



MODO DE MÍ Y FLAMENCO. A PROPÓSITO DE LA BIMODALIDAD

SALVADOR VALENZUELA LAVADO

Conservatorio Profesional de Música “Ángel Barrios”. Granada.
Departamento de Fundamentos de Composición

Resumen

El uso habitual de criterios y terminologías tonales y de la música eclesiástica al repertorio de las músicas tradicionales españolas, y por ende del repertorio *jondo*, terminan deformando la verdadera naturaleza modal de estas músicas. Así ocurre con el *modo de Mi*, presente desde antiguo en la música tradicional española y el más representativo del flamenco. Dentro del *modo de Mi*, el término “bimodalidad” fluctúa paradigmáticamente entre lo modal y lo armónico, siendo en los estilos de fandangos donde se ha aplicado dicho término. Proponemos criterios de análisis adecuados a este repertorio, contrastando opiniones y orientaciones terminológicas de distintos autores.

Palabras clave: flamenco, modo de Mi, bimodalidad, tonalidad.

Abstract

Regular use of criteria and tonal terminologies and church music repertoire of traditional Spanish music, and therefore the flamenco repertoire, distorting the true end modal nature of this music. So it is with the *modo de Mi*, present since ancient times in traditional Spanish music and the most representative of flamenco. Within the *modo de Mi*, the term “bimodality” paradigmatically fluctuates between modal and harmonic, being in the styles of fandangos where the term has been applied. We propose criteria appropriate to this repertoire analysis, contrasting opinions and terminological orientations different authors.

Keywords: flamenco, modo de Mi, bimodality, tonality.

Fecha de recepción:

13/03/16

Fecha de Publicación:

18/07/16

Introducción.

Desde la segunda mitad del siglo XX, la mayoría de teorizaciones en ámbitos de estudios sobre el flamenco han aplicado terminología y criterios tonales deducidos de la armonía académica a distintos estilos o *palos* del flamenco¹. Además, viene siendo habitual la aplicación de denominaciones griegas a este repertorio, que más que aclarar, desvían la atención a repertorios ajenos a la propia naturaleza de esta música². En el ámbito del flamenco, especialmente en los *fandangos*, se ha usado el término bimodalidad: bien para definir la alternancia de estribillo modal flamenco con copla tonal mayor³, bien para aludir a una bimodalidad que se produciría “en el seno de la misma copla”⁴, o bien a un bimodalismo en el que “además de cambiar de modo [...] cambiamos también, la Fundamental o centro tonal”⁵. Como vemos, varias realidades designadas bajo un mismo término demandan cierta clarificación. Utilizaremos inicialmente como criterio de análisis la idea del *modo de Mi* y de su característica fórmula cadencial⁶. De García Matos tomaremos la idea de bimodalidad y *alternancia modulante de tónicas homónimas*⁷, concepto desarrollado por Miguel Manzano en sus “itinerarios evolutivos” del *modo de Mi*. De este último autor usaremos también como más aptas para músicas tradicionales las siguientes denominaciones: *modo de do*, *modo de re*, *modo de mi*, etc.⁸ Y valoraremos los rasgos que definen un modo musical⁹ en coherencia con su plasmación armónica¹⁰.

Antecedentes teóricos.

El concepto de *bimodalidad* tiene al menos dos amplias interpretaciones dependiendo del punto de vista en el que nos situemos: desde el análisis melódico-modal y desde el análisis armónico. Pero abordadas por separado, no casan del todo bien. En la música artística

¹ BERLANGA, M. Á. (1998): “Los fandangos del Sur. Conceptualización, Estructuras Sonoras, Contextos Culturales”. Biblioteca Universitaria (Tesis Doctoral), Granada, Dirigida por Dr. D. Ramón Pelinski (Último acceso 17-03-2015), Pág. 138.

² MANZANO, M., *Cancionero leonés I (II). Tonadas de baile*. Ed. Diputación Provincial de León, 1993. Pág. 117.

³ FERNÁNDEZ MARÍN, L. (2006): “El Flamenco en la Música Nacionalista Española: Falla y Albéniz.” *Revista Música y Educación*, nº 65, (Marzo, 2006): Pág. 49.

⁴ TORRES CORTÉS, N., “El fandango de Lucena y los estilos de levante, consideraciones sobre la influencia de Lucena en el arte flamenco.” Ponencia, XXVI Congreso de Arte Flamenco, Lucena, Córdoba (septiembre 1998). Pág. 1.

⁵ HURTADO TORRES, A. & D., *Llave de la Música Flamenca*, Signatura ediciones, Sevilla, 2009. Pág. 140.

⁶ DONOSTIA, J. A. (1946): “El modo de Mi en la canción popular española. Notas breves para un estudio”. *Anuario Musical*. CSIC, vol. 1, (1946) Barcelona (1946): pp. 153-179.

⁷ GARCÍA MATOS, M., *Lírica popular de la alta Extremadura*. Edición, introducción e índice: M^a del Pilar Barrios Manzano, Cáceres, 2000. Edición en facsímil de Unión Musical Española. Madrid, 1944.

⁸ MANZANO, M., *Cancionero Popular de Burgos. I, Rondas y Canciones*, Ed. Música Mundana Maqueda. Publicaciones de la Excm. Diputación Provincial de Burgos, 2001.

⁹ BERLANGA, M. Á. (2010): “Análisis de la música de los verdiales en el marco de los fandangos del sur.” *Revista Jábega*. 103, Málaga (2010) pág. 49-73.

¹⁰ SCHOEMBERG, A., *Tratado de Armonía*, Ed. Real Musical, Madrid, 1990.

postromántica, diversos compositores usaron una técnica de superposición de *modos* de escritura polifónica denominada *bimodalidad* que se aleja de nuestro ámbito de análisis, pues nuestro enfoque se centra en el repertorio de la música española popular de tipo tradicional. Desde la teoría armónica occidental el término bimodalidad se ha usado para definir aspectos relacionados con la tonalidad.

1) Para aludir al sistema bimodal moderno en referencia a la *práctica común* occidental como un proceso histórico evolutivo que reduce los sistemas modales a tan sólo dos: *mayor tonal* y *menor tonal*. Aquí hemos de decir que nuestro enfoque abarca todos los sistemas modales y no podemos limitarnos a estos dos, viendo así más apropiado las denominaciones que utilizó el musicólogo Miguel Manzano para las músicas tradicionales¹¹ —*modo de do, modo de re, modo de mi*, etc.—, aunque en el presente artículo nos centramos en el *modo de Mi*.

