

# I. Introducción.

En la rica estética andaluza, y más concretamente, en todos aquellos ámbitos y vivencias que gozan de consideración flamenca, es algo habitual referirnos al “duende” en aquellas parcelas de inefabilidad, aparentemente irracionales, que acompañan al mundo de la comunicación flamenca. La sabia voz popular ha enriquecido la ambigüedad del término “duende”, aprovechando sus atributos semánticos e insertándolos en la amplia terminología flamenca. De esta forma, los espíritus errantes de los duendes que de forma mágica atraviesan y se instalan en espacios caprichosamente elegidos, han sido tornados por el vulgo en entes portadores de la más alta nobleza expresiva flamenca. El común de los artistas y aficionados de este singular arte coincide en considerar la grata, impródiga y enigmática visita del duende como la cota comunicativa suprema, la emoción última y primera que hace que unos y otros, emisores y receptores artísticos, se fundan en una intensa emoción de infinita amargura, catarsis y belleza a la vez. Quizás sea un proceso íntimamente ligado a la memoria individual y colectiva el que, hereditario del noble y profundo mensaje de los primeros hombres y las primeras mujeres del flamenco, donde el dolor, la desigualdad, el hambre y la resignación engendraron el quejío y el grito, nos haga percibir la llegada del duende como una reivindicación eterna vestida con las justas indumentarias de métrica, son y voz.

Sería una tarea infructuosa en nuestra opinión tratar de describir o analizar el fenómeno del duende desde una perspectiva exclusivamente literaria que pretendiera identificar todas sus claves obviando aspectos íntimamente relacionados con los medios específicos de expresión. Se pueden citar en este sentido varias perspectivas de análisis dentro del campo o radio de acción de la comunicación flamenca a nivel artístico. No obstante, y sin desdeñar la importancia de la aproximación histórica, cultural, étnica y antropológica, y para centrarnos en la finalidad que persigue el presente artículo, nos detendremos en analizar como el estudio del sonido y el ritmo, como medios o espacios esenciales donde se encripta el mensaje del cante y de la guitarra, puede aportar una gran luz en la ingenua pero vibrante tarea de explicación del duende, al menos en la medida que es esencia mediática de la música flamenca. Para ello aportamos a continuación el análisis musical de una falseta de soleá de guitarra flamenca intentando identificar aquellos rasgos que en nuestra percepción abren la puerta a ese errante invitado de excepción. Antes de ello precisaremos que, dentro de los diferentes empleos y acepciones que afectan al duende, nos interesa en este momento esa que nos lleva a afirmar intuitivamente que una determinada pieza, frase o gesto “tiene duende”. Si es posible atribuirle duende a una pieza o frase en su vertiente constitutiva, entonces debe admitirse que existen elementos permanentes y analizables en su arquitectura que lo sostienen, independientemente de que un determinado intérprete pueda o no transmitirlo, o que el receptor u oyente lo pueda aprehender.

## II. Análisis de una falseta de soleá.

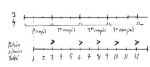
### Consideraciones generales.

En guitarra flamenca se denomina con el término “falseta” a las variaciones que el tocaor ejecuta entre las distintas coplas de los cantes flamencos. En la guitarra de concierto flamenco las piezas solistas se suelen estructurar también mediante una sucesión de falsetas de longitud variable. Ésta que presentamos en el análisis (véanse las dos últimas páginas de este artículo) está extraída del toque de Paco de Lucía “Plaza alta” (soleá), en cuya estructura ocupa un lugar de tránsito hacia una sección final de aire más rápido en bulería por soleá. El cante por soleá es uno de los básicos y fundamentales del cante flamenco. Sus coplas, de tres o cuatro versos, tienen una temática que puede ir de lo intrascendente a lo trágico, cargadas siempre de profunda humanidad y con

frecuentes alusiones al amor, la vida y la muerte. La guitarra flamenca construye sus toques solistas por soleá sobre el mismo núcleo expresivo del cante, sustituyendo al mismo por sus propias melodías. Como ocurre con todas las soleares de Paco de Lucía, ésta que contiene la falseta que analizamos ahora es de una elaboración rítmicomelódica magistral. El disco Almoraima al que pertenece se grabó en 1979, e incluye una entrega de toques absolutamente geniales. El principal rasgo de esta grabación fue la aportación de un nuevo lenguaje dentro de la guitarra flamenca, basado esencialmente en un tratamiento de la acentuación y del discurso melódico jamás conocido hasta entonces.

