

EL FLAMENCO
EN LA MÚSICA NACIONALISTA ESPAÑOLA:
FALLA Y ALBÉNIZ

LOLA FERNÁNDEZ MARÍN¹

¹ Lola Fernández ocupa la cátedra de Teoría y Transcripción Musical del Flamenco en el Conservatorio Superior de Música de Murcia. Es autora del libro “Teoría Musical del Flamenco” de la Editorial Acordes Concert.

EL FLAMENCO EN LA MÚSICA NACIONALISTA ESPAÑOLA: FALLA Y ALBÉNIZ

Lola Fernández Marín

RESUMEN: Las músicas populares preflamencas y el flamenco recién nacido del S. XIX cautivaron tanto a Albéniz como a Falla. En ambas fuentes encontraron inspiración y el material compositivo y de repertorio necesario para la creación de sus obras de corte nacionalista-andaluz.

El estudio de las obras de estos compositores se hace imprescindible en un doble sentido: por un lado, es fundamental para la investigación de las raíces musicales del flamenco, música que al ser tradicionalmente transmitida de forma oral, no quedó reflejada en partituras. Por otro, el conocimiento de los elementos del lenguaje musical del flamenco puede servir de ayuda a los músicos clásicos a la hora de entender e interpretar estas obras.

Este artículo se basa en el análisis de una selección de obras de Falla y Albéniz, entendidas desde la óptica del flamenco y de la música popular preflamenca, planteando una revisión de conceptos formales, melódicos, rítmicos y armónicos.

ABSTRACT: The pop music before flamenco and the new born flamenco of the XIX century captivated so much to Albéniz as to Falla. They found in these styles a source of inspiration and a valuable material for the composition of their nationalistic and Andalusia pieces. The study of the pieces by both composers is essential for two reasons. First, it is fundamental for the research of music roots of the flamenco, since as they were transmitted of oral form they were not reflected in scores. Secondly, the knowledge of the flamenco is very useful for the musicians in order to understand and perform these pieces. This article is based on the analysis of a selection of pieces by Falla and Albéniz considering flamenco historical roots and formal, melodic, rhythm and armonic concepts.

Palabras Clave: Flamenco, teoría musical del flamenco, música nacionalista española, Manuel de Falla, Isaac Albéniz, música preflamenca, música flamenca, canciones populares, cadencia andaluza, modo frigio, modo frigio mayorizado, modo flamenco, fandangos, seguidillas.

Keywords: Flamenco, Music theory of Flamenco, Spanish music, Manuel de Falla, Isaac Albéniz, Preflamenco music, popular songs, Andalusian cadence, frigium mode, flamenco mode, fandango, seguidillas dance.

Este trabajo ha sido publicado por vez primera en el número 65 de la Revista MÚSICA Y EDUCACIÓN. Copyright Lola Fernández Marín, quien autoriza la reproducción total o parcial del texto siempre con la correspondiente referencia de la autora. Todos los ejemplos musicales de secuencias para piano u otros instrumentos – excluida la guitarra- son autoría de Lola Fernández Marín excepto aquellos en los que se indica el autor.

EL MILAGRO DEL FLAMENCO

Las circunstancias histórico-sociales y culturales que se dieron en Andalucía desde más o menos ocho siglos antes de Cristo hasta la aparición y consolidación del Arte Flamenco, han sido peculiares. Las influencias de las culturas griega, latina, judía, árabe, cristiana, gitana y americana, en simbiosis con los rasgos culturales autóctonos, cristalizan, entre los siglos XVIII y XIX, en el **milagro de la música flamenca**.

Cuando la música flamenca aparece a mediados del S. XIX en el panorama musical español, lo hace casi totalmente configurada, con unas estructuras rítmicas, armónico-melódicas y formales muy próximas a las que han llegado hasta nuestros días.

Hacia 1860 se abre la Etapa Clásica del Flamenco y se cierra una Primera Etapa, llamada también Etapa Primitiva, cuyo comienzo se establece con la primera referencia de interpretación de una Toná flamenca por TÍO LUIS DE LA JULIANA en el último tercio del S. XVIII. La Etapa Clásica se inicia con un universo de géneros ya prácticamente conformados aunque algunos estilos se hallan todavía en evolución y otros están aún por surgir. El flamenco convive en esta etapa con la música popular andaluza, de la que surgió, y con otras formas (canciones andaluzas y españolas, canciones cubanas, tonadillas, coplas) que triunfan en los teatros a través de piezas teatrales, tonadillas escénicas, zarzuelas, etc.

En la historia de la música clásica, la segunda mitad del S. XIX, es también el momento del movimiento europeo de las llamadas músicas nacionalistas, siendo Isaac Albéniz y Manuel de Falla, en España, dos de los compositores más representativos, junto a otros como Granados y Turina. Sus obras están cargadas de elementos propios de las músicas populares, incluso, como en el caso de Falla, son formas idénticas a las populares, recreadas y llevadas a otro rango compositivo a través de recursos tales como rearmonizaciones, elaboraciones melódicas, modulaciones, etc.

INFLUENCIAS DE LA MÚSICA PREFLAMENCA Y FLAMENCA EN LA OBRA DE FALLA Y ALBÉNIZ

Las músicas populares preflamencas y el flamenco recién nacido del S. XIX cautivaron tanto a Albéniz como a Falla. En ambas fuentes encontraron inspiración y el material compositivo y de repertorio necesario para la creación de sus obras de corte nacionalista-andaluz.

No obstante, es importante destacar que escasos estilos flamencos y sólo un número reducido de estilos populares, fueron recreados por Falla y por Albéniz en sus partituras. De hecho, a pesar de que el flamenco se encontraba prácticamente configurado en su variedad de formas, la mirada de estos compositores se dirigió de manera más insistente hacia las formas populares de baile.

Esta inclinación hacia unas formas determinadas puede obedecer a varios motivos:

Por un lado, está la dificultad que supone componer una obra instrumental de nivel técnico y compositivo, a partir de formas eminentemente vocales y monofónicas, cuyos acompañamientos guitarrísticos estaban aún en una fase bastante primitiva. Las formas de baile, sin embargo, permitían explotar la riqueza de sus ritmos, junto a otros elementos característicos, dando lugar a obras más complejas y con más posibilidades para el virtuosismo instrumental.

Por otro, está la posibilidad de que el flamenco, ya desde sus orígenes se revelara como una música de difícil comprensión, entendida en profundidad sólo por una minoría, minoría no precisamente próxima a los círculos de la música “clásica”, tal y como sigue sucediendo en la actualidad.