2) A la *bimodalidad* entendida como *cambio de modo*:

Es el cambio del modo mayor al modo menor o viceversa, sin cambio de tónica. No desplazándose ésta no hay modulación; pero muchos teóricos consideran como tal el cambio de modo¹².

Ahora bien, si no hay paridad de criterios entre teóricos procedentes de la teoría armónica occidental, veremos que tampoco la hay entre folkloristas que abordan la música de tradición oral española. Por ejemplo, García Matos denominó canciones bimodales a aquellas en las que se producen ciertos modismos tonales “cuya bimodalidad, viene determinada casi siempre por el uso alternado de las terceras respectivas”¹³. Concepto que aquí no tendremos en cuenta, puesto que esa alternancia de terceras comparte una misma tónica. Para nuestro propósito, mantendremos que si se mantiene la misma tónica, no hay modulación sino cambio de modo, de color modal; aunque, como veremos, en el *modo de Mi* este fenómeno tiene unas connotaciones específicas de naturaleza modal que hay que distinguir.

3) Partiendo de ámbitos de música artística, Gevaert, en su Tratado de Armonía¹⁴ definió el modo Mayor-mixto desde la siguiente perspectiva (en traducción de Joaquín Zamacois):

Considerando como tonalidad fundamental de una obra musical un tanto desarrollada, el modo menor ha visto gradualmente disminuido su uso

¹¹ MANZANO, *Cancionero Popular de Burgos*. Op.Cit. Pág. 170.

¹² ZAMACOIS, J., *Tratado de Armonía*. Libro II, Ed. Labor, Barcelona, 1993. Pág. 141.

¹³ GARCÍA MATOS, *Lírica popular de la alta Extremadura*. Op. Cit. Pág. 34.

¹⁴ GEVAERT, F. A., *Traité D'harmonie. Théorique et Pratique*, Henry Lemoine et Cie, Paris, 1905, Biblioteca Nacional de España. pág. 141. <http://bdh.bne.es> (Archivo descargado el 27-02-2016)

después de la época de Bach y de Händel. A medida que esto iba sucediendo, el modo mayor, en cambio, ha ensanchado paulatinamente sus dominios y dejando sentir su soberanía, mezclando a sus armonías propias, claras y enérgicas, los acentos ensombrecidos del modo menor. Nuestro mayor actual se apropia a voluntad no solamente todos los acordes del menor integral, sino también sus alteraciones cromáticas. [...] No se trata de acordes nuevos. Lo que cambia, [...], es el sistema tonal que las encuadra y gobierna el discurso polifónico¹⁵.

La idea que planea aquí es la de “tónicas homónimas” basada en el sistema *bimodal* (mayor-menor tonal) y su compleja repercusión cromática en el plano armónico, pero hemos de observar que tal “gobierno de los elementos” (como las funciones de subdominante o dominante) no son aplicables al sistema modal *de Mi*.

Para establecer las ideas básicas que razonaremos, comencemos por asentar configuraciones básicas sobre el *modo de Mi* abordadas desde la Musicología española. Sustentaremos nuestros argumentos basándonos en el artículo de J. A. de Donostia sobre el *modo de Mi* en dos aspectos principales: 1) Su característica fórmula cadencial: “Dentro del marco de estas fórmulas o esquemas se desarrollan las melodías: la que permanece invariable (en un sentido amplio) es la fórmula cadencial con que finalizan”¹⁶. 2) A partir de este trabajo de Donostia, el *modo de Mi* quedó definido en sus dos principales vertientes: la primera aparece en “estado puro” —ascendentes y descendentes— y la segunda con alteraciones —alteraciones móviles y fijas—. Veremos que las armonizaciones (primero simples del folklore, y luego más elaboradas del flamenco) están deducidas de los comportamientos melódicos de esta sonoridad.

Rescataremos también la definición que García Matos aplicó a un original proceso de evolución de la *gama de Mi* (al que definía como modo arábigo), a saber: “Es principalmente, el que se origina de la alternancia de modulante de tónicas homónimas”¹⁷, un fenómeno que Miguel Manzano desarrolla a través del concepto “itinerarios evolutivos”. Sin embargo, omitiremos la palabra “modulante” para evitar cualquier confusión proveniente de influjo tonal, y creemos suficiente la siguiente: alternancia de tónicas homónimas.

La división que realiza Manzano entre el *modo de Mi* diatónico y *modo de Mi* cromatizado tiene su precedente en el estudio de J. A. de Donostia. En cuanto al *Mi* cromatizado —el más característico y tipificado— afirma en su *Cancionero Leonés* que se presenta “en todas sus variantes de amplitud y de diversidad de cuerdas recitativas (sol, la, si, do) y de grados afectados por la

¹⁵ ZAMACOIS, J., *Tratado de Armonía*. Libro II, Ed. Labor, Barcelona, 1993. Pág. 157.

¹⁶ DONOSTIA, J. A. (1946): “El modo de *Mi* en la canción popular española. Notas breves para un estudio”. Anuario Musical. CSIC, vol. 1, (1946) Barcelona (1946): pág. 157.

¹⁷ GARCÍA MATOS, *Lírica popular de la alta Extremadura*. Op. Cit. Págs. 30-31.

cromatización, aparte del III, que es el característico de esta organización modal. [...] “pero en otras campea con toda libertad”¹⁸.

Pasamos ahora a describir los itinerarios evolutivos “En su proceso evolutivo, el *modo* de Mi suele seguir dos itinerarios diferentes”¹⁹, pero que en otros casos “campea con toda libertad”²⁰.

El primer itinerario trata sobre la estabilización del segundo grado (fa#) a menudo como un proceso completo de tonalización, o hacia el tono menor (con subtónica sensibilizada: re#), o hacia la tonalidad mayor (al estabilizarse los grados III y VI).

El segundo itinerario se dirige hacia la sonoridad del *modo de sol*, cuando los grados II, III, y VI son mayores respecto a su fundamental. Aunque abundan numerosas tonadas de entonación ambiguas de estos sistemas modales o tonales —recordemos que estos itinerarios se encuadran dentro del fenómeno de *alternancia modulante de tónicas homónimas*—.

Valoraremos también los rasgos que definen un modo musical, como son: la especial importancia que adquieren algunos grados, donde podemos hablar de cuerdas o grados atractivos secundarios, siempre subordinados a la nota final, que le da nombre al modo. También aparecen fórmulas cadenciales (melódicas) intermedias o finales, además hay que sumar que ocasionalmente, y en determinados momentos del decurso melódico, ciertos grados de la escala suenan elevados o rebajados²¹, rasgos que deben estar en coherencia con su plasmación armónica pudiendo ser entendidas como digresiones del sonido principal²².

