos *modalidades*: *Mayor* y *menor*.

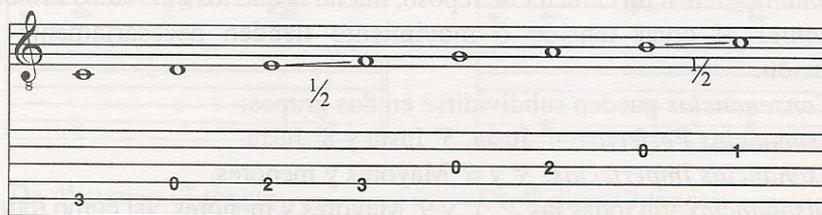
La diferencia existente entre el modo Mayor y menor estriba en la posición de los semitonos en sus respectivas escalas, es decir, encontramos un semitono de distancia entre los grados III^o-IV^o y VII^o-VIII^o en el *modo Mayor*, y II^o-III^o y V^o-VI^o en el *modo menor*.

22. ESCALA MAYOR. NOMBRE Y FORMACIÓN DE LOS INTERVALOS EN TONOS Y SEMITONOS

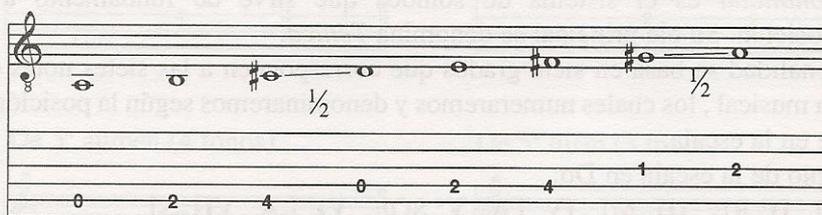
Formación de la *Escala Mayor* con sus correspondientes intervalos.

Esta escala tiene como característica la distancia de segunda menor ($\frac{1}{2}$ tono) entre los grados III^o-IV^o y VII^o-VIII^o.

Tomaremos como partida el tono de DO por no encontrar ninguna alteración en la escala:



Ejemplo en La Mayor (para poder mantener el orden inalterable de tonos y semitonos que tenemos de referencia en la plantilla que se crea en la escala Mayor de DO deberemos alterar las notas FA, SOL y DO aumentándolas en medio tono) :



23. ESCALA MENOR. NOMBRE Y FORMACIÓN DE LOS INTERVALOS EN TONOS Y SEMITONOS

Formación de la *Escala menor* con sus correspondientes intervalos.

Esta escala tiene como característica la distancia de segunda menor entre los grados II^o-III^o y V^o-VI^o

Tomaremos como partida el tono de LA por no encontrar ninguna alteración en la escala :

Ejemplo en Do menor (para poder mantener el orden inalterable de tonos y semitonos que tenemos de referencia en la plantilla que se crea en la escala menor de LA deberemos alterar las notas SI, MI y LA rebajándolas $\frac{1}{2}$ tono) :

24. ESCALA MENOR ARMÓNICA. NOMBRE Y FORMACIÓN DE LOS INTERVALOS EN TONOS Y SEMITONOS

Formación de la *Escala menor armónica* con sus correspondientes intervalos. Esta escala tiene como característica la distancia de segunda menor entre los grados II°-III°, V°-VI° y VII°-VIII°. Creándose a su vez una distancia de segunda aumentada de (1 $\frac{1}{2}$ tono) entre los grados VI°-VII°.

Ejemplo en LA:

Ejemplo en DO:

2ª aumen.

25. LA ARMADURA

Para evitar escribir reiteradamente durante la composición de una Obra las alteraciones de sostenidos o bemoles que forman parte de una escala de la Tonalidad (a excepción de DO Mayor y LA menor por carecer éstas de alteraciones en sus escalas), deberemos recurrir a colocar estas alteraciones de un modo ordenado en el margen derecho de la Clave y repetir las insistentemente mientras nos mantengamos en la Tonalidad.

A ello le denominaremos *Armadura*.

Tendremos dos tipos de armadura, en *sostenidos* y en *bemoles*.

El orden inalterable de los sostenidos será FA, DO, SOL, RE, LA MI y SI (creándose una progresión por quintas ascendentes) y el orden de los bemoles será SI, MI, LA, RE, SOL, DO y FA (creándose una progresión por quintas descendentes).

Una misma armadura representará las dos modalidades existentes: Mayor y menor.

Para determinar el nombre de la Tonalidad Mayor de la armadura, en el caso de los sostenidos ascenderemos una segunda menor desde el último sostenido que contiene la armadura, y en el caso de los bemoles descenderemos una cuarta justa desde el último bemoles de la armadura.

Para encontrar el relativo menor de ambos casos descenderemos una tercera menor (de $1\frac{1}{2}$ tono).

Forma de averiguar los relativos Mayores y menores en las armaduras de sostenidos.

Si tenemos una armadura de dos sostenidos (FA y DO) ascenderemos desde la nota que da nombre al último sostenido DO \sharp un semitono diatónico y encontraremos la nota RE, que dará nombre a la Tonalidad mayor.

Para hallar su relativo menor descenderemos desde la nota RE un intervalo de tercera menor y encontraremos la nota SI que dará nombre a la Tonalidad menor.



Forma de averiguar los relativos Mayores y menores en las armaduras de bemoles.

Si tenemos una armadura de tres bemoles (SI,MI,LA) descenderemos desde la nota que da nombre al último bemoles LA^b una cuarta justa de $2 \frac{1}{2}$ tonos y encontraremos la nota MI^b que dará nombre a la Tonalidad mayor.

Para hallar su relativo menor descenderemos desde la nota MI^b un intervalo de tercera menor y encontraremos la nota DO que dará nombre a la Tonalidad menor.



Gráfico:

DO	SOL	RE	LA	MI	SI	FA \sharp	DO \sharp

26. SIGNOS DE REPETICIÓN

A dos barras (ancha la primera y estrecha la segunda) y dos puntitos en los espacios dos y tres del pentagrama se le denomina *barras de repetición*.

Si encontramos un fragmento con las dobles barras enfrentadas por el lado de los puntos, éstas nos indicarán que el fragmento deberá repetirse.

Cuando sólo encontremos uno de ellos con el doble punto a la izquierda nos indicará que la repetición deberá ser desde el comienzo.



ARMONÍA TRADICIONAL

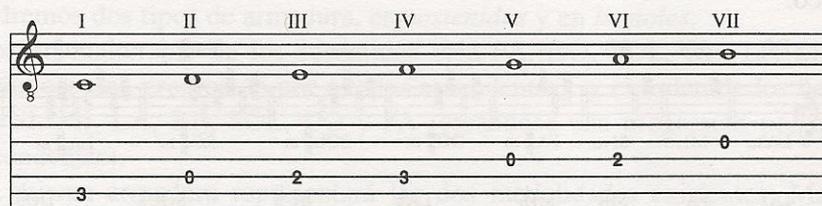
NIVEL ELEMENTAL

1. NOMBRE DE LOS GRADOS DE LA TONALIDAD

La denominación de cada *grado de la Tonalidad* que configura la escala será:

- I° TÓNICA
- II° SUPERTÓNICA
- III° MEDIANTE
- IV° SUBDOMINANTE
- V° DOMINANTE
- VI° SUPERDOMINANTE
- VII° SUBTÓNICA (si se encuentra a la distancia de 1 tono de la Tónica) o SENSIBLE (si se encuentra a la distancia de $\frac{1}{2}$ tono de la Tónica)

Ejemplo de la escala en Do:



2. FORMACIÓN DEL ACORDE TRÍADA MAYOR Y MENOR

Denominaremos *acorde tríada* al grupo de tres notas diatónicas superpuestas por terceras consecutivas:

- *Fundamental* a la primera o más grave.
- *Tercera* a la voz media.
- *Quinta* a la voz superior.

Formación del *Acorde Perfecto Mayor* (M) con su correspondiente relación de intervalos.

Se constituye de una 3ª Mayor (2 tonos) y una 5ª Justa ($3 \frac{1}{2}$ tonos).

Ejemplo en Do Mayor :

Formación del Acorde Perfecto menor (m) con su correspondiente relación de intervalos.

Se constituye de una 3ª menor (1 ½ tono) y una 5ª Justa (3 ½ tonos).
Ejemplo en Do menor :

3. FORMACIÓN DEL ACORDE TRÍADA DISMINUIDO Y AUMENTADO

Formación del Acorde de 5ª disminuida (♭5) con su correspondiente relación de intervalos.

Se constituye de una 3ª menor (1 ½ tono) y una 5ª disminuida (3 tonos).
Ejemplo en Do 5ª dism.:

Formación del Acorde de 5ª aumentada (+5) con su correspondiente relación de intervalos.

Se constituye de una 3ª Mayor (2 tonos) y una 5ª aumentada (4 tonos)

Ejemplo en Do 5ª aumen.:

4. ESTADO DE LOS ACORDES

Encontramos tres *estados* distintos para establecer diferencias en la posición del acorde sin alterar su nombre ni su función:

- *Estado fundamental* o *estado directo* (el que dará nombre al acorde).
- *1ª inversión* (con la tercera en el bajo).
- *2ª inversión* (con la 5ª en el bajo).

Ejemplo en el acorde de DO Mayor:

5. DISPOSICIÓN DE LOS ACORDES

Llamaremos *disposición* a la modificación del orden de las notas que conforman el acorde a excepción del bajo, sea cual sea su estado.

Tendremos dos disposiciones: *abierta* o *cerrada*.