También hay que establecer diferencias entre ambos compositores. La obra de Albéniz se caracteriza por ser menos rigurosa en lo que respecta a la relación de los nombres de las piezas con la forma flamenca o popular correspondiente, aunque derrocha imaginación, sonoridad y genialidad. El nombre de Falla, sin embargo, se asocia de manera más estrecha con el Flamenco: gaditano de nacimiento y granadino de adopción, conocedor de la tradición musical andaluza y flamenca, fue, junto con Federico García Lorca, el organizador del Primer Concurso de Cante Jondo en Granada, en el año 1922.

CLASIFICACIÓN DE LOS GÉNEROS POPULARES PREFLAMENCOS

La actividad popular más importante en Andalucía desde el siglo XVIII hasta más allá de mediados del XIX, era el baile. Esta actividad se llevaba a cabo en escenarios diversos (fiestas vecinales, fiestas preflamencas y flamencas, botillerías, cafés, academias, ámbito familiar y de trabajo) y en ellos convivía un amplio repertorio popular tradicional con un repertorio ya profesionalizado que se ampliaba y evolucionaba vertiginosamente, gracias, en gran medida, a las aportaciones personales de los intérpretes.

Se muestra a continuación una clasificación general del repertorio de danzas y canciones en el que aparecen algunas de las formas utilizadas, de manera más o menos fiel, por Falla y por Albéniz. Más adelante se ofrecerán clasificaciones que responden a otros parámetros como son la rítmica o a la tonalidad-modalidad.

1) Danzas

Constituyen el grupo más numeroso, alrededor de ellas se vertebraban las fiestas, tanto vecinales como semiprofesionales y profesionales. Salvo excepciones, la mayoría se interpretaban con cante y acompañamiento instrumental, o sea, existía una forma vocal característica sobre la que el baile se articulaba. Las estructuras de los cantes para acompañar a ciertas danzas se convierten posteriormente en estilos de cante desligados del baile.

Dos danzas son básicas en el folklore popular de Andalucía y de otras regiones de la geografía española: *el Fandango* y *la Seguidilla*. Estas danzas gozaron de gran popularidad en el S. XVIII pero se interpretaban ya desde siglos atrás. Fueron base también del repertorio de la escuela bolera y cada una de ellas sirvió de género madre a partir del cual surgieron diferentes variantes. En lo musical, existe entre ambas una diferencia significativa: mientras que la *Seguidilla* suele ser tonal, el *Fandango* combina estructuralmente tonalidad y modalidad.

Figuran a continuación cinco grupos de danzas con algunos de los bailes más representativos del grupo, en una clasificación que responde principalmente a características musicales comunes y también a procedencia geográfica:

- a) *Seguidillas, Bolero y bailes derivados, Sevillanas*
- b) *Fandango, Malagueña, Rondeña, Verdiales*
- c) *Polo (de baile), Caña (de baile), Jaleos, Olé, Soledades, Vito*
- d) *Tango, Farruca, Garrotín*
- e) *Zapateado* (derivado del antiguo *canario* y de la *jácara*)

2) Canciones (cantos, cantes, tonadas)

Este grupo está formado por canciones tradicionales populares (andaluzas o de otra procedencia geográfica), por canciones de autor y/o por canciones de moda y por cantes para baile que, poco a poco, se desligan de él:

- a) *Canciones populares tradicionales (el Paño Moruno, Los Pelegrinitos, La Tarara, Petenera popular)*
- b) *Canciones de autor y canciones de moda (Petenera flamenca, Guajira cubana², Polo del contrabandista, Tiranás)*
- c) *Tonadas o cantes procedentes del ámbito familiar, de trabajo, de situaciones vitales (Romances o Corridos, Carceleras, Playeras, Nanás)*
- d) *Formas de cante desligadas del baile (Fandango personal, Jabera, Malagueña, Granaína, etc.)*

Se ha realizado una selección de obras representativas en las que es posible encontrar elementos de la música popular, preflamenca y flamenca. Las obras de referencia para este análisis son:

² Procedente del punto guajiro cubano, canción de los campesinos cubanos. En Cuba se bailaba con un zapateado.

OBRAS DE REFERENCIA

FALLA

Cuatro piezas españolas para piano

- *Cubana*
- *Andaluza*

La vida breve

- Primera danza española
- *Segunda danza española*

Siete canciones populares españolas

- *El Paño moruno*
- *Nana*
- *Canción*

El sombrero de tres picos

- *Danza de la Molinera (fandango)*
- *Danza de los vecinos (seguidilla)*
- *Danza del Molinero (farruca)*

ALBÉNIZ

España

- *Preludio*
- *Tango*
- *Malagueña*

Iberia

- *El Puerto*
- *El Corpus en Sevilla*
- *Rondeña*
- *Almería*
- *Triana*
- *El Albaicín*
- *El Polo*
- *Málaga*
- *Jerez*
- *Eritaña*

ELEMENTOS DE ANÁLISIS

El conjunto de parámetros que definen a una música: sistema, armonía -si es que la hay-, melodía, ritmo y forma, servirán como elementos de análisis a través de los cuales identificar en las obras de referencia características musicales propias de la música flamenca o preflameca y de la música popular andaluza.

Parámetros

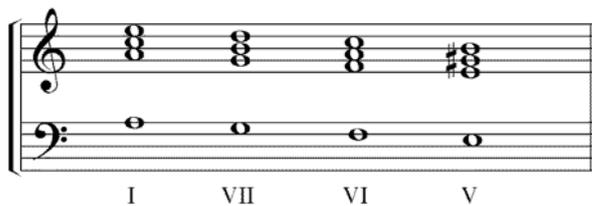
Sistema (tonal, modal, bimodal)
Armonía
Melodía
Estructuras formales
Rítmica
Correspondencia con el género popular o flamenco de referencia

SISTEMAS TONAL, MODAL Y BIMODAL

Modo menor y Cadencia Andaluza

El modo menor es característico de muchas de las danzas y canciones populares tradicionales de Andalucía. Es un modo menor en el que existe un fuerte dominio de la dominante, dominio que viene reforzado por el desplazamiento de la tónica hacia la dominante a través de la llamada *cadencia andaluza*³.

Cadencia andaluza de La menor⁴:



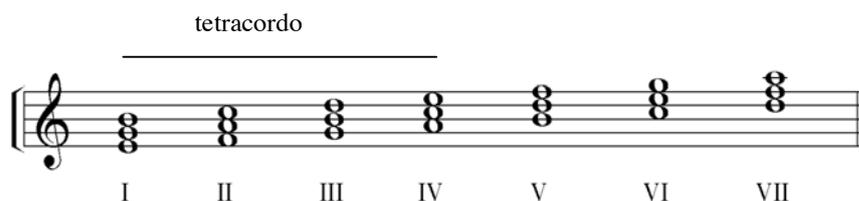
Modo frigio, modo frigio mayorizado y modo flamenco

El sentimiento natural del tetracordo descendente que constituye la cadencia andaluza es el propio del tetracordo frigio. El primer tetracordo del modo frigio coincide con el de la cadencia andaluza con la diferencia de que el acorde de reposo en la cadencia andaluza es un acorde mayor (dominante del modo menor) y el del modo frigio es un acorde menor.

