



SINFONÍA VIRTUAL
REVISTA DE MÚSICA Y REFLEXIÓN MUSICAL
ISSN 1886-9505 | Indexada en Latindex

EBSCO, DIALNET, RILM, MIAR, CIRC,
REBIUN

www.sinfoniavirtual.com

LOCURA DE BRISA Y TRINO DE MANOLO SANLÚCAR UNA PROPUESTA DE RENOVACIÓN DEL SISTEMA MUSICAL DEL FLAMENCO

MAËL GOLDWASER

Guitarrista.
Master en musicología Universidad de
Toulouse Jean-Jaurès

Resumen

El presente artículo trata de las correspondencias entre la música del disco *Locura de Brisa y Trino* y el pensamiento teórico de su compositor, el guitarrista flamenco Manolo Sanlúcar. A partir del análisis que el compositor hace sobre su propia música analizamos ciertas características musicales del disco tratando de mostrar los vínculos entre éstas y el proyecto artístico de Manolo Sanlúcar.

Palabras clave: Manolo Sanlúcar, Música, Flamenco, Teoría musical.

Abstract

The present article deals with the interconnections between the music of the album *Locura de Brisa y Trino* and the flamenco guitarist Manolo Sanlúcar's theoretical thoughts. Based on the analysis that the composer made of his own music we will analyse a number of musical characteristics of the album and try to show the connections between these and Manolo Sanlúcar's artistic approach.

Keywords: Manolo Sanlúcar, Music, Flamenco, Music theory.

Fecha de recepción: 20/06/2022

Fecha de publicación: 01/07/2022

Introducción

Locura de Brisa y Trino¹ es un disco de Manolo Sanlúcar publicado en el año 2000. En éste, el guitarrista sanluqueño está acompañado de Carmen Linares al canto, Isidro Muñoz (su hermano) a la guitarra y Tino di Geraldo en las percusiones. En las composiciones del disco, Manolo Sanlúcar desarrolla un lenguaje musical novedoso que podemos considerar como una propuesta de renovación del sistema musical tradicional del flamenco. A pesar de que el disco contiene ocho temas, sólo nos interesaremos por “Adán”, “Normas”, “Gacela del Amor Desesperado” y “Campo”, que son los temas más novedosos del disco. En un artículo publicado en mayo del 2018² nos interesamos al libro teórico de Manolo Sanlúcar, en el cual él considera demostrar que el origen del flamenco es la música modal de la antigua Grecia. Esta demostración le permite justificar el uso de un modo que proviene de la teoría modal griega: el modo mixolidio. Si nos basamos en el libreto del disco, este modo le permitió desarrollar y renovar su lenguaje musical.

En este artículo, nos interrogaremos sobre las correspondencias entre la música y el pensamiento teórico de Manolo Sanlúcar. Primero situaremos el disco en el contexto de la carrera musical de Manolo Sanlúcar y en el contexto histórico de la guitarra flamenca. A continuación analizaremos ciertas características musicales del disco tratando de mostrar los vínculos entre éstas y el proyecto artístico del compositor. Presentaremos luego el análisis que Manolo Sanlúcar hace sobre su propia música antes de subrayar la importancia del pensamiento teórico en el proceso de creación del disco.

Antes de empezar el artículo, una explicación sobre los términos que usaremos para referirnos a los distintos modos nos parece necesaria. Existe una confusión terminológica que tiene por origen un error de interpretación de la teoría modal griega y latina por parte de los teóricos de la música medieval. La historia se quedó con la terminología medieval y la mayoría de los músicos de hoy en día la usan. Por eso hablaremos de “terminología moderna”. En este artículo, citaremos a personas que usan la terminología griega (Manolo Sanlúcar) y a otras que emplean la terminología moderna (Salvador Valenzuela, Peter Manuel). Para evitar las confusiones, usaremos una tercera terminología que nos parece más clara: para referirnos al modo frigio moderno, que corresponde al modo dórico griego, emplearemos el término de “modo de *mi*”. Esto significa que en una escala diatónica sin alteraciones, la tónica del modo es la nota *mi*. En la siguiente tabla aparecen las correspondencias entre las distintas terminologías:

¹ SANLÚCAR, Manolo, *Locura de brisa y trino*, Mercury, 2000.

² GOLDWASER, Maël, « Compte-rendu critique de Sobre la guitarra flamenca de Manolo Sanlúcar », *flamencoweb.fr*, 2018. Disponible en español en este enlace: <https://www.mael-goldwaser.com/projet/acerca-de-sobre-la-guitarra-flamenca-de-manolo-sanlucar/>.

Terminología usada en el artículo	Terminología griega	Terminología moderna
Modo de <i>mi</i>	Modo dórico	Modo frigio
Modo de <i>fa</i>	Modo hipolidio	Modo lidio
Modo de <i>sol</i>	Modo hipofrigio	Modo mixolidio
Modo de <i>la</i>	Modo hipodórico	Modo eólico
Modo de <i>si</i>	Modo mixolidio	Modo locrio
Modo de <i>do</i>	Modo lidio	Modo jónico
Modo de <i>re</i>	Modo frigio	Modo dórico

Tabla 1: Correspondencias entre los nombres de los modos diatónicos según las terminologías griega, moderna, y la que usamos en el artículo.

A pesar de que la correspondencia entre la terminología griega y moderna no es absoluta³, los modos diatónicos griegos y modernos comparten la misma estructura interválica. También usaremos los términos “modo mayor” y “modo menor” que son los dos modos de la música tonal. Se podría considerar que el modo mayor corresponde al modo de *do* y que el modo menor al modo de *la* pero no sería exacto porque cuando hablamos del modo mayor por ejemplo, nos referimos al uso del modo de *do* en la música tonal. Para terminar, del mismo modo que hablamos de una tonalidad de *mi* frigio, hablaremos de la tonalidad de *mi* modo de *mi*, lo que significa: la tonalidad del modo de *mi* que tiene por tónica la nota *mi*.

I. Locura de brisa y trino, una reacción al agotamiento del lenguaje de la guitarra flamenca

Situación actual de la guitarra flamenca

Manolo Sanlúcar piensa que el flamenco está viviendo un momento de crisis y que ésta tiene por origen el agotamiento de su sistema musical. Según él, esta situación es similar a la que conoció la música académica occidental al principio del siglo XX:

³ Ver: CHAILLEY, Jacques, *L'imbroglío des modes*, Alphonse Leduc et Cie, Edition Musicales, Paris, 1960.