Ejemplo en el acorde de DO Mayor:

6. EL CIFRADO EN LOS ACORDES TRÍADAS

La *Cifra* sirve para expresar los intervallos que encontraremos desde el bajo a las demás notas que componen el acorde.

Nos dice a su vez donde tenemos la fundamental del acorde y su estado.

- *Estado fundamental*: sin cifrado, se forma por la primera nota del acorde en el bajo y la colocación de la tercera y quinta del acorde en la disposición que deseemos.

- *1ª Inversión*: cifrado 6, la tercera del acorde en el bajo y la colocación de la fundamental y quinta del acorde en la disposición que deseemos.

- *2ª Inversión*: cifrado 6/4, la quinta en el bajo y la colocación de la fundamental y tercera del acorde en la disposición que deseemos.

El *cifrado* lo colaremos en la parte inferior del pentagrama, debajo mismo de la nota más grave.

Ejemplo en el acorde de DO Mayor:

Directo	1ª Inversión	2ª Inversión
3	6	6 4
2	1	1
1	2	0
0	0	0
0	0	0
0	0	0
0	6	6 4

7. EL MOVIMIENTO MELÓDICO DE LAS VOCES

Denominaremos *movimiento melódico* a la melodía que desarrollará cada voz por grados conjuntos o disjuntos.

Llamaremos *voz* a cada una de las notas que configuran un acorde, y que se desplazarán por grados *conjuntos* (a distancia de segunda diatónica) o *disjuntos* (a distancia mayor de segunda diatónica).

8. EL MOVIMIENTO ARMÓNICO DE LAS VOCES

Llamaremos *movimiento armónico* cuando comparemos dos voces con otras dos anteriores o posteriores relacionadas entre sí por estar en las mismas líneas melódicas.

Clasificaremos de tres maneras diferentes los movimientos armónicos:

- *Directo*. Las dos voces se desplazan en la misma dirección.
- *Contrario*. Las dos voces se desplazan en dirección opuesta.
- *Oblicuo*. Una voz permanece inmóvil mientras que la otra se desplaza ascendiendo o descendiendo.

Gráfico:

Directo		Contrario		Oblicuo	
0	2	2	3	2	2
2	0	3	5	0	0
3				3	

9. DISTANCIA ENTRE GRADOS EN LA TONALIDAD MAYOR

La distancia o intervalo que separa el I° Grado o Tónica de cada uno de los demás grados es:

- Del I° al II° es de una 2ª Mayor
- Del I° al III° es de una 3ª Mayor
- Del I° al IV° es de una 4ª Justa
- Del I° al V° es de una 5ª Justa
- Del I° al VI° es de una 6ª Mayor
- Del I° al VII° es de una 7ª Mayor

10. LA ESCALA MAYOR CON SUS TIPOS DE ACORDE

Utilizaremos números romanos para la indicación del grado de la escala sobre el que se formará el acorde.

Perfectos Mayores (M): **I, IV y V**

Perfectos menores (m): **II, III y VI**

Disminuido (dism.): **VII**

Ejemplo en DO Mayor:

I	II	III	IV	V	VI	VII
0	2	0	1	3	0	1
2	3	0	2	4	1	3
3	5	2	3	5	2	4

11. DISTANCIA ENTRE GRADOS EN LA TONALIDAD MENOR

La distancia o intervalo que separa el I° Grado o Tónica de cada uno de los demás grados es:

Del I° al II° es de una 2ª Mayor

Del I° al III° es de una 3ª menor

Del I° al IV° es de una 4ª Justa

Del I° al V° es de una 5ª Justa

Del I° al VI° es de una 6ª menor

Del I° al VII° es de una 7ª menor

12. LA ESCALA MENOR CON SUS TIPOS DE ACORDE

Perfectos Mayores (M): **III, VI, VII**

Perfectos menores (m): **I, IV, V**

Disminuido (dism.): **II**

Ejemplo en La menor:

	I	II	III	IV	V	VI	VII
0	1	3	5	7	8	10	10
1	3	5	6	8	10	12	12
2	4	5	7	9	10	12	12

13. LA ESCALA MENOR ARMÓNICA CON SUS TIPOS DE ACORDE

Perfectos Mayores (M): **V y VI**

Perfectos menores (m): **I y IV**

Disminuidos (dism.): **II y VII**

Aumentado (aumen.): **III**

Ejemplo en La menor armónica:

	I	II	III	IV	V	VI	VII
0	1	4	5	7	8	10	10
1	3	5	6	8	10	12	12
2	4	5	7	9	10	12	13

14. CADENCIAS CONCLUSIVAS

Al igual que la declamación oral y el lenguaje escrito la música tiene momentos de reposo que delimitan las diferentes partes armónicas que constituyen su composición. A ese reposo le denominaremos *Cadencias*.

Llamaremos *Cadencias conclusivas* al reposo o conclusión que haremos en la Tónica viniendo anteriormente de la Dominante V° (denominada *Auténtica*) o la Subdominante IV° (denominada *Plagal*).

Duplicaremos la fundamental, tercera o quinta del acorde, por este orden de importancia, para crear un acorde a cuatro voces esencial para el buen desarrollo de los encadenamientos armónicos.

Ejemplo en Do Mayor:

Ejemplo en La menor:

15. CADENCIAS SUSPENSIVAS

Llamaremos *suspensivas* a todas aquellas Cadencias que no presentan el acorde de Tónica como conclusión o reposo en estado directo y dejan esta función al acorde de Tónica en primera inversión, así como al VI, al III, al V o al IV.

Ejemplo en Do Mayor:

* Evitaremos los unísonos en la tablatura por ser éstos más teóricos que prácticos guitarrísticamente.

16. MOVIMIENTOS ARMÓNICOS TRADICIONALES DEL I, V Y IV

a) De Tónica (I) a Dominante (V) y de Tónica a Subdominante (IV).

Ejemplo en Do Mayor:

Musical notation for harmonic movement I-V and I-IV in C major. The first measure shows the Tónica (I) chord (C major) and the Dominante (V) chord (G major). The second measure shows the Tónica (I) chord and the Subdominante (IV) chord (F major). Below the staff is a guitar chord diagram with strings numbered 1 to 6 from top to bottom.

1	0	1	1
0	0	0	2
2	0	2	3
3	3	3	1

b) De Dominante a Tónica y de Dominante a Subdominante.

Ejemplo en Do Mayor:

Musical notation for harmonic movement V-I and V-IV in C major. The first measure shows the Dominante (V) chord (G major) and the Tónica (I) chord (C major). The second measure shows the Dominante (V) chord and the Subdominante (IV) chord (F major). Below the staff is a guitar chord diagram with strings numbered 1 to 6 from top to bottom.

0	1	0	1
0	0	0	2
0	2	0	3
3	3	3	1

c) De Subdominante a Tónica y de Subdominante a Dominante.

Ejemplo en Do Mayor:

Musical notation for harmonic movement IV-I and IV-V in C major. The first measure shows the Subdominante (IV) chord (F major) and the Tónica (I) chord (C major). The second measure shows the Subdominante (IV) chord and the Dominante (V) chord (G major). Below the staff is a guitar chord diagram with strings numbered 1 to 6 from top to bottom.

1	1	1	0
2	0	2	0
3	2	3	0
1	3	1	3

17. ACORDES CUATRÍADAS Y QUINTÍADAS

- Formación del *Acorde Mayor* de 7ª (*cuatríada*) Mayor y menor con su correspondiente relación de intervalos.

Ejemplo en Do Mayor :

7ª Mayor (5 1/2 tonos)
2 tonos
5ª Justa

7ª menor (5 tonos)
2 tonos
5ª Justa

3 2 0 0 2 3 | 0 7 0 6 7 8

- Formación del *Acorde menor* de 7ª (*cuatríada*) Mayor y menor con su correspondiente relación de intervalos .

Ejemplo en La menor :

7ª Mayor (5 1/2 tonos)
1 1/2 tonos
5ª Justa

7ª menor (5 tonos)
1 1/2 tonos
5ª Justa

5 3 2 1 2 5 | 5 3 2 0 2 5

- Formación del *Acorde Mayor* de 9ª (*quintíada*) Mayor y menor con su correspondiente relación de intervalos.

Ejemplo en Do Mayor :

9ª Mayor (7 tonos)
2 tonos
7ª menor

9ª menor (6 1/2 tonos)
2 tonos
7ª menor

3 2 0 3 3 3 | 3 2 0 3 2 3

* Anularemos en la tablatura la 5ª para así crear un acorde característico del flamenco y poder obtener a su vez un acorde a cuatro voces.

- Formación del *Acorde menor* de 9 (quintíada) Mayor y menor con su correspondiente relación de intervalos .

Ejemplo en La menor :

The image shows two musical examples side-by-side. The left example is for a 9th Major chord (7 tones) in A minor, with notes A, C, E, G, B. The right example is for a 9th Minor chord (6 1/2 tones) in A minor, with notes A, C, E-flat, G, B. Both examples show the interval of 1 1/2 tones between the 3rd and 4th notes and a 7th menor interval between the 7th and 9th notes. Below the staff is the guitar tablature for both chords.

* Anularemos en la tablatura la 7ª del acorde para obtener así un acorde a cuatro voces.

18. ACORDE DE 7ª DE DOMINANTE

El *acorde de Dominante* (V) ha de ser invariablemente un acorde tríada perfecto Mayor, al añadirle una 7ª *menor* creamos auditivamente una mayor tendencia a la resolución en la Tónica (siendo ésta la forma más generalizada de utilizar la cadencia, por ser realmente conclusiva).

