

## RESUMEN

*El presente trabajo explica cómo y por qué el comportamiento armónico de la «cadencia frigia» es igual al de la conocida como “cadencia andaluza”.*

*El hecho de intentar demostrar la procedencia de la “cadencia andaluza” en los cantes flamencos “jondos”, recurriendo a todo tipo de teorías armónico-melódicas relacionadas con músicas antiguas pero sin tener en cuenta la “tonalidad menor” en toda su extensión, es decir, tanto como herramienta analítica cuanto método explicativo es, según nuestro criterio, el factor que impide reconocer este asunto como un sencillo problema de anfibología “al revés”, es decir, de falta de precisión.*

*Palabras clave: Música, Flamenco, Armonía*

## ABSTRACT

*This work explains how and why the harmony process of “Phrygian cadence” is the same as the one of “Andalusian cadence”.*

*The intention to demonstrate the origin of “Andalusian cadence” in flamenco chants “jondos”, referring to different melodic and harmonic theories related to ancient music, but without having in mind a minor mode at all its amplitude, analytical as well as methodological, is a fact that does not allow to recognize it as a simple problem of amphibology “the other way around”, certain lack of precision, according to our criteria.*

*Key words: Music, Flamenco, Harmony*

Acerca de la cadencia frigia, la cadencia andaluza y la tonalidad menor:  
Aproximaciones fundamentantes.  
Julio Blasco  
Pp. 80 a 94

## ACERCA DE LA CADENCIA FRIGIA, LA CADENCIA ANDALUZA Y LA TONALIDAD MENOR: APROXIMACIONES FUNDAMENTANTES

*Julio Blasco\**  
*Doctor, Universidad de Alcalá*

El presente artículo contiene algunas reflexiones acerca de determinados problemas que los cantes flamencos, su composición y su interpretación me han planteado a lo largo de más de 15 años de trabajo profesional dentro de esa música. Problemas y reflexiones que tomados en su totalidad y poco a poco se fueron transformando en el cuerpo teórico de una tesis doctoral<sup>1</sup>.

Para acercarnos un poco a la razón prístina que explica nuestra necesidad de escribir un trabajo de investigación sobre los cantes flamencos es menester comenzar diciendo que, la palabra flamenco es asociada por la mayor parte de la gente con una música y, sobre todo, con unas poesías que cantan los gitanos de Andalucía. En gran medida es razonable esta idea pues, en definitiva, es un folclore en el que muchos de sus representantes se encuentran entre la raza gitana (calé) y de manera preferente entre la que vive por esas tierras del sur de España. Tierras, gentes, pueblos e incluso barrios que en algunos casos acompañan al nombre de algunos de los cantes flamencos más conocidos como las “Siguiriyas de Jerez”, las “Bulerías de la Niña de los peines o las “Soleares de Triana”, por citar solo unos pocos ejemplos.

La realidad, en definitiva, es que podemos encontrar cientos de estudios, en libros o en otros soportes, que nos ilustran sobre las cuestiones anteriormente expuestas y también sobre otras que rodean a este folclore, y ellos dan fe del interés

---

\* Correo electrónico: julio.blasco@uah.es. Artículo recibido el 12-5-2009, y aprobado por el Comité Editorial el 21-5-2009.

<sup>1</sup> Blasco García, J. A.: **Los cantes flamencos: El uso del ámbito formal clásico para su descripción, análisis, codificación y trasmisión**. Universidad de Alcalá. Madrid 2008.

que el tema tiene para sus autores, los cuales han dedicado su tiempo y sus conocimientos a escribir dichas obras.

No obstante debo decir que dichos estudios tratan, sobre todo, de cuestiones sociológicas, antropológicas, históricas, biográficas o simplemente anecdóticas. Mientras que los menos versan acerca de las cuestiones técnico-musicales que expliquen cómo son interpretados y cómo están compuestos los cantes flamencos.

Es en este contexto donde surgió la necesidad de realizar un trabajo científico que tuviera como base el estudio y el análisis de las transcripciones de ciertos cantes flamencos, y no la repetición variada de las pocas teorías existentes que tratan de explicarlos, y todo ello utilizando como método analítico las teorías clásicas en sus aspectos tanto armónicos como melódicos, formales, rítmicos, etc.

## LA TONALIDAD MENOR COMO INSTRUMENTO ANALÍTICO

Respecto a las cuestiones de análisis armónico que rodean a los cantes flamencos debemos comenzar por repasar, analizar y comentar algunas de las ideas que al respecto han utilizado algunos autores que se han dedicado a investigar ese magnífico folklore, todo ello con el fin de mostrar nuestra posición al respecto.

Si para tratar este asunto comenzamos tomando como modelo y analizando el libro **Teoría del cante jondo** de Hipólito Rossy, nos encontramos, cuando explica algunas de las cadencias flamencas, con la que él denomina “cadencia dórica modernizada”. La cuestión de las cadencias armónicas es importante dentro del flamenco y por esto, si se entiende bien el criterio que vamos a utilizar para su explicación se aclara de una vez por todas donde se encuentra el verdadero ámbito para la explicación de la armonía flamenca, a todas luces tonal y no modal como defienden la mayoría de los autores estudiados.

En su libro nos dice Rossy lo siguiente, pudiéndose deducir de ello en parte, como vamos a ver, lo que mantenemos acerca de que esta cadencia es tonal y no modal:

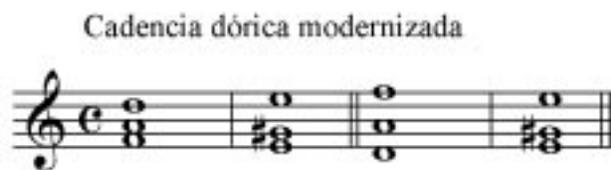
“Cuando comenzó a valorarse la tercera de los acordes *para determinar la tonalidad*<sup>2</sup>, el modo dórico sufrió una alteración en su grado tercero; y a partir de entonces pudieron distinguirse dos tipos de cadencias, la primitiva y la modernizada.”<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> La cursiva es mía.

<sup>3</sup> Rossy, H.: **Teoría del cante jondo**, Credsa S.A., Barcelona, 1998, p. 83.

A continuación nos presenta un ejemplo escrito<sup>4</sup>:



Ejemplo 1

El primer comentario que se nos ocurre es que el propio autor nos da la clave para resolver las dudas que pudieran derivarse del problema que se plantea al presentarnos su ejemplo escrito. Lo que ocurre armónicamente en dicho ejemplo tiene un nombre concreto dentro de la música tonal y no es precisamente el de “cadencia dórica modernizada” ni el de “cadencia dórica primitiva”, sino el de “cadencia frigia”, que es una manera de presentación y afirmación específica y característica de la tonalidad menor. Por no hacer hincapié en que el autor cuando nos dice eso de que *cuando empezó a valorarse la tercera para determinar la tonalidad*<sup>5</sup> está admitiendo, obviamente, la posibilidad de que ese modo dórico no perteneciera ya a la música modal, sino que fuera ya una forma de presentar la tonalidad.

Walter Piston nos cuenta en su **Armonía** respecto a este asunto lo siguiente:

“La cadencia frigia es un manierismo barroco que consiste en *una cadencia final IV6 – V<sup>5</sup>* en el modo menor al final de un movimiento lento o de una introducción lenta”<sup>6</sup>

Y nos presenta a continuación un ejemplo tomado del “Concierto de Brandemburgo n° 4” de Juan Sebastián Bach; este ejemplo debiera de cotejarse (con la debida transposición de 4ª ascendente) con el ejemplo de Rossy presentado anteriormente para evidenciar la igualdad entre ellos. El ejemplo de Piston es el que vemos a continuación<sup>7</sup>:

---

<sup>4</sup> Ibídem

<sup>5</sup> La cursiva es mía.

<sup>6</sup> Piston, W.: **Armonía**. Editorial Labor, Barcelona, 1991, p. 177.

<sup>7</sup> Ibídem.

Andante

mi: I<sup>6</sup> II<sup>6</sup> V I V<sup>6</sup> IV<sup>6</sup> V

### Ejemplo 2

Nos adscribimos a la explicación dada por Piston cuando nos dice que esta cadencia, formada por el IV grado en primera inversión y el V en estado fundamental, tiene un uso frecuente en la época Barroca, aunque sus raíces pueden estar en algún tipo de cadencia que se usaba en el S. XV.

Esta última idea, referida a que las raíces de esta cadencia pueden encontrarse unos siglos antes de que Bach la usara, es aceptada y ampliada por Diether de la Motte en su *Armonía*<sup>8</sup> cuando se refiere al *acorde de sexta* (tal cual se entendía en ese siglo) como algo diferente a una tríada en primera inversión, que es en la manera en que se entiende hoy. Acerca de ello nos ilustra el autor de la forma siguiente:

“En la preferencia de los movimientos de segunda en el bajo tras los acordes de sexta, se revela el esfuerzo por dar una buena legitimación melódica a ese acorde ‘extraño’ (Werkmeister), que, por lo demás, se halla con preferencia, aunque no exclusivamente, sobre tiempo débil”<sup>9</sup>.

Nos aporta a continuación de dicho comentario un ejemplo de la música de Joachim a Burgk<sup>10</sup> escrita en 1494, en el cual podemos ver, en los dos últimos acordes, el mismo tipo de cadencia que nos presentó Rossy.

1) 2) 2)

### Ejemplo 3

<sup>8</sup> Motte, D. de la: *Armonía*, Editorial Labor, Barcelona, 1989.

<sup>9</sup> Op. cit. p.19

<sup>10</sup> Op. cit. p.20

Bach utiliza continuamente en sus obras la “cadencia frigia” y esta coincide por su sonoridad, y admitiendo la evolución teórico-armónica que se quiera, con la misma cadencia que se usa en la música flamenca, es decir, que las cadencias flamencas podrían tener un antecedente en dicha estética, pero desde luego tienen una explicación armónica en la “cadencia frigia” barroca, lo cual no significa que mantengamos la idea de que en la música barroca se estuviera haciendo flamenco, ni que el flamenco tenga sus orígenes en la música barroca.

Con esta explicación cadencial se entiende muy bien desde el punto de vista armónico tonal lo que ocurre en algunos cantes flamencos que usan la denominada “cadencia andaluza” (que no es sino una “cadencia frigia”), cantes que por otra parte tienen una construcción formal perfectamente lógica entendida desde el lenguaje armónico tonal. De este modo nos encontramos con que al analizar unos “fandangos”, por poner un ejemplo, estos cantes nos presentan en su composición una estructura formal del tipo “canción”, riquísima por cierto en su dialéctica armónica, al presentar las partes de *guitarra sola* usando la “cadencia frigia” (tonalidad menor) y las partes de *voz* en el relativo mayor de esa tonalidad.

Rossy sigue comentando este tema en su libro y nos añade que

“para la mentalidad del músico moderno, hecha a base de considerar sólo dos modos, el mayor y el menor, resulta dificultoso admitir denominación distinta a la referida a dichos modos tonales; pero no hay otro remedio que valerse de las referencias al modo dórico o escala griega en mi, cuando se trate del cante jondo”<sup>11</sup>.

Disentimos de estas apreciaciones y más bien nos decantamos hacia que el verdadero problema no es si al músico moderno le resulta dificultoso o no usar otros nombres distintos a los modos mayor y menor que la tonalidad emplea, y que según Rossy no sirven para la definición del cante “jondo”, sino si es verdad o no que con el sistema tonal se pueda explicar dicho cante<sup>12</sup>.

Veamos ahora algunos comentarios que sobre el mismo asunto nos deja Manolo Sanlúcar en su libro **Sobre la guitarra flamenca**. En él nos dice su autor cosas como que:

“La cadencia andaluza original comprende cuatro acordes básicos ordenados en lectura descendente fruto de su origen; el Tetracordo Dórico Griego *la, sol, fa, mi*”<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Rossy, H.: **Teoría del cante jondo**, Credsá S.A., Barcelona, 1998, p. 84.

<sup>12</sup> Ahora bien, si con el método de análisis adoptado para explicar los cantes flamencos no se consigue explicarlos bien, sean cuales sean las razones, lo coherente como sistema de trabajo no es cambiar, ni transformar el método adoptado según nuestras conveniencias del momento, sino inventar uno nuevo, si se sabe y se puede.

<sup>13</sup> Sanlúcar, M.: **Sobre la guitarra flamenca**, Tipografía Católica, S.C.A. Córdoba. 2005, p 51.

Y continúa diciéndonos que:

“los músicos del Flamenco parten de este origen: Tabla de los Modos Griegos, sistema musical de la Grecia clásica, donde la Cadencia Andaluza queda desarrollada y reflejada con absoluta perfección. [...] Para la música escolástica, en cambio, éste es un sistema arcaico que comenzó a ser marginado cuando los eclesiásticos, al manipular el sistema original, eliminaron entre otras la antigua escala Dórica”<sup>14</sup>.

El asunto de los modos Gregorianos ha sido tratado por los expertos de una forma profunda y abundante, y no consideramos necesario recurrir a ellos para demostrar ciertos errores que contienen las afirmaciones anteriores.

Pero sí debemos añadir, para eliminar confusiones básicas, que “los eclesiásticos” (suponemos que alude a los monjes medievales que cantaban el “Canto Gregoriano”) no eliminaron la antigua escala “dórica”<sup>15</sup> griega. Lo que parece más cercano a la verdad es que esa escala pasó a llamarse “deuterus auténtico”, y comenzó a utilizarse dentro del sistema compositivo modal medieval de una manera específica que es la que define al canto gregoriano, y que es absolutamente diferente al sistema compositivo griego.

Pero insiste Sanlúcar en sus críticas a la falta de entendimiento de la cadencia andaluza, haciendo mención ahora a los *músicos de formación escolástica* y a ciertas incapacidades inherentes a ellos debido a su formación:

“Si unimos a lo expuesto la fuerza de la costumbre, entendiéndose desde el mundo escolástico que el acorde de *tónica* del Flamenco es el de dominante del Modo menor, el músico de formación escolástica siempre se sentirá como colgado o suspendido cuando llegue a este acorde y esté – como es natural – ocupando el lugar de *tónica*. No sentirá el reposo esperado y la *tónica fundamental* que lleva en sus entrañas, [...]”<sup>16</sup>.

Sobre la crítica que realiza acerca de los músicos que han recibido una educación clásica conviene señalar que el problema que se le crea a Sanlúcar, que no a los músicos de formación verdaderamente escolástica, proviene de que él asimila el término “reposo” al de “tónica” desconociendo, evidentemente, que en la “cadencia frigia” se produce un “reposo” sobre un acorde de “dominante”. Es más, es tal la capacidad que tiene la cadencia frigia para hacer sentir el reposo musical sobre un V grado (dominante) que Bach, entre otros tantos compositores, termina con ella múltiples piezas.

---

<sup>14</sup> Op. cit., p. 52

<sup>15</sup> Si es que nuestro autor se refiere a la escala griega que se leía Mi-Re-Do-Si-La-Sol-Fa-Mi.

<sup>16</sup> Op. cit., p 54.

Es necesario recurrir a una explicación cuidadosa y clara de por qué esa cadencia que denominan “andaluza” es una cadencia “tonal” y no “modal” como pretenden algunos autores, y para ello hay que exponer algunas cuestiones sobre la utilización compositiva de la tonalidad menor que se refieren, sobre todo, al uso de los acordes propios de dicha tonalidad.

Tampoco debemos olvidar, aunque en este artículo no las mencionemos, las diferencias entre el uso tonal y modal de las escalas que se han usado en el siglo XX-XXI; escalas que recuerdan a las que proceden del sistema modal medieval por su constitución como tales y por sus nombres, pero de ningún modo por el uso compositivo que de ellas se hicieron entonces.

Como es bien sabido, al imponerse la tonalidad como sistema compositivo los ocho modos gregorianos, que vamos a ver en el ejemplo que sigue, quedaron reducidos en su número a solo dos de ellos, los denominados en el ejemplo “tritius plagal” (nuestra escala mayor) y “protus plagal” (nuestra escala menor natural).

	Auténtico	Plagal
<b>Protus</b>	<i>RE-mi-fa-sol-LA-si-do-RE</i>	<i>la-si-do-RE-mi-FA-sol-la</i>
<b>Deuterus</b>	<i>MI-fa-sol-la-SI-do-re-MI</i>	<i>si-do-re-MI-fa-sol-LA-si</i>
<b>Tritus</b>	<i>FA-sol-la-si-DO-re-mi-FA</i>	<i>do-re-mi-FA-sol-LA-si-do</i>
<b>Tetrardus</b>	<i>SOL-la-si-do-RE-mi-fa-sol</i>	<i>re-mi-fa-SOL-la-si-DO-re<sup>17</sup></i>

Hay que tener en cuenta, por lo pronto, el cambio estético que se produjo en el paso de la “modalidad” a la “tonalidad”. A efectos de clarificación debemos decir, aunque parezca innecesario, que los términos “modalidad” y “tonalidad” no son correlativos, porque si tomamos la *modalidad* como expresión genérica de la música producida entre el siglo V y el siglo XV, y la *tonalidad* como expresión de la música que se produjo desde el siglo XVIII hasta comienzos del siglo XX, observamos que faltan las épocas musicales conocidas como Pre-Renacimiento y Renacimiento que se dieron entre los siglos XVI y XVII, y en las que, poco a poco, se fueron dando los cambios precisos para llegar de la modalidad medieval a la tonalidad.

Pero sigamos viendo, paso a paso, cómo se transformaron y desarrollaron los dos modos Gregorianos que permanecieron y que fueron la base para el desarrollo de la tonalidad, y notemos también, de paso, alguna diferencia de uso de dichos modos entre ambos sistemas. Comenzaremos por esto último.

Ya hemos visto que la escala “menor natural” y la correspondiente al modo “protus plagal” son idénticas en cuanto a las notas que las conforman. Sin embargo,

---

<sup>17</sup> Las notas en mayúsculas que aparecen en cada escala son, como es sabido, las notas más importantes del modo y se conocen por los nombres de “Finalis” y “de Recitación”.

en la primera de ellas, puesto que estamos hablando del “sistema tonal” de composición, las notas más importantes son las que se sitúan en el I grado y en el V, es decir, sobre los grados que llamamos “Tónica” y “Dominante”, grados que en determinadas situaciones compositivas podrían definir por sí solos la tonalidad.

Mientras que en la segunda escala, puesto que estamos hablando del “sistema modal Gregoriano” de composición, las notas más importantes recaen sobre el IV y el VI grado, es decir, sobre las denominadas “Finalis” y de “Recitación”. Con esto tenemos una diferencia de uso muy evidente que va a ser determinante en las composiciones de las que, solo a primera vista, parecen ser la misma escala.

Ahora bien, al querer utilizarse la escala “menor natural” de manera tonal, es decir, al desear equipararla en su uso compositivo a la escala “mayor”, se hizo necesario el ascenso en un semi-tono de su VII grado. Esto se hizo por la razón de que dicha nota debía estar a distancia de semi-tono de la “tónica”, es decir, se hizo para que pudiera tener la función de “sensible”, como ocurre de manera natural en la escala mayor, obteniéndose con ello la que conocemos como escala “menor armónica”.

Ni que decir tiene que ese cambio del VII grado iba a afectar a la formación de los acordes de dicha escala y con ello se iba a conseguir, además, algo fundamental para la definición tonal y es que el acorde con función de dominante de una tonalidad mayor o menor en su formación estructural *debe ser siempre un acorde mayor*.

Con la alteración del VII grado de la escala “menor natural” y la obtención de la nueva escala denominada “menor armónica”, el acorde de dominante de la tonalidad menor es exactamente igual en su construcción al de la tonalidad mayor, puesto que ambos tienen entre sus notas la denominada “sensible” (VII grado), nota que debe dirigirse en períodos cadenciales hacia la “tónica” (I grado).

El paso siguiente parece que fue el de resolver el problema melódico que suponía, en algunas circunstancias, el intervalo de 2ª aumentada que se producía entre el VI y el VII grado de la escala “menor armónica”; la solución que se encontró fue sencilla y lógica, si el VII grado de la “menor armónica” se había alterado y estaba a distancia de semi-tono del I grado (como en la tonalidad mayor correspondiente), ¿por qué no ascender también medio tono el VI grado de la escala?

Lo que se consiguió con ello, además de evitar el intervalo de 2ª aumentada<sup>18</sup>, fue

---

<sup>18</sup> Intervalo que se enseña, sobre todo en los conservatorios, que debe evitarse melódicamente pero que se ha utilizado sin ningún problema en multitud de obras a lo largo de la historia. Basta con oír la “Obertura” de la ópