

## **EL ANÁLISIS MUSICAL DE LA GUITARRA DE ACOMPAÑAMIENTO AL CANTE FLAMENCO**

### **1.Introducción**

El flamenco, como ya sabemos, es una música de tradición oral que durante muchos años ha estado exenta de un análisis musical. Cada vez es mayor el número de transcripciones para guitarra que tenemos a disposición, y a su vez también se están realizando estudios de carácter musical que anteriormente no se realizaban, o estaban a años luz de los estudios realizados sobre la música clásica. En cuanto a las transcripciones de cante flamenco, podemos decir que actualmente contamos con una fuente bastante escasa, y la verdad es que ésto imposibilita muchas veces el poder realizar un buen estudio sobre este aspecto. Esta fuente tan escueta y, en la mayoría de los casos, tan poco concisa acerca de las transcripciones de cante, también repercute en la realización de un estudio completo acerca de otro aspecto que directamente va relacionado con éste: el análisis musical de la guitarra de acompañamiento al cante flamenco.

Si indagamos en la bibliografía flamenca, apartando algunos métodos editados, nos daremos cuenta de que no existe ningún buen tratado musical sobre la guitarra de acompañamiento, donde se puedan establecer las bases principales de esta faceta dentro del flamenco, que no es menos importante que la del guitarrista solista.

Es evidente que en este artículo no se pretende realizar un tratado completo sobre esta materia, entre otras cosas por falta de espacio. Simplemente, ateniéndonos a los recursos que disponemos, podemos estructurar los conocimientos básicos que debe tener un guitarrista que acompañe al cante, conocimientos que a su vez pueden servir para cualquier otro instrumentista polifónico que esté interesado en esta materia.

### **2.Requisitos principales para ser un buen guitarrista de acompañamiento**

Es muy común dentro del argot flamenco las expresiones del tipo “este guitarrista toca mu bien pa cantar”. A la hora de catalogar a un guitarrista de buen acompañante, debemos observar en él un buen conocimiento de los cantes flamencos, así como de las ruedas armónicas que lo constituyen. Además de este conocimiento, el guitarrista acompañante debe ofrecer al cantaor una comodidad y buena coordinación en cuanto a la agógica y la dinámica, que aunque a priori puede parecer sencillo, son requisitos muy importantes para poder realizar un buen acompañamiento.

Podemos enumerar una serie de requisitos fundamentales que un buen guitarrista de

acompañamiento debe tener:

- Ubicar cada toque con su respectiva tonalidad o modalidad, concretando, dentro de la modalidad, a cuál de las cuatro pertenece : por arriba (Mi flamenco), por medio (La flamenco), granaína (Si flamenco), o levante ( Fa# flamenco).
- Interpretar las principales células rítmicas de los palos, así como clasificar cada uno de éstos en compás binario, ternario, de amalgama.
- Conocer la estructura formal de los cantos flamencos, que normalmente va a estar precedida de una introducción instrumental, a la que le sigue una llamada al canto. El cantaor realiza una salida o temple, y a partir de ahí, el cantaor suele cantar 3 o 4 estrofas, intercaladas con pequeños interludios guitarrísticos y falsetas más elaboradas.
- Tener un repertorio de introducciones para todos los palos, así como falsetas y motivos característicos que los definan.
- Conocer las estructuras armónicas de los cantos, sobre todo de aquéllos que tienen una estructura armónica bastante determinada.
- Reconocer las familias y estilos de los palos en cuanto a melodía, armonía, y carácter rítmico.
- Disponer de una buena intuición musical, improvisación, “reflejos auditivos” ante cualquier interpretación particular del cantaor.
- Tener una buena coordinación con el cantaor en cuanto a la dinámica y la agógica.
- Conocer la tesitura del cantaor. Aunque no es un requisito indispensable, es un dato importante para saber en que modo tocaremos, y en qué traste utilizaremos la cejilla.

### **3. Acompañamiento de los cantos más representativos del flamenco.**

Una vez resumidos los conocimientos y condiciones básicas que un guitarrista flamenco debe tener para tratar el acompañamiento al canto, vamos a tratar de analizar musicalmente algunos de los principales estilos flamencos, donde se tratan varios de los puntos que hemos enumerado en el epígrafe anterior

#### **3.1 Seguirilla**

La seguirilla se toca en el modo de La flamenco. Hagamos una pequeña aclaración con el tema de los modos, para que no hayan confusiones: cuando hablamos de modo flamenco, nos estamos refiriendo al modo de mi o modo frigio con el acorde de tónica mayorizado. En el flamenco, ese modo también aparece transportado a otros “tonos”, que son el de LA, SI, y FA#, que, aunque en principio pueden resultar un mero transporte, en la guitarra flamenca se le da un trato especial, debido al colorido tan característico que presentan cada uno de esos acordes en cuanto a la disposición de las notas que lo forman. De ahí lo de toque por *arriba*, *por medio*, *tono de granaína*, o *tono de levante*.