Su cifrado será el número 7 (indicador de la séptima) seguido de la cifra romana. Ejemplo: V7

19. LA PROGRESIÓN CARACTERÍSTICA I - V7 - I - IV - I - V7 - I

Al modelo que se establece de una determinada sucesión de acordes le denominaremos *progresión*.

La progresión más característica de la música popular es la creada por la Tónica (I) como eje central y sus pasos a Dominante (V), Subdominante (IV) y Dominante (V), por este orden, para resolver finalmente en la Tónica.

Estos encadenamientos son muy utilizados en diversos estilos Flamencos en su concepción tradicional, como veremos en el apartado LA FORMA MUSICAL FLAMENCA.

Estos encadenamientos no son exclusivamente teóricos sino que han sido aplicados para su práctica en relación al instrumento.

Ejemplo en Do Mayor:

Ejemplo en La menor:

I	V7	I	IV	I	V7	I		I	V7	I	IV	I	V7	I
1	3	1	1	1	3	1	0	0	0	1	0	0	0	
0	4		2	0	0	0	1	3	1	3	1	3	1	
2	3	2	3	2	3	2	2	1	2	2	2	1	2	
3		3		3		3	0		0	0	2		0	
	3		1		3		0							

20. MODULACIÓN

Aunque el número de combinaciones que podemos realizar dentro de una misma Tonalidad es ilimitado, bien es verdad que uno o varios cambios de Tonalidad dentro de una Obra enriquecen enormemente el colorido sonoro de ésta.

Denominaremos *Modulación* al paso de una Tonalidad a otra .

Las Modulaciones más utilizadas serán:

- La misma nota que da nombre a la Tonalidad pasa a constituirse en Tónica pero modificándole el Modo; es decir, si la Tonalidad de partida es MI Mayor modificaremos el Modo del acorde y lo convertiremos en MI menor.
- El relativo menor del Tono anterior pasa a constituirse en Tónica; es decir, si la Tonalidad de partida es DO Mayor su relativo menor LA pasará a ser la Tónica del nuevo tono (LA menor), con lo cual modificaremos el Modo de la Tonalidad.
- La Dominante del Tono anterior pasa a constituirse en Tónica; es decir, si la Tonalidad de partida es DO Mayor su Dominante (SOL) pasará a ser la Tónica del nuevo tono (SOL Mayor).

LA CADENCIA ANDALUZA

NIVEL ELEMENTAL

En el Flamenco encontramos dos tipos de conceptos armónicos diferenciados, la *Cadencia Andaluza* o *Modo Dórico Flamenco* y la *Armonía tradicional Clásica*.

1. LAS ESCALAS GRIEGAS

Pitágoras, padre y artífice de la teoría musical griega (s. VI - V a.C.) desarrolló una correspondencia directa entre la música y los números.

Esta cosmología abandonada e ignorada por Occidente fué posteriormente recogida y transmitida por los árabes a la Europa medieval influenciando y transformando toda nuestra cultura.

Las escalas musicales griegas estaban vinculadas directamente a su instrumento por excelencia la *Lira de cuatro órdenes*, basándose en ella para construir grupos de cuatro notas descendentes que denominaron *tetracordos*.

El sistema musical griego se fundamentaba en la extensión de la voz humana, y se ordenaron y cantaron los modos en sentido descendente (de agudo a grave), a la inversa de nuestro sistema musical moderno que generalmente se desarrolla en sentido ascendente.

El Flamenco utiliza la forma descendente griega, tan peculiar en los Cantes Puros.

El *tetracordo* pues son cuatro sonidos sucesivos por segundas o grados conjuntos descendentes, que podían ser Mayores (de 1 tono) o menores (de $\frac{1}{2}$ tono), formando en su totalidad una cuarta justa de $2 \frac{1}{2}$ tonos.

Dependiendo de la colocación del semitono ($\frac{1}{2}$ tono) en el tetracordo, éste podía denominarse de tres maneras diferentes:

- LIDIO (encontramos el semitono entre la primera y segunda nota).
- FRIGIO (entre la segunda y tercera nota).
- DÓRICO o DORIO (entre la tercera y cuarta nota).

El Flamenco Puro adopta el Modo Dórico o Dorio como base estructural armónica.

2.MODO DÓRICO GRIEGO

Se dice erróneamente que los *modos Gregorianos* derivan de los *modos Griegos*. En realidad de éstos sólo se tomaron sus nombres (*Dórico, Frigio, Lidio* y *Mixolidio* también llamados *Protus, Déuterus, Trítus* y *Tetrardus*, denominación éstos de primero, segundo, tercero y cuarto).

Los nombres de los modos Griegos fueron aplicados por *Glareanus* (s. XV-XVI) a los modos Gregorianos no por la colocación del semitono en el tetracordo, sino por el número de orden. *Zarlino* (s. XVI) posteriormente conservó los nombres de Glareanus pero tomando como primer modo el DO. Como resultado de toda esta confusión, el modo Dórico griego antiguo se convirtió en Frigio y éste en Dórico. Esta nomenclatura tuvo mucha aceptación y continúa en la actualidad.

Formación de la *Escala Dórica Griega* (o Frigia Gregoriana) y sus tetracordos:

3. LA PROGRESIÓN ARMÓNICA FLAMENCA: LA CADENCIA ANDALUZA

Llamaremos *Progresión Armónica Flamenca* o *Cadencia andaluza* a la disposición que se crea del segundo tetracordo melódico Dórico Griego. Por ello no lo numeraremos como ocurre en la lógica musical de un modo ascendente, sino que le crearemos un orden numérico especial, en este caso descendente. De esta manera tendremos el **IV** como gran centro Tonal (base de la tonalidad en la armadura) con carácter de *Gran Tónica* o *Tónica principal* y el **I** *Tónica de segundo orden* o *Tónica secundaria* como final de frase o ciclo, creándose la cadencia final resolutoria entre los acordes **II** y **I** de la Tonalidad.

Destacaremos la característica de convertir el acorde I de la progresión en un acorde Perfecto Mayor (2 tonos entre la fundamental y la tercera del acorde) y no un acorde Perfecto menor como le correspondería, debido en su momento a la influencia de otros sistemas musicales.

Transformación del segundo tetracordo Dórico en acordes armónicos:

4. LOS ACORDES PRINCIPALES Y SECUNDARIOS

La Armonía aplicada al Flamenco pasa indiscutiblemente por un estudio de aproximación a la Guitarra, sus características técnicas y sonoras, y la disposición de las notas en el instrumento.

Desde los primeros acompañamientos se crearon dos formas de desarrollar la Cadencia andaluza, lo que se llama tradicionalmente *por arriba* o en MI (en la Tonalidad de LA menor en la armadura creándose la cadencia resolutoria en los tonos FA y MI) y *por medio* o en LA (en la Tonalidad de RE menor en la armadura creando la cadencia resolutoria en los tonos de SI \flat y LA), que denominaremos *básicas*.

La incorporación posteriormente de la *Cejilla* dará un impulso decisivo a mantener estas *posiciones* o *posturas* y conservarlas con el fin de ampliar enormemente el número de Tonalidades que se pueden desarrollar sin que por ello perdamos ninguna de las singulares características sonoras.

Utilizaremos como ejemplos los Modos *MI Dórico* (LA menor en la armadura) y *LA Dórico* (RE menor en la armadura).

Así pues desarrollaremos y numeraremos siete grados que corresponden a los siete notas de la escala Dórica descendente, teniendo como puntal el IV que corresponderá a una *Gran Tónica de orden superior* que actúa como centro Tonal y que resolverá en la Tónica I del Modo, convertido éste en acorde Perfecto Mayor, de ahí que le denominemos *Dórica Flamenca*.

Formación en tríadas de la escala Dórica Flamenca descendente con sus correspondientes tipos de acorde:

Ejemplo en MI (tonalidad en la armadura *La menor*):

PERFECTOS MAYORES: MI (I), FA (II), SOL (III), DO (VI)

PERFECTOS MENORES: LA (IV), RE (VII)

ACORDE DE 5ª DISMINUIDA (5): SI (V)

Gráfico:

VII	VI	V	IV	III	II	I
5	3	1	0	3	1	0
6	5	3	1	4	2	1
7	5	4	2	5	3	2

ACORDES PRINCIPALES: IV La m , III SOL, II FA, I MI.

ACORDES SECUNDARIOS: VI DO, VII Re m, V SI 5ª dism.

Ejemplo en LA (tonalidad en la armadura *Re menor*):
 PERFECTOS MAYORES: LA (I), SI b (II), DO (III), FA (VI)
 PERFECTOS MENORES: RE (IV), SOL (VII)
 ACORDE DE 5ª DISMINUIDA (5): MI (V)

Gráfico:

Chord	Notes	Fingering
VII	SI b, DO, RE, MI, FA, SOL	3 3 5
VI	LA, SI b, DO, RE, FA, SOL	1 2 3
V	LA, SI b, DO, RE, MI, FA	3 5 7
IV	RE, MI, FA, SOL, LA, SI b	2 3 5
III	LA, SI b, DO, RE, FA, SOL	0 2 3
II	LA, SI b, DO, RE, MI, FA	3 5 6
I	LA, SI b, DO, RE, MI, FA	2 4 5

ACORDES PRINCIPALES: IV *Re m*, III *DO*, II *SI b*, I *LA*.
 ACORDES SECUNDARIOS: VI *FA*, VII *Sol m*, V *MI 5ª dism.*

5. LA PROGRESIÓN CARACTERÍSTICA IV - III - II - I

Es muy importante tener en cuenta que las prohibiciones y limitaciones de los movimientos y encadenamientos armónicos de la Música Clásica dejan de tener efecto en el Flamenco, porque lo que en la música considerada culta puede ser completamente prohibitivo en la Música Flamenca es absolutamente coherente.

