

Música



SEPARATA

LA TARANTA, UN EJEMPLO
QUE DESMONTA LOS CONCEPTOS
ARMÓNICOS DE CONSONANCIA

Carlos GALÁN



LA TARANTA, UN EJEMPLO QUE DESMONTA LOS CONCEPTOS ARMÓNICOS DE CONSONANCIA

 Carlos GALÁN*

A modo de prólogo

La tarea del compositor consiste en componer y esa es una actividad en la que se necesita una gran dosis de reflexión pero también, al menos, una medida igual de intuición. La reflexión a la hora de dar nacimiento a una obra no tiene nada que ver con otro proceso como sería el de meditar en torno a la composición y a sus circunstancias una vez que ésta está concluida. Esa no es necesariamente tarea de un compositor aunque pueda haber muchos casos de compositores que han meditado y hablado bastante sobre sus propias creaciones. Eso es muy positivo e interesante pero la exégesis sobre las obras es un trabajo normalmente del musicólogo.

Lo anterior nos sirve para que, cuando un compositor medita sobre su obra y sobre circunstancias exteriores que le llevan a hacerla de una determinada manera, eso nos sea de una gran utilidad para adentrarnos en un pensamiento compositivo que ningún estudio musicológico nos puede dar desde fuera. Y no porque pensemos que lo que diga el autor es la última palabra, pues podríamos luego ver muchos elementos inconscientes que a él mismo se le pueden escapar, sino porque en último término desvela claves compositivas que, sin su propia palabra, no sería fácil descubrir.

Carlos Galán es un compositor de primera categoría que en muchas ocasiones ha dado a luz numerosos estudios sobre su propia música y sobre algunas maneras de abordarla. Gracias a ello sabemos mucho sobre los fundamentos de algo tan propio como es la música matérica y también sobre otros aspectos creativos de su obra. En él confluyen el creador, el intérprete, que también tiene su propio punto de vista, y el estudioso de la música que piensa sobre

* Carlos Galán es compositor, pianista y director del Grupo Cosmos 21. Cátedra de Improvisación del RCSMM, donde es profesor de la asignatura «Improvisación en la música popular: Flamenco y jazz».

ella. Es por eso que sus reflexiones musicales tienen el máximo valor siempre que, como ahora, nos las ofrece.

Entre las muchas motivaciones y fuentes que confluyen en la obra de Carlos Galán, el flamenco es una de las materias que más ha tratado. No es un compositor flamenco sino estrictamente investigativo de lo contemporáneo, pero sí se ha interesado por muchos aspectos del flamenco, que conoce muy bien, y que le han servido compositivamente como material de base y así lo ha explicado más de una vez.

El presente estudio me parece una pieza de investigación musical de primera magnitud porque no sólo nos ilustra sobre la manera en que ha utilizado en obras concretas elementos tomados del flamenco, sino porque además su estudio sobre algunas formas flamencas es muy profundo y llega a resultados muy modernos y realmente nuevos sobre técnicas determinadas de ese género.

La primera parte del ensayo que nos presenta trata del tema de la cadencia flamenca, algo sobre el que todos los flamencólogos y muchos practicantes del flamenco han especulado siempre. Es básica la distinción que hace entre cadencia andaluza y cadencia flamenca, pues no son cosas coincidentes y se permite discrepar, con toda razón aunque desde un gran respeto, con una personalidad flamenca como la de Manolo Sanlúcar cuando emborrona ambos conceptos. También se sitúa en una posición moderna cuando rechaza los esfuerzos, por otra parte innecesarios, de ligar la cadencia flamenca a los tetracordos griegos. Yo iría más allá y aconsejaría empezar a olvidar la escala frigia a la que tradicionalmente se asocia la flamenca ya que se trata solamente de una manera de hablar. Por más similitudes que tenga, la escala flamenca ni es, ni se puede demostrar que derive de una escala frigia y además, muy bien como dice Galán, «mayorizada» puesto que resuelve en acorde mayor.

Es interesante el enlace que Galán hace entre las funciones por segundas del flamenco con los análisis armónicos de Vincent Persichetti sobre músicas cuyo funcionamiento tonal no implica ciertas funciones tonales. Apunta además, aunque sea un poco de pasada lateral, la incidencia que la estructura de la guitarra tiene sobre ciertos desarrollos armónicos del flamenco, lo que en un arte eminentemente práctico, más que teórico, al menos en sus inicios y entre sus practicantes, me parece relevante. En realidad, todo esfuerzo por relacionar el flamenco con la armonía tradicional de Occidente, lo único que demuestra es una persistente independencia del género para hacerlo encajar en modelos que son de otras músicas.

Por eso Carlos Galán nos da un exhaustivo estudio de las variantes que en el flamenco adquiere el II grado como conformación del acorde de dominante. Y por consiguiente realiza una interesante catalogación de las tónicas flamencas. De ahí a tener una visión general de la armonía flamenca, no hay apenas distancia y así el autor de este trabajo la tiene y muy clara.

Todo este estudio está profusamente ilustrado con ejemplos musicales sacados de la práctica de los propios flamencos, que Carlos Galán nos ofrece en los momentos oportunos y que refuerzan categóricamente sus argumentos ya que la realidad es la que sustenta la teoría.

A continuación, el autor se acerca a dos obra propias, el *Requiem op. 87* y la *Granáina op. 88 Música Matérica XXXVIII*. Dos obras que nacen de la misma raíz y divergen en su realidad. De hecho, una pertenece a la serie de las músicas matéricas y la otra no. No me puedo detener ahora a explicar las músicas matéricas de Carlos Galán, cosa que ya he hecho en otras ocasiones, pero él mismo nos da una concisa y clara explicación de por qué existe esta diferencia. *Granáina* funciona como música matérica, pese a basarse en cadencias sucesivas reconocibles como tales, pero con un criterio que podríamos llamar fractal. El *Requiem* en cambio, por su intensidad expresiva, se salía de lo estrictamente matérico. Conceptual y estilísticamente son dos obra plenamente de Carlos Galán, pero lo matérico posee apriorísticamente unas reglas que no todas sus obra tienen necesidad de adquirir.

En *Requiem*, los acordes flamencos cobran un sentido ritual, que se convierte en expresivo, mientras en *Granáina* son materia sonora que por sí concentran en su técnica la expresividad.

Muy interesante es la parte del estudio que se dedica a la confrontación de conceptos antagónicos en principio como son consonancia y disonancia. Hace un breve barrido de su distinta consideración histórica, que va desde el intervalo a la armonía tonal, pasando por lo contrapuntístico y lo polifónico. Aunque Helmholtz se esforzara por dar un contenido basado en la física, y no en el oído armónico, al concepto de consonancia, éste ha sido siempre un sentimiento subjetivo más que una realidad objetiva. Ciertamente en un contexto de armonía tonal se puede hablar de consonancia y disonancia (aunque cada vez haya que tener la manga más ancha). Más allá, es una cuestión de sensibilidad y psicología, no de sonidos, ni siquiera como dicen muchos de relación de sonidos, sino de percepción personal de esas relaciones. De cualquier manera, en el primer tercio del siglo XXI y cuando desde hace ya bastante tiempo cualquier cosa que suene, sea sonido o ruido según una distinción que se antoja ya antigua, es susceptible de ser empleada musicalmente, el problema se difumina a toda velocidad. El total sonoro no es consonante ni disonante: existe y es aprovechable.

La última parte del estudio constituye una valiosa y personal aportación investigativa al estudiar un palo flamenco que, como nos dice el autor, se enfrenta a los conceptos clásicos de disonancia y consonancia: la taranta. Galán engloba en ese concepto que acuña como «cantes minero-levantinos» una serie de cantes que reciben diversos nombres y que él centraliza en la taranta a través de un proceso temporal histórico. Sin duda se trata de algo que tiene

que ver con el color tímbrico pero que no deja de ser una cuestión armónica. Así, la aparición de la quinta disminuida, que convive con la justa, que es lo que da a la taranta y a los cantes «atarantados» una personalidad singular, con una aparición histórica que Galán reputa relativamente reciente (los años 20 del pasado siglo).

El acorde de tónica de la taranta, que sería en principio extrañamente disonante, posee en cambio una gran estabilidad, de manera que un acorde muy complejo por sus intervalos, en teoría lleno de disonancias, acaba constituyendo un acorde de tónica. Galán ofrece una muestra de distintas formas de la tónica de la taranta, cada una de las cuales supondría un estudio armónico muy detallado y una justificación histórica del máximo interés. Y nos retornaría al sustrato psicológico que convierte en artificial cualquier diferencia consonante-disonante.

No debemos olvidar que el autor de este estudio no es sólo un musicólogo investigador de la música existente sino un gran compositor creador de la que aún no existe, de manera que su estudio no sólo adquiere un interés académico sino otro musical creativo, puesto que lo que él ha estudiado le lleva a aplicarlo compositivamente en el contexto general de su forma de abordar la creación sonora. En el supuesto que la anterior nota no se tenga en cuenta, habría que cambiar este adverbio por otro análogo. Ya hemos visto algunas de sus obras que nacen de la investigación sobre el flamenco y que pueden casar incluso con la música matérica. Y ello vuelve a ocurrir en la descripción que nos hace de su «Ecos de taranta op. 78, Música Matérica XXI».

La obra surge de la transposición de otra anterior «Doble Aliento» y obtiene un resultado totalmente distinto. El empleo armónico de la taranta es real pero, al tratarse de una música matérica, es también sutil y se presenta más como un hilo conductor, más difícil de manejar al tratarse de acordes complejos y de ser la obra sólo para dos instrumentos, lo que exigía sonidos dobles, multifónicos, subtonos e incluso un empleo adecuado de los mordentes. Todo ello en el contexto de las transformaciones de textura que exige una música matérica. Habría que añadir que la fascinación de Galán por la taranta le ha llevado después a emplearla en otras obras que cita pero que no son objeto de este trabajo. El estudio concluye con el añadido, a mi parecer fundamental, de la partitura de la obra, a través de la cual quien esté interesado puede rastrear todo el argumentario especulativo ofrecido por el autor.

Considero que este estudio tiene una gran importancia. En primer lugar, es una aproximación técnica y musical a la armonía del flamenco desde un punto de vista totalmente actual y dejando aparcadas no sólo las tradicionales interpretaciones del flamenco puramente literarias y sentimentales, sino también la aproximación clásica a su técnica, demasiado ancilar de la armonía tradicional. Sólo como estudio técnico de algunos elementos del flamenco, el trabajo posee

LA TARANTA, UN EJEMPLO QUE DESMONTA LOS CONCEPTOS ARMÓNICOS...

un inmenso interés y debería ser objeto de atención por parte de los especialistas y los amantes del género. Pero es además el acercamiento de un compositor, que ha utilizado lo que estudia en obras propias y que lo incorpora partiendo de su punto de vista creativo. Desde esa óptica, tenemos un material de primera mano para acercarnos al análisis de obras valiosas de categoría probada. De esta manera, el presente estudio es un enfoque de primera importancia y eso es lo que interesa subrayar antes de lo verdaderamente esencial: la lectura atenta del texto aquí ofrecido.

Tomás MARCO

CARLOS GALÁN

*A Jacinto Torres,
estandarte de la musicología española
y con quien compartimos amistad y amor por el flamenco*

El cante jondo canta ciego.
No tiene más que la noche...
Es un canto sin paisaje.
Federico García Lorca¹

Es el flamenco un lenguaje estético tan fascinante que siempre nos reserva numerosas sorpresas y motivos de enriquecimiento y reflexión. Nos enfrentamos a un campo estético de formidables dimensiones, lo que le ha llevado a obtener en 2010 el reconocimiento mundial de la UNESCO como «Patrimonio inmaterial de la humanidad».² En alguna ocasión hemos defendido³ que lo que eleva al flamenco a la categoría de un lenguaje clásico en toda regla es su existencia como un lenguaje propio y definido, con formas originales (lo que en la terminología flamenca se conocen como *palos*), estilos personales, zonas geográficas diferenciadas, tradiciones y escuelas interpretativas y autorías constatadas (nada más lejano de la realidad que el seguir difundiendo un origen brumoso para los diferentes palos). Otro tema a evaluar es que no perdamos de vista su carácter ágrafo, su aparición más o menos reciente⁴ o su claro desarrollo en el ámbito popular. En cualquier caso, no estará muy lejos de aquella categoría que a los países de lengua germánica les invita a permutar el término de música culta por el de música artística (*Kunstmusik* o *Artmusik*), como acertadamente señala F. Núñez.⁵ Los Machado, Antonio y Manuel, en su «Lola se va a los puertos», lo catalogaban con palabras cargadas de poesía:

El flamenco
no es música, sino lenguaje
del corazón.

¹ García Lorca, F., «Importancia histórica y artística del primitivo cante canto andaluz, llamado *cante jondo*», en «Prosa», Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1972.

² <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/iaf/opencms/portal/FlamencoPatrimonio/>

³ Galán, Carlos, «*El Enigma del compás de la siguiriya*» en el libro «Actas del VII Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología», Madrid, 2004.

⁴ Galán, Carlos. Prólogo a Castro, G., «*Las mudanzas del cante en Silverio*», Ed. Carena, Barcelona, 2010. Guillermo Castro, quizás el flamencólogo moderno de mayor proyección y la voz probablemente más autorizada en el estudio de la génesis del flamenco y la formación del proto-flamenco, sitúa la creación del cante flamenco a mediados del XIX, aunque nuestro parecer personal se inclina por adelantarlo un poco antes, hacia el arranque del segundo tercio de ese siglo. Eugenio Cobo, por su parte lo anticipa a 1825.

⁵ Núñez, F. «Flamenco, música culta, popular o folclórica», p. 55, Revista «La Caña», nº 4, Ed. Asoc. Cultural España abierta, Madrid, 1994.

Un lenguaje que ha sido capaz de generar casi medio centenar largo de palos diferentes y reconocibles en prácticamente su primer medio siglo de existencia (el arco lo abrirían los fandangos, jaleos, siguiiriyas de muerte y tonás de mediados del XIX y se cerraría con las alegrías, bulerías, tarantas o guajiras que surgen en el umbral del XX) no puede menos que causar asombro y admiración. La famosa frase atribuida al gran Igor Strawinsky (1882-1971) de que sólo había dos cosas que elevasen su alma por encima del resto (la meseta castellana y el cante flamenco), independientemente de su posible veracidad, nos pone a las puertas de eso que los flamencólogos clásicos se empeñaron en difundir hasta la saciedad y que por su excesivo abuso ha acabado por resultar algo huero y denostado por los propios artistas: el duende, la magia, el sonido negro, el pellizco en el alma y otras expresiones que tanto divulgaron nuestros universales Manuel de Falla (1876-1946) o Federico García Lorca (1898-1936),⁶ no son sino epidérmicas expresiones de una verdad incuestionable: el flamenco es un mundo estético extraordinario por sus formas y contenido, por su energía y su sutileza, por su versatilidad y al mismo tiempo, esencialidad. Por ahí queremos incidir y este camino nos conducirá al aparentemente inconcebible, apasionante y recóndito tema que nos aguarda: la desconcertante expresión tonal del acorde de llegada de la taranta. Félix Grande recuerda que Octavio Paz, en su estudio sobre el surrealismo, señalaba que «hay temas que no dejan aproximarse a quien no dispone del lenguaje de la pasión» y apostillaba con que «uno de esos temas es el flamenco.»⁷ El oscuro pozo donde la tónica de la taranta se asienta es un mundo sónico de tal *hondura* (de hondo, pero también de *jondo*) que solo podemos, antes de iniciar el estudio, cerrar esta entrada dándole de nuevo la voz al poeta (y sustitúyase la palabra flamenco por taranta):

«Hay cosas que nacen ancianas. Así nació el flamenco.
Viejo, rumiante, remoto.
Nació remoto ya».⁸

1. La cadencia flamenca

La vieja escuela armónica de Hugo Riemann (1849-1919), más preocupada por los intervalos que por otra cosa, se quedó literalmente obsoleta cuando hacia el último tercio del siglo XX se empezó a hablar de armonía funcional. Incluso, corriendo el último cuarto de siglo, en las aulas del Real Conservatorio

⁶ Reléase «*Escritos sobre música y músicos*» (Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1972) del gaditano o el «*Poema del Cante jondo*» del granadino («Prosa», Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1972).

⁷ Grande, F., «*Memoria del flamenco*», p. 618, Gran Bolsillo, Alianza Editorial, Madrid, 1999

⁸ *Ibid*, p. 517.

Superior de Música de Madrid vivimos en primera persona cómo las enseñanzas de Valentín Ruiz (y unos pocos avezados más) a este respecto aparcaban, felizmente, las viejas enseñanzas y metodología del «Arín y Fontanilla»⁹ para dar pie a otros sistemas de estudio y análisis. Entonces se empezó a hablar de la cadencia **general básica** (CGB, que algún alumno apuntaba con picardía si no era un acróstico —guiño al nombre y apellidos del autor de este estudio—). Según ella, la sucesión de funciones I-IV-V-I afectaba desde la frase más elemental a la macro-forma de una sinfonía o sonata, quién sabe si en un pálido reflejo del mundo de los fractales basados en formas auto-replicas (donde da igual la escala que se escoja, para apreciar siempre una misma estructura) y que en aquellos años se empezaban a difundir en el mundo de la física. Despierta a los avances de las ciencias, la creación de vanguardia se hacía rápidamente eco de ello.¹⁰ Pues bien, si en el mundo del lenguaje clásico tenemos una CGB que incluso podría reducirse a un simple I-V-I,¹¹ en el lenguaje flamenco encontramos algo similar, con la célebre cadencia IV-III-II-I, que a tenor de innumerables ejemplos de falsetas de siguiiriyas, granaínas o malagueñas, podríamos reducir al II-I (la que los guitarristas flamencos denominan popularmente «cadencia resolutive»).

Han sido superados los tiempos en los que la flamencología era un terreno abonado para entusiastas seguidores sin formación musical alguna (lo que propiciaba la publicación de análisis, en su inmensa mayoría dedicados en exclusiva al costado literario, viéndose sus autores incapacitados para proponer otro estrictamente musical). Entonces, el músico clásico, con sus estudios académicos en ristre, iba y aplicaba lógica clásica y con(fundía) la cadencia andaluza con la flamenca. Sabido es que ambas pueden poseer iguales acordes (en el siguiente capítulo estudiaremos cómo la realidad flamenca es infinitamente mucho más rica). Con simpleza podemos identificarlas de inmediato con un sencillo ejemplo recurrente: *La m-Sol M-Fa M-Mi M*. La celeberrima cadencia andaluza nombra estos acordes como Im-VII-VI-V. Esto es, una semicadencia a la dominante del modo menor, que nada tiene que ver con el sentido funcional de la cadencia flamenca, cuyo IV-III-II-I indica un tránsito hacia el acorde de tónica, tal como muestra este primer ejemplo:

⁹ Tratado de Escuela en cuatro cursos de V. de Arín y Fontanilla, de amplia difusión en los conservatorios españoles. Título completo: «*Ejercicios teórico-prácticos de Harmonía*», Lit. Díez, Madrid, 1977.

¹⁰ Recuerdo una conversación con Cristóbal Halfiter en su casa, a raíz de «*Fibonacci*», hablándome de la aplicación recientísima de este campo de las matemáticas, con el ejemplo de la configuración costera, en lugar del de la consabida «forma de brócoli».

¹¹ José Luis Turina, en sus tiempos de profesor de armonía del RCSMM, sostenía que sólo existían esas dos funciones, tónica y dominante.

LA TARANTA, UN EJEMPLO QUE DESMONTA LOS CONCEPTOS ARMÓNICOS...

Cadencia flamenca
(Mi frigio mayorizado)

←IV ←III ←II ←I

Im→ VII→ VI→ V→ **Cadencia andaluza**
(La menor)

Insistimos en que el tema está más que aclarado en cualquier estudio moderno de armonía flamenca. Sin embargo, en tiempos, la escuela impresionista, con Claude Debussy (1862-1918) a la cabeza, así como otros autores que recorrieron la península como el mismo Michail Glinka (1804-1857), escucharon una cadencia que reinterpretaron en su mundo creativo, sin ser capaces de entender la trascendencia de la nueva estructura. Y eso es extensible a nuestros Isaac Albéniz (1860-1909) o Joaquín Turina (1882-1949). Por ello no es de extrañar la anécdota de la estancia de M. Glinka en España que recoge Manolo Sanlúcar (1943).¹² Relata cómo le señaló a su acompañante, cuando asistía a la actuación en Granada de un grupo flamenco: «Es curioso el comportamiento musical de esta gente, pues siempre se equivocan todos a la vez». El error que detectaba el compositor ruso consistía en que, según su parecer y sensibilidad ¡todos cadenciaban a la dominante! Este es el *quid* de la vieja cuestión: los músicos de formación clásica no eran capaces de entender que esta desconocida (y recién gestada) música flamenca resolvía en la tónica como final y cierre, donde encontraba su reposo. Sólo la «insensibilidad» (sin carga peyorativa) del clásico le impide comprender el proceso cadencial, propiciando que necesite resolver esa tónica en su IV.¹³ En estos casos, en los que a los oídos del músico clásico esta cadencia «nueva» le resulta algo extraña, no estará de más seguir las enseñanzas del maestro Sanlúcar, que viene a recomendar que sigamos su invitación de «quitarnos el almidonado cuello de profesores y ponernos el humilde babi.»¹⁴ Creemos que esa sencillez facilitará un acercamiento del que no podemos más que sacar enormes beneficios.

¹² Sanlúcar, Manolo. «*Sobre la guitarra flamenca. Teoría y Sistema*», p. 58, Ed. La Posada, Córdoba, 2005.