Por último, la distinción entre modo y escala no ha sido siempre bien precisada. Aunque existe la tendencia a identificar los conceptos de escala y modo como sinónimos, consideraremos el término *escala* como una serie de elementos sonoros que entran en juego; en cambio, el término *modo* lo aplicamos a la forma específica de combinación de esos elementos que se producen en la práctica de un determinado repertorio. Una analogía con el juego del ajedrez nos puede servir de ejemplo; la colocación de las fichas en el tablero al comenzar una partida nos muestra una distribución (escala), otra cosa es cómo interaccionan un grupo de fichas entre sí (modo).

Flamenco y bimodalidad.

El concepto de bimodalidad en los textos teóricos que versan sobre el flamenco se ha desarrollado a partir de un énfasis en el aspecto armónico más que en lo melódico-armónico, sin embargo, no hay que olvidar que este tipo de modalidad va unida a una particular “armonía” deducida primariamente

¹⁸ MANZANO, *Cancionero leonés I (II)*. Op.Cit. Pág. 119.

¹⁹ MANZANO, *Cancionero Popular de Burgos*. Op.Cit. Pág. 173.

²⁰ MANZANO, *Cancionero leonés I (II)*. Op.Cit. Pág. 119.

²¹ BERLANGA, “Análisis de la música de los verdiales...” Art.Cit. Pág. 53.

²² SCHOEMBERG, *Tratado de Armonía*, Op.Cit. Pág. 199.

de sonoridades que conservan su impronta modal (aunque se vean influidas de diversos modos por la tonalidad moderna). Presentaremos tres realidades distintas en la manera de enfocar la bimodalidad en el flamenco.

En el repertorio de los estilos flamencos, y en especial a las distintas formas de *fandangos*, es donde se ha acuñado el término bimodalidad por diversos autores, pero como veremos, también se extiende a otros *palos*. Miguel Ángel Berlanga (1998) abordó este asunto en su tesis dedicada a los *fandangos*²³. Ve el posible origen de dicho término retrotraerse desde Gevaert, pasando por García Matos, Hipólito Rossy y Crivillé. He aquí dos citas que hemos extraído, la primera de Gevaert, que usó para referirse a los *fandangos* que este autor oyó en su viaje a España:

Algunos intervalos se ven frecuentemente afectados de accidentes, ya que se dan transiciones muy bruscas a los tonos de do, de sol o de fa. La entrada de la copla, por ejemplo, se realiza siempre mediante una modulación que resulta de un efecto certero si es abordada limpiamente.²⁴

Como vemos, al referirse “a los tonos de do, de sol o de fa” está pensando en un cambio modal a partir de la entrada de la copla, y por tanto explicando el resto de acordes (fa, sol...) como subdominante y dominante de un nuevo centro tonal, que sería mayor. Veamos ahora la cita de Hipólito Rossy aplicando el término bimodalidad al flamenco:

La numerosa familia de los *fandangos* es bimodal, por cuanto que la parte instrumental [...] está en modo dórico, la copla se manifiesta en modo mayor y en su último fragmento [...] modula al modo dórico. [...] La aparición de la copla en modo mayor se manifiesta [...] bruscamente, tras el acorde tónico del modo dórico y sobre él, pasando sin otra preparación al acorde tónico del modo mayor.²⁵

En esencia, vemos que coincide con el modo de analizar los *fandangos* que propuso Gévaert. Rossy tampoco se ubica en la explicación modal de la armonía, aplica de modo indiscriminado criterios de la armonía clásica. Este modo de hablar de bimodalidad en el flamenco parece por tanto haber partido de estos autores. Así lo vemos aplicado en Lola Fernández Marín cuando escribe: “Se suele usar el término bimodalidad para definir la alternancia de estribillo modal flamenco con copla tonal mayor”²⁶. Este criterio divide de manera brusca, y sin aparente relación, el comportamiento de la copla y el de los estribillos e interludios instrumentales, como si de dos fases absolutamente separadas se tratara.

²³ BERLANGA, “Los *fandangos* del Sur...” (Tesis Doctoral), Op.Cit.

²⁴ *Ibíd.*, pág. 664.

²⁵ ROSSY, H., *Teoría del cante jondo*, CREDSA, Barcelona, 1966. Pág. 100.

²⁶ FERNÁNDEZ, “El Flamenco en la Música Nacionalista Española...” Art.Cit. Pág. 49.

¿Es ésta una explicación acertada del comportamiento melódico armónico de nuestras músicas tradicionales, y por ende del flamenco, o más bien es un análisis que sin afinar en su naturaleza modal, aplica sobre todo criterios deducidos de nuestra formación armónica moderna, apta para otros repertorios?

A propósito de los estilos de *Levante*, Norberto Torres, coincidiendo a grandes rasgos con la anterior explicación, introduce el siguiente matiz: “la bimodalidad no sólo afecta al contraste entre parte instrumental y copla, sino que se produce en el seno de la misma copla”²⁷. El autor toma este argumento aludiendo a los ya mencionados Gevaert e Hipólito Rossy: “La taranta contiene particularidades armónicas... [...], su copla moduladora, compuesta de seis fragmentos cadenciales...”²⁸. También recoge el siguiente argumento de Philippe Donnier sobre los estilos de *Levante*:

Respecto a la ambigüedad tonal FaM/DoM que presentan [...] diríase que la copla está en el tono de fa (modo mayor actual) con cadencias y semicadencias fragmentarias en la subdominante, en la dominante y en la tónica, para volver al punto de partida –la famosa “caída”, como dicen los flamencos- en el sexto y último fragmento²⁹.

Esta “doble tonalidad” sobre “Fa mayor/Do mayor” se sustenta curiosamente sobre la alteración y alternancia de la nota 5ª “sib-si”, pero como veremos, tales alteraciones pueden responder al influjo que ejercen ciertas notas de atracción en algunos casos. En realidad, sabemos que esa presencia del quinto grado rebajado en los fandangos de la zona de Levante no es algo exclusivo de ellos, pues también encontramos ejemplos en fandangos verdiales de Granada, Málaga y sobre todo Córdoba. Pero ciertamente, la especial abundancia en los casos de Andalucía oriental y Murcia, ha motivado esos tanteos armónicos que han derivado, finalmente, en el lenguaje tan característico de los cantes de Levante. La tercera definición es un tipo de bimodalismo clasificado por los hermanos Hurtado mediante el cambio de “centro tonal”, o lo que entendemos como tónicas de distinto nombre, en dos casos: hacia el VI y hacia el IV:

Es aquel bimodalismo en el que, además de cambiar de modo [...] cambiamos también, la Fundamental o centro tonal. Ahora bien, el modo al que pasamos no puede ser elegido libremente, sino que —si este es Mayor, Jonio o Mixolidio—, la Fundamental de este modo debe ser la misma nota que actúa como VI grado del Modo Frigio Principal. [...] En el caso de que pasemos de Frigio a menor o a Eolio, la escala modal complementaria resultante será aquella cuya Fundamental sea el IV grado del modo Frigio de partida³⁰.