³ Cadencia andaluza: “sucesión de cuatro acordes: I VII VI y V del modo menor, que realizan un proceso cadencial que camina desde la tónica menor hacia su dominante, en forma de semicadencia”: en LOLA FERNÁNDEZ: *Teoría Musical del Flamenco*, Madrid: Acordes Concert, 2004, pág. 81.

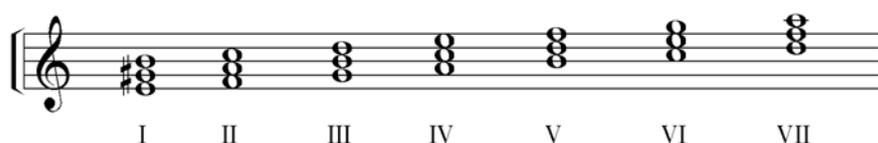
⁴ Aunque hay un sentimiento natural de progresión descendente, también es usual en el flamenco el ascenso por los grados de la cadencia.

Modo frigio armonizado:



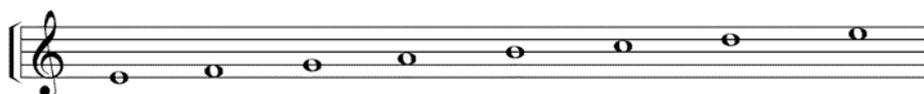
El modo frigio armonizado no es el propio de los estilos flamencos, sino el modo frigio armonizado con el acorde de tónica mayorizado, es decir, con la 3ª elevada 1/2 tono ascendientemente⁵. Es el llamado *modo flamenco*.

Modo flamenco:



Distíngase del *modo frigio mayorizado* en que este último es un modo melódico con el que se califica a melodías en las que convive la tercera mayor con la tercera menor, dependiendo de la direccionalidad de la melodía (Véase el apartado 3 de la página 7).

Modo frigio:



Modo frigio mayorizado:



Cadencia andaluza y modo flamenco

El primer tetracordo de la cadencia andaluza sí coincide con el del modo flamenco, con la diferencia de que el acorde de dominante de la primera (V grado) es la tónica en este último.

La ambigüedad entre el modo menor y el modo flamenco de su dominante está presente en muchos bailes y canciones tradicionales andaluzas. Estas canciones se encuentran armonizadas con o sin cadencia andaluza. Son ejemplo de ello, temas como *El Vito*, *La Tarara* o *La Petenera*, entre otros:

⁵ También es llamado frigio mayorizado.

El Vito

Musical score for 'El Vito' in 3/4 time, featuring a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: 'Cae el vi - do vi - do vi - do cae el vi - do vi - do va - cae el'.

La Tarara

Musical score for 'La Tarara' in 3/4 time, featuring a vocal line and a piano accompaniment.

Hay versiones de *La Tarara* en las que el compás 7 es un acorde menor, chocando con el acorde mayor del acompañamiento. Este choque es propio del flamenco. Albéniz también lo hace menor en el tema de *La Tarara* de *El Corpus* cc. 14.

Tonalidad-modalidad en las obras de referencia

Las piezas de referencia de Falla y Albéniz pueden clasificarse en varios grupos, en función del mayor o menor protagonismo de los polos tónica o dominante:

1) **Piezas en modo menor, con inflexiones frecuentes a la dominante, con final en tónica menor.** Por ejemplo, *El Paño Moruno* de las Siete Canciones Españolas de Falla o *El Corpus en Sevilla (La Tarara)* de la suite *Iberia* de Albéniz.

Aunque *El Paño Moruno* está en Si menor y finaliza en la tónica, el protagonismo de la cadencia andaluza, con reposo en el acorde de Fa# mayor es patente a lo largo de toda la pieza.

Paño Moruno, cc. del 9 al 16:

Musical score for 'Paño Moruno' in 3/4 time, featuring a piano accompaniment with a triplet in the final measure.

En la variación en la que Albéniz reexpone el tema de La Tarara en *El Corpus* en 3/8 (c. 287), la segunda semifrase cadencia desde el acorde de Fa# menor hacia el acorde de Do# mayor. Aunque la armonía presenta la secuencia I/ IV/ II/ V, la atracción de la cadencia andaluza hacia el do# está presente en la melodía pudiéndose entender esta secuencia armónica como una variante de la cadencia:

Tema de La Tarara del *Corpus*, cc. 295-298:



Nana de Falla cc. 3-10



La Andaluza y la *Segunda Danza* de *La Vida Breve* son así mismo claros ejemplos en los que Falla usa el modo flamenco, modo de Mi en la primera y modo de La en la segunda, desplazándose hacia otros tonos en el transcurso de las piezas.

4) **Piezas que comienzan en modo frigio, mayorizándose después al aparecer la tercera mayor.** Por ejemplo, *Jerez* y *Preludio* de España de Albéniz. Ambas comienzan con el tema en modo frigio puro, la primera en modo de Mi y la segunda en modo de La.

Los quince primeros compases de *Jerez* están en modo de mi frigio, que se mayoriza (mi flamenco) en el compás 16 al aparecer el sol#.

La melodía inicial del *Preludio* de España alterna cuatro compases en La frigio con cuatro sobre el arpeggio mayor de La flamenco.

España, cc. 1-8:



El modo frigio puro se da muy raramente en las melodías flamencas. Los cantes flamencos acompañados sí presentan a menudo fragmentos melódicos en modo frigio, es decir, con la tercera menor, chocando con la tercera mayor de la tónica flamenca del acompañamiento.

Ejemplo de este choque de terceras tan interesante es el que se encuentra en los compases 20 y 24 de *Málaga* de Albéniz. En la mano derecha desciende la cadencia frigia de Fa mientras que en la mano izquierda se despliega ascendentemente el acorde de Fa mayor.

Málaga, c. 20:



Armaduras

Es importante reconocer las obras en las que hay entender y sentir los modos frigio y flamenco en sí mismos, sin interpretarlos como dominante de un modo menor o como escalas tomadas desde el tercer grado de un modo mayor (tal y como se enfoca en el jazz).