¹³ Este hecho es detectable incluso en el mismo Manuel de Falla, por un lado, entusiasta seguidor y promotor del flamenco, como de todos es conocido, aunque eso no implicara que poseyera unos conocimientos del flamenco precisos (véase al respecto el dato que aportamos en nuestro artículo «*El Enigma del compás de la siguiriya*», en el libro «*Actas del VII Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*. Madrid, 2004). Recordemos que el compositor gaditano, además de promover -junto a Lorca y otras figuras no menos notables- el trascendental Festival del Cante Flamenco de Granada en 1922, es autor de «*El cante jondo. Cante primitivo andaluz*» que apareció en el folleto del concurso granadino, y que para F. Grande es el punto de partida de los estudios musicales sobre el flamenco.

¹⁴ Sanlúcar, Manolo. «*Sobre la guitarra flamenca. Teoría y Sistema*», p. 58, Ed. La Posada, Córdoba, 2005.

Otro asunto de naturaleza bien distinta es la tendencia que a principios del XX se instauró en las granaínas, cerrando la interpretación con una breve falseta guitarrística que terminaba súbitamente con un enlace I-IV, a modo de una cadencia clásica nuestra, V-I. A falta de nuevos estudios, vendría a ser un gesto cadencial a modo de colapso discursivo que pondría fin a un palo cuya dinámica recogida no favorece un cierre más conclusivo y, quizás, proclive al aplauso del asistente.

Reivindicamos la flamencología moderna como un bastión que sirva para iluminar nuevos y fructíferos estudios, disipando las sombras cernidas durante décadas por los flamencólogos tradicionales (aficionados sin estudios), intérpretes (profesionales entusiastas sin formación académica) o músicos clásicos (que imponían sus esquemas a un lenguaje y una semántica absolutamente dispares). Y es que, ya que lo hemos citado, todavía asistimos a desafortunados análisis como el que protagoniza toda una autoridad interpretativa (no obviamente analítica) como es el gran Manolo Sanlúcar, cuando en su farragoso libro sobre la armonía flamenca, publicado recientemente,¹⁵ no para de hablar de la cadencia andaluza (en lugar de la flamenca), pese a dejar claro que hace referencia a un proceso de reposo en la tónica. Y con el agravante de que hoy en día está más que superado el no circunscribir el cante jondo a Andalucía. Por mucho que en el triángulo Jerez de la Frontera-Cádiz-Sevilla (Triana) germinara gran parte del género flamenco, es obvio el peso de los cantes minero-levantinos (especialmente en Murcia), los tangos extremeños, las gallegadas, asturianadas, etc. y, por supuesto, la trascendencia que tuvieron para la expansión del flamenco las ciudades de Madrid,¹⁶ prioritariamente, y Barcelona.¹⁷

No nos alejemos con más digresiones, emplazados como estábamos en una crítica de los estudios clásicos del flamenco, tomando como punto de partida el trabajo de Sanlúcar. Antes de abandonarlo completamente, incidimos en el enorme esfuerzo que realiza para justificar el enraizamiento del flamenco en una tradición que alcanzaría hasta la cultura griega, insistiendo machaconamente en el nacimiento del lenguaje armónico del cante jondo a partir de los tetracordos griegos, en concreto del dórico (que parte de *mí*). Esta teoría, insostenible a

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Manuel Ríos, autor entre otros de *Introducción al cante flamenco* (Itsmo, Madrid, 1972) e «Historias del cante jondo» (Taller el Búcaro, Madrid, 1994) señala que a finales del XIX, de los 63 Cafés cantantes que agrupaban a lo más granado del cante flamenco en doce ciudades, sólo en Madrid había 18.

¹⁷ Eso, sin olvidar que grandes figuras no procedentes de la comunidad meridional —como Sabicas (Navarra), Montoya y Serranito (Madrid) o Escudero (Valladolid)—, engrandecieron el toque o el baile. Y como cierre de este breve apunte, recordemos que posiblemente las dos figuras más grandes del cante y la guitarra, Silverio Franconetti y Paco de Lucía, respectivamente, procedían directamente de familia italiana y portuguesa.

raíz de los estudios recientes y que sin lugar a dudas sitúan el nacimiento del flamenco en fechas muchísimo más cercanas, como ya ha quedado expresado, es una más que añadir a las que lo han emparentado con los modos eclesiásticos o con cantes sefarditas o arábigos. Dejando al margen estas disquisiciones y coyundas de demostración cada vez más insostenible, lo que nos interesa ciertamente es el estudio concreto que el flamenco realiza con los intervalos y acordes y que nos mueve (conmueve) de forma tan profunda e indiscutible.

Nuestro punto de partida es la existencia de la escala flamenca, que no es técnicamente sino una escala frigia mayorizada (esto es, una cadencia frigia que al cadenciar resuelve en un acorde mayor). Ya que hemos barrido las propuestas del Sanlúcar metido a musicólogo, es de justicia reconocer que él mismo sostiene que «la cadencia andaluza (en referencia a la flamenca) no reside tanto en los acordes como en la distancia interválica entre ellos.»¹⁸ Este dato es muy importante porque nos pone en la pista de un espacio armónico tan disímil y enriquecedor como es el que se propone en el segundo grado. Todas sus posibles conformaciones nacen de esta escala frigia. A ello iremos en seguida. En la escala descendente que nos compete, nos sale una sucesión de tono-tono-medio tono-tono-tono-medio tono, según los modos eclesiásticos (en la justificación de Sanlúcar basada en la suma de los dos tetracordos de la dórica griega: *mi-re-do-si//la-sol-fa-mi*), que es la propia de la escala frigia y que deja el medio tono como sensible, justo al caer en la tónica. La introducción de la tercera mayor en el acorde de llegada es lo que modifica el nombre de la escala: «frigia mayorizada», por resolver en un acorde mayor. Es obvio que en una cultura «tonalizada» en exclusiva según los esquemas «bipartidistas» del modo mayor o menor, el gusto musical de un pueblo, por muy original que fuese (como se trató del flamenco, fuera su germen artistas gitanos, andaluces o españoles), acabase por claudicar cadencialmente, resolviendo en un acorde mayor. Paco de Lucía, que siempre declaró sentirse poco dispuesto a componer en las escalas tonales clásicas (mayor o menor, aunque sus alegrías o guajiras parecen desmentirlo) decía que «la 'tonalidad' es como un turista asentado en nuestra tradición cultural».¹⁹ Luego vendrán los estudios físicos que querrán justificar tamaño intrusismo por mor de una mayor estabilidad del acorde de cierre. Pero eso carece de relevancia. Otro tema, unido a esta intromisión, es la utilización melódica de dicha altura, que puede tener su incidencia directa en acordes del II grado, como es nuestra tesis y veremos seguidamente. Ese *sol*

¹⁸ Sanlúcar, Manolo. «*Sobre la guitarra flamenca. Teoría y Sistema*», p. 51, Ed. La Posada, Córdoba, 2005.

¹⁹ *Ibid.*, p. 154. Tanto Paco de Lucía como Manolo Sanlúcar afirman que el lenguaje clásico está «circunscrito a la tonalidad», como si su música no lo fuera. Lo que sí que no es discutible es que se trata de otro concepto tonal.

sostenido extraño a la escala frigia de *mi* puede aparecer como una anticipación, aunque en el capítulo dedicado a la dominante veremos otros usos de la misma (en el ejemplo, la dominante *fa* con *sol*, *la*, *si* y *mi*, esto es, con segunda, tercera, cuarta y séptima [1-2-3-4-7]-, deja al *sol#* como simple anticipación):



Ejemplo 2: «Gaditanas», de Niño Ricardo, en: *El genio de Niño Ricardo*, Ed. Affedis, Francia, 2000, p. 58.

Todavía no hemos alcanzado a «interpretar», desde la óptica clásica, esa extraña forma de concatenar los acordes. Esta sucesión armónica por segundas descendentes nos invita a pensar de otra forma, alejados de los conceptos funcionales y de su consecuente dependencia del uso de enlaces fuertes. La clave la encontramos en el excelente tercer capítulo del «Tratado de armonía del siglo XX» de Persichetti.²⁰ En esa sección de su tratado, el autor analiza sistemas musicales que funcionan tonalmente (bajo la égida de una nota o acorde), pero no crean sus satélites (funciones subdominante y dominante) según el círculo de cuartas, sino de terceras o, del que viene a nuestro caso, por segundas. Dentro de esta nueva sintaxis, la tónica ejerce de atractriz sobre el acorde situado inmediatamente una segunda superior, que por ello cobra el papel de dominante. Según Persichetti, el acorde situado inmediatamente por debajo asumiría el tradicional papel de subdominante. En nuestro caso no nos inclinamos a darle ese valor. En primer lugar porque, estrictamente hablando y dentro de la ortodoxia flamenca, no existe ese grado. Además, cuando aparece, como recoge L. Fernández en su *Tratado de Flamenco*,²¹ se trata, a nuestro parecer, de una inversión del segundo grado. Algo similar sucede cuando se salta desde la cuarta superior, en la que hay una omisión de la fundamental.

El círculo de segundas establecería dos acordes predominantes: el de dominante (el II) y el de subdominante (que será el VII). En nuestro caso, la sucesión IV-III-II-I vendría a ser como VI-II-V-I del ciclo de quintas. Por poner un ejemplo que lo aclare, aportado por el propio Persichetti, la sucesión flamenca del *do* frigio (*Fa m-Mib M-Reb M-Do m*) equivaldría en el ciclo de quintas

²⁰ Persichetti, Vicent. «*Twentieth Century Harmony*», pp. 67 y 68, Faber and Faber, England, 1972.

²¹ Fernández, Lola, «*Teoría Musical del Flamenco*», Ed. Acordes Concert, Madrid, 2004.

LA TARANTA, UN EJEMPLO QUE DESMONTA LOS CONCEPTOS ARMÓNICOS...

a *Lab M-Reb M-Sol* (con 3ª m y 5ª disminuida)- *Do m* (que los flamencos luego «mayorizarían» a *Do M*).

Círculo de Segundas

Círculo de Quintas

Otro caso distinto es el enriquecimiento de la cadencia flamenca al que asistimos, en el flamenco, desde su temprana edad. Dejamos a un lado el color que aportarán las distintas conformaciones y tipos del IV,²² III, II y I grado (a estos dos últimos dedicaremos un epígrafe exhaustivo). La sucesión IV-III-II-I es recurrentemente apoyada en los saltos de una quinta inferior, creando una sucesión del tipo IV-VII-III-VI-II-(V)-I, como encontramos en muchos tangos, que aprovechan la cuarta parte para dar un impulso armónico por medio del recurso de completar el círculo de quintas.

Aún más actual y con claras funciones colorísticas, encontramos el tránsito que nos lleva a alcanzar el siguiente grado por medio de un cromatismo descendente: IV-IVb-III-IIIb-II-VII-I. Este gesto cadencial cromático ya lo encontramos en los «viejos» verdiales, precursores, a nuestro entender, de los fandangos (corridos) que se asentaron en la serranía de Ronda (posiblemente en forma y modo de evolución de las seguidillas, que tomaron prestada su rítmica característica):

²² En este epígrafe, así como en todo el presente, trabajo, empleamos los grados romanos en referencia a la escala y no a la función: V, quinto grado, no dominante.

Hay que hacer notar que esta segunda fórmula de enriquecimiento armónico viene, especialmente en el mundo guitarrístico, muy a mano, pues se trata en ocasiones de mover la posición de la mano un traste abajo, y si alguna nota queda como cuerda al aire, dentro de que esté en la escala correspondiente, seguirá teniendo cabida (por ejemplo, en la escala frigia de *mi*, las notas añadidas *la-re-sol-si-mi*, sea cual sea el nuevo acorde, seguirán sonando dentro del estilo). Ambos ejemplos vienen a incidir en un enriquecimiento progresivo de la cadencia flamenca que, ante la imposibilidad de demostrar lo contrario, puede que vengan prestados de la música clásica y popular circundante.

Por otro lado, en el flamenco, con independencia de la predominante escala frigia mayorizada, sólo se trabaja además la escala jónica (la escala mayor del lenguaje clásico) —en alegrías, guajiras, cabaes, caracoles, mirabrás, romeras, colombianas, tanguillos y garrotines— y la eólica (escala menor), que se utiliza en farrucas, milongas, peteneras y vidalitas. Excepcionalmente, encontraremos pasajes en el modo menor en Alegrías de Córdoba y Rosas (los famosos «silencios») y falsetas de tangos y bulerías en el modo mayor. Es desde todo punto de vista inadecuado hablar de cualquier otra escala. Si en la cadencia armónica *La m-Sol M-Fa M-Mi M*, desplegamos la escala en el segundo acorde (*sol-la-si-do-re-mi-fa-sol*) o en el tercero (*fa-sol-la-si-do-re-mi-fa*), nunca podremos hablar del empleo de la escala mixolidia y lidia, respectivamente. Esta concepción de las escalas como entes autónomos es muy habitual en el trabajo jazzístico, pero es, a nuestro entender, una complicación innecesaria, especialmente en el mundo del flamenco. En él solo se trabaja la escala frigia, sin cambio de modo alguno, que puede arrancar, eso sí, desde el segundo, tercer, cuarto o sexto grado de la escala. Reservamos para los capítulos dedicados a la taranta la sorpresa del empleo circunstancial de la escala locria.

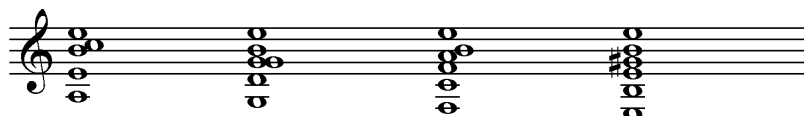
También conviene señalar la presencia de palos que pasan de un modo a otro (como los «tangos del Piyayo» o los «tangos canasteros»), e incluso cambian de tono, como ocurre frecuentemente en las diversas entradas de sevillanas (indistintamente en tonalidades mayores y menores diferentes) y, especialmente, en el caso de la familia de los fandangos (verdiales, rondeñas y jabereras, más malagueñas, granaínas y tarantas) que, estando el estribillo en el frigio, pasan a interpretar las coplas en el jónico.²³ Nos convendría matizar este caso para

²³ Es evidente que estamos en completo desacuerdo con las justificaciones que esgrime S. Valenzuela Lavado en su artículo «*Modo de mi flamenco. A propósito de la bimodalidad*», Sinfonía virtual.com, ISSN 1886-9505, publicado el 18/07/16, cuando sólo les concede la categoría de *inflexiones* o *enfaticaciones transitorias*, básicamente por la presencia de cromatismos y alteraciones melódicas que, según él, son disfrazadas con la armonización —que enfatizaría una interpretación diferente—. Por otro lado, la familia de los fandangos es tan extraordinariamente amplia, que también alberga algún caso excepcional, como es el del *fandango de Almonáster*, en que la copla modula al tono del IV grado (mayor o menor) o alguno de Hueva (Santa Eulalia), con transiciones al menor.

LA TARANTA, UN EJEMPLO QUE DESMONTA LOS CONCEPTOS ARMÓNICOS...

no caer en contradicciones. En esta familia flamenca, tenemos la presencia de dos secciones con tónicas diferentes, nada que ver con la casuística criticada de considerar la existencia de escalas frigias o dóricas cuando superponemos la escala de la tonalidad sobre un acorde de III o II. En el fandango, la nueva égida de la copla, al emplazarse una tercera mayor descendente, curiosamente coincide con la tonalidad mayor de la armadura inicial, esto es, con el modo jónico y, consecuentemente, seguiremos manejando una misma escala (pero no modo). En la copla, la armonía claramente marca un plano tonal nuevo.

Teniendo pues, como punto de partida, el empleo de una escala frigia y recordando la observación del propio Sanlúcar²⁴ de que lo que prima no es tanto el acorde sino la sucesión de intervalos, en nuestro caso T-T-t, los acordes formados, más que mostrar una diáfana disposición triádica (esto es, acorde menor, mayor, mayor y acorde mayorizado), se caracterizarán por esa sucesión descendente (generalmente en el bajo) a la que se superpondrán situaciones interválicas absolutamente disímiles. Esto es, lo que el vulgo denomina sin vacilación como cadencia flamenca (pongamos el ejemplo en el tono de *mi*: *La m-Sol M-Fa M-Mi M*), el flamenco jamás lo dispondría en esta formación por acordes tan diáfana.²⁵ El neófito oír la cadencia flamenca, pero el profesional del flamenco y el buen aficionado pedirán más «chicha», exigirán una música mucho más «jonda». Se obtendrá esta profundidad gracias a la inclusión de configuraciones con intervalos que lo alejen de la simple tríada (1-3-5, o sea, fundamental, tercera y quinta). En el presente ejemplo oiremos configuraciones muy diversas del IV (1-2-3-5), III (1-3-5-6), II (1-3-4-7) y I (1-3-5).



Emplazados en esta tesitura, nos vemos obligados a realizar un estudio que recorra las distintas posibilidades de, al menos, los dos acordes fundamentales de la cadencia flamenca, el de dominante y el de tónica, el II y el I. Veremos que las posibilidades son muy variadas; podrían ser muchas más si no fuese la guitarra el instrumento que acaparó el protagonismo en

²⁴ Sanlúcar, Manolo. «*Sobre la guitarra flamenca. Teoría y Sistema*», p. 51, Ed. La Posada, Córdoba, 2005.

²⁵ Recuerdo un curso de jazz en Bélgica con la profesora del Real Conservatorio Superior de Bruselas, Nathalie Lories, que me invitó a acompañar a las cantantes de sus clases en una jam session abierta al público. Armonizando los estándares del «Real Book» con una armonización diáfana, para ella, la sencillez se tornaba simpleza, y me lo señaló. No quería los acordes desnudos. Ella buscaba armonizaciones con acordes de seis notas. Lo otro era un trabajo demasiado rudo jazzísticamente hablando, por correcto que fuera. En el caso que nos ocupa nos sucedería lo mismo.

el acompañamiento y realización de falsetas, con su limitación a la hora de distribuir las notas en sus seis cuerdas. No todo acorde se puede ejecutar y, sin el juego que ofrecen las cuerdas al aire, las posibilidades de realización de algunos acordes teóricos (creados en la mente del compositor) son muchas veces escasas, si no impracticables.

No obstante, antes de adentrarnos en un estudio más exhaustivo, queremos hacer notar la riqueza y sutilidad de este lenguaje. Para un melómano de música clásica, la sinfonía nº 1 de Beethoven, transportada un tono alto, a *Re M*, no supondría ningún cambio perceptible. Sólo lo reconocería quien tenga oído absoluto. Y en cualquier otro caso, quizás el melómano más sutil apreciaría una mayor brillantez. En el flamenco, los acordes tienen un sello de autenticidad que sobrepasa nuestro entendimiento «clásico». Es tal el grado de especificidad que nuestros oídos de simples aficionados, por desarrollados que estén, no logran ni aproximarse a su singularidad.²⁶ Un acorde suena diferente según ha sido dispuesto de una u otra manera, y nos proyecta a diferentes estilos. Unas alegrías y unas rosas comparten, aparentemente, compás y aire. No dejan de ser alegrías, simplemente en tonos diferentes (*La* y *Mi*), pero la disposición de las cuerdas de la guitarra incide en la creación de falsetas diferentes. Es más, la propia sonoridad del acorde te retrotrae a otro espacio, a otro palo. Sanlúcar relata la anécdota acontecida con un pianista clásico al

²⁶ Permítaseme relatar un ejemplo personal, pero creo que ilustrará a la perfección esta profunda especialización del profesional flamenco. El virtuoso y amigo Víctor Monge «Serranito», que junto a los dos nombrados Sanlúcar y de Lucía, conforman el triunvirato de la guitarra moderna de concierto, me invitó a dirigir la Orquesta de Córdoba en un importante concierto en el prestigioso Festival de la Guitarra cordobés. Era un complejo programa con su combo flamenco y orquesta clásica y no quiso arriesgarse a llamar a un director clásico que desconociera el lenguaje flamenco. Me pidió que accediera a dirigir el espectáculo desde el atril de director de la orquesta clásica que le acompañaría, aunque sabía de mi dedicación estricta al mundo interpretativo contemporáneo. Descargando las congas en la entrada de las Caballerizas Reales, cayó fulminado por un infarto de miocardio el conguero Tito Duarte. Inmediatamente hubo que buscar un sustituto ante la inminencia de un concierto que era imposible suspender. El estrés de buscar un suplente, naturalmente cubano (pues se trataba de estilos de ida y vuelta), no resultó tarea fácil. La primera sorpresa fue encontrar en el directorio de músicos cordobeses hasta ocho congueros cubanos ¡Increíble! La segunda sorpresa vino porque todos tenían trabajo en Córdoba en esa misma fecha. Finalmente hubo que llamar a un competente percusionista sevillano para que cogiera inmediatamente el AVE. A todos nos pareció plenamente solvente. Hay que puntualizar que, aunque todo oficio musical requiere de una técnica desarrollada, tocar las tres congas en ritmo y toque adecuado parecía la más simple de las actividades del concierto. Pues el genio de «Serranito», contra el parecer de todos los músicos clásicos, se puso como un basilisco porque eso «no era lo que debía sonar» y le (nos) hacía repetir el pasaje una y otra vez. Dirían los jazzistas que no había *bouncing*, *swing*, los flamencos *duende*,... en fin. Para evitar berrinches mayores el gran virtuoso decidió poner a su hijo en las congas y dejar el puesto de batería, a cargo de su vástago, al percusionista recién llegado.