²⁷ TORRES “El fandango de Lucena y los estilos de levante...” Art.Cit. pág. 1.

²⁸ Ibídem, pág. 9.

²⁹ Ibídem, pág. 9.

³⁰ HURTADO, *Llave de la Música Flamenca*, Op.Cit. Pág. 140.

Especificando que el *bimodalismo con cambio de centro modal* es el más común “y podemos apreciarlo, principalmente, en toda la amplia familia que constituye el Fandango y sus múltiples derivados”³¹. De los derivados incluye a la *Soleá*, la *Caña* y el *Polo* —nota a pie de página—. Esta definición no contempla los fenómenos melódicos de tipo modal que aquí estamos considerando, ya que el desplazamiento al VI como “fundamental” nos introduce sutilmente en una lectura armónica que no considera la variedad de notas recitativas y otros aspectos configurativos propios de la música modal. Esta explicación afirma claramente que en la familia de los fandangos hay cambio de centro tonal, idea que nosotros argumentaremos como no adecuada para un análisis que considere la naturaleza modal de estas músicas.

En definitiva, los tres argumentos presentados —los de Lola Fernández, Norberto Torres y los hermanos Hurtado— siguen la línea marcada por Gevaert, García Matos, Rossy, Crivillé y Donnier. Todos ellos aplican principalmente criterios tonales y denominaciones griegas que entendemos que pueden confundir a la hora de abordar un repertorio, como es el flamenco, que deriva en gran parte de músicas tradicionales españolas y andaluzas.

Presentados y definidos estos argumentos, podemos ahora contrastarlos. En primer lugar, y siguiendo en esto a las ideas que Berlanga expone en su tesis de doctorado, la melodía de muchos fandangos preflamencos de Andalucía (de la familia de los verdiales o malagueñas preflamencas) y de muchos fandangos flamencos orientales, dibujan curvas melódicas que no sugieren ningún tipo de cambio modal distinto al *modo de Mi*: las cadencias de cada tercío, con frecuencia descendentes, no resuelven sino al final, y lo hacen en la nota principal del *modo*. Además, Berlanga detectó variedad de discursos en las secuencias melódicas en diálogo con sus correspondientes secuencias armónicas:

Habiendo detectado en los análisis previos una gran variedad en la manera de evolucionar las secuencias melódicas —aunque todas se puedan explicar cómo una preparación hacia la cadencia final—, esta variedad no se corresponde con lo que se observa en las secuencias acórdicas: prácticamente las mismas en todos los fandangos. Hay una ausencia de correspondencia entre un hecho y otro: variedad en lo vocal, uniformidad en lo instrumental. Las cadencias armónicas —o más bien: “secuencias acórdicas”— no muestran correspondencia exacta con las cadencias melódicas³².

El siguiente cuadro muestra distintos fandangos-verdiales de distintas zonas (Málaga, Granada, Jaén, Cádiz, Almería), en él se aprecia la no correspondencia melódica con las armonizaciones en algunos *tercios*. Esta práctica en los modos de cantar —más arcaica— la heredarán algunos fandangos flamencos orientales (ver gráfico *malagueña de la Trini*), algo que

³¹ *Ibíd.*, pág. 141.

³² BERLANGA, “Los fandangos del Sur...” *Op.Cit.* Pág. 188.

no se detecta en los fandangos de Huelva ni en otros tipos de fandangos más modernos.

Gráfico 1: Fandangos verdiales. Algunas disonancias características (Berlanga, 1998: 192)

Ej. 22

Ej. 25

Ej. 26

Ej. 30

* = disonancia

Acordes del acompañamiento instrumental

Transcripciones.

En nuestra transcripción de la *soleá de la Serneta*³³ no hemos encontrado atisbo alguno de tonalidad mayor (ver gráfico) o cualquier otro cambio de centro tonal, lo que aparece en la melodía es la relación “mi-la” con su característica ambigüedad de afinación “fa-sol” al ascender y descender según la nota de atracción sea “la” o “mi”. Este fenómeno es muy característico de las músicas tradicionales españolas, Donostia observó que ya en los vihuelistas —siglo XVI— aparece este tipo armónico, como algo propio de los instrumentos rasgueados³⁴. Manzano incluye estos desajustes como “sonidos ambiguos”, que hacen referencia a afinaciones no temperadas, al uso de pequeños desajustes en determinados grados de cada modo.

Siguiendo con nuestro análisis —en nuestra transcripción—, allí donde se armoniza con acorde de DoM resulta llamativo que coincida con la nota fundamental del modo: “Mi”. En sentido melódico no vemos por ningún lado atisbo alguno de bimodalidad. Por otro lado, un error común en que suelen caer distintos autores es pensar que la 3ª nota del *modo* ha de estar siempre

³³ MORENTE, E., Morente-Sabicas (Nueva York-Granada). BMG/Ariola, 2xVinyl, LP, Album (1990).

³⁴ DONOSTIA, “El modo de Mi en la canción popular española.” Op.Cit. Pág. 170.

alterada (visión de escala). Pero un análisis melódico detallado nos ha hecho ver que esa nota tiene tres funciones —tipificada por Donostia como: uso de la 3ª como alteración móvil—. a) Cuando es atraída por el 4º grado, en pasajes melódicos que se sitúan en torno a ese 4º grado. b) Como reposo cadencial “sol#” como nota que forma parte del acorde de tónica frigia. c) Como nota neutral —sin alteración—, cuando participa del discurso melódico sin una función precisa (hemos decidido denominar *función neutra* a esta nota para diferenciarla de las funciones anteriores).