Pasa lo mismo que pasó con Schoenberg. La música no es más que la complejidad de las combinaciones. Si tienes doce notas en una escala con sus sostenidos y sus bemoles, sólo tienes que ponerlas en un ordenador y preguntarle cuántas combinaciones se parecen. Eso es lo que pasó con la música clásica a principios del siglo XX. Como consecuencia de eso hay un movimiento de un tío genial, todavía más grande como pensador que como músico, que se llamaba Schoenberg, que dijo que no podíamos avanzar más con ese útero. Decidió que había que crear otro útero. Así crea otra matriz que termina llamándose música dodecafónica. Lo que está pasando en la guitarra flamenca es eso.⁴

Para entender este paralelo, nos parece necesario describir la situación actual de la guitarra flamenca y del flamenco, en especial el hecho de que hace varias décadas que no se han creado nuevos palos⁵. La Canastera cantada por Camarón⁶, las Galeras y la Caravana del disco *Persecución*⁷ del Lebrijano o la Policaña de Enrique Morente en *El pequeño reloj*⁸ son intentos de creación de nuevos palos entre otros pero estos casi no se interpretan hoy en día y no forman parte de la práctica común⁹ del flamenco. Desde los años 1930-1940 en los que se sumaron la Colombiana de Pepe Marchena y la Bambera de la Niña de los Peines¹⁰, parece que el repertorio del cante flamenco no evolucionó.

En el origen, la guitarra flamenca era un instrumento de acompañamiento y la gran mayoría de los estilos de su repertorio provienen del cante¹¹. El marco tradicional en los que se apoyan los guitarristas está inmóvil porque el cante ya no

⁴ GARCÍA REYES, Alberto, « Entrevista a Manolo Sanlúcar », *Tradición oral*, 2006.

⁵ El repertorio del cante flamenco se divide en distintos estilos y sub-estilos que se organizan en un sistema de muñeca rusa yendo del más general al más particular: las familias de cantes (Fandangos, Soleares, cantes de ida y vuelta, etc.), los palos (Soleá, Caña, Granaína, etc.), eventualmente el origen geográfico del cante (Soleares de Triana, Bulerías de Jerez, etc.) y por fin los cantes (Malagueña de la Trini, Fandango del Gloria, etc.).

⁶ CAMARÓN DE LA ISLA y PACO DE LUCÍA, *El Camarón de la Isla y Paco de Lucía*, Philips, 1972.

⁷ LEBRIJANO (El), Juan Peña, *Persecución*, Philips, 1976.

⁸ MORENTE, Enrique, *El Pequeño Reloj*, Virgin, 2003.

⁹ El concepto de práctica común proviene del investigador Laurent Cugny quien lo utiliza en el contexto del jazz para hablar de elementos musicales compartidos por el conjunto de los actores de esta música. Ver: CUGNY, Laurent, *Analyser le jazz*, Outre Mesure, Paris, 2009, p. 24-25.

¹⁰ Según Faustino Núñez, fue Pepe Pinto quien grabó primero una versión flamenca de este cante en 1935. De todos modos fue la versión de Pastora Pavón, grabada en 1949 que la popularizó. Ver: NUÑEZ, Faustino, « Bambera », *flamencópolis.com*, (<http://www.flamencopolis.com/archives/5>) (consultado el 14/09/2017).

¹¹ A excepción del Zapateado, de la Rondeña instrumental creada por Ramón Montoya y de otros estilos que no se interpretan mucho hoy en día.

evoluciona. Desde que la guitarra se emancipó de su rol de acompañamiento, uno espera del guitarrista, y más aún del guitarrista solista, no sólo que componga su propia música sino que construya un lenguaje singular, como reflejo de su personalidad como músico. Entendemos fácilmente que, cuanto más avance el tiempo, más se reducen las posibilidades dentro de un marco musical inmóvil, como lo explica José Antonio Rodríguez: “El flamenco es muy exigente. Es una música que nos marca la estructura, la tonalidad, la armonía y los compases característicos, con lo cual la libertad para componer es muy limitada”¹². No nos extrañará pues que la guitarra flamenca muestra señales de agotamiento como lo subrayó Norberto Torres Cortés en 2005:

Si la cantidad de discos de aspirantes a solista es asombrosa en la última década, desgraciadamente no se corresponde con su calidad y señala la saturación y agotamiento de fórmulas ya más que repetidas. Saturación y agotamiento de los recursos que hemos ido señalando anteriormente: del parámetro rítmico con la hiperexplotación de la guitarra como instrumento de percusión (...); del parámetro armónico con la saturación y agotamiento de las nuevas afinaciones, de las cadencias andaluzas, de los procesos modulantes y del uso de disonancias; descuido del parámetro musical melódico.¹³

Cada uno puede sentirse legítimamente en desacuerdo con esta conclusión, sin embargo este sentimiento parece profundamente arraigado en el pensamiento de Manolo Sanlúcar y nos parece entonces necesario tenerlo en cuenta para entender mejor su forma de componer.

En busca de un espacio de ingravidez musical

Manolo Sanlúcar quiere renovar el lenguaje musical de la guitarra flamenca a través de la armonía. En toda su obra, Manolo Sanlúcar se interesó a las posibilidades de modulaciones (ir de una tonalidad a otra), aunque es consciente de que esto puede crear problemas en el caso del flamenco: “Pues si la tonalidad puede determinar el género, coarta la creación, al tener que, en ciertos casos, renunciarse a la modulación, porque este acto nos podría hacer pasar del género que traemos a otro género dentro de una misma obra o composición”¹⁴. En *Locura de brisa y trino*, Manolo Sanlúcar sigue sus investigaciones en torno a las posibilidades de modulaciones en el flamenco y, en este sentido, este disco parece

¹² Córdoba Flamenca, « Entrevista a José Antonio Rodríguez », *cordobaflamenca.com*, <https://cordobaflamenca.com/entrevistas/82-flamencos/jose-antonio-rodriguez-adios-muchachos/> (consultado el 14/09/2017).

¹³ TORRES CORTÉS, Norberto, *Historia de la Guitarra Flamenca*, Almuzara, Córdoba, 2005, p. 32.