LA TARANTA, UN EJEMPLO QUE DESMONTA LOS CONCEPTOS ARMÓNICOS...

que quiso impresionar.²⁷ Interpretó la cadencia flamenca en el mismo compás y aire, pero en el palo de siguiriya y de serrana (tras poner la cejilla para que quedaran ambos ejemplos en el mismo tono). Tocó simplemente el arranque de ambos y le preguntó al cantaor Chato de la Isla que de qué palos se trataba, a lo que el cantaor, que estaba distraído en sus cosas en el otro extremo de la sala, contestó sin titubeos. La disposición del acorde inicial de tónica del primero, respecto del segundo no ofrece dudas para un oído entrenado y selectivo. Sanlúcar disecciona las diferencias de tener en la voz superior la quinta o la octava o el diverso número de duplicaciones de tónica y quinto grado, lo que crea un colorido inconfundible:



2. (Con)formación del acorde de dominante (II grado)

Es ahora oportuno adentrarnos en la primera parada, aquella que va a acumular la tensión que nos obligue a resolver en la tónica. En el lenguaje flamenco no existe —como en el lenguaje tonal clásico— la conducción obligada de la sensible, impulsada por la no menor obligatoriedad de resolver a su vez las tensiones de su cuarta aumentada e incluso novena. En especial, el tantas veces nombrado tritono sobre la sensible es un intervalo que ha llevado al discurso clásico por un «innegociable» carril de salida (de ahí la excepcionalidad de las resoluciones excepcionales, valga la redundancia). Ya hemos mencionado la «cadencialidad» del semitono como un rail de obligado seguimiento hacia la tónica. Tampoco debe menospreciarse el influjo que tiene la reiteración, por un número elevado de veces, de un proceso cadencial (piénsese que en un solo de concierto de mediana duración, la cadencia resolutive II-I puede presentarse con facilidad en más de medio centenar de ocasiones). Indudablemente, estos factores ayudan a conducir la música hacia su caída obligada en la tónica, pero también contribuye el elemento rítmico, consustancial al flamenco. Sin embargo ¿qué sucede cuando desaparece el pulso rítmico estable de un compás y nos encontramos, como en las granaínas, malagueñas y tarantas, con una música sin compás? Entonces, toda la carga como tensor que posee el acorde de segundo

²⁷ Sanlúcar, Manolo. «Sobre la guitarra flamenca. Teoría y Sistema», pp. 37-38. Ed. La Posada, Córdoba, 2005.

grado es la que nos puede conducir, con anhelado éxito, a su resolución. Pero a ello volveremos en el penúltimo capítulo, cuando nos centremos en la taranta.

Desarrollemos la multiplicidad de manifestaciones del segundo grado. L. Fernández²⁸ expone atinadamente una interesante muestra de esos acordes, pero sin llegar a profundizar o extenderse en el enorme catálogo disponible. De hecho, hemos optado por circunscribirnos a aquellos acordes que tienen por fundamental el segundo grado.²⁹ La disposición habitual de los diferentes acordes en la guitarra no permite una gran distancia entre el bajo y las siguientes notas, lo que contribuye a la confusión auditiva de estos, en posición fundamental, con sus inversiones o con sus cambios de posición, al no reconocerse de forma clara en el instrumento las diferencias entre ambos conceptos.

Un punto de interés de este estudio que presentamos es que ofrece al improvisador o compositor unas pautas de trabajo para que pueda proponer un discurso más rico y propio. La conformación de cada acorde del segundo grado tiene una personalidad propia. Y en su multiplicidad encontraremos amplios resortes y propuestas. Viene a suceder igual que en la armonía clásica, donde no es lo mismo una dominante desnuda que un acorde de séptima de dominante o de séptima de sensible o con retardo de la tercera por la cuarta. Ahora piense el lector que en el flamenco podemos encontrar aún muchas más lecturas para enriquecer el discurso.

Finalmente, y antes de meternos en harina, queremos puntualizar que la guitarra es, como dijimos, la pauta orgánico-instrumental que rige la construcción de los acordes. Pero no estará de más recordar que el piano, recuperando en el panorama flamenco un protagonismo ahora perdido pero que tuvo en sus orígenes, ofrece muchísimas otras posibilidades (por lo pronto con acordes arracimados de más de seis notas), algunas con un color indiscutible.

Para facilitar la comparación, hemos escogido como tónica de referencia el *Mi*, cuya escala frigia no presenta ninguna alteración. En el acorde prototipo siempre transportamos la superposición de intervalos al acorde de dominante (*fa*) de la tónica *mi*, aunque seguidamente, y en ocasiones, el ejemplo esté extraído de siguiiriyas o bulerías (en *la*), granaínas (en *si*) o tarantas (*fa*#). Tratándose de una música ágrafa, sin tradición escrita, el flamenco no empezó a ser transcrito con regularidad hasta tiempos recientes. A causa de las muchas incorrecciones e incongruencias encontradas en las transcripciones, tema al que hemos dedicado un artículo anterior,³⁰ cuando hemos optado por recurrir a

²⁸ Fernández, Lola, «Teoría Musical del Flamenco», Ed. Acordes Concert, p. 86, Madrid, 2004.

²⁹ Existen otras dominantes flamencas (que recoge entre sus doce propuestas L. Fernández), como las que se fundamentan en el VII o en el cuarto, pero que, consideramos, deben entenderse como sustitutos del II Grado (dominante flamenca), por cambio de posición o elisión de la fundamental.

³⁰ Galán, Carlos, «El Enigma del compás de la siguiiriyá», *Actas del VII Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*. Madrid, 2004. Destacamos, a este respecto, los empeños para una correcta

LA TARANTA, UN EJEMPLO QUE DESMONTA LOS CONCEPTOS ARMÓNICOS...

transcripciones ajenas³¹ hemos respetado los intervallos y acordes que plantean los diferentes musicólogos o intérpretes (A. Faucher, C. Worms, J. Trotter, M. Criswick o J. Berges), pero con una propuesta métrica (compás), según nuestro criterio, más fidedigna. Del mismo modo, en algunas ocasiones hemos omitido el cierre del último compás por enlazar, sin solución de continuidad, con otra falseta diferente.

Sin más dilación, veamos una sucinta relación de todas las formas detectadas y, a continuación, haremos un recorrido por las 39 diferentes formas de presentarse este acorde, cuya sola cuantificación da una extraordinaria idea de la riqueza y versatilidad del flamenco:

Formas de la Dominante Flamenco

The image displays 39 different rhythmic and harmonic forms of the Flamenco Dominant chord, labeled D1 through D39. Each form is shown on a single staff in treble clef. The forms are arranged in six rows:

- Row 1: D1, D2, D3, D4, D5, D6
- Row 2: D7, D8, D9, D10, D11, D12, D13
- Row 3: D14, D15, D16, D17, D18, D19, D20
- Row 4: D21, D22, D23, D24, D25, D26, D27
- Row 5: D28, D29, D30, D31, D32, D33
- Row 6: D34, D35, D36, D37, D38, D39

transcripción de Philippe Donnier («*Flamenco, structures temporelles et processus d'improvisation*»). Tesis doctoral Université Paris X, Nanterre) y de David y Antonio Hurtado («El arte de la escritura flamenca», Bienal de Arte de Sevilla, Sevilla, 1998).

³¹ A la espera de una publicación conjunta de la integral de transcripciones propias de los principales palos, hemos considerado más conveniente proporcionar al lector ejemplos de ediciones ya publicadas, para que pueda cotejarlos o estudiarlos con mayor amplitud.

- a) D1: [1]. El acorde de dominante se queda en la mínima expresión de su fundamental. Toda la carga del semitono descendente cobra en este caso un protagonismo absoluto de cara a la resolución del acorde. Tomando prestado del lenguaje clásico el término «sensible», podríamos afirmar que en el flamenco, la fundamental del acorde de dominante es, sin lugar a dudas, la sensible, nota sensibilizada, obligada, a resolver en la tónica.

Empezar con un acorde que por lo pronto sólo presenta una única altura parece una contradicción. Esta dominante desnuda se suele introducir en medio del discurso musical y es el oído quien establece las pautas para elevar una columna armónica sobre ella. En el flamenco es frecuente encontrarnos falsetas con texturas exclusivamente melódicas que resuelven en la dominante y ésta, a su vez, en la tónica. En las tarantas encontraremos esa dominante reducida a un floreo. En el ejemplo de soleares que proponemos podría sobreentenderse como una pequeña paráfrasis por el tercer grado, aunque es la fundamental del acorde la que absorbe todo el protagonismo:



Ejemplo 9: «Soleá por medio» de J. Martín, en: *El arte flamenco de la guitarra*, Ed. United Music Publishers, Londres, 1978; p. 119.

Aún más desnudo se presenta este segundo ejemplo, con un simple floreo de la fundamental del acorde de dominante.



Ejemplo 10: «Soleares», de R. Montoya, en: *Arte Clásico flamenco*, Affedis, París, 1994; p. 33.

Con el ánimo de mostrar la imbricación del flamenco en el lenguaje clásico, veamos este claro ejemplo, extraído del punto de tensión con que arranca la copla de la «Fantasía *Baetica*» de Manuel de Falla, resuelta en un complejo acorde de tónica:

LA TARANTA, UN EJEMPLO QUE DESMONTA LOS CONCEPTOS ARMÓNICOS...



Ejemplo 11: Manuel de Falla, «Fantasía Baética».

- b) D2: [1-3]. La dominante se limita a mostrarnos su tercera que, junto a la fundamental, es suficiente para conducirnos inexorablemente hacia la tónica:



Ejemplo 12: «Seguiriyas» de J. Martín, en: *El arte flamenco de la guitarra*, Ed. United Music Publishers, Londres, 1978; p. 42.

- c) D3: [1-7]. La séptima del acorde, que no deja de ser la tónica, aparece por primera vez como componente de la dominante. Su presencia como voz superior de la dominante posibilita ciertas composiciones y falsetas en forma de pedal superior, que dota al pasaje de un característico tono hipnótico, repetitivo. Es una técnica muy propia del flamenco:



Ejemplo 13: «Serrana» en: *La guitarra*, de M. Cano, Univ. Córdoba, Granada, 1986; p. 179.

El estudioso podría poner reparos al anterior ejemplo si considera el *mi* como apoyatura de la octava. El siguiente ejemplo no albergará dudas en su interpretación:



Ejemplo 14: «Soleares» de Melchor de Marchena, en: «*Duende flamenco*», Ed. Combre, París, 1993; p. 11.

CARLOS GALÁN

- d) D4: [1-5]. El acorde, sin tercera pero con la quinta, presenta suficiente direccionalidad hacia la tónica:



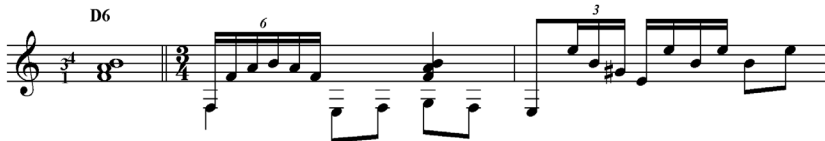
Ejemplo 15: «Gannia, La caña» de R. Reguera, en: *Antología Flamenca para guitarra nº 5*, Real Musical, Madrid, 2ª Ed. 1995; p. 10.

- e) D5: [1-3-5]. Tríada simple. Ya hemos explicado que esta disposición tan diáfana parece ir en contra de la riqueza y complejidad del flamenco. Esta disposición no se presenta en los palos que tradicionalmente se encuadraban dentro del «cante grande». La encontramos frecuentemente en el estribillo de verdiales y fandangos corridos, por tratarse de un acorde que baja cromáticamente en paralelo (*Sol M-Fa# M-Fa M-Mi M*):



Ejemplo 16: «Abdera, fandango de Almería» de R. Reguera, en: *Antología Flamenca para guitarra nº 8*. Real Musical, Madrid, 1990; p. 7 (cc. 14 y 15).

- f) D6: [1-3-4]. Con esta forma comenzamos a adentrarnos en la magia y fascinación del mundo flamenco. Por primera vez aparece la cuarta aumentada que dejará posos del modo lidio, aunque toda la escala, insistentemente, es frigia. Posiblemente sea este acorde el prototipo de dominante flamenca y probablemente el más empleado:



Ejemplo 17: «Soleares», de M. Granados, en: *Manual didáctico de la guitarra flamenca*. Ventilador ediciones, Barcelona, 1995; p. 17.

- g) D7: [1-4-5]. La presencia de la cuarta y la quinta da un impulso, un «pellizco» armónico que refuerza su carácter tenso y que, pese a la existencia en el ejemplo de *la* y *sol* como notas de paso, no pierde:

LA TARANTA, UN EJEMPLO QUE DESMONTA LOS CONCEPTOS ARMÓNICOS...



Ejemplo 18: «Soleares» de M. Cano en: *La guitarra. Estudios y aportaciones al arte flamenco*. Servicio de publicaciones. Universidad de Córdoba, Granada, 1986; p. 150.

- h) D8: [1-4-7]. En algunas ocasiones, la quinta de la anterior disposición se eleva a la séptima, generándose un sonoro acorde por cuartas:



Ejemplo 19: «Soleá» de Melchor de Marchena, en: *Duende flamenco*. Ed. Combre, París, 1993; p. 11.

- i) D9: [1-2-5]. El reencuentro de una segunda, en esta ocasión adjunta a la fundamental, parece dar más robustez al acorde, más peso armónico.



Ejemplo 20: «Buleriando, bulerías» de Moraito, en: *Flamenco, Morao y oro*. Ed. Affedis, París, 1996; p. 66.

- j) D10: [1-2-3]. Primera máxima expresión de la escala fría como acorde en sí misma, independientemente de su distribución. Esta disposición todavía tendrá futuras extensiones en [1-2-3-4] o [1-2-3-4-5]:



Ejemplo 21: «Soleares», de R. Montoya, en: *Arte clásico flamenco*. Affedis, París, 1994, p. 39.

- k) D11: [1-3-7]. La dominante «deja colgada» una séptima que bien podría, como en este ejemplo que proponemos, ser conceptuada como un pedal superior:



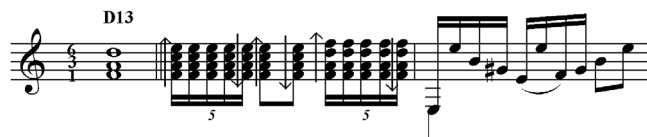
Ejemplo 22: «Granadinas» de J. Martín, en: *El arte flamenco de la guitarra*. Ed. United Music Publishers, Londres, 1978; p. 102.

- l) D12: [1-5-7]. Nuevamente corona la séptima un acorde que, con la quinta y la fundamental, tiene la ambivalencia de la direccionalidad que marca la dominante flamenca y la séptima (que crea esa referencia de tónica mantenida como pedal superior):



Ejemplo 23: «Gannia, La caña» de R. Reguera, en: *Antología Flamenca para guitarra nº 5*, Real Musical, Madrid, 2ª ed. 1995; p. 10 (cc. 14 y 15).

- m) D13: [1-3-6]. De todos los acordes de dominante, este acorde que nos ocupa, al perder su característica cuarta para dar paso a la sexta, parece quedar desnaturalizado, lo que, según una lectura clásica, le convierte en un séptimo grado en primera inversión. Ya se ha hecho notar que el concepto de acorde en inversión no es propio del flamenco, al igual que no lo es en el jazz:



Ejemplo 24: «Soleá de concierto», de M. Granados, en: *Manual didáctico de la guitarra flamenca*, Ventilador ediciones, Barcelona, 1995; p. 30.

LA TARANTA, UN EJEMPLO QUE DESMONTA LOS CONCEPTOS ARMÓNICOS...

- n) D14: [1-3-4-6]. El acorde «prototipo» (tipo D6), parece enriquecerse con la aportación de una sexta que, al transformarse previsiblemente en la supuesta sensible (entendida en sentido clásico), cobra un valor melódico especial:



Ejemplo 25: «Soleá de concierto» de M. Granados en: *Manual Didáctico de la guitarra flamenca*, Ed. Ventilador, Barcelona, 1996; p. 30.

- o) D15: [1-3-4-7]. Disposición de intervalos que rezuma flamenquismo con la presencia básica del -3-4, al que le suma, como valor, la séptima. En el ejemplo que proponemos, el acorde de dominante se resuelve floreando con su segunda ascendente, para volver a la dominante con otra conformación —tipos D5 o D13—:



Ejemplo 26: «Malagueñas», de R. Montoya, en: *Arte Clásico flamenco*, Affedis, París, 1994; p. 48.

En la misma obra, un *sol #* sirve de nota de paso (alterada) hacia la tercera, de modo que, para el oído son las notas *fa*, *la*, *si* y *re* las que adquieren el protagonismo:



Ejemplo 27: «Soleá de concierto» de M. Granados, en: *Manual Didáctico de la guitarra flamenca*, Ed. Ventilador, Barcelona, 1996; p. 29.

CARLOS GALÁN

También Manuel de Falla, desde el lenguaje clásico, nos brinda un excelente ejemplo:



Ejemplo 28: Manuel de Falla, *Le Tombeau de Claude Debussy*, c. 2.



Ejemplo 29: Manuel de Falla, *Le Tombeau de Claude Debussy*, c. 30.

- p) D16: [1-3-5-7]. El acorde de séptima mayor del lenguaje clásico muestra en la guitarra todo su poder resonante, con el interés añadido de esa séptima que, como en el ejemplo siguiente de soleares, hace de pedal en la voz superior. Tras lo explicado para las posiciones c) y j), la introducción de la séptima en un acorde más completo (el acorde denominado de séptima mayor en el lenguaje tradicional), produce una nueva estructura en el acorde provista de una cierta transparencia debido a su simetría interna (3^o mayor-3^a menor-3^a mayor), siempre con el color característico, ya comentado, de la tónica en la voz aguda, ejerciendo a modo de sutil pedal superior:



Ejemplo 30: «Gannia, La caña» de R. Reguera, en: *Antología Flamenca para guitarra nº 5*. Real Musical, Madrid, 2^a Ed. 1995; p. 12.

LA TARANTA, UN EJEMPLO QUE DESMONTA LOS CONCEPTOS ARMÓNICOS...

- q) D17: [1-2-5-7]. Esta posición, respecto de la anterior, permuta la tercera en segunda, hecho que propicia un particular acorde de cuarta y sexta sobre la fundamental:



Ejemplo 31: «Bronce gitano, soleares» de Sabicas, en: *Flamenco puro*, Hansen House, Miami, EEUU, 1985; p. 61.

Encontramos un uso frecuente de este acorde en un autor clásico como J. Turina, quien emplea dicha disposición en su Sonatina para guitarra (Coda del 3er. movimiento: *mib-do-fa-la > re-la-re-la-re-fa#*).

- r) D18: [1-4-6-7]. Acorde de gran calado flamenco, gracias a la presencia simultánea de la cuarta aumentada, la séptima (fundamental de la tónica) y la sexta chocando con esta última:



Ejemplo 32: «Caminito de Alcalá, soleares» de Manolo Sanlúcar, en: *Duende flamenco*. Ed. Combre, París, 1993.

- s) D19: [1-3-6-7]. Este acorde es muy similar al anterior, aunque suaviza un tanto la tensión al permutar la cuarta por la tercera:



Ejemplo 33: «Soleá», de M. Granados, en: *Manual didáctico de la guitarra flamenca*. Ed. Ventilador, Barcelona, 1996; p. 18.

CARLOS GALÁN

- t) D20: [1-3-5-6]. La disposición de este acorde, asemejándose a la anterior, cobra una mayor fuerza por el choque de la quinta y sexta.



Ejemplo 34: «Amanecer, serrana» de R. Reguera, en: *Antología Flamenca para guitarra nº 5*. Real Musical, Madrid, (2ª ed.) 1995; p. 17.

- u) D21: [1-3-4-5]. La cuarta, flanqueada por la tercera y la quinta, proporcionan jugosos choques interválicos a esta disposición.



Ejemplo 35: «Tientos» de M. Granados, en: *Manual didáctico de la guitarra flamenca*. Ed. Ventilador, Barcelona, 1996; p. 25.

- v) D22: [1-2-4-7]. Las disonancias aparentes de este acorde (2º, 4ª, 7ª), parecen perder relevancia ante su sonoridad abierta y contundente. Cuando estudiemos el acorde de tónica de la taranta veremos que la sonoridad incuestionable de este acorde quizás justifique la estabilidad de la sorprendente disposición de la tónica de esos cantes minero-levantinos que, además, sólo se distancia una segunda menor de su segundo grado:



Ejemplo 36: «Por los olivares, fandangos», de Sabicas, en: *Sabicas, Flamenco puro*, Hansen Housen, Miami, EEUU, 1985; p. 24.

LA TARANTA, UN EJEMPLO QUE DESMONTA LOS CONCEPTOS ARMÓNICOS...

- w) D23: [1-2-3-5]. Se utiliza con frecuencia esta disposición como acorde de novena sin séptima [1-3-5-9], lo que le dota de una mayor amplitud sonora.



Ejemplo 37: «Gannia, La caña» de R. Reguera, en: *Antología Flamenca para guitarra nº 5*. Real Musical, Madrid, 2ª Ed. 1995; p. 12.

- x) D24: [1-2-3-4]. Dejamos, como cierre de los acordes de cuatro notas, uno muy especial. No podemos negar nuestra debilidad por este acorde, que no puede albergar más tensión en menos espacio. Son segundas arracimadas, dejando en sus extremos la cuarta aumentada que caracteriza la dominante flamenca. Es innegable que el lenguaje de la guitarra no ayuda a la construcción de un acorde que presenta tantas segundas superpuestas, mientras que en el piano este no presenta ninguna dificultad. Sin embargo, es indudable que el veloz giro melódico de cierre de falsetas de muchas tarantas y tarantos se percibe auditivamente como un acorde arracimado. El ejemplo muestra una posición algo más abierta, pero el color es inconfundible.



Ejemplo 38: «Calle de la sangre», bulerías, de «Serranito», en: *Victor Monge, Serranito, en concierto*. Ed. Flamencolive, Madrid, 2002; p. 104.