Gráfico 2: Soleá de la Serneta. (Enrique Morente, 1990)

1

Afinación ambigua

Fui pi_e dra y per dimi cen tro ay_ Fui pi_e dra y per dí mi cen tro y m'a____ro ja ron_ al mar
y_al ca bo de mu cho tiem po ay mi cen tro vi ne_a_en con trá

2

E(b9) Am E(b9) Am E(b9) G7 C Fma7(#11) E(b9)

Afinación ambigua *Afinación ambigua* *Afinación ambigua*

3

E(b9) Am E(b9) Am E(b9) G7 C Fma7(#11) E(b9)

En la *malagueña de la Trini* de Antonio Chacón en versión de Enrique Morente³⁵, el cromatismo de la 5ª rebajada —en los estilos de *Levante* es mayor esa tendencia, pero también en la zona de Málaga y Córdoba—. Además de nuestra transcripción melódica, hemos colocado dos armonizaciones, la primera una armonización de Pepe Habichuela en la versión cantada por Enrique Morente (ver los incisos triangulares del gráfico, C-F-C-G-C), y la segunda más afín a los estilos de Levante. Los Hurtado defienden una melodía *mixolidia* donde “el modo frigio sirve de marco que

³⁵ MORENTE, E., *Homenaje a D. Antonio Chacón*. Clave, Hispavox CD, 2xLP Álbum Re (1977).

envuelve toda la pieza”³⁶, opinión un tanto exagerada al tratarse de una variante de *Malagueña* muy influenciada por los estilos de Levante, en la cual la distribución del esquema armónico es distinta al esquema general típico del fandango, pues en los tercios 1 y 3 se “enfatisa” —en términos armónicos— el II grado.

De esta variante en los estilos de Levante podemos apuntar un inciso a modo de precedente histórico en la *Jácara de fandanguillo* de Juan Francés de Iribarren compuesta en Málaga (1733). En esta pieza el coro inicia de golpe una espectacular “dominante secundaria” sobre el II grado —F7-Bb, la transcripción de esta pieza se encuentra en el Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada³⁷—, aquí la estructura armónica actual del fandango no está aún formada, pero podría tomarse como un estadio evolutivo anterior a la fórmula armónica que hoy conocemos; por otro lado, pudiera ser que Iribarren hubiese basado dicha enfatización armónica en algún tipo de melodía tradicional de la zona (sobre tales enfatizaciones armónicas hablaremos más adelante). En la transcripción armónica de Pepe Habichuela de esa misma malagueña, opta por contestar la guitarra a través del esquema armónico tradicional de los fandangos, en los tercios 1^o y 3^o en DoM —también podría haberlo hecho en FaM o quedarse en Do7, típico también del toque por levante—. Estas son las cosas que ocurren cuando los esquemas armónicos están cristalizados en la memoria colectiva. Pero como apunta Berlanga, la no correspondencia melódica con las armonizaciones en algunos *tercios* es una herencia de distintos modos de cantar de mayor arcaísmo que otros fandangos más modernos.

Gráfico 3: *Malagueña de la Trini*. (Enrique Morente, 1977)

The musical score for "Malagueña de la Trini" is presented in three lines. Each line contains a single melodic line with lyrics underneath. Chord symbols are placed above the notes, and triangles above the staff indicate the harmonic structure. The first line has three measures with lyrics "a que tan to me con si_en te", "si tu no me_ha de que ré", and "a que tan to me con si_en te". The second line has two measures with lyrics "ma_ta me ya de una vez" and "por que yo te per do_nola muer_te". The third line has one measure with lyrics "e_ ay que ya no qui_ero pa de cé".

³⁶ HURTADO, *La Llave de la Música Flamenca*, Op.Cit. Pág. 138.

³⁷ NARANJO LORENZO, L. E. (1997): “Trascripción de una selección de la obra de Francés de Iribarren (1699-1767) (estudio preliminar y catálogo)”. Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, Inédito. Pág. 256.

Un caso singular aparece en los fandangos de *Calañas*, popularizado por *El Cabrero* y su guitarrista *Sousa* y rescatados del folklore³⁸. Al parecer este cantaor hizo modificaciones para adaptarlo al flamenco de la versión rescatada en los años 70³⁹, posteriormente aparece con otros matices en la versión de Gonzalo Clavero —quien aportó un *tercio* en la configuración última de este fandango⁴⁰—. De esta versión de Clavero se percibe un breve cambio mayor-menor en la primera estrofa que recuerda a un tipo de alternancia que también usa los de Santa Eulalia y que veremos más adelante. Hay quienes explican este fandango configurado en una sonoridad distinta a la del modo de Mi. Nosotros entendemos que esta explicación ignora su cadencia final, que es propia del *modo de Mi* tal y como apuntó Donostia. En segundo lugar no está nada claro que se configure en torno a procedimientos tonales: por su comienzo en la nota “si” —5ª del *modo de Mi*—, junto a notas de apoyo, tetracordios, notas importantes o ausencia de sensible. Obsérvese que en este fandango los tetracordios y pentacordios internos tienen un papel destacado [si-mi-la; si-mi-si], especialmente las notas “si-mi” que son las que articulan el discurso. Por eso es más lógico situarlo en el segundo itinerario evolutivo clasificado por Miguel Manzano —conversión completa, exceptuando la cadencia final—, el cual se dirige hacia la sonoridad del *modo de sol* (*mixolidio*, en terminología modal internacional actual) cuando los grados II, III, y VI son mayores respecto a su fundamental (mi). Esto conlleva no entender el IV grado como un nuevo centro tonal —según la explicación de los Hurtado—, sino que es el *modo de Mi* el que sigue articulando el discurso mediante sus notas características. Estaríamos ante el fenómeno de *alternancia de tónicas homónimas* en base al modo de Mi.

Gráfico 4: *Fandangos de Calañas. El Cabrero (1980)*

Más interesante que el estilo anterior es el *fandango de Santa Eulalia*⁴¹, que plantea la idea de la *alternancia mayor-menor* de la nota 6ª “do” unas veces natural, otras sostenida (distinta de la alternancia modulante de tónicas homónimas). La aparición de “do” natural en las estrofas 2 y 4 es

³⁸ BERMÚDEZ, E. “El Cabrero, Porque callar es morir. Crónicas de El Cabrero, Gira 40 Aniversario.” 2012, <https://elcabrero40aniversario.wordpress.com/2012/01/23/como-le-iban-a-dar-a-el-cabrero-que-acababa-de-llegar-al-flamenco-el-diploma-silverio-1980>

³⁹ Fuente, web del Ayuntamiento de Calañas: <http://www.calanas.org/index.php?id=1645> (Página consultada 16-01-2015).

⁴⁰ En el siguiente enlace Gonzalo Clavero explica y canta las dos versiones de este fandango. La primera es la rescatada en los años 70, la segunda versión cantada es la suya. Enlace web: <https://www.youtube.com/watch?v=D8CuUdIThes> (Página consultada 29-02-16).