Ejemplo en MI

Chord	Notes	Fingering
IV	MI, FA, SOL, LA, SI b, DO	5 3 5
III	MI, FA, SOL, LA, SI b, DO	3 4 1
II	MI, FA, SOL, LA, SI b, DO	1 2 1
I	MI, FA, SOL, LA, SI b, DO	0 1 1

IV *LAm* III *SOL* II *FA* I *MI*

Ejemplo en LA

Chord	Notes	Fingering
IV	LA, SI b, DO, RE, MI, FA	5 6 7
III	LA, SI b, DO, RE, MI, FA	3 5 3
II	LA, SI b, DO, RE, MI, FA	1 3 2
I	LA, SI b, DO, RE, MI, FA	0 2 2

IV *REm* III *DO* II *SI b* I *LA*

6. CADENCIAS

Ver los apartados 14 y 15 “*Cadencias Conclusivas y Suspensivas*” de *Armonía Tradicional*.

Cadencia característica Flamenca II - I de segunda menor.

Ejemplo en MI

II I

FA MI

Ejemplo en LA

II I

SIb LA

Cadencias sustitutorias V7 - I y VII - I.

Estas cadencias, en un orden inferior de importancia, crean al igual que la cadencia característica II - I la sensación de resolución, en el caso del V (acorde de 5ª dism.) le añadiremos una 7ª menor (ver apartado 16 de *Armonía Tradicional* y apartado 8 de la *Cadencia Andaluza*).

Estos encadenamientos no son exclusivamente teóricos sino que han sido aplicados para su práctica en relación al instrumento.

Ejemplo en MI

V7 I VII I

SI dism7 MI RE m MI

Ejemplo en LA

V7 I VII I

MI dism7 LA SOL m LA

Cadencia suspensiva o semi-cadencia III - VI.

Esta cadencia tiene como finalidad crear un momentáneo reposo sobre un acorde que no es la Tónica (I). Su utilidad es de paso en la progresión.

Ejemplo en MI

III VI

III VI

III SOL VI DO

Ejemplo en LA:

III VI

III VI

III DO VI FA

7. EMPLEO DE LOS ACORDES SECUNDARIOS

Empleo del VI en sustitución del III en la progresión característica.

Ejemplo de la cadencia en MI

IV VI II I

IV VI II I

IV LAm VI DO II FA I MI

Ejemplo de la cadencia en LA:

IV VI II I

IV VI II I

IV RE m VI FA II SI b I LA

Empleo del VII en sustitución del IV en la progresión característica.

Estos encadenamientos no son exclusivamente teóricos sino que han sido aplicados para su práctica en relación al instrumento.

Ejemplo en MI

Diagram showing fretboard positions for chords VII, III, II, and I in the key of E (MI). Fingerings are provided for each chord. The names of the chords are listed below: RE m, SOL, FA, MI.

Ejemplo en LA

Diagram showing fretboard positions for chords VII, III, II, and I in the key of A (LA). Fingerings are provided for each chord. The names of the chords are listed below: SOL m, DO, SI b, LA.

8. LA UTILIZACIÓN DE 7ª Y 9ª

La importancia de la utilización de acordes provistos de 7ª y 9ª viene dado por una necesidad musical y la de facilitar en su día las posiciones de mano izquierda en el instrumento.

Aunque la melodía trazada del *Cantaor* teóricamente es definida lo que no es definido es el modo de tratarla.

A diferencia de las grandes escuelas vocales tradicionales de Oriente, la falta de rigor en la afinación viene dada por una carencia de claridad en el trazado cromático de las escalas (subdivisible en la mayoría de los casos). La guitarra ha sabido suplir lo complicado de su acompañamiento creando acordes con disonancias que dan una ambientación adecuada ante la ambigüedad melódica vocal.

Tradicionalmente las 7ªs serán siempre menores en los siete acordes de la Tonalidad y las 9ªs Mayores en los acordes II, III, IV, VI y VII, y menores el I y V.

Ejemplo de todos los acordes provistos de 7ªs menores que conforman el modo Dórico flamenco, guitarrísticamente practicables.

Estos encadenamientos han sido aplicados para su práctica en relación al instrumento.

en MI

Diagram showing fretboard positions for chords VII, VI, V, IV, III, II, and I in the key of E (MI). Fingerings are provided for each chord.

en LA:

Diagram showing fretboard positions for chords VII, VI, V, IV, III, II, and I in the key of A (LA). Fingerings are provided for each chord.

Ejemplo de todos los acordes provistos de 9ª Mayor (II, III, IV, VI, VII) y 9ª menor (I y V) que conforman el modo Dórico flamenco, guitarrísticamente practicables.

Estos encadenamientos han sido aplicados para su práctica en relación al instrumento.

en MI

VII VI V IV III II I

6	5	3	1			
9	7	5	4	4	2	1
7	5	3	2	7	5	3
5	3	2	0	5	3	2
				3	1	0

en LA:

VII VI V IV III II I

11	10	8	6	5	3	2
14	12	10	9	7	5	3
12	10	8	7	5	3	2
10	8	7	5	3	1	0

9. ACORDES DE PASO EXCEPCIONALES EN LA CADENCIA ANDALUZA

Es común mezclar en los encadenamientos armónicos de la Cadencia andaluza los conceptos de Armonía tradicional y de esta manera poder utilizar la dominante (V) del acorde al cual vamos a llegar, siempre que estemos de paso entre dos acordes que forman parte de los acordes principales o secundarios, a excepción de la resolución II - I.

10. EL ACORDE DE DOMINANTE SECUNDARIO

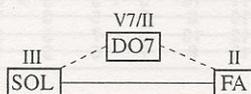
Cualquiera de los acordes que forman la cadencia, a excepción del I, puede ser realizado si le precede un acorde Perfecto Mayor con una 7ª menor (V7); éste tendrá la función respecto a aquel de Dominante.

Empleo del V7 del II de paso entre III y II.

Ejemplo en MI

III V7/II II

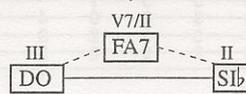
3	5	6
4	3	5
5	5	7
3	3	0



Ejemplo en LA

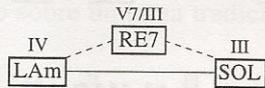
III V7/II II

0	1	1
1	4	3
0	2	3
3		1



Empleo del V7 del III de paso entre IV y III.

Ejemplo en MI



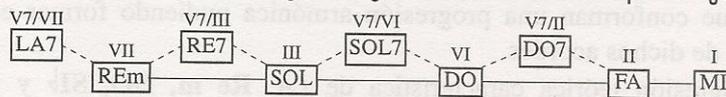
Ejemplo en LA



Empleo del V7 en los acordes VII, III, VI, II de un modo encadenado en la progresión característica.

Estos encadenamientos han sido aplicados para su práctica en relación al instrumento ya que las resoluciones de las 7^{as} y de las sensibles no son teóricamente correctas como veremos en niveles superiores.

Ejemplo en MI:



Ejemplo en LA:

V7/VII VII V7/III III V7/VI VI V7/II II I

7 3 3 5 5 1 1 3 2
5 2 4 5 2 2 2 3 2
7 5 3 5 3 3 1 3 4
5 3 3 3 3 1 1 6 5

V7/VII VII V7/III V7/VI V7/II I
RE7 SOLm SOL7 DO DO7 FA7 SIb LA

11. DISPOSICIONES DE LOS ACORDES CON 7ª Y 9ª MÁS UTILIZADOS GUITARRÍSTICAMENTE EN PRIMERA POSICIÓN DE LOS ACORDES I, II Y III DE LA CADENCIA ANDALUZA

Ejemplo en LA:

I II III
7 9 7/9 7/9 7 7 7/9 7 7 7 7 7/9

0 0 0 3 1 3 1 3 0 3 0
2 2 2 2 3 3 1 3 1 1 3 3
0 3 3 3 1 3 1 1 3 3 3 3
2 2 2 2 3 3 0 0 2 2 5 2
0 0 0 0 1 5 1 1 3 1 3 3
3 3 3 3 4 1 3 3

12. EL MI. NOTA PEDAL EN LA PROGRESIONES ARMÓNICAS

La *nota pedal* es un sonido del mismo nombre que se prolonga durante todos los acordes que conforman una progresión armónica pudiendo formar esta nota parte o no de dichos acordes.

En la progresión teórica característica de LA: **Re m**, **DO**, **SI^b** y **LA** nos encontramos en la práctica guitarrística con una sucesión de los acordes de **SI^b** (con bajo Re), **DO7/9**, **SI^b** y **LA**. Ésta viene dada por la sustitución del IV (Re m) de la Cadencia por un II (SI^b).

Esta progresión nos permite mantener las notas SI^b y RE en el encadenamiento de los tres acordes creándose a su vez la nota pedal *mi*

(1ª cuerda al aire en la guitarra) ajena al acorde de Si \flat (II) y parte integrante de los acordes de DO (III) y LA (I).

En la progresión característica de MI al igual que en LA, nos encontramos con la nota pedal *mi* (1ª cuerda al aire en la guitarra) perteneciente al IV (La m) y I (MI) pero ajena al III (SOL) y II (FA).

Esta singularidad la hallamos en muchos de los pasajes de temas y variaciones de los estilos que se configuran en los Modos Dóricos Flamencos de LA y MI, así como en diferentes progresiones armónicas características de los estilos de *Taranta* (FA \sharp Dórico), *Granaina* (SI Dórico), *Rondeña* (DO \sharp Dórico),... como veremos más adelante.