Este lenguaje modal del flamenco aporta una nueva visión de la armadura. La armadura propia del modo frigio y del modo flamenco de Mi no tiene nada, así como la armadura propia del modo frigio y del modo flamenco de La tiene un bemol. Lo que supone una quinta en menos con respecto a la armadura que correspondería al modo menor:



La alteración de la tercera en el modo frigio mayorizado o modo flamenco se coloca a lo largo de la obra, tal y como ocurre con la sensible de un modo menor.

Sirven como ejemplo las piezas citadas anteriormente:

- *Nana, Andaluza, Jerez*: Mi flamenco, nada en la armadura.
- *Segunda Danza de La Vida Breve, Preludio de España*: La flamenco, un bemol en la armadura.
- *Malagueña de España*: Si flamenco, un sostenido en la armadura.

Tonos flamencos relacionados con las posiciones guitarrísticas

Se observa, sobre todo en las obras de Falla, un uso predominante de los tonos de Mi y de La. Este hecho no es casual, está relacionado con el papel que la guitarra ha desempeñado en el acompañamiento de danzas y cantes, erigiéndose después como principal, casi exclusivo, instrumento acompañante y solista del flamenco.

La guitarra utiliza solamente ciertos *tonos*⁷, cada uno de ellos con sus acordes característicos, para acompañar los cantes flamencos. Estos tonos son principalmente Mi y La, en modo flamenco, mayor o menor, además de otros como Si, Fa#, Sol# y Do# flamencos, Do y Re mayores⁸. Los tonos se transportan mediante la cejilla para conseguir cualquier altura que sea necesaria para adaptarse a la tesitura del/la cantaor/a o también para conseguir una sonoridad más brillante en las interpretaciones solistas.

⁷ Tono es aquí equivalente a altura desde la que se realiza un modo.

⁸ Para más información ver *Tonos y modos de cada uno de los cantes* en LOLA FERNÁNDEZ: "Teoría Musical del Flamenco": Madrid: Acordes Concert, 2004.

De las obras de referencia, Falla y Albéniz usan los tonos de La, Mi y Si en las siguientes:

FALLA

Cuatro piezas españolas para piano

Cubana La mayor

Andaluza Mi flamenco

La vida breve

Primera danza española La menor, La flamenco, La mayor

Segunda danza española La flamenco

Siete canciones populares españolas

El Paño moruno Si menor

Nana Mi flamenco

El sombrero de tres picos

Danza del Molinero (farruca) Mi flamenco, La menor

ALBÉNIZ

España

Preludio La flamenco

Malagueña Si flamenco

Iberia

Jerez Mi frigio, Mi flamenco

En algunas obras, Falla no utiliza armadura para poder tener la libertad de desplazarse a distintos tonos a lo largo de la pieza: Son ejemplo de ello, la *Danza de la Molinera* del *Sombrero de Tres Picos*, que comienza en Sol flamenco y finaliza en Sol mayor y la *Segunda danza española* de *La Vida Breve*, en La flamenco, aunque ninguna de ellas tienen armadura.

En *Andaluza*, el motivo de los dos primeros compases, sobre los grados I y VII⁹ del modo flamenco de Mi, aparece más tarde en La flamenco en el compás 25 y de nuevo en el 3/8 del compás 120.

Andaluza, c. 1-2:



⁹ El V grado del modo flamenco es un acorde disminuido.

Andaluza, c. 25-26:



Piezas en tonalidad mayor

Del conjunto de formas populares de cante y baile que se detallan en el primer capítulo, la mayoría en modo menor, menor-flamenco o flamenco, hay también ciertos estilos cuya tonalidad propia es el modo mayor. Son el *Zapateado* y la *Guajira*. El tema popular de *Los Pelegrinitos* recreado por Falla en su *Canción de las Siete Canciones Populares Españolas*, también en modo mayor, puede considerarse un estilo similar a los anteriores en ritmo y sonoridad.

Cuatro piezas pueden asociarse a estos estilos populares: la *Cubana* de Falla y *El Puerto*, *Rondeña* y *Almería* de Albéniz.

En *Cubana*, Falla recrea magistral y genialmente una auténtica *Guajira flamenca*. Fiel a la tonalidad, al compás y a la rítmica básica así como a los acordes característicos de la *Guajira*, pero elevándola a otro nivel compositivo.

Cubana, cc. 1-2:



Ostinato rítmico armónico de la *Guajira flamenca* para guitarra:



Aunque Albéniz usa en *Rondeña* un nombre que puede dar lugar a confusiones, ya que la *Rondeña flamenca* es una forma de *Fandango*, esta pieza de la suite *Iberia* evoca el aire de *Guajira* en su tema A, combinada con una copla de *Fandango* en su tema central, mezclas utilizadas muy a menudo por Albéniz.

Rondeña, cc. 1-2:



El Puerto, de la misma suite *Iberia* de Albéniz, recuerda al *Zapateado*, baile español en 6/8, descendiente de danzas antiguas como el *Canario* y la *Jácara*, llevado a América, donde se convirtió en una forma folklórica identificativa de diversos países hispanoamericanos.

El Puerto, cc. 1-2:



Zapateado popular:



Más formas flamencas están en modo mayor, pero no fueron usadas por estos compositores: *Alegrías*, *Tangos*, *Tanguillos* y otros cantos de los denominados de *Ida y Vuelta*.

ARMONÍA

En el terreno armónico, el Flamenco se distingue por el uso de armonías peculiares, armonías con disonancias características, debidas en muchos casos a las posiciones guitarrísticas y a la propia fisionomía de la guitarra, instrumento acompañante del flamenco por excelencia.

Disonancias propias de la armonía del flamenco

Tónica del modo flamenco

Así como el acorde de reposo de la cadencia andaluza es un acorde tríada mayor, el de tónica del modo flamenco suele ser un acorde disonante, acorde mayor con la novena menor añadida, en la mayoría de los casos.

Acorde de tónica del modo de La flamenco:



Falla utiliza este acorde en ocasiones y, aunque no tan explícitamente, Albéniz se vale a menudo de la sonoridad que proporciona el choque de segunda menor en forma de apoyatura simultánea.

Aparece este acorde al final de *La Danza del Molinero* del *Sombrero de Tres Picos* de Falla como dominante de La m, precediendo a la tónica final. A pesar de finalizar en La menor, el modo flamenco de Mi es predominante en el transcurso de la obra.