- y) D25: [1-2-3-4-5]. Quién diría que un acorde tan hermanado con el anterior pierde una buena parte de su reciedumbre y encanto al añadirle una quinta que crea una sonoridad global más estable y menos tensa:



Ejemplo 39: «Bronce, Soleá» de Moraito, en: *Flamenco, Morao y oro*. Ed. Affedis, París, 1996; pp. 68-69.

CARLOS GALÁN

- z) D26: [1-2-3-4-5-7]. El añadido de la séptima da una mayor estatismo al acorde, incluso en este ejemplo del Niño Ricardo que lo muestra desplegado:



Ejemplo 40: «Gaditanas», de Niño Ricardo, en: *El genio de Niño Ricardo*. Ed. Affédis, Francia, 2000; p. 56.

- aa) D27: [1-3-4-5-6]. Es prácticamente la misma disposición anterior, presentando tres segundas seguidas pero a partir de la tercera, lo que da un mayor resonancia al acorde al separarse de la fundamental:



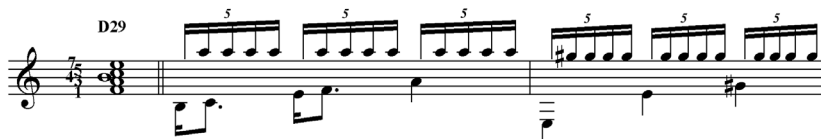
Ejemplo 41: «Tangos», de M. Granados, en: *Manual didáctico de la guitarra flamenca*. Ed. Ventilador, Barcelona, 1996; p. 26.

- bb) D28: [1-3-4-6-7]. Posiblemente se trata del acorde de cinco notas que mejor potencia la sonoridad guitarrística para la dominante flamenca. Dos segundas, la primera ya presentada entre la tercera y cuarta, consustanciales al acorde flamenco, y la sexta mordiendo el peso ya reiterado de la séptima. Presentamos como ejemplo una pieza original de Rodríguez Murciano, recogida por M. Cano, para voz (en negras) y guitarra (Esta D28 se aprecia en la sílaba «na», posición final del acorde de dominante previamente desplegado):

Ejemplo 42: «Malagueña» de Rodríguez Murciano, en: *La guitarra*, M. Cano. Ed. Univ. Córdoba, Granada, 1986; p. 115.

LA TARANTA, UN EJEMPLO QUE DESMONTA LOS CONCEPTOS ARMÓNICOS...

cc) D29: [1-3-4-5-7]. Acorde poderoso, con la cuarta como eje central, flanqueada, tanto por arriba como por abajo, por segundas y la con-sabida séptima:



Ejemplo 43: «Soleá» de Juan Carmona (Habichuela), en: *Duende flamenco*. Ed. Combre, París, 1993; p. 19.

dd) D30: [1-3-5-7-9]. Este acorde suena, en esta disposición tan desplegada, más «clásico» que en [1-2-3-5-7],³² aunque la guitarra es más proclive a esta segunda forma:



Ejemplo 44: «Inspiración, soleá», de Víctor Monge Serranito, en: *Inspiración flamenco*. Ed. Affedis, París, 2001; p. 39.

El discurso armónico va creando ciertas transformaciones que nos permitirían discutir la conveniencia de entresacar algún acorde más, aunque, propiamente dicho, la dominante que resuelve en la tónica sea un acorde intermedio, como vemos en el ejemplo siguiente (y que perfectamente podría ser del tipo D17):



Ejemplo 45: «Bronce gitano, soleares» de Sabicas, en: *Flamenco puro*. Hansen House, Miami, EEUU, 1985; p. 61.

Con esta última disposición cerramos la exposición de acordes que se nutren de la escala frígia. Nos quedarían por rastrear otras combinaciones como [1-5-6], [1-4-6] o [1-4-5-6], que en las transcripciones que hemos realizado y en otras de diferentes autores no hemos encontrado. Pero seguimos insistiendo en

³² Véase poco más adelante la disposición de acorde alterado [1-3-5-6#-9] (D37).

que nos hemos circunscrito al ámbito flamenco ortodoxo y especialmente a la escritura guitarrística, porque, a buen seguro, en el piano o en obras de mayor heterodoxia encontraríamos ejemplos de estas «tipologías».³³ Para cerrar el tema, y a la espera de encontrar una muestra en la música flamenca, proponemos un ejemplo del repertorio clásico extraído de la sonata de Joaquín Turina, donde en la coda del tercer movimiento encontramos la combinación [1-2-4-6], que podríamos considerar una D40:



Ejemplo 46: J. Turina: sonata; 3er. movimiento.

Cuando la dominante se colorea con intervalos que rompen con la escala frigia natural aparece una nueva partida de acordes. Pese a las ingentes posibilidades que presenta el segundo grado, sin embargo, con frecuencia se encuentra enriquecido por la aportación de alteraciones que rompen el diatonismo frigio. Principalmente vienen por la 2ª aumentada y por la séptima menor (sexta aumentada). Estudiemos ambos casos: la segunda aumentada sobre el segundo grado no deja de ser la futura tercera mayor del acorde de tónica, esa alteración que «mayoriza» la escala frigia. En las transcripciones flamencas de diversos autores es frecuente encontrarla como tercera menor del acorde de segundo grado, lo que no deja de tener sentido contemplado desde esta óptica. Es más, Manolo Sanlúcar insiste en que esa alteración de la cuarta (respecto de la tónica) nos evoca el tetracordo griego alterado (*lab-sol-fa-mi*), una teoría que ha sido suficientemente desmontada en el inicio de este artículo. Dicha mutación puede venir propiciada por «romper con la monotonía o por incidir en el carácter arábigo-andaluz»:³⁴

³³ De igual manera que Mendeleiev, en 1869 estableció la tabla periódica y dedujo la existencia de algunos elementos que aún no habían sido detectados o aislados o siquiera descubiertos, como el flúor, el argón, el polonio, el radio o el plutonio, éstas disposiciones de intervalos en forma de acorde de dominante no las hemos registrado en ejemplos guitarrísticos, aunque previsiblemente no será complicado hallar un ejemplo válido. Su «rareza» puede ser atribuida a la ya comentada y siempre delicada escritura guitarrística, por mor de la disposición de sus cuerdas. Tampoco descartamos que, en el caso concreto de [1-5-6], la práctica la desechase por dejar una oquedad interna (quinta justa) que no tuviera un camino de resolución para la tercera mayor del acorde de tónica.

³⁴ Sanlúcar. Manolo. *Op. cit.*, p. 130. No vendremos nosotros a desmentir a quien en primera mano ha hecho (compuesto) tanta música y bien sabrá el origen de dichos cambios. Nuestro parecer es por fuerza diferente, ya que no podemos olvidar lo que manifestamos en este mismo artículo en cuanto al elevado número de cadencias que se suceden en una obra para solo. En ese medio

LA TARANTA, UN EJEMPLO QUE DESMONTA LOS CONCEPTOS ARMÓNICOS...



Ejemplo 47: «Bronce, Soleá» de Moraito, en: *Flamenco, Morao y oro*. Ed. Affedis, París, 1996; p. 69.

En cuanto a la sexta aumentada o séptima menor, volvemos a plantear un caso similar. El guitarrista (flamenco o clásico) escucha con naturalidad el acorde de dominante con séptima menor (entiéndase aquí dominante en el sentido clásico, no flamenco). Es indudable que una disposición del tipo *fa-la-do-re#* presenta, además de la lectura evidente de acorde de dominante flamenca que resuelva en *mi*, un color tenso como el que aporta esa sexta aumentada, que el armonista clásico no tiene ninguna duda en resolver en una octava. La cuestión que planteamos es si ese acorde natural de séptima mayor [1-3-5-7], no derivó, como consecuencia de la proximidad con el lenguaje clásico y su influencia, en un acorde de séptima de dominante, con la 7ª menor [1-3-5-7b]. El color es indudablemente clásico y crea, además, un cierto espejismo, al equiparar la dominante flamenca (*fa-la-do*) con la dominante tonal (*re#-fa-la-do*), con quinta disminuida y sin fundamental (*si*). Es sabido que el lenguaje clásico emplearía esa sexta aumentada siempre como dominante de dominante, pero los préstamos que se hacen entre idiomas no tan cercanos crean paradojas mucho más inexplicables o extrañas. Hagamos un recorrido por este nuevo muestrario planteado:

- a) D31: [1-2#]. Parece que «cuesta» menos leer esta disposición de intervalos como [1-3b], pero su habitual presentación, anticipando la tercera mayor del acorde de tónica (mayorizado) nos inclina a escribirlo como segunda aumentada:



Ejemplo 48: «Taranta», de R. Montoya, en *Arte Clásico flamenco*. Affedis, París, 1994; p. 35.

- b) D32: [1-6#]. Como ya explicamos en el párrafo introductorio de las dominantes alteradas, la naturaleza ambivalente de esta modificación de la escala frigia primigenia posibilita dos lecturas muy diferentes. La que

centenar, el oído dejará registrada esa tercera mayor de la tónica que, luego, podremos insertar en el acorde de dominante como nota añadida o melódica.

CARLOS GALÁN

nos invita a pensar en una traslación del lenguaje clásico al flamenco [1-6#] puede encontrar su argumentación en el hecho de que no es rastreable su presencia en los acompañamientos y piezas de concierto de principios de siglo. Este acorde, prestado del lenguaje clásico, permite darle un sentido aún más direccional hacia la tónica. El ejemplo puede despistar un tanto por su presentación puramente melódica, en la que el *mi* es una nota de paso:



Ejemplo 49: «Malagueña» de J. Martín, en: *El arte flamenco de la guitarra*. Ed. United Music Publishers, Londres, 1978; p. 122.

- c) D33: [1-3-6#]. Todo lo dicho en la anterior disposición cobra aún más sentido en este acorde, evidentemente más completo que el precedente:



Ejemplo 50: «Bronce gitano, soleares», de Sabicas, en: *Sabicas, Flamenco puro*; Hansen Housen, Miami (EEUU), 1911; p. 65.

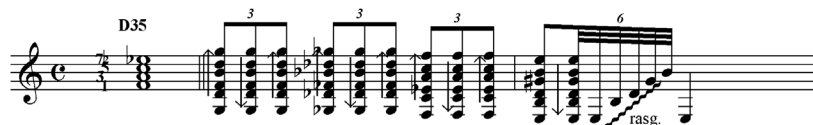
- d) D34: [1-3-4-6#]. La presencia de la cuarta junto a la séptima menor (enarmonizable como 6ª aumentada) nos da la oportunidad de leer, ya sin ambages, este acorde como una «clásica» dominante de la dominante (bajo la forma de sexta aumentada francesa), aunque en el flamenco se emplee para resolver en el acorde de tónica:



Ejemplo 51: «Arrullo, Nana» de R. Reguera, en: *Antología Flamenca para guitarra nº 8*. Real Musical, Madrid, 1990; p. 21.

LA TARANTA, UN EJEMPLO QUE DESMONTA LOS CONCEPTOS ARMÓNICOS...

- e) D: 35[1-3-5-6#]. Disposición clásica del acorde de séptima dominante que, en el lenguaje clásico, se usa como técnica de modulación por su condición de acorde enarmónico, al poderse leer como acorde de 6ª aumentada (sexta aumentada alemana). En nuestro lenguaje flamenco, su obligatoriedad resolutive (en la tónica flamenca) es quizás un tanto menor que con la anterior disposición:



Ejemplo 52: «Abdera, Fandango de Almería» de R. Reguera, en: *Antología Flamenca para guitarra nº 8*; Real Musical, Madrid, 1990; p. 4.

- f) D36: [1-3-6#-7]. La existencia de esta disposición refuerza la sensación de que esta alteración cobra un sentido de sensibilización hacia la tónica. Si ésta se encuentra ya presente en el acorde (se trata de la séptima mayor) no puede ser sino para provocar esa tensión de choque de una sensible y su resolución:



Ejemplo 53: «Soleares» de J. Martín, en: *El arte flamenco de la guitarra*. Ed. United Music Publishers, Londres, 1978; p. 53.

- g) D37: [1-3-5-6#-9]. El lector recordará la disposición de [1-3-5-7-9], que con la alteración descendente de la séptima (o de la sexta), presenta una disposición muy estable y simétrica con dos terceras menores interiores y dos mayores en los extremos.



Ejemplo 54: «Inspiración, soleá», de Víctor Monge «Serranito» en: *Inspiración flamenca*. Ed. Affedis, París, 2001.

CARLOS GALÁN

- h) D38: [1-3-4-5-6#]. Esta disposición es más cerrada que la anterior y, con la cuarta aumentada con dos segundas adyacentes, parece otorgarle una mayor carga de tensión:



Ejemplo 55: «Alborada trianera», de Víctor Monge «Serranito» en: *Duende flamenco*, vol. 1^a. Ed. M. Combre, París, 1993; p. 42.

- i) D39: [1-3b-7b]. Cerramos este exhaustivo muestrario con un acorde de dominante que reúne las dos alteraciones más habituales. La tercera menor (que, como vemos en el ejemplo, mantiene poca o nula relación con el anticipo de la tercera mayor del acorde de tónica) y la sexta aumentada o séptima menor:



Ejemplo 56: «Tarantas» de Paco de Lucía, en: *Fuente y caudal*. Transc. de A. Kofanova, Rusia, s.f., p. 1.

3. (Con)formación del acorde de tónica

Creemos ya superadas las viejas disputas de los clásicos sobre la autenticidad de la tónica flamenca (aunque ya hemos recordado que una teoría armónica flamenca tan reciente como la de Manolo Sanlúcar, fechada bien pasado el umbral del nuevo milenio, todavía incide en aclarar una disputa felizmente dejada atrás). La tónica es, por definición, eje, referencia, pero igualmente punto de reposo y equilibrio, lo que parece desaconsejar disposiciones excesivamente tensas de acordes. El flamenco siempre está dispuesto a sorprendernos. Pero a ello iremos en su justo momento. Empecemos pues, ese estudio pormenorizado de sus diferentes disposiciones, que recogemos primero en este cuadro resumen:

Formas de la Tónica Flamenca

The image displays 18 different forms of the tonic (T1 to T18) in flamenco, arranged in four rows. Each form is represented by a treble clef staff with a specific chord structure and fingering. T1 is a simple C major chord. T2-T5 show various voicings and fingerings. T6-T10 include more complex voicings and some with accidentals. T11-T14 show even more complex voicings, some with multiple ledger lines. T15-T18 show octaves of the tonic, with some including ledger lines and accidentals.

- a) T1: [1]. Partamos de la premisa de que una tónica es un eje, un lugar de referencia. Cuando se afirma que una sinfonía clásica está en *Fa* mayor, este simple enunciado contiene muchas informaciones. Sobre la tónica se asienta un acorde de *fa* mayor. Y también una escala de *fa* mayor. Pero, sobre todo, se encuentra la nota *fa* (a la que luego se le adjunta con un modo que acaba de perfilarla). Esta connotación de altura como tónica cobró cada vez más fuerza cuando nos fuimos adentrando, durante el siglo XX, en lenguajes tonales avanzados —S. Prokofiev (1891-1953) o P. Hindemith (1895-1963)—. Al final, la tonalidad puede que sólo quede reducida a una altura. Esto en el flamenco es norma frecuente. Por supuesto que no olvidaremos lo enunciado más arriba y a lo largo de un pasaje a solo se sucederán muy diversas cadencias que ofrecerán lecturas más completas y complejas a buen seguro. Pero, por lo pronto, esta cadencia a una tónica aislada (o frecuentemente octavada) resulta suficiente para cerrar una falseta. En el penúltimo capítulo, dedicado en exclusiva a la taranta, el ejemplo 81 propone un caso aún más claro que el de Granados, que ahora mostramos. (En este, señalamos con asterisco las fundamentales de los acordes de la cadencia flamenca de estas bulerías: *re-do-si b-la*):



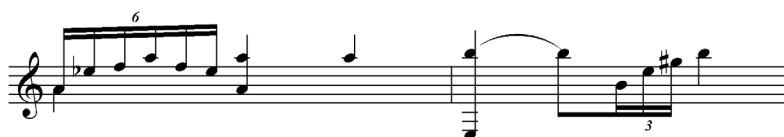
Ejemplo 58: «Bulerías», de M. Granados, en: «Manual didáctico de la guitarra flamenca, nº 2», Ventilador ediciones, Barcelona, 1995; p. 17.

- b) T2: [1-5]. El acorde de tónica queda circunscrito a sus fundamental y quinta. Previsiblemente, la tercera se habrá oído recientemente en esa misma falseta o en una cadencia inmediatamente precedente.



Ejemplo 59: «Seguiriya» de J. Martín, en: «El arte flamenco de la guitarra». Ed. United Music Publishers, Londres, 1978; p. 141.

En este segundo ejemplo, más claro, la quinta no aparece arpegiada sino en acorde limpio:



Ejemplo 60: «Gaditanas» de Niño Ricardo en: *Duende flamenco*, Ed. Combre, París, 1911.

- c) T3: [1-3#]. Por primera vez el acorde de tónica realiza su conversión al mayor. No entraremos de nuevo a justificar esta modulación.³⁵ La realidad es que el flamenco, desde sus orígenes decimonónicos, optó de forma radical³⁶ por cadenciar a un acorde con la tercera mayor. La tonalidad se reafirma y en el vigor de la tercera mayor encuentra un reposo y, por qué no, en ocasiones, un impulso para lanzarse a la búsqueda de nuevo del IV (se podría decir como dominante de IV si con eso no diésemos pábulo al tema zanjado de la cadencia flamenca *versus* cadencia andaluza).

³⁵ Obviamente empleamos el término en sentido clásico, como cambio de modo (del frigio al jónico -nuestro modo mayor-) y no como lo emplean los flamencos en el sentido de giro melismático. Véase al respecto Lefranc, «*El cante Jondo*», pp. 66-67, Ed. Univ.de Sevilla, 2001.

³⁶ El maestro Sanlúcar, en su obra citada, dedica un capítulo a justificar esta modulación aunque al final plantea la posibilidad plausible de no alterar la tercera, planteando algunos ejemplos de cadencias: «Sobre la guitarra flamenca. Teoría y Sistema», p. 138 y ss. Ed. La Posada, Córdoba, 2005.

LA TARANTA, UN EJEMPLO QUE DESMONTA LOS CONCEPTOS ARMÓNICOS...



Ejemplo 61: «Malagueñas» de R. Reguera, en: *Historia y técnica de la guitarra flamenca*. Ed. Alpuerto, Madrid, 1990; p. 182.

- d) T4: [1-3#-5]. La exposición del acorde de tónica mayor al completo (normalmente arpegiándolo) es esencial en el cierre de falsetas y para la identificación del compás tanto en siguiiriyas como en soleares. En ambos casos, como en los palos nacidos de ambos troncos (livianas, serranas, cabales/alegrías, cantiñas, rosas, soleás por bulerías, bulerías por soleá, bulerías) lo más normal es cerrar una falseta desplegando precisamente el acorde de tónica al completo:



Ejemplo 62: «Gannia, La caña» de R. Reguera, en: *Antología Flamenca para guitarra nº 5*, Real Musical, Madrid, 2ª Ed. 1995; p. 15.

- e) T5: [1-3-5]. La presencia natural de la tercera nos retrotrae inmediatamente al modo frigio en toda su pureza. Deblas y tonás parecen cadenciar en ocasiones de esta manera pero, al tratarse de cantos sin acompañamiento, no los tomaremos en consideración. El ejemplo guitarrístico nos lo proporciona M. Sanlúcar en una falseta que escribe para una soleá:³⁷



Ejemplo 63: Falseta de soleá de M. Sanlúcar en: *Sobre la guitarra flamenca. Teoría y Sistema*. Ed. La Posada, Córdoba, 2005; p. 195.

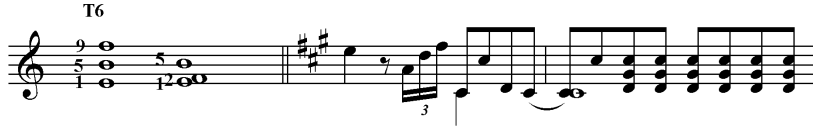
Esta original propuesta ha sido retomada por su alumno Vicente Amigo³⁸.

³⁷ Vid. nota 23.

³⁸ Como atinadamente nos señala G. Castro, se puede escuchar un ejemplo concreto de ello en la Soleá «Mezquita», «Un momento en el sonido», BMG Music Spain 2005. Minuto 2'46».

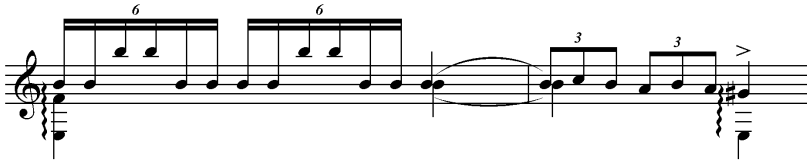
CARLOS GALÁN

- f) T6: [1-5-9] (o 1-2-5). El acorde elimina la tercera (como venimos insistiendo, en el transcurso de una obra el oído habrá almacenado en su memoria la referencia a esa altura que ahora omite):



Ejemplo 64: «Por la vera el Genil, tangos», de Víctor Monge «Serranito» en: *V. Monge Serranito en concierto*. Ed. Flamencolive, Madrid, 2002; p. 117.

En esta otra disposición de dos quintas superpuestas [1-5-9] resulta amplio y sonoro. En la ordenación alternativa anterior, el acorde parece cobrar más fuerza y «mordiente» con la segunda adjunta. Ambos ejemplos nos los proporciona «Serranito» quien, en su búsqueda de nuevas disposiciones guitarrísticas y armónicas, cambia con frecuencia la *scordatura* o la tonalidad del palo (como en los anteriores tangos en *Do # flamenco*):



Ejemplo 65: «Alborada trianera, soleares» de Víctor Monge «Serranito», en: *Duende flamenco*. Ed. Combre, París, 1993; p. 38.