## Compás.

Para una mejor comprensión del análisis comenzaremos abordando los criterios de transcripción utilizados en esta falseta. En el mundo del flamenco, hablamos de un compás de 12 tiempos en la medida de algunos palos entre los que se encuentra la soleá. Pero para ser exactos, no se trata de un compás, sino de un patrón rítmico generado a partir de las acentuaciones naturales de las melodías características del cante. Una de las peculiaridades rítmicas del inicio de los versos cantados de la soleá es que es acéfalo, es decir, su comienzo es posterior al ictus. Esto ha llevado a los flamencos de forma intuitiva a fabricarse una cuenta de doce tiempos en donde son de acentuación fuerte el tercero, sexto, octavo, décimo y duodécimo. Asimismo se suelen pronunciar en la práctica sustituyendo undécimo por “un” y duodécimo por “dos”. En la falseta que analizamos hemos empleado el compás de tres por cuatro respetando el comienzo acéfalo de las frases por soleá, y no como en la opción más habitual que hace coincidir el comienzo del patrón rítmico con la primera parte del primer compás de tres por cuatro<sup>1</sup>. Obsérvese el siguiente gráfico en el que se relaciona el esquema de la cuenta flamenca del patrón rítmico con cuatro compases de tres por cuatro con comienzo acéfalo.



Si vemos fundidos en uno solo los dos esquemas, el del patrón y el del compás de tres por cuatro, observaremos que sólo se producen tres desajustes de acentos entre ambos. Estos son los tiempos 8, 9 y 10 del patrón. Veámoslo en el siguiente gráfico:

El tiempo 8 es acentuado en el patrón y débil en el tres por cuatro; el tiempo 9 es débil en el patrón y acentuado en el tres por cuatro; y finalmente el tiempo 10 es acentuado en el patrón y débil en el tres por cuatro. A pesar de lo anterior, en cuanto a los desajustes producidos la anterior opción es claramente más ventajosa que esta otra:

Haciendo coincidir el comienzo del patrón rítmico con el del primer compás de tres por cuatro se producen los siete desajustes de acentuaciones de los tiempos indicados dentro de un círculo (1, 3, 4, 6, 7, 8 y 12).

Si nos fijamos en la distribución exacta de acentos del patrón rítmico una opción bastante acertada en su escritura sería el empleo de la amalgama de un compás de seis por cuatro y uno de tres por dos, comenzando en la segunda negra del seis por cuatro. Otra posible sería la amalgama de dos compases de tres por cuatro y tres de dos por cuatro. El empleo de un compás de doce por cuatro supondría el mismo número de desajustes que se producen con cuatro compases de tres por cuatro. Ante las diversas opciones planteadas nos hemos inclinado finalmente por cuatro compases de tres por cuatro pero con comienzo acéfalo, asumiendo tres desajustes de acentos, por las siguientes razones:

1. Considerando a la distancia de 12 tiempos como una frase, por lo general los motivos que constituyen sus semifrases suelen tener una longitud de tres tiempos.
2. Desde el punto de vista del análisis formal es más práctico hablar de compases (tres tiempos) o de “distancia de compás” (tres tiempos) que de cuartos de compases, a lo que nos vemos abocados si empleamos el compás de doce tiempos.

3. Es más uniforme hablar en el análisis de unidades de compases idénticas (todos de tres tiempos) en lugar de distintas, como ocurre en el empleo de cualquier amalgama.
4. Un sometimiento riguroso a los acentos del patrón rítmico, con un respeto íntegro a sus acentos en la elección de la amalgama de compases, no deja de ser por ello ineficaz en las numerosas ocasiones en que la acentuación natural de las frases no se corresponde con el patrón (lo cual es muy frecuente).
5. Asumir tres tiempos cuyas acentuaciones no se corresponden con las del patrón rítmico representa una pérdida bastante aceptable si como contrapartida se resuelven los problemas descritos en los puntos anteriores.
6. Resulta más respetuoso con los principios teóricos de la métrica y también con la acentuación del patrón rítmico reflejar la peculiaridad de los comienzos acéfalos en la elección de compás a pesar de asumir tres desajustes posteriores, que no reflejarlos y además asumir siete desajustes de acentuación (como ocurre cuando se usan cuatro compases de tres por cuatro con comienzo en la parte primera del primer compás).

## Fraseo.

Una vez analizado el aspecto rítmico relacionado con la elección de compás, pasaremos a ver la estructura formal que presenta la falseta desde el punto de vista de su articulación de frases, semifrases y motivos.

En el esquema que se presenta más abajo nos referiremos siempre a “distancia de compás” en lugar de compás, teniendo en cuenta que los distintos motivos tienen su comienzo en un compás y su finalización en el siguiente.

*Falseta de Soleá*

1º compás

a a'

$4(2+2)$

pedal si, mi VII<sup>6</sup>

II I II I

↳ movim. melód. descendentes

2º compás

b a'

$4(2+2)$

pedal 2<sup>e</sup> VI<sup>6</sup>

II I

↳ ascendentes

$A(8) [ 4(2+2) + 4(2+2) ]$

3º compás

c d

$4(2+2)$

II

↳ movim. mel. ascendente

4º compás

e

$4(1+1+1+1)$

II<sup>6</sup> I<sup>6</sup> II<sup>6</sup> I<sup>6</sup> II<sup>6</sup> I<sup>6</sup>

↳ mov. mel. oscilante

5º compás

f g

$4(2+2)$

Acorde pedal II<sup>6</sup>

IV III<sup>9</sup> II I

↳ Cadencia flamenco

↳ m. mel. descendente

$B(12) [ 4(2+2) + 4(1+1+1+1) + 4(2+2) ]$

La falseta está dividida en cinco compases flamencos o patrones rítmicos, cada uno de los cuales formados por cuatro compases (o distancias de compases) de tres por cuatro. Obsérvese dicha estructura en el esquema siguiente:

La falseta en sí forma un periodo de constitución negativa, dividido en dos secciones. La primera

está constituida a su vez por dos compases (patrones rítmicos) o frases, y la segunda por tres. Todas las frases excepto la segunda de la sección B, están divididas por dos semifrases de dos compases. En el caso de la frase *e* aparecen cuatro motivos de un compás cada uno. A nivel general, y como veremos más adelante, se podrían establecer las siguientes funciones de cada una de las secciones y frases dentro de la falseta:

*Sección A:* Planteamiento La primera frase introduce los elementos iniciales sobre los que la segunda, con variación e imitación vuelve a afirmar.

*Sección B:* Resolución Las dos primeras frases hacen una especie de corto desarrollo mediante la introducción de elementos nuevos, y la quinta frase recapitula y concluye mediante la síntesis y concentración de todos los recursos empleados en las frases anteriores.

Puede considerarse que el principal elemento articulador de la estructura formal de la falseta es el ciclo rítmico de doce tiempos (frase equivalente al compás flamenco o patrón rítmico), y que la naturaleza rítmica de su diseño melódico está basada en la sucesión de motivos de tres tiempos de duración. La armonía, basada en los grados I y II de la tonalidad y en la cadencia flamenca (IV, III, II, I), está perfectamente ensamblada con los aspectos formales de la falseta.

## **Análisis armónico.**

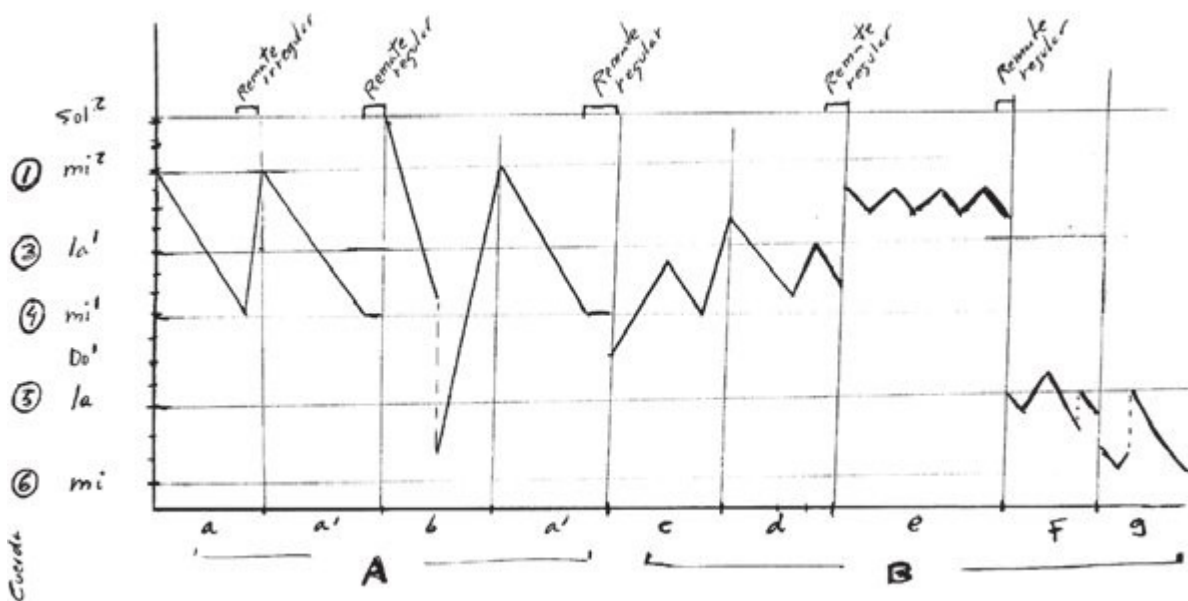
El modo mayor y el modo menor han sido desde hace aproximadamente tres siglos el entorno armónico fundamental donde se ha desenvuelto la mayor parte de la música occidental. En el flamenco se emplea además, y no en todos los palos, el cada vez más denominado “*modo flamenco*”. En esta falseta concretamente estamos en el modo de *Mi flamenco*, o bien puede decirse también en la tonalidad de *Mi flamenco*. La principal característica de este modo es que su escala diatónica de siete sonidos coloca la distancia de semitono entre los grados I y II (*mi – fá*) y los grados V y VI (*si – do*). Las notas de la escala que suelen emplearse alteradas son el tercer grado elevado (en *mi* sería *sol sostenido*), el sexto (*do sostenido*) y el séptimo (en el mismo tono sería *re sostenido*). La primera elevación se introduce en el acorde sobre el primer grado (*mi, sol sostenido, si*), produciéndose una mayorización del acorde que de forma directa sería *mi, sol natural, si*, y la segunda y tercera con un carácter esencialmente melódico para ascender o descender a los grados inmediatos. Se trata pues de un modo melódico bastante similar al modo frigio que en su vertiente armónica introduce notas alteradas. Por este motivo son también muchos los que emplean la denominación de “*modo frigio mayorizado*” y también “*modo frigio flamenco*”. El recorrido de la teoría armónica del flamenco no es aun lo suficientemente largo como para poseer un consenso más o menos sólido alrededor de la terminología y de la funcionalidad de los distintos grados del modo flamenco. No obstante, y para el análisis de la falseta que nos ocupa, diremos que es habitual el establecimiento de la función de tónica para el grado I, la de dominante para el II y la de subdominante para el III. Es muy normal el empleo de dominantes secundarias que resuelvan sobre los grados anteriores y sobre los restantes del modo. Destacan la función de dominante secundaria del VI grado para resolver en el II, la del I grado para resolver sobre el IV y la del III grado para resolver sobre el VI. Puede adquirir también funcionalidad de dominante el grado VII (sobre todo en su primera inversión) y la de subdominante cualquiera de los grados del IV al VII. En el modo flamenco es muy frecuente la introducción de la bimodalidad, mediante la cual determinadas secciones o periodos (copla de los fandangos, cantes por verdiales, etc.) pasan a la tonalidad mayor del VI grado resolviendo finalmente en la tónica del modo flamenco. La cadencia más empleada en el modo flamenco es la cadencia flamenca típica, mediante la sucesión de los grados IV, III, II y I, o la resultante de sustituir alguno de los tres primeros con otros de funciones equivalentes.