¹⁴ SANLÚCAR, Manolo, *Sobre la guitarra flamenca. Teoría y sistema para la guitarra flamenca*, La Posada, Córdoba, 2005, p. 47.

más ambicioso que los anteriores. En la siguiente figura tenemos las distintas tonalidades usadas en los cuatro temas del disco que nos interesan (colocadas en círculos de quintas):

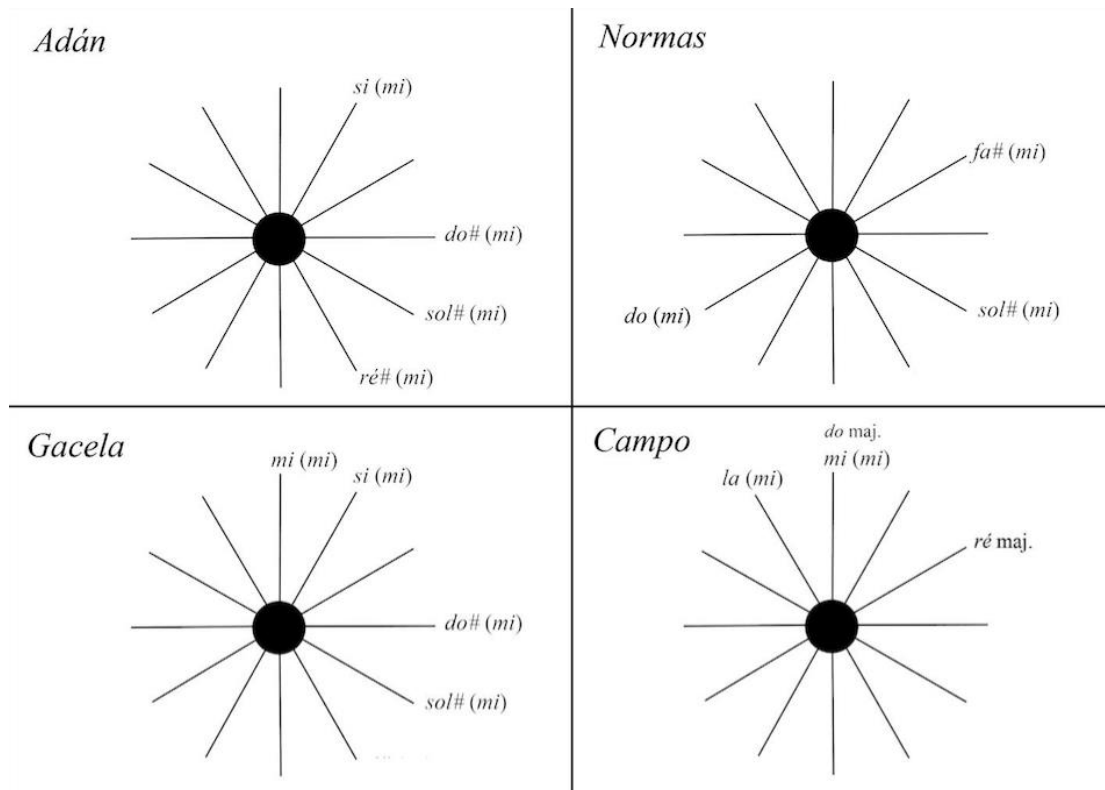


Figura 1: Tonalidades usadas en *Adán*, *Normas*, *Gacela del Amor Desesperado* y *Campo*¹⁵.

Sólo las tonalidades principales aparecen en el esquema, además de estas podemos observar numerosos préstamos a otras tonalidades en los desarrollos melódicos del cante o de la guitarra. Si el uso de tonalidades relativas (*do* mayor/*mi* modo de *mi* en los Caracoles) y homónimas (*mi* mayor/*mi* menor en las Alegrías y los silencios) es común en el flamenco, modular hacia tonalidades vecinas no lo es. Manolo Sanlúcar usa distintas tonalidades del modo de *mi* en los temas de *Locura de brisa* y *trino*, esto le permite referirse a distintos palos y explotar las particularidades de las distintas tonalidades. Además, como modula muy seguido, afloja la atracción del acorde de tónica. Incluso en las partes en las que la tonalidad es estable, intenta escapar de la atracción de este acorde, en el principio de *Adán* por ejemplo:

¹⁵ En este esquema, *Mi (mi)* significa « *mi* modo de *mi* ».

Min. 0: 12

Ejemplo 1: Transcripción del inicio del tema *Adán* (min. 0:12).

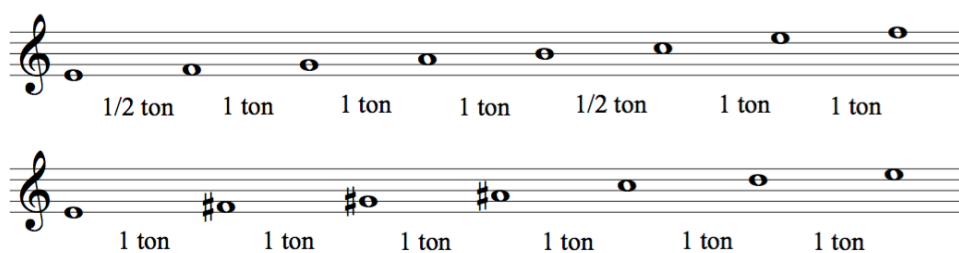
La tonalidad de este fragmento es *do#* modo de *mi*. Sin embargo, esta tonalidad no se afirma claramente porque Manolo Sanlúcar abre el tema con un acorde de *sol#* semidisminuido¹⁶ que es un acorde inestable y poco usado en el flamenco, un acorde que es difícil de vincular con una tonalidad precisa si no está incluido en una cadencia VII-I del modo mayor o II-V-I del modo menor. Por otra parte, el acorde de tónica *do#* no aparece desde el principio, hay que esperar el final del tercer compás (ciclo rítmico que corresponde a un sistema en nuestras transcripciones). Esto le da una sensación de ingravidez al inicio del tema.

Las modulaciones frecuentes y el hecho de “evitar” la tónica no son las únicas maneras de reducir la atracción del acorde de tónica. A continuación, nos interesaremos al uso de un modo que, por su estructura, hace desaparecer la jerarquía entre sus distintos grados: el modo 1 de Messiaen o escala de tonos enteros.

El uso de la escala de tonos enteros

Durante la clase “La Guitarra Flamenca: Manolo Sanlúcar. Arquitectura y pilares del Flamenco” que Manolo Sanlúcar dio en el festival de la guitarra de Córdoba en 2016, el compositor explicó que en su nueva música, usa esta escala junto con el modo de *mi* y el modo de *si* (que llama modo mixolidio según la terminología griega). La característica principal de esta escala es la simetría entre sus distintos grados que proviene del hecho de que los intervalos de la escala solo son tonos enteros. Esta simetría afloja la jerarquía entre los distintos grados del modo.

¹⁶ Con la palabra “semidisminuido” nos referimos a un acorde cuya quinta está disminuida y cuya séptima es menor. Veremos más adelante que este acorde tiene una importancia especial en la música de Manolo Sanlúcar.



Ejemplo 2: Colocación de los tonos y semitonos en el modo de *mi* y la escala de tonos enteros.

Encontramos esta escala en obras de Claude Debussy, Béla Bartók u Olivier Messiaen¹⁷, la usaron también guitarristas de flamenco como Paco de Lucía¹⁸ o Rafael Riqueni. En *Locura de Brisa* y *Trino*, la escala aparece en el tema *Normas*:



Ejemplo 3: Transcripción de un fragmento de *Normas* en el cual Manolo Sanlúcar usa la escala de tonos enteros (min. 6:06).

Manolo Sanlúcar usa la escala a partir del cuarto compás del fragmento aunque podemos observar una referencia al modo en el compás anterior. Justo antes del fragmento que transcribimos, Manolo Sanlúcar está en la tonalidad de *do* modo de *mi* y hace una pausa en el acorde de *re* bemol que corresponde al grado II de esta tonalidad. La escala de tonos enteros está insinuada en el tercer compás del ejemplo anterior:

¹⁷ Olivier Messiaen fue el primero en teorizar esta escala en su libro MESSIAEN, Olivier, *Technique de mon langage musical*, Alphonse Leduc, Paris, 1944.

¹⁸ Ver: VALENZUELA LAVADO, Salvador, *Armonía Modal, Modo de Mi y Flamenco: Aproximación al “Modo de Mi Armónico” como Sistema Musical de Tradición Hispana*, tesis, Universidad de Granada, 2016, p. 241.



Ejemplo 4: Alusión a la escala de tonos enteros en *Normas*.

Las notas de la tonalidad *do* modo de *mi* son: *do-réb-mib-fa-sol-lab-sib-do*. Manolo Sanlúcar baja el *do* de un semitono y, de esta manera, se acerca a la escala de tonos porque las cinco primeras notas de la escala están ahora a un tono de distancia: *dob-réb-mib-fa-sol-lab-sib-dob* (Ósea: 1 tono – 1 tono – 1 tono – 1 tono – ½ tono – 1 tono – ½ tono). En este caso, para obtener la escala de tonos enteros es necesario que las notas *la* bemol y *si* bemol se suban o se bajen de un semitono para que se mezclen en enarmonía con el grado más cerca de la escala: *dob-réb-mib-fa-sol-la-dob*.

En los compases siguientes, el *si* es natural y se confunde por lo tanto con el *do* bemol. Por otra parte, el *la* también es natural, tenemos entonces una escala de tonos enteros: *dob-réb-mib-fa-sol-la-dob*.



Ejemplo 5: Utilización de la escala de tonos enteros en *Normas*.

En el último compás del ejemplo 3, después de tocar un acorde de *la* con cuarta aumentada (*re*♯), Manolo Sanlúcar resuelve la tensión de este acorde en la nota *sol*♯. El *sol*♯ rompe la simetría de la escala de tonos enteros creando un intervalo de segunda menor descendente (*la* – *sol*♯) lo que le permite modular hacia la tonalidad de *sol*♯ modo de *mi*.

Esta escala también se usa en partes de cante, en este fragmento de *Gacela del Amor Desesperado* por ejemplo:

Min. 7: 00 Ad libitum

Ni la noche ni el día _____ quieren venir _____ quieren venir _____
para que por tí muera y tú _____ mueras por mí _____

Ejemplo 6: Transcripción de un fragmento de *Gacela del Amor Desesperado*, cante (min. 7).

La escala usada por Carmen Linaes corresponde a la tonalidad de *do#* modo de *mi*. Como en el fragmento de *Normas* que ya analizamos, la tónica del modo se baja un semitono (el *do* natural al principio de la cuarta frase) y encontramos otra vez la simetría de la escala de tonos usando la escala siguiente: *do-re-mi-fa#* (1 tono – 1 tono – 1 tono). El ámbito de la frase melódica de Carmen Linares no supera el *fa#* y podemos analizar este fragmento como una modulación hacia la escala de tonos enteros. En la quinta frase, Carmen Linares usa la misma escala pero termina su frase en la nota *si*. El semitono entre el *do* y el *si* rompe la simetría de la escala de tonos enteros y Carmen Linares modula aquí hacia la tonalidad de *si* modo de *mi*. La modulación se confirma con el acorde de guitarra que aparece justo después, siendo un acorde que los guitarristas usan como acorde de tónica en la Granada. Modulamos entonces de la tonalidad de *do#* modo de *mi* hacia *si* modo de *mi* usando la escala de tonos enteros.

El gusto de Manolo Sanlúcar por esta escala no es extraño ya que está buscando un espacio de ingravidez musical y que intenta aflojar la atracción de la tónica para modular más fácilmente. La simetría de la escala de tonos enteros le da una sensación de ingravidez que le permite aflojar la sensación de atracción de la tónica haciéndola desaparecer temporalmente: en los dos ejemplos que analizamos, Manolo Sanlúcar baja la tónica un semitono para modular hacia la escala de tonos enteros.

II. El proyecto de Manolo Sanlúcar

La búsqueda de una tercera alternativa

Manolo Sanlúcar no quiere elegir entre el camino de un relativismo musical propio de nuestras sociedades globalizadas y otro que sería el de un conservatismo que condena el flamenco a repetirse. Desarrolla otra forma de componer que nos parece inédito dentro del flamenco: articular una investigación musicológica con la búsqueda de un nuevo lenguaje musical. Aunque Manolo

Sanlúcar se inspiró en muchos elementos de la música académica occidental a lo largo de su vida, ya no quiere ir a buscar en otras culturas musicales las soluciones para enfrentarse a los problemas que el flamenco tiene que superar cuando empieza a componer los temas de *Locura de brisa y trino*. Es dentro de la cultura del flamenco que quiere encontrar los elementos que permitirán renovar el lenguaje musical de esta tradición.

Según el compositor, la innovación principal de *Locura de brisa y trino* es la introducción del modo de *si* en el flamenco. Descubrió este modo mientras improvisaba y se dio cuenta más tarde que correspondía al modo mixolidio de la teoría modal griega. Por otra parte, cuando estudiaba esta teoría, Manolo Sanlúcar se dio cuenta de que existen similitudes entre el modo dórico griego, ósea el modo de *mi*, y la cadencia andaluza¹⁹ usada en el flamenco. El modo que usaba para improvisar pertenece entonces al mismo sistema que aquel del flamenco tradicional, y es por eso que pensó de forma instintiva que se podía usar en su cultura musical. Este proceso está descrito en el libreto del disco:

Hace años comencé a presentir un sonido que, sin ser característico del flamenco, me inquietaba. A partir de entonces y cada vez que improvisaba o componía, éste aparecía y con obsesiva insistencia iba introduciéndose en mi estilo casi invadiéndolo. Pero mientras mi música habitual podía razonarla y comprenderla, este se me escapaba y sólo alcanzaba sentirla o mejor dicho, a presentirla, aunque progresivamente se iban iluminando las zonas oscuras de la tradición comunicándose con ellas. Fui incorporándola a mis composiciones guitarrísticas y sinfónicas. En mi sinfonía *Aljibe* hago un desarrollo, pero sin haber todavía encontrado el fundamento de ese sabor flamenco en este sonido ¿ajeno? Hasta que por fin encontré la llave que me abriría la puerta de su espacio musical: la escala en cuestión era matriz engendradora de otra fundamental del flamenco, la que concluye y cierra las bases de nuestro sistema cadencial.²⁰

El modo de *si* tiene la particularidad de tener un grado V disminuido (*si – fa*: intervalo de quinta disminuida). Ese es el origen de la inestabilidad de este modo y lo que permite explicar que este modo ha sido muy poco usado a lo largo de la historia. Es justamente la inestabilidad que interesa a Manolo Sanlúcar porque le va a permitir modular más fácilmente. Este modo se basa en un acorde disminuido que ocupa un sitio muy importante en el disco:

¹⁹ En el contexto del modo de *mi* y del flamenco, el término de cadencia andaluza no tiene exactamente el mismo significado que en el contexto de la música académica europea. Aquí no se trata de una semicadencia en el acorde de dominante de una tonalidad menor (Im-VII-VI-V) sino de una cadencia hacia la tónica del modo de *mi* (IVm-III-II-I).

²⁰ SANLÚCAR, Manolo, *Locura de brisa y trino*, Mercury, 2000.

Su ingravidez es absoluta; tanto, que no podrá ejercer más que de acorde de dominante. Cualquier acorde de estos Modos podrán ejercer de tónica; éste no, pues parece haber nacido sólo para esta función. (En esta época mi música se expresa en un sistema que coloca como fundamental este acorde.)²¹

Manolo Sanlúcar va a combinar el modo de *si* con la cadencia andaluza, lo que le permite resolver la ingravidez del modo. El guitarrista David Carmona, discípulo de Manolo Sanlúcar, basa la música de su disco *Un Sueño de Locura*²² en el sistema concebido por su maestro. Eso es lo que responde el guitarrista cuando le piden que explique lo que es el modo mixolidio:

Es una armonía basada en un modo griego que invita a la ingravidez. Pero que tiene afinidades con el modo flamenco. Y de hecho todos los desarrollos en los que me muevo en mixolidio los resuelvo en modo flamenco. Creo que lo interesante es explorar ese modo por dos motivos: quizá el modo flamenco tiene síntomas de agotamiento y porque el modo mixolidio invita a zonas que aún quedan por explotar siendo cercanas al flamenco. No se trata de pegar una pentatónica del jazz y dejarla ahí sin más. El mixolidio crea esa atmósfera única que hay que explorar.²³

En busca del modo mixolidio

¿Cómo Manolo Sanlúcar usa este modo en *Locura de brisa y trino*? En sus clases impartidas en el festival de la guitarra de Córdoba, Manolo Sanlúcar tomó como ejemplo del modo mixolidio un fragmento del tema *Gacela del amor desesperado* que transcribimos:

Min. 1:31 Ad libitum

La noche la noche no quiere venir para que tú no vengas para que tú no vengas
ni yo pueda ir

Ejemplo 7: Transcripción de un fragmento de *Gacela del amor desesperado*, cante (min.1:31).

²¹ SANLÚCAR, Manolo, *Sobre la guitarra flamenca, Teoría y Sistema para la guitarra flamenca*, La Posada, Córdoba, 2005, p. 193. La parte de la cita entre paréntesis es una nota de pie de página.

²² CARMONA, David, *Un Sueño de Locura*, Nuevos Medios, 2017.

²³ SAN NICASIO RAMOS, Pablo, «Entrevista a David Carmona», *chalaurla.com*, 2017, <http://www.chalaurla.com/2017/06/13/entrevista-a-david-carmona/> (consultado el 08/09/2017).

El fragmento está compuesto de cinco frases melódicas. Si seguimos la lógica de Manolo Sanlúcar, las primeras cuatro frases se basan en el modo mixolidio y la última vuelve al modo de *mi* a través de la cadencia andaluza (en este fragmento encontramos una variación de la cadencia).

Escuchando el fragmento, percibimos una sensación de ingravidez en las primeras cuatro frases y la resolución que llega con una variación de la cadencia andaluza en la quinta frase. Al nivel melódico, vamos a otorgarle una importancia especial a las notas de partida y de llegada de las cuatro primeras frases:

Frase 1	<i>si - re</i>
Frase 2	<i>si - si</i>
Frase 3	<i>sol# - fa#</i>
Frase 4	<i>si - si</i>

Tabla 2: Notas de partida y de llegada de las cuatro frases melódicas del ejemplo 7.

Parece que las frases se construyen entorno a la nota *si* que, en el contexto del tema, corresponde al grado VII del modo de *mi*. Sin embargo, las notas iniciales y de conclusiones de las cuatro frases parecen formar un acorde de *sol#* semidisminuido (*sol#-si-re-fa#*) que corresponde al grado en el que se construye el modo de *si*. Nos vamos a interesar ahora al acompañamiento de la guitarra:

Min. 1:31
Ad libitum

La noche

la noche no quiere venir

para que tú no vengas

para que tú no vengas ni yo pueda ir

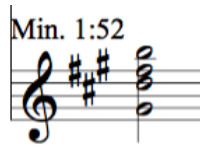
Ejemplo 8: Transcripción de un fragmento de *Gacela del amor desesperado*, guitarra y canto (min.1:31).

Como ocurre en el acompañamiento de los estilos provenientes del Fandango, las respuestas instrumentales aparecen entre las distintas frases del canto. En el contexto armónico del tema (*do#* modo de *mi*), el grado V del modo de *mi* corresponde al acorde de *sol#* semidisminuido y se supone, según las explicaciones del compositor, que el fragmento tendría que construirse en este acorde. Este aparece varias veces en el fragmento, en la primera respuesta instrumental, dos tiempos después de los quintillos por ejemplo:

Min. 1:42

Ejemplo 9: Acorde arpegiado de *sol#* semidisminuido (*sol#-ré-sol#-fa#-si*) usado en *Gacela del amor desesperado* (min.1:42).

Aparece también de manera aún más clara en medio de la segunda frase vocal:



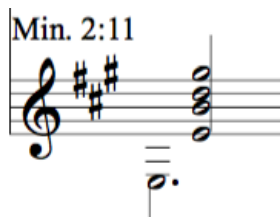
Ejemplo 10: Acorde de *sol#* semidisminuido (*sol#-re-sol#-fa#-si*) usado en *Gacela del amor desesperado* (min.1:52).

Sin embargo, la nota en la que se apoyan las respuestas instrumentales es más bien el *mi* que corresponde a la cuerda más grave de la guitarra tocada al aire. Esta nota se toca varias veces y suena en las partes instrumentales, sirve de base armónica a las melodías de Manolo Sanlúcar. El *mi* corresponde a la sexta del acorde de *sol#*. A pesar de que esta nota no pertenece a la cuatríada del acorde de *sol#* semidisminuido (*sol#-si-re-fa#*), podríamos analizar ciertos acordes como un *sol#* disminuido con un *mi* en el bajo. En este caso, Manolo Sanlúcar tocaría el *sol#* en la cuerda de *re* de la guitarra y, quitando el dedo que le permitía tocar la nota *sol#* en la cuerda de *mi*, liberaría la cuerda de *mi* que puede entonces tocar al aire. Realiza el movimiento siguiente:



Ejemplo 11: Acorde de *sol#* disminuido y acorde de *sol#* disminuido con la nota *mi* en el bajo (las tres notas corresponden a las tres cuerdas más graves de la guitarra).

Sin embargo, hay momentos en los que nos parece difícil negar que la armonía cambió hacia un acorde de *mi*, al final de la tercera respuesta instrumental por ejemplo en la que encontramos el acorde de *mi* séptima siguiente:



Ejemplo 12: Acorde de *mi* séptima (*mi-mi-si-re-sol#*) usado en *Gacela del amor desesperado*.

Por otra parte, es posible analizar todo el fragmento como si estuviese basado en el acorde de *mi*, que corresponde en este contexto al grado III del modo de *mi*, en el que se construye el modo de *sol*. Respeto a los acordes de *sol*# disminuidos tocados por Manolo Sanlúcar en el fragmento, podemos considerar que son extensiones del acorde de *mi* séptima. Se trataría de acordes de *mi* con novena (*mi-sol#-si-re-fa#*) sin la fundamental del acorde (*sol#-si-re-fa#*). Cuando escuchamos el fragmento, la importancia del *mi* grave de la guitarra nos hace pensar que la segunda explicación es más convincente. Salvador Valenzuela también analiza este fragmento a partir del modo de *sol*: “En el tema *Gacela del Amor Desesperado* la sección “A” [esta sección corresponde al ejemplo 8] que es cantada *ad libitum*. Predomina la sonoridad *mixolidia* [Salvador Valenzuela usa la terminología moderna y se refiere aquí al modo de *sol*] que tanto explora Manolo Sanlúcar en toda la obra”²⁴. Este fragmento de *Gacela del amor desesperado* se basaría entonces en el modo de *sol* y no en el modo de *si*.

Como lo subraya Salvador Valenzuela, el modo de *sol* no aparece solamente en este fragmento sino en todo el disco, veamos a continuación el tema *Adán*. En varios momentos del tema, Manolo Sanlúcar se apoya en el acorde que corresponde al grado III del modo de *mi* en el que se construye el modo de *sol*. Insiste tanto en esta armonía que podríamos analizar varios fragmentos como modulaciones hacia la tonalidad relativa del modo de *sol*. A continuación presentamos un fragmento del tema que transcribimos:

²⁴ VALENZUELA LAVADO, Salvador, *Armonía Modal, Modo de Mi y Flamenco: Aproximación al “Modo de Mi Armónico” como Sistema Musical de Tradición Hispana*, tesis, Universidad de Granada, 2016, p. 230-231.

Min. 3:15



Ejemplo 13: Transcripción de un fragmento de *Adán* (min. 3:15).

La escala usada es la de *do#* modo de *mi*. Todo el fragmento se basa en un acorde de *mi* mayor y, como en el ejemplo 9, el *mi* grave de la guitarra es omnipresente. El centro tonal se desplaza del *do#* hacia el *mi* y nos parece entonces que Manolo Sanlúcar modula aquí hacia la tonalidad relativa del modo de *sol*, ósea *mi* modo de *sol*.

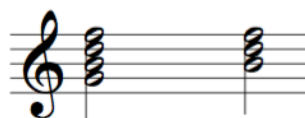
¿Modo de *si* o modo de *sol*?

