

TEORÍA MUSICAL DE LA GUITARRA FLAMENCA
FUNDAMENTOS DE ARMONÍA Y PRINCIPIOS DE COMPOSICIÓN

COLECCIÓN PEDAGOGÍA DEL FLAMENCO

MANUEL GRANADOS

VOLUMEN 2 - ESPAÑOL

MÚSICA Y CIFRA

Casa Beethoven Publicacions

COLECCIÓN PEDAGOGÍA DEL FLAMENCO

**TEORÍA MUSICAL DE LA GUITARRA FLAMENCA
FUNDAMENTOS DE ARMONÍA Y PRINCIPIOS DE COMPOSICIÓN**

MANUEL GRANADOS

VOLUMEN 2

**MÚSICA Y CIFRA
ESPAÑOL**

Casa Beethoven Publicacions

Todos los ejemplos musicales son originales de Manuel Granados

© by Manuel Rubiano Granados. 1999
Publicado con la autorización del autor.

Quedan rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita del titular del Copyright, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, o su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier otra forma o por cualquier otro medio, sea éste electrónico, mecánico, repográfico, gramofónico, etc...

Edita: Casa Beethoven Publicacions.
La Rambla, 97. Barcelona. Tel.: 93 301 48 26 Fax: 93 302 72 96

Depósito Legal N^o: B-26.010-99

Maquetación: Dani Masó
Impreso en: COVIGRAF, S.L.

ÍNDICE

ARMONÍA TRADICIONAL

NIVEL MEDIO Y SUPERIOR

1. NORMAS DE REALIZACIÓN DE LOS ENCADENAMIENTOS ARMÓNICOS	7
2. FUNCIÓN DE LOS ACORDES EN EL MODO MAYOR Y MENOR.	10
3. LA FUNCIÓN DE TÓNICA, DOMINANTE Y SUBDOMINANTE	12
4. CONSTITUCIÓN DE LOS ACORDES I, IV y V EN AMBOS MODOS.	12
5. EL ACORDE DE SEXTA O DE PRIMERA INVERSIÓN	12
6. EL ACORDE DE CUARTA O DE SEGUNDA INVERSIÓN	13
7. LA NOTA SENSIBLE Y SU RESOLUCIÓN	13
8. CADENCIAS CONCLUSIVAS	14
9. LA UTILIZACIÓN DE LOS ACORDES II y IV EN LA CADENCIA CONCLUSIVA	15
10. CADENCIAS SUSPENSIVAS	16
11. UTILIZACIÓN DEL ACORDE III EN EL MODO MAYOR	16
12. UTILIZACIÓN DEL ACORDE III EN EL MODO MENOR. LA QUINTA AUMENTADA	17
13. UTILIZACIÓN DEL ACORDE VII EN AMBOS MODOS. LA QUINTA DISMINUIDA	18
14. LOS ACORDES CUATRIADAS O DE SÉPTIMA	18
15. EL ACORDE CUATRIADA CON LA SÉPTIMA MENOR O DE DOMINANTE	19
16. RESOLUCIÓN DE LA DISONANCIA.	19
17. EL DOMINANTE SECUNDARIO	20
18. LA FUNCIÓN DEL ACORDE DE SÉPTIMA DISMINUIDA	20
19. EL ACORDE QUINTIADA CON LA NOVENA MAYOR O MENOR LA NOVENA DE DOMINANTE	21
20. EL ACORDE DE ONCENA Y TRECENA DE DOMINANTE	22
21. NOTAS DE RETARDO, ANTICIPACIÓN Y PEDAL.	22
22. RESOLUCIÓN DE LAS NOTAS ALTERADAS EN LOS ACORDES	23
23. MODULACIÓN	23
24. MODULACIÓN DIATÓNICA	23
25. CAMBIO DE MODO	26
26. MODULACIÓN CROMÁTICA	28
27. PROHIBICIONES Y MOVIMIENTOS OBLIGADOS	30

CADENCIA ANDALUZA

NIVEL MEDIO Y SUPERIOR

1. CONSTITUCIÓN DE LOS ACORDES DEL MODO DÓRICO FLAMENCO	31
2. NOMBRE DE LOS GRADOS DEL MODO DÓRICO FLAMENCO	32
3. LOS ACORDES PRINCIPALES Y SECUNDARIOS	32
4. LA FUNCIÓN DE LOS ACORDES	33
5. LA NOTA SENSIBLE Y SU RESOLUCIÓN	35
6. LAS CADENCIAS	36
7. SEMICADENCIAS	38
8. MODULACIÓN	38
9. MODULACIÓN DIRECTA POR MEDIO DE LOS ACORDES PRINCIPALES DEL MODO .	38
10. MODULACIÓN DIRECTA POR MEDIO DE LOS ACORDES SECUNDARIOS DEL MODO	40
11. MODULACIÓN POR TRANSFORMACIÓN DE LA CONSTITUCIÓN DEL ACORDE	42
12. MODULACIÓN INDIRECTA	47
13. MODIFICACIÓN DEL MODO POR MEDIO DEL DOMINANTE SECUNDARIO	49
14. MODULACIÓN PASAJERA A LA ARMONÍA TRADICIONAL	51

ESTRUCTURAS RÍTMICAS

NIVEL ELEMENTAL

ALEGRÍAS (COMPÁS TERNARIO)	53
CARACTERÍSTICAS DEL CANTE	53
ANÁLISIS MUSICAL INSTRUMENTAL	56
1. TONALIDAD BASE EN LA ARMADURA	56
2. PROGRESIÓN ARMÓNICA CARACTERÍSTICA	56
3. CADENCIA RESOLUTORIA CARACTERÍSTICA	56
4. ESCALA	56
5. COMPÁS	56
6. ESTRUCTURA DEL CICLO Y VARIACIONES	57
7. ESTRUCTURAS ARMÓNICAS	58
8. DISEÑO TRADICIONAL BÁSICO DE LAS VARIACIONES	60
AUDICIÓN RECOMENDADA	61

TANGOS (COMPÁS CUATERNARIO)	62
CARACTERÍSTICAS DEL CANTE.....	62
ANÁLISIS MUSICAL INSTRUMENTAL.....	65
1. TONALIDAD BASE EN LA ARMADURA.....	65
2. PROGRESIÓN ARMÓNICA CARACTERÍSTICA.....	65
3. CADENCIA RESOLUTORIA CARACTERÍSTICA.....	65
4. ESCALA.....	65
5. COMPÁS.....	66
6. ESTRUCTURA DEL CICLO Y VARIACIONES.....	66
7. ESTRUCTURAS ARMÓNICAS.....	66
8. DISEÑO TRADICIONAL BÁSICO DE LAS VARIACIONES.....	68
AUDICIÓN RECOMENDADA.....	68
BULERÍAS (COMPÁS TERNARIO)	69
CARACTERÍSTICAS DEL CANTE.....	69
ANÁLISIS MUSICAL INSTRUMENTAL.....	71
1. TONALIDAD BASE EN LA ARMADURA.....	71
2. PROGRESIÓN ARMÓNICA CARACTERÍSTICA.....	71
3. CADENCIA RESOLUTORIA CARACTERÍSTICA.....	71
4. ESCALA.....	71
5. COMPÁS.....	72
6. ESTRUCTURA DEL CICLO Y VARIACIONES.....	72
7. ESTRUCTURAS ARMÓNICAS.....	74
8. DISEÑO TRADICIONAL BÁSICO DE LAS VARIACIONES.....	76
AUDICIÓN RECOMENDADA.....	77
FANDANGO (COMPÁS TERNARIO)	78
CARACTERÍSTICAS DEL CANTE.....	78
ANÁLISIS MUSICAL INSTRUMENTAL.....	81
1. TONALIDAD BASE EN LA ARMADURA.....	81
2. PROGRESIÓN ARMÓNICA CARACTERÍSTICA.....	81
3. CADENCIA RESOLUTORIA.....	81
4. ESCALA.....	81
5. COMPÁS.....	82
6. ESTRUCTURA DEL CICLO Y VARIACIONES.....	83
7. ESTRUCTURAS ARMÓNICAS TRADICIONALES.....	83
8. DISEÑO TRADICIONAL BÁSICO DE LAS VARIACIONES.....	84
9. DISEÑO MELÓDICO-ARMÓNICO DE INTRODUCCIÓN AL CANTE.....	85
10. DESARROLLO DEL CANTE Y SU ACOMPAÑAMIENTO.....	86
AUDICIÓN RECOMENDADA.....	86

ESTILOS LIBRES

NIVEL ELEMENTAL

TARANTA (LIBRE)	87
CARACTERÍSTICAS DEL CANTE	87
ANÁLISIS MUSICAL INSTRUMENTAL	90
1. TONALIDAD BASE EN LA ARMADURA	90
2. PROGRESIÓN ARMÓNICA CARACTERÍSTICA	90
3. CADENCIA RESOLUTORIA CARACTERÍSTICA	90
4. ESCALA	90
5. COMPÁS	91
6. ESTRUCTURAS ARMÓNICAS TRADICIONALES	91
7. DISEÑO TRADICIONAL BÁSICO DE LAS VARIACIONES	91
8. DISEÑO MELÓDICO-ARMÓNICO DE INTRODUCCIÓN AL CANTE	91
9. DESARROLLO DEL CANTE Y SU ACOMPAÑAMIENTO	92
AUDICIÓN RECOMENDADA	92
GRANAÍNA (LIBRE)	93
CARACTERÍSTICAS DEL CANTE	93
ANÁLISIS MUSICAL INSTRUMENTAL	96
1. TONALIDAD BASE EN LA ARMADURA	96
2. PROGRESIÓN ARMÓNICA CARACTERÍSTICA	96
3. CADENCIA RESOLUTORIA CARACTERÍSTICA	96
4. ESCALA	96
5. COMPÁS	97
6. ESTRUCTURAS ARMÓNICAS TRADICIONALES	97
7. DISEÑO TRADICIONAL BÁSICO DE LAS VARIACIONES	97
8. DISEÑO MELÓDICO-ARMÓNICO DE INTRODUCCIÓN AL CANTE	97
9. DESARROLLO DEL CANTE Y SU ACOMPAÑAMIENTO	98
AUDICIÓN RECOMENDADA	98
MALAGUEÑA (LIBRE)	99
CARACTERÍSTICAS DEL CANTE	99
ANÁLISIS MUSICAL INSTRUMENTAL	102
1. TONALIDAD BASE EN LA ARMADURA	102
2. PROGRESIÓN ARMÓNICA CARACTERÍSTICA	102
3. CADENCIA RESOLUTORIA CARACTERÍSTICA	102
4. ESCALA	102
5. COMPÁS	103
6. ESTRUCTURAS ARMÓNICAS TRADICIONALES	103
7. DISEÑO TRADICIONAL BÁSICO DE LAS VARIACIONES	103
8. DISEÑO MELÓDICO-ARMÓNICO DE INTRODUCCIÓN AL CANTE	103
9. DESARROLLO DEL CANTE Y SU ACOMPAÑAMIENTO	104
AUDICIÓN RECOMENDADA	104

ARMONÍA TRADICIONAL

NIVEL MEDIO Y SUPERIOR

1. NORMAS PARA LA REALIZACIÓN DE LOS ENCADENAMIENTOS ARMÓNICOS A CUATRO VOCES

Los estudios de Armonía, como ya planteamos en el Volumen 1 de esta Obra, se realizan generalmente a cuatro voces y para ello deberemos duplicar alguna de las notas que configuran el acorde tríada, esto es, la fundamental, la tercera o la quinta, por este orden de importancia.

La prudencia nos dice que las mejores conducciones de las voces se obtendrán cuando se conserven las notas comunes (permaneciendo la voz inmóvil) y cuando éstas se desplazan por intervalos de segunda o tercera. Como es obvio para no crear monotonía en el transcurso de los encadenamientos también el movimiento disjunto de las voces es un factor importante en el enriquecimiento melódico.

El movimiento melódico que realiza el bajo servirá de base y estudio para su realización.

FÓRMULAS DE ENCADENAMIENTO DUPLICANDO LA FUNDAMENTAL EN AMBOS ACORDES:

Conducción del bajo por movimiento de 2ª ascendente o descendente; cada una de las voces restantes que configuran el acorde se desplazan por movimiento contrario al bajo.

Diagram illustrating the movement of the bass and other voices in a two-chord progression (G major) where the fundamental is duplicated in both chords. The first chord is G4 (G, B, D) and the second is D5 (D, F#, A). The bass line moves from G4 to D5 (2nd interval). The other voices move in opposite directions: the tenor moves from B4 to F#4, and the alto and soprano move from D5 to A4. A second example shows the bass moving from D5 to G4 (2nd interval), with the other voices moving in opposite directions: the tenor moves from F#4 to B4, and the alto and soprano move from A4 to D5.

Conducción del bajo por movimiento de 3ª, 4ª ó 5ª ascendente o descendente; se conservarán las notas comunes y el resto se desplazarán por movimiento conjunto (de 2ª).

Excepción común en la conducción del bajo por movimiento de 3ª ó 4ª ascendente o descendente; cada una de las voces restantes que configuran el acorde se desplazarán por movimiento contrario al bajo, creando movimientos disjuntos de las voces, y de esta manera se renunciará a conservar las notas comunes.

Excepción común en la conducción del bajo por movimiento de 4ª ó 5ª ascendente o descendente; se producirá un salto con la tercera del acorde de partida, conservando en las notas restantes, en una voz la nota común y en otra realizando un movimiento conjunto.

FÓRMULAS DE ENCADENAMIENTO DUPLICANDO LA TERCERA DE UNO O DE AMBOS ACORDES.

Conducción del bajo por movimiento de 2ª, 3ª ó 4ª ascendente o descendente duplicando la fundamental del acorde de partida y la tercera del acorde siguiente.

0 1 0 3 | 10 12 0 3 | 10 10 3 5 | 10 8

6 2 2 0 | 6 8 1 0 | 6 7 5 5 | 6 9

9 3 3 5 | 9 9 3 2 | 9 7 3 8 | 9 10

8 10 10 8 | 8 7 3 8 | 8 10

Conducción del bajo por movimiento de 2ª, 3ª ó 4ª ascendente o descendente duplicando la tercera del acorde de partida y la fundamental del acorde siguiente.

12 6 9 8 | 6 0 2 0 | 12 8 9 3 | 6 3 2 4 | 12 9 10 8 | 5 6 5 0

6 10 10 10 | 6 1 0 0 | 6 8 9 3 | 6 3 3 3 | 6 10 8 3 | 6 5 2 0

9 3 3 5 | 9 3 3 5 | 9 7 3 8 | 9 2 5 2 | 9 8 8 8 | 5 3 5 0

8 10 8 8 | 8 7 5 2 | 8 8 8 8 | 8 8 8 8 | 8 8 8 8 | 5 0 5 0

Conducción del bajo por movimiento de 2ª, 3ª ó 4ª ascendente o descendente duplicando la tercera en ambos acordes.

12 6 9 8 | 6 0 2 0 | 3 3 2 2 | 6 3 3 3 | 12 8 9 10 | 6 2 3 2

6 10 10 10 | 6 1 0 0 | 5 0 0 0 | 6 3 3 3 | 6 10 8 3 | 6 5 2 0

9 3 3 5 | 9 3 3 5 | 9 7 3 8 | 9 2 5 2 | 9 8 8 8 | 5 3 5 0

8 10 8 8 | 8 7 5 2 | 8 8 8 8 | 8 8 8 8 | 8 8 8 8 | 5 0 5 0

* Denominaremos *Unísonos* a dos voces que coinciden en un misma altura de sonido a consecuencia de un movimiento coherente de las voces. La conducción lógica se producirá viniendo de movimiento contrario u oblicuo. Guitarrísticamente tendremos *unísonos prácticos* gracias a la disposición de las notas en el instrumento y *unísonos teóricos* impracticables.

FÓRMULAS DE ENCADENAMIENTO DUPLICANDO LA QUINTA DE UNO DE LOS ACORDES:

Conducción del bajo por movimiento de 3ª ó 4ª ascendente o descendente duplicando la fundamental del primer acorde y quinta del segundo acorde, y a la inversa.

The image shows a sequence of chords and their bass line connections. The top staff is a treble clef with notes and arrows indicating movement. The bottom staff shows fret numbers for guitar.

8	7	3	0	1	1	5	7	12	8	3	1	1	0	5	5
9	0	5	0	3	3	6	6	8	10	5	1	2	5	6	5
10	7	0	0	2	0	7	7	10	10	2	2	5	5	5	5
8		3	2	0	2	5	7	8	8	3	3	0	0	7	0

2. LA FUNCIÓN DE LOS ACORDES EN EL MODO MAYOR Y MENOR

La importancia y función tonal de cada acorde es diversa, y ésta viene determinada por el grado de la escala que le corresponde según sea su fundamental y de los grados que contenga según sea su constitución.

Los acordes denominados TÓNICA (I), DOMINANTE (V) y SUBDOMINANTE (IV) cumplen la función principal en ambos modos. *Ver Volumen 1, página 26.*

Podemos observar que los acordes I, IV y V contienen todas las notas que integran su correspondiente escala, tanto en el Modo Mayor como en el menor, cuando hagamos referencia al Modo menor nos referiremos siempre a su correspondencia con la Escala menor armónica.

Escala de DO Mayor y su correspondencia con los acordes I, IV y V de su Tonalidad:

The image shows the C major scale in a treble clef with a 1/2 note value. Below the scale are the chords I, V, and IV with their fret numbers for guitar.

3	0	2	3	0	2	0	1								
										3	4	1			
										0	5	2			
										3	5	3			

Escala de Do menor armónica y su correspondencia con los acordes I, IV y V de su Tonalidad:

The image shows the harmonic minor scale of D minor in a treble clef. The notes are D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, and C5. The intervals between notes are marked as 1/2, 1/2, 1 1/2, and 1/2. Above the scale, the chords I, V, and IV are indicated. A '2ª aumen.' (second augmented) interval is marked between the 5th and 6th notes. Below the scale, a guitar fretboard diagram shows the fingerings for the scale and the chords I, V, and IV.

La Tónica será el centro de atracción de los acordes de Dominante y Subdominante, estos dos acordes están situados a una distancia de 5ª en relación a la Tónica.

Contando desde la fundamental de la Tónica una quinta inferior: Subdominante.
 Contando desde la fundamental de la Tónica una quinta superior: Dominante.
 Gráfico en La menor:

The diagram shows three chords in a treble clef: IV (F4), I (A4), and V (E5). Arrows indicate a fifth interval (5ª) between IV and I, and between I and V.

En relación a la importancia de cada acorde dentro de la Tonalidad, el acorde de Dominante es el que ejerce una mayor atracción a la Tónica, tiene un carácter netamente progresivo y contiene la nota sensible, lo cual le da sensación de acorde resolutivo por la atracción que ejerce la Tónica sobre él.

El acorde de Subdominante al no tener sensible no crea una sensación definida de resolución, su carácter es más difuso y netamente regresivo.

Los acordes SUPERTÓNICA (II) y SUPERDOMINANTE (VI) cumplen una función secundaria de primer orden en ambos Modos.

Los acordes MEDIANTE (III) y SUBTÓNICA o SENSIBLE (VII) cumplen una función secundaria de segundo orden en ambos Modos.

3. LA FUNCIÓN DE TÓNICA, DOMINANTE Y SUBDOMINANTE

La función de Tónica estará reservada para el acorde I, pudiéndose crear también sensación de Tónica (en un orden secundario) por medio de los acordes III y VI por este orden .

La función de Dominante estará reservada para el acorde V, pudiéndose crear también la sensación de Dominante (en un orden secundario) por medio del acorde VII.

La función de Subdominante estará reservada para el acorde IV, pudiéndose crear también sensación de Subdominante (en un orden secundario) por medio de los acordes II y VI.

4. CONSTITUCIÓN DE LOS ACORDES I, IV y V EN LOS MODOS MAYOR Y MENOR

Los acordes de Tónica y Subdominante serán siempre Perfectos Mayores en el Modo Mayor y Perfectos menores en el Modo menor, así como el acorde de Dominante será siempre Mayor en ambos Modos; en el Modo Mayor por ser lo que le corresponde en la escala y en el Modo menor por alterar su tercera para constituirse la nota sensible (Escala menor armónica).

Ejemplo en DO Mayor:

Diagram showing the construction of the I, V, and IV chords in DO Major. The chords are represented by their constituent notes on a staff and their corresponding fingerings on a guitar fretboard.

I	V	IV
M	M	M
0	3	1
2	4	2
3	5	3

Ejemplo en DO menor:

Diagram showing the construction of the I, V, and IV chords in DO minor. The chords are represented by their constituent notes on a staff and their corresponding fingerings on a guitar fretboard.

I	V	IV
m	M	m
0	3	1
1	4	1
3	5	3

5. EL ACORDE DE SEXTA O DE PRIMERA INVERSIÓN

Como ya sabemos los acordes tríadas constan únicamente de su estado fundamental o directo (cuando la fundamental se encuentra en el bajo) y de dos inversiones (cuando encontramos en el bajo la tercera o la quinta del acorde). Ver Volumen I. pág. 28.

Denominaremos a un acorde de Sexta o 1ª Inversión cuando encontramos la tercera del acorde en el bajo, originando éste a su vez unos intervalos de 3ª y 6ª, esta inversión la indicaremos con la cifra 6.

Como norma válida para un buen desarrollo de las voces tendremos en cuenta duplicar frecuentemente la 6ª (fundamental del acorde en su estado directo), en segundo término la 3ª (quinta del acorde en estado directo) y rara vez el bajo (tercera del acorde en estado directo).

Gráfico de duplicación de las voces (ejemplo en DO Mayor):

Directo 1ª Inversión

6
1
0
3
0

6
3
0
3
0

6
3
0
2
0

6. EL ACORDE DE CUARTA Y SEXTA O DE SEGUNDA INVERSIÓN

Denominaremos a un acorde de *Cuarta* y *Sexta* o *2ª Inversión* cuando encontramos la quinta del acorde en el bajo, originando éste a su vez unos intervalos de 4ª y 6ª, esta inversión la indicaremos con el cifrado 6/4.

Como norma válida para un buen desarrollo de las voces tendremos en cuenta duplicar frecuentemente el bajo (quinta del acorde en estado directo) y rara vez la 4ª (fundamental del acorde en estado directo) o la 6ª (tercera del acorde en estado directo), salvo si estas notas forman parte del acorde anterior y de esta manera podemos conservarlas manteniéndolas como notas comunes.

Gráfico de duplicación de las voces (ejemplo en DO Mayor):

Directo 2ª Inversión

6
4
0
0
3

6
4
1
2
3

6
4
0
2
3

7. LA NOTA SENSIBLE Y SU RESOLUCIÓN

La nota *sensible* será el VIIº de la escala cuando experimenta una atracción auditiva sobre el Iº y ambos se encuentran a distancia de semitono diatónico.

La *función de sensible* está reservada a la nota integrada dentro del acorde de Dominante y éste acto seguido se conduce al acorde de Tónica, en este caso la

resolución normal de la sensible será de resolver ascendiendo por movimiento de segunda menor a la Tónica.

La *resolución irregular* o *indirecta* de la sensible se producirá en caso necesario por justificación del buen desarrollo de las voces; generalmente es utilizada en voces interiores y la más frecuente es la que resuelve indirectamente en una voz vecina que hace oír la Tónica en la misma altura que debiera haberse oído en la resolución normal.

8. LAS CADENCIAS CONCLUSIVAS

Los tres acordes principales sucediéndose en dirección a la Tónica conforman la mejor manera de garantizar auditivamente las principales Cadencias en ambos Modos: la AUTÉNTICA: **V-I** y la PLAGAL **IV-I** (menos utilizada). *Ver Vol. 1, página 32.*

Es muy importante tener en cuenta que todos los movimientos armónicos están aplicados para su práctica en relación al instrumento.

CADENCIA AUTÉNTICA: IV - V - I

Ejemplo en DO Mayor:

Ejemplo en DO menor:

CADENCIA PLAGAL: V - IV - I

Ejemplo en DO Mayor:

V IV I

SOL FAm DO

Ejemplo en DO menor:

V IV I

SOL FAm DOm

9. UTILIZACIÓN DE LOS ACORDES II Y VI EN LA CADENCIA CONCLUSIVA

El acorde II será menor en el Modo Mayor y Disminuido en el Modo menor.

El acorde VI será menor en el Modo Mayor y Mayor en el Modo menor.

Los acordes II y VI sólo deben figurar en el proceso cadencial cuando su misión sea el de sustituir al acorde de Subdominante, esto es **II - V - I** y **VI - V - I**.

Ejemplo en DO Mayor:

II V I

RE m SOL DO

VI V I

LAm SOL DO

Ejemplo en DO menor:

II V I

RE dim. SOL DOm

VI VI I

LAB SOL DOm

10. LAS CADENCIAS SUSPENSIVAS

Además de las Cadencias Perfecta y Plagal ya citadas en el apartado anterior , encontraremos otras formas cadenciales de crear sensación de reposo en ambos Modos. Ver Volumen 1. Apartado 15 de Armonía Tradicional, pág. 32.

Dividiremos este tipo de Cadencias suspensivas en tres grupos según sea su importancia:

LA CADENCIA IMPERFECTA: al igual que la Cadencia Perfecta está representada por los acordes V - I , pero encontrándose alguno o ambos de estos acordes en estado de inversión.

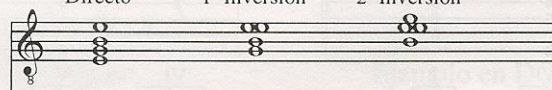
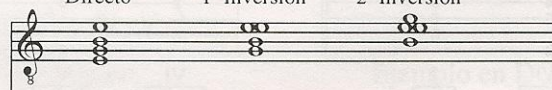
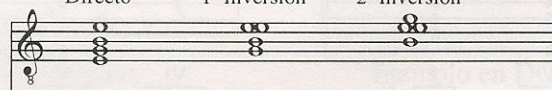
LA CADENCIA ROTA: sustitución del VI por el I en la resolución de la Cadencia , viniendo precedido por el V en estado directo.

LA SEMICADENCIA: reposo momentáneo en cualquier acorde que no presenta el acorde de Tónica en estado directo como conclusión, esto es el V, IV, I en primera inversión , II, VI y III.

Una frase musical siempre resuelve con una de las cadencias expuestas anteriormente, sean éstas conclusivas o suspensivas.

11. UTILIZACIÓN DEL ACORDE III EN EL MODO MAYOR.

El acorde III en el Modo Mayor se constituye de una 3ª menor y una 5ª Justa, es pues un acorde Perfecto menor. Ejemplo en la Tonalidad de DO Mayor del acorde III en estado directo y sus dos inversiones:

Directo	1ª Inversión	2ª Inversión
		
0 0 0 2	0 5 4 5	0 8 9 9

Como se ha dicho anteriormente la función del acorde III puede ser la de sustituir a la Tónica, además de acorde que anteceda al de Subdominante en el proceso cadencial, esto es **III - IV - V - I**.

Ejemplo en la Tonalidad de DO Mayor del acorde III en el proceso cadencial en estado directo y en 1ª inversión:

III en ESTADO DIRECTO

III en 1ª INVERSIÓN

12. UTILIZACIÓN DEL ACORDE III EN EL MODO MENOR. LA QUINTA AUMENTADA

El acorde III en el Modo menor se denomina de *Quinta Aumentada* y se constituye de una 3ª Mayor y una 5ª Aumentada, es pues un acorde disonante. En estado directo tendremos el IIIº de la Tonalidad en el bajo y en 1ª Inversión el Vº. La 2ª Inversión colocará la sensible en el bajo que deberá resolver en la Tónica.

Ejemplo en la Tonalidad de Do menor del acorde III en estado directo y sus dos inversiones:

Ejemplo en la Tonalidad de Do menor del acorde III incluido dentro de una progresión en dirección a la Tónica:

13. UTILIZACIÓN DEL ACORDE VII EN AMBOS MODOS. LA QUINTA DISMINUIDA

La función del acorde VII podrá ser aplicado como sustitución del acorde de Dominante. Este acorde le denominaremos *Disminuido*, porque está constituido por una 3ª menor y una 5ª Disminuida y tiene como fundamental una nota que consideraremos simulada o aparente puesto que su fundamental real viene determinada por el Vº de la escala. Por consiguiente el acorde de VII se trataría como un acorde de 7ª (cuatríada) privado de su fundamental.

Generalmente duplicaremos la 3ª o la 5ª del acorde y raramente su fundamental (VIIº de la escala y sensible del tono).

Ejemplo de la utilización del VII con función de Dominante en la resolución de la Cadencia IV - VII - I.

En DO Mayor:

IV VII I

1 3 1
2 0
3 3 2
1 2 3

IV VII I
FA SI dism. DO

En DO menor:

IV VII I

1 1 4
1 3 0
3 3 1
3 2 3

IV VII I
FAm SI dism. DOm

14. LOS ACORDES CUATRÍADAS O DE SÉPTIMA

Al agregar una tercera superior a un acorde tríada configuramos un acorde de cuatro voces que denominaremos *Cuatríada* o *de Séptima*. Ver Volumen 1, pág.34.

Esta última nota del acorde cuatríada configura una distancia entre ésta y la fundamental del acorde un intervalo de 7ª y por consiguiente encontramos en dicho acorde una *Disonancia*. Ver Volumen 1, pág.21.

Ejemplo en DO mayor de los acordes de Séptima en Estado directo y sus tres inversiones:

Directo	1ª Inversión	2ª Inversión	3ª Inversión
	6	6	6
		4	4
			2
0	0	0	0
0	0	0	0
2		5	5
3	7	5	9

15. EL ACORDE CUATRÍADA CON LA 7ª MENOR O SÉPTIMA DE DOMINANTE

Al añadir una tercera menor a un acorde tríada Perfecto Mayor obtendremos un acorde de Séptima menor.

Si este acorde corresponde al Vº de ambos Modos lo denominaremos Séptima de Dominante.

Su cifrado será **V7**. Ver Volumen 1, pág. 35.

En estado directo el acorde V7 tendrá los siguientes intervalos: 3ª Mayor, 5ª Justa y 7ª menor.

En 1ª Inversión: 3ª menor, 5ª disminuida y 6ª menor.

En 2ª inversión: 3ª menor, 4ª Justa y 6ª Mayor.

En 3ª inversión: 2ª Mayor, 4ª Justa y 6ª Mayor.

Ejemplo en la Tonalidad de Do Mayor (V7=SOL):

The image displays the dominant seventh chord (V7) in C major (G7) in four positions. The top staff shows the chord in direct position, first inversion, second inversion, and third inversion. The bottom staff shows the corresponding guitar fretboard diagrams for each position.

Direct	1ª Inversión	2ª Inversión	3ª Inversión
1 3 4 3	3 3 3 2	1 0 0 0	3 3 4 3

Como se ha dicho en el apartado anterior este acorde de Séptima de Dominante (V7) es por naturaleza *disonante*, como tal, carece de carácter conclusivo y deberá tender invariablemente a resolver en un acorde consonante, por lo general la Tónica (I).

El acorde de *Séptima de Dominante* es usado de un modo completo (con las cuatro voces que integran la séptima) o incompleto, en este último caso se suprimirá la quinta y se duplicará la fundamental

16. RESOLUCIÓN DE LA DISONANCIA

La resolución característica de la Armonía Clásica nos dice que todo intervalo disonante deberá resolver por movimiento conjunto descendente (de 2ª Mayor o menor). Posteriormente diferentes épocas musicales desearon toda resolución obligada de la disonancia.

Las resoluciones irregulares tanto de la sensible como de la 7ª, son comunes y lógicas en la práctica guitarrística, de ahí que proponga diferentes alternativas de encadenamiento de las voces durante el desarrollo de los ejemplos.

Ejemplo: mientras que la disonancia del acorde V7 resuelve descendiendo de 2ª, la sensible resuelve de un modo indirecto en una voz superior.

Tonalidad de DO Mayor:

Tonalidad de La menor:

17. EL DOMINANTE SECUNDARIO

Cualquiera de los acordes Mayores o menores de las Tonalidades Mayor y menor a excepción de la Tónica, puede ser realizado si le antecede un acorde Perfecto Mayor con una 7ª menor (V7); éste tendrá respecto a aquel la función de Dominante.

El acorde que cumple la función de Dominante Secundario contendrá notas alteradas que no son integrantes de la escala de la Tonalidad original.

Ejemplo en DO Mayor:

Como vemos en el ejemplo la disonancia del Dominante Secundario (V7/II) se resuelve sin la supuesta resolución obligada, puesto que en este caso asciende por movimiento de segunda, en cambio la sensible si resuelve a la Tónica en su voz apropiada.

18. LA FUNCIÓN DEL ACORDE DE SÉPTIMA DISMINUIDA

El acorde de *Séptima disminuida* se constituye de los intervalos de 3ª menor, 5ª disminuida y 7ª disminuida, este acorde lo encontraremos en el VIIº de la escala

Mayor natural y en el II° y VII° de la escala menor armónica

Los acordes VII del tono Mayor y menor tendrán la función clara de sustitución de la Dominante y tenderán a resolver a la Tónica, el acorde II del tono menor tendrá la función de Subdominante y tenderá a resolver a la Dominante del tono.

Ejemplo de la utilización del acorde VII del Modo Mayor y utilización del II y VII del Modo menor:

The image shows two musical examples. The first example is for the D major mode, showing the VII (SI^bdism7) and I (DO) chords. The second example is for the D minor mode, showing a sequence of chords: II (RE^bdism7), V (SOL), I (DO^m), VII (SI^bdism7), and I (DO^m). Below each example is a guitar fretboard diagram with fingerings indicated by numbers 1-5.

19. EL ACORDE QUINTIADA CON LA NOVENA MAYOR O MENOR. LA NOVENA DE DOMINANTE

Al añadir una 3ª Mayor o menor a un acorde cuatríada o de séptima obtendremos un acorde de *Novena Mayor o menor*.

Denominándolo *Novena de Dominante* si este acorde corresponde al V° de ambos Modos.

Su cifrado será **V9M** (con la 9ª Mayor) o **V9m** (con la 9ª menor).

Por lo general el acorde de Novena de Dominante se presentará siempre en estado directo o con la fundamental del acorde en el bajo.

En estado directo el acorde V9M tendrá los siguientes intervalos: 3ª Mayor, 5ª Justa y 7ª menor y 9ª Mayor.

En estado directo el acorde V9m tendrá los siguientes intervalos: 3ª Mayor, 5ª Justa, 7ª menor y 9ª menor.

Ejemplo en la Tonalidad de Do Mayor:

The image shows two musical examples for the D major mode. The first example is for the V9M (D9) chord, and the second example is for the V9m (D9m) chord. Below each example is a guitar fretboard diagram with fingerings indicated by numbers 1-5.

20. EL ACORDE DE ONCENA Y TRECENA DE DOMINANTE

Al añadir una tercera superior a un acorde quintíada o de Novena obtendremos un acorde de *Oncena* y así sucesivamente para obtener un acorde de *Trecena*. Denominándolo *Oncena o Trecena de Dominante* si este acorde corresponde al Vº de ambos Modos.

El cifrado de la *Oncena* será **V11M** (con la 11ª Mayor) o **V11m** (con la 11ª menor).

El cifrado de la *Trecena* será **V13M** (con la 13ª Mayor) o **V13m** (con la 13ª menor).

Por lo general los acordes de *Oncena* y *Trecena de Dominante* se presentará siempre en estado directo o con la fundamental del acorde en el bajo.

Ejemplo en la Tonalidad de Do Mayor:

V11M	V11m	V13M	V13m
1	1	5	0
0	0	6	0
2	2	4	2
0	0	3	3
4	3	3	3
3	3	3	3

21. NOTAS DE RETARDO, ANTICIPACIÓN Y PEDAL

Retardo es la nota o notas de un primer acorde que retrasa su resolución prolongando su sonido hasta el acorde siguiente.

Anticipación es la nota que perteneciendo a un acorde posterior se anticipa y deja escuchar una o varias notas desde el acorde anterior.

Nota Pedal es un sonido del mismo nombre que se prolonga durante todos los acordes que conforman una progresión armónica pudiendo formar esta nota parte o no de dichos acordes.

Ejemplo en DO Mayor:

V I	V I	IV V I
6		
3 3 1	3 5 5	0 0 0
0 0	4 5 5	1 0 1
3 2	5 5 5	2 0 0
2 3	3 3 3	3 0 2
		1 3 3
V I	V I	IV V I
SOL7 — DO	SOL — DO	FA — SOL — DO

22. RESOLUCIÓN DE LAS NOTAS ALTERADAS EN LOS ACORDES

La alteración de una o varias notas en un acorde varía su nombre y su constitución, si la nota alterada, a la cual denominaremos *sensible transitoria*, se produce por medio de sostenido su resolución se hallará ascendiendo por grado conjunto, en cambio si la nota alterada se produce por medio de bemol su resolución se hallará descendiendo por grado conjunto.

Este posible cambio de tono será entendido como pasajero mientras que el acorde no forme parte de ningún tipo de Cadencia, lo cual le daría peso y carácter dentro de la obra.

Ejemplo en DO Mayor:

The diagram shows a sequence of six chords in C major: I (C), V (G), I (C), II (Dm), V (G7), and I (C). Above the chords are their Roman numerals. Below the chords is a guitar fretboard diagram with six strings and six frets. The fret numbers for each chord are: I (C): 1, 0, 2, 3; V (G): 2, 3, 4, 5; I (C): 1, 0, 2, 3; II (Dm): 2, 1, 0, 0; V (G7): 2, 3, 4, 5; I (C): 1, 0, 2, 3. Below the fretboard are boxes containing the chord names: I DO, V SOL, I DO, II RE m, V SOL 7, I DO.

23. MODULACIÓN

La Modulación es el paso de una Tonalidad a otra y la clasificaremos en tres tipos diferentes:

Modulación diatónica: cuando un acorde que pertenece a una Tonalidad y cumple una función específica en ésta, pasa a constituirse en acorde de otra Tonalidad con otra función distinta sin cambiar por ello la constitución de dicho acorde.

Modulación cromática: cuando en un acorde cualquiera de sus notas es modificada con una alteración a distancia de semitono cromático ascendente o descendente, la nueva constitución de éste le hará desempeñar una función tonal distinta.

Modulación enarmónica: cuando se produce un cambio de Tonalidad por medio de todo un acorde enarmónico o de una o varias notas enarmónicas.

24. MODULACIÓN DIATÓNICA

Cada Tonalidad se fundamenta en los acordes de Tónica, Dominante y Subdominante, por este orden.

Cuando un acorde que pertenece a una Tonalidad y cumple una función específica en ésta, pasa a constituirse en acorde de otra Tonalidad con otra función distinta sin cambiar por ello la constitución de dicho acorde le denominaremos *Modulación diatónica*.

a). MODULACIÓN AFÍN O RELATIVA

El acorde de Tónica será el centro de una gama de tonos cercanos que giran alrededor de él, a esos tonos le denominaremos *relativos* y a la Modulación que realizamos por medio de ellos: *Modulación relativa*.

El relativo menor o Mayor de la Tónica (dependiendo del Modo en que se encuentre) pasa a constituirse en Tónica del nuevo tono.

Ejemplo en DO Mayor:

Ejemplo en La menor:

La Dominante del Tono (siempre Mayor) o su correspondiente relativo menor pasa a constituirse en Tónica del nuevo tono.

Ejemplo en DO Mayor.

Modulación a la Dominante:

Modulación al relativo de la Dominante:

La Subdominante del Tono (Mayor o menor) o su correspondiente relativo menor o Mayor.

Ejemplo en DO Mayor.

Modulación a la Subdominante:

Modulación al relativo de la Subdominante:

b) MODULACIÓN LEJANA O DISTANTE

Cualquier acorde de una Tonalidad sea cual fuere su importancia y respetando su constitución puede convertirse en generador de un cambio de tono y modo, por ejemplo el acorde I, II, III,... puede convertirse en V, IV, VI o cualquier otro grado de la nueva escala o viceversa.

Ejemplo de conversión de la función del acorde de Tónica (DO Mayor) en Dominante (V) de FA Mayor, Subdominante (IV) de SOL Mayor y Superdominante (VI) de Mi menor:

Ejemplo de conversión de la función del acorde de Tónica (La menor) en Subdominante (IV) de Mi menor, Supertónica (II) de SOL Mayor, Mediante (III) de FA Mayor y Superdominante (VI) de DO Mayor:

LAm — MI m

I IV V I

0 4 0
1 4 0
2 4 0
0 2 0

I IV V I
LAm SI MI m

LAm — SOL

I II V7 I

0 2 3
1 1 0
2 2 0
0 0 0

I II V7 I
LAm RE7 SOL

LAm — FA

I III V7 I

0 5 1
1 5 1
2 3 2
0 5 2

I III V7 I
LAm DO7 FA

LAm — DO

I VI V7 I

0 1 0
1 3 1
2 4 0
0 3 3

I VI V7 I
LAm SOL7 DO

25. CAMBIO DE MODO

Como sabemos la diferencia entre los acordes Mayores y menores la encontraremos en la 3ª de ambos, en el Modo Mayor la 3ª será Mayor y en el Modo menor la 3ª será menor.

De esta manera tendremos un cambio de tono por el solo hecho de modificar la tercera del acorde, pudiéndose realizar directamente el cambio de Modo modificando la tercera de la Tónica.

Ejemplo en DO Mayor:

DO — DO m

V7 I I

1 0 4
0 1 5
0 0 5
3 3 3

V7 I I
SOL7 DO DO m

Ejemplo en La menor:

LAm — LA

V7 I I

3 1 2
1 2 2
2 2 2
0 0 0

V7 I I
MI7 LAm LA

Podremos realizar a su vez un cambio de Modo por medio de la utilización de un acorde unificador de las dos Tonalidades, el acorde de Dominante, que en ambos casos es común y tendrá la misma constitución y característica.

Ejemplo de conversión de DO Mayor en Do menor:

Ejemplo de conversión de LA menor en LA Mayor:

Cuando modificamos la constitución de un acorde menor y elevamos su tercera para convertirlo en Mayor, este acorde podrá tener carácter de Dominante de un nuevo tono menor o Mayor.

Ejemplos desde La menor, previo paso por la Dominante. Posteriormente le agregaremos al acorde la 7ª para crear mejor sensación de resolución:

Cuando modificamos la constitución de un acorde Mayor y descendemos su tercera para convertirlo en menor, este acorde podrá tener carácter de Subdominante (IV) del nuevo tono del Modo menor. A su vez al modificar dicha constitución lo podemos convertir en Supertónica (II) y Superdominante

(VI) ambos también con función de Subdominante del Modo Mayor.

Ejemplos desde DO Mayor:

<p>DO ┌ SOLm ┐ I IV V7 I</p> <table border="1" style="margin: 5px auto;"> <tr><td>1</td><td>1</td><td>1</td></tr> <tr><td>0</td><td>0</td><td>2 3</td></tr> <tr><td>3</td><td>3</td><td>0 5</td></tr> <tr><td></td><td></td><td>2 3</td></tr> </table> <p>I IV V7 I DO DOm RE7 SOLm</p>	1	1	1	0	0	2 3	3	3	0 5			2 3	<p>DO ┌ SIb ┐ I II V7 I</p> <table border="1" style="margin: 5px auto;"> <tr><td>1</td><td>1</td></tr> <tr><td>0</td><td>0 5 3</td></tr> <tr><td>2</td><td>1 3 3</td></tr> <tr><td>3</td><td>3 6 5</td></tr> <tr><td></td><td>5 6</td></tr> </table> <p>I II V7 I DO DOm FA7 SIb</p>	1	1	0	0 5 3	2	1 3 3	3	3 6 5		5 6	<p>DO ┌ MIb ┐ I VI V7 I</p> <table border="1" style="margin: 5px auto;"> <tr><td>1</td><td>1</td><td>3</td><td>4</td></tr> <tr><td>0</td><td>0</td><td>1</td><td>0</td></tr> <tr><td>2</td><td>1</td><td>3</td><td>1</td></tr> <tr><td>3</td><td>3</td><td>1</td><td>1</td></tr> </table> <p>I VI V7 I DO DOm SIb7 MIb</p>	1	1	3	4	0	0	1	0	2	1	3	1	3	3	1	1
1	1	1																																						
0	0	2 3																																						
3	3	0 5																																						
		2 3																																						
1	1																																							
0	0 5 3																																							
2	1 3 3																																							
3	3 6 5																																							
	5 6																																							
1	1	3	4																																					
0	0	1	0																																					
2	1	3	1																																					
3	3	1	1																																					

26. MODULACIÓN CROMÁTICA

A los acordes que se les altere con una o varias notas cromáticas se le denominarán *acordes alterados*.

Todas las notas que conforman un acorde pueden ser alteradas en más o en menos y el nuevo acorde creado pasará a formar parte de la nueva Tonalidad a la cual queremos llegar.

a) CONVERTIR UN ACORDE PERFECTO MAYOR O MENOR EN ACORDE DISMINUIDO

La alteración “en más” de la fundamental de un acorde Perfecto Mayor origina la creación de un nuevo acorde denominando *Disminuido*.

Este nuevo acorde puede ser VII del Modo Mayor o también VII ó II del Modo menor de la nueva Tonalidad. *Ver apartado 17 de éste Volumen.*

Ejemplo en DO Mayor:

<p>DO ┌ RE ┐ I VII I</p> <table border="1" style="margin: 5px auto;"> <tr><td>1</td><td>0</td><td>3</td></tr> <tr><td>0</td><td>0</td><td></td></tr> <tr><td>2</td><td>2</td><td>4</td></tr> <tr><td>3</td><td>4</td><td>5</td></tr> </table> <p>I VII I DO DO#dism RE</p>	1	0	3	0	0		2	2	4	3	4	5	<p>DO ┌ RE m ┐ I VII V7 I</p> <table border="1" style="margin: 5px auto;"> <tr><td>0</td><td>0</td><td>3</td><td>1</td></tr> <tr><td>1</td><td>5</td><td>5</td><td>3</td></tr> <tr><td>0</td><td>0</td><td>2</td><td>2</td></tr> <tr><td>3</td><td>4</td><td>4</td><td>0</td></tr> </table> <p>I VII V7 I DO DO#dism LA7 RE m</p>	0	0	3	1	1	5	5	3	0	0	2	2	3	4	4	0	<p>DO ┌ SI m ┐ I II V7 I</p> <table border="1" style="margin: 5px auto;"> <tr><td>3</td><td>3</td><td>6</td><td>7</td></tr> <tr><td>1</td><td>5</td><td>5</td><td>7</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td>7</td></tr> <tr><td>2</td><td>2</td><td>4</td><td>4</td></tr> <tr><td>3</td><td>4</td><td>4</td><td>7</td></tr> </table> <p>I II V7 I DO DO#dism FA#7 SI m</p>	3	3	6	7	1	5	5	7				7	2	2	4	4	3	4	4	7
1	0	3																																																
0	0																																																	
2	2	4																																																
3	4	5																																																
0	0	3	1																																															
1	5	5	3																																															
0	0	2	2																																															
3	4	4	0																																															
3	3	6	7																																															
1	5	5	7																																															
			7																																															
2	2	4	4																																															
3	4	4	7																																															

La alteración “en menos” de la quinta de un acorde Perfecto menor origina la creación de un nuevo acorde denominado *Disminuido*.

Este nuevo acorde puede ser VII del Modo Mayor o también VII ó II del Modo menor de la nueva Tonalidad.

Ejemplo en La menor:

Three musical examples in La menor showing the formation of diminished chords from perfect minor chords. Each example includes a staff with notes, a guitar fretboard diagram, and a chord box.

- Example 1:** LAm (I) to Slb (VII) to LAdism (I). Fretboard diagram shows the transition from the first fret (LAm) to the seventh fret (Slb) and then to the seventh fret with a flat (LAdism).
- Example 2:** LAm (I) to Slbm (VII) to LAdism (I). Fretboard diagram shows the transition from the first fret (LAm) to the seventh fret with a flat (Slbm) and then to the seventh fret with a flat (LAdism).
- Example 3:** LAm (I) to SOLm (II) to RE7 (V7) to SOLm (I). Fretboard diagram shows the transition from the first fret (LAm) to the second fret (SOLm), then to the seventh fret (RE7), and finally to the second fret (SOLm).

Las combinaciones que podemos realizar del descenso simultáneo de la quinta y tercera de una acorde Perfecto Mayor o la elevación de la primera y tercera de un acorde Perfecto menor, también pueden ser considerados acordes disminuidos comunes creados dentro de la Modulación cromática.

Ejemplo en DO Mayor:

Musical example in DO Mayor showing the formation of diminished chords from perfect major chords. The example includes a staff with notes, a guitar fretboard diagram, and a chord box: DO (I) to DOdism (II) to FA7 (V7) to Slbm (I).

Ejemplo en La menor:

Musical example in La menor showing the formation of diminished chords from perfect minor chords. The example includes a staff with notes, a guitar fretboard diagram, and a chord box: LAm (I) to LA#dism (II) to RE#7 (V7) to SOL#m (I).

b) CONVERTIR UN ACORDE PERFECTO MAYOR O MENOR EN ACORDE AUMENTADO

La alteración en más de la quinta de un acorde perfecto Mayor origina la creación de un acorde denominado *Aumentado*. Este nuevo acorde podrá ser principalmente III del Modo menor de la nueva Tonalidad.

Ejemplo en DO Mayor:

DO I III IV V7 I LAm

0 0 3 3 1
1 1 2 1 2
0 1 2 1 2
3 3 5 2 2
0 0 0 0 0

I DO III DOaum IV RE m V7 MI7 I LA m

27. PROHIBICIONES Y MOVIMIENTOS OBLIGADOS

Se ha evitado observar todo tipo de prohibiciones y movimientos obligados tan común en todo tratado de Armonía.

Dichas prohibiciones o movimientos buenos o malos dependen de valores estéticos enmarcados en unas épocas determinadas, quedando dichos conceptos absolutamente obsoletos con las nuevas tendencias.

LA CADENCIA ANDALUZA

NIVEL MEDIO Y SUPERIOR

1. CONSTITUCIÓN DE LOS ACORDES DEL MODO DÓRICO FLAMENCO

De la disposición que se crea en la escala Dórica Griega descendente obtenemos la siguiente clasificación de acordes tríadas:

Perfectos Mayores: **I***, **II**, **III** y **VI**

Perfectos menores: **IV** y **VII**

Acorde de 5ª Disminuida: **V**

* Destacar la característica de alterar la tercera del acorde I del Modo para convertirlo en Perfecto Mayor y no en Perfecto menor como le correspondería, de ahí que le denominemos Modo Dórico *Flamenco*. Esta nota alterada artificialmente que corresponde a la tercera del acorde I, no se deberá de confundir con el IIIº de la Escala Dórica que no sufre alteración artificial alguna. Ver Volumen 1, página 38.

Escala Dórica en MI:

Musical notation for the Dorian scale in E (MI). The top staff shows the scale in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notes are E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. The bottom staff shows the fretboard with fingerings: 0, 3, 1, 0, 2, 0, 3, 2.

Constitución de los acordes tríadas en MI Dórico Flamenco (Tonalidad base en la armadura La menor):

Diagram showing the construction of triads in E Dorian Flamenco. It lists seven chords from VII to I with their corresponding guitar fretboard fingerings and chord names in boxes.

VII	VI	V	IV	III	II	I
5	3	1	0	3	1	0
6	5	3	1	4	2	1
7	5	4	2	5	3	2
REm	DO	SI ^{dim}	LA ^{Am}	SOL	FA	MI

2. NOMBRE DE LOS GRADOS DEL MODO DÓRICO FLAMENCO

La denominación de cada *grado del Modo* que configura la escala será:

- VII° SEMI-RESOLUTIVO
- VI° INTERMEDIO
- V° DISMINUIDO
- IV° GRAN TÓNICA
- III° MEDIO
- II° RESOLUTIVO
- I° TÓNICA SECUNDARIA

Ejemplo de la escala en MI Dórico:

Musical notation for the Dorian mode scale in E minor. The top staff shows the notes: B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3. The bottom staff shows the fingering: 3, 1, 0, 2, 0, 3, 2.

3. LOS ACORDES PRINCIPALES Y SECUNDARIOS

Al igual que en la Armonía Tradicional la división de los acordes según su función y característica facilita enormemente el análisis y comprensión de los movimientos armónicos.

El Modo Dórico Flamenco (como ya vimos en el Volumen 1 de esta obra página 39) lo dividiremos en *acordes principales* y *secundarios*:

Acordes Principales, reservado a los acordes IV, III, II y I del Modo

Acordes secundarios, reservado a los acordes VII, VI y V del Modo

Ejemplo en MI Dórico Flamenco (Tonalidad base en la armadura La menor):

Musical notation showing the primary and secondary chords of the Dorian mode in E minor. The top staff shows the chords: VII (B2), VI (C3), V (D3), IV (E3), III (F3), II (G3), I (A3). The bottom staff shows the fingering for each chord. Brackets indicate 'SECUNDARIOS' for VII, VI, V and 'PRINCIPALES' for IV, III, II, I.

4. LA FUNCIÓN DE LOS ACORDES

Según sea su constitución todos los acordes que configuran el Modo Dórico Flamenco cumplen una función específica en su dirección a la Tónica secundaria (acorde I del Modo). Estas funciones vienen determinadas por los acordes principales del Modo en la progresión característica, esto es, el acorde **IV** tendrá función de *inicio*, el acorde **III** *intermedia* en la progresión, el acorde **II** *resolutiva* y el acorde **I** como *Tónica secundaria* donde darán termino todas las ideas musicales.

La función de inicio estará reservada para el acorde **IV** (GRAN TÓNICA) del Modo, dicha función podrá ser sustituida por el acorde **II** (RESOLUTIVO), el **VII** (SEMI-RESOLUTIVO) o el **V** (DISMINUIDO) del Modo.

La función intermedia estará reservada para el acorde **III** (MEDIO) del Modo que podrá ser sustituida por el **VI** (INTERMEDIO) en la progresión y en un segundo término por el **V** (DISMINUIDO).

La función resolutiva estará reservada para el acorde **II** (RESOLUTIVO) del Modo que podrá ser sustituida por el **VII** (SEMI-RESOLUTIVO) ó **V** (DISMINUIDO) en la progresión.

La función de Tónica Secundaria estará reservada para el acorde **I** del Modo, siendo éste el acorde en el que invariablemente confluyen todas las ideas musicales y que no podrá ser sustituido por ningún otro acorde del Modo. En la práctica guitarrística también es común en la elaboración de algunos ciclos y variaciones utilizar el acorde **I** como función de inicio y tras pasar por la función resolutiva volver a concluir en el ciclo o variación en la Tónica Secundaria.

FUNCIÓN DE INICIO: **IV, VII y V**

FUNCIÓN INTERMEDIA: **III, VI**

FUNCIÓN RESOLUTIVA: **II, VII y V**

TÓNICA SECUNDARIA: **I**

Todos los acordes principales o secundarios del Modo sin excepción podrán encontrarse en estado directo o en cualquiera de sus inversiones, sin que por ello se modifique de manera alguna su función.

Ejemplo de la Progresión en MI Dórico Flamenco realizada con los acordes Principales y Secundarios del Modo:

PRINCIPALES

IV III II I

IV III II I

LAm SOL FA MI

SECUNDARIOS

VII VI V I

VII VI V I

REm7 DO9 SI^{dim}7 MI

Además de la propia Cadencia realizada con los acordes principales del Modo y de las sustituciones que son características de la progresión de cuatro acordes en dirección a la *Tónica Secundaria* (Ver Volumen 1, páginas 40 a 42) el conocimiento y aplicación de los acordes según sus distintas funciones crea un gran número de posibles combinaciones para formalizar dicha progresión y producir la sensación de Cadencia. Para ello como queda explicado al principio de este apartado, tendremos que sustituir acordes principales que cumplen una función específica por acordes secundarios que suplirán dicha función.

Veamos algunos ejemplos:

Sustitución de dos acordes principales por secundarios que conformen la progresión.

IV - VI - V - I y VII - III - V - I

IV VI V I VII III V I

IV VI V I VII III V I

LAm DO SI^{dim}7 MI REm SOL SI^{dim}7 MI

Sustitución de tres acordes principales por secundarios que conformen la progresión.

VII - VI - V - I y V - VI - VII - I

Chord chart for VII - VI - V - I and V - VI - VII - I:

VII	VI	V	I	V	VI	VII	I
REm	DO	SI _{dism7}	MI	SI _{dism}	DO	REm	MI

Sustitución de acordes secundarios por acordes principales y cambio de posición de éstos en la progresión característica.

II - III - VII - I y II - VI - V - I

Chord chart for II - III - VII - I and II - VI - V - I:

II	III	VII	I	II	VI	V	I
FA	SOL	REm	MI	FA	DO	SI _{dism7}	MI

5. LA NOTA SENSIBLE Y SU RESOLUCIÓN

La nota *sensible* será el II° de la escala Dórica Griega cuando experimenta una atracción auditiva sobre el I° y ambos se encuentran a distancia de semitono diatónico.

La *función de sensible* está reservada a la nota integrada dentro de los acordes II (RESOLUTIVO), V (DISMINUIDO) y VII (SEMI-RESOLUTIVO), y acto seguido cualquiera de ellos se conduce al acorde I (Tónica Secundaria).

La *resolución normal o directa* de la sensible (II°) será de resolver descendiendo por movimiento de segunda menor al I°.

La *resolución irregular o indirecta* de la sensible se producirá en caso necesario por justificación del buen desarrollo de las voces y generalmente es utilizada en voces interiores, la más frecuente es la que resuelve indirectamente en una voz vecina que hace oír el I° en la misma altura que debiera haberse oído en la resolución normal.

Ejemplos en Mi Dórico Flamenco:

<p>Resolución normal</p> <p>II I</p> <p>II I</p> <p>FA — MI</p>	<p>Resolución irregular</p> <p>V I</p> <p>V I</p> <p>SIdism7 — MI</p>
---	---

La *sensible transitoria* es aquella que cuando se realiza un momentáneo paso a la Armonía Tradicional el acorde de Dominante Secundario contiene la sensible del tono al cual se va a llegar; ésta deberá resolver al acorde de Tónica momentánea por medio de una resolución normal o indirecta.

Ejemplos en Mi Dórico Flamenco:

<p>V7/VI VI</p> <p>V7/VI VI</p> <p>SOL7 — DO</p>	<p>V7/VI VI</p> <p>V7/VI VI</p> <p>SOL7 — DO</p>
--	--

6. LAS CADENCIAS

Los cuatro acordes principales en estado directo o en cualquiera de sus inversiones dirigiéndose hacia la Tónica Secundaria (I) conformarán la mejor manera de garantizar auditivamente la sensación de Cadencia.

Esto es: **IV - III - II - I.**

El acorde **II** es el que mayor ejerce una atracción directa a la Tónica Secundaria (I) que deberá resolver invariablemente en ésta para obtener sensación de final o conclusión de frase, creándose entre ambos acordes un intervalo de segunda menor.

Para asegurar una sensación de final realmente conclusivo deberemos preparar la Cadencia progresando con anterioridad con el acorde **VII** ó **V7** (agregandole la 7ª menor para reafirmar su función resolutive).

Ejemplo en MI Dórico Flamenco:

Diagram 1 (Left): V (SI7) — II (FA) — I (MI)

Diagram 2 (Right): VII (RE7) — II (FA) — I (MI7)

Como sustitución del acorde **II** en la Cadencia también encontraremos sensación de resolución con los acordes secundarios **V** o **VII**. Ver Volumen 1, páginas 41 y 42. Ejemplo en MI Dórico Flamenco de la Cadencia sustitutoria realizada con los acordes **V7 - VII** o viceversa en dirección al acorde de Tónica Secundaria (I):

Diagram 3 (Left): V (SI7) — VII (RE7) — I (MI)

Diagram 4 (Right): VII (RE7) — V (SI7) — I (MI)

Ejemplo en Mi Dórico Flamenco de la Cadencia resolutoria realizada con los acordes **II - V7 - VII** y **II - VII - V7** en dirección a la Tónica Secundaria (I)

Diagram 5 (Left): II (FA) — V (SI7) — VII (RE7) — I (MI)

Diagram 6 (Right): II (FA) — VII (RE7) — V (SI7) — I (MI)

7. SEMICADENCIAS

Se denominara *Semicadencia* a la suspensión que podemos realizar sobre cualquier acorde principal o secundario del Modo a excepción del I y tendrá como finalidad crear un momentáneo reposo en una frase sobre un acorde que no es la Tónica Secundaria. Ver Volumen 1, página 41.

Ejemplo en MI Dórico Flamenco de Semicadencia sobre los acordes VI y IV del Modo:

The image contains two musical examples, each consisting of a staff with a treble clef and a guitar chord diagram below it.

Example 1: The staff shows a sequence of six chords: II, VI, V, VI, VII, VI. The guitar diagram below has six columns corresponding to these chords, with fingerings:

1	1	3	1	1	0
2	0	2	0	3	5
3	2	3	2	0	5
1	3	2	3	0	3

Example 2: The staff shows a sequence of six chords: II, IV, V, IV, VII, IV. The guitar diagram below has six columns corresponding to these chords, with fingerings:

1	0	1	0	1	0
1	1	3	1	3	1
2	2	4	2	2	2
3	0	5	2	0	2
1	0	0	0	0	0

8. MODULACIÓN

Aunque bien es verdad que el número de combinaciones que podemos realizar dentro del mismo *Modo Dórico Flamenco* es muy amplio, uno o varios cambios de Modo pueden enriquecer enormemente la Obra. La Modulación pues, en la Cadencia Andaluza, se caracteriza por el paso de un Modo Dórico Flamenco a otro. Cualquier acorde Mayor o menor de un Modo que cumpla una función específica, puede convertirse en acorde Mayor o menor de otra progresión cumpliendo una función distinta en el nuevo Modo.

De igual manera cualquier acorde menor podrá convertirse en Mayor y viceversa, pudiendose el acorde integrar en el nuevo Modo y cumplir una nueva función.

9. MODULACIÓN DIRECTA POR MEDIO DE LOS ACORDES PRINCIPALES DEL MODO

Denominaremos *Modulación Directa* cuando un acorde que pertenece a un Modo y cumple una función específica en éste pasa a constituirse súbitamente en acorde de otro Modo con otra función distinta sin cambiar por ello la constitución de dicho acorde.

Para mejorar en los ejemplos los encadenamientos armónicos, algunos acordes están tratados con 7ª y 9ª a excepción del acorde que realiza la conversión el cual aparecerá siempre como acorde tríada. Estos acordes son del todo orientativos y nunca determinantes a la hora de realizar un encadenamiento. Ver Volumen 1, páginas 43 y 44.

En los ejemplos tomaremos siempre como acorde en función de inicio de la progresión el acorde IV del Modo de partida.

CONVERSIÓN DEL ACORDE III (MEDIO) DE UN MODO EN ACORDE II (RESOLUTIVO) DE UN NUEVO MODO

El acorde III (Mayor) del Modo de partida se convertirá en acorde II (Mayor) del nuevo Modo.

Ejemplo: Modo de partida: MI
Nuevo Modo: FA#

Modo de partida: LA
Nuevo Modo: SI

CONVERSIÓN DEL ACORDE II (RESOLUTIVO) DE UN MODO EN ACORDE III (MEDIO) DE UN NUEVO MODO

El acorde II (Mayor) del Modo de partida se convertirá en acorde III (Mayor) del nuevo Modo.

Ejemplo: Modo de partida: MI
Nuevo Modo: RE

Modo de partida: LA
Nuevo Modo: SOL

También la transformación súbita de cualquier acorde principal (en el caso del acorde IV convertido en Mayor) en acorde I, facilita la conversión a un nuevo Modo, aunque esta conversión sería la manera menos usual y poco recomendable.

10. MODULACIÓN DIRECTA POR MEDIO DE LOS ACORDES SECUNDARIOS DEL MODO

Un acorde que cumple una función principal en un Modo(IV, III, II) pasa súbitamente a constituirse en acorde secundario de un nuevo Modo (VII, VI) con su correspondiente nueva función y viceversa.

CONVERSIÓN DEL ACORDE III (MEDIO) DE UN MODO EN ACORDE VI (INTERMEDIO) DE UN NUEVO MODO

El acorde III (Mayor) del Modo de partida se convertirá en acorde VI (Mayor) del nuevo Modo.

Ejemplo: Modo de partida: MI Nuevo Modo: SI

MI SI

IV III VI II I

1 3 5 0

0 4 7 5

2 5 5 4

0 5 3 2

IV III VI II I

LAm7 SOL DO9 SI9

CONVERSIÓN DEL ACORDE II (RESOLUTIVO) DE UN MODO EN ACORDE VI (INTERMEDIO) DE UN NUEVO MODO

El acorde II (Mayor) del Modo de partida se convertirá en acorde VI (Mayor) del nuevo Modo.

Ejemplo: Modo de partida: MI Nuevo Modo: LA

MI LA

IV III II VI I

5 4 2 3 2

7 3 3 3 2

7 5 3 5 4

5 3 1 4 5

IV III II VI I

LAm SOL7 FA SI \flat 7 LA

CONVERSIÓN DEL ACORDE IV (GRAN TÓNICA) DE UN MODO EN ACORDE VII (SEMI-RESOLUTIVO) DE UN NUEVO MODO

El acorde IV (menor) del Modo de partida se convertirá en acorde VII (menor) del nuevo Modo

Ejemplo: Modo de partida: MI Nuevo Modo: SI

The diagram illustrates the conversion of the IV chord (MI) to the VII chord (SI) in a new mode. It consists of a staff with notes, a guitar fretboard diagram, and chord boxes for LA^m, RE⁷, DO⁹, and SI⁹.

Staff notes: MI (IV), VII, III, II, I (SI)

Fretboard diagram (MI mode):

5	7	5	0
5	5	7	5
7	7	5	4
7	5	3	2

Chord boxes:

- IV: LA^m
- VII: RE⁷
- III: DO⁹
- II: SI⁹
- I: SI

CONVERSIÓN DEL ACORDE VI (INTERMEDIO) DE UN MODO EN ACORDE III (MEDIO) DE UN NUEVO MODO

El acorde VI (Mayor) del Modo de partida pasará a ser acorde III (Mayor) del nuevo Modo.

Ejemplo: Modo de partida: MI Nuevo Modo: LA

The diagram illustrates the conversion of the VI chord (MI) to the III chord (LA) in a new mode. It consists of a staff with notes, a guitar fretboard diagram, and chord boxes for RE^m, DO, SI^{b7}, and LA.

Staff notes: VII, VI (MI), III, II, I (LA)

Fretboard diagram (MI mode):

1	3	4	5
3	5	3	5
2	5	3	6
0	3	1	0

Chord boxes:

- VII: RE^m
- VI: DO
- III: SI^{b7}
- II: LA
- I: LA

CONVERSIÓN DEL ACORDE VI (INTERMEDIO) DE UN MODO EN ACORDE II (RESOLUTIVO) DE UN NUEVO MODO

El acorde VI (Mayor) del Modo de partida pasará a ser acorde II (Mayor) del nuevo Modo.

Ejemplo: Modo de partida: MI Nuevo Modo: SI

MI SI

IV VI II I

1 1 0
2 0 5
2 2 4
0 3 2

IV VI II I

LAm DO SI9

También la transformación súbita de cualquier acorde secundario (en el caso de los acordes VII ó V convertidos en Mayor) en acorde I, facilita la conversión a un nuevo Modo, aunque ésta conversión sería la manera menos usual y poco recomendable.

11. MODULACIÓN POR TRANSFORMACIÓN DE LA CONSTITUCIÓN DEL ACORDE

Cuando a un acorde que cumple una función específica en el Modo se le modifica su constitución, cumplirá una función distinta pasando a formar parte como acorde principal o secundario de otro Modo.

Ejemplos utilizando para la conversión la transformación de la constitución de los acordes principales del Modo:

CONVERSIÓN DEL ACORDE IV (GRAN TÓNICA) DE UN MODO EN ACORDE III (MEDIO) DE UN NUEVO MODO

El acorde IV (menor) del Modo de partida convertido en Mayor pasará a ser acorde III (Mayor) del nuevo Modo.

Ejemplo: Modo de partida: MI Nuevo Modo: FA#

MI FA#

IV III II I

1 2 3 2
2 2 4 3
2 2 5 3
0 0 3 2

IV III II I

LAm LA SOL FA#

CONVERSIÓN DEL ACORDE IV (GRAN TÓNICA) DE UN MODO EN ACORDE II (RESOLUTIVO) DE UN NUEVO MODO

El acorde IV (menor) del Modo de partida convertido en Mayor pasará a ser acorde II (Mayor) del nuevo Modo.

Ejemplo: Modo de partida: MI Nuevo Modo: SOL#

MI ——— SOL#
IV ——— II I

IV ——— II I
LAm ——— LA ——— SOL#

CONVERSIÓN DEL ACORDE IV (GRAN TÓNICA) DE UN MODO EN ACORDE VI (INTERMEDIO) DE UN NUEVO MODO

El acorde IV (menor) del Modo de partida convertido en Mayor pasará a ser acorde VI (Mayor) del nuevo Modo.

Ejemplo: Modo de partida: MI Nuevo Modo: DO#

MI ——— DO#
IV ——— VI II I

IV ——— VI II I
LAm ——— LA ——— RE ——— DO#

CONVERSIÓN DEL ACORDE IV (GRAN TÓNICA) DE UN MODO EN ACORDE V (DISMINUIDO) DE UN NUEVO MODO

El acorde IV (menor) del Modo de partida convertido en disminuido pasará a ser acorde V (disminuido) del nuevo Modo.

Ejemplo: Modo de partida: MI Nuevo Modo: RE

IV V II I

10 10 8 7
9 8 6 8
10 7 8 7
0 0 6 5

IV V II I
LAm LAdism MIb7 RE9

CONVERSIÓN DEL ACORDE III (MEDIO) DE UN MODO EN ACORDE IV (GRAN TÓNICA) DE UN NUEVO MODO

El acorde III (Mayor) del Modo de partida convertido en menor pasará a ser acorde IV (menor) del nuevo Modo.

Ejemplo: Modo de partida: MI Nuevo Modo: RE

MI RE

IV III IV III II I

0 3 3 1 3
1 3 3 2 2
2 4 3 3 0
0 3 3 3 1 5

IV III IV III II I
LAm7 SOL SOLm FA MIb7 RE

CONVERSIÓN DEL ACORDE III (MEDIO) DE UN MODO EN ACORDE VII (SEMI-RESOLUTIVO) DE UN NUEVO MODO

El acorde III (Mayor) del Modo de partida convertido en menor pasará a ser acorde VII (menor) del nuevo Modo

Ejemplo: Modo de partida: MI Nuevo Modo: LA

Diagram illustrating the conversion of chords from the MI mode to the LA mode. The top staff shows the chords: IV (MI), III, VII, II, and I (LA). The middle staff shows the corresponding guitar fingerings for each chord. The bottom staff shows the chord names: LAm, SOL7, SOLm, Slb7, and LA.

12. MODULACIÓN INDIRECTA

CONVERSIÓN DEL ACORDE III (MEDIO) DE UN MODO EN ACORDE V (DISMINUIDO) DE UN NUEVO MODO

El acorde III (Mayor) del Modo de partida convertido en disminuido pasará a ser acorde V (disminuido) del nuevo Modo

Ejemplo: Modo de partida: MI Nuevo Modo: DO

Diagram illustrating the conversion of chords from the MI mode to the DO mode. The top staff shows the chords: IV (MI), III, V, II, and I (DO). The middle staff shows the corresponding guitar fingerings for each chord. The bottom staff shows the chord names: LAm, SOL, SOLdism7, REb7, and DO.

CONVERSIÓN DEL ACORDE II (RESOLUTIVO) DE UN MODO EN ACORDE IV (GRAN TÓNICA) DE UN NUEVO MODO

El acorde II (Mayor) del Modo de partida convertido en menor pasará a ser acorde IV (menor) del nuevo Modo.

Ejemplo: Modo de partida: MI Nuevo Modo: DO

The diagram illustrates the conversion of Mode MI to Mode DO. It features a treble clef staff with seven chords: IV (MI), III, II, IV (DO), III, II, and I. Below the staff is a guitar fretboard with fingerings for each chord. At the bottom, a chord box lists the chords: LAm, SOL7, FA, FAm, MIb7, REb7, and DO7.

CONVERSIÓN DEL ACORDE II (RESOLUTIVO) DE UN MODO EN ACORDE VII (SEMI-RESOLUTIVO) DE UN NUEVO MODO

El acorde II (Mayor) del Modo de partida convertido en menor pasará a ser acorde VII (menor) del nuevo Modo

Ejemplo: Modo de partida: MI Nuevo Modo: SOL

The diagram illustrates the conversion of Mode MI to Mode SOL. It features a treble clef staff with seven chords: IV (MI), III, II, VII (SOL), II, and I. Below the staff is a guitar fretboard with fingerings for each chord. At the bottom, a chord box lists the chords: LAm, SOL7, FA, FAm, LAb7, and SOL.

CONVERSIÓN DEL ACORDE II (RESOLUTIVO) DE UN MODO EN ACORDE V (DISMINUIDO) DE UN NUEVO MODO

El acorde II (Mayor) del Modo de partida convertido en disminuido pasará a ser acorde V (disminuido) del nuevo Modo

Ejemplo: Modo de partida: MI Nuevo Modo: SI \flat

VI III II V II I

LAm SOL7 FA FA $\text{dism}7$ DO \flat SI \flat

12. MODULACIÓN INDIRECTA

Modulación indirecta es aquella en la que utilizamos uno o varios pasos de tránsito a otros Modos entre el Modo de partida y el determinado como nuevo Modo.

Veamos un ejemplo utilizando los acordes principales en la conversión de los Modos:

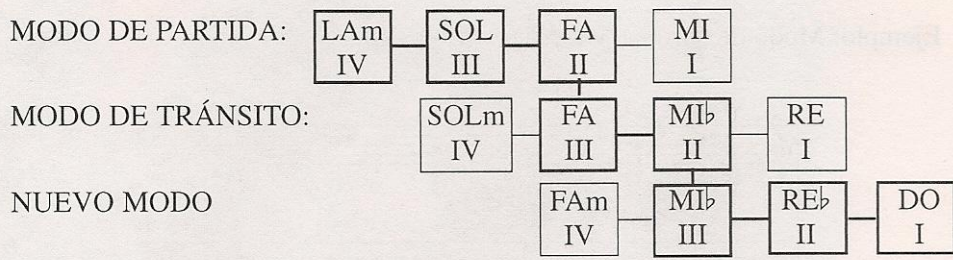
CONVERSIÓN DEL ACORDE II EN ACORDE III DEL MODO DE TRÁNSITO Y EL II DE ÉSTE EN III DEL NUEVO MODO

El acorde II (Mayor) del Modo de partida convertido en III (Mayor) del Modo de tránsito y éste a su vez convertido en acorde III (Mayor) del Nuevo Modo.

Modo de partida: MI Modo de tránsito: RE Nuevo Modo: DO

IV III II III II I

LAm SOL7 FA MI \flat RE \flat DO7/9

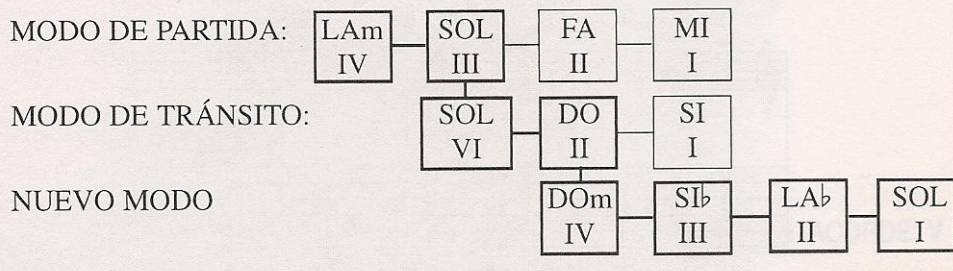


Veamos algunos ejemplos utilizando acordes principales y secundarios en la conversión de los Modos:

CONVERSIÓN DEL ACORDE III EN ACORDE VI DEL MODO DE TRÁNSITO Y EL II DE ÉSTE EN IV DEL NUEVO MODO

El acorde III (Mayor) del Modo de partida convertido en VI (Mayor) del Modo de tránsito y el II (Mayor) de éste a su vez convertido en acorde IV (menor) del Nuevo Modo.

Modo de partida: MI Modo de tránsito: SI Nuevo Modo: SOL



CONVERSIÓN DEL ACORDE II EN ACORDE IV DEL PRIMER MODO DE TRÁNSITO Y EL II DE ÉSTE EN VI DEL SEGUNDO MODO DE TRÁNSITO Y EL VII DE ÉSTE EN IV DEL NUEVO MODO.

El acorde II (Mayor) del Modo de partida convertido en IV (menor) del primer Modo de tránsito y el II (Mayor) de éste a su vez convertido en acorde VI (Mayor) del segundo Modo de tránsito y el VII (menor) de éste convertido en acorde IV (menor) del Nuevo Modo.

Modo de partida: MI 1er Modo de tránsito: DO 2º Modo de Tránsito: FA
Nuevo Modo: SI \flat

MI DO FA SI \flat

IV III II IV III II VI VII IV III II I

5 7 5 4 3 1 2 4 5 1
5 6 6 2 2 2 4 6 4 3
5 7 5 5 3 1 3 8 4 4
7 5 7 3 1 3 1 4 2 1

IV III II IV III II VI VII IV III II I
LAm SOL7 FA FAm MI \flat 7 RE \flat MIbm RE \flat 9 DO \flat 7 SI \flat 9

MODO DE PARTIDA: LAm SOL FA MI
IV III II I

1er MODO DE TRÁNSITO: FAm MI \flat RE \flat DO
IV III II I

2º MODO DE TRÁNSITO: RE \flat MIbm FA
VI VII I

NUEVO MODO: MIbm RE \flat DO \flat SI \flat
IV III II I

13. MODIFICACIÓN DEL MODO POR MEDIO DEL DOMINANTE SECUNDARIO

Es común la transformación de un tono que cumple una función específica en Dominante Secundario, el cual con su resolución en la Tónica transitoria nos cambia repentinamente de Modo. (Ver Volumen 1, páginas 44 a 46)

Veamos los ejemplos con los acordes principales del Modo:

CONVERSIÓN DEL ACORDE IV DEL MODO DE PARTIDA EN DOMINANTE SECUNDARIO DEL ACORDE IV, III y II DE UN NUEVO MODO

Modo de partida: MI

IV V7/IV IV III II I IV V7/III III II I IV V7/II II I

LA SI DO#

5 5 6 5 4 3 || 5 5 7 5 0 2 || 5 5 7 5 4

5 6 7 3 3 3 || 5 6 7 7 5 4 || 5 6 7 5 4

7 5 7 3 1 0 || 7 5 7 5 3 2 || 7 5 7 5 4

5 5 || 5 5 || 5 5

IV V7/IV IV III II I IV V7/III III II I IV V7/II II I

LA7 LA7 RE DO7 SIb7 LA79 LA7 LA7 RE DO9 SI9 LA7 LA7 RE7 DO7

CONVERSIÓN DEL ACORDE III DEL MODO DE PARTIDA EN DOMINANTE SECUNDARIO DEL ACORDE IV, III y II DE UN NUEVO MODO

Modo de partida: MI

III V7/IV IV III II I III V7/III III II I III V7/II II I

SOL LA SI

3 3 4 3 4 7 || 3 3 5 3 2 3 || 3 3 5 4 3

4 4 5 1 5 0 || 4 4 5 1 3 3 || 4 4 3 5 4

5 3 5 2 0 || 5 3 5 1 0 || 5 3 5 3 2

3 3 4 3 || 3 3 || 3 3

III V7/IV IV III II I III V7/III III II I III V7/II II I

SOL7 SOL7 DO SIb7 LA79 SOL7 SOL7 DO SIb7 LA79 SOL7 SOL7 DO7 SI

CONVERSIÓN DEL ACORDE II DEL MODO DE PARTIDA EN DOMINANTE SECUNDARIO DEL ACORDE IV, III y II DE UN NUEVO MODO

Modo de partida: MI

II V7/IV IV III II I II V7/III III II I II V7/II II I

FA SOL LA

1 4 2 4 2 5 || 1 4 3 4 6 || 1 4 3 2

2 2 3 5 3 5 || 2 2 1 5 0 || 2 2 3 3

3 3 6 3 5 || 3 3 || 3 3 0

1 1 4 2 1 || 1 1 1 4 3 || 1 1 1 0

II V7/IV IV III II I II V7/III III II I II V7/II II I

FA7 FA7 SIbm LA7 SOLb FA7 FA FA7 SIb7 LA7 SOL7 FA FA7 SIb LA9

14. MODULACIÓN PASAJERA A LA ARMONÍA TRADICIONAL

Además de la práctica común de mezclar el Dominante Secundario en la Cadencia Andaluza, podemos realizar encadenamientos pasajeros que transitan por el ámbito característico de la Armonía Tradicional.

Veamos algunos ejemplos:

UTILIZACIÓN DE LA DOMINANTE Y LA SUBDOMINANTE DE LA ARMONÍA TRADICIONAL

El acorde **IV** convertido en Tónica (del concepto de Armonía Tradicional) pasando por su Dominante y Subdominante y volviéndose a convertir en acorde **IV** con plena función en el Modo de origen.

Ejemplo en MI:

El acorde **III** convertido en Tónica pasando por su Dominante y Subdominante y volviéndose a convertir en acorde **III** con plena función en el Modo de origen.

Ejemplo en MI:

El acorde **II** convertido en Tónica pasando por su Dominante y Subdominante y volviéndose a convertir en acorde **II** con plena función en el Modo de origen.

Ejemplo en MI:

El acorde VI convertido en Tónica pasando por su Dominante y Subdominante y volviéndose a convertir en acorde VI con plena función en el Modo de origen.

Ejemplo en MI:

ESTRUCTURAS RÍTMICAS

NIVEL ELEMENTAL

ALEGRÍAS

(COMPÁS TERNARIO)

CARACTERÍSTICAS DEL CANTE

Estilo cuya métrica de la letra o estrofa consta generalmente de cuatro versos octosílabos.

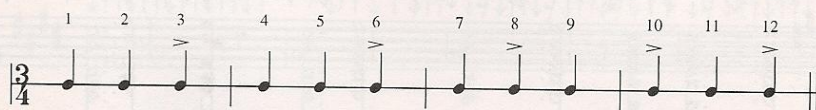
Ejemplo: *Que si tu madre me dice
que a dónde te voy a llevar
que a darte un paseito
por la muralla real.**

* Tradicional

El canto por Alegrías se desarrolla al igual que el instrumento que lo acompaña en ciclos de 12 tiempos.

Para su medición y comprensión utilizaremos el compás de 3/4, empleando 4 compases para completar dicho ciclo, numerando éste del 1 al 12, teniendo en cuenta que los acentos no recaerán sobre el primer tiempo de cada compás, como ocurre en la lógica musical, sino en los tiempos 3, 6, 8, 10 y 12.

Gráfico:



Ejemplo de un fragmento melódico y rítmico de unas Alegrías originales compuestas con un diseño al modo tradicional con su acompañamiento de guitarra.

Voz

Guitarra

0 0 1 2 2 0

0 0 1 2 2 0

2 4 1 2 1 4 2 1 4 2 0 4 3 2 1 0

0 0 1 2 2 0

0 0 1 2 2 0

0 0 1 2 2 0

0 0 1 2 2 0

0 0 2 1 1 0 2 2

Musical notation system 1, measures 1-5. Includes treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), and guitar tablature.

Musical notation system 2, measures 6-10. Includes treble clef, key signature of three sharps, and guitar tablature.

Musical notation system 3, measures 11-15. Includes treble clef, key signature of three sharps, and guitar tablature. Measure 15 features a triplet.

ANÁLISIS MUSICAL INSTRUMENTAL

Por ser el MI Mayor el tono más característico de Alegrías (también es tradicional en LA y DO), utilizado generalmente tanto en el acompañamiento como en el concierto, lo seguiremos como pauta para sus explicaciones y ejemplos.

1. TONALIDAD BASE EN LA ARMADURA

MI Mayor (concepto de Armonía Tradicional)

2. PROGRESIÓN ARMÓNICA CARACTERÍSTICA

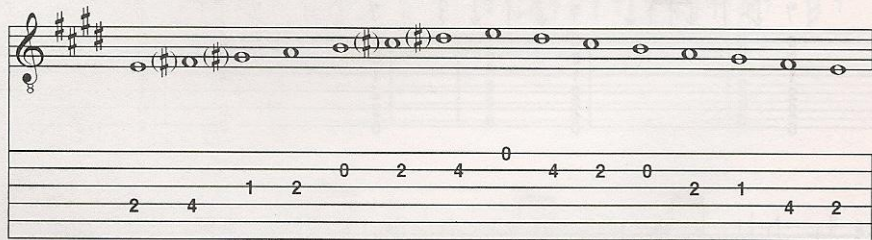
MI / SI7 / MI / LA / MI / SI7 / MI (I / V7 / I / IV / I / V7 / I)

3. CADENCIA RESOLUTIVA

La *Cadencia resolutive* se encuentra entre los acordes de Dominante y Tónica V7 / I (SI7 / MI).

4. ESCALA

La escala de Alegrías corresponde a la escala de MI Mayor.



5. COMPÁS

La estructura métrica de Alegrías comprende un espacio o ciclo de 12 tiempos empleando cuatro compases de 3/4 para completar dicho ciclo.

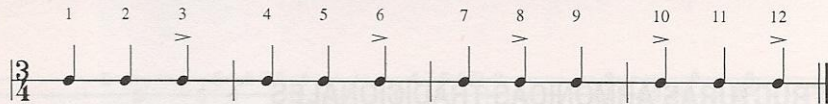
Los acentos más característicos recaerán en los tiempos 3, 6, 8, 10 y 12. (ver gráfico del apartado anterior *Características del Cante*).

6. ESTRUCTURA DEL CICLO Y VARIACIONES

La variabilidad de los principales acentos permite un abanico de posibilidades que enriquecen el estilo.

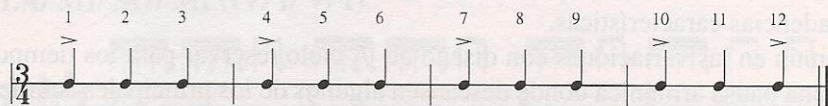
Para los ciclos de doce tiempos:

a) El más tradicional. Los acentos recaen en los tiempos 3, 6, 8, 10 y 12.



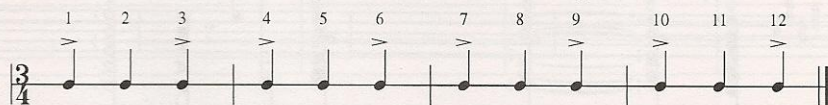
b) Utilizado para determinadas variaciones que tienen su carácter en los cambios de tonalidad.

Los acentos recaen en los tiempos 1, 4, 7, 10 y 12.



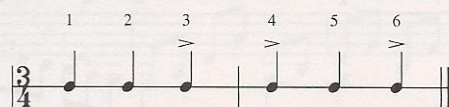
c) Utilizado en variaciones que entremezcla los acentos característicos del estilo y de los cambios de tonalidad.

Los acentos recaen en los tiempos 1, 3, 4, 6, 7, 9, 10 y 12

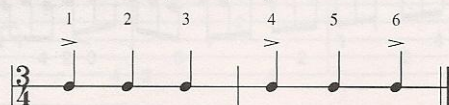


Para los ciclos de seis tiempos o “media variación”(Este tipo de variación deberá ser duplicada para obtener un ciclo de 12 tiempos).

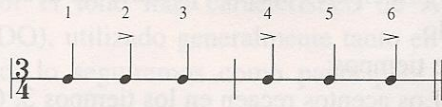
a) Los acentos recaen en los tiempos 3, 4 y 6.



b) Los acentos recaen en los tiempos 1, 4 y 6.



c) Los acentos recaen en los tiempos 2, 4 y 6.



7. ESTRUCTURAS ARMÓNICAS TRADICIONALES

Para los Temas y Variaciones tradicionales de por lo menos un ciclo de duración se reservará en los tiempos 10, 11 y 12 (último compás de 3/4 que tiene como singularidad la acentuación fuerte del primer y tercer tiempo) los tonos de MI (I), SI7 (V7) o LA (IV), con una función principal en la Tonalidad, para crear así las Cadencias características.

Es común en las variaciones con diseño de $1/2$ ciclo reservar para los tiempos 4, 5 y 6 una pausa armónica donde descansen algunos de los principales acordes de la Tonalidad.

Ejemplos de algunos encadenamientos armónicos en Tema y Variación:

a) MI/ SI7/ MI (I/ V / I)

b) SI7/ MI (V/ I)

c) LA/ MI/ SI7/ MI (IV/ I/ V/ I)

f) SOL#m9/ LA/ SI/ LA/ MI/ SI7/ MI (III/ IV/ V/ IV/ I/ V/ I)

8. DISEÑO TRADICIONAL BÁSICO DE LAS VARIACIONES

Ejemplo de *pregunta* de 12 tiempos (1 ciclo) y *respuesta* de 12 tiempos:

Ejemplo de pregunta de 6 tiempos (duplicada) y respuesta de 12 tiempos:

Musical score for guitar in A major, 6/8 time. The score consists of two systems. The first system shows a 6-measure phrase with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 6/8 time signature. The melody features eighth-note patterns with triplets. The guitar part below uses fret numbers 4, 5, 4, 7, 5, 7, 2, 4, 2, 0, 0, 0, 0, 4, 0, 0, 0, 2, 0, 0, 2, 4, 2, 4. The second system shows a 12-measure response with a similar melodic structure. The guitar part uses fret numbers 5, 2, 4, 2, 4, 2, 4, 2, 7, 4, 5, 5, 4, 5, 4, 4, 5, 7, 5, 4, 6, 4, 7, 6, 4, 7, 6, 7.

AUDICIÓN RECOMENDADA

GRANADOS, M.: *Manual Didáctico de la Guitarra Flamenca*.

Ed. Ventilador, Barcelona, 1995

ALEGRÍAS

Vol. 1: Nivel 1 apartados A, B y C pág. 19

Nivel 2 apartados A, B y C pág. 19

Nivel 3 apartados A, B, C, D y E pág. 20

Vol. 2: Nivel 4 apartados A, B, C, D, E y F pág. 8

Nivel 5 apartados A, B y C pág. 9 y 10

TANGOS

(COMPÁS CUATERNARIO)

CARACTERÍSTICAS DEL CANTE

Estilo cuya letra o estrofa consta de tres o cuatro versos octosílabos.

Ejemplo: *Peinate tú con mi peine
que mis peines son de azúcar
quien con mis peines se peina
hasta los dedos se chupa**

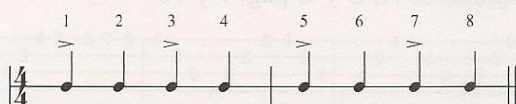
* Tradicional

El canto por Tangos se desarrolla al igual que el instrumento que lo acompaña en ciclos de 8 tiempos.

Tomaremos para su medición y comprensión el compás de 4/4, empleando dos compases para completar dicho ciclo, recayendo los acentos como ocurre en la lógica musical en los tiempos 1° y 3° de cada compás.

Escogemos la subdivisión del ciclo en 2 compases de 4/4 por encontrar generalmente las divisiones armónicas en el 1er tiempo de cada compás y en algunos casos dependiendo del diseño armónico también en el 3er tiempo del primer compás.

Gráfico:



Ejemplo de un fragmento melódico de unos Tangos originales compuestos con un diseño al modo tradicional con su acompañamiento de guitarra.

First system of musical notation, including a treble clef staff with a melodic line, a guitar staff with chords and fret numbers, and a bass staff with a rhythmic pattern.

Second system of musical notation, including a treble clef staff with a melodic line, a guitar staff with chords and fret numbers, and a bass staff with a rhythmic pattern.

Third system of musical notation, including a treble clef staff with a melodic line, a guitar staff with chords and fret numbers, and a bass staff with a rhythmic pattern.

ANÁLISIS MUSICAL INSTRUMENTAL

Tanto en el seguimiento armónico de determinados acompañamientos de Tangos como en el sólo de Concierto es común mezclar los conceptos de Cadencia andaluza y Armonía Tradicional.

Por ser LA Dórico el tono más característico de los Tangos, utilizado generalmente tanto en el acompañamiento como en el concierto, lo seguiremos como pauta para sus explicaciones y ejemplos.

1. TONALIDAD BASE EN LA ARMADURA

Re menor que ejerce de *Gran Tónica* (IV) en la progresión de la Cadencia andaluza.

2. PROGRESIÓN ARMÓNICA CARACTERÍSTICA

Cadencia andaluza: Rem / DO / SI \flat / LA (IV/ III/ II/ I).

3. CADENCIA RESOLUTIVA

La *Cadencia resolutive* se encuentra entre los acordes II / I (SI \flat / LA).

4. ESCALA

La escala de Tangos corresponde a la escala del *Modo Dórico Griego* (LA) o a su equivalente *Frigia del Modo Gregoriano*.

La alteración más común en la escala se encuentra en el III $^{\circ}$ (sensible del IV armónico o Gran Tónica y alteración obligada para crear el acorde I Perfecto Mayor) y de manera menos importante en el VII $^{\circ}$ (sensible del I armónico o Tónica), pudiéndose crear si se desea entre el II $^{\circ}$ /III $^{\circ}$ y VI $^{\circ}$ /VII $^{\circ}$ intervalos de 2 $^{\text{a}}$ aumentada.

Estas alteraciones en la escala pueden ser sustitutorias o adicionales.

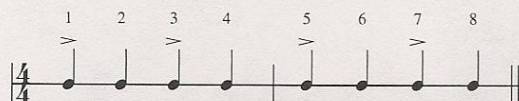
The image displays the musical notation for the Dorian mode scale in A minor. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes are A, B, C, D, E, F, G, A. The bottom staff shows the corresponding guitar fretboard fingering: 2 3 1 (2) 3 0 1 3 (4) 5 (4) 3 1 0 3 (2) 1 3 2.

5. COMPÁS

La estructura métrica de los Tangos al igual que los Tientos comprende un espacio o ciclo de 8 tiempos empleando para su correcta medición dos compases de 4/4. Los acentos recaerán en los tiempos 1, 3, 5 y 7. (ver gráfico del apartado anterior *Características del Cante*).

6. ESTRUCTURA DEL CICLO Y VARIACIONES

Los acentos recaerán en los tiempos 1, 3, 5 y 7.



7. ESTRUCTURAS ARMÓNICAS TRADICIONALES

Para el tema tradicional se reservará el tono de LA en los tiempos 5, 6, 7 y 8 (último compás de 4/4 que tiene su acentuación fuerte en el primer y tercer tiempo), para crear así la Cadencia resolutive característica y dar finalización de esta manera al ciclo.

Es común en las variaciones, dependiendo de su diseño, reservar para los tiempos 5, 6, 7 y 8 una pausa armónica donde descansen algunos acordes principales y secundarios de la Cadencia andaluza.

Ejemplos de algunos encadenamientos armónicos en Tema y Variación:

a) SI^b/ SOL^m/ LA (II/ VII/ I)

b) SI \flat / DO7/9 / SI \flat / LA (II/ III/ II/ I)

Ejemplo de un ciclo compuesto por inicio de *Compás* o Rasgueo característico y concluido con un pequeño fragmento de Variación.

c) SOLm/ LA (VII/ I)

Ejemplo de un ciclo compuesto por inicio de un fragmento de Variación de $\frac{1}{2}$ ciclo de duración y su conclusión característica.

d) SI \flat / LA (II/ I)

8. DISEÑO TRADICIONAL BÁSICO DE LAS VARIACIONES

Ejemplo de *pregunta* de 1 ciclo y *respuesta* de 1 ciclo:

Musical notation for the first example, showing a question and answer cycle. The question is a single cycle of a melodic phrase in 4/4 time, and the answer is a single cycle of a rhythmic pattern. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The question phrase consists of a series of eighth notes with a triplet of three eighth notes. The answer consists of a series of eighth notes with a triplet of three eighth notes. The guitar tablature below shows the fretting for both parts.

Musical notation for the second example, showing a question and answer cycle. The question is a single cycle of a melodic phrase in 4/4 time, and the answer is a single cycle of a rhythmic pattern. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The question phrase consists of a series of eighth notes with a triplet of three eighth notes. The answer consists of a series of eighth notes with a triplet of three eighth notes. The guitar tablature below shows the fretting for both parts.

Ejemplo de *pregunta* de $1/2$ ciclo duplicado y *respuesta* de 1 ciclo:

Musical notation for the third example, showing a question and answer cycle. The question is a half cycle duplicated, and the answer is a single cycle. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The question phrase consists of a series of eighth notes with a triplet of three eighth notes. The answer consists of a series of eighth notes with a triplet of three eighth notes. The guitar tablature below shows the fretting for both parts.

AUDICIÓN RECOMENDADA

GRANADOS, M.: *Manual Didáctico de la Guitarra Flamenca*.
Ed. Ventilador, Barcelona, 1995
TANGOS

- Vol. 1: Nivel 1 apartados A y B pág. 25
 Nivel 2 apartados A, B, C y D pág. 26
 Nivel 3 apartado A pág. 26
- Vol. 2: Nivel 4 apartados A, B y C pág. 15
 Nivel 5 apartado A pág. 16

BULERÍAS

(COMPÁS TERNARIO)

CARACTERÍSTICAS DEL CANTE

Estilo cuya letra o estrofa consta generalmente de tres o cuatro versos octosílabos.

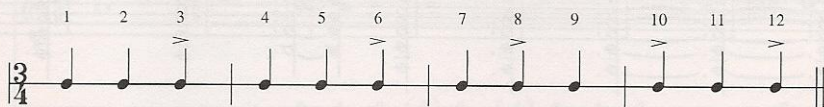
Ejemplo: *Tengo un novio relojero,
 cada vez que viene a verme,
 se le para el minuterero.**

* Tradicional

El canto por Bulerías se desarrolla al igual que el instrumento que lo acompaña en ciclos de 12 tiempos.

Para su medición y comprensión utilizaremos el compás de 3/4, empleando 4 compases para completar dicho ciclo, numerando éste del 1 al 12, teniendo en cuenta que los acentos no recaerán sobre el primer tiempo de cada compás, como ocurre en la lógica musical, éstos recaen en los tiempos 3, 6, 8, 10 y 12.

Gráfico:



Ejemplo de un fragmento melódico de una Bulería original compuesta con un diseño al modo tradicional con su acompañamiento de guitarra.

Vol. 1. 107

System 1: Treble clef staff with a melody starting on G4, moving to A4, B4, C5, and ending with a triplet of B4-A4-G4. The guitar staff shows chords: G4, A4, B4, C5, and a final G4. The bass staff shows fingerings: 0, 2, 2, 0; 0, 3, 3, 1; 0, 3, 3, 1; 0, 3, 3, 1; 0, 2, 2, 0; 0, 2, 2, 0; 0, 2, 2, 0; 0, 3, 3, 1; 0, 3, 3, 1; 0, 2, 2, 0.

System 2: Treble clef staff with a melody starting on G4, moving to A4, B4, C5, and ending with a triplet of B4-A4-G4. The guitar staff shows chords: G4, A4, B4, C5, and a final G4. The bass staff shows fingerings: 0, 2, 2, 0; 0, 3, 3, 1; 0, 3, 3, 1; 0, 3, 3, 1; 0, 2, 2, 0; 0, 2, 2, 0; 0, 2, 2, 0; 0, 3, 3, 1; 0, 3, 3, 1; 0, 2, 2, 0.

System 3: Treble clef staff with a melody starting on G4, moving to A4, B4, C5, and ending with a triplet of B4-A4-G4. The guitar staff shows chords: G4, A4, B4, C5, and a final G4. The bass staff shows fingerings: 1, 3, 3, 1; 1, 3, 3, 1; 1, 3, 3, 1; 1, 3, 3, 1; 0, 2, 2, 0; 0, 2, 2, 0; 0, 2, 2, 0; 0, 3, 3, 1; 0, 3, 3, 1; 0, 2, 2, 0.

ANÁLISIS MUSICAL INSTRUMENTAL

Tanto en el seguimiento armónico de determinados acompañamientos de Bulerías como en el sólo de Concierto es común mezclar los conceptos de Cadencia andaluza y Armonía Tradicional.

Por ser LA Dórico el tono más característico de la Bulería, utilizado generalmente tanto en el acompañamiento como en el concierto, lo seguiremos como pauta para sus explicaciones y ejemplos.

1. TONALIDAD BASE EN LA ARMADURA

Re menor que ejerce de *Gran Tónica* (IV) en la progresión de la Cadencia andaluza.

2. PROGRESIÓN ARMÓNICA CARACTERÍSTICA

Cadencia andaluza: Rem / DO / SI \flat / LA (IV/ III/ II/ I).

3. CADENCIA RESOLUTIVA

La *Cadencia resolutive* se encuentra entre los acordes II / I (SI \flat / LA).

4. ESCALA

La escala de Bulería corresponde a la escala del *Modo Dórico Griego* (LA) o a su equivalente *Frigia del Modo Gregoriano*.

La alteración más común en la escala se encuentra en el III $^{\circ}$ (sensible del IV armónico o Gran Tónica y alteración obligada para crear el acorde I Perfecto Mayor) y de manera menos importante en el VII $^{\circ}$ (sensible del I armónico o Tónica), pudiéndose crear si se desea entre el II $^{\circ}$ /III $^{\circ}$ y VI $^{\circ}$ /VII $^{\circ}$ intervalos de 2 $^{\text{a}}$ aumentada.

Estas alteraciones en la escala pueden ser sustitutorias o adicionales.

2 3 1 (2) 3 0 1 3 (4) 5 (4) 3 1 0 3 (2) 1 3 2

5. COMPÁS

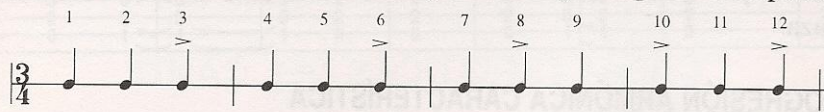
La estructura métrica de Bulerías comprende un espacio o ciclo de 12 tiempos empleando cuatro compases de 3/4 para completar dicho ciclo.

Los acentos más característicos recaerán en los tiempos 3, 6, 8, 10 y 12. (ver gráfico del apartado anterior *Características del Cante*).

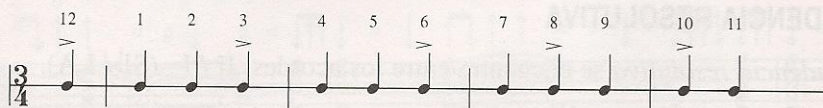
6. ESTRUCTURA DEL CICLO Y VARIACIONES

El ciclo de Bulerías viene determinado por el lugar de inicio de la idea del Tema o la Variación. Tradicionalmente tendremos dos conceptos diferenciados:

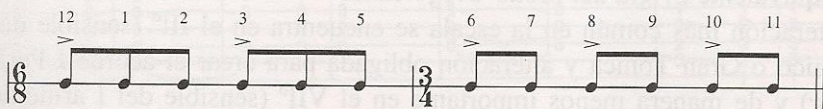
Bulerías “al 1” comenzando el ciclo en el primer tiempo del primer compás de 3/4.



Bulerías “al 12” comenzando el ciclo en el tercer tiempo del cuarto compás de 3/4.



También es común escribir el ciclo que da comienzo “al 12” con los compases alternos 6/8 y 3/4, esto es:

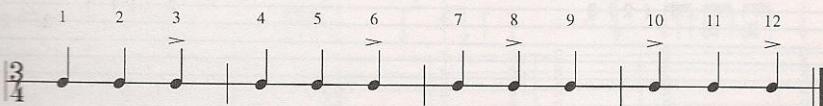


El ciclo que comienza “al 12” tiene un carácter marcado por el acento fuerte característico del inicio del Tema o Variación.

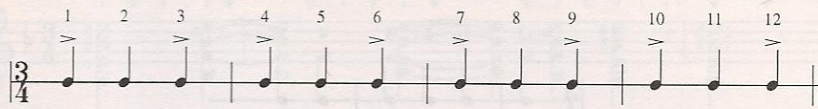
La variabilidad de los principales acentos permite un abanico de posibilidades que enriquecen el estilo.

Veamos algunos ejemplos para los ciclos de 12 tiempos “al 1”:

a) El más tradicional. Los acentos recaen en los tiempos 3, 6, 8, 10 y 12.

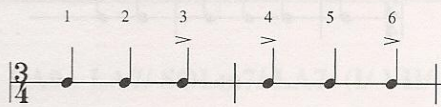


b) Utilizado en variaciones que entremezcla los acentos característicos del estilo y de los cambios de Tonalidad. Los acentos recaen en los tiempos 1, 3, 4, 6, 7, 9, 10 y 12

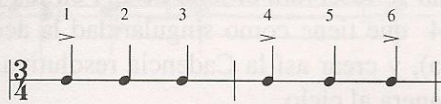


Para los ciclos de seis tiempos o media variación "al 1" (Este tipo de variación deberá ser duplicada para obtener un ciclo de 12 tiempos).

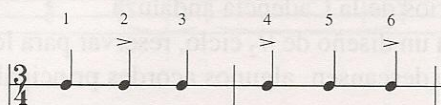
a) Los acentos recaen en los tiempos 3, 4 y 6.



b) Los acentos recaen en los tiempos 1, 4 y 6.

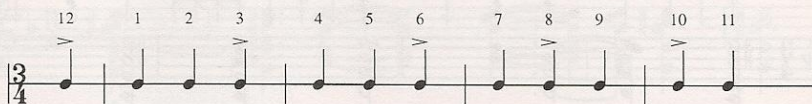


c) Los acentos recaen en los tiempos 2, 4 y 6.

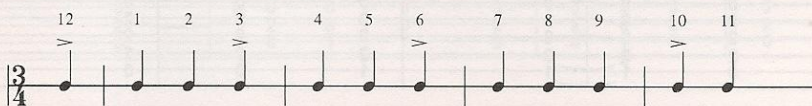


Veamos algunos ejemplos para los ciclos de 12 tiempos "al 12":

a). Los acentos recaerán en los tiempos 12, 3, 6, 8 y 10.

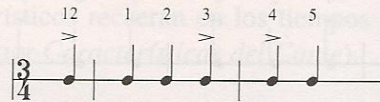


b). Los acentos recaerán en los tiempos 12, 3, 6 y 10.

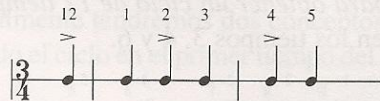


Para los ciclos de seis tiempos o media variación "al12" (Este tipo de variación deberá ser duplicada para obtener un ciclo de 12 tiempos).

a) Los acentos recaen en los tiempos 12, 3 y 4



b) Los acentos recaen en los tiempos 12, 2 y 4.



7. ESTRUCTURAS ARMÓNICAS TRADICIONALES

Para el tema tradicional se reservará el tono de LA en los tiempos 10, 11 y 12 (último compás de 3/4 que tiene como singularidad la acentuación fuerte del primer y tercer tiempo), y crear así la Cadencia resolutive característica y dar finalización de esta manera al ciclo.

Es también común en las variaciones, dependiendo de su diseño, reservar para los tiempos 10, 11 y 12 una pausa armónica donde descansen algunos acordes principales y secundarios de la Cadencia andaluza.

En las Variaciones con un diseño de 1/2 ciclo, reservar para los tiempos 4 y 6 una pausa armónica donde descansen algunos acordes principales y secundarios de la Cadencia andaluza.

Ejemplos de algunos encadenamientos armónicos en Tema y Variación:

a) Bulerías "al 1" LA/ SI^b/ LA (I/ II/ I)

b) "al I" LA/ SI^b/ DO7/9 / SI^b/ LA (I/ II/ III/ II/ I)

c) Bulerías "al 12" LA9 - LA7/ SOLm7/ LA7 (I/ VII/ I)

d) "al 12" LA9 - LA7/ SI^b/ DO7/9 / SOLm/ LA9 (I/ II/ III/ VII/ I)

Ejemplo de algunos ciclos compuestos por inicio de *Compás* o Rasgueo característico y concluidos con un pequeño fragmento de Variación a contratiempo.

a) Bulerías "al 1" LA/ SI \flat / LA7/9 (I/ II/ I)

Musical notation for Bulerías "al 1". It consists of a treble clef staff with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). Above the staff are rhythmic markings: squares with arrows pointing up and down, and vertical lines with zig-zag symbols. The melody is written in eighth and quarter notes. Below the staff is a guitar fretboard diagram with six strings and fret numbers (0-4) indicating fingerings.

b) Bulerías "al 12" LA9 - LA7/ SI \flat / LA (I/ II/ I)

Musical notation for Bulerías "al 12". It consists of a treble clef staff with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). Above the staff are rhythmic markings: squares with arrows pointing up and down, and vertical lines with zig-zag symbols. The melody is written in eighth and quarter notes. Below the staff is a guitar fretboard diagram with six strings and fret numbers (0-4) indicating fingerings.

8. DISEÑO TRADICIONAL BÁSICO DE LAS VARIACIONES

Ejemplo de *pregunta* de 12 tiempos (1 ciclo) y *respuesta* de 12 tiempos:

Musical notation for a question and answer exercise. It consists of a treble clef staff with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). Above the staff are rhythmic markings: squares with arrows pointing up and down, and vertical lines with zig-zag symbols. The melody is written in eighth and quarter notes. Below the staff is a guitar fretboard diagram with six strings and fret numbers (0-4) indicating fingerings.

Ejemplo de *pregunta* de 6 tiempos (duplicada) y *respuesta* de 12 tiempos:

AUDICIÓN RECOMENDADA

GRANADOS, M.: *Manual Didáctico de la Guitarra Flamenca*.

Ed. Ventilador, Barcelona, 1995

BULERÍAS

Vol. 1: Nivel 1 apartados A, B y C pág. 27

Nivel 2 apartados A, B y C pág. 27

Nivel 3 apartados A, B, C, D y E pág. 28

Vol. 2: Nivel 4 apartados A, B, C, D, E y F pág. 17

Nivel 5 apartado A, B, C y D pág. 18 a 20

FANDANGOS

(RÍTMICO Y LIBRE)

Distinguiremos dos formas que aunque hermanadas difieren enormemente en su concepto:

El *Fandango de Huelva* de concepción rítmica, a compás de 3/4, determinado por un ciclo de 12 tiempos y con la característica melódica y armónica de partir de la Cadencia Andaluza o Modo Dórico Flamenco para sufrir cuando se inicia la letra (primer verso o tercio melódico) un repentino y momentáneo tránsito a la Armonía Tradicional y retornar al Modo Dórico Flamenco en la conclusión del último verso.

El *Fandango Natural* de concepción Libre (sin estar sujeto a ninguna pauta determinada) viene introducido por un preludio guitarrístico donde se expone un motivo de inspiración del *Tema* enmarcado en el estilo rítmico del Fandango de Huelva y predispone al Cante por medio de un *Remate* o *Cierre* característico. Seguidamente, de un modo cadencioso y emotivo apoyaremos cada tercio o verso melódico libre de la voz en su conclusión con el acorde que le corresponda. Los específicos e invariables pasos de tono de la letra determinarán una inconsciente medida, en este caso no rítmica sino de obligatoriedad de paso por los tonos que conforman la progresión. El *Fandango Natural* se caracteriza al igual que el de *Huelva* por la misma progresión armónica, esto es, partir de la Cadencia Andaluza o Modo Dórico Flamenco para sufrir cuando se inicia la letra un repentino y momentáneo tránsito a la Armonía Tradicional y retornar al Modo Dórico Flamenco en la conclusión del último verso.

CARACTERÍSTICAS DEL CANTE FANDANGO NATURAL

Estilo cuya letra o estrofa consta de cuatro o cinco versos octosílabos, que normalmente se convierten en seis por repetición de uno de los dos primeros o ambos.

Ejemplo: *A que niegas el delirio
que sientes por tu persona,
le das martirio a tu cuerpo,
tú te estás matando sola
y yo pasando el tormento.**

* Tradicional

El Cante del Fandango Natural no se ajusta a una pauta rítmica determinada puesto que su concepción y ejecución es *Libre* o *ad libitum*, los específicos e invariables pasos de tono de la letra (cada verso tiene reservado un tono de llegada a su conclusión) determinarán una inconsciente medida, en este caso no rítmica sino de obligatoriedad de paso por los tonos que conforman la progresión.

Ejemplo de un fragmento melódico de un Fandango Natural original compuesto con un diseño al modo tradicional con su acompañamiento de guitarra.

Voz *Ad libitum*

Guitarra

0
2 3 0 2 3 2 0 3 2 3 0 2 3 2 0 1
3 2 3 2 3 2 3 3

0
2 3 2 0 3 2 3 0 2 3 2 0 3 3

0 2 4 2 1 0 3 2 0 3 2 3 2 1 0 1
3 0 2 3 0 2 3 3 2 0 3 2 3 2 3 3

ANÁLISIS MUSICAL INSTRUMENTAL

FANDANGO DE HUELVA Y NATURAL

Por ser MI Dórico el tono más característico del Fandango, utilizado generalmente tanto en el acompañamiento como en el concierto, lo seguiremos como pauta para sus explicaciones y ejemplos.

1. TONALIDAD BASE EN LA ARMADURA

LA menor que ejerce de *Gran Tónica* (IV) en la progresión de la Cadencia andaluza.

2. PROGRESIÓN ARMÓNICA CARACTERÍSTICA

Cadencia andaluza: LAm / SOL/ FA/ MI (IV/ III/ II/ I)

Armonía tradicional para la interpretación o acompañamiento de la letra:

DO/ FA/ DO/ SOL7/ DO (I/ IV/ I/ V7/ I)

3. CADENCIA RESOLUTIVA

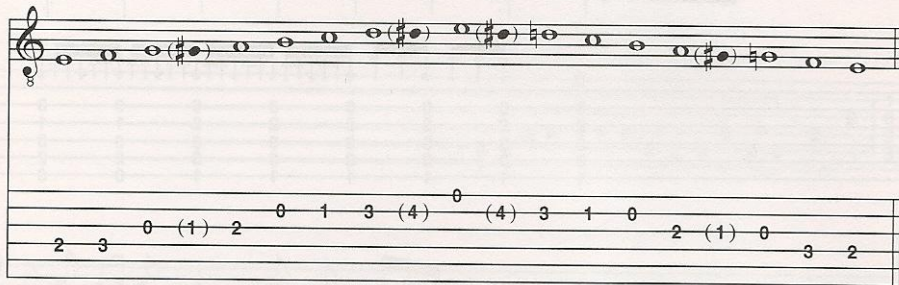
La *Cadencia resolutive* se encuentra entre los acordes II / I (FA / MI).

4. ESCALA

La escala del Fandango de Huelva y Natural corresponde a la escala del *Modo Dórico Griego* (MI) o a su equivalente *Frigia del Modo Gregoriano*.

La alteración más común en la escala se encuentra en el IIIº (sensible del IV armónico o Gran Tónica y alteración obligada para crear el acorde I Perfecto Mayor) y de manera menos importante en el VIIº (sensible del I armónico o Tónica), pudiéndose crear si se desea entre el IIº/IIIº y VIº/VIIº intervalos de 2ª aumentada.

Estas alteraciones en la escala pueden ser sustitutorias o adicionales.

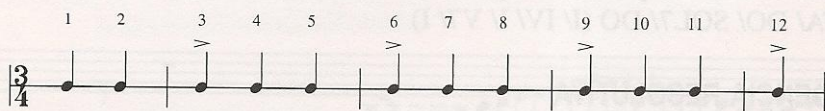


Para la interpretación instrumental de la letra o su acompañamiento utilizaremos la escala de DO Mayor. (Ver Volumen 1, pág. 22.)

5. COMPÁS

El *Fandango de Huelva* comprende un espacio o ciclo de 12 tiempos. Para su exacta medición y comprensión tomaremos el compás de 3/4, empleando 4 compases para completar dicho ciclo y comenzando a contar en el 2º tiempo del primer compás.

Los acentos recaerán en los tiempos 3, 6, 9 y 12, primer tiempo de cada compás como ocurre en la lógica musical.

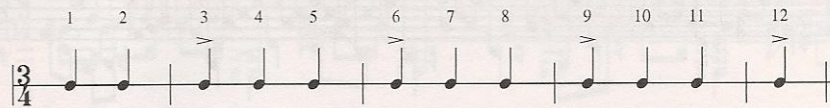


El *Fandango Natural* (en el acompañamiento) no se ajusta a una medida determinada y su ejecución es libre o *ad libitum*.

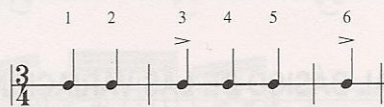
6. ESTRUCTURA DEL CICLO Y VARIACIONES

Para el estilo de *Fandango de Huelva*.

Los acentos recaerán en los tiempos 3, 6, 9 y 12:



Los acentos recaerán en los tiempos 3 y 6 (Este 1/2 ciclo característico de numerosas variaciones tradicionales será duplicado para obtener un ciclo completo de 12 tiempos):



7. ESTRUCTURAS ARMÓNICAS TRADICIONALES

Para las variaciones de carácter tradicional se reservará el tono de MI Mayor al final de frase, dando así sensación de conclusión. También podremos descansar, dependiendo de su diseño en algunos de los acordes principales o secundarios de la Cadencia andaluza.

Ejemplo de Tema rítmico:

MI7/9 - MI7/ LAm/ SOL7/ FA/ MI (I/ IV/ III/ II/ I)

0	0	0	0	0	0
3	0	1	1	3	0
1	1	2	2	0	2
3	0	2	2	3	3
2	2	0	0	2	2
0	0	0	0	3	1

Ejemplo de Variación:

MI/ LAm/ RE7 - SOL7/ FA/ MI (I/ IV/ V7/III - III/ II/ I)

Musical notation for a variation in 3/4 time. The top staff shows a melodic line with eighth notes and triplets. The bottom staff shows guitar fretting with numbers 0, 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8.

8. DISEÑO TRADICIONAL BÁSICO DE LAS VARIACIONES

Enmarcadas en el estilo de *Fandango de Huelva*:

Ejemplo de *pregunta* de 6 tiempos ($1/2$ ciclo) duplicada y *respuesta* de 12 tiempos:

Musical notation for a traditional variation in 3/4 time. The top staff shows a melodic line with eighth notes and triplets. The bottom staff shows guitar fretting with numbers 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.

Ejemplo de *pregunta* de 12 tiempos (1 ciclo) y *respuesta* de 12 tiempos:

9. DISEÑO MELÓDICO-ARMÓNICO DE INTRODUCCIÓN AL CANTE

Ejemplos de fragmentos conclusivos extraídos de una Variación de introducción al Cante

IV/ III/ II/ I

10. DESARROLLO DEL CANTE Y SU ACOMPAÑAMIENTO

Comenzaremos aplicando el concepto de *Cadencia andaluza*: Lam / SOL / FA / MI (IV / III / II / I) para el prelude instrumental y cuando se inicia la letra en su acompañamiento o instrumentación aplicaremos el concepto de *Armonía Tradicional*.

El acorde VI de la *Cadencia andaluza* irrumpe súbitamente después de la progresión característica y se convierte en Tónica del concepto de *Armonía tradicional* realizando una progresión que se caracteriza por su paso a la Subdominante y Dominante del Tono DO / FA / DO / SOL7 / DO (I / IV / I / V7 / I), para acto seguido convertir el último paso por la Subdominante en acorde II (RESOLUTIVO) de la *Cadencia andaluza* y de esta manera resolver a la Tónica secundaria del Modo FA / MI (II / I).

AUDICIÓN RECOMENDADA

GRANADOS, M.: *Manual Didáctico de la Guitarra Flamenca*.
Ed. Ventilador, Barcelona, 1995

FANDANGO

- Vol. 2: Compás pág. 26
- 1ª Variación pág. 27
- Vol. 3: 2ª Variación pág. 17
- 3ª Variación pág. 17
- 4ª Variación pág. 18
- 5ª Variación pág. 19

ESTILOS LIBRES
DERIVADOS DEL FANDANGO
SIN ESTRUCTURA RÍTMICA DETERMINADA
NIVEL ELEMENTAL

TARANTA
(LIBRE)

CARACTERÍSTICAS DEL CANTE

Estilo cuya letra o estrofa consta de cuatro o cinco versos octosílabos, que normalmente se convierten en seis por repetición de uno de los dos primeros o ambos.

Ejemplo: *Deja que cobre en la mina
y te compraré un refajo
y una enagua blanca y fina,
que te asome por debajo,
dos cuartas de morsalina.**

* Tradicional

El Cante de Taranta no se ajusta (al igual que el instrumento que lo acompaña) a una pauta rítmica determinada puesto que como derivado del Fandango su concepción es Libre. Los específicos e invariables pasos de tono de la letra determinarán una inconsciente medida, en este caso no rítmica sino de obligatoriedad de paso por los tonos que conforman la progresión.

Ejemplo de un fragmento melódico de una Taranta original compuesta con un diseño al modo tradicional con su acompañamiento de guitarra.

Voz Libre

Guitarra

2 4 4 0 0 0 4 4 2 3 2 0 2 0 2 2 0 3

3 2 0 2 0 3 0 1 2 0 0 2 1 2 0 0 2 0 0 2 0 2

4 5 0 4 7 4 5 6 5 5 6 5 4 5 0 3 0 1 2 0 0 2 1 2 0 0 2

Musical notation system 1:

- Staff 1: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Melody with eighth and sixteenth notes.
- Staff 2: Treble clef, key signature of two sharps. Chords and a melodic phrase.
- Staff 3: Bass clef, guitar tablature. Fingerings: 1 2 0 0 2, 3 0 0 2 0. Rhythmic notation: 2 4 0 2 4 0 2 4 0 4 2 0 4 2 2.

Musical notation system 2:

- Staff 1: Treble clef, key signature of two sharps. Melody with eighth and sixteenth notes.
- Staff 2: Treble clef, key signature of two sharps. Chords and a melodic phrase.
- Staff 3: Bass clef, guitar tablature. Fingerings: 1 2 0 0 2, 0 0 2. Rhythmic notation: 3 2 0 2 0 3 0 2 0 1 2 0 0 2.

Musical notation system 3:

- Staff 1: Treble clef, key signature of two sharps. Melody with eighth and sixteenth notes.
- Staff 2: Treble clef, key signature of two sharps. Chords and a melodic phrase.
- Staff 3: Bass clef, guitar tablature. Fingerings: 0 0 0 0, 0 0 0 0, 6 5 7 5, 4 5 5 3, 0 0 0 0. Rhythmic notation: 2 3 2 0 2 3 2 0 2.

ANÁLISIS MUSICAL INSTRUMENTAL

Por ser FA# Dórico el tono más característico de la Taranta, utilizado generalmente tanto en el acompañamiento como en el concierto, lo seguiremos como pauta para sus explicaciones y ejemplos.

1. TONALIDAD BASE EN LA ARMADURA

Si menor que ejerce de *Gran Tónica* (IV) en la progresión de la Cadencia andaluza.

2. PROGRESIÓN ARMÓNICA CARACTERÍSTICA

Cadencia andaluza: Sim / LA / SOL / FA# (IV/ III/ II/ I).

Armonía tradicional para el acompañamiento de la letra:

RE/ SOL/ RE/ LA7/ RE (I/ IV/ I/ V7/ I)

3. CADENCIA RESOLUTIVA

La *Cadencia resolutive* se encuentra entre los acordes II / I (SOL / FA#).

4. ESCALA

La escala de Taranta corresponde a la escala del *Modo Dórico Griego* (FA#) o a su equivalente *Frigia del Modo Gregoriano*.

La alteración más común en la escala se encuentra en el III° (sensible del IV armónico o Gran Tónica y alteración obligada para crear el acorde I Perfecto Mayor) y de manera menos importante en el VII° (sensible del I armónico o Tónica), pudiéndose crear si se desea entre el II°/III° y VI°/VII° intervalos de 2ª aumentada.

Estas alteraciones en la escala pueden ser sustitutorias o adicionales.

The image displays the Taranta scale in two parts. The upper part is a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notes are: F#4, G4, A4, B4, C#5, B4, A4, G4, F#4. The lower part is a guitar fretboard diagram with fingerings: 4, 0, 2, (3), 0, 2, 3, 0, (1), 2, (1), 0, 3, 2, 0, (3), 2, 0, 4.

5. COMPÁS

El estilo de Taranta no se ajusta a una medida determinada y su ejecución es *ad libitum*

6. ESTRUCTURAS ARMÓNICAS TRADICIONALES

Para las variaciones de carácter tradicional se reservará el tono de FA# Mayor al final de frase, dando así sensación de conclusión. También podremos descansar, dependiendo de su diseño en algunos de los acordes principales o secundarios de la Cadencia andaluza.

7. DISEÑO TRADICIONAL BÁSICO DE LAS VARIACIONES

El diseño de las Variaciones del estilo de Taranta se caracteriza por una concepción temática libre de pregunta-respuesta, que comúnmente vendrá seguida de un remate característico que bien da inicio al Cante o sirve de puente entre una Variación y otra.

8. DISEÑO MELÓDICO-ARMÓNICO DE INTRODUCCIÓN AL CANTE

Ejemplos de fragmentos conclusivos extraídos de una Variación de introducción al Cante

I/ III/ I

The image displays two musical examples for guitar, each consisting of a melodic line in the treble clef and a corresponding guitar fingering line below. Both examples are in the key of F# major (one sharp).
The first example shows a melodic phrase that concludes with a cadence. The guitar notation below it uses numbers 0-4 to indicate fingerings for various chords and intervals.
The second example shows a more complex melodic phrase with a similar concluding cadence. Its guitar notation includes more intricate fingerings, including some double-fingerings (e.g., 4 4) and specific chord voicings.

II/ I

The image shows a musical score for guitar. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is a bass clef with a 3/8 time signature, showing guitar fret numbers (0, 2, 3, 4) and string numbers (2, 3, 4, 5) for each note.

9. DESARROLLO DEL CANTE Y SU ACOMPAÑAMIENTO

Comenzaremos aplicando el concepto de *Cadencia andaluza*: SI^m/ LA/ SOL/ FA# (IV/ III/ II/ I) para el apartado instrumental y cuando se inicia la letra en su acompañamiento o instrumentación aplicaremos el concepto de *Armonía Tradicional*.

El acorde VI de la *Cadencia andaluza* irrumpe súbitamente después de la progresión característica y se convierte en Tónica del concepto de *Armonía tradicional* realizando una progresión caracterizada por su paso a la Subdominante y Dominante del Tono RE / SOL/ RE/ LA7/ RE (I/ IV/ I/ V7/ I), para acto seguido convertir el último paso por la Subdominante en acorde II (RESOLUTIVO) de la *Cadencia andaluza* y de esta manera resolver a la Tónica secundaria del Modo SOL/ FA# (II/ I).

AUDICIÓN RECOMENDADA

GRANADOS, M.: *Manual Didáctico de la Guitarra Flamenca*.

Ed. Ventilador, Barcelona, 1995

TARANTA

Vol. 2: 1^a Variación pág. 32

2^a Variación pág. 33

Vol. 3: 3^a Variación pág. 24

4^a Variación pág. 25

5^a Variación pág. 26



GRANAÍNA

(LIBRE)

CARACTERÍSTICAS DEL CANTE

Estilo cuya letra o estrofa consta de cinco versos octosílabos, de rima consonante el primero, tercero y quinto, que suele convertirse en seis por la repetición de uno de los dos primeros versos.

Ejemplo: *Que pena tendrá aquel preso
que le mandaban a decir
que su mare se le ha muerto
y no le dejaban salir
pa darle el último beso.**

* Tradicional

El Cante de Granaína no se ajusta (al igual que el instrumento que lo acompaña) a una pauta rítmica determinada puesto que como derivado del Fandango su concepción es Libre. Los específicos e invariables pasos de tono de la letra determinarán una 'inconsciente medida, en este caso no rítmica sino obligatoriedad de paso por los tonos que conforman la progresión.

Ejemplo de un fragmento melódico de una Granaína original compuesta con un diseño al modo tradicional con su acompañamiento de guitarra.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line starting with an eighth-note pattern. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment. Below the staves is a guitar fretboard diagram showing fingerings for the strings.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff continues the accompaniment. The guitar fretboard diagram shows more complex fingerings, including triplets.

Third system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with some rests. The bass clef staff shows a more active accompaniment. The guitar fretboard diagram includes a sequence of numbers: 1 0 3 1 0 1 0 1 0 3 1 0, likely representing fret positions or fingerings.

ANÁLISIS MUSICAL INSTRUMENTAL

Por ser SI Dórico el tono más característico de la Granaína, utilizado generalmente tanto en el acompañamiento como en el concierto, lo seguiremos como pauta para sus explicaciones y ejemplos.

1. TONALIDAD BASE EN LA ARMADURA

Mi menor que ejerce de *Gran Tónica* (IV) en la progresión de la Cadencia andaluza.

2. PROGRESIÓN ARMÓNICA CARACTERÍSTICA

Cadencia andaluza: Mi / RE / DO / SI (IV/ III/ II/ I).

Armonía tradicional para el acompañamiento de la letra:

SOL/ DO/ SOL/ RE7/ SOL (I/ IV/ I/ V7/ I)

3. CADENCIA RESOLUTIVA

La *Cadencia resolutive* se encuentra entre los acordes II / I (DO / SI).

4. ESCALA

La escala de Granaína corresponde a la escala del *Modo Dórico Griego* (SI) o a su equivalente *Frigia del Modo Gregoriano*.

La alteración más común en la escala se encuentra en el III^o (sensible del IV armónico o *Gran Tónica* y alteración obligada para crear el acorde I Perfecto Mayor) y de manera menos importante en el VII^o (sensible del I armónico o *Tónica*), pudiéndose crear si se desea entre el II^o/III^o y VI^o/VII^o intervalos de 2^a aumentada.

Estas alteraciones en la escala pueden ser sustitutorias o adicionales.

2 3 0 (1) 2 4 0 2 (3) 0 (3) 2 0 4 2 (1) 0 3 2

5. COMPÁS

El estilo de Granaína no se ajusta a una medida determinada y su ejecución es *ad libitum*

6. ESTRUCTURAS ARMÓNICAS TRADICIONALES

Para las variaciones de carácter tradicional se reservará el tono de SI Mayor al final de frase, dando así sensación de conclusión. También podremos descansar dependiendo de su diseño en algunos de los acordes principales o secundarios de la Cadencia andaluza.

7. DISEÑO TRADICIONAL BÁSICO DE LAS VARIACIONES

El diseño de las Variaciones del estilo de Granaína se caracteriza por una concepción temática libre de pregunta-respuesta, que comúnmente vendrá seguida de un remate característico que bien da inicio al Cante o sirve de puente entre una Variación y otra.

8. DISEÑO MELÓDICO-ARMÓNICO DE INTRODUCCIÓN AL CANTE

Ejemplos de fragmentos conclusivos extraídos de una Variación de introducción al Cante

IV/ III/ II/ I

Libre

0 0 4 3 2 3 1 3 1 0 0 2 3 2 0 3 1 0 3 0 1 3 1 0 0 1 0 0 0

2 0 0 3 3 3 1 0 3 3 1 0 3 0 1 3 1 0 3 0 1 0 0 9

0 3 2 0 3 2 3 2 7

IV/ III/ II/ I

Libre

0 0 2 0 5 5 1 3 1 0 1 3 1 0 0 0
0 0 2 1 2 4 2 1 1 0 2 4 5 7 5 4 4 3 5 0 7 5 3 3 2 3 2 1 2 7

9. DESARROLLO DEL CANTE Y SU ACOMPAÑAMIENTO

Comenzaremos aplicando el concepto de *Cadencia andaluza*: MIm / RE/ DO/ SI (IV/ III/ II/ I) para el apartado instrumental y cuando se inicia la letra en su acompañamiento o instrumentación aplicaremos el concepto de *Armonía Tradicional*.

El acorde VI de la *Cadencia andaluza* irrumpe súbitamente después de la progresión característica y se convierte en Tónica del concepto de *Armonía tradicional* realizando una progresión caracterizada por su paso a la Subdominante y Dominante del Tono SOL/ DO/ SOL/ RE7/ SOL (I/ IV/ I/ V7/ I), para acto seguido convertir el último paso por la Subdominante en acorde II (RESOLUTIVO) de la *Cadencia andaluza* y de esta manera resolver a la Tónica secundaria del Modo DO/ SI (II/ I).

AUDICIÓN RECOMENDADA

GRANADOS, M.: *Manual Didáctico de la Guitarra Flamenca*.

Ed. Ventilador, Barcelona, 1995

GRANAÍNA

Vol. 2: 1ª Variación pág. 28

2ª Variación pág. 30

Vol. 3: 3ª Variación pág. 20

4ª Variación pág. 21

5ª Variación pág. 22

MALAGUEÑA

(LIBRE)

CARACTERÍSTICAS DEL CANTE

Su letra o estrofa consta de cuatro o cinco versos octosílabos, con rima cruzada consonante o asonante, que normalmente se convierten en seis por repetición del primer o tercer verso.

Ejemplo: *Que tienes con tu persona,
a qué niegas el delirio,
le das martirio a tu cuerpo,
tú te está matando sola
y yo pasando tormento.**

* Tradicional

El Cante de Malagueña no se ajusta (al igual que el instrumento que lo acompaña) a una pauta rítmica determinada puesto que como derivado del Fandango su concepción es Libre. Los específicos e invariables pasos de tono de la letra determinarán una inconsciente medida, en este caso no rítmica sino de obligatoriedad de paso por los tonos que conforman la progresión.

Ejemplo de un fragmento melódico de una Malagueña original compuesta con un diseño al modo tradicional con su acompañamiento de guitarra.

Voz Libre

Guitarra

The first system of music consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a common time signature, starting with a melodic phrase and a rest. The middle staff is a guitar line in treble clef, featuring a rhythmic accompaniment with slurs and ties. The bottom staff is a guitar tablature with numbers 0, 1, 2, 3 on the strings.

The second system of music consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a common time signature, continuing the melody. The middle staff is a guitar line in treble clef with a rhythmic accompaniment. The bottom staff is a guitar tablature with numbers 0, 1, 2, 3 on the strings.

The third system of music consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a common time signature, concluding the phrase. The middle staff is a guitar line in treble clef with a rhythmic accompaniment. The bottom staff is a guitar tablature with numbers 0, 1, 2, 3 on the strings.

1 0 1 0 1 1
 3 2 0 0 0 0
 3 2 3 2 1 0 3 2 3 0 2 3 2 0 3 3

1 0 1 0 1 0 1 0 0 1 3 3 3 1 0 1 0 1
 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0
 3 0 2 3 3 3 3 3 3 3 2 3 3

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0
 2 2 2 2 2 2 2 2 1 1 1
 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3
 3 3 3 3 3 3 3 3 2 2 2
 1 0 1 0 1 1 1 1 1 0 0 0

ANÁLISIS MUSICAL INSTRUMENTAL

Por ser MI Dórico el tono más característico de la Malagueña, utilizado generalmente tanto en el acompañamiento como en el concierto, lo seguiremos como pauta para sus explicaciones y ejemplos.

1. TONALIDAD BASE EN LA ARMADURA

LA menor que ejerce de *Gran Tónica* (IV) en la progresión de la Cadencia andaluza.

2. PROGRESIÓN ARMÓNICA CARACTERÍSTICA

Cadencia andaluza: Lam / SOL/ FA / MI (IV/ III/ II/ I)

Armonía tradicional para el acompañamiento de la letra:

DO/ FA/ DO/ SOL7/ DO (I/ IV/ I/ V7/ I)

3. CADENCIA RESOLUTIVA

La *Cadencia resolutive* se encuentra entre los acordes II / I (FA / MI).

4. ESCALA

La escala de Malagueña corresponde a la escala del *Modo Dórico Griego* (MI) o a su equivalente *Frigia del Modo Gregoriano*.

La alteración más común en la escala se encuentra en el III° (sensible del IV armónico o Gran Tónica y alteración obligada para crear el acorde I Perfecto Mayor) y de manera menos importante en el VII° (sensible del I armónico o Tónica), pudiéndose crear si se desea entre el II°/III° y VI°/VII° intervalos de 2ª aumentada.

Estas alteraciones en la escala pueden ser sustitutorias o adicionales.

2 3 0 (1) 2 0 1 3 (4) 0 (4) 3 1 0 2 (1) 0 3 2

5. COMPÁS

El estilo de Malagueña no se ajusta a una medida determinada y su ejecución es *ad libitum*

6. ESTRUCTURAS ARMÓNICAS TRADICIONALES

Para las variaciones de carácter tradicional se reservará el tono de MI Mayor al final de frase, dando así sensación de conclusión. También podremos descansar, dependiendo de su diseño en algunos de los acordes principales o secundarios de la Cadencia andaluza.

7. DISEÑO TRADICIONAL BÁSICO DE LAS VARIACIONES

El diseño de las Variaciones del estilo de Malagueña se caracteriza por una concepción temática libre de pregunta-respuesta, que comúnmente vendrá seguida de un remate característico que bien da inicio al Cante o sirve de puente entre una Variación y otra.

8. DISEÑO MELÓDICO-ARMÓNICO DE INTRODUCCIÓN AL CANTE

Ejemplos de fragmentos conclusivos extraídos de una Variación de introducción al Cante

IV/ III/ II/ I

Libre

0 1 3 1 0 0 2 0 4 0 4 0 4 0 4 0 3 4 0 0 0 0

2 0 2 0 4 4 4 4 3 2 1 0 0

0 3 1 0