Cuando se acompaña el canto de la seguirilla, el ritmo suele utilizarse de una forma flexible. Podríamos decir que la seguirilla tiene un ritmo mas bien elástico, proporcionando la posibilidad de que el cantaor pueda realizar rubatos.

El acompañamiento de la seguirilla se realiza a través de este ostinato rítmico-armónico, o algunas variantes de éste:



Las denominadas “cabales”, son un tipo de seguirilla en modo mayor, en las que el guitarrista, independientemente de la tonalidad en la que esté, toca con la posición de LAM, colocando la cejilla si es necesario.

En el estilo de seguirilla de arcos, se produce un reposo melódico en el VI grado, que es apoyado también armónicamente por ese mismo grado.

En el cambio o macho de Manuel Molina, y en la seguirilla de los Puertos se produce una inflexión al IV grado, y en el cambio de arcos se produce un “pequeño giro” al V grado flamenco, incorporando un cierto “aire cabal”.

### 3.2 Soleares

Las soleares se suelen tocar por arriba(o sea en el modo de Mi flamenco), salvo algunos muy concretos en los que el ámbito melódico requiere el toque por medio en lugar de por arriba. También es frecuente el toque de la soleá por medio en cantaores con una tesitura aguda, que en muchos casos suelen ser mujeres.

Al igual que en la seguirilla, el ritmo de la soleá también se atiende a los 12 tiempos configurados con la hemiola del 2/4 y 3/4, pero la acentuación es distinta. Está estructurada de la forma siguiente: 3/4 3/4 2/4 2/4 2/4. También se suele presentar de una forma flexible, aunque no tanto como en la seguirilla, al menos en cuanto al acompañamiento al cante se refiere.

Las principales escuelas o estilos de cante por soleá son Alcalá, Triana, Utrera, Cádiz y Jerez. Éste último suele ser más rítmico. Es importante para una mayor precisión en el acompañamiento, el reconocimiento melódico de los distintos estilos.

La mayor parte de las letras de soleares son estrofas de tres o cuatro versos, en las que normalmente se produce una inflexión al VI grado. Podríamos resumir el esquema armónico de la siguiente forma

1ª parte Cadencia en IV o I (tiempo 10) y cadencia en I

2ª parte Inflexión al VI, y final en I

En estos tres esquemas podemos observar las estructuras generales del acompañamiento de la mayoría de los estilos de soleá:

En algunas interpretaciones es característico, en un estilo del Mellizo(Cádiz), la repetición del segundo verso. En este mismo estilo, el primer verso cadencia en I si la melodía reposa en la fundamental o la tercera alterada del acorde de tónica, o cadencia en un III si la melodía reposa en el la fundamental del acorde de tercer grado.

En la soleá del zurraque es característico la enfatización del III, que suele estar precedido de su una dominante secundaria(VII7).

### **3.3 Cantiñas**

Las cantiñas, además de tener su propia identidad como palo flamenco, constituyen también un grupo de cantes entre los que se encuentran las alegrías, el mirabrás, la romera, y los caracoles.

Las cantiñas tienen la misma acentuación rítmica de la soleá, pero el ritmo está más acelerado que en ésta. También se utilizan una células rítmicas más marcadas con rasgueados que en la soleá.

A diferencia de los demás palos flamencos que tienen el mismo compás(a excepción de algunos estilos de bulerías), el grupo de cantiñas está en modo mayor. Las alegrías se suelen hacer en la posición guitarrística de LAM, las cantiñas del Pinini, romera y mirabrás, en la posición de MIM, y los caracoles en la de DOM. Aunque claro, esto también es algo relativo, ya que en definitiva, la tesitura del cantaor va a ser el elemento principal que designe la posición en la que vamos a tocar.

La armonía está basada principalmente en los grados tonales, al igual que ocurre en la mayor parte de la música occidental. Prácticamente viene a ser lo mismo que armonizar cualquier melodía básica en un modo mayor.