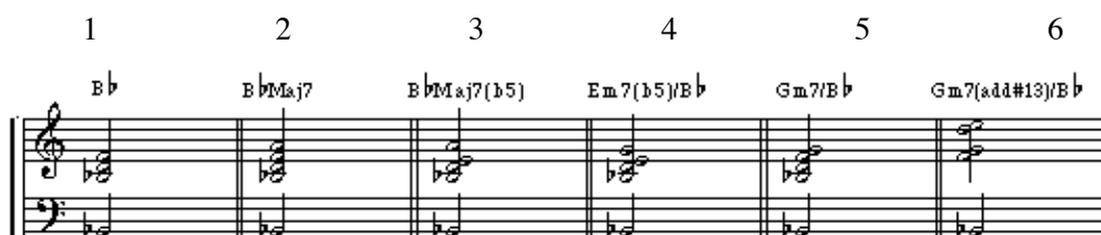
Danza del Molinero, acordes finales:



Dominantes flamencas

La tónica flamenca tiene, en el II grado, en sus distintas versiones, su dominante flamenca.

Algunas versiones del II grado y variantes (V y VII) del modo de La flamenco¹⁰:



¹⁰ “Muchas de estas variantes no son realmente un II, pero en la práctica se consideran como tal, debido a la fuerza de la sensación II-I que se desprende del bajo.”: LOLA FERNÁNDEZ: *Teoría Musical del Flamenco*; Madrid: Acordes Concert, 2004, pág. 86.

El cuarto de los acordes del ejemplo anterior es en realidad un V en segunda inversión. El quinto y el sexto ejemplos son un VII. El giro plagal VII-I es muy usual en algunos estilos flamencos.

Un ejemplo de la utilización del acorde disminuido del V grado del modo flamenco se encuentra en la *Segunda danza española* de La Vida Breve de Falla, compases del 6 al 8. En estos compases aparece la segunda aumentada al ascender, propia de la escala armónica de La flamenco (escala armónica de Re menor).

Segunda danza española cc. 6-9:



Este acorde es característico de estilos flamencos que se interpretan en el tono de La, como son la *Seguiriya*, los *Tangos* o la *Bulería*, formando parte del ostinato rítmico-armónico del acompañamiento (“llamada”).

“Llamada“ de *Bulerías* para piano:



En *Andaluza*, Falla utiliza el VII grado (Rem7) del modo de Mi en el c. 2 y en el c. 8. (Véase el ejemplo musical de la página 10).

Los siguientes dos compases finales de una “llamada” de Soleá para piano, son ejemplo de la utilización de la cadencia VII-I en la música flamenca. La Soleá es un estilo flamenco interpretado tradicionalmente en el tono de Mi:



En *Malagueña* de España, Albéniz usa también el VII (o V7 sin fundamental).

Malagueña, cc.1-4:



La sexta aumentada

Cuando este V grado del modo flamenco o del modo frigio tiene sensible, se produce el acorde de sexta aumentada., un acorde que desde el punto de vista tonal, procede de la dominante, con la quinta rebajada y situada en el bajo. Desde el punto de vista modal, es el V del modo frigio, sensibilizado:

Dos versiones del acorde de sexta aumentada, variantes II grado del modo de La flamenco, precedidos por el mismo acorde sin sensibilizar. El primero de ellos un V y el segundo un VII:

The image shows four chords in a single system of two staves (treble and bass clef). The chords are: Em7(b5)/Bb, Bb7(b5), Gm7/Bb, and Bb7. Each chord is represented by a treble clef staff with a chord symbol above it and a bass clef staff with the corresponding notes below it.

Tanto Albéniz como Falla hacen uso a menudo de este acorde, del que, sin embargo, hay que puntualizar que ha sido exageradamente valorado como rasgo característico del lenguaje de la música nacionalista española. Otras cadencias del modo flamenco o frigio (II-I, VII-I, V-I) han sido también muy usadas, tal y como se ha visto en los ejemplos anteriores, a la vez que son muy usadas en la música flamenca.

Ejemplo del acorde de sexta aumentada en el *Preludio* de España de Albéniz, c. 49. El compás que le precede es ejemplo del mismo acorde sin sensibilizar:

The image shows a musical example from the *Preludio* of España by Albéniz. It consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The bass line features three triplets of eighth notes. The piece concludes with a chord in the final measure, which is the augmented sixth chord.

El mismo acorde en una “llamada” de Seguiriya flamenca:

The image shows a flamenco 'llamada' (call) in the style of Seguiriya. It consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The piece is characterized by its rhythmic pattern and the use of the augmented sixth chord.

La sexta añadida

La sexta añadida en el acorde de tónica es una sonoridad característica de algunos estilos en modo mayor de los que se ha hablado anteriormente, como son la *Guajira* o la *Colombiana*. Esta sexta caracteriza a las formas que tienen influencia americana, principalmente cubana. En el flamenco actual su uso se ha extendido a otros estilos en modo mayor, como son las *Alegrías*.

Ostinato rítmico-armónico de Colombiana con los acordes V/ I de La mayor. En el acorde de tónica, la sexta hace un cromatismo descendente en el bajo, propio de este estilo y de la *Guajira*:



Esta sexta está presente en *Cubana* de Falla, tal y como se vio en el párrafo “Piezas en tonalidad mayor” y en otras como *Canción* de las Siete Canciones Populares Españolas.

Canción, cc. 1-2:



En los compases del 5 al 8 de *Rondeña* de Albéniz también aparece esta sonoridad, pudiéndose entender como apoyatura de la quinta del acorde de tónica (la sexta *si*, apoyatura de la quinta *la*).

Rondeña, cc. 5-6:



Relativos mayores

Ciertas danzas antiguas españolas en modo menor, como la *Folía* y el *Fandango*, presentan una inflexión transitoria al III grado o relativo mayor que las hace características. Esta inflexión, junto con la atracción de la dominante mediante la cadencia andaluza, adquiere cada vez más importancia en la evolución de estas formas y en otras que proceden de ellas.

Visto desde la óptica del modo flamenco (dominante del modo menor = tónica del modo flamenco), este III grado o relativo mayor del modo menor es el VI grado o relativo mayor del modo flamenco:

Relativo mayor de La menor = Do mayor (III)

Relativo mayor de Mi flamenco = Do mayor (VI)

El VI grado del modo flamenco es uno de los puntos de inflexión más característicos del flamenco, junto a las inflexiones que se realizan al III grado (segundo relativo mayor del modo):

Primer relativo mayor de Mi flamenco = Do mayor (VI)

Segundo relativo mayor de Mi flamenco = Sol mayor (III)

En las formas derivadas del fandango (nombrar) esta modulación al relativo mayor se hace estructural siendo este relativo el tono sobre la que se desarrolla la copla. Se suele usar el término *bimodalidad* para definir la alternancia de estribillo modal flamenco con copla tonal mayor. En el capítulo Forma, se describe la estructura formal-bimodal del fandango y acodes característicos de cada sección.

A continuación se indican las tonalidades de las obras de referencia:

TONALIDADES DE LAS OBRAS DE REFERENCIA

FALLA

Cuatro piezas españolas para piano

- *Cubana* La mayor

- *Andaluza* Mi flamenco

La vida breve

- *Primera danza española* La menor, La flamenco, La mayor

- *Segunda danza española* La flamenco

Siete canciones populares españolas

- *El Paño moruno* Si menor

- *Nana* Mi flamenco

- *Canción* Sol mayor

El sombrero de tres picos

- *Danza de la Molinera (fandango)* Sol flamenco, Sol mayor

- *Danza de los vecinos (seguidilla)* Re mayor

- *Danza del Molinero (farruca)* Mi flamenco, La menor

ALBÉNIZ

España

- *Preludio* La flamenco
- *Tango* Re mayor
- *Malagueña* Si flamenco

Iberia

- *El Puerto* Reb mayor
- *El Corpus en Sevilla* Fa# menor
- *Rondeña* Re mayor
- *Almería* Sol mayor
- *Triana* Fa# menor
- *El Albaicín* Sib menor
- *El Polo* Fa menor
- *Málaga* Fa flamenco/ Sib menor
- *Jerez* Mi frigio/ Mi flamenco
- *Eritaña* Mib mayor

FORMA

Estructura formal del Fandango

Una de las estructuras formales más usadas por Albéniz es la que alterna un tema A de tipo rítmico con un tema B central que imita las coplas melódicas de la voz. Esta estructura es propia de las principales formas populares de danza como son la *Seguidilla* y el *Fandango* y sus derivados.

La estructura formal del *Fandango* y de los bailes relacionados con él, como la *Malagueña*, la *Rondeña* o los *Verdiales*, consiste en la alternancia de un estribillo instrumental en modo flamenco con una copla tonal en el tono del relativo mayor o VI grado de ese modo flamenco:

Estribillo instrumental = Mi flamenco
Copla vocal = Do mayor

Esqueleto armónico del estribillo instrumental del *Fandango*:

The musical notation shows a harmonic skeleton for the instrumental refrain of the Fandango in 3/4 time. The key signature is one sharp (F#). The treble staff contains chords and rests, with labels E, A min, G, F, E above it. The bass staff contains a bass line with notes and rests, with labels I, IV, III, II, I below it.

La copla consta de seis versos melódicos (a partir de cuatro o cinco versos literarios mediante la repetición de uno o dos de los mismos) y responde a la estructura armónica siguiente:

The musical score consists of six lines of music, each with a treble and bass clef. The chords and Roman numerals are as follows:

- Line 1: G7, C
- Line 2: C, C7, F
- Line 3: G7, C
- Line 4: C, D7, G
- Line 5: G7, C
- Line 6: C7, F, E

The Roman numerals below the lines are: V, I, I(7), IV, I, V, I, IV, V, I, I(7), IV, III.

Es una estructura parecida a la de la copla de la *Jota*, otro de los bailes españoles más difundidos. *Jota* y *Fandango* coinciden en que en sus coplas se produce una anticipación del segundo verso, completo o sólo un fragmento del mismo. Los acordes sobre los que cadencian los versos también son parecidos, con la diferencia de que en el *Fandango* interviene el IV grado en el segundo verso y en el último para flexionar al modo flamenco del estribillo.

Copla de *Fandango* y copla de *Jota* con sus acordes básicos característicos. Los versos que se anticipan o que se repiten se indican en cursiva:

MELODÍA

Las piezas inspiradas o basadas en danzas y canciones populares se articulan de la misma manera que estas danzas: alternancia de secuencias rítmicas instrumentales o ritmo básico (en otras formas flamencas *llamada*) y coplas vocales.

La métrica del texto de estas coplas responde al modelo poético correspondiente: número de versos, número de sílabas, etc.

Los motivos melódicos de las coplas suelen ocupar la parte central de la pieza, alternándose a veces con otro motivo de tipo más rítmico que procede de la secuencia rítmica del baile.

Melodía de las coplas del Fandango

Albéniz se sirve a menudo de las melodías de las coplas de *Fandangos* para las secciones centrales de sus piezas, variando las cadencias armónicas de los versos (tercios) y explotando los motivos de la melodía. Las melodías de los tercios de las coplas presentan siempre una curva parecida (la curva melódica de los *Fandangos* y derivados, que coincide con la curva melódica de la *Jota*): ascenso mediante el acorde o mediante notas conjuntas hacia una nota que se repite al menos tres veces, y descenso hacia el reposo melódico en una nota del acorde correspondiente a la cadencia del tercio.

Tres primeros *tercios* de la Copla (tema B) de *Almería* de Albéniz, cc. 101-112:



La melodía de los versos 1, 3 y 5 es similar, dado que la armonía también es coincidente. Así mismo, primer, tercer y quinto verso riman, siendo iguales el primero y el tercero.

Para el tema central de *Rondeña*, de la suite *Iberia*, Albéniz utiliza la segunda parte de esta curva melódica típica, partiendo de la repetición de la nota hasta el descenso hacia la tercera inferior.

Rondeña, cc. 103-105:



La Salida

Otro recurso utilizado tanto por Falla como Albéniz en la elaboración de sus melodías es la *salida* típica de las danzas pertenecientes al grupo de la *Seguidilla*.

La *salida* es el primer verso de la copla correspondiente, que se canta tras la introducción rítmico-armónica (y tras cada una de estas secciones que separan copla y copla), a modo de anticipación de la copla.

Ejemplo de *salida* en una copla de las sevillanas *¡Viva Sevilla!*:

SALIDA

The image shows a musical score for the 'Salida' of the copla '¡Viva Sevilla!'. It consists of five staves of music in 3/4 time, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff begins with a fermata over a quarter rest, followed by a five-measure rest (marked '5'), and then the melody. The lyrics are: '¡Vi - va Se - vi - lla - vi - va Se - vi - lla!'. The second staff continues the melody with lyrics: 'Vi - va Se - vi - lla lle - van las se - vi - lla - nas en la man - ti - yun le - tre - ro que di - ce vi - va Se - vi -'. The third staff continues with lyrics: 'lla lle - van las se - vi - lla - nas vi - va Se - vi - lla - en la man - ti - lla'. The fourth staff continues with lyrics: 'va - Se - vi - lla yun le - tre - ro que di - ce vi - va Se - vi -'. The fifth staff concludes with lyrics: 'lla lle - van las se - vi - lla - nas en la man - ti - lla'. The score includes various musical notations such as rests, notes, and a repeat sign.

Eritaña, de la suite *Iberia* de Albéniz, se abre con una *salida*, emulando la salida de unas *Sevillanas* o *Seguidillas* de Sevilla. Este principio es usado después como material temático:

Eritaña, cc. 1-3:

The image shows the beginning of the musical score for 'Eritaña' from the suite 'Iberia' by Albéniz. It is in 3/4 time and features a key signature of two flats (Bb, Eb). The melody starts with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, followed by a series of eighth notes and a final quarter note. The score includes various musical notations such as rests, notes, and a fermata.

Melodías de canciones populares

Las *Siete canciones populares españolas* de Falla, están elaboradas principalmente en base a la recreación de melodías populares completas, elevadas por el autor a un nuevo rango compositivo, mediante rearmonizaciones o cambios rítmicos, entre otros recursos. También es el caso del tema de *La Tarara* en *El Corpus* de Albéniz.

Un hecho importante a observar es que *El Polo* de Falla, perteneciente a estas *Siete canciones populares*, recrea la melodía del *Polo gitano*, a diferencia del *Polo* de Albéniz, perteneciente a la Suite *Iberia*, más próximo a un *Polo* de baile. El adjetivo *gitano* se añadió, durante el S. XIX, al nombre de algunas formas populares, para calificarlas como *flamencas*, diferenciándolas así de la versión homónima popular.

Tanto Falla como Albéniz recurren al uso de los adornos mencionados anteriormente para que sus melodías imiten lo más fielmente posible a las melodías vocales populares. Un ejemplo de ello es el último verso melódico de la copla de la *Malagueña* de la Suite Iberia de Albéniz, en la que el compositor quiere reflejar los melismas característicos de este último verso del *Fandango*, que se suele adornar pronunciadamente para retrasar el cambio al modo flamenco del estribillo.

Malagueña, c. 84:



En lo que se refiere al empleo del microtonalismo, aunque en la escritura de piezas para voz, como son las Siete Canciones Populares Españolas (*El Paño Moruno*, *Nana*, *Canción*) no se dieran indicaciones concretas sobre ello, cabe plantearse qué tipo de interpretación estaría más cercana a la versión popular o flamenca que el autor escuchó.

RÍTMICA

El ritmo de la mayoría de danzas populares andaluzas es ternario, lo que justifica que este ritmo sea omnipresente en la obra de inspiración popular de Falla y Albéniz. Un tanto por ciento altísimo de la producción total de ambos es de ritmo ternario, entendido tanto desde la subdivisión como desde la pulsación: compás de 3/8, 3/4, 6/8; compases alternos: 6/8+3/4 o 3/4+6/8, alternados –sucesivamente- o sobrepuestos –simultáneamente-.

El ritmo ternario es también característico de la música flamenca, propio de algunos estilos y originario de los singulares *compases de doce* flamencos. Los *compases de doce* son, como su nombre indica, ciclos rítmicos de doce pulsos que alternan de formas diversas, dos acentuaciones ternarias con tres binarias¹¹.

Compases y motivos rítmicos característicos de las principales formas populares

Se exponen a continuación el compás o compases y algunos de los motivos y células rítmicas característicos de las principales formas populares de danza. Ciertos motivos se encuentran, a veces, en formas que pertenecen a distintos grupos, dada la estrecha relación que pudo haber habido en su origen, entre unas formas y otras.

¹¹ Para más información véase *Compases flamencos* en LOLA FERNÁNDEZ: *Teoría Musical del Flamenco*: Madrid, Acordes Concert, 2004, pág. 34.

Danzas:

1. *Seguidillas, Bolero, Sevillanas*

Compás de 3/4 (también pueden escribirse en 3/8)

1 a) Típico de *Seguidillas* aunque usado también en algunos *Fandangos*:



1 b) Variación usada por Falla en la *Danza de la Molinera*, cc. 1-2:



1 c) Por Albéniz en *Triana*, cc. 7-9; en el *Albaicín* en 3/8, cc. 1-20; en *Jerez*, cc. 1-15:



1 d) Variación propia de *Sevillanas*. Usada por Albéniz en *Triana*, cc. 3-6; en *Eritaña*, c. 31:



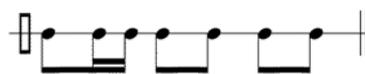
1 e) Por Albéniz en *Eritaña*, cc. 2-5:



1 f) Propia de los *Panaderos* (baile de la escuela bolera). Usada por Albéniz en *Eritaña*, cc. 8-16; por Falla en *Andaluza*, cc. 2-3; cc. 81-88:



1 g) Por Albéniz en *El Albaicín*, cc. 73-74 (en 3/8):



3 d) Similar al motivo de *Seguidillas* (1a) pero en 3/8. Propio de algunos *Jaleos*:



4. Tango, Farruca

Compás de 4/4 (pueden escribirse en 2/4).

4 a) Propio del *Tango-habanera*. Usado por Albéniz en el *Tango* de la España.



4 b) Propio de la *Farruca* flamenca. Usado por Falla en la *Danza del Molinero* del Sombrero de tres Picos, c. 8:



4 c) Variación de *Farruca*. Usado por Falla en la *Danza del Molinero* del Sombrero de tres Picos, c. 2:



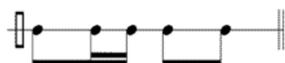
4 d) Variación de *Farruca*. Usado por Falla en la *Danza del Molinero* del Sombrero de tres Picos, c. 1:



5. Zapateado

Los *Zapateados* de la época están escritos en 6/8¹².

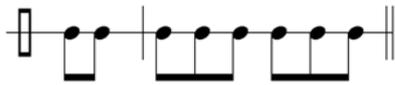
¹² En la actualidad, los *Zapateados* flamencos, al igual que los *Tanguillos*, presentan una polirritmia de compás binario y ternario superpuestos. Al 6/8 se le superpone un 2/4 con el siguiente motivo rítmico:



5 a)



5 b) Motivo también característico. Usado por Albéniz en *El Puerto*, cc. 10-12:



5 c) Usado por Albéniz en el *Polo*, cc. 1-18:



6. *Guajira, Petenera*¹³

Compás alterno 6/8+3/4

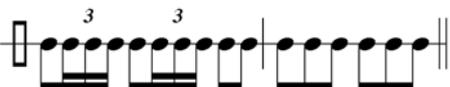
6 a) Básico:



6 b) Variación usada por Albéniz en el *El Puerto*, cc.:



6 c) Típico del acompañamiento guitarrístico de *Guajira*:



6 d) Variación usada por Falla en la *Cubana*, cc. 1-3:



¹³ Se indica la Petenera en este grupo porque utiliza el mismo compás que la Guajira: 6/8+3/4. El resto de elementos no son comunes. La Petenera es una canción popular, que tiene su versión flamenca y que está en modo menor con reposos a la dominante mediante la cadencia andaluza. Los ejemplos musicales de Falla y Albéniz que se muestran, están más relacionados con la Guajira.

Elasticidad rítmica

La elasticidad rítmica es una característica propia de la música flamenca. Cuando algunos de los géneros sin acompañamiento o “a palo seco” pasaron a acompañarse, como es el caso de la *Seguiriya*, se mantuvo cierta libertad o elasticidad rítmica. En los estilos de ritmo libre o interno derivados de los Fandangos (Malagueña, Granadina, Fandangos personales), la interpretación de la copla adquiere una métrica libre, sujeta a la interpretación vocal, donde la guitarra se limita a apoyar al cante con los acordes correspondientes, marcando explícitamente el ritmo sólo en los estribillos instrumentales. Esta sensación de ausencia de ritmo explícito, es la que Albéniz quiere lograr cuando escribe los temas centrales de las coplas en sus piezas para piano, a veces en un tercer pentagrama. Es la que Falla pretende lograr por ejemplo, en la *Nana*, tonada que en flamenco pertenece a la familia de los cantes sin acompañamiento.

CONCLUSIONES

Una de las fuentes musicales principales de las que beben Isaac Albéniz y Manuel de Falla para componer sus obras de corte nacionalista, es el repertorio folklórico andaluz, repertorio que fue base imprescindible en la configuración de la música flamenca. Ambos compositores se valieron de la estética singular de las músicas preflamencas y flamenca, bien recreando formas completas, bien aislando elementos característicos (ritmos, armonías, giros melódicos determinados) mezclándolos entre sí o aislándolos de contexto, con la genialidad que les caracterizaba.

Por lo tanto, se requiere cautela, a la vez que conocimiento del flamenco, a la hora de establecer la asociación de cada una de las piezas con una forma popular o con una forma flamenca determinada. En algunos casos sí se advierte la recreación de un estilo concreto, si embargo en otros, las composiciones solamente se inspiran en sonoridades o ritmos característicos.

Se expone a continuación una asociación aproximada de cada una de las obras de referencia con la forma popular o flamenca a la que se asemeja. En algunos casos se puede indicar sin lugar a dudas una forma concreta que se corresponde con la pieza; en otros, solamente la rítmica o el aire característico.

ASOCIACIÓN DE LAS PIEZAS CON FORMAS POPULARES O FLAMENCAS

FALLA

Cuatro piezas españolas para piano

PIEZA	FORMA
<i>Cubana</i>	Guajira
<i>Andaluza</i>	Ritmo de danza del grupo 3 (<i>Polo, Jaleo, Vito, etc.</i>). Similitudes con el <i>Polo gitano</i> de la época.

La vida breve

PIEZA	FORMA
<i>Primera danza española</i>	Ritmo de danza del grupo 3.
<i>Segunda danza española</i>	Ritmo de danza. Próximo al grupo 2 (<i>Fandango</i>).

Siete canciones populares españolas

PIEZA	FORMA
<i>El paño moruno</i>	Canción popular andaluza. Ritmo de danza del grupo 3.
<i>Nana</i>	Nana popular, Nana flamenca. Elasticidad rítmica.
<i>Canción</i>	Canción popular “Los pelegrinitos”. Aire de <i>Guajira</i> implícito.
<i>Polo</i>	Polo gitano o flamenco.

El sombrero de tres picos

PIEZA	FORMA
<i>Danza de la Molinera</i>	Fandango
<i>Danza de los vecinos</i>	Seguidilla
<i>Danza del Molinero</i>	Farruca o Farruca flamenca.

ALBÉNIZ

España

PIEZA	FORMA
<i>Tango</i>	Tango-habanera
<i>Malagueña</i>	Malagueña de baile

Iberia

PIEZA	FORMA
<i>El Puerto</i>	Zapateado
<i>Rondeña</i>	Guajira
<i>Almería</i>	Aires de Zapateado y de Guajira. Una copla de tipo Fandango se superpone a este ritmo en la sección central.
<i>Triana</i>	Sevillanas o Seguidillas de Sevilla.
<i>El Albaicín</i>	Aire de danza. Rítmica perteneciente al grupo 1.
<i>El Polo</i>	Polo de baile
<i>Málaga</i>	Aire de <i>Malagueña</i> . Rítmica perteneciente al grupo 2.
<i>Jerez</i>	Rítmica de Seguidillas.
<i>Eritaña</i>	Sevillanas

BIBLIOGRAFÍA

DAVILLIER, Charles y DORÉ, Gustav: *Viaje por España*. Madrid: Miraguano, D. L., 1998.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín: *Escenas andaluzas*. Madrid: Baltazar González, 1847.

FERNÁNDEZ MARÍN, Lola: *Teoría Musical del Flamenco: ritmo, melodía, armonía y forma*. Madrid: Acordes Concert, 2004.

HERNÁNDEZ JARAMILLO, J. M.: *La música preflamenca*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2002.

LEBLOND, Bernard: *El cante flamenco, entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*. Madrid: Cinterco, 1991.

LINARES, M^a Teresa y NÚÑEZ, Faustino: *La música entre Cuba y España*. Madrid: Fundación Autor, 1998.

NAVARRO GARCÍA, José Luis: *Cantes y Bailes de Granada*. Aldaba, Málaga: Arguval, 1993.

NAVARRO GARCÍA, José Luis: *De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Sevilla: Portada Editorial, 2002.

NAVARRO GARCÍA, José Luis: *El Ballet Flamenco*. Sevilla: Portada Editorial, 2003.

NAVARRO GARCÍA, José Luis: *Semillas de Ébano El elemento negro y afroamericano en el baile flamenco*. Sevilla: Portada Editorial. sl., 1998.

IZA ZAMÁCOLA, Antonio de (Don Preciso): *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*. Madrid, 1799. Reeditado en Córdoba: Ediciones Demófilo, 1982.

PEDRELL, Felipe: *Cancionero popular español*. Barcelona: Valls, 1922.

POCHÉ, Christian: *La música arábigo-andaluza*. Madrid: Akal, 1997.

ROY, Maya: *Músicas cubanas*. Madrid: Akal, 2003.

SÁNCHEZ, MIGUEL A.: *Es razón de alabar. Una aproximación a la música tradicional sefardí*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1997.

VILAR, Pierre: *Historia de España*. Barcelona: Edt. Crítica, 1999.

WALTER AARON, Clark: *Isaac Albéniz Retrato de un romántico*. Madrid: Turner, 2002.