

# Teoría Musical del **FLAMENCO**

Ritmo *Lola Fernández*

Armonía

Melodía

Forma



---

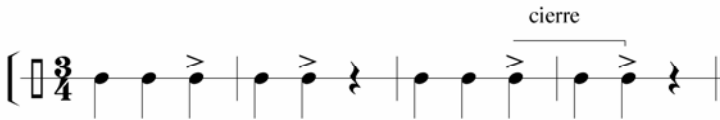
INSTRUCTIONAL · DIDÁCTICA · DIDACTIQUE

## FAMILIA RÍTMICA EN COMPÁS TERNARIO. CANTES REPRESENTATIVOS

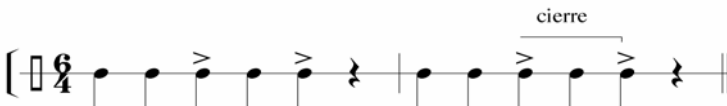
### Fandangos

Los Fandangos de Huelva son los más representativos de la familia rítmica de palos ternarios. Tienen su origen en los Verdiales, utilizando el mismo compás que estos últimos, con una diferencia significativa que radica en la ubicación de los cambios armónicos dentro del compás: mientras que en los Verdiales y en las Malagueñas para baile coinciden armonía y acentos rítmicos -ambos ternarios-, en los Fandangos los cambios armónicos y la rítmica se contradicen -armonía binaria y ritmo ternario-. Lo mismo sucede en las Sevillanas y en otros bailes de la escuela bolera española, todos ellos en compás ternario, en los que ciertos cambios armónicos se producen en la parte más débil del compás. (*Ver Sevillanas en el capítulo ARMONÍA*)

El ciclo rítmico correspondiente al estribillo instrumental propio del Fandango, al que podríamos llamar compás de Fandango, es un compás de doce tiempos, agrupados de tres en tres, de lo que resultarían cuatro compases de 3/4 si se usa este compás en la transcripción. El esquema del patrón rítmico es el siguiente:



Otras transcripciones posibles son las siguientes:



Ejemplo de estribillo instrumental de Verdiales para piano con el acompañamiento propio de estos cantes, llamado “abandolao”:

## Alegrías<sup>1</sup>

Las Alegrías surgieron del aflamencamiento de la jota aragonesa, en un proceso en que el 3/4 de la jota se convierte en compás de doce, mediante la asimetría de acentos característica de este compás flamenco. La armonía de las coplas (I / I / I / V / V / V / V / I), que permanece similar a la de la jota, está sujeta a la fórmula *pregunta-respuesta*, en la que a los primeros cuatro acordes de la pregunta (I I I V) le corresponden sus contrarios en la respuesta (V V V I).

Existen dos secuencias básicas en el acompañamiento instrumental de las Alegrías:

- A) secuencia o *llamada* para esperar al cante (un compás de doce)
- B) secuencia para acompañar al cante (dos compases de doce)

La secuencia A) o llamada de Alegrías está formada por los acordes I y V, ubicados en los mismos tiempos que la llamada básica de Soleá: dominante que abarca desde el pulso 3 hasta el 9 (II del modo flamenco en la Soleá) y tónica desde el 10 hasta el 2 (tónica flamenca en la Soleá).

Secuencia A):

		>			>				>		>			>
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	1	2			
I		V							I					

Esta secuencia armónica tan básica a primera vista, se enriquece con la irregularidad de acentos del compás de doce, repartidos de forma asimétrica entre los dos acordes: *cinco pulsos para la tónica* y *siete para la dominante*. El tiempo 3 tiene especial fuerza ya que en él recaen el primer acento del compás y el cambio armónico.

Esqueleto armónico de la secuencia anterior en la tonalidad de Fa Mayor:

F
C7
F/A

I
V
V
V
I

2 1 2
3 4 5
6 7 8 9 10 1

<sup>1</sup> Las Alegrías que aquí se analizan son solamente las del *toque* y el *cante*. Las Alegrías para baile varían al presentar mayor número de secuencias específicas para acompañar a las distintas partes del baile.

## Cantes en modo frigio. Cantes en modo frigio mayorizado

Existen pocos cantes en modo frigio puro. Los cantes que usualmente se han clasificado como cantes en modo frigio: *Tonás*, *Debla* y *Saeta* responden la mayoría de veces al modo frigio mayorizado en el que la tercera del modo aparece unas veces mayor y otras menor, dependiendo de la direccionalidad de la melodía.