Ejemplo sobre un tema tradicional de *Siguiriyas* (LA Dórico):

The musical notation is presented in two staves. The upper staff is a treble clef staff in 2/4 time, showing a sequence of chords labeled II, III, II, and I. The lower staff is a guitar tablature with six lines. The fingerings are: 0 0 0 0 for the first measure, 3 3 3 3 for the second, 3 3 3 1 for the third, and 3 1 0 2 for the fourth. A 'y' symbol is placed above the second measure of the treble staff.

LA FORMA MUSICAL FLAMENCA

La *Forma* es un conjunto organizado de ideas musicales.

Los elementos que tendremos en cuenta para configurar la Forma son el *ritmo*, *la melodía* y *la armonía*.

Cada *Forma musical flamenca* sigue desde su génesis un proceso de transformación que no debe darse nunca por cerrado, por el contrario cada estilo con el tiempo ha ido creando ideas nuevas que la enriquecen ampliando su marco musical.

El *Tema* será la melodía instrumentada característica de cada *Estilo* o *Palo* que se desarrolla en unos pasos armónicos concretos y de una duración determinada (generalmente de un ciclo rítmico).

Este fragmento musical puede ser expuesto de un modo simple o complejo.

La *Variación* o *Falseta* es la idea musical tratada en relación a determinadas pautas rítmicas y tonales que vienen dadas por el Tema y que requiere un desarrollo mínimo-básico de pregunta y respuesta.

El *Puente* es un período de ciclos o compases que une una idea musical y su desarrollo con otra encadenando las diferentes partes o secciones de una Obra.

El *Remate* o *Cierre* es el final de sección o conclusión de la Obra que por lo general se compone de uno o dos ciclos rítmicos. Esta característica también es aplicable al Cante y al Baile (también llamado: *Replante*, *Desplante* o *Llamada*).

La composición tradicional básica alternaba el Tema y las Variaciones de un modo indiscriminado, utilizando el remate o cierre característico de cada estilo como puente o finalización de cada sección de la Obra.

La evolución no sólo técnica de la Guitarra Flamenca sino también del concepto concertístico, ha creado unos desarrollos temáticos personales que aunque no sigan un patrón determinado, si unas directrices relativamente próximas.

Su constitución podría ser:

- *EN LOS ESTILOS A COMPÁS* (con estructuras métricas determinadas). Su composición es a la manera característica de un motivo de pregunta-respuesta y su desarrollo posterior. Teóricamente la pregunta y la respuesta deberá tener igual duración de ciclos y el desarrollo la suma total de ambos. Su ordenamiento es personal utilizando puentes de enlace entre las secciones.

- EN LOS ESTILOS DENOMINADOS LIBRES (sin estructuras métricas determinadas).

Su composición sería: *Introducción*, donde se plasma parte de la idea sobre el tema principal a modo de presentación, exposición de un número indeterminado de *Variaciones* de concepción libre y sus correspondientes desarrollos, siendo encadenados éstos con pequeños fragmentos técnico-virtuosísticos a modo de *puentes*, y *conclusión*.

Ejemplo de un modelo básico de composición de los toques *a Compás y Libres*:

a Compás:

INTRODUCCIÓN

MOTIVO 1 (PREGUNTA-RESPUESTA)

DESARROLLO 1

PUENTE

MOTIVO 2

DESARROLLO 2

REMATE O CIERRE

Libre:

INTRODUCCIÓN

VARIACIÓN 1

DESARROLLO 1

PUENTE

VARIACIÓN 2

DESARROLLO 2

CONCLUSIÓN

ORGANIGRAMA DE LOS PRINCIPALES ESTILOS FLAMENCOS GUITARRÍSTICOS DENTRO DE SU PAUTA RÍTMICA Y TONALIDADES CARACTERÍSTICAS

La libertad que ha adquirido la Guitarra Flamenca de Concierto al desligarse del acompañamiento, ha creado que en la actualidad la elección del tono en el cual se compondrá el estilo no venga determinado por los Tonos o Modos en los cuales se configuraron tradicionalmente bajo la tutela del Cante, sino que será el propio compositor el que busque nuevos aspectos sonoros y ambientales.

COMPÁS TERNARIO (3/4)

SOLEÁ (MI Dórico)

SOLEÁ POR BULERIAS (LA Dórico)

BULERÍAS (LA y MI Dórico y en cualquier Tonalidad Mayor o menor*)

ALEGRÍAS (en cualquier Tonalidad Mayor o menor*)

FANDANGO (MI y LA Dórico)

* Las *Bulerías* tradicionalmente en el Tono de LA Mayor y menor.

Las *Alegrías* tradicionalmente en los tonos Mayores de MI, LA y DO, y en los tonos menores de MI y LA.

COMPÁS ALTERNO (3/4 - 6/8)

SIGUIRIYA (LA Dórico)

SERRANA (MI Dórico)

CABALES (LA Mayor)

PETENERA (MI Dórico)

GUAJIRA (en cualquier Tonalidad Mayor*)

* Las *Guajiras* tradicionalmente son interpretadas en el Tono de LA.

COMPÁS BINARIO Y CUATERNARIO (2/4 Ó 4/4)

TIENTOS (LA Dórico)

TANGOS (LA Dórico)

FARRUCA (en cualquier Tonalidad menor*)

ZAPATEADO (en cualquier Tonalidad Mayor*)

TARANTO (FA# Dórico)

* La *Farruca* tradicionalmente es interpretada en el tono de LA menor.

El *Zapateado* tradicionalmente es interpretado en el tono de DO Mayor.

LIBRES (Sin estructura métrica determinada)

TARANTA (FA# Dórico)

GRANAÍNA (SI Dórico)

MALAGUEÑA (MI Dórico)

RONDEÑA (DO# Dórico)

MINERA (SOL# Dórico)

ESTRUCTURAS MÉTRICAS

NIVEL ELEMENTAL

SOLEÁ

(COMPÁS TERNARIO)

CARACTERÍSTICAS DEL CANTE

Estilo o *Palo Flamenco* que su letra consta de tres o cuatro versos octosílabos, con rima consonante o asonante.

Ejemplo de tres versos: *Anda que te den un tiro
nunca llueve como trueno
con esa esperanza vivo.**

Ejemplo de cuatro versos: *Anda vete ar simenterio
y llévate un Santo Cristo
y encomiéndale tu arma
q'es mu grande tu delito.**

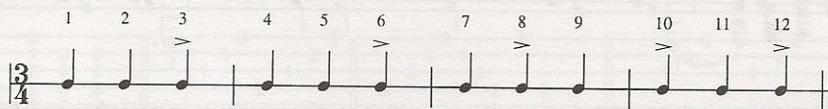
* Demófilo. *Colección de Cantes Flamencos, Sevilla 1996.*

El cante por Soleá se desarrolla al igual que el instrumento que lo acompaña en ciclos de 12 tiempos.

Para su medición y comprensión utilizaremos el compás de 3/4, empleando 4 compases para completar dicho ciclo, teniendo en cuenta que los acentos no recaerán sobre el primer tiempo de cada compás, como ocurre en la lógica musical, sino que éstos recaen en los tiempos 3, 6, 8, 10 y 12.

Escogeremos la subdivisión del ciclo en 4 compases de 3/4 por encontrar generalmente las divisiones armónicas en el primer tiempo de cada compás.

Gráfico:



Ejemplo de un fragmento melódico y rítmico de una Soleá original compuesta con un diseño al modo tradicional con su acompañamiento de guitarra.

No se pretende representar con exactitud la línea melódica del Cante, puesto que

carecemos de pauta y signos para anotar los cromatismos y matices en los cuales se desarrolla, sino dar una idea aproximada de su evolución.

Voz

Guitarra

solo 1ª vez

The musical score consists of three systems. The first system includes a vocal line (Voz) and a guitar line (Guitarra). The guitar line features a complex rhythmic pattern with triplets and chromatic runs, indicated by fret numbers and picking directions. The second system continues the guitar accompaniment with similar rhythmic patterns. The third system shows the vocal line and guitar accompaniment, with the label 'solo 1ª vez' indicating a first solo. The guitar part includes various techniques like triplets and chromatic runs.

The first system of music consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with a triplet of eighth notes at the end. The middle staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, containing a bass line with various chords and eighth notes. The bottom staff is a guitar tablature with six lines, showing fret numbers (0-3) and fingerings (1, 2, 3) for the right hand.

The second system of music consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, containing a melodic line with a triplet of eighth notes. The middle staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, containing a bass line with various chords and eighth notes. The bottom staff is a guitar tablature with six lines, showing fret numbers (0-3) and fingerings (1, 2, 3) for the right hand.

The third system of music consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, containing a melodic line with a triplet of eighth notes. The middle staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, containing a bass line with various chords and eighth notes. The bottom staff is a guitar tablature with six lines, showing fret numbers (0-3) and fingerings (1, 2, 3) for the right hand. The text "solo 1ª vez" is written above the top staff.

ANÁLISIS MUSICAL INSTRUMENTAL

Por ser MI Dórico el tono más característico de Soleá, utilizado generalmente tanto en el acompañamiento como en el concierto, lo seguiremos como pauta para sus explicaciones y ejemplos.

1. TONALIDAD BASE EN LA ARMADURA

LA menor que ejerce de *Gran Tónica* (IV) en la progresión de la Cadencia andaluza.

2. PROGRESIÓN ARMÓNICA CARACTERÍSTICA

Cadencia andaluza: Lam / SOL / FA / MI (IV/ III/ II/ I).