- g) T7: [1-2-3#-5]. El acorde recibe el «pellizco» —en el habla flamenca— de una segunda menor superior, la natural del modo, que inmediatamente evoca la permanencia del modo frigio. Como en el tipo anterior, la colocación de la nota añadida como segunda o novena aporta un color muy diferente:



Ejemplo 66: «Por la vera el Genil», de Víctor Monge «Serranito» en: «*V. Monge Serranito en concierto*». Ed. Flamencolive, Madrid, 2002; p. 123.

- h) T8: [1-3#-5-7]. La falseta toma la opción de cerrarse con un acorde que, a oídos clásicos —ya que se trata de una séptima de dominante— no

LA TARANTA, UN EJEMPLO QUE DESMONTA LOS CONCEPTOS ARMÓNICOS...

invitaría a conceptualarla como de reposo. Bueno, creemos que el lector ya habrá captado la diferencia sustancial de los conceptos de las disonancias en un lenguaje como el flamenco respecto del clásico. El *blues*, sin ir más lejos, como el posterior *jazz*, no tiene reparo alguno en cerrar las secciones y obras con este acorde. El color que aporta es suficientemente atractivo. Y como decíamos en el comentario al anterior acorde, puede ser un buen impulso para el inicio de la siguiente falseta.



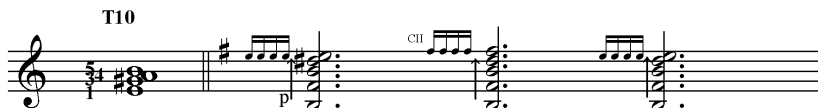
Ejemplo 67: «Pensamiento, granáinas» de R. Reguera, en: «*Antología Flamenca para guitarra nº 5*». Ed. Real Musical, 2ª Ed. Madrid, 1995; p. 9.

- i) T9: [1-3#-5-7-9]. Planteado de esta manera, como una sucesión de terceras, el acorde (clásicamente definido como una dominante con novena) recibiría un comentario parecido al que le precede. Pero si leemos la 9 como una segunda adjunta a la tónica o a la octava (el resultado no diferirá en extremo), lo que tenemos es [1-2-3#-5-7], esto es, la suma de los dos precedentes, con sus propias cualidades sónicas:



Ejemplo 68: «Bronce, Soleá» de Moraito, en: *Flamenco, Morao y oro*. Ed. Affedis, París, 1996; p. 83.

- j) T10: [1-3#-4-5]. Aunque sea volver a un acorde de cuatro notas, el color y el valor del mismo difiere de los precedentes. No hay otra disonancia que la que aporta la cuarta justa, inserta entre tercera y quinta, a modo de nuestra 4ª añadida:



Ejemplo 69: «Granadinas» de J. Martín, en: *El arte flamenco de la guitarra*. Ed. United Music Publishers, Londres, 1978; p. 100.

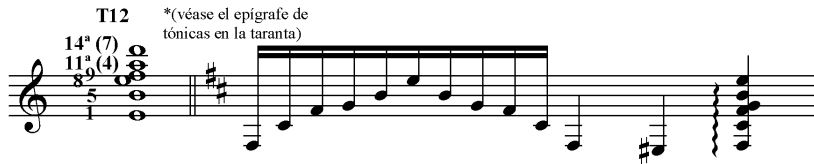
CARLOS GALÁN

- k) T11: [1-5-7-9]. En este tipo de acorde se elimina la tercera, creando una cierta «orfandad» y misterio que le dota, como en el siguiente caso en una interesante pedal de tónica, de más amplitud:



Ejemplo 70: «Gaditanas, soleares» de Niño Ricardo, en: *Duende flamenco*.
Ed. Combre, París, 1993; p. 24.

- l) T12: [1-5-8-2-4-7]. Entramos de lleno en el acorde más fascinante del flamenco. Una tónica compuesta por dos acordes: uno mayor al que se superpone un acorde menor en primera inversión. Es el acorde de la taranta. Acorde que, como veremos, admite aún más variantes, que podríamos añadir a este catálogo tonal. Dejemos su análisis pormenorizado para un capítulo aparte. Para que no haya discusión alguna de su carga tonal, el ejemplo es del arranque de una taranta, mostrándonos en todo su esplendor la tónica en esta disposición:



Ejemplo 71: «Taranta», de M. Granados, en: *Manual didáctico de la guitarra flamenca, nº 2*.
Ventilador ediciones, Barcelona, 1995; p. 32.

- ll) T13: [7-1-3#-5-8]. La tónica se adorna con una séptima por debajo de ella, esto es, como segunda mayor descendente, lo cual le da un color aún más incisivo que cuando está como séptima menor —T8—.



Ejemplo 72: «Rompeserones, Tangos» de Moraíto, en: *Flamenco, Morao y oro*, p. 16,
Ed. Affedis, París, 1996.

Hemos ido proporcionando diversas pautas para comprender la interpretación de la armonía flamenca. Un caso concreto es el de la peculiar consideración de acorde en inversión: desde el carácter ágrafo del flamenco a la ausencia de estudios académicos (al menos hasta tiempos muy recientes), pasando por la coyuntura que crea la distribución de alturas en las cuerdas de la guitarra³⁹ —con una disposición, como oportunamente señala L. Fernández⁴⁰, muy cercana entre el bajo y el resto de las notas del acorde—, todo ello, aderezado con un lenguaje armónico absolutamente propio y nunca transportable o reinterpretado desde otros lenguajes. También contribuye a la confusión auditiva el que los sonidos de la guitarra sean pulsados y no mantenidos como en los instrumentos de cuerda o viento. Por ello podemos afirmar, equiparándolo al lenguaje jazzístico, que el flamenco posee una consideración muy particular del acorde en inversión. No podemos obviar, sin embargo, alguna cadencia (posiblemente hermanable con alguna de las cadencias clásicas imperfectas) en las que la parada se realiza sobre un acorde de tónica en inversión/cambio de posición, lo que nos proporcionará alguna nueva solución:

- m) T14: [3#-5-8]. La reiteración de cadencias II-I en siguiiriyas o serranas, donde las variaciones armónicas son más limitadas que en otros palos, invita a cadenciar en ciertas falsetas en la inversión del acorde (maticemos que empleamos esta terminología, en este tipo y en los dos siguientes, tomándola prestada siempre del mundo clásico, pues el acorde es indudablemente el de tónica). Este ejemplo de «Serranito» todavía nos parece más atractivo, en cuanto que reposa momentáneamente en el acorde menor, para seguidamente pararse con mayor estabilidad en el mayor (en su primera inversión):



Ejemplo 73: «Alborada trianera, soleares» de Víctor Monge «Serranito» en: *Duende flamenco*. Ed. Combre, París, 1993; p. 40.

- n) T15: [5-8-3#(10)]. El acorde reposa en la quinta. Como ya comentamos y nos recuerda L. Fernández, los acordes de la guitarra, habida cuenta de la gravedad del registro del instrumento, presentan una proximidad de

³⁹ Recordemos que se trata del instrumento catalizador y protagonista máximo del repertorio flamenco.

⁴⁰ Fernández, Lola, *op. cit.*, p. 86.

CARLOS GALÁN

frecuencias que relativizan muchísimo el concepto de acorde en inversión, siendo percibido, a lo sumo, como cambio de posición aunque, como en este ejemplo, sirva de cierre de la obra:



Ejemplo 74: «Gannia, La caña» de R. Reguera, en: *Antología Flamenca para guitarra nº 5*. Real Musical, Madrid, 2ª Ed. 1995; p. 16.

ñ) T16: [3#-7-8-9]. El acorde reposa en la tercera añadiendo una novena. El acorde invitará a iniciar una nueva falseta:



Ejemplo 75: «Tarantas» de Paco de Lucía en: *Fuente y caudal*, Transc. de A. Kofanova, Rusia; p. 6, cc. 150-152.

o) T17: [5-7-3#-5(13^a)]. Caso ciertamente mucho más interesante que el anterior, pues se trata de una cadencia a la quinta de un acorde de séptima sobre la tónica, aunque la ausencia de la fundamental nos invita a considerarla técnicamente como un acorde de tercer grado (eso sí, en primera inversión). Es cierto que el tritono crea una inestabilidad que invita a prolongar la falseta hasta alcanzar un cierre contundente:



Ejemplo 76: «Seguiriya» de J. Martín, en: *El arte flamenco de la guitarra*. Ed. United Music Publishers, Londres, 1978; p. 144.

p) T18: [7-3#(10^a)-5(12^a)]. Este peculiar tipo riza el rizo; con él cerramos este amplio muestrario. No es que el acorde de tónica carezca de su fundamental y que se presente con una séptima menor, sino que encima ésta asume el papel de bajo (en la nomenclatura clásica podría releerse como un tercer grado en cuarta y sexta). Como hemos insistido en varias ocasiones, la función tonal no se resiente al guardar el oído referencias del acorde en una disposición convencional:



Ejemplo 77: «Seguiriyas» de R. Reguera, en: *Historia y técnica de la guitarra flamenca*. Ed. Alpuerto, Madrid, 1990; p. 162.

Dejamos al margen el estudio de semicadencias (tomamos prestada la terminología del lenguaje clásico) que nos lleven al sexto grado en serranas o al tercero en livianas, por tratarse de procesos cadenciales que terminan, por lo general, con el acorde en fundamental y disposición triádica simple [1-3-5].

4. *Requiem, op 87, y Granáina, op 88 Música Matérica XXXVIII*, de Carlos Galán. Dos ejemplos contemporáneos nacidos del estudio de la cadencia flamenca

La vinculación profesional del autor de estas líneas con el flamenco arrancó hace más de 20 años, documentada en algunos artículos que reseñamos en nota a pie de página.⁴¹ Igualmente son numerosos sus trabajos sobre el lenguaje matérico⁴² como para extendernos innecesariamente. Será clarificador, sin em-

⁴¹ COBO, Eugenio. *El flamenco y la música matérica*. Audioclásica, Nº 42, marzo de 2000, Madrid GALÁN, Carlos. *22 años de materismo (I)*. Revista Quodlibet, UAH, nº 63, 3, Alcalá de Henares, 2016. GALÁN, Carlos. *22 años de materismo (II)*. Revista Quodlibet, UAH, nº 65, 3, Alcalá de Henares, 2017.

⁴² Destacamos, entre la amplia bibliografía sobre el tema, los siguientes artículos y trabajos:

ARAÚJO, Amalia y FDZ. CABRERA, M^a del Carmen, *Carlos Galán. Implicaciones sociales de su obra compositiva*. Revista «Música y educación» del mes de junio de 2002, Madrid.

BARBER, Llorenç. *Como animales muertos*, Libreto de «a-Babel», Teatro de la Zarzuela, Madrid, EMEC, 2010.

BARBER, Llorenç. *El sonar y sus querencias. Notas a la música matérica de carlos galán*. Notas al programa del concierto del Grupo Cosmos en el C.B.A. de Madrid el 17 de enero de 1995, Madrid.

BARBER, Llorenç. *Madrid y su música experimental*. Guía de Madrid, Madrid, 1995.

DÍAZ SOTO, David. *Carlos Galán. Música Matérica*. Margen, nº 3, Madrid, 1995.

GALÁN, Carlos. *22 años de materismo (I)*. Revista Quodlibet, UAH, nº 63, 3, Alcalá de Henares 2016.

GALÁN, Carlos. *22 años de materismo (II)*. Revista Quodlibet, UAH, nº 65, 2, Alcalá de Henares, 2017. Aceptada su publicación.

GALÁN, Carlos. «Cincuenta páginas de Música Matérica». Libreto del triple CD «Segunda Integral de la música matérica de Carlos Galán», Ed. Several Records, Madrid, 2016.

GALÁN, Carlos. *Atomizando el sonido (Las trece cualidades matéricas)*. Revista «Música y Educación» del mes de diciembre de 2002, Madrid, 2002.

bargo, el puntualizar dos aspectos muy concretos que interferirán en nuestro análisis crítico. Por un lado, en la estética matérica toda forma predecible⁴³ es desechada por principio, al distraernos de lo esencial, que no deja de ser sino la percepción de la carga matérica del sonido. Como seguidamente veremos, el recurso de acudir a una cadencia flamenca (y encima ésta que se repite con reiteración) nos alejaría de nuestro foco de interés.⁴⁴ Pero por otro lado, sí es importante reseñar que la estética matérica tiene como una de sus herramientas de trabajo la acusmatis o enmascaramiento⁴⁵ del origen del sonido. La carga matérica de éste queda definida por diversas cualidades (trece, según el criterio del autor⁴⁶), entre las que encontraríamos la definición de la altura. Pero, de hecho, para la búsqueda de la citada carga acusmática y el trabajo tímbrico (más apropiadamente diremos matérico) no es recomendable el empleo de alturas precisas. Desde esta perspectiva ¿qué sentido cobraría plantear una obra a partir de unas premisas armónicas como las que proporciona una cadencia flamenca, a fin de cuentas basada en intervalos?

GALÁN, Carlos. *Manifiesto matérico. Aproximaciones a la música matérica*. Cuadernos del matemático nº 15, Madrid, 1995.

GALÁN, Carlos. *Manifiesto Matérico y Nuevas aproximaciones*. Revista Fisuras nº 3, Madrid, 1995 (texto bilingüe inglés-español).

GALÁN, Carlos, *Música Matérica: 10 años de compromiso e(st)ético radical*. Libreto para el triple cdé «Integral de la Música Matérica de Carlos Galán» para Iberautor, Madrid, 2004.

GONZALEZ CABRAL, Ismael; *Unas breves palabras de admiración*. Texto leído en su nombre por la jefa de comunicación de la SGAE Fina Sitjes, en la presentación del triple CD «Integral de la Música Matérica de Carlos Galán», Barcelona, 6-IV-2006.

HONTAÑÓN, Leopoldo. *Carlos Galán, protagonista múltiple*, Madrid, ABC, 12-V-2002.

MARCO, Tomás. *Galán y su manifiesto matérico*. Cultural del Diario 16, Madrid, 4-III-1995.

MARCO, Tomás. *Carlos Galán. La materia y lo matérico*. Notas al CD monográfico «La música orquestal de Carlos Galán» en Iberautor, Madrid, 2001.

MARCO, Tomás. *La vuelta de la materia*. Diario 16, Madrid, 19-I-1995.

PÉREZ, Belén. Voz «Galán Bueno, Carlos Pablo», Diccionario Hispanoamericano, Madrid, SGAE.

⁴³ ECO, Umberto. *La definición del arte*. Barcelona, Ed. Martínez Roca, 1970, p. 206.

⁴⁴ Podemos asegurar que en las 50 entregas del catálogo matérico, este recurso de emplear la cadencia flamenca es un caso único de existencia de un elemento pre-estructural previsible, como reconocimos en nuestro exhaustivo estudio reciente. *Vid.*: GALÁN, Carlos. *22 años de materismo (II)*. Revista Quodlibet, UAH, nº 65, Alcalá de Henares, 2017.

⁴⁵ La escuela pitagórica de los acusmáticos planteaba una enseñanza de cinco años en la que el maestro —Pitágoras— hablaba detrás de una cortina, sin ser visible por los alumnos. La acusmática, recuperada en el siglo XX por el poeta francés Jérôme Peignot alumbró al músico Pierre Schaeffer para comenzar a hablar de la acusmatis como el proceso sonoro en el que no se conoce el origen del sonido y el oyente se ve «obligado» a pensar sobre su esencia.

⁴⁶ GALÁN, Carlos. *Atomizando el sonido (Las trece cualidades matéricas)*. Revista «Música y Educación» del mes de diciembre de 2002, Madrid, 2002.

Para ir centrándonos, diremos que la composición de «Granaína»⁴⁷ vino en el tiempo casi superpuesta a la del «Requiem».⁴⁸ En año y medio, la sucesión de dos graves avisos del deceso inminente de mi madre que, melómana infatigable, siempre estaba solicitándome un réquiem, me invitó a considerar una situación extraordinaria: realizar una composición en la que se dejara un pequeño detalle abierto que, en un momento preciso, pudiera ser definido y dar así por concluida la obra. Desde luego, lo que era a todas luces impensable era crear una obra de estas características emotivas para un funeral que previsiblemente se celebraría a las pocas semanas del óbito (como de hecho se hizo en la Basílica de San Francisco el Grande con la asistencia de 700 personas allegadas). En aquellos momentos de incertidumbre andaba pergeñando «Granaína, *op.* 88, Música Matérica XXXVIII». Intenté abstraer el carácter de lamento y quejido de la granaína flamenca en una obra de creación contemporánea del mismo nombre. La plantilla (flauta en sol, clarinete bajo, saxo tenor y piano) era la escogida para un programa⁴⁹ que presentamos con el grupo Cosmos 21 en media docena de ocasiones.

Previendo el inevitable deceso, entendí que la composición de una obra con el pretexto estructural de la granaína flamenca podía desdoblarse en dos obras de sintaxis opuesta. «Granaína» sería una partitura plenamente inserta en nuestro catálogo matérico, en la que, como decíamos, recurriríamos a una exposición sucesiva de «cadencias». Eso sí, cadencias ordenadas y mensuradas matéricamente (como suele ser norma en el credo matérico), según conjuntos semifractales. Por el contrario, «Requiem» presentaría unas connotaciones expresivas muy particulares como para salirnos de la radicalidad del lenguaje matérico.⁵⁰ Para la ordenación de la obra fúnebre escogeríamos una sucesión regular de compases de 8/4 y 7/4 (disimilitud que, por otro lado, nos alejaría de una cierta monotonía), coincidentes respectivamente con el acorde de dominante y el de tónica flamenca. Y así sucede durante trece ocasiones, lo que reviste a la obra de un cierto aire ritual, procesional. Cargado de poderosa

⁴⁷ La obra puede escucharse en el triple cedé de reciente publicación «Segunda Integral de la música matérica de Carlos Galán». Several Records, Madrid, que contiene la Música Matérica XXII-L.

⁴⁸ Grabación disponible en el Triple cedé del grupo Cosmos 21 «25x25. 25 obras por el 25º Aniversario», Several Records, Madrid.

⁴⁹ «El flamenco y la clásica», donde precisamente se presentaba la obra en contraposición a la transcripción que realizó el autor de este mismo trabajo de la «Media Granatina de Chacón» del saxofonista F. Vilchez, que la interpretaba junto al guitarrista Ramón Montoya en los años veinte del siglo pasado.

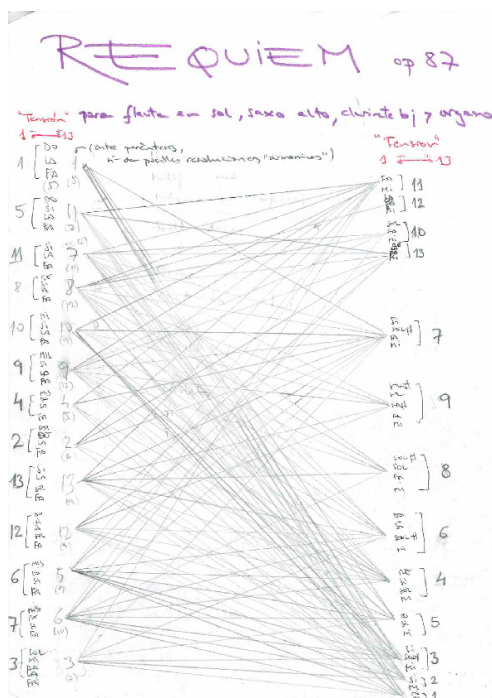
⁵⁰ Léase al respecto el capítulo I «No todo en el monte es matérico» en GALÁN, Carlos. *22 años de materismo (I)*. Revista Quodlibet, UAH, nº 63, 3, Alcalá de Henares, 2016.

CARLOS GALÁN

matericidad, cada acorde se resuelve en otro prístino, desnudo, interpretado exclusivamente por el órgano.

En esa sucesión, la obra va alternando resoluciones más o menos conclusivas hasta alcanzar una postrera, en la que se despliega, con sorpresivo toque de gong incluido, un acorde con todos sus armónicos, para cerrar la obra de forma luminosa y espectacular.

Ambas creaciones se nutren del enfrentamiento entre un material de gran tensión (las dominantes flamencas) y su eco, distendido y lejano (las distintas disposiciones del acorde de tónica). Viene este a ser una respuesta estática ante la carga del acorde inmediato. A la semántica del lamento de la granaína flamenca, la obra fúnebre intenta proponer una abstracción sonora de la confrontación entre dos mundos tan dispares (el terrenal y el que está más allá, sea cual sea, si la tiene, su forma), encontrando en dicho embate una excelente traslación sonora del espíritu materno, nutrido por una poderosa energía frente a una desconcertante sensibilidad, un gran dramatismo reconducido por una sorprendente sutileza. Ambos polos parecían encontrar reflejo (desde la absoluta abstracción de la música) en el contraste escogido.



Ejemplo 77: Croquis de trabajo de las posibles resoluciones de las distintas conformaciones del acorde de dominante flamenca en otras tantas formas de presentarse la tónica.