El modo de *sol* aparece en el disco de Manolo Sanlúcar, sin embargo no encontramos ninguna referencia a este modo en los libros publicados del compositor, en sus entrevistas y tampoco durante los tres cursos a los que asistimos en el festival de la guitarra de Córdoba (en 2013, 2014 y 2016). Cabe preguntarse entonces si Manolo Sanlúcar usa el modo de *sol* pensándolo como un modo de *si*. Existe además una ambigüedad terminológica entre ambos modos: el término “mixolidio” se refiere al modo de *si* según la terminología griega que usa Manolo Sanlúcar y al modo de *sol* según la terminología moderna. Al nivel de los intervalos entre la tónica y los otros grados de la escala los dos modos son muy diferentes como lo podemos comprobar en la tabla siguiente:

	Modo de <i>si</i>	Modo de <i>sol</i>
Segunda	Menor	Mayor
Tercera	Menor	Mayor
Cuarta	Justa	Justa
Quinta	Disminuida	Justa
Sexta	Menor	Mayor
Séptima	Menor	Menor

Tabla 3: Intervalos entre la tónica y los otros grados de la escala en el modo de *si* y de *sol*.

Los dos modos parecen completamente opuestos, sin embargo, si los miramos desde otro ángulo, aparecen puntos comunes. A veces, cuando tocamos una escala diatónica, el acorde en el que se despliega la escala es el que nos indica el modo usado, sobre todo cuando el acorde se queda estable durante un cierto tiempo. Se puede analizar el acorde de *si* disminuido (el acorde que corresponde al grado I del modo de *si*) como un acorde de dominante (*sol* séptima) del grado VI del modo de *mi* (*do*) sin la nota fundamental:



Ejemplo 14: Acordes de *sol* séptima y de *si* disminuido.

También podemos analizar un acorde de *sol* séptima como un *si* disminuido con una sexta añadida en el bajo: lo que parece hacer Manolo Sanlúcar. Sin embargo, esta explicación parece más complicada según las particularidades de la armonía tonal ya que la sexta no pertenece a la cuatríada del acorde. Norberto Torres Cortés vincula estos dos acordes en el contexto de la música de Manolo Sanlúcar:

Pasa seguidamente a armonizar con la guitarra cada grado de las escalas griegas, constatando la sensación de reposo que proporcionan los acordes elaborados, salvo el acorde elaborado sobre el Si del mixolidio que produce tensión. Ampliando a la octava este acorde constata que se trata de un acorde de novena (...)²⁵

²⁵ TORRES CORTÉS, Norberto, «La guitarra flamenca contemporánea», en *Guitarra flamenca*, vol. 2, Signatura, Sevilla, 2010, p. 28.

Para que una novena aparezca en un acorde de *si* disminuido, hay que añadirle una novena en el bajo (seguramente se refiere a esto Norberto Torres cuando nos habla de “ampliar” un acorde a la octava): de esta manera la séptima menor (*la*) del acorde disminuido (*si*) crea una novena mayor con la nota *sol* (*sol-la*).



Ejemplo 15 : Acordes de *si* semidisminuido y de *sol* con novena.

Norberto Torres escribe, por otra parte, que este acorde de novena aparece en la obra de Manolo Sanlúcar antes de *Locura de Brisa y Trino*:

De hecho, desde el tema “Laberinto” grabado en el disco *Al Viento* donde desarrolla melodías sobre este Mi 9, este acorde ha seguido obsesionándole en su obra. Así abre el disco *Tauromagia* con el tema “Nacencia” que viene a ser una metáfora de la aparición de la materia flamenca y oímos también un acorde de 9a por la orquesta al iniciar su sinfonía andaluza *Aljibe* titulado precisamente “Génesis”.²⁶

Es necesario resaltar que existe una ambigüedad para determinar el modo en el que Manolo Sanlúcar construye varios fragmentos de *Locura de brisa y trino*. En los fragmentos de ingravidez musical, la tónica no ejerce ninguna atracción y nos parece por lo tanto difícil determinar claramente la tónica del modo, lo es aún más porque Manolo Sanlúcar resuelve estos momentos haciendo una modulación a través de la cadencia andaluza.

El uso del modo de *sol* no entra en contradicción con la manera como Manolo Sanlúcar describe su música. El grado de la escala diatónica que corresponde al modo de *sol* es aquel en el que se construye el acorde de dominante de la música tonal. Este acorde, como el acorde semidisminuido, se considera como inestable porque presenta un intervalo de tritono entre su tercera y su séptima (*si-fa*). Además, refiriéndonos a los estudios del musicólogo Peter Manuel, nos dimos cuenta de que el uso del modo de *sol* en el flamenco podía presentar un interés especial. Para Peter Manuel, la armonía mixolidia (de *sol*) se usa en varias culturas del mediterráneo y en América Latina.²⁷

El autor nos habla de “final en el acorde de dominante” para referirse a la armonía frigia (del modo de *mi* entonces) y mixolidia (del modo de *sol*) como lo explica Salvador Valenzuela: “El final en el acorde “de dominante”, que en la terminología de este autor es denominada como armonía frigia – en menor – y armonía mixolidia – en mayor –, es pues un tipo de “armonía modal” distinto al

²⁶ TORRES CORTÉS, Norberto, *op. cit.*, p. 28.

²⁷ MANUEL, Peter, « From Scarlatti to “Guantanamo”: Dual Tonicity in Spanish and Latin American Music », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 55, nº 2, 2002.

de la teoría occidental”²⁸. El modo de *sol* puede parecer a la vez familiar para Manolo Sanlúcar, porque representa el lado mayor del modo de *mi*, y extraño porque este modo no se usa, o se usa poco, en el flamenco.

Transformación del proceso creativo

Manolo Sanlúcar defiende la idea de que el flamenco es una cultura que debe evolucionar y responder a las expectativas estéticas del periodo contemporáneo: “Estamos en un momento de la historia del Flamenco en el que muchas de las razones por las que esta música ha sido reconocida, caminan hoy al filo de la navaja. Habremos de ser sus compositores quienes resolvamos los problemas que nos plantea la evolución”²⁹. La originalidad del proyecto de Manolo Sanlúcar para resolver estos problemas reside en una conceptualización teórica de su tradición musical que va a influir en su forma de componer.