Hecha esta introducción imprescindible, pasamos al análisis concreto de la falseta que nos ocupa en este artículo. A modo general su movimiento armónico descansa sobre la dominante (Fa) y la tónica (Mi), el empleo de la dominante secundaria (Do7) y la cadencia flamenca (IV, III, II, I) en el último compás. La semifrase a comienza con un acorde sobre el II en el que se introducen dos notas

extrañas a modo de pedal (*si* y *mi*). Son la cuarta tritono y la séptima mayor, que confieren una sonoridad muy empleada en la guitarra flamenca. Estas notas son resultado del uso de las cuerdas al aire (sin pisar) combinadas con las notas reales del acorde creando un clima armónico muy guitarrístico. Decimos que son notas pedal porque, si bien en escritura aparecen como corcheas, en la ejecución real ocupan tres tiempos ininterrumpidos (*mi*) y otros tres con intercalaciones melódicas (*si*). La semifrase *a'* realiza el mismo movimiento armónico (II – I), aunque hay que destacar que en su comienzo pasa por el VII grado en primera inversión mediante una apoyatura (nota *mi*) que resuelve sobre *re*, tratándose del momento de mayor intensidad melódica de ese motivo. Ya en el segundo compás, y en la semifrase *b* se emplea la dominante de la dominante en primera inversión en el primer motivo, apareciendo después sobre el II grado una resolución irregular de la séptima menor sobre la novena mayor que se transforma en pedal. Este segundo motivo de melodía ascendente y arpegiada adquiere por lo anterior un color y carácter especial que nos lleva a una nueva presentación de la *a'* como semifrase final y conclusiva de la sección A. En la siguiente sección y en la semifrase *c* vuelve a aparecer la dominante de la dominante, pero esta vez en estado fundamental que mediante la cobertura de una línea melódica ascendente en las cuerdas graves nos conduce en la *d* al II grado. La frase *e* (cuarto compás) presenta la novedad de oscilación continua entre los grados II y I en sus segundas inversiones y acabando el último motivo en un acorde sobre el I grado con una novena menor añadida que adquiere gran significado armónico al estar situada en el bajo del acorde. Las semifrases *f* y *g* están dominadas por la presencia del acorde pedal del II grado en primera inversión y con la nota extraña añadida *si* (*la, fa, la, si*) durante nueve tiempos y el efecto real de cadencia flamenca producido por la melodía. La presencia de la nota extraña *si* en el acorde pedal contribuye a que se pueda pasar por el III grado formándose el acorde de novena menor (*sol, fa, la, si*) sin quinta. El IV aparece insinuado anteriormente con algo menos de fuerza por no tener su tercera en el acorde pedal, aunque la presencia de la nota *la* en el acorde pedal y el giro melódico a *sol #* hace que quede sensibilizado y por lo tanto destacado. Al final de la semifrase *f* se produce una enfatización del V grado (el acorde producido es muy similar al acorde de séptima menor en segunda inversión alterado y con la tercera suprimida (*fa sostenido, la, fa natural, la, si*). Es evidente que este acorde es consecuencia directa del acorde pedal del II grado, pero nos resulta necesario individualizarlo ya que se insinúa un importante giro armónico sostenido por la melodía, y que transforma la síncopa donde aparece en uno de los puntos más intensos de ese motivo.

## **Análisis melódico.**

El ámbito melódico de la falseta se establece entre las notas<sup>2</sup> *sol*<sup>2</sup> y *mi* (pequeña octava) de la sexta cuerda sin pisar. No obstante la tesitura que cobra más protagonismo se encuentra entre las notas *mi*<sup>2</sup> y *mi*<sup>1</sup>. Cada uno de los compases o frases tienen un claro comportamiento melódico en relación con la finalidad expresiva que persigue el conjunto de la falseta. En el siguiente gráfico se representa en el eje horizontal la sucesión de semifrases y en el vertical las diferentes notas ordenadas por sus alturas. La línea resultante del gráfico nos permite ver el comportamiento melódico a lo largo de la falseta.



La marcha melódica es casi en la totalidad de la falseta por grados conjuntos, a excepción de las semifrases *d*, *f* y *g*, donde se producen tres saltos puntuales de tercera. Tratamiento especial requieren los remates regulares (que ocupan los tres tiempos finales de la frase o compás) o irregulares (que aparecen en los tiempos 4, 5 y 6, a mitad de una frase), donde es muy frecuente el salto a la octava inferior y/o superior de la nota final previsible según la conducción de la melodía. El efecto real y conclusivo del remate, a modo de ornamento arpegiado sobre las notas del acorde nos hace alejarnos de considerar tales saltos como rupturas del carácter conjunto de las melodías.

Observando el gráfico se desprende que en la sección A hay una reiteración del tramo descendente que va del  $mi^2$  al  $mi^1$ , que aparece en las semifrases *a* y *a'*. A este comportamiento se oponen dos tramos ascendentes: uno al final de la *a* (que sirve de enlace para la *a'*) y otro en la segunda mitad de la *b* que ocupando un ámbito melódico mayor que las anteriores semifrases ( $mi - mi^2$ ) prepara y pone de relieve el ataque nuevamente en la *a'*. Resulta significativo que la *b* se comience con la dominante de la dominante en primera inversión y que se exponga la dominante mediante un diseño melódico inverso al preponderante en toda la sección. En cuanto a otros recursos melódicos empleados en la sección A hay que destacar la variación que se produce en la *a'* sobre la figuración de la melodía descendente de la *a*, por medio del empleo de semicorcheas en forma de cortas apoyaturas que reafirman la idea expresiva de la *a*. En la semifrase *b* aparece inicialmente un motivo descendente que introduce una figuración de corcheas, y que se comporta como material melódico nuevo. Podemos hablar por lo tanto de un cierto carácter de planteamiento que domina la sección A y que busca su resolución en la siguiente.

Las semifrases *c* y *d* de la sección B vuelven a la dominante de la dominante, esta vez en estado fundamental, realizando un corto desarrollo que se opone a todo lo anterior en cuanto a que el movimiento melódico es netamente ascendente con giros descendentes intercalados. Se inicia por ello desde una altura más baja y asciende hasta alcanzar la dominante. La permanencia más prolongada en la dominante de la dominante secundaria (nueve tiempos) produce un efecto de resalte o enfatización con la finalidad de preparar la frase *e*. Ésta última semifrase adquiere un carácter de preparación del compás último. Resulta destacable de la *e* el empleo de una melodía oscilante entre las notas  $do^2$  y  $si^1$  (quintas de los grados II y I respectivamente) por riguroso movimiento conjunto también, que estrecha de forma muy estratégica el ámbito melódico en relación a los compases anteriores, produciendo una atmósfera de verdadera reflexión sobre los dos grados más importante del modo flamenco. La melodía de las semifrases *f* y *g* (último compás) se desenvuelve entre el *la* y el *mi* (pequeña octava) de forma netamente descendente con giros intercalados ascendentes. A pesar de presentarse con una armonía pedal superior, esta melodía cobra

el relieve necesario como para insinuar el paso por los grados IV, III, II y I creando la cadencia flamenca final, además de insinuar también una enfatización del V grado.