3. CADENCIA RESOLUTIVA CARACTERÍSTICA

La *Cadencia resolutive* se encuentra entre los acordes II / I (FA / MI).

4. ESCALA

La escala de Soleá corresponde a la escala del *Modo Dórico Griego* (MI) o a su equivalente *Frigia del Modo Gregoriano*.

La alteración más común en la escala se encuentra en el III° (sensible del IV armónico o Gran Tónica y alteración obligada para crear el acorde I Perfecto Mayor) y de manera menos importante en el VII° (sensible del I armónico o Tónica), pudiéndose crear si se desea entre el II°/III° y VI°/VII° intervalos de 2ª aumentada.

Estas alteraciones en la escala pueden ser sustitutorias o adicionales.

Musical notation for the Soleá scale. The top staff shows the scale in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The notes are: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The bottom staff shows the corresponding guitar fretboard fingering: 2 3 0 (1) 2 0 1 3 (4) 0 (4) 3 1 0 2 (1) 0 3 2.

5. COMPÁS

La estructura métrica de la Soleá comprende un espacio o ciclo de 12 tiempos empleando cuatro compases de 3/4 para completar dicho ciclo.

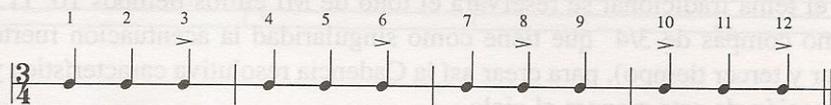
Los acentos más característicos recaerán en los tiempos 3, 6, 8, 10 y 12. (ver gráfico del apartado anterior *Características del Cante*).

6. ESTRUCTURA DEL CICLO Y VARIACIONES

La variabilidad de los principales acentos permite un abanico de posibilidades que enriquecen el estilo:

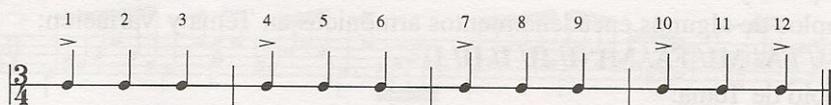
a) Los acentos recaen en los tiempos 3, 6, 8, 10 y 12.

El más tradicional.



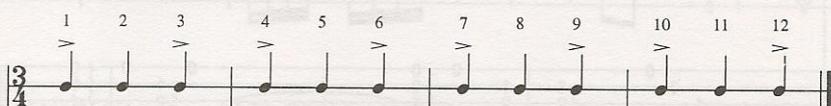
b) Los acentos recaen en los tiempos 1, 4, 7, 10 y 12.

Utilizado para determinadas variaciones que tienen su carácter en los cambios de tonalidad.



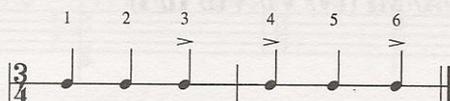
c) Los acentos recaen en los tiempos 1, 3, 4, 6, 7, 9, 10 y 12.

Utilizado en variaciones que entremezcla los acentos característicos del *Palo* y de los cambios de tonalidad.



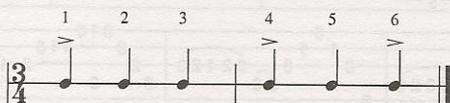
d) Los acentos recaen en los tiempos 3, 4 y 6. (*Este tipo de variación será siempre duplicada para obtener un ciclo de 12 tiempos*).

Utilizado para la llamada "media variación" o de seis tiempos.



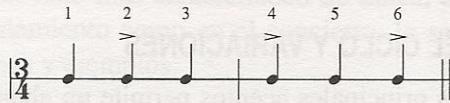
e) Los acentos recaen en los tiempos 1, 4 y 6. (*Este tipo de variación será siempre duplicada para obtener un ciclo de 12 tiempos*).

Utilizado como el anterior para la llamada "media variación".



f) Los acentos recaen en los tiempos 2, 4 y 6. (*Este tipo de variación será*

siempre duplicada para obtener un ciclo de 12 tiempos).
 Utilizado como el anterior para la llamada "media variación".



7. ESTRUCTURAS ARMÓNICAS TRADICIONALES

Para el tema tradicional se reservará el tono de MI en los tiempos 10, 11 y 12 (último compás de 3/4 que tiene como singularidad la acentuación fuerte del primer y tercer tiempo), para crear así la Cadencia resolutive característica y dar finalización de esta manera al ciclo.

Es también común en las variaciones, dependiendo de su diseño, reservar para los tiempos 10, 11 y 12 una pausa armónica donde descansen algunos acordes principales y secundarios de la Cadencia andaluza.

Ejemplos de algunos encadenamientos armónicos en Tema y Variación:

a) MI/ FA/ MI/ FA/ MI (I/ II/ I/ II/ I)

Ejemplo de Tema:



b) Lam/ DO/ Rem/ FA/ MI (IV/ VI/ VII/ II/ I)

Ejemplo de Tema:



c) MI/ FA/ DO/ FA/ MI (I/ II/ VI/ II/ I)

Ejemplo de Tema:

Musical notation for example c, showing a melody and guitar chords. The melody is in treble clef, 3/4 time, and the guitar part is in bass clef. The chords are I, II, VI, II, I.

d) MI/ FA/ DO/ Rem/ FA/ MI (I/ II/ VI/ VII/ II/ I)

Ejemplo de Tema:

Musical notation for example d, showing a melody and guitar chords. The melody is in treble clef, 3/4 time, and the guitar part is in bass clef. The chords are I, II, VI, VII, II, I.

e) FA/ DO7/ FA/ Rem/ MI (II/ VI/ II/ VII/ I)

Ejemplo de un pasaje característico de Rasgueo:

Musical notation for example e, showing a characteristic rasgueo passage. The melody is in treble clef, 3/4 time, and the guitar part is in bass clef. The chords are II, VI, II, VII, I.

f) Lam/ SOL7/ FA/ MI (IV/ III/ II/ I)

Ejemplo de Variación:

Musical notation for exercise f, showing a melodic line in treble clef and a guitar fretboard diagram below it. The notation includes a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one flat. The melodic line consists of four measures of music, each starting with a piano (p.) dynamic marking. The fretboard diagram shows fingerings for the strings, with numbers 0-4 indicating fret positions.

g) FA/ SOL7/ FA/ MI (II/ III/ II/ I)

Ejemplo de Variación en un ciclo de 12 tiempos:

Musical notation for exercise g, showing a melodic line in treble clef and a guitar fretboard diagram below it. The notation includes a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one flat. The melodic line consists of four measures of music, each starting with a piano (p.) dynamic marking. The fretboard diagram shows fingerings for the strings, with numbers 0-3 indicating fret positions.

h) SI^{dism}7/ FA/ SI^{dism}7/ MI (V7 / II/ V7/ I)

Ejemplo de Variación en un ciclo de 12 tiempos:

Musical notation for exercise h, showing a melodic line in treble clef and a guitar fretboard diagram below it. The notation includes a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one flat. The melodic line consists of four measures of music, each starting with a piano (p.) dynamic marking. The fretboard diagram shows fingerings for the strings, with numbers 0-3 indicating fret positions.

i) FA/ MI (II/ I)

Ejemplo de 1/2 Variación en un ciclo de 6 tiempos:

Musical notation for a 6-measure variation in 3/4 time. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The melody is written on a treble clef staff, and the guitar accompaniment is on a six-string staff below. The guitar part includes fret numbers (0, 1, 2, 3, 4) and a capo sign on the first fret. The melody consists of eighth and quarter notes, with a triplet of eighth notes in the second measure.

8. DISEÑO TRADICIONAL BÁSICO DE LAS VARIACIONES

Ejemplo de *pregunta* de 12 tiempos (1 ciclo) y *respuesta* de 12 tiempos:

Musical notation for a 12-measure question and answer variation in 3/4 time. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The notation is divided into three systems, each with a treble clef staff and a guitar staff. The first system (measures 1-4) is the 'pregunta' (question), featuring a melody with eighth and quarter notes and a guitar accompaniment with fret numbers and a capo sign. The second system (measures 5-8) is the 'respuesta' (answer), featuring a melody with eighth and quarter notes and a guitar accompaniment with fret numbers. The third system (measures 9-12) continues the 'respuesta' with a melody of eighth and quarter notes and a guitar accompaniment with fret numbers. The piece concludes with a double bar line.

Ejemplo de *pregunta* de 6 tiempos (duplicada) y *respuesta* de 12 tiempos:

The image displays two systems of musical notation for guitar. The first system, representing the 'pregunta' (question) of 6 measures, consists of a treble clef staff with a 3/4 time signature and a bass staff with guitar tablature. The melody is a six-measure phrase: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter). The tablature below shows the corresponding fretting: 1 0 2 3 | 0 2 3 2 1 | 2 1 0 0 | 1 0 2 3 | 0 2 3 2 1 | 2 1 0 0. The second system, representing the 'respuesta' (answer) of 12 measures, also has a treble clef staff and a bass staff with tablature. The melody is a twelve-measure phrase: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter). The tablature below shows the corresponding fretting: 3 1 3 2 | 2 0 2 3 2 0 | 3 0 3 2 0 2 0 2 3 2 0 | 3 2 3 1 3 3 2 1 3 | 0 2 1 0 0 | 0 2 1 0 0.