En su artículo *La teoría de la música en las culturas orales*, John Baily distingue las teorías que sirven de “modelo representacional” de las que sirven de “modelo operacional”. En el caso del modelo representacional, la teoría no constituye el conocimiento en sí sino “una tentativa de representación de este conocimiento musical de forma verbal como racionalización posterior a la práctica musical”³⁰. En cuanto a la teoría como modelo operacional, esto implica un modo de pensamiento musical que condiciona la práctica. Para resumir de manera esquemática, en un caso la teoría es posterior a la realización musical y en el otro caso interviene antes. El uso de la teoría musical de la música académica occidental parece ser el mejor ejemplo para entender la idea de modelo operacional:

La música académica occidental usa la teoría como un modelo operacional. Aunque es posible alcanzar el nivel técnico más alto sin tener muchos conocimientos en cuanto a la teoría musical, es cierto que los músicos clásicos occidentales, en general, han aprendido a través de la teoría musical, construyendo los modelos cognitivos que estructuran su percepción de la música. Tocan según la teoría musical, leen a primera vista partituras y disponen de una teoría que les aporta también la terminología para la comprensión « interior » que le da pie y controla la acción musical.³¹

Esto nos permite entender mejor uno de los aspectos más importantes de *Locura de brisa y trino*. En el flamenco, la teoría sirve sobre todo de modelo

²⁸ VALENZUELA, Salvador, *op. cit.*, p. 58-59.

²⁹ SANLÚCAR, Manolo, *Sobre la guitarra flamenca. Teoría y sistema para la guitarra flamenca*, La Posada, Córdoba, 2005, p. 62, nota 25.

³⁰ BAILY, John, « La théorie de la musique dans les cultures orales », en NATTIEZ, Jean-Jacques (dir.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 5, Actes Sud, Arles, 2005, p. 926.

³¹ BAILY, John, *op. cit.*, p. 922.

representacional (obras pedagógicas, académicas o de erudición) y es la primera vez según lo que sabemos³² que la teoría se usó como modelo operacional dentro del flamenco. Para sacar el flamenco del supuesto callejón donde se encuentra, Manolo Sanlúcar ya no se limita a componer, ni tampoco a usar nuevas escalas y nuevos modos; nos ofrece nuevas herramientas conceptuales para componer.

El hecho de que la sonoridad desarrollada por Manolo Sanlúcar nos parece más cercana al modo de *sol*, en vez del modo de *si* como lo defiende el compositor, nos muestra que varios procesos creativos están presentes en *Locura de brisa y trino*. Estos procesos que corresponden a dos formas de pensar y entender la música (teórica y empírica) entran en conflicto, lo que la da quizás una dinámica singular al disco. Manolo Sanlúcar defiende en su libro *Sobre la guitarra flamenca* que los sistemas no permiten crear arte ellos solos. Por eso usa elementos en sus composiciones que no son propios del flamenco y que él no vincula al nivel teórico con su cultura musical: la escala de tonos enteros por ejemplo.

Conclusión

Para renovar su lenguaje musical y ampliar el marco de su tradición musical, Manolo Sanlúcar busca un espacio de ingravidez musical reduciendo la fuerza de atracción del acorde de tónica. Esto se traduce por modulaciones frecuentes, el empleo de varias tonalidades en una misma pieza, un sitio importante reservado para acordes inestables que no se resuelven en un acorde de reposo, el uso de la escala de tonos enteros y de otros modos poco usados en el flamenco. A través de *Locura de brisa y trino* y de su libro teórico, Manolo Sanlúcar nos muestra que según él es necesario enriquecer el sistema musical de la guitarra flamenca. Así, su función como compositor ya no es simplemente componer música sino crear un nuevo sistema que permitirá renovar las condiciones de creación dentro del flamenco. Sus investigaciones teóricas le permiten dar otro sentido a su música y lo llevan a espacios dentro de la tradición que no han sido aún explorados.

Bibliografía

- BAILY, John, «La théorie de la musique dans les cultures orales», dans
NATTIEZ, Jean-Jacques (dir.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 5, Actes Sud, Arles, 2005.
- CHAILLEY, Jacques, *L'imbroglio des modes*, Alphonse Leduc et Cie, Edition Musicales, Paris, 1960.
- CUGNY, Laurent, *Analyser le jazz*, Outre Mesure, Paris, 2009.

³² Un análisis de la obra teórica y musical del pianista José Romero podría ser interesante desde este punto de vista.

- GARCÍA REYES, Alberto, « Entrevista a Manolo Sanlúcar », *Tradición oral*, 2006.
- GOLDWASER, Maël, « Compte-rendu critique de *Sobre la guitarra flamenca* de Manolo Sanlúcar », *flamencoweb.fr*, 2018.
- MANUEL, Peter, « From Scarlatti to “Guantanamera”: Dual Tonicity in Spanish and Latin American Music », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 55, n° 2, 2002.
- MESSIAEN, Olivier, *Technique de mon langage musical*, Alphonse Leduc, Paris, 1944.
- NUÑEZ, Faustino, « Bambera », *flamencópolis.com*,
<http://www.flamencopolis.com/archives/5> (consultado el 14/09/2017).
- RODRÍGUEZ, José Antonio, « Entrevista a José Antonio Rodríguez », *cordobaflamenca.com*,
<https://cordobaflamenca.com/entrevistas/82-flamencos/jose-antonio-rodriguez-adios-muchachos> (consultado el 14/09/2017).
- ROMERO JIMÉNEZ, José, *La otra historia del flamenco. La tradición semítico musical andaluza*, Centro Andaluz de Flamenco, Sevilla, 1996.
- SAN NICASIO RAMOS, Pablo, « Entrevista a David Carmona », *chalaaura.com*, 2017. <http://www.chalaura.com/2017/06/13/entrevista-a-david-carmona/> (consulté le 08/09/2017).
- SANLÚCAR, Manolo, *Sobre la guitarra flamenca. Teoría y sistema para la guitarra flamenca*, La Posada, Córdoba, 2005.
- TORRES CORTÉS, Norberto, « La guitarra flamenca contemporánea », en *Guitarra flamenca*, vol. 2, Signatura, Sevilla, 2010.
- _, *Historia de la Guitarra Flamenca*, Almuzara, Córdoba, 2005.
- VALENZUELA LAVADO, Salvador, *Armonía Modal, Modo de Mi y Flamenco: Aproximación al “Modo de Mi Armónico” como Sistema Musical de Tradición Hispana*, tesis, Universidad de Granada, 2016.