He aquí los ejemplos de dos cantes, uno en modo frigio y el otro en modo frigio mayorizado. Los sostenidos o bemoles correspondientes están colocados en las notas, no en la armadura, para que se observen claramente los intervallos del modo. Las notas dobles indican ambigüedad entre los dos sonidos.

Las figuras no representan la duración real de las notas, únicamente el dibujo de la melodía; las comas indican los reposos y respiraciones del texto.

Trascripción de la Toná Chica *Yo no te obligo gitana* por Rafael Romero<sup>1</sup> en modo de *re frigio*:

Yo no te obligo gitana de que me quere - raa - la fuer - za.  
 Si does de tu vo - lud - na - ad - lo que a ti te pa - rez - ca.  
 A - quel que te pa - re - cie - re - que así - i - pe das - doe - raa da - a.  
 Si - que - ra por tu ad - o - ra - ed - do que se pod - gaed de tu - gar.  
 A - - - y - - - a - - - a - y a - y - - - a

<sup>1</sup> *Todo el Flamenco. De los Tangos al Zorongo*. Club internacional del libro. Madrid, 1998. Corte 15.

Análisis melódico y formal:

Nota tónica o final: *re*.

La tercera del modo (*fa*) como nota de comienzo de algunos tercios y como nota secundaria de reposo.

La subtónica (*do*) como nota de apoyo inferior a la tónica.

Mayoría de intervalos de segunda o notas conjuntas, con excepción de algunas terceras.

Presentación del primer tercio sobre el primer tetracordo y repetición.

Ascenso hacia la quinta del modo (la sexta en los adornos) repetido tres veces y vuelta a la tónica.

La segunda del modo (*mi b*) como nota para iniciar el ascenso. Tritono característico del modo frigio que se produce ascendiendo por notas conjuntas desde esta segunda del modo (*mi b*) hasta la quinta (*la*).

Ayeos finales alrededor de la tónica.

# CONTENTS

	<i>page.</i>
<b>FOREWORD BY CLAUDE WORMS</b> .....	8
<b>FOREWORD BY OSCAR HERRERO</b> .....	9
<b>INTRODUCTION</b> .....	11
<b>1. FORM</b>	
Terminology: <i>Cante</i> (song) , <i>Palo</i> (song form), <i>Tercio</i> (verse) .....	15
Categories of Flamenco Songs .....	15
General Categories of <i>Cantes</i> by Families .....	18
Basic Form of a <i>Cante</i> .....	19
Formal Components of the Instrumental Accompaniment.....	20
Vocal Sections .....	24
Listening Guides .....	27
<b>2. RHYTHM</b>	
Rhythm, Pulse and Accents .....	31
Rhythm and <i>Compás</i> (Meter and Time Signature) .....	31
Flamenco Rhythms and <i>Compases</i> .....	32
Definition of the Flamenco Term: <i>Compás</i> .....	32
Flexible, or “Elastic”, Meter .....	32
Rhythmic Classification of the <i>Cantes</i> (Songs) .....	33
<b>FLAMENCO METERS</b>	
Twelve-beat <i>Compás</i> (Meter) .....	34
Types of Twelve-Beat Meter.....	34
The Flamenco “Clock”.....	37
<b>RHYTHMIC FAMILIES WITH A TWELVE-BEAT COMPÁS:</b>	
<b>REPRESENTATIVE CANTES</b>	
Seguiriya .....	38
Soleá .....	40
Bulería .....	43
Guajira, Petenera and Others .....	45
Alegrías .....	47

## **THE BINARY (DUPLÉ-METER) FAMILY: REPRESENTATIVE *CANTES***

Tangos y Tientos .....	49
Tanguillos .....	50

## **THE TERNARY (OR TRIPLE-METER) FAMILY: REPRESENTATIVE *CANTES***

Fandangos .....	51
-----------------	----

## **THE "APPARENTLY FREE" METER FAMILY .....** 53

### **3. MELODY**

Modal System and Tonal System .....	55
Musical Systems and Modes used in Flamenco Music .....	58
Flamenco Melodies .....	58
Vocal Melodies of Modal <i>Cantes</i> .....	59
General Characteristics of Melodies in "Unaccompanied" <i>Cantes</i> .....	60
Phrygian Mode .....	61
Key Signature for the Phrygian Mode .....	61
Major-Phrygian Mode .....	62
Phrygian <i>Cantes</i> and Major-Phrygian <i>Cantes</i> .....	62
Ionian Mode and <i>Cantes</i> in the Ionian Mode .....	65
Mixed-Mode <i>Cantes</i> or <i>Cantes</i> that Modulate .....	67
The Flamenco Mode and <i>Cantes</i> in the Flamenco Mode .....	68
Characteristic Melodies .....	72
Microtonalism .....	73