AUDICIÓN RECOMENDADA

GRANADOS, M.: *Manual Didáctico de la Guitarra Flamenca*.
(Ed. Ventilador. Barcelona. 1995)

SOLEÁ

- Vol.1: Nivel 1 apartados A, B, C y D pág. 16
Nivel 2 apartados A, B, C, D y E págs. 16 y 17
Nivel 3 apartados A, B y C págs. 17 y 18
Nivel 4 apartados A, B, C y D pág. 18
Vol.2: Nivel 5 apartados A, B, C y D págs. 5 a 7

SIGUIRIYA

(COMPÁS ALTERNO)

CARACTERÍSTICAS DEL CANTE

Estilo Flamenco que su letra consta por lo general de cuatro versos, los dos primeros y el cuarto de seis sílabas (hexasílabos) y el tercero un endecasílabo dividido en dos hemistiquios de cinco y seis sílabas.

Ejemplo: *Anda compañera,
permitan los sielos
que con er cuchillo que matarme quieres
muera tú primero.**

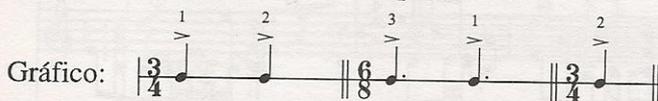
Excepcionalmente puede ser de tres versos , el primero y último hexasílabos y el segundo endecasílabo repitiéndose por lo general el primer verso y así poder completar su métrica.

Ejemplo: *Me dieron la nueba
q' estaba mala mi compañerita
que quisá se muera.**

* Demófilo. Colección de Cantes Flamencos, Sevilla 1996.

El cante por Siguiriya se desarrolla al igual que el instrumento que lo acompaña en ciclos de 5 tiempos de un compás alterno (simple y compuesto) 3/4 - 6/8 (corchea de 3/4 = a corchea de 6/8), comenzando a contar (como puede apreciarse en el esquema) en el 2º tiempo del compás de 3/4 y tras pasar por el compás de 6/8 concluiremos en el primer tiempo del siguiente compás de 3/4, dando así por terminado su ciclo.

Los acentos recaerán en los tiempos 1, 2, 3. 1. 2..



Ejemplo de un fragmento melódico y rítmico de una Siguiriya original compuesta con un diseño al modo tradicional con su acompañamiento de guitarra.

No se pretende representar con exactitud la línea melódica del Cante, puesto que carecemos de pauta y signos para anotar los cromatismos y matices en los cuales se desarrolla, sino dar una idea aproximada de su evolución.

1 Voz

1 Guitarra

4

7

11

11

15

15

18

18

ANÁLISIS MUSICAL INSTRUMENTAL

Por ser LA Dórico el tono característico de Siguiriya, utilizado generalmente tanto en el acompañamiento como en el concierto, lo seguiremos como pauta para sus explicaciones y ejemplos.

1. TONALIDAD BASE EN LA ARMADURA

RE menor que ejerce de *Gran Tónica* (IV) en la progresión de la Cadencia Andaluza.

2. PROGRESIÓN ARMÓNICA CARACTERÍSTICA

Cadencia andaluza: Rem / DO / SI \flat / LA (IV / III / II / I)

3. CADENCIA RESOLUTIVA CARACTERÍSTICA

La *Cadencia resolutive* se encuentra entre los acordes II / I (SI \flat / LA)

4. ESCALA

La escala de Siguiriya, al igual que la Soleá corresponde a la escala del *Modo Dórico Griego*, o a su equivalente *Frigia del Modo Gregoriano* tratando como tónica de la escala la nota LA.

La alteración más común en la escala se encuentra en el III $^{\circ}$ (sensible del IV armónico o Gran Tónica y alteración obligada para crear el acorde I Perfecto Mayor) y de manera menos importante en el VII $^{\circ}$ (sensible del I $^{\circ}$ armónico o Tónica), pudiéndose crear si se desea entre el II $^{\circ}$ / III $^{\circ}$ y VI/VII $^{\circ}$ intervalos de 2 $^{\text{a}}$ aumentada.

Estas alteraciones en la escala pueden ser sustitutorias o adicionales.

2 3 1 (2) 3 0 1 3 (4) 5 (4) 3 1 0 3 (2) 1 3 2

5. COMPÁS

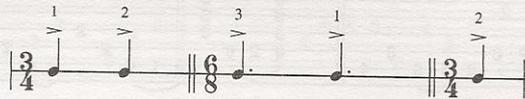
La estructura métrica de la Siguiriya comprende un espacio o ciclo de 5 tiempos.

Emplearemos para su correcta medición los compases de amalgama 3/4 y 6/8 (corchea de 3/4 = a corchea de 6/8).

Los acentos recaerán en los tiempos 1, 2, 3, 1, 2. (ver gráfico del apartado anterior *Características del Cante*).

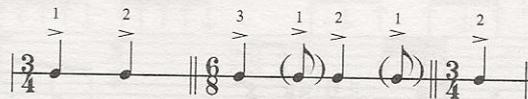
6. ESTRUCTURA DEL CICLO Y SUS VARIACIONES

a) Los acentos recaerán en los tiempos 1 2 3, 1, 2.



b) Los acentos recaerán en los tiempos 1 2 3, (1*) 2, (1*) 2.

*Dando carácter de acento semi-fuerte



7. ESTRUCTURAS ARMÓNICAS TRADICIONALES

Para el tema tradicional se reservará el tono de LA para los tiempos 2º del 6/8 y 1º del 3/4, y crear así la Cadencia resolutive característica dando por finalizado de esta manera el ciclo.

Es común en las variaciones, dependiendo de su diseño, reservar también para los tiempos 2º del 6/8 y 1º del 3/4 una pausa armónica donde descansen algunos acordes principales y secundarios de la Cadencia andaluza.

Ejemplos de algunos encadenamientos armónicos en Tema y Variación:

a) $SI^b / DO7/9 / SI^b / LA$ (II/ III/ II/ I)

Ejemplo de Tema:

b) SI \flat / LA (II/ I)
Ejemplo de Tema:

Musical notation for example b) SI \flat / LA (II/ I). The notation includes a treble clef, a 3/4 time signature, a 6/8 time signature, and a 3/4 time signature. The melody is written in a key with one flat. Below the staff is a guitar fretboard diagram with six strings and six frets. The notes are indicated by numbers 0-4. Arrows point to specific notes in the melody and fretboard.

c) Solm/ LA (VII/ I)
Ejemplo de Tema:

Musical notation for example c) Solm/ LA (VII/ I). The notation includes a treble clef, a 3/4 time signature, a 6/8 time signature, and a 3/4 time signature. The melody is written in a key with one flat. Below the staff is a guitar fretboard diagram with six strings and six frets. The notes are indicated by numbers 0-3. Arrows point to specific notes in the melody and fretboard.

d) Rem/ DO \flat / SI \flat / LA (IV/ III/ II/ I)
Ejemplo de Tema:

Musical notation for example d) Rem/ DO \flat / SI \flat / LA (IV/ III/ II/ I). The notation includes a treble clef, a 3/4 time signature, a 6/8 time signature, and a 3/4 time signature. The melody is written in a key with one flat. Below the staff is a guitar fretboard diagram with six strings and six frets. The notes are indicated by numbers 0-7. Arrows point to specific notes in the melody and fretboard.

e) FA/ Solm/ SI \flat 7 / LA (VI/ VII/ II/ I)

Ejemplo de Tema:

Musical notation for example e) showing a melody in treble clef and guitar chords in bass clef. The melody is in 3/4 time and consists of eighth notes. The guitar part shows fingerings for the chords.

f) SI \flat / DO7/9 / SI \flat / LA (II/ III/ II/ I)

Ejemplo de pasaje característico de rasgueo:

Musical notation for example f) showing a melody in treble clef and guitar chords in bass clef. The melody is in 3/4 time and consists of eighth notes. The guitar part shows fingerings and strumming patterns for the chords.

8. DISEÑO TRADICIONAL BÁSICO DE LAS VARIACIONES

El comienzo del diseño de la *Variación* puede darse en cualquier tiempo del ciclo, generalmente comienza con el primer tiempo 1 (segundo tiempo del compás de 3/4) y su conclusión deberá ser invariablemente en el segundo tiempo del compás de 6/8.

Ejemplo de *pregunta* de 1 ciclo y *respuesta* de 1 ciclo:

Musical notation for example 8 showing a melody in treble clef and guitar chords in bass clef. The melody is in 3/4 time and consists of eighth notes. The guitar part shows fingerings for the chords.

Ejemplo de *pregunta* de 1 ciclo duplicada y *respuesta* de 2 ciclos:

AUDICIÓN RECOMENDADA

GRANADOS, M.: *Manual Didáctico de la Guitarra Flamenca*.
(Ediciones Ventilador. Barcelona. 1995)

SIGUIRIYAS

Vol. 1: Nivel 1 apartados A, B, C, D y E pág. 21

Nivel 2 apartados A, B, C, D y E pág. 22

Nivel 3 apartados A, B y C pág. 23

Nivel 4 apartados A, B y C pág. 23

TIENTOS

(COMPÁS CUATERNARIO)

Aunque es conocido que los Tientos derivan del Tango y ser éstos consecuencia de ralentizar el ritmo, los expongo como estructura básica por ser más fácil su asimilación.

CARACTERÍSTICAS DEL CANTE

Estilo Flamenco que su letra consta de tres o cuatro versos octosílabos.

Ejemplo: *Me tiraste varios tientos
por ver si me blandeaba,
y me encontraste mas firme
que las murallas del alba.**

* Tradicional

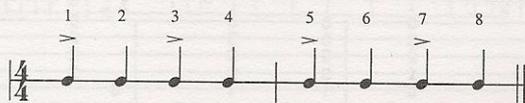
El canto por Tientos se desarrolla al igual que el instrumento que lo acompaña en ciclos de 8 tiempos.