⁴¹ TORONJO, P., *Grandes Cantaores del Flamenco*. Universal. POLIGRAM IBERICA, S.A Madrid (1977).

mediante en el tetracordio descendente “mi-si” incluso hemos percibido la nota “re” como apoyo –intervalo de 3m “re-si”–, excepto en el inicio de la 4ª estrofa donde ocurre un interesante paso cromático. Al igual que el fandango de *Calañas*, hay una relación velada entre “mi-la” y “mi-si” con notas de reposo secundarias, e igualmente nos decantamos en que es el *modo de Mi* el que impone el fraseo en los finales de las estrofas 2, 4 y 6 –segundo itinerario en terminología de Manzano, hacia el *modo de Sol*–. La ambigüedad de la nota “do” se explica mediante las notas de atracción: generalmente, en las terminaciones descendentes, cuando el tetracordio es “mi-si” el “do” es natural y cuando el pentacordio es “mi-la” el “do” es sostenido.

Gráfico 5: Fandangos de Santa Eulalia. Paco Toronjo (1977)

En el siguiente gráfico hemos reducido los dos tipos de fandangos de Huelva a notas esenciales. Podemos deducir a partir de estos dos casos concretos una forma de funcionar del *modo de Mi* en su discurso melódico, a saber: el juego alternante de tetracordios internos.

Gráfico 6: Modo de Mi. Tetracordios y pentacordios alternantes (transcripción: Salvador Valenzuela)

De las “falsas consonantes” de Gaspar Sanz a las “dominantes secundarias” de Arnold Schoenberg.

Vamos a centrar la atención sobre un recurso musical que es propio de la música instrumental y que tiene su origen en un tipo de práctica musical denominada “melodía acompañada”, con distintas denominaciones según repertorios históricos. Desde el análisis armónico suelen definirse como

enfaticaciones, inflexiones o como *dominantes secundarias* en terminología de Arnold Schoenberg.

La teoría armónica le ha asignado un papel de “función tonal” dentro de su sistema organizativo. Sin embargo, este recurso armónico era ya conocido y practicado antes de la codificación del sistema tonal, tanto en ambientes de música de autor como en repertorios de ámbito popular que emergieron a lo largo del siglo XVII, y que reflejan los tratados en “estilo rasgueado” o el sistema de cifrado derivado del bajo continuo iniciado en Italia alrededor del año 1600. Rastrear el origen de este recurso armónico es harto complejo por estar envuelto en una tendencia histórica de síntesis tanto de procesos cadenciales como de reordenación de anteriores sistemas modales renacentistas y barrocos. Aquí solo apuntaremos algunos datos históricos que hemos encontrado en algunos tratados hispanos de guitarra rasgueada.

Un aspecto afín a este tema es el influjo mutuo guitarra-cante como un tipo de monodía sincrética; ponemos como ejemplo la predilección de los acordes de 7ª en los estilos de *levante* “Como subrayó Hipólito Rossy, el ámbito suprarregional de Levante refleja un gusto por los acordes de séptima”⁴². Los acordes de séptima era materia asumida por algunos guitarristas desde los antiguos discos de pizarra de inicios del siglo XX. El uso de estos acordes de séptima o “enfaticaciones” hay que situarlo en un contexto europeo, que en España viene de una larga tradición a través de los tratados de guitarra rasgueada. Doizi de Velasco ya hizo una interesante mención al tritono: “Son las falsas, segunda séptima, quinta menor (o, tritono, que en la Guitarra es todo uno)”⁴³. Este detalle de Doizi es muy interesante al asociar específicamente tal disonancia al estilo acórdico de la guitarra rasgueada, un tipo de concepción vertical de las consonancias distinto al tradicional contrapunto, el cual trata la disonancia como elemento discordante que ha de resolver. El portugués se sitúa en una concepción muy distinta, al incluir la disonancia de tritono como “todo uno”, en una clara visión vertical de los sonidos.

Más adelante, en el primer tratado español de bajo continuo *Instrucción de Música sobre la guitarra española* de Gaspar Sanz⁴⁴, el acorde que hoy entendemos como V⁷ —e inversiones— es tratado de forma sistemática mediante la denominación de “falsas consonantes” en su *Laberinto 2º de las falsas y puntos estraños y difíciles que tiene la guitarra* de su tratado.

⁴² TORRES, “El fandango de Lucena y los estilos de levante...”, Art. Cit. Pág. 14.

⁴³ DOIZI DE VELASCO, N. *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad y perfección, y se muestra ser instrumento perfecto y abundantísimo*. Egidio Long, Nápoles, 1640. Enlace: <http://bdh.bne.es> (último acceso 25-11-2015). Pág. 22.

⁴⁴ SANZ, G., *Instrucción de música sobre la guitarra española*, Con licencia: en Zaragoza, por los herederos de Diego Dormer. Ed. Facsímil. Zaragoza, 1697 (Primera edición en Zaragoza: 1674; libros 1º y 2º, y 8ª edición en Zaragoza: 1697; libro 3º). Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh.bne.es> (Fecha de descarga: 04-04-2015)

También en el tratado *Llave de la Modulación* de Antonio Soler, — omitiendo la terminología tradicional de *falsas* (disonancia)— y expresada de la siguiente forma: “para que cualquier modulación salga sonora, se procurará coger la quinta del tono que se desea”⁴⁵, este autor sería uno de los primeros casos de la introducción en España de la teoría armónica iniciada por Rameau con su Tratado de Armonía (1722).

La tardía publicación del tratado de guitarra de Vargas y Guzmán fechada en Cádiz (1773) “toca un estilo tradicional de la guitarra, que había dejado de aportar novedades desde hacía más de una centuria, pero que estaría vigente en ámbitos populares”⁴⁶.

En efecto, este procedimiento se proyecta hacia el siglo XIX en determinados ambientes, también en la Nueva España a raíz de dos manuscritos encontrados, uno en 1974 en los fondos mexicanos en la Newberry Library de Chicago y fechado en Veracruz en 1776, y otro en el Archivo General de la Nación (México) en 1981 — El manuscrito de Oviedo, a diferencia de los anteriores incluye un tratado dedicado al estilo rasgueado—. Este tratado mantiene aún la denominación de *falsas*, ofreciendo un capítulo completo a ellas: “De las especies falsas que se han de tratar, su número y circunstancia”⁴⁷.