El movimiento predominante en toda la falseta es el descendente, con presencia del movimiento ascendente con una clara función elevadora de interés y variedad. No es extraño esto si consideramos que en todos los cantes flamencos, a imitación de los cuales se componen generalmente las falsetas de la guitarra, tienen también más predominio los descensos melódicos.

## **Análisis rítmico.**

La principal característica desde el punto de vista rítmico es que durante toda la falseta existe una supremacía de la acentuación natural de los motivos melódicos sobre los acentos del patrón rítmico de la soleá. De esta forma se crean acentos en tiempos donde no existen y gran cantidad de contratiempos y síncopas de forma continua, produciendo efectos de una belleza y frescura propias del género. Esta falseta es un claro ejemplo de cómo la guitarra logra imitar el quejío del cante mediante queiebros y ataques llenos de arrebató donde la acentuación juega un papel fundamental.

Veamos a continuación los puntos de la falseta donde se producen estos efectos rítmicos. En *a* hay tres puntos donde se invierten los acentos. El tiempo 1 cobra un acento inicial cuando en el patrón no es acentuado. El acento del tiempo 3 del patrón se anticipa en la síncopa atacada en la segunda mitad del tiempo 2, quedando así realzado el acorde del II mantenido sin ataque sobre el tiempo 3. El tiempo 4 cobra cierto acento al ser el inicio del remate irregular que se inicia en él, y sin embargo es tiempo débil en el patrón rítmico. En *a'* aparecen dos puntos donde se invierten también los acentos. Esta vez la imitación con variación que realiza esta semifrase de la *a* hace que los acentos del motivo se impongan a los tiempos débiles del patrón 7 y 9. En relación con la *b* y con la *a'* que finalizan la sección A cabe hacer las mismas observaciones que para las dos semifrases anteriores con las que guardan una rigurosa simetría. En el compás tercero que inicia la sección B, se respetan regularmente los acentos del patrón rítmico por primera vez. Esta circunstancia hace que el ascenso del bajo, que introduce una célula rítmica nueva, vaya asentando la atracción hacia la dominante y que la estructura rítmica del compás siguiente quede también más destacada por contraste. El compás siguiente o frase *e* continúa con la misma célula rítmica que ya no se abandonará nunca hasta el final de la falseta. La reiteración del mismo motivo hace que el acento del tiempo 9 sea fuerte cuando en el patrón rítmico es débil. Es destacable desde el punto de vista rítmico como el compositor compensa la reiteración del motivo y el uso de dos notas melódicas únicamente en la oscilación de estos 9 tiempos creando unos contratiempos en el acompañamiento con notas pulsadas de forma simultánea (la fundamental y la tercera de los grados I y II) que consiguen un efecto muy rítmico. En el último compás se realiza la fusión de los dos comportamientos rítmicos descritos en los compases anteriores. Por un lado se respetan todas las acentuaciones regulares del patrón rítmico, y a la vez se añaden síncopas (tiempos débiles 4 y 8) e inversiones de acentos (tiempos débiles 4 y 9). Este tratamiento rítmico ayuda a dar un carácter de conclusión o recapitulación a esta frase, al mismo tiempo que eleva el grado de intensidad expresiva cuyo máximo se alcanza en este compás final.