Tomaremos para su medición y comprensión el compás de 4/4, empleando dos compases para completar dicho ciclo.

Los acentos recaerán como ocurre en la lógica musical en los tiempos 1° y 3° de cada compás.

Escogemos la subdivisión del ciclo en 2 compases de 4/4 por encontrar generalmente las divisiones armónicas en el primer tiempo de cada compás.

Gráfico:



Ejemplo de un fragmento melódico y rítmico de un Tiento original compuesto con un diseño al modo tradicional con su acompañamiento de guitarra.
No se pretende representar con exactitud la línea melódica del Cante, puesto que carecemos de pauta y signos para anotar los cromatismos y matices en los cuales se desarrolla, sino dar una idea aproximada de su evolución.

The image displays a musical score for voice and guitar, organized into three systems. Each system consists of three staves: a vocal line (Voz), a guitar line (Guitarra), and a guitar fretboard diagram. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The first system starts at measure 1, the second at measure 4, and the third at measure 7. The vocal line is mostly silent, with some notes appearing in the later measures. The guitar part is highly detailed, featuring complex rhythmic patterns, triplets, and various fretboard diagrams with fingerings and pick-up directions indicated by arrows. The notation includes notes, rests, and dynamic markings like 'p.' (piano).

ANÁLISIS MUSICAL INSTRUMENTAL

Por ser LA Dórico el tono característico del Tiento, utilizado generalmente tanto en el acompañamiento como en concierto, lo seguiremos como pauta para sus explicaciones y ejemplos.

1. TONALIDAD BASE EN LA ARMADURA

RE menor que ejerce de *Gran Tónica* (IV) en la progresión de la Cadencia Andaluza.

2. PROGRESIÓN ARMÓNICA CARACTERÍSTICA

Cadencia andaluza: Rem / DO / SI^b / LA (IV / III / II / I)

3. CADENCIA RESOLUTIVA CARACTERÍSTICA

La *Cadencia resolutive* se encuentra entre los acordes II / I (SI^b / LA)

4. ESCALA

La escala de Tientos al igual que la Soleá y la Siguriya corresponde a la escala del *Modo Dórico Griego*, o a su equivalente *Frigia del Modo Gregoriano* tratando como tónica de la escala la nota LA.

La alteración más común en la escala se encuentra en el III^o (sensible del IV^o armónico o Gran Tónica y alteración obligada para crear el acorde I Perfecto Mayor) y de manera menos importante en el VII^o (sensible del I^o armónico o Tónica), pudiéndose crear si se desea entre el II^o/ III^o y VI^o/VII^o intervalos de 2^a aumentada.

Estas alteraciones en la escala pueden ser sustitutorias o adicionales.

The image displays the Tiento scale in musical notation. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The notes are: A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3. The bottom staff shows the corresponding guitar fretboard with fingerings: 2 3 1 (2) 3 0 1 3 (4) 5 (4) 3 1 0 3 (2) 1 3 2.

5. COMPÁS

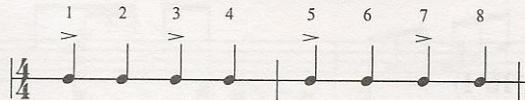
La estructura métrica del Tiento comprende un espacio o ciclo de 8 tiempos empleando para su correcta medición dos compases de 4/4. Los acentos recaerán en los tiempos 1, 3, 5 y 7 (ver gráfico del apartado anterior *Características del Cante*).

6. ESTRUCTURA DEL CICLO Y SUS VARIACIONES

Los acentos recaerán en los tiempos 1, 3, 5, 7.

a) Comienzo del ciclo en el tiempo 8 de la estructura anterior.

b) Comienzo del ciclo en el tiempo 1 (a contratiempo)



7. ESTRUCTURAS ARMÓNICAS TRADICIONALES

Para el tema tradicional se reservará el tono de LA para los tiempos 5, 6, 7 y 8 para crear así la Cadencia resolutive característica y dar finalización de esta manera al ciclo.

Es común en las variaciones, dependiendo de su diseño, reservar también para los tiempos 5, 6, 7 y 8 una pausa armónica donde descansen algunos acordes principales y secundarios de la Cadencia andaluza.

Ejemplos de algunos encadenamientos armónicos en Tema y Variación:

a) LA/ SOLm/ LA (I/ VII/ I)

Ejemplo de Tema:

b) LA/ SOLm/ DO7/9 / SOLm/ LA (I/ VII/ III/ VII/ I)

Ejemplo de Tema:

c) LA/ SIb/ LA (I/ II/ I)

Ejemplo de Tema:

d) SIb/ DO7/9 / SIb/ LA (II/ III/ III/ I)

Ejemplo de Tema:

e) Rem/ DO 7/ SI \flat / LA (IV/ III/ II/ I)
 Ejemplo de Variación en 2 ciclos:

The first cycle consists of two measures. The first measure has a treble clef staff with a key signature of one flat and a guitar staff with fret numbers 1, 3, 0, 2 and picking directions. The second measure has a treble clef staff with a key signature of one flat and a guitar staff with fret numbers 1, 3, 2, 3 and picking directions. The second cycle consists of two measures. The first measure has a treble clef staff with a key signature of one flat and a guitar staff with fret numbers 0, 1, 1, 3 and picking directions. The second measure has a treble clef staff with a key signature of one flat and a guitar staff with fret numbers 0, 3, 2, 3 and picking directions.

f) FA/ Rem/ DO7 / SI \flat / LA (VI/ IV/ III/ II/ I)
 Ejemplo de Variación en 2 ciclos:

The first cycle consists of two measures. The first measure has a treble clef staff with a key signature of one flat and a guitar staff with fret numbers 1, 3, 3, 2, 3, 0, 2, 1, 0, 3, 2, 1 and a triplet marking. The second measure has a treble clef staff with a key signature of one flat and a guitar staff with fret numbers 0, 2, 3, 1, 0, 4, 3, 2. The second cycle consists of two measures. The first measure has a treble clef staff with a key signature of one flat and a guitar staff with fret numbers 1, 3, 1, 3, 3, 3. The second measure has a treble clef staff with a key signature of one flat and a guitar staff with fret numbers 0, 2, 2, 0, 4, 2, 2.



AUDICIÓN RECOMENDADA

GRANADOS, M.: *Manual Didáctico de la Guitarra Flamenca*.
(Ediciones Ventilador. Barcelona. 1995)

TIENTOS

- Vol. 1: Nivel 1 apartados A, B y C pág. 24
- Nivel 2 apartados A y B pág. 24
- Nivel 3 apartados A, B y C págs. 24 y 25
- Vol. 2: Nivel 4 apartados A y B página 12
- Nivel 5 apartados A y C págs. 13 y 14

BIBLIOGRAFÍA

- BANDINI.: *Tratado de Armonía*. Ed.Ricordi. Milán.
- BATISTA, A.: *Manual Flamenco*. Madrid. 1985
- DANHAUSER, A.: *Teoría de la Música*. Ricordi. Buenos Aires. 1977
- DE FALLA, M.: *Escritos sobre música y músicos*.Ed.Calpe.Madrid 1988
- DE ZAYAS, R.. *Aportaciones arabigo-andaluzas*. Sevilla
- FARMER, H.: *Historical facts for the Arabian musical influence*.London
- FERNANDEZ, I.: *Historia de la Música española*. Ed. Alianza.1983
- GEVAERT.: *Tratado de Armonía*. Ed.Lemoine. Paris
- HINDEMITH, P.: *Armonía tradicional*. Ricordi. Buenos Aires. 1987
- HÖWELER, C.: *Enciclopedia de la Música*. Ed.Noguer. Barcelona 1978
- MACHADO, A.: *Colección de Cantes Flamencos*. Portada. Sevilla 1996
- MARTIN, A.: *Historia de la Música andaluza*. Sevilla 1985
- MOLINA, E.: *Manuel de Falla y el "Cante Jondo"*.Granada. 1962
- ONNEN, F.: *Enciclopedia de la Música*. Ed.A. Aguado. Madrid 1967
- OSUNA, M.I.: *La Guitarra en la Historia*. De. Opera Omnia. Sevilla
- PEDRELL.: *Diccionario de la Música*. Ed.Torres. Barcelona.
- PRAT, D.: *Diccionario de Guitarristas*. Ediciones Orphée. USA. 1986
- ROSSY, H.: *Teoría del Cante Jondo*. Barcelona
- SAINZ DE LA MAZA, R.: *La Guitarra y su Historia*. Madrid 1955
- SALAH EL MAHDI.: *La musique Arabe*. Ed.A.Leduc. Paris. 1972
- SERRA, A.F.: *Guitarra Flamenca Vol 1*. Ed.Boileau. Barcelona. 1979
- TOCH, E.: *La Melodía*. Editorial Labor. Barcelona 1985
- TURINA, J.: *La Música Andaluza*. Ediciones Alfar. Sevilla. 1982
- TURINA, J.: *Enciclopedia abreviada de la Música*. Madrid 1987
- WILLI, A.: *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge.USA. 1972
- ZAMACOIS, J.: *Teoría de la Música Vol 1 y 2*.Labor. Barcelona 1981
- ZAMACOIS, J.: *Tratado de Armonía Vol 1, 2 y 3*.Labor. Barcelona 1984
- ZAMACOIS, J.: *Temas de Estética y de Historia*.Labor. Barcelona 1986
- ZAMACOIS, J.: *Curso de Formas Musicales*.Labor. Barcelona 1987