Plenamente «envenenados» con la composición bicéfala, el estudio y práctica de la cadencia resolutive flamenca y de su manejo de los intervalos nos abrió unas puertas que, compositivamente hablando, podían ofrecernos un material muy interesante, aunque es obvio que nunca para ser trasladado a los pentagramas de nuestra estética tal y como lo recogíamos. Inicialmente se realizó un primer estudio selectivo de los acordes flamencos de dominante y tónica (II y I), del que obtuvimos 13 posiciones para cada uno, clasificando los de dominante por el carácter de tensión y los de tónica por el carácter de distensión (ordenación bajo criterios artísticos, como puntualizaremos en el capítulo sobre la consonancia y disonancia —*vid.* nota a pie de página nº 71—). El siguiente proceso, previo a la composición, consistió en crear una combinatoria satisfactoria en la que, mediante trece enlaces, estuviera presente la totalidad de los acordes escogidos de dominante y tónica, tal y como muestra el siguiente gráfico que nos sirvió de punto de partida (señalaremos que algunas propuestas de tónica no se encuentran en el flamenco ortodoxo, como las enumeradas con los números 8, 9 y 10).

Las pautas de mi trabajo y estudio previo a la creación de una obra se pueden encontrar detalladas en otros artículos, así que no me alargaré en ese sentido.⁵¹ Sólo constataremos el estudio y selección previa de sonoridades matéricas poco habituales y siempre dentro de las denominadas «técnicas extendidas.»⁵² A la pregunta lanzada en el párrafo inicial de este capítulo comenzamos a darle una primera respuesta: La acusmasis o desconocimiento del origen del sonido parte de la imposibilidad de discernir las fuentes sonoras. Desde luego, las alturas deben ser en la medida de lo posible minimizadas en su exposición o evidencia. De manera importante contribuye a ello la elección de texturas matéricas, timbres que refuercen al máximo la carga matérica del sonido (que, consecuentemente, se verá potenciado en proporción directa a la imposibilidad de reconocer las alturas). Con esta premisa, todos los acordes de dominante enmascaran sus alturas con texturas muy complejas, sonoridades llenas de matericidad. Júzguese el primer compás de «Granaína», protagonizado por multifónicos de los tres instrumentos de viento (con lo que ello conlleva de riqueza tímbrica y de alturas difícilmente transcribibles —pese a los empeños loables de Kientzy en el saxo, B. Bortolozzi en la flauta o L. Singer en el oboe—⁵³) reforzados por un pianista, al que se le pide rascar con una varilla

⁵¹ Destaco especialmente: GALÁN, Carlos. *22 años de materismo (I)*. Revista Quodlibet, UAH, nº 63, 3 (Primer y octavo balance), Alcalá de Henares, 2016.

⁵² ANTEQUERA ANTEQUERA, M^a Carmen, «*Catalogación sistemática y análisis de las técnicas extendidas en el violín en los últimos treinta años del ámbito español*», Tesis doctoral Universidad de la Rioja, pendiente de publicación. 2015.

⁵³ El de Kientzy, D. *Le sons multiples aux saxophones*; Salabert, París, es el más exhaustivo en la definición de alturas, aunque también destaca, en el oboe, el tratado que sacaron varios autores «*The techniques of oboe players*» en Bärenreiter, Kassel, 1995.

metálica transversalmente las cuerdas del instrumento. La enorme densidad y matericidad del primer agregado encuentra un eco de quietud y estatismo en un acorde arpegiado y lejano, que suele realizarse con una varilla metálica sobre las cuerdas del registro central (en el que se han dejado exclusivamente levantados los apagadores de las alturas escogidas, presionadas sin sonido) o, como en este caso, con un *glissando* realizado sobre ellas.

No hace falta aclarar que la gran densidad de información del acorde de los compases impares deja una saturación auditiva que impide reconocer inmediatamente el agregado armónico de resolución, lo que nos permite enmascarar la naturaleza prístina de dicho acorde (en el que por supuesto sí resulta más elemental percibir las alturas y la naturaleza «armónica» del mismo). En el caso del «*Requiem*» tuve que acudir a una estrategia más simple pero igualmente eficaz: la sustitución del piano por el órgano, el cual, al presentar un mecanismo tan sofisticado que impide la manipulación directa del sonido por parte del instrumentista, obligó a recurrir a otros elementos técnicos del instrumento, como buscar en todos los compases impares una registración grave para el acorde de apoyo a los vientos, con la inclusión del *pedalier*. Es más, si el órgano lo permite, propongo el añadido del trémolo e incluso del registro de caja redoblante. El acorde de los compases pares, con una tímbrica especialmente dulce y casi huérfana de armónicos, favorece la creación de ese plano buscado de irrealidad y de atemporalidad. La sonoridad plena del acorde grave y denso absorbe toda nuestra atención dejando, una vez recuperados del aparente silencio sucesivo, un eco místico, etéreo e intangible, del acorde precedente.

Requiem op 87 carlos galán a Trinita Bueno Bonilla

Profondo (♩ = c. 60)

Flauta en sol
Saxo alto Mib
Clarinete bajo
Percusión
Acompañamiento
Órgano
Principal
Pedalier

Flauta - Clarinete
Saxo Alto
Trompeta - Bombarde

frull di lingua
frull di nota (de garganta)

LA TARANTA, UN EJEMPLO QUE DESMONTA LOS CONCEPTOS ARMÓNICOS...

The image displays a musical score for a piece titled 'LA TARANTA'. The score is written for voice and piano. It is divided into several systems, each containing multiple staves. The first system (measures 12-15) features vocal lines with lyrics and performance instructions such as 'Cantar y tocar (playing and singing)', 'Pronunciar esta sílaba en la embocadura', and 'Vibrato molto'. The second system (measures 16-19) continues the vocal and piano parts with dynamic markings like *mf* and *ff*. The third system (measures 24-33) includes tempo changes to 'Pesante (♩ = 54)' and 'Poco più (♩ = c. 63)', along with performance directions like 'Con varilla metálica (with metallic beater)'. The final system (measures 34-38) shows a 'ritornello' section with dynamic markings *pp* and *ff*, and a '5.ª vez de acompañamiento' (5th time of accompaniment). The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

Tormes, 30.XII.2012
Madrid, 6-I-2014

Al plantear un discurso previsible dejamos un cierto margen a la autocrítica abierta en esta obra (sucesión II > I : acorde tenso > eco lejano), viniendo en atentar contra el lenguaje matérico, al crearse un elemento de distracción de la esencialidad del mensaje. Digamos, a modo de justificación técnica (aunque

la estética no requiere ninguna), e intentando zanjar el debate abierto, que entendemos que, en esta ocasión excepcional, la riqueza de timbres, continua sorpresa y multiplicidad interválica acabarían por alejar esa sombra planteada. Y por supuesto, el trabajo acusmático, que enmascara de una forma muy notable las alturas (si no las llega a con-fundir), terminará por eliminar todo rasgo de predictibilidad.

Hay muchísimos elementos de estudio en ambas obras. Por lo pronto, destaca en «Granaína» el que al final se destape (en el lugar que en «*Requiem*» ocupa ese despliegue armónico final) una cadencia vertiginosa del saxo alto desde los agudos, a modo de falseta de granaína grande.⁵⁴ Pero sólo vamos a detenernos algo más en «*Requiem*». Añadimos al *organico* de la obra un minúsculo *set* de percusión: Al gong, ya nombrado, sumamos la presencia honda y pulsante de un bombo⁵⁵ o gran pandero, que haría caminar los acordes de dominante mediante la presencia de un pulso interno. Inicialmente, en la primera exposición (c. 1), el acorde de los vientos (a los que sumamos el órgano) se muestra compacto, contundente, redondo. Son las ocho percusiones del pandero las que nos hacen sentir su pulso rítmico interno. Y a modo de brutal dicotomía, disociación entre cuerpo y alma, tiempo real e imaginado, el acorde de los alientos va disgregándose en el espacio, dejando sentir progresivamente más sus pulsos internos. Por el contrario, en especular estructura interna, los ocho latidos del pandero se van esencializando, unificando. El *Pesante* del c. 25 marca el clímax y el encuentro rítmico de ambos espacios, en una atmósfera intensísima (y donde no podía ser casual que escogiéramos para esa dominante final la disposición de intervalos [1-2-3-4] —D24 de las estudiadas—).

⁵⁴ El mundo musical del flamenco está lleno de contradicciones y paradojas. Una de ellas es la denominación de «media granaína», llamada así, cuando la granaína cobra más virtuosismo y longitud en sus tercios. No creemos que su nombre proceda de disminuir el valor de las notas (como en el Renacimiento hablaban los autores de disminuciones al referirse a las glosas). Nuestro parecer es que, de igual modo que existe por el mismo razonamiento la *malagueña* y la *malagueña grande* (como la de Chacón), debería institucionalizarse esta nomenclatura que proponemos (Granaína grande) y aparcas esa otra más equívoca (Media granaína).

⁵⁵ No se busque una autocita en ello respecto de «Veintidós», *op. 22*, El vivir de un latido», primer encargo profesional de Carlos Galán a la edad de 22 años, para las entonces prestigiosas comisiones del Círculo de Bellas Artes (Talleres de Arte Actual). Junto con David del Puerto, fueron los dos compositores más jóvenes de todas las ediciones —con notable diferencia— que las recibieron. En ambas obras, coincide la presencia de percusiones en el gran parche de un bombo o pandero, pero en la primer obra ello tiene una evidente vertiente cómica (debería interpretarlo en el estreno el director del grupo Círculo, de *talla mediana* en su autodefinition). Por el contrario, en «*Requiem*» es profundamente trascendente su alegoría.

5. Consonancia *versus* disonancia. Consideraciones generales

Posiblemente sea este uno de los temas sobre la composición clásica en los que se hayan derramado más chorros de tinta. Se han desplegado argumentaciones desde todas las direcciones, que no han contribuido sino a generar acaloradas disputas. Arnold Schönberg (1874-1951), en su clarividente tratado de armonía,⁵⁶ le dedica un capítulo.⁵⁷ El concepto «consonancia» es plenamente discutible, por lo pronto, según el músico y su contexto.⁵⁸

No se exige ser muy docto en materia de historia musical para señalar los oscilantes criterios que han regido a lo largo de la música en Occidente a la hora de conceptualizar de disonantes unos u otros intervalos o agregados. Tal como recuerda la teoría de Jacques Chailley (1910-1999) de que la historia de la música es una lenta ocupación de los armónicos más lejanos, no estará de más pensar en el revolucionario cambio que supuso cantar hombres y mujeres en octavas, rompiendo la monodía gregoriana. Y cómo esa octava, que progresivamente se acabó percibiendo como bella, se desmembró en cuartas al ser imposible que tenores y bajos —*tenor* y *bassus*— (o contraltos y sopranos —*altus* y *superius*—) cubriesen con su registro la misma melodía al unísono. Las cuartas se impusieron. Posteriormente el canto por cuartas paralelas fue visto

⁵⁶ Schönberg, A., «*Tratado de Armonía*», Real Musical, Madrid, 1974 (trad. R. Barce).

⁵⁷ A sus estudios hay que sumarle otras muchas reflexiones (Hanslick, Combarieu, Ansermet, hasta nuestros Ruvira o Catalán) que igualmente han incidido en la carga histórica adjunta a dicha calificación

⁵⁸ Cuando iniciamos nuestras andanzas educativas en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid dentro de la titulación superior de Improvisación (por entonces llamada popularmente «Acompañamiento») encontramos en el futuro músico profesional peligrosas lagunas formativas que nos impulsaron desde nuestro primer año de docencia (curso 85-86) a crear un seminario en el que repasara el alumno de forma crítica sus carencias en formas musicales, armonía, etc. (Obviamente eran otros tiempos y otras libertades pedagógicas, hoy en día absolutamente impensables con el parcelado y rígido panorama de LOGSE-LOE). En el arranque del mismo poníamos en confrontación al alumno con sus creencias musicales. Una de ellas versaba sobre este aspecto de la consonancia-disonancia. Para mostrarles la relatividad del concepto y la inexistencia de un criterio absoluto, improvisábamos un primer ejemplo «*alla Mozart*», en el que un pasaje diatónico cadenciaba súbitamente en un acorde de séptima disminuida. Seguidamente recreaba un pasaje «picudo» y veloz, propio de los lenguajes serializados más recalcitrantes, que venía a reposar en el mismo acorde disminuido del ejemplo precedente. Nadie tenía duda alguna de que, inserto en el primer discurso, el acorde era enormemente tenso y dramático. Por el contrario, en el segundo, el mismo acorde adquiría un valor de reposo y distensión inconcebible, tratándose del mismo agregado que antes habían calificado todos por unanimidad como tenso. Los ejemplos se podrían extender al campo popular, allí donde nuestra cultura encuentra «armonioso» el cantar a dos voces paralelas por terceras, cuando en territorios eslavos las segundas se entienden en todo su esplendor.

con recelo y postergado por una nueva técnica compositiva: acababa de llegar el *faux-bourdon* (técnica de sextas paralelas). Sin embargo, nuestra tercera mayor, de amplia estabilidad (como hemos señalado al recurrir a ella en la cadencia flamenca), era poco menos que sentida como un anatema en las cadencias, por lo que los autores se veían obligados a cerrar con la «clásica» quinta. Una vez asimiladas las terceras como un anclaje que daba estabilidad, las cuartas quedaron postergadas y sin embargo, el jazz y el Impresionismo las han recuperado por su singular belleza intrínseca. En fin, una historia interminable de ordenanzas musicales que sólo ha creado reglas y censuras para acabar descalificando por disonante lo que se aleja de la norma. Puede valer, como resumen, la segmentación histórica que sostiene James Tenney (1934-2006).⁵⁹ Este musicólogo plantea que el concepto ha ido evolucionando: de un primer estadio —que él denomina «época»— en el que se remite a un intervalo melódico (Antigüedad) pasaríamos a un segundo momento, que mostraría los choques polifónicos (900 a 1300). El tercer hito, desviaciones contrapuntísticas (del 1300 al 1700). El cuarto nivel (a partir de J. Ph. Rameau, 1683-1764), atañe a los conflictos en la era de la tonalidad (época clásica fundamentada desde Rameau). El quinto y último estadio lo tenemos a partir de Hermann Helmholtz (1821-1894) y su teorización de los «beats». Desde otro costado y explicado en términos «positivos», la consonancia se lograría cuando se puede afirmar que el intervalo/pasaje es permutable (época inicial), suena a un solo tono (época 2); posee claridad melódica/textual (época 3); es estable como componente de una tríada (época 4) o remite al concepto de suavidad (época actual). En cualquier caso, el asunto reviste mucha complejidad y no es de extrañar que el propio Witold Lutoslawski (1913-1994) rechazara esta dicotomía en su música y hablara, como recuerda Marco, de «asonancias».⁶⁰

Lo que es evidente es que los estudios clásicos se empeñaron durante siglos en categorizar los acordes y sus intervalos en uno u otro sentido. Lefamos en un tratado clásico:

Los intervalos armónicos se dividen en consonantes y disonantes, Son consonantes aquellos que se producen naturalmente por la resonancia de un cuerpo sonoro, fundiéndose en este en una misma unidad de concepción armónica. Los cinco primeros sonidos secundarios (8ª justa, 5ª justa, 4ª justa y 3era. mayor y menor los tenemos incluidos en este conjunto de intervalos consonantes). Cualquier sonido que perturbe el curso normal de esta resonancia, dando la sensación de armonías diferentes, producirá como resultado, la disonancia...los acordes disonantes no es que suenen mal, sino

⁵⁹ Tenney, J. *A History of 'Consonance' and 'Dissonance'*, Excelsior Music, New York, 1988.

⁶⁰ Marco, T. W. *Lutoslawski de Este a Oeste*, Quodlibet, nº 56 (mayo-agosto 2014), UAH, Alcalá de Henares; p. 54.

LA TARANTA, UN EJEMPLO QUE DESMONTA LOS CONCEPTOS ARMÓNICOS...

que al carecer en sí de estabilidad tonal, no pueden emplearse aisladamente, siendo preciso resuelvan en un acorde consonante.⁶¹

Helmholtz, en su *Lehre von den Tonempfindungen* (Teoría de las sensaciones tonales), describía el sonido como un «temblor de aire que afecta tanto al cuerpo como a la mente». Aunque de ello derivaba su teoría de intervalos consonantes o disonantes (en función de la capacidad que tenían de provocar un efecto tranquilizador o, por el contrario, atacar terminaciones nerviosas), su propia tesis de partida (¡incluso el propio título del tratado!) dejaba, sin quererlo, la puerta abierta a una interpretación mediatizada por los afectos del individuo. Que nos expliquen, cuando posteriormente analicemos la tónica de la taranta, cómo es que no necesita resolverse, cómo es que sí tiene estabilidad tonal y sobre todo, cómo es que no se puede poner en duda su sonoridad, es que ¡suena maravillosamente! Escritos más divulgativos, como el de O. Károyi,⁶² dando un margen a la relatividad del concepto, caen en apreciaciones igualmente subjetivas. Al menos recuerdan que, con independencia del valor que le demos a la disonancia, su presencia se vuelve imprescindible en un discurso musical, pues como dejó escrito Champion (y reitera el propio Károyi):

*Estas insípidas notas que cantamos
Necesitan discordancias que les den gracia*⁶³

Pero ya se ha introducido un factor determinante en la calificación que nos disponemos a ejercer: Arnold Schönberg⁶⁴ es otra vez quien establece unas pautas de pensamiento realmente novedosas (por cierto, fascinantes tratándose de un escrito tan escolástico como podía ser —y así han sido por principio la inmensa mayoría de ellos— un tratado de armonía clásica). Apoyándose en el «*Tratado de los colores*» de Arthur Schopenhauer (1788-1860), advierte que toda teoría parte del sujeto y, por lo tanto, está sujeta a diferentes interpretaciones. Nuestro J. Bergamín (1895-1983) lo plasmó en un aserto aún más contundente cuando vino a afirmar que no podía ser objetivo: «como somos sujetos, nos hicieron subjetivos.» Como ya hemos dedicado un extenso capítulo a todo el conjunto de acordes de la dominante flamenca, ahora cada cual lo ordenará según criterios de tensión muy diferentes. Y de poco servirán las justificaciones teóricas que se esgriman. Parafraseando coloquialmente al ya citado Schopenhauer, «para gustos, los colores» (ya que de eso iba su teoría).

⁶¹ Varios, «*Tratado de Armonía de la Sociedad Didáctico Musical*», p. 26 Madrid, 1972.

⁶² Károyi, Ottó, *Introducción a la música*, El Libro de bolsillo, Alianza Editorial, Madrid, 1965 (Trad. C. Paniagua).

⁶³ *Op. cit.*, p. 93.

⁶⁴ Schönberg, A., *Tratado de Armonía*, trad. R. Barce. Real Musical, Madrid, 1974; p. 13.

De una manera mucho más técnica, Leo Janáček (1854-1928)⁶⁵, construye su Armonía (enseñanza de los enlaces de los acordes) sobre una base psicológica: «La sensación de cohesión entre los acordes tiene su raíz en el entrelazamiento del residuo de la sensación del primer acorde con la sensación del segundo acorde y en la resolución de ese entrelazamiento».

Con palabras mucho más cercanas y pedagógicas, Paul Hindemith,⁶⁶ compositor ya citado, señala que la consonancia, en el lenguaje tonal, viene definida por su estabilidad, por su capacidad resolutive, de reposo. Por el contrario, la disonancia se identificaría con cualquier sonido que necesite ser resuelto, es decir que no encuentre reposo en sí mismo y genere un movimiento para alcanzar una consonancia complementaria. Es obvio que tanto el flamenco como el jazz (con sus tónicas cargadas de séptimas o novenas plenamente estables) aportan ejemplos de acordes con intervalos que nos apartan de dicho concepto.

No está alejado de nuestra disquisición F. Palacios⁶⁷ (aunque discrepamos radicalmente de la terminología empleada, ya que el autor plantea una categorizante dicotomía sonido-ruido) al diferenciar, en su caso, el ruido del sonido, siendo uno lo que se oye y el otro, lo que se escucha. Desde esta óptica, la disonancia, frente a la consonancia, quizás no sea más que un desorden (dirían los clásicos) entendible, sin entrar a valorar su cuantía o proporción.

En resumidas cuentas, sería interesante que este estudio nos acerque a una comprensión del fenómeno armónico que nos aleje de valoraciones cartesianas del acorde escorado hacia las vertientes de la consonancia o disonancia. La *Sociología de la Música* de Kurt Blaukopf (1914-1999) lo recuerda: «desde un principio, sin relación con un sistema determinado, no existen consonancias ni disonancias. De un intervalo en sí, no es posible afirmar si es consonante o disonante. Sólo por comparación con otro intervalo podemos llegar a determinar si un intervalo dado es más consonante o disonante que otro».⁶⁸ Acertadamente recupera T. Catalán una valiosa afirmación hegeliana al respecto: «Los sonidos son sólo realmente lo que son por medio de sus relaciones» (Hegel, *Estética*, vol. III, p 176).⁶⁹ Por lo pronto, no podemos arriesgarnos a establecer categorizaciones más tajantes. Nos tendremos que contentar con establecer un principio de relatividad al medio. Schönberg lo dejó por escrito⁷⁰ hace casi un

⁶⁵ Véase Alois Hába (1893-1973), *Nuevo Tratado de Armonía*, Real Musical, Madrid, 1984 (trad. R. Barce).

⁶⁶ Hindemith, P., *The craft of musical composition*. London, Ed. Music Press, 1940.

⁶⁷ Palacios, F., *Escuchar*, Ed. Fund Orq. Filarmonia de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1997.

⁶⁸ Blaukopf, Kurt. *Sociología de la música*, p. 124. Real Musical, Madrid, 1988 (trad. R. Barce).

⁶⁹ Catalán, T., *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2003.

⁷⁰ Schönberg, A., *Tratado de Armonía*, p. 16, Real Musical, Madrid, 1974 (trad. R. Barce).

siglo, con la tranquilidad que encontraba en ser consciente de que los resultados de usar dicha terminología serían barridos por la historia: «continuo usando las expresiones consonancia y disonancia, a pesar de ser incorrectas (...) Puesto que debo operar con estos conceptos, definiré las consonancias como las relaciones más cercanas y sencillas con el sonido fundamental, y las disonancias, como las más alejadas y complejas». Afirmaba, un párrafo antes: «Los armónicos más cercanos contribuyen más, los más lejanos menos».