## **Tímbrica.**

Existe una gran correspondencia entre las cuerdas empleadas, los registros tímbricos, la estructura formal de la falseta y el efecto expresivo buscado en cada momento. En las semifrases *a* y *a'* predomina un timbre cristalino y transparente, obtenido mediante las cuerdas 1ª, 2ª y 3ª sobre el primer cuádruplo. En *b*, semifrase contrastante, se oscurece sensiblemente el timbre al desplazarse hacia la primera posición y dejar la mayor parte de la melodía en un ámbito más dulce y oscuro sobre las cuerdas 2ª y 3ª. En el compás tercero, semifrases *c* y *d*, el movimiento melódico ascendente y contrastante queda puesto de relieve en gran parte por el timbre característico de las cuerdas quinta y cuarta. En el compás cuarto, frase *e*, la melodía se balancea por medio de

bordaduras cortas y largas entre las notas si y do de la tercera cuerda en posición cuarta, donde esta cuerda ofrece un timbre lleno, profundo y muy expresivo. Con ninguna otra cuerda se podría lograr mejor el matiz tan reflexivo de este compás. En el compás quinto, semifrases *f* y *g*, son las cuerdas quinta y sexta, las que con su seriedad y fuerza peculiares (“sonidos negros” llamados en el flamenco) sentencian una recapitulación en forma de cadencia flamenca. Además del carácter tímbrico, la elección de estas dos cuerdas en el primer cuádruplo permite que se mantenga la armonía pedal durante los 9 primeros tiempos y crear un efecto sonoro de acompañamiento muy flamenco.

### **III. Conclusión.**

Después de detenemos en todos los detalles anteriores del análisis continuamos con toda seguridad sin saber qué es el duende. Sin embargo comprobamos como aquellos elementos formales, armónicos, melódicos, rítmicos y tímbricos que afectan a todos los instrumentos y estilos musicales están presentes de igual forma en la música flamenca. De la misma forma que la música compuesta para el laúd barroco responde a unas coordenadas expresivas, sociales y culturales determinadas, la música flamenca responde a las suyas.

Existen niveles de organización en los distintos estados y campos de la comunicación musical que son susceptibles de ser razonados y analizados por parte de los emisores y receptores. El artista flamenco, y el arte flamenco en general, a través de los modos y espacios peculiares empleados en la transmisión oral ha creado un mito en torno a la infabilidad de sus claves expresivas. Sin embargo, la universalidad del flamenco nos exige cada vez más alejarnos dentro del campo musicológico de posturas impermeables a la evolución natural de los tiempos, y aprender del espíritu enormemente receptivo y promiscuo que caracterizó a los maestros flamencos que la historia nos ha dado.



PLAZA ALTA

Falseta de soleá  
Paco de Lucía

Transcr.: Manuel Cera

Handwritten musical score for guitar, titled "PLAZA ALTA" by Manuel Cera. The score is for a "Falseta de soleá" by Paco de Lucía. It consists of five staves of music in 3/4 time, with various annotations including fingering, dynamics, and guitar-specific techniques like "apoyaturas", "pedal", and "pasos". The score is divided into sections labeled "a", "a'", "b", "c", and "c'" with corresponding chord diagrams and Roman numerals. The first staff is labeled "Mi Flamenco" and includes a box "a" with a chord diagram. The second staff includes "apoyaturas" and a box "a'" with a chord diagram. The third staff includes "Notas de paso" and a box "b" with a chord diagram. The fourth staff includes a box "a'" with a chord diagram. The fifth staff includes a box "c" with a chord diagram and the text "pas. 1".

<sup>1</sup> No deja de ser una opción más de entre las muchas existentes, ya que no pretendemos dogmatizar en una materia que debe resolverse siempre atendiendo al contexto y a la finalidad que rodean a la escritura. En esta ocasión ha sido el propio análisis la finalidad que nos ha inclinado por la opción descrita.

<sup>2</sup> A pesar de que la escritura para guitarra está desfasada una octava ascendente en relación a los

sonidos reales, las referencias que haremos en este artículo serán siempre respecto a las notas representadas en el pentagrama.

Manuel Cera Vera

<http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-5/220>

[www.laguitarra-blog.com](http://www.laguitarra-blog.com)