En las romeras, mirabrás, cantiñas del Pinini, y en las alegrías del contrabandista, suele aparecer con bastante frecuencia el I grado como acorde de dominante secundaria, que resuelve al IV. En esos casos suele aparecer melódicamente en el cante, la 7ª del acorde.

En las alegrías de Córdoba, es característico el uso del modo menor, así como también algún pequeño giro al tono flamenco de la dominante (normalmente Si frigio, ya que la tonalidad suele ser MiM)

En algunas alegrías más contemporáneas, pueden aparecer algunas inflexiones o modulaciones al relativo menor, por ejemplo, las alegrías de pueblos de la tierra mía, de Camarón; modulaciones al III flamenco, como ocurre en los caracoles.

### **3.4 Bulerías**

Las bulerías también pertenecen al ritmo hemiólico de la soleá, aunque se suele transcribir en 6/8 y 3/4 debido a la velocidad del pulso.

Se suelen tocar por medio, aunque también hay cantaores que las cantan por arriba.

Es importante saber que dentro del ritmo de la bulería, encontramos un carácter particular, que estará determinado por la situación geográfica. Las tres regiones a las que me refiero son Sevilla(Utrera, Lebrija y Morón), Cádiz, y Jerez.

En cuanto a la armonía , es más complicado hacer una clasificación, ya que es el estilo más versátil del flamenco. Digamos que dentro de la bulería “cabe todo”, ya que también es muy típico versionar cualquier canción en este estilo, que son los denominamos cuplé por bulerías.

Por tanto, dentro de las posibilidades armónicas podríamos señalar las siguientes:

- Modales
- Bimodales
- Fandangos por bulerías
- Inflexiones al VI
- Modo mayor (Cádiz, algunas bulerías de Jerez)
- Modo menor ( cuplés por bulerías)

Dentro de las modales, las estructuras más tradicionales son aquellas que similares a la de la soleá (en los tercetos octosilábicos); combinaciones con los grados I-II-III, y la cadencia andaluza.

Es muy típico dentro de la bulería, secuencias de este tipo o con alguna variante, donde se produce un pequeño giro momentáneo a Mi flamenco:

6	3	6	3	6	3	6	3
8 A (A7)	4 Dm	8 Dm	4 Dm	8 E	4 C7 F	8 Bb7	4 A(b9)

### 3.5 Fandangos y sus derivados

Cuando hablamos de fandango, automáticamente debemos hacer uso de la palabra bimodalidad, la cual supone el uso de dos modos. En el fandango y sus derivados, la bimodalidad predominante es aquella en la que cambiamos del modo flamenco al VI grado(Modo mayor). Para ser más concisos, la parte en modo flamenco (frecuentemente en Mi), la ocupa la guitarra en una especie de estribillo, y la parte tonal le corresponde a la copla (el cante).

Dentro del grupo de los fandangos, distinguiremos 3 tipos:

Fandangos de Huelva, abandolaos 3 , y personales o naturales (libres)

Dentro de la bimodalidad de los fandangos de Huelva, encontraremos(en el mayor de los casos) el cambio de centro tonal al VI grado (DoM) en la copla(ejemplo1). Existen otros fandangos en los que el cambio se produce al IV grado, como ocurre en los fandangos de cabeza rubia,o al IV mayor, como ocurre en los fandangos de almonaster y calaña, entre otros(ejemplo2).

Ejemplo 1 :

*Alosno, calle real del Alosno  
 con sus esquinas de acero  
 es la calle más bonita  
 que cruzan los alosnero  
 calle real del Alosno*

The musical score consists of six systems, each representing a measure of music. Each system is a single staff with a treble clef and a slash indicating a guitar chord. Below each staff is a Roman numeral indicating the chord's function. The chords and numerals are as follows:

- System 1: G7 (V) | C (I)
- System 2: (C7) (I) | F (IV)
- System 3: G7 (IV) | C (I)
- System 4: (D7) (I) | G (V)
- System 5: G7 (V) | C (I)
- System 6: C7 (I7) | F (IV(IMODAL)) | E (II(IMODAL))

Ejemplo 2:

*Una niña se perdió  
camino de Santa Eulalia  
una niña se perdió  
ay virgen de la candelaria  
si me la encontrara yo  
una salve le rezaba*

Al igual que en el fandango de Huelva, en los fandangos abandolaos se produce la misma relación bimodal I modal-VI tonal

Los tercios musicales ahora suelen ocupar 3 compases, a excepción de cantes como la jabera que los tercios son más largos

La mayoría de los cantes abandolaos respetan la misma estructura armónica del fandango. Existen algunos estilos en los que, dentro de la estructura armónica del fandango, encontramos algunas variantes: algunos estilos rompen la estructura en el

segundo verso, produciéndose la caída al V grado en lugar de al IV. Ésto ocurre en cantes como la rondeña chica, la jabera, algunos fandangos de Lucena. (ver ejemplo 3). Ejemplo 3: Rondeña

*A esa liebre no tirarle  
cazadores de la sierra  
a esa liebre no tirarle  
porque está haciendo en la tierra  
madriguera pa ser madre  
y es mu sagrao lo que encierra*

The musical notation consists of six staves, each representing a measure of guitar accompaniment. The notes are indicated by diagonal slashes. Chord symbols and degree labels are placed above and below the staves:

- Staff 1: G7 (V) above, V below.
- Staff 2: C (I) above, I below.
- Staff 3: G (V) above, V below.
- Staff 4: G7 (V7) above, V7 below.
- Staff 5: C (I) above, I below.
- Staff 6: C (I) above, I below.
- Staff 7: (D7) (II7) above, II7 below.
- Staff 8: G (V) above, V below.
- Staff 9: C (I) above, I below.
- Staff 10: G7 (V) above, V below.
- Staff 11: C (I) above, I below.
- Staff 12: C7 (I7\*) above, I7\* below.
- Staff 13: F (IV(IMODO)) above, IV(IMODO) below.
- Staff 14: E (III(IMODO)) above, III(IMODO) below.

También existen algunos estilos abandolaos de Lucena o Juan Breva, donde se producen reposos en el VI del modo mayor(lam)

**Los fandangos personales** siguen exactamente igual la estructura del ejemplo 1 de fandango de Huelva, a excepción de algunos fandangos que realizan alguna pequeña cadencia al VI grado(lam).

La particularidad de estos fandangos es que el ritmo es libre, dependiendo guitarrista y cantaor de un ritmo interno sobre el que realizan el cante. Estos cantes denominados “libres”, se acompañan con respuestas que normalmente están “estandarizadas”.



### 3.5.1 Malagueñas

#### BIMODALES

Cantes libres en modo de Mi flamenco, donde volvemos a encontrar la misma estructura armónica del fandango (ejemplo 1), junto con otras malagueñas que rompen el segundo verso, al igual que en los cantes abandolaos (ejemplo 2)

En el ejemplo 4 podemos incluir los estilos del Canario, la Trini, Baldomero Pacheco, Perote, algunos estilos de Chacón...

En el ejemplo 5 incluiremos los estilos de la Peñaranda, Manuel Torre, Gallarrito y algunos estilos de Chacón

ejemplo: 4: **Malagueña de la Trini**

G7-----C	Ay alguna vez
C7-----F	siquiera por compasion
G7-----C	ay escribeme alguna vez
C----- (D7) -----G	porque yo tengo el corazón
G7-----C	marchito de padecer
C7-----F-----E	que no siente ni el dolo

ejemplo 5: **Malagueña de Gallarito**

G7-----C	Se me apareció la muerte
C----- (D7) -----G	cuando inenté olvidarte
G7-----C	se me apareció la muerte
C----- (D7) -----G	como la vida es tan amable
G7-----C	volví de nuevo a quererte
C7-----F-----E	volví de nuevo a querete

En este ejemplo observamos un estilo muy particular del Mellizo, en el que se produce una continua sucesión V-I armonizando los largos melismas “ay” que encierran los tercios

Ejemplo 6: **Malagueña del Mellizo**

G7-----C	Se la llevó Dios
G7-----C	a la marecita mía de mi alma
G7-----C -----G7-----C	ay.....porque se la llevó Dios
G7-----C -----G7-----C	si se la llevó porque la quería
G7-----C -----G7-----C	ay.....eso lo respeto yo
C-----Am-----G-----F-----E	se ha llevaíto lo que más quería

### 3.5.2 Granaína y media granaína

Es de general opinión que el cante por granaínas se debe al aflamencamiento de un estilo de fandango popular de la comarca.

Al igual que la malagueña, el ritmo también es libre, aunque el modo en el que se realizan ahora es Si flamenco.