Partiendo de la premisa de considerar toda esta disyuntiva como una cuestión cuantitativa, no cualitativa, el uso y el hábito de escucha nos pondrán en la tesitura de asumir como consonante lo que a otros oídos resultaría lo contrario. Bien, es buen momento para volver a la idea matriz de nuestro enfoque y llegar al tema que da título a este ya extenso trabajo.

6. La taranta. Un palo que desmonta todos los conceptos clásicos de consonancia y disonancia

En esa larga relación de acordes del segundo grado (donde tuvimos la cuenta en 39) bien nos cuidamos de no caer en excesivas valoraciones⁷¹ sobre la disonancia intrínseca de un acorde. Otrosí evitamos en la exposición de la tónica flamenca, realizando calificaciones sobre la mayor o menor consonancia de los quince acordes que analizamos. Las reflexiones del capítulo correspondiente nos pueden poner en la órbita de la complejidad y fascinación de la cadencia II-I en la taranta. Este palo flamenco, posiblemente uno de los de mayor calado artístico,⁷² es sólo el tronco y la punta del iceberg de toda una familia,⁷³ entre los

⁷¹ Obsérvese que realizamos esta afirmación a nivel teórico y siempre en referencia a la exhaustiva catalogación expuesta. Cuando, en el capítulo dedicado al análisis de «*Requiem*», establecimos una ordenación de ambos acordes según este controvertido punto de análisis (tensión/distensión), entramos ya en una cuestión artística, en la que el gusto personal, la intencionalidad o la apreciación subjetiva cobran todo el protagonismo.

⁷² Invitamos a escuchar los temas de Paco de Lucía: «Viva la Unión», en: *La fabulosa guitarra de Paco de Lucía*, Polygram, 1998-, Víctor Monge «Serranito» -«Cazorla, taranta» en: *Victor Monge en concierto*. Flamencolive, Madrid, 2002)- los tarantos desgarrados de Camarón de la Isla: -«Camina y dime» en: *Grandes cantaores del flamenco. Camarón de la isla*, Philips, 1994 - «Se pelean en mi mente» en: *Grandes guitarras del flamenco. Paco de Lucía*; Philips, 1994 - o de «Serranito» «Presagio, taranto» en: *Improvisación flamenca*, Affedis, París, 2001.

⁷³ F. Grande, en su *Memoria del flamenco* (p. 303 y ss.) hace una disección de las distintas teorías sobre el cante primigenio en un denso bosquejo histórico, que ahora completamos con las últimas investigaciones: Caballero Bonald y Chaves y Kliman se inclinan por la taranta como cante matriz o troncal (los segundos autores en especial por la proto-flamenca forma de «taranta linarense» y «carolinense»), mientras Mairena/Molina lo hacen por el taranto. J. Pemartín señala

que también encontramos principalmente al taranto, las mineras y las cartageneras, lo que viene a reunirse indeterminadamente bajo el epígrafe de «Cantes de Levante» o «Cantes Mineros». Parémonos un breve instante en este peliagudo tema de nomenclaturas que todos los autores han ignorado para acabar usando ambos nombres indistintamente. No son cantes mineros en exclusiva; Chaves y Kliman⁷⁴ demuestran que la temática minera ocupa un porcentaje poco representativo de los temas: un 22'84 % frente al 21'12 de amor/desamor, que por ejemplo ocupa otra temática escogida. Ni tampoco, por supuesto, están circunscritos a la zona minera murciana o jienense; los mismos encontraron un paupérrimo 12'93% de los temas dedicados a las temáticas localistas y/o geográficas.⁷⁵ Por otro lado, tampoco podemos hablar con exclusividad de «Cantes de Levante» cuando son varios los flamencólogos que otorgan a los cantes afandangados de La Carolina o Linares, por ejemplo, un lugar prominente en el desarrollo y creación del ulterior cante de tarantas. Y, lo que es más importante, en el Levante español también entrarían cantes de Málaga o Granada que, dejando a un lado su posible influencia en forma de malagueñas o granaínas,⁷⁶ desde luego nada tienen que ver con la semántica armónica, sobre todo, de estos palos atarantados o por tarantas. Ya que es indudable la personalidad propia de esta familia que encabeza la taranta y que bebe de ambas fuentes, proponemos agrupar todos estos palos bajo el epígrafe de «Cantes minero-levantinos».

Merece otra parada la compleja cuestión de la identidad de toda esta peculiar familia. La lectura de la nota a pie de página nº 72 muestra varias cosas: la primera, y evidente, es la multiplicidad de estilos que conduce a este laberinto de fuentes y filiaciones que tanto gustan de pergeñar a los flamencólogos. G. Castro, en esa lucha titánica que lleva desde hace dos lustros por esclarecer orígenes y fuentes de los palos flamencos, sí nos propone datos precisos,⁷⁷ que aclaran la relativa juventud de la taranta. La grabación perdida

la minera como el primer cante en La Unión y J. Navarro se inclina por un trío compuesto por cartageneras, lorquinas y totanas. Para completar este embrollo, Blas Vega apuesta por los cantes de madrugá que, con la taranta, crearían la cartagenera. Parecer similar sostiene Castro, aunque en su caso permuta en el tiempo cartagenera y taranta. En fin, una génesis tan oscura y compleja como el acorde de tónica de la taranta.

⁷⁴ Chaves, R. y Kliman, N.P., *Los cantes mineros a través de los registros de pizarra y cilindros*, Ed. del autor con Flamencovive, p. 424, Madrid, 2012.

⁷⁵ Y eso sin especificar si se trata de las zonas específicamente mineras, o bien si en el porcentaje citado que se lleva el tema de la minería ya las incluye y este porcentaje de referencias locales se decanta por las de otros pueblos o comarcas mineras.

⁷⁶ G. Castro dedica un serio artículo a este tema: «Los «otros» fandangos, el cante de la madrugá y la taranta. Orígenes musicales del cante de las minas», p. 104 y sig., en: *Revista de Investigación de Flamenco, La Madrugá nº 4*, 2011, ISSN 1989 6042. http://www.guillermocastrobuendia.es/articulo_fandangos_minas.html

⁷⁷ Castro, G. «Origen del 'toque' y 'Tono de la taranta' en la guitarra», p. 110 y sig. *Revista*

de Gaspar Vives para Zonophon (1906) sería el primer registro sonoro, tras menciones literarias ya desde 1863.⁷⁸ Le seguirían las de El Mochuelo, El Pena, M. Escacena, El Garrido de Jerez y A. Chacón. Es en el año 1909 cuando Juan Gandulla graba el primer toque de levante en *fa* #, pero será al año siguiente cuando por primera vez se escuchará registrado un acompañamiento con el característico «Toque de Levante» en el que sobre *fa* # se superpone el *sol* (novena menor), gracias al acompañamiento que para el Niño Medina realiza R. Montoya. Sin embargo, nos tememos que el paso aún no está afianzado suficientemente. Este acorde (que pronto describiremos y anotaremos como tónica de taranta —tipo TT4—) todavía está lejos del alcance semántico del de las grabaciones de los años 20, en que sí aparece en su expresión máxima [*fa* #, *sol*, *si*, *mi*].⁷⁹ Quedémonos por ahora con esta primera reflexión, que se da de la mano con una segunda: todos los estilos atarantados se van conformando históricamente en un proceso que sólo se culmina cuando la melodía y la armonía cincelan lo que hoy es el indudable sello de esta familia. A la significación del color que propone el acorde de taranta incidiremos en breve, pero ahora sí conviene repasar el factor melódico. Castro, en su encomiable empeño por rastrear orígenes en los cantes mineros, propone una interesante teoría basada en la bemolización de la quinta (entiéndase conversión de la quinta justa en intervalo disminuido) o teoría del «medio tono».⁸⁰ Según su parecer, los cantes atarantados se caracterizan por esta modulación del quinto grado rebajado.⁸¹ Es evidente esa convivencia entre una quinta justa y otra disminuida (o, como explicaremos seguidamente —junto al ilustrativo ejemplo nº 80— entre el modo frigio y el locrio) en todos estos palos. Sin embargo, no queda clara la diferencia de uso en «Ver-

de Investigación de Flamenco, La Madrugá nº 5, 2011, ISSN 1989 6042. http://www.guillermocastrobuendia.es/articulo_tono_toque_taranta.html

⁷⁸ Chaves, R. y Kliman, N.P., «Los cantes mineros a través de los registros de pizarra y cilindros», Ed. del autor con Flamencovive, p. 228, Madrid, 2012.

⁷⁹ Es más, Chaves/Kliman [*Ibid*, pp. 475-481] en su exhaustivo estudio de los cantes mineros, dedican todo el anexo 3 a clasificar los acompañamientos a los 434 registros de estos cantes en disco de pizarra entre 1898 y 1956, según los distintos toques (de levante: *fa#sol*; de minera: *sol#lla*; de granaina: *sildo*; por arriba: *milfa*; por medio: *lalsi b* y de rondeña: *do#lre*). Aunque su cuadro estadístico demuestra que, de forma demoledora, a partir de los registros de 1920, lo que él denomina toque de Levante se impone sobre el resto (222 frente a 72 tomas con otros toques) no especifica más que la tónica del acompañamiento (*fa#*) sin señalar las superposiciones de intervalos característicos que se acabaron imponiendo.

⁸⁰ En Castro, G. «Los «otros» fandangos, el cante de la madrugá y la taranta. Orígenes musicales del cante de las minas», *Revista de Investigación de Flamenco, La Madrugá* nº 4, 2011, ISSN 1989 6042. pp. 104 y ss. http://www.guillermocastrobuendia.es/articulo_fandangos_minas.html

⁸¹ Los flamencos suelen emplear una terminología equívoca al utilizar números romanos para los grados de la escala; aunque no lleven por encima un acorde, en contra del sentir clásico, los reservan para las funciones armónicas (el V sería el acorde fundamentado en el quinto grado).

diales de Coín» o «Fandangos de Lucena» que el propio Castro transcribe.⁸² De igual manera se podrían aportar innumerables ejemplos de Granaínas o Malagueñas de la primera época de Montoya⁸³ o Niño Ricardo,⁸⁴ en las que se presenta dicha modulación del quinto grado. Es cierto que aparece con frecuencia y en algunos casos cadencialmente, como en los «Malagueñas de madrugada», que oportunamente transcribe Castro.⁸⁵ Pero en esta ocasión el acorde disminuido no resuelve en un IV.⁸⁶

Lo que hace único a un cante atarantado, melódicamente hablando, es que esa ambigüedad o coexistencia de la quinta justa y la disminuida (contando el intervalo desde la tónica *fa* #) se realice sobre el acorde de dominante, esto es, sobre un *sol*, donde coexisten en vecindad la 4ª aumentada y la justa.



Ejemplo 80: «Tono levantino, taranta» de Paco Peña, en: *Toques flamencos*. Ed. Musical New Service, Shaftesbury (England), 1976; p. 58.

Resumimos diciendo que la taranta, conformada en su máxima expresión melódica (cuarta justa y disminuida sobre la dominante o segundo grado) y sobre todo armónica (con la armonía que seguidamente describiremos en detalle) no existe como tal antes de 1920. Ello explicaría las muchas controversias sobre su origen y filiaciones. Simplemente, su riqueza de formas y estilos es tan extraordinaria⁸⁷ que Chaves y Kliman,⁸⁸ en su voluminoso estudio sobre

⁸² Castro, G. *Génesis musical del cante flamenco*, vol. I. Libros con Duende, Sevilla, 2014. p. 325 y 346.

⁸³ *Arte Clásico flamenco*, Affedis, París, 1994.

⁸⁴ *«El genio de Niño Ricardo»*, Affedis, París, 2000.

⁸⁵ Castro, G., *op. cit.* p. 366.

⁸⁶ Esto es, en muchos fandangos y malagueñas, esa disminución de la quinta se realiza para convertir la armonía subyacente de tónica en el acorde que en el lenguaje clásico denominamos de dominante de cuarto. Pero no es el caso del último ejemplo y por eso sí merece ser tomado como origen directo de la taranta).

⁸⁷ Siguiendo la tradición de El Rojo El Alpargatero, la familia Piñana vino a presentar conjuntamente hasta 12 cantes diferentes (Taranta del cante, taranta cante matriz, taranto, minera clásica, piñanera minera, minera piñanera, minera Antonio Grau «Rojo-hijo», cartagenera, cartagenera grande, cartagenera de origen, malagueña cartagenera y verdial minero) en el disco *Antología del Cante minero y levantino, Antonio Piñana padre e hijo*, Universal, Madrid, 1999. Invitamos al estudioso a la audición de este disco como muestra de la diversidad de estilos y la complejidad de las formas de los cantes minero-levantinos.

⁸⁸ Chaves, R. y Kliman, N.P.: *Los cantes mineros a través de los registros de pizarra y cilindros*. Ed. del autor con Flamencovive, p. 248, Madrid, 2012

los «Cantes Mineros», encuentran hasta 41 estilos⁸⁹ solamente en el epígrafe dedicado a las tarantas (aunque de justicia es reconocer que en el lenguaje flamenco este término implica en muchos casos variedades melódicas o de resolución de tercios a lo sumo, realidad aún más evidente cuando entramos en sub-estilos). Este complejo dédalo de estilos todavía se complica más (y los propios Chaves y Kliman, en su generoso y exhaustivo empeño analítico, embrollan más la madeja) cuando se habla de otros estilos como la «rondeña minera»,⁹⁰ «fandanguillos mineros»,⁹¹ la singular «taranta murciana»,⁹² «taranta almeriense»⁹³ y para completar el complejo mapa, las «malagueñas amineradas» de Chacón que derivarían en las «tarantas de Lorca» o «lorquinas» y las «tarantas de Totana» o «totaneras»⁹⁴ (el propio F. Grande habla de estos dos últimos palos y se contradice denominándolos tarantas y cartageneras indistintamente).⁹⁵

A nuestro parecer y al del aficionado atento, lo significativo, lo que constituye el rasgo idiomático inconfundible de esta prolífica familia, simplemente escuchando el acorde de partida —obviando la tónica de *fa #*—, es la constitución armónica del acorde matriz de la tónica. La exponemos de forma sucinta, mostrando seguidamente en el mismo ejemplo una estructura básica en la que se aprecia esa flexión hacia la región del jónico (VI grado), *Re Mayor*, al ser *Fa #* la tonalidad madre (estamos en *fa #* frigio). La citada flexión/modulación tonal es la muestra inequívoca del parentesco de estos cantes con los fandangos, cuya copla, recordemos, se interpreta en la región del VI grado (una tercera mayor baja).

TARANTA. Esquema armónico

⁸⁹ Taranta de el Nene de las Balsas, de La Gabriela, de Enrique de los Vidales, de El Rojo el Alpagatero 1 y 2, de Fernando el de Triana, de Sebastián el Pena, de La Peñaranda, de El Marmolista, El Ciego de la La Playa 1 y 2, El Niño del Genil, La Antequerana, de Basilio 1 y 2, de Los Genaros, El Tonto de Linares, de El Cojo de Málaga, de Pedro el Moño, de Escacena 1-3, de Diego El Vagonero, de El Fruto de Linares, de José La Luz, de Manuel Vallejo 1 y 2, de El Cabrerillo 1 y 2, de El Personilla, de José Cepero, de El Pena Hijo, de El Niño de Marchena 1-4, de El Chato de Valencia, de El Guerrita, 1y 2, de Luquitas de Marchena y de Pepe El Molinero.

⁹⁰ *Ibid*, p. 150.

⁹¹ *Ibid*, p. 158.

⁹² *Ibid*, pp. 207 y sig.

⁹³ *Ibid*, p. 227.

⁹⁴ Navarro García, J. L. y Akio, Ino: *Cantes de las minas*, Ediciones la Posada, Córdoba, 1989.

⁹⁵ Grande, Félix: «Los cantes mineros. Apuntes para la intrahistoria» en *Tiempo de Historia* nº 35, Ed. Prensa Periódica S.A., Madrid, 1977. p. 88.

El lector ha visto correctamente. El acorde de tónica está compuesto por un acorde de *Fa #* (previsiblemente mayor) y, sobre él, un acorde de *mi* menor en primera inversión, según el sentir clásico. Pero nada más lejano de la realidad; nos enfrentamos a un acorde unitario, compacto, de enorme estabilidad. Este fascinante acorde, de tamaño complejidad y riqueza de intervalos, es sobre el que se asienta todo el discurso de la taranta (escojámosla en representación de todos los cantos minero-levantinos). Y en él encuentra el reposo y el sosiego. Quizás su complejidad y carga no tengan por qué estar reñidos con la citada estabilidad y hagan igualmente suya esa frase que Shakespeare escribe en «El sueño de una noche de verano»: «Jamás oí una disonancia tan musical, un trueno tan dulce».⁹⁶

Que cómo un acorde de esta naturaleza (teniendo tantos y tan complejos intervalos por encima, a los que nos resistimos a llamar disonantes) puede ocupar un lugar tan relevante como el de tónica de un discurso, es algo complejo y requeriría un estudio aparte. Nos limitaremos a dar algunas pistas. En ese seminario primigenio que impartíamos a los alumnos de nuestra clase de improvisación del RCSMM de los años 80 en su sede de la plaza de Ópera, hacíamos un inevitable repaso crítico al concepto de tonalidad. Incidíamos en este mismo sentido cuando, recientemente, realizamos un programa con el Grupo Cosmos 21 que denominamos «Visiones de la tonalidad»,⁹⁷ en el que proponíamos composiciones de muy diversa índole, pero siempre con un denominador común: la existencia de un eje de referencia. Desde esta óptica, tenían plena razón de ser músicas repetitivas o en base a un modo, una escala, un acorde, un *cluster* y, por supuesto, con referencia asentada a una nota o acorde. Los criterios que señalaba en el seminario citado (y que podían contribuir a percibir como tónica o eje tonal un material concreto), eran diversos:

1. El arranque desde una nota (acorde, agregado, etc.)
2. La llegada a ese mismo punto citado
3. La repetición de un proceso cadencial a un punto de referencia
4. La insistencia en un eje de referencia
5. Un mayor valor rítmico y duración que se le dé a dicho punto
6. La presencia de una nota sensible
7. La ordenación funcional de los acordes
8. El establecimiento de una escala predominante
9. Creación de un espacio de estatismo y de equilibrio

⁹⁶ Dicha frase inspiró el título de la célebre suite de jazz en doce movimientos de Ellington-Strayhorn: «*Such sweet thunder*» (1957).

⁹⁷ Librillo de «Músicas del Cosmos 2013», Ed. Asoc. Grupo Cosmos 21. pp 10-11,

Hagamos un recorrido para comprender cómo se cumplen estas circunstancias en el acorde de tónica de la taranta: los puntos 1 y 2 son casi premisas básicas en cualquier palo de esta familia; el primer acorde ya nos da toda la información auditiva para reconocer un cante minero-levantino. En alguna situación el acorde de tónica puede mostrarse con una conformación de intervalos más o menos completa, como veremos seguidamente, pero la presencia de *fa #* será obligada; lo excepcional es que no le acompañe al menos la 9ª menor. Y el cierre igualmente es obligado y nuevamente en la inmensa mayoría de los casos en su conformación más fascinante y clásica (la clasificada como tipo TT1).

Si, como venimos diciendo, en una pieza de concierto es habitual que se sucedan numerosas falsetas y que cada una, por norma básica, cadencie a la tónica, encontraremos fácilmente medio centenar de cadencias que repetirán el proceso II-I y el fortalecimiento de ese eje (premisas 3 y 4). En la taranta encontramos, además, un gesto idiomático característico como es el floreo de una segunda inferior y superior, regularmente interpretado en la 6ª cuerda ligado, esto es, con un solo ataque del pulgar. Es una forma de insistir y redundar en la importancia de esta altura. Ligado intrínsecamente a esta justificación encontraríamos el quinto razonamiento, pues crear un anillo o bucle sobre la tónica no hace sino darle mayor protagonismo y mayor valor rítmico (el floreo no deja de ser un recurso técnico para prolongar su duración).

La sensible en el *fa #* es el *sol*. Y nunca adquiere, en el lenguaje flamenco, mayor carga de tensión y sentido direccional (léase, sensibilización) que en la taranta. El acorde que soporta por encima es, en muchas ocasiones, un acorde perfecto mayor, sin otro empuje de intervalos que le lancen a resolverse en la tónica.

El séptimo razonamiento viene dado de la mano del tercero. Hablando con corrección tendríamos que decir que si se repite un encadenamiento de acordes es porque existe una ordenación funcional de los mismos, es decir, ese encadenamiento tiene una dirección (tal y como estudia la Fenomenología musical⁹⁸). Quizás en la taranta, salvo falsetas que se decantan por la cadencia flamenca tradicional (IV-III-II-I), deberíamos reducir esa cadencia a la expresión más sencilla, la Cadencia General Básica⁹⁹ Flamenca o cadencia resolutive (II-I).

El octavo punto de apoyo a nuestra tesis lo encontramos en el incuestionable imperio de la escala fría (incluso ya no haría falta decir mayorizada, pues son muchas las veces de caída en un acorde de tónica que omite la tercera). Sí

⁹⁸ Difundida en ámbitos docentes por el director de orquesta S. Celebidache; el auténtico impulsor de esta corriente de pensamiento fue su colega E. Ansermet, tomando como base una relectura del creador de la fenomenología, Husserl, vía Sartre. Véase: «Apuntes para una aproximación a la fenomenología de la música de Ernest Ansermet», Olives, J. J. en: *Quodlibet*, nº 63; Madrid, 2016.

