

La modulación tonal en las *formas musicales* del Flamenco: *propiedades de preferencia e hibridación armónica*

José Miguel Díaz-Báñez
Profesor Titular de Matemática Aplicada
Universidad de Sevilla

Francisco J. Escobar Borrego
Profesor Titular de Literatura
Universidad de Sevilla

Resumen. En este trabajo se describe un fenómeno musical, la *modulación tonal*, que aparece con frecuencia en determinadas formas o estilos del cante flamenco, y se analiza su ejecución desde un punto de vista etnomusical. Planteamos la tesis de que se trata, en efecto, de una propiedad de preferencia que persigue una determinada estética musical.

Palabras Clave. Música flamenca, Etnomusicología, Estética.

Abstract. This paper describes a musical phenomenon: tonal modulation, which frequently appears in certain flamenco types or styles, and analyzes their performance under an ethnomusic point of view. We propose the thesis that it is indeed a preference property that pursues a particular musical aesthetic.

Keywords. Flamenco music, ethnomusicology, aesthetics.

Introducción

Si planteamos acometer un estudio científico sobre la evolución del Flamenco, se hace necesario, indudablemente, un análisis riguroso de los aspectos musicales de cada *estilo*. Un seguimiento exhaustivo de las *formas genéricas* constituye, en este sentido, un aval objetivo que complementa la investigación acometida desde otras áreas de conocimiento tales como Historia, Antropología, Psicología, Sociología, Literatura o Estética. El hecho de ser el Flamenco una música de tradición oral, así como la falta de documentos tanto sonoros como de información escrita, conduce a enfocar el estudio de la música flamenca desde la interdisciplinariedad. Bajo esta óptica *interdisciplinar*, la metodología que entendemos acertada se direcciona de *lo local a lo global*, de *lo particular a lo general*, de tal suerte que ciertos estudios independientes de los géneros musicales se interpretan en una segunda etapa de forma conjunta; en una tercera etapa se tratará, en fin, el diseño de conclusiones que, de este modo, estarán acreditadas con fundamento y aceptable grado de rigor.

En lo que concierne al dominio eminentemente musicológico, podemos llevar a cabo, en concreto, un estudio minucioso de aspectos relativos a la rítmica, la melodía así como la armonía. Si bien la mayor parte de la investigación sobre el arte flamenco se ha venido haciendo desde campos humanísticos como historia o la literatura, podemos decir que actualmente existe un gran interés en el mundo del Flamenco por la investigación musical y se está creando un área emergente de investigación en la musicología del flamenco que va desde la sociología hasta la tecnología musical. Véanse, a modo de muestra, los trabajos recientes¹, donde se han abordado tareas en este marco musicológico, esto es, el análisis de la estructura musical.

Resulta de notorio interés, no sólo para la Teoría Musical del Flamenco sino también para otras áreas como la Etnomusicología, estudiar aquellas *propiedades* que representan de algún modo *preferencia* entre los aficionados y que son, en buena medida, las que nos pueden indicar los posibles cambios que perdurarán en la *música flamenca*. Existe un área de investigación en la musicología conocida como *Musicología Evolutiva* que estudia los mecanismos psicológicos de percepción musical, estudiando la música desde un punto de vista biológico y cuyo objetivo es el estudio del origen y evolución de la música tal como si de especies se tratara, buscando y seleccionando influencias subyacentes². Esta metodología se apoya en el hecho de que la música es un aspecto del comportamiento humano y como tal, la búsqueda de aspectos preferentes resulta de gran interés.

En este artículo, mostramos, por ende, un fenómeno musicológico susceptible de ser analizado con el propósito de rastrear las huellas de la evolución y, por tanto, de la creación (o creatividad) musical en el Flamenco. Se realiza pues, en estas páginas, un análisis del uso de las modulaciones de modal a tonal en distintos *estilos* del Flamenco.

Bajo una primera mirada y poco profunda podríamos decir, *a priori*, que la armonía esencial de la música flamenca viene dada por unos esquemas recurrentes y tipificados. Es más, en virtud de varias escalas armónicas (en paralelo a la ejecución técnica de rasgueos, golpes percutivos y compás) es