### **4. HARMONY**

#### **FLAMENCO HARMONY**

The Flamenco Mode .....	77
Flamenco Mode Key Signature .....	79
Flamenco Tonalities, or Keys .....	80
Andalusian Cadence .....	81
Flamenco Cadence .....	82
Flamenco Mode Perfect Cadence, or Resolving Cadence .....	83

Flamenco Mode Perfect Cadences or Resolving Cadence .....	84
Variations within the Flamenco Cadence .....	84
Substitute Chords .....	84
Chord Variations .....	86
Second Tetrachord of the Flamenco Mode: Scale Degrees V, VI, and VII. ....	88
Secondary Dominants .....	89
Bimodality or Dual Modality: The Flamenco Relative Major .....	90
Other Characteristic "Inflections" or Modulations: The <i>Cambio</i> (Change) .....	90

### **HARMONY OF THE MOST REPRESENTATIVE CANTES**

Seguiriya .....	94
Liviana, Serrana y Cabales .....	99
Soleá .....	99
El Polo y La Caña .....	103
Bulería .....	104
Tangos .....	106
Tangos Toniales .....	109
Tanguillos .....	109
Alegrías .....	110
Fandangos and <i>Cantes</i> from the Levante Family .....	114
Fandangos "A <i>Compás</i> " (In Strict Rhythm) .....	114
Natural Fandangos, Malagueña, Rondeña, Granaína, and <i>Cantes</i> from Levante .....	118
" <i>Cantes de Ida y Vuelta</i> " Family .....	119
Guajira .....	119
Colombiana .....	120
Garrotín y Farruca .....	121
Flamencoized <i>Cantes</i> Family .....	122
Petenera .....	122
Sevillanas .....	123
Keys and Modes of the <i>Cantes</i> .....	125

### **5. CONTEMPORARY FLAMENCO AND FLAMENCO "FUSION"**

Jazz-Flamenco and Flamenco-Jazz Fusion .....	127
Instrumental Options, Other Types of Fusion and Future Prospects .....	131

<b>BIBLIOGRAPHY</b> .....	133
---------------------------	-----



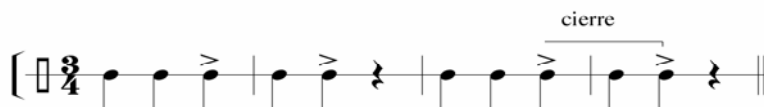
## The Ternary or Triple-meter Rhythm Family: Representative *Cantes*

### *Fandangos*

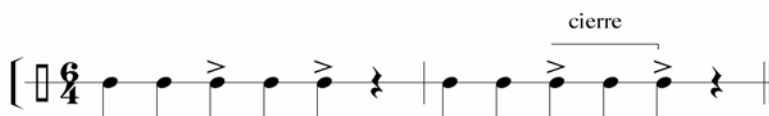
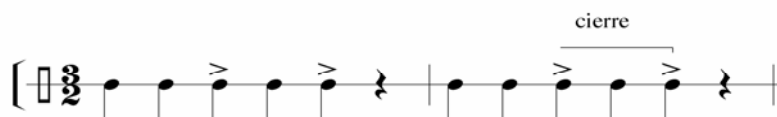
The Fandangos from Huelva are the most representative of the ternary (triple-meter) *palos*, or song forms. They have their origin in the Verdiales and use the same rhythm cycle. A significant difference, however, is found in the harmonic changes within the rhythm cycle or *compás*. While the Verdiales and the Malagueña dances carry the same harmonic and rhythmic accents (both are ternary), in the Fandangos, the harmonic and rhythm accents do not coincide. The harmony is binary and the rhythm, ternary.

The same is true in the Sevillanas and other dances of the Spanish Bolera school. All have a ternary (triple) meter in which certain harmonic changes occur on weak beats. (See: "Sevillanas" in the chapter on harmony).

The rhythm cycle that corresponds to the instrumental refrain found in the Fandango can be labeled the "Fandango *compás*" or meter. It is a cycle of twelve beats in groups of three, resulting in four measures of 3/4 time if this type of transcription is used. The pattern of the rhythm scheme is as follows:



Other possible transcriptions are as follows:



An example of the instrumental refrain from a Verdiales song form written for piano, using the accompaniment characteristic of these *cantes* called: "abandolao":

**Alegrías<sup>1</sup>**

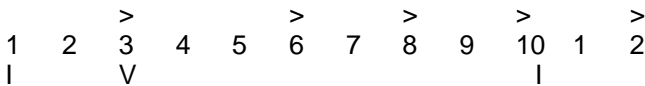
The *Alegrías* were born out of the flamencoization of the *Jota*<sup>2</sup> from the province of Aragón. The original 3/4 time of the *Jota* evolved into a rhythm cycle of twelve beats through the irregular assignment of accents typical of this *compás* (rhythm cycle). The harmonic progression used in its verses: I - I - I - V - V - V - V - I, has remained<sup>9</sup> similar to that of the *Jota* and has a "call and response" format. The first four chords of the "call" : I - I - I - V, are later inverted for the "response": V - V - V - I.

There are two basic sequences for the instrumental accompaniment of the *Alegrías*:

- Sequence A) or *llamada* while waiting for the singer (a twelve-beat rhythmic cycle)
- Sequence B) for accompanying the singer (2 twelve-beat rhythmic cycles)

Sequence A) or *llamada* of the *Alegrías* uses the chords I and V which fall on the same beats as the basic *llamada* of the *Soleá*, i.e., the dominant covers beats 3 through 9 (II of the *Soleá* Flamenco mode) and the tonic falls on beats 10 through 2 (*Soleá* Flamenco tonic).

Sequence A):



While this sequence may seem very basic at first, it is enhanced by the asymmetrical assignment of accents within the twelve-beat cycle that allots each chord an uneven number of beats: *the tonic covers five beats and the dominant, seven*. Extra emphasis is given to beat 3 since the first accent of the cycle and a harmonic change both fall there.

*Harmonic structure of the sequence mentioned above, in F Major.*

F
C7
F

I
V
V
V
I

2 1 2
3 4 5
6 7
8 9
10 1

<sup>1</sup> Only the "toque" (guitar playing) and "cante" (song) *Alegrías* are analyzed in this section. "Baile" (dance) *Alegrías* differ from these due to the greater number of harmonic sequences specifically created to accompany different dance sections .

<sup>2</sup> *Translator's note*: The *Jota* (pronounced: hó-tah) is a lively folk dance originally from the north of Spain. It is usually accompanied by singing and castanets and is in 3/4 or 6/8 time.

## Phrygian Cantes and Major-Phrygian Cantes

Very few *cantes* (songs) exist in the pure Phrygian mode. The cantes that are usually categorized as Phrygian, the Tonás, Debla, and Saeta, are actually Major-Phrygian in most cases. The third of the scale can be major or minor, depending on the direction of the melody.

Below are examples of two cantes, one in Phrygian and the other in Major-Phrygian. The corresponding sharps and flats are placed in the score next to the notes, not in the key signature, so that the intervals for each mode are clearly seen. The double, or clustered, notes indicate a tonal ambiguity.

The notation used does not represent the actual duration of the notes, only the melodic line. Commas indicate rests and breathing points.

*Transcription of the Toná Chica (meaning "little" or "light-hearted"). "Yo No Te Obligo, Gitana" ("I Cannot Make You Love Me, Gypsy Girl"), by Rafael Romero<sup>8</sup> in D Phrygian:*

Yo do rí - bi - go gi - ta - da de que me que - raa - la fuer - za  
 si does de tu vo - lud - da - ad lo que a ti te pá - rez - ca  
 A - quel que te pá - re - cre - re - que do - i - pe das - doe - raa da - a  
 si - que - ra por ud do - dae - ed - to que se pod - gaed da lu - gar  
 A - - - y - - - a - - - - a - y a - y - - - a

Melodic Analysis and Form:

Mode: D Phrygian

<sup>8</sup> *Todo el Flamenco: De los Tangos al Zorongo*. Club internacional del libro. Madrid, 1998. Track 15.

Tonic: D

The III of the scale (F) is the beginning note for some of the *tercios* (phrases) and a secondary "note of repose."

The leading tone (C), or subtonic, acts as a "note of repose" below the tonic.

Most of the intervals sung are 2nds or conjunct notes, with the exception of some 3rds.

The first *tercio* is sung using the first tetrachord of the mode and is then repeated.

The ascending melodic line to the V of the mode (or up to the VI when there is ornamentation) is repeated three times and then makes its way back down to the tonic.

The II (Eb) is used to begin the melodic ascent. A tritone characteristic of the Phrygian is heard when the melody ascends in conjunct motion from the II (Eb) up to the V (A).

The syllable "Ay" (meaning "woe") is repeated at the end on notes close to the tonic. This phenomenon is called: "Ayeo."