⁹⁹ *Vid.* capítulo 1, p. 2.

nos permitimos una salvedad, ya que se trata de la oscilación característica de la taranta entre la cuarta aumentada y la cuarta justa. Nace de pendular entre la dominante de *Re* (*La*, con su *do* #), que resuelve en ese VI grado como dominante del II (*Re* M como dominante de *Sol*, esto es, con la presencia de un *do* natural). Escuchar ese racimo veloz de notas en caída, oscilando entre ambas cuartas, crea un desasosiego y una energía dinámica que nos catapultan en brazos de la tónica. Pero no pasemos de largo de esta modulación melódica,¹⁰⁰ que tiene mucho de extraordinaria en el flamenco y en la clásica, pues nos lleva a otro modo. Más no a uno cualquiera, sino al maldito, al locrio, el que, por no tener estabilidad, ni tiene siquiera una tónica que repose en un acorde con quinta justa, sino disminuida. La complejidad del modo es manifiesta pues este mismo intervalo también es el que existe entre la dominante y su tónica.



Ejemplo 82: «Tarantas» de E. Medina, en: *Método de guitarra flamenca*.
Ed. Ricordi, Buenos Aires (Argentina), 1958; p. 99.

El noveno y último punto bien podía asimilarse al 3º o 4º. Pero en la taranta podemos dar una vuelta de tuerca más. Del mismo modo que Beethoven tuvo que componer unas largas codas que transmitiesen la calma necesaria, tras proponer tan largos e inauditos desarrollos, la resolución en la tónica de la taranta, pese a su extraordinaria composición, necesita de una reafirmación. Este palo flamenco, con esa compleja estructuración armónica, tan abundante en dominantes secundarias y con esa ambigüedad de su quinta (entre el frigio y el locrio), es evidente que solo en su caída a la tónica encuentra el reposo necesario.

El tema de discusión inmediato es entonces el por qué se originó este acorde. Hemos citado en numerosas ocasiones en este trabajo a Manolo Sanlúcar, aunque frecuentemente para desmontar sus discutibles teorías. Ahora sin embargo lo traemos, creemos, con mayor fundamento. Hemos rebuscado en sus escritos sin encontrar la teoría que seguidamente expondremos. Fue nuestro amigo recientemente fallecido Félix Grande¹⁰¹ quien nos insistía en esta propuesta. Según el entender de Sanlúcar, la armonía flamenca tenía su prioritaria razón de ser en la presencia y constitución de la guitarra. Esta es

¹⁰⁰ Recuérdese el concepto flamenco del término.

¹⁰¹ Además de Premio Nacional de Poesía, Grande fue flamencólogo poderoso de la vieja escuela y un gran comunicador del flamenco, autor del portentoso estudio *«Memoria del flamenco»*, que hemos citado un par de veces en este estudio y cuya lectura recomendamos vivamente.

LA TARANTA, UN EJEMPLO QUE DESMONTA LOS CONCEPTOS ARMÓNICOS...

una afirmación desde luego muy discutible para ser generalizada (empezando porque tonás —más martinetes, carceleras y deblas—, ramas primigenias del cante, se realizan sin guitarra). Pero en nuestro caso, la taranta (y se podría decir otro tanto con acordes de la siguiriya) propone un «inconcebible» acorde de tónica que sólo tiene su explicación en la resonancia natural de las cuerdas al aire (3ª, 2ª y prima). Como decimos, en sus escritos sólo hemos llegado a encontrar una afirmación menos tajante:

Un acorde tan característico como el de la taranta, tan personalizado, que sería imposible (sin el recurso de la cejilla), transportarlo ni a otra tonalidad ni tan siquiera a otra posición. En cualquier otra posición habría perdido su timbre, su fisonomía y su identidad. Esta rotunda muestra nos enseña la tremenda fuerza que ejerce la guitarra en el flamenco.¹⁰²

Dicho queda y el valor hay que otorgárselo en este caso porque con la taranta —junto a la siguiriya—, tiene razones poderosas para justificar, parcialmente al menos, dicha teoría.

Nos falta por hacer un pequeño repaso a esas formas de tónica que jalonan cualquier cante minero-levantino y que, sin lugar a dudas, ofrecen informaciones muy diversas. Como se comprobará, en la presente ocasión hemos optado por priorizar la fórmula más compleja, aquella que representa con autoridad el acorde de tónica, descendiendo acto seguido según vamos perdiendo singularidad.

Formas de la Tónica de la Taranta (en segundo lugar, transportadas a mi)

The image displays ten different forms of the Taranta tonic chord, labeled TT1 through TT10, arranged in three rows. Each form is shown on a single staff with guitar fingering and natural harmonics indicated. The chords are in the key of D major (two sharps).

- TT1: D major with natural harmonics at 14th (7) and 11th (4).
- TT2: D major with natural harmonics at 11th (4) and 8th.
- TT3: D major with natural harmonics at 14th (7) and 11th (4).
- TT4: D major with natural harmonics at 8th and 5th.
- TT5: D major with natural harmonics at 10th (3) and 8th.
- TT6: D major with natural harmonics at 8th and 3rd.
- TT7: D major with natural harmonics at 10th (3) and 8th.
- TT8: D major with natural harmonics at 8th and 1st.
- TT9: D major with natural harmonics at 5th and 1st.
- TT10: D major with natural harmonics at 1st and 1st.

¹⁰² Sanlúcar. Manolo: *Sobre la guitarra flamenca. Teoría y Sistema*. Ed. La Posada, Córdoba, 2005, p. 41.

CARLOS GALÁN

1. TT1: [1-5-8-2-4-7]. Acorde matriz. Escribimos [2-4-7], para una mejor comprensión, aunque se sobreentiende que superpuestos a la octava sería más apropiado escribir 9ª, 11ª 14ª, esto es, el acorde quedaría [1-5-8-9-11-14]. Su valor, singularidad y constitución interna han sido suficientemente explicados:



Ejemplo 84: «Tarantas» de Paco de Lucía en: *Fuente y caudal*. Ed. M. Ligaya, Japón, s.f; p. 1.

2. TT2: [1-8-2-4]. (1-8-9-11ª). No necesitamos mucha más información para que el oído perciba la matriz generadora, tal como nos muestra este arranque de Tarantas:



Ejemplo 85: «Ecos de la mina, tarantas» de Sabicas, en: *How To Play Flamenco Puro* Hansen House, Miami (EE.UU.); 1960, p. 48.

3. TT3: [1-5-8-4-7]. [1-5-8-11-14]. Aunque el acorde prescinde del choque con la novena, mantiene dos cuartas por arriba que le dan gran sonoridad:



Ejemplo 86: «Tarantas» de Paco de Lucía, en: *Fuente y caudal*. Transc. de A. Kofanova, Rusia, s.f.; p. 1.

4. TT4: [1-5-8-9]. Es una forma contraída de las dos primeras y que sigue guardando toda su fascinación, aunque reduce un tanto su ámbito, lo que le da una carga algo más intensa y grave. También la hemos encontrado como [1-2-5-8] o [1-2-5-9]:



Ejemplo 90: «*Tarantas*» de Paco de Lucía, en: *Fuente y caudal* p. 6, cc. 150-152.
Transc. de M. Ligaya, Japón; p. 83.

7. TT7: [1-5-8-3]. O, si se prefiere de forma ordenada, [1-3-5-8]. Decíamos que los arranques de taranta en ocasiones parten desde una disposición diáfana de la tónica, desprovista de su complejo aparato armónico. Igualmente puede suceder en el inicio de nuevas fasetas, aunque el ejemplo que traemos recurre a esta disposición para cerrar y no para abrir:



Ejemplo 91: «*Tarantas*» de R. Reguera, en: «*Historia y técnica de la guitarra flamenca*».
Ed. Alpuerto, Madrid, 1990; p. 152.

8. TT8: [1-8]. La tónica se despoja de todo apoyo para redundar en el valor principal de la tónica *fa* #:



Ejemplo 92: «*Presagio, taranta*», de Víctor Monge «*Serranito*», en: *Inspiración flamenca*.
Ed. Affedis, París, 2001; p. 19.

9. TT9: [1-5]. La carga melódica asume todo el protagonismo; un reposo en la tónica y su quinta resulta suficiente:



Ejemplo 93: «*Tono levantino, taranta*» de Paco Peña, en: *Toques flamencos*.
Ed. Musical New Service, Shaftesbury (England), 1976; p. 62.

LA TARANTA, UN EJEMPLO QUE DESMONTA LOS CONCEPTOS ARMÓNICOS...

10. TT10: [1]. Sin apartarnos del anterior razonamiento (el ejemplo está recogido de una falseta que precede a la anterior), la melodía lleva implícito un juego interválico conocido, sin necesidad de despliegue ninguno. Nos remitimos a justificarla como acorde por el mismo criterio enunciado en el tipo D1 de las dominantes:



Ejemplo 94: «Tarantas» de Paco de Lucía, en: *Fuente y caudal*. Ed. M. Ligaya, Japón, s.f.; p. 2.

Como curiosidad presentamos un nuevo tipo de tónica (con la tercera sin alterar), que no incluimos en la tabla general por tratarse de un acorde de paso. El ejemplo nos lo propone de nuevo «Serranito», siempre abierto en la guitarra a nuevos horizontes armónicos:



Ejemplo 95: «Cazorla», de Víctor Monge «Serranito» en: *V. Monge Serranito en concierto*. Ed. Flamencolive, Madrid, 2002; p. 33.

7. «Ecos de taranta, op. 78, Música Matérica XXXI» de Carlos Galán. Un ejemplo final, como aplicación en la música contemporánea de la estructuración armónica de la taranta

Finalizaremos este estudio con una nueva aplicación de los diferentes materiales trabajados. «Ecos de taranta»¹⁰⁴ es una obra que surge de la fascinación y contemporaneidad de un palo flamenco como es el de la taranta.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Con el objeto de agilizar la lectura, la denominaremos a partir de ahora con su título principal.

¹⁰⁵ Hacemos nuestra aquella frase atribuida a Berio que repetimos con insistencia, «*hay músicas y músicas y músicos y músicos*». Cuando la música es interesante, no es trascendente el que la cataloguemos como contemporánea, clásica o flamenca. Es MÚSICA, en mayúsculas.

Intuíamos que la taranta ofrecía unas posibilidades portentosas que bien merecían el esfuerzo de releerlas desde la creación contemporánea.¹⁰⁶ Eso sí, ninguna estructura formal o armónica debe evidenciarse de manera que distraiga de la percepción matérica. Con esa premisa y con las herramientas de que disponemos en nuestra estética matérica (acusmasis, elongación de cada sonido y potenciación de las cualidades matéricas) me dispuse a realizar un encargo del flautista J. Elvira para estrenar en Damasco (Siria¹⁰⁷) para flauta y flauta *ney*. Su fruto fue «Doble Aliento, Música Matérica XXX». El pretexto estructural me lo proporcionaría la taranta.

Pronto nos percatamos de que la densidad y gravedad que parecía imbuir esta abstracción de la taranta en «Doble Aliento» debería acogerse a una instrumentación mucho más grave y propusimos una relectura para clarinete bajo y saxo tenor, que dio como resultado una obra completamente diferente en su semántica y fuerza comunicativa como es «Ecos de taranta». La obra, dedicada al extraordinario clarinetista del Cosmos 21, David Arenas, fue estrenada por él mismo junto a Pilar Montejano en el homenaje que le dedicó el grupo al recientemente fallecido L. Hontañón el 22 de mayo de 2011.¹⁰⁸

Empecemos repasando la estructuración armónica que sirve de base a esta obra. Puesto que el lector ya tendrá una idea muy clara de que el trabajo matérico es el que asume todo el protagonismo y que la investigación tímbrica y de texturas adquiere un relieve destacadísimo, la estructura armónica que escogimos sería un hilo sutil que armaría internamente la composición, aunque toda la extraordinaria fuerza comunicativa de los distintos materiales y sonidos matéricos absorberían toda nuestra atención y disfrazarían cualquier posibilidad de percepción diáfana de la armonía. Elegimos finalmente la referencia de *Mi* (la partitura está en *fa* #, pero ambos instrumentos están en *si* b), porque clarinete bajo y saxo alto ofrecen una gama de multifónicos en las notas *fa* # y *sol* (las más insistentemente presentes) de enorme riqueza y singularidad; véase, como ejemplo, el profundo trabajo armónico con multifónicos en base a una misma altura del clarinete bajo que se presenta en los cc. 27-31:

¹⁰⁶ *Vid. supra*; párrafo cuarto del capítulo cuarto del presente trabajo.

¹⁰⁷ Indicamos dónde se ubicaba, porque la barbarie asesina va a acabar por borrar del mapa una ciudad que tuvimos el placer de conocer en su moderno esplendor, pocos meses antes de que comenzaran los atentados en serie.

¹⁰⁸ Ambos intérpretes la llevaron brillantemente a la edición discográfica en «*Segunda Integral de la música matérica* de carlos galán». Música Matérica XXII-L. Several Records, Madrid, 2016.

LA TARANTA, UN EJEMPLO QUE DESMONTA LOS CONCEPTOS ARMÓNICOS...

27 *mf* *mf* *mf* *f* *f* *mf*

más presión
misma posición, pero diferente presión (same finger's position, different embouchure)
idem
Sonito roto (break sound)
Cantar y tocar (singing and playing)

Nota cantada 8ª real (ossia: 8ª bassa)
(singing pitch actual 8ve.)

La ordenación (de intervalos) que propusimos planteaba grandes problemas de realización desde el punto de vista instrumental, pues la riqueza de estos acordes (muchos de ellos de 4 ó 5 notas) difícilmente resultaban trasladables o reducibles a la esencialidad de dos instrumentos monódicos. Todo ello, agravado por el hecho de que el saxo o el clarinete podían estar «ocupados» en la realización de otra textura que no gozara siquiera de una definición aproximada de altura. Por ello, en algunas ocasiones recurrimos a fórmulas complejas, como el empleo de delicadísimos *subtones* o murmullos (c. 24 y 25, clarinete), quebradizos sonidos dobles (c. 33, clarinete) o, incluso, a la fugaz inserción de un veloz mordente (c. 50, saxo):

24 Subtone

mf *ppp* *pp*

50 frull de garganta

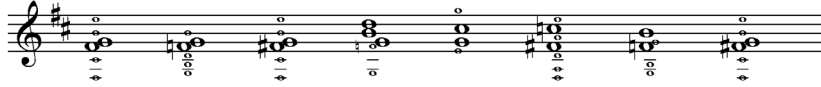
ff

34

mf

Finalmente propusimos una estructuración armónica que presentaba las siguientes disposiciones de acordes e intervalos (señalamos en mayor tamaño las notas escogidas —como esenciales— para los dos instrumentos solistas):

Esquema armónico-intervalico de la obra «Ecos de taranta, op.78, Música Matérica XXXI»



Es de señalar la espectacular forma del segundo acorde, otro elemento consustancial a la taranta, pues no es infrecuente que, una vez atacado el acorde inicial, se someta a un nuevo embate intervalico al superponer el propio acorde de tónica sobre un semitono inferior (pues ni siquiera podemos hablar de séptimo grado). Incluso, como en el ejemplo 70 que propusimos, reduce el acorde a la carga aislada de ese *fa* natural (*mi* #). Como sostuvimos en el capítulo dedicado al segundo grado (o de dominante), interpretamos las formas de dominante con el séptimo grado en el bajo siempre como segundos grados en inversión. En el presente caso se trata más bien de un floreo (recuérdese que un elemento idiomático de la taranta es el floreo ascendente y descendente) que cobra, sin embargo, todo su peso armónico.

Sería excesivamente prolijo un análisis de la obra que detallase la irisación y transformación de texturas y sonoridades matéricas, así como su distribución espacial, por exceder en mucho los límites de este estudio. Nos limitaremos a exponer someramente su sucesión temporal: sonido ordinario > *glissandi* a unísono y a semitono > *frullati* > *frullati* en trino > *frullato di lingua* > multifónicos-multifónicos trinados > gruñidos en la embocadura > acercarse y alejarse de la embocadura > salivilla entre los dientes > golpe de llaves > trino de timbre > *ecotones*-murmullos > *vocal fry* (trémolo grave sub-entonado) > sollozos-cantar y tocar > gruñidos > multifónicos > *frullati*.

La taranta flamenca posee una riqueza armónica tan fascinante que sus lecturas albergan aún muchísimas posibilidades. Mismamente, y realizando otra revisión, compusimos, en base suya, otra nueva obra geminada: «Égloga I, op. 79, Música Matérica XXXII» y «Égloga II, op. 80, Ecos de Taranta II», para un instrumento a solo (oboe y saxo soprano, respectivamente). Pero ese es otro cantar.

Cantar esta altura en los dientes semicerrados mientras se abre y cierra lentamente la comisura de los labios (singing this note through the teeth, opening and closing slowly the lips)

17 *simile* *simile*

Sx *ff* *fff* SHI *mf*

Cl *ff* *ff* *f* *f*

Sonito roto (break sound)

Grúñidos

20 *simile* Percutir con la lengua en el paladar (percussing with the tongue on the palate) Saliva entre los dientes

Sx *mf* SHI *f* *KN* *Rall. il grupo* *mf*

Cl *mf* *poco* SHI *f* *KN* *KN* *gliss.* *mf*

Cantar esta altura en los dientes semicerrados mientras se abre y cierra lentamente la comisura de los labios (singing this note through the teeth, opening and closing slowly the lips)

Percutir con la lengua en el paladar (percussing with the tongue on the palate)

Rall. il grupo

24 Subtone

Sx *mf* *ppp* *pp*

Cl *mf* *mf* *mf* *mf*

misma posición, pero diferente presión (same finger's position, different embouchure)

Rall. il grupo

Percutir en los agujeros (percussing on the holes)

Pulgar de atrás (llave de do y do#)

27 Cantar y tocar (singing and playing) Subtone

Sx *mf* *mf* *mp*

Cl *mf* *mf* *mf*

más presión

misma posición, pero diferente presión (same finger's position, different embouchure)

idem

Nota cantada 8ª real (ossia: 8ªbassa) (singing pitch actual 8ve.)

30 Slaps-con la-; poca altura y mucha percusión (la position, less sound, more percussion)

Sx *f* *mp*

Cl *f* *f* *mf*

idem

Sonito roto (break sound)

Cantar y tocar (singing and playing)

Nota cantada 8ª real (ossia: 8ªbassa) (singing pitch actual 8ve.)

Percutiendo con las llaves (percussing on the keys) Rall. il grupo Poco a poco sin soplar (progressively without blow) Percutir en los agujeros (percussing on the holes) 3

Sx 33 *mf* *ripetere veloce* *pp* (*f* possibile)

Cl 33 *mp* Percutir en la caña Rall. il grupo *mf*

Sx 36 Rall. il grupo Subtone (murmullos) *pp* sonido real (actual sound): mi-b-fa

Cl 36 *f* *mp* Sonito roto (break sound) Percutir en la caña

Sx 39 simile *pp*

Cl 39 frull de garganta Vocal fry (tremolo ultragrave semientonado) *mf*

Sx 41 Vocal fry (tremolo ultragrave semientonado) *mf* gliss

Cl 41 *mf* Percutir en los agujeros (percussing on the holes) sin percudir, sólo gliss asc. abriendo progresivamente la llave 2 ó B y los dedos 6, 5 y 4

Sx 43 Sollozos agudos-algo nasales-en la embocadura (high sob on the embouchure) *mp* *pp* transformar en gruñidos

Cl 43 *mp* *mp* Gruñidos en la embocadura (growing on the embouchure) *molto*

Sx 45 Nota cantada 8ª real (ossia: 8ªbassa) (singing pitch actual 8ve.) Cantar y tocar (singing and playing) *f* *sfz* Gruñidos en la embocadura (growing on the embouchure)

Cl 45 *mf* *mp* *f* *mf* Gruñidos en la embocadura (growing on the embouchure) *mp*

4

Sx 48 (trino doble) Cantar y tocar (singing and playing) Nota cantada 8ª real(ossia: 8ªbassa)(singing pitch actual 8ve.)

Cl 48 simile sfz

Sx 50 frull de garganta

Cl 50

Sx 52 frull di lingua

Cl 52 frull di lingua

Madrid, Enero-2010

Notas para la interpretación de Ecos de Taranta op 78 Música Matérica XXXI de Carlos Galán

Cada nota tiene su alteración (accidentals are valid only for the following notes)

Alteraciones: # 3/4 tono alto (3/4 tone sharp); # 1/4 tono alto(1/4 tone harp);
 ♭ 1/4 tono bajo(1/4 tone flat); ♭ 3/4 ton bajo(3/4 tone flat)

Cambio de compases siempre con la equivalencia de ♩=♪ (Change of time measure always ♩=♪)

Trémolos: Siempre lo más rápido posible, flaterz (Always "tremolo" as fast as possible, always frull.)

☹ Snif: Respiración breve (brief pause)

♪ → Mantener esta nota o acorde hasta donde se indica (Maintain this note or chord until the place where it is indicated)

☹☹☹ Repetir este grupo o acorde (Repeat this figure)

☹☹☹ Repetir este grupo o acorde cada vez menos rápidamente (Repeat this group in desacelerando)

☹ Partir de la nada (Dal niente)

☹☹☹ Trino de timbre: Trino con la misma altura pero distinta posición (timbre's trill: trills with the same pith but different position)

☹☹☹ Percutir en las llaves o agujeros (Percussing keys or holes)

☹☹☹ Cantar y tocar (playing and singing) La nota cantada suena en la 8ª real, aunque se podrá transportar

☹☹☹ Multifónicos: El sonido más importante será el inferior (Multiphonics: the bass sound is the main sound)