Base armónica [BIMODALIDAD]

G7(V)\_\_\_\_\_C (I)  
C (I) \_\_\_\_\_C7\_\_F (IV)  
F (IV) \_\_\_\_\_G7(V)\_C (I)  
C (I) \_\_\_\_\_D7 (VII7)\_G (V)  
G7 (V)\_\_\_\_\_C (I)  
C7 (I7)\_\_\_\_\_F (IV)\_E (I)

La estructura armónica de la granaína no difiere apenas de la del fandango. Es exactamente igual, con la única excepción de que la copla ahora está transportada al modo de SOLM. Sólo añadir que en algunas interpretaciones, el primer verso hace un pequeño guiño al VI grado(Mim), antes de hacer la dominante de Sol, simplemente como apoyo a esa nota que da el cantaor. (ejemplo 7)

En cuanto a la media granaína, tan sólo indicar que respeta la misma estructura de la granaína, con la única diferencia de que en el último verso se produce una pequeña coda que el cantaor ejecuta de forma melismática, que se armoniza de la forma que vemos en el ejemplo 8.

#### Ejemplo 7: **Granaína**

(Em)-----D7-----G	Fue porque no me dio gana
G7-----C	rosa si no te cogí
D7-----G	fue porque me dio gana
G----- (A7) -----D	al pie de un rosal dormí
D7-----G	y rosal tuve por cama
G7-----C-----B	y por cabecera un jazmín

### Ejemplo 8: **Media granaína**

D7-----G La que habita en la carrera  
G7----- C mi Virgen de las Angustias  
D7-----G la que habita en la Carrera  
G----- (A7) -----D aquella señora sabe  
D7-----G si yo te quiero de veras  
B-----C-----D-----C-----B si yo te quiero de veras

### 3.5.3 Cantes de las minas

Esta denominación les viene por el hecho de ser cantes ligados a la actividad minera. Al igual que todos los cantes derivados del fandango se basan en una copla de cinco versos, una quintilla octosilábica de rima invariable. Dentro de estos cantes encontramos nombres como la taranta, el taranto, la cartagenera, la levantica, la minera, etc.

El modo flamenco en el que se realizan estos cantes es el de Fa#, que tiene una sonoridad guitarrística bastante particular y muy reconocible, ya que está formado por la yuxtaposición de los grados I y VII, que le confiere un enorme atractivo.

La estructura de fandango sigue apareciendo, aunque esta vez es bastante frecuente la utilización del I 7 en la copla (parte tonal: REM), debido a la aparición constante del V grado de la escala flamenca, o sea do natural. Por lo demás, aparece en las mismas circunstancias armónicas de las malagueñas, donde algunas respetan fielmente la estructura del fandango, otras reposan en el V grado en el segundo verso, y otras tienen cadencias al IV grado, que sustituirían al VI grado. En los ejemplos 9, 10 y 11, podemos observar algunas de las principales estructuras, en las que las dos primeras tienen un tratamiento idéntico al de las ya tratadas en los cantes de Málaga:

### Ejemplo 9: **Taranta**

A7-----D Ay mi Gabriela  
D7-----G corre y dile a mi Gabriela  
A7-----D-----D7 que yo me voy pa la herrería  
E7----- A no llores ni tengas pena  
A7-----D------(D7)-----G que yo me vuelvo mañana de día  
G-----F# que me voy a fabricar canela

### Ejemplo 10: **Taranto**

A7-----D	Ay mi muchacho
D7----- (E) -----A	que hace tres días que no lo veo
A7-----D	dime donde andará mi muchacho
E7----- A	si andará bebiendo vino
A7-----D-----D7	o andará por ahí borracho
G-----F#	o si alguna mujer me lo haentretenío

### Ejemplo 11: **Cartagenera grande**

F#7-----Bm	Los picaros tartaneros
F#7-----Bm	un lunes por la mañana
D7-----G	los pícaros tartaneros
D----- (D7) -----G	le robaron las manzanas
D7-----G	a los pobres arrieros
D7-----G-----F#	que venían de Totana

### **Bibliografía**

- Álvarez Caballero, A.(1998). El cante flamenco: Alianza
- Fernández, L. (2004). *Teoría musical del flamenco*: Acordes Concert.
- Hurtado Torres, A y D. (2000).*El arte de la escritura musical flamenca, reflexiones en torno a una estética*.Sevilla: Colecciones Bienal flamenco 2000.
- Worms, C. (2007). *Armonía del Flamenco Vol. 1*: Acordes Concert.