Lo que hoy conocemos como acorde de 7^a de dominante aparece en el apartado “Del uso de la ligadura de séptima y los diferentes bajos sobre que se puede ejecutar”⁴⁸. Estas ligaduras, al igual que hiciera Gaspar Sanz, mantienen el orden de prevención y resolución.

Este detalle, que se repite en distintos tratados de guitarra rasgueada (Gaspar Sanz, Santiago de Murcia...) revela la importancia de las cadencias en el uso de disonancias de séptimas. Por tanto este recurso es propio del acompañamiento instrumental a melodías a solo —melodía acompañada—, que los tratados de guitarra rasgueada del XVII en adelante reflejan ampliamente y por tanto habrían contribuido a su propagación y difusión. El seguimiento de este recurso instrumental en músicas tradicionales es difícil de rastrear a causa de su transmisión oral, pero sí son habituales en piezas de autor en el acompañamiento pianístico de inspiración popular, como en la canción andaluza del XIX. Estamos convencidos de que este recurso instrumental en su adaptación con la estructura melódica jugó un papel destacado y su aparición en los distintos géneros populares andaluces del XIX, y hemos de entenderlo como una continuidad histórica y en ambos casos una ampliación de la estructura musical en el sistema modal de Mi.

⁴⁵ SOLER, A., *Llave de la Modulación*, Broude Brothers, USA, 1967, Facsímil de la edición de 1762, Madrid. Pág. 80.

⁴⁶ MEDINA ÁLVAREZ, Á., *Explicación de la guitarra (Cádiz, 1773)*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 1994, Autor original: Vargas y Guzmán, J. A., Ángel Medina Álvarez (ed.), a partir del manuscrito de la Biblioteca Medina, Oviedo. Pág. XXVI.

⁴⁷ *Ibíd.*, pág. 99.

⁴⁸ *Ibíd.*, pág. 107.

(...) el canto siempre ha ido por delante y el acompañamiento armónico ha tratado de ordenar las melodías cantadas. (...). En el caso del flamenco, en multitud de grabaciones de principios de siglo de estilos en formación, como los cantes mineros o las bulerías, es patente la búsqueda de acordes en los guitarristas, que no aciertan a encontrar el que mejor se adecua al estilo hasta pasado un tiempo y asentado el cante”⁴⁹.

Desde la teoría armónica, la denominación “dominante secundaria” tiene su procedencia en Arnold Schoenberg, el cual especula sobre su posible origen: “La expresión dominante secundaria no debe ser mía, sino que [...] probablemente surgió hablando con un músico al que yo exponía la idea de construir dominantes sobre tríadas secundarias”⁵⁰. El oído identifica desplazamientos momentáneos del centro modal, pero son percibidos como estadios intermedios dentro de una estructura mayor. En definitiva, es la utilización de un elemento armónico-funcional sobre distintos grados del *modo de Mi*, aunque... en correspondencia con la melodía, y no como un ente abstracto autónomo.

Conclusiones.

Los criterios de análisis de J. A. de Donostia en base al *modo de Mi*, junto a la idea de *alternancia modulante de tónicas homónimas* de García Matos como fenómeno exclusivo del *modo de Mi* desarrollado por Miguel Manzano a través de sus itinerarios evolutivos, son válidos para abordar el sistema modal de Mi en el repertorio del flamenco.

La dialéctica analítica entre armonía-modalidad ha de presentarse de forma equilibrada para no caer en contaminaciones y por tanto en conclusiones erróneas que suelen tener su origen en aspectos analíticos derivados de la tonalidad occidental.

Una visión exclusivamente armónica desvía la atención hacia los “recipientes” (armonía) e impide la observación en detalle del contenido (modo musical). En primer lugar porque las melodías no comparten las leyes de atracción que impone el sistema tonal. En segundo lugar, en no distinguir adecuadamente aspectos propios del *modo* musical con recursos funcionales propios del acompañamiento instrumental. Ambos aspectos, lo modal y lo instrumental, se complementan entre sí para conformar un todo, a la vez que funcionan con distintos códigos.

En el modo de Mi del repertorio *jondo* se detectan distintas formas de funcionar, no sólo en la distinción entre la familia de los *fandangos* con los estilos afines a la *soleá*, sino entre los mismos *fandangos* entre sí.

⁴⁹ CASTRO, G. (2011): “Los otros fandangos, el cante de la madrugá y la taranta. Orígenes musicales del cante de las minas.” Revista La Madrugá, nº 4 (junio, 2011). Pág. 124. <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/132281/122571> (Página consultada 29-02-16).

⁵⁰ SCHOENBERG, *Tratado de Armonía*, Op.Cit. Pág. 203.

El fenómeno de alternancia de tónicas homónimas —o cambio de *modo* homónimo— explica una forma de interacción en la cual el *modo de Mi* se desenvuelve en músicas tradicionales españolas, y por ende en el repertorio *jondo*. La principal razón que impide clasificar a este fenómeno como “bimodal” es debido a las alteraciones producidas —ya sean móviles o fijas— en el discurso melódico, pues comparten un mismo centro modal, a saber: “mi”. Otro gran grupo en que se mueve el modo de Mi se distingue por el uso de la variante “mi-la” —con sus alteraciones móviles en las notas 2ª y 3ª— en conjunción con “mi-si”, aquí tampoco hemos encontrado atisbo alguno de bimodalidad en el sentido de cambio de centro tonal.

Por último, los cromatismos habituales en algunos estilos de *levante*, también Málaga y Córdoba —en especial el intervalo de 5ª rebajada en cadencias intermedias—, forman parte del comportamiento habitual de estas melodías, sobre todo en determinados giros melódicos y fórmulas cadenciales⁵¹. En términos armónicos, determinadas giros cadenciales intermedios son acompañados por acordes de 7ª, que en la teoría armónica se denominan *enfaticaciones* o *dominantes secundarias* —en terminología de A. Schoenberg—, sin embargo, y lejos de lo que se suele pensar, esta práctica es propio del acompañamiento instrumental “melodía acompañada”.

La progresiva adaptación de este antiguo recurso instrumental a las estructuras melódicas jugaron un papel destacado en la cristalización de distintos géneros populares andaluces del XIX, y hemos de entenderlo como una ampliación de la estructura musical del sistema modal de Mi. Por tanto, las distintas “enfaticaciones armónicas” utilizadas sobre los fraseos melódicos puntúan los cromatismos, pero también dirige a un oído sensible hacia una meta determinada. El error en que suelen caer distintos autores es confundir las enfaticaciones con nuevas tonalidades. Más bien hemos demostrado que esta idea está más cerca del sentido armónico de *inflexiones* o *enfaticaciones* transitorias que otra cosa, pues los distintos desplazamientos hacia otros grados del sistema pertenecen de hecho al mismo sistema: el *modo de Mi*. Con todo, no descartamos que existan tonadas bimodales en otros repertorios, como en la canción popular andaluza o en canciones de autor.

Referencias bibliográficas.

BERLANGA, M. Á. (1998): “Los fandangos del Sur. Conceptualización, Estructuras Sonoras, Contextos Culturales”. Biblioteca Universitaria (Tesis Doctoral), Granada, Dirigida por Dr. D. Ramón Pelinski, Archivo PDF (Último acceso 17-03-2015).

BERLANGA, M. Á. (2010): “Análisis de la música de los verdiales en el marco de los fandangos del sur.” *Revista Jábega*. 103, Málaga (2010) pág. 49-73.

BERMÚDEZ, E. “El Cabrero, Porque callar es morir. Crónicas de El Cabrero, Gira 40 Aniversario.” 2012,

⁵¹ MANZANO, *Cancionero Popular de Burgos. I*, Op.Cit. Pág. 170.

<https://elcabrero40aniversario.wordpress.com/2012/01/23/como-le-iban-a-dar-a-el-cabrero-que-acababa-de-llegar-al-flamenco-el-diploma-silverio-1980/>

CASTRO, G. (2011): “Los otros fandangos, el cante de la madrugá y la taranta. Orígenes musicales del cante de las minas.” *Revista La Madrugá*, nº 4 (junio, 2011): 77 páginas (59-135).

<http://revistas.um.es/flamenco/article/view/132281/122571>

DOIZI DE VELASCO, N. *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad y perfección, y se muestra ser instrumento perfecto y abundantísimo*. Egidio Long, Nápoles, 1640. Enlace: <http://bdh.bne.es>. (último acceso 25-11-2015)

DONOSTIA, J. A., “El modo de Mi en la canción popular española. Notas breves para un estudio”. *Anuario Musical*. CSIC, vol. 1, (1946) Barcelona (1946): pp. 153-179.

DOMÍNGUEZ MUÑOZ, J., *A mi me llaman Cabrero*. Discos Olivo, álbum (1980). Seudónimo: El Cabrero.

FERNÁNDEZ DURÁN, D., “Sistemas de organización Melódica en la Música de Tradicional Española.” Facultad de Geografía e Historia. Historia y Ciencias de la Música, Madrid, 2009, (Tesis Doctoral) Dirigida por Victoria Eli Rodríguez.

FERNÁNDEZ MARÍN, L., “El Flamenco en la Música Nacionalista Española: Falla y Albéniz.” *Revista Música y Educación*, nº 65, (Marzo, 2006): Pág. 29-64.

FERNÁNDEZ MARÍN, L., “La bimodalidad en las formas del fandango y en los cantes de levante: origen y evolución”. *Revista de Investigación sobre Flamenco. La Madrugá*, nº 5. (Diciembre, 2011): pág. 37-53.

GARCÍA MATOS, M., *Cancionero Popular de la Provincia de Cáceres. (Lírica Popular de la Alta Extremadura Vol. II). Materiales recogidos por Manuel García Matos. Edición crítica por Josep Crivillé y Bargalló*, Ed. Instituto Español de Musicología del CSIC. Barcelona. 1982.

GARCÍA MATOS, M., *Lírica popular de la alta Extremadura*. Edición, introducción e índice: M^a del Pilar Barrios Manzano, Cáceres, 2000. Edición en facsímil de Unión Musical Española. Madrid, 1944.

GEVAERT, F. A., *Traité D´harmonie. Théorique et Pratique*, Henry Lemoine et Cie, Paris, 1905, Biblioteca Nacional de España. <http://bdh.bne.es> (Archivo descargado el 27-02-2016)

HURTADO TORRES, A. & D., *Llave de la Música Flamenca*, Signatura ediciones, Sevilla, 2009.

MANUEL, P., "Modal Harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish syncretic Musics." *Yearbook for Traditional Music*, vol. 21 (1989): 70-93. Traduc./comentarios: M. Ángel Berlanga.

MANZANO, M., *Cancionero leonés I (II). Tonadas de baile*. Ed. Diputación Provincial de León, 1993.

MANZANO, M., *Cancionero Popular de Burgos. I, Rondas y Canciones*, Ed. Música Mundana Maqueda. Publicaciones de la Excm. Diputación Provincial de Burgos, 2001.

MEDINA ÁLVAREZ, Á., *Explicación de la guitarra (Cádiz, 1773)*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 1994, Autor original: Vargas y Guzmán, J. A., Ángel Medina Álvarez (ed.), a partir del manuscrito de la Biblioteca Medina, Oviedo.

MORENTE, E., *Homenaje a D. Antonio Chacón*. Clave, Hispavox CD, 2xLP Álbum Re (1977).

MORENTE, E., *Morente-Sabicas (Nueva York-Granada)*. BMG/Ariola, 2xVinyl, LP, Album (1990).

NARANJO LORENZO, L. E. (1997): "Trascripción de una selección de la obra de Francés de Iribarren (1699-1767) (estudio preliminar y catálogo)". Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, Inédito.

ROSSY, H., *Teoría del cante jondo*, CREDSA, Barcelona, 1966.

SANZ, G., *Instrucción de música sobre la guitarra española*, Con licencia: en Zaragoza, por los herederos de Diego Dormer. Ed. Facsímil. Zaragoza, 1697 (Primera edición en Zaragoza: 1674; libros 1º y 2º, y 8ª edición en Zaragoza: 1697; libro 3º). Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh.bne.es> (Fecha de descarga: 04-04-2015)

SCHOEMBERG, A., *Tratado de Armonía*, Ed. Real Musical, Madrid, 1990.

SOLER, A., *Llave de la Modulación*, Broude Brothers, USA, 1967, Facsímil de la edición de 1762, Madrid.

TORONJO, P., *Grandes Cantaores del Flamenco*. Universac. POLIGRAM IBERICA, S.A Madrid (1977).

TORRES CORTÉS, N., "El fandango de Lucena y los estilos de levante, consideraciones sobre la influencia de Lucena en el arte flamenco." Ponencia, XXVI Congreso de Arte Flamenco, Lucena, Córdoba (septiembre 1998). El texto completo con sus partituras está publicado en nuestro reciente libro *Guitarra Flamenca*, Vol. 1: Lo clásico, Signatura Ediciones, Sevilla, 2004.

ZAMACOIS, J., *Tratado de Armonía*. Libro II, Ed. Labor, Barcelona, 1993.