¹ Véase DÍAZ-BÁÑEZ, J. M.: "Génesis y compás en el Flamenco: una aproximación desde la Ciencia", en *El Olivo*, 135, 2005, pp. 29-33; DÍAZ-BÁÑEZ, J. M.; ESCOBAR BORREGO, F. J., "La guitarra flamenca en la evolución del canto: ¿acompañante o creadora?", en *Candil*, 150, sept-oct. 2004, pp. 5551-5556; ESCOBAR BORREGO, F. J., "Musicología y Flamenco (a propósito de los conceptos teóricos de *armonía* y *ritmo*)", en *Litoral. Revista de la Poesía, el Arte y el Pensamiento*, 2005, pp. 167-179; ESCOBAR BORREGO, F. J.: "Naturaleza e identidad musical en la guitarra flamenca", en *La Flamenca*, 8 (2005), pp. 42-44; FERNÁNDEZ MARÍN, D., *Teoría musical del Flamenco: ritmo, armonía, melodía, forma*, Acordes Concert, D.L., Madrid, 2004; GAMBOA, J. M., *Cante por cante: discolibro didáctico de Flamenco*, New Atlantis Music - Alia Discos, Madrid, 2002; STEINGRESS, Gerhard (Ed.): *Songs of the Minotaur. Hybridity and popular music in the era of globalization. A comparative analysis of rebetika, tango, rai, flamenco, sardana, and Englishurban folk*, LIT, Münster-Hamburgo-Londres, 2002.

² Véase WALLIN, MERKER, and BROWN (eds): "An Introduction to Evolutionary Musicology", en *The Origins of Music*, 2000.

posible “acompañar” a un *cantaor* en la totalidad de los *estilos* sin necesidad de recurrir, de forma preceptiva y obligada, a una *falseta* compleja. Sin embargo, es el *cambio* armónico –a modo de modulación- el que nutre de riqueza y *color* una interpretación, dotándola de eminente valor expresivo y evitando que resulte plana e insulsa. Tal pensamiento debió compartir, por ejemplo, Silverio Franconetti (si admitimos que fue este *cantaor* el precursor de las *cabales*) cuando introdujo dicho *género musical* a finales del siglo XIX³. Sea como fuere, lo cierto es que resulta frecuente la ejecución de la modulación modal-tonal en las *seguiriyas-cabales*, *soleares*, *bulerías*, *tientos*, *sevillanas* y algunos casos concretos de *fandangos*. A continuación, se describen algunas consideraciones que pueden arrojar luz sobre la justificación del fenómeno armónico que aquí se analiza.

1. La influencia afro-americana: de la *seguiriya* a las *cabales*

Aunque la *seguiriya* está considerada por muchos aficionados como el *estilo* más mayestático, “profundo” y “puro” (*sin mezcla*) del Flamenco, resulta contradictorio el hecho de que se haya nutrido, en contraste, de aspectos musicales externos en su evolución desde su estado primigenio hasta las versiones actuales⁴. Y precisamente, si despojamos a la *seguiriya* en el marco contemporáneo de esos condimentos, nos encontraremos, en cambio, con un cante menos complejo y sin la “profundidad” ni la “pureza” de la versión moderna, como seguramente fuese en sus inicios. Ya existen estudios, de hecho, que ubican el nacimiento de la *seguiriya* en las postrimerías del siglo XIX⁵, lo cual no fundamenta la teoría tantas veces defendida de que la *seguiriya* se trata de uno de los *estilos* primigenios del Flamenco.

Resulta bien conocido, en efecto, que, en las interpretaciones de hoy día, el ritmo de la *seguiriya* no es el primitivo, mucho más intenso (casi sin reposo), y que ha sufrido el fenómeno de *ralentización* (sobre todo con *cantaors* jerezanos, a modo de *desviaciones expresivas* o *rubatos*) que se pone de relieve casi en la totalidad de *estilos*. Por otra parte, ha requerido, al tiempo, la modificación de las *células melódicas*, partiendo de una *estructura* plana (propia de un *cante de labor*, como indica Hurtado⁶) hacia una complejidad de *alturas*, *microtonalismos* y *vibratos* que hacen dificultosa su ejecución y muy complicado su estudio científico. Finalmente, el *cambio* armónico modal-tonal introducido (posiblemente por Silverio) a finales del siglo XIX y principios del XX, le otorga una impronta de júbilo que nos hace salir de la *pena seguiriyera* y entrar en la *alegría cabal*, sin abandonar, por ello, toda su solemnidad y aliento. Es más, dicha modulación, debido a una acción de contaminación y contexto, no neutraliza, en modo alguno, la expresión artística de lamento del *cante por seguiriyas*. Según un estudio reciente en el que se realiza un seguimiento vía

³ Véase BLAS VEGA, J.; RÍOS RUIZ, M.: *Diccionario Flamenco*, Cinterco, Madrid, 1985.

⁴ Véase HURTADO, A. y D.: *La voz de la tierra*, Consejería de Cultura-Junta de Andalucía, Sevilla, 2002.

⁵ Véase HERNÁNDEZ JARAMILLO, J. M.: *La Música Preflamenca*, Sevilla, Consejería de Relaciones Institucionales - Junta de Andalucía, 2002.

⁶ Véase HURTADO, A. y D.: *La voz de la tierra*, Consejería de Cultura-Junta de Andalucía, Sevilla, 2002.

textos mediáticos de los cantos de esa época⁷, fue tras la vuelta de Silverio de tierras americanas cuando introdujo dicho *cambio* en la interpretación de seguidillas y es bien sabido, por otra parte, el gusto y *preferencia* de los intérpretes latino-americanos, sobre todo cubanos, por la música tonal⁸.

Un caso especial de este fenómeno lo constituye, con una intencionalidad *expresiva* bien distinta –claro está–, la *bulería de Cádiz*, cuya armonía abandona la *cadencia andaluza*⁹ en aras de acomodarse en el marco tonal mayor de las *alegrías*. De esta forma, los “*aires de Cádiz*” quedan identificados y la *preferencia* del *sonido* tonal de los gaditanos satisfecha. Ambos casos cobran sentido en el plano etnomusicológico si se recuerda, en definitiva, la conexión intercultural entre La Habana y Cádiz en época finisecular (por ende, el intervalo temporal de la gestación y forja del Flamenco actual).

2. El fenómeno de la *retroalimentación (feed-back)*: de la soleá a las alegrías

En la mayoría de las interpretaciones *por soleá*, se culmina usando un *desenlace* o *remate por “alegrías”*, para lo cual, se ejecuta un *cambio* a modo tonal tanto en su correlato mayor como menor, siendo lícito regresar al sistema modal predominante. Resulta evidente por ello la fuerte relación y vínculo intrínseco que existe entre ambos *estilos* desde el punto de vista musicológico. Podemos decir, de esta suerte, que ha existido una especie de “acuerdo” entre ellas, a saber, a modo de *feed-back* o *retroalimentación*: la *soleá* le cede el *compás* a la *alegría* para su *medida* y, a cambio, la *alegría* le presta la tonalidad a la *soleá* con vistas a su *remate*. Más aún, en la guitarra de concierto actual se hace cada vez más frecuente el uso de la interconexión entre *aires de soleá* y *alegría*, sin perder la naturaleza genérica de cada *forma* musical.

Según se extrae de *La rabia del placer. El nacimiento del tango y su desembarco en España*, de Núñez y Linares¹⁰, a finales de XIX se anunciaba el *cante por alegrías* como “soleares alegres”. Esto indica, entre otras posibles lecturas, que la génesis de la *alegría* pudiera estar ubicada en la *soleá* (a través quizás de la familia de las *cantiñas*) pero haciendo uso del sistema tonal en vez del modal. El efecto resultante debió ser, en consecuencia, el motivo que condujo a denominarla *alegría*.

Por último, entre las razones que se pueden aducir a fin de justificar el cambio modal-tonal en las soleares, destacamos, como posible *propiedad de*

⁷ Véase ORTIZ NUEVO, J. L.; NÚÑEZ, F.: *La rabia del placer. El nacimiento del tango y su desembarco en España*, Publicaciones de la Diputación, Sevilla, 1999.

⁸ Véase NÚÑEZ, F.; LINARES, M. T.: *La música entre Cuba y España*, Fundación Autor, Madrid, 1998.

⁹ Véase ESCOBAR BORREGO, F. J.: “Musicología y Flamenco (a propósito de los conceptos teóricos de *armonía* y *ritmo*)”, en *Litoral. Revista de la Poesía, el Arte y el Pensamiento*, 2005, pp. 167-179.

¹⁰ Véase ORTIZ NUEVO, J. L.; NÚÑEZ, F.: *La rabia del placer. El nacimiento del tango y su desembarco en España*, Publicaciones de la Diputación, Sevilla, 1999.

preferencia, la *consecución cromática* de un desenlace o coda, tanto desde el punto de vista musical como en la interpretación del baile, donde un final climático ascendente, a modo de *crescendo*, resultó de gran aceptación pública.

3. El recuerdo de *lo primigenio*: de los *tientos* a los *tanguillos*

Si admitimos que el *cante por tientos* surge de *parar* los *tangos flamencos*, debemos aceptar también que los *tangos* provienen de armonizar los *tanguillos* (de naturaleza tonal) según el formato y concepción de la *cadencia andaluza*. Siguiendo esta idea, resulta natural que, en ocasiones, dentro de la ejecución de un *cante* o *toque por tientos*, aparezca un apunte hacia la modulación tonal. Es éste un caso en el que un *estilo* resultante de dicho proceso evolutivo hace guiños a su *ancestro* en la medida que tiene lugar la modulación modal-tonal. Otro caso palpable, en paralelo, puede apreciarse en los denominados *tangos del Piyayo* (incluso en los del *Titi de Triana*), de presumible influencia americana.

De forma similar, este fenómeno también se encuentra presente, en un marco bien distinto, tanto en las *sevillanas* como en los *fandangos*, compartiendo ambos el *patrón métrico ternario* (de gran predicamento en el Flamenco, como se sabe). En efecto, las *sevillanas* y *fandangos primitivos* denotan el uso de la escala tonal, según puede observarse en las *sevillanas bíblicas* o los *fandangos bailables* de la Sierra de Huelva, donde a veces se vislumbra un juego *bisistémico* de subrayable interés. El objetivo inicial de estos cantes en el marco del folclore (para bailes de grupos) se modifica, *de facto*, y aparece lo que se ha venido llamando “aflamencamiento”, que no es otra cosa que el uso de la escala modal y *cadencia andaluza* (definitoria de buena parte del *sonido flamenco*).

En definitiva, un recurso sencillo y natural es acudir a la tonalidad de sus *ancestros* para conseguir un efecto brillante y, a la vez, sorprendente, justo cuando el oyente está sumido en la *periodicidad modal*. Como ejemplo de *sevillanas* que brindan esta modulación armónica pueden citarse, las de Manuel Pareja-Obregón (escala menor y *estribillo* de escala mayor) o, más cercanas a las *propiedades canónicas* e *identidad* del Flamenco, las de Salmarina, en un visible juego del uso tonal y modal. Con respecto a los *fandangos* que ostentan el fenómeno aquí analizado tenemos ejemplos clarificadores, en fin, en los *estilos de Calañas* o de *Almonaster*.

4. Algunas conclusiones y futuras líneas de investigación

Se ha descrito en este artículo, en síntesis, un fenómeno musicológico centrado en el valor expresivo que imprime la modulación al sistema tonal en las *formas genéricas* del Flamenco. La búsqueda de *propiedades de preferencia* es, en consecuencia, una de las tareas fundamentales en Etnomusicología¹¹ que ayudan a entender los motivos por los que se realizan modificaciones de las interpretaciones musicales en una determinada época. Entendemos, tal y como

¹¹ Véase CHEMILLIER, M.: “Ethnomusicology, ethnomathematics. The logic underlying orally transmitted artistic practices”, en *Mathematics and Music*, Springer-Verlag, 2002, pp. 161-183.

se afirma también en un trabajo reciente¹², que estudios musicológicos que hacen uso de la *metodología comparada* (tanto intrínseca al Flamenco como a través de otras músicas) pueden y deben ser de gran utilidad como herramientas de comprensión de la *identidad* musical flamenca.

Introducimos aquí, a modo de posibles líneas continuistas de investigación, unas observaciones que se fundamentan en los datos anteriormente expuestos. En primer lugar, variados estudios de *comparatismo* relativos a las denominadas *músicas del mundo* (entre las que se encuentra, evidentemente, el Flamenco) pueden ser utilizados para la localización de *arquetipos* que ostentan factores comunes a varios *estilos* musicales. A modo de ejemplo, ¿pueden generarse, con el tiempo, los *arquetipos* prístinos y *estilos ancestrales* de *farruca* –en estudio *comparativo*, a la par, con el *fado portugués*-, *tangos* (teniendo en cuenta, además, su correlato *binario* argentino), *tanguillos* o de *seguriya*, *trillera* y otras *modalidades con patrones de similaridad y propiedades de preferencia* potencialmente parejas? De otro lado, un análisis que complementa el aquí realizado trataría de describir, en paralelo, otros *cambios armónicos* (introducidos por el *cantaor* o guitarrista¹³) que pudieran estar *justificados* en base a nuevas *propiedades de preferencia* (aceptadas, con el tiempo, a modo de convención *canónica*); así como la búsqueda de tales *propiedades* en la época actual que pudieran influir en cambios futuros sobre las *formas* musicales del Flamenco contemporáneo. Finalmente, queremos destacar una línea de investigación que hace hincapié en la extracción automática de *parámetros* musicales desde un documento sonoro, a saber: la *Tecnología Musical aplicada al Flamenco*¹⁴. Es una tarea ardua y delicada pero resulta un imprescindible paso previo a fin de acometer estudios musicológicos como los aquí propuestos, en la medida que se requieren, en suma, representaciones gráficas de los sonidos musicales que van a ser analizados.

¹² Véase NÚÑEZ, F.: “Musicología Flamenca”, en *La Nueva Alboreá. Agencia Andaluza para el desarrollo del Flamenco*, 1, enero-marzo 2007, pp. 58-59.

¹³ Véase CANO, M.: *La guitarra: Historia, estudios y aportaciones al arte flamenco*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba / Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba, 1986; reed.: Giralda, Sevilla, 2006; DÍAZ-BÁÑEZ, J. M.; ESCOBAR BORREGO, F. J.: “La guitarra flamenca en la evolución del cante: ¿acompañante o creadora?”, en *Candil*, 150, sept-oct. 2004, pp. 5551-5556.

¹⁴ COFLA: Proyecto de investigación computacional de la música flamenca, <http://www.personal.us.es/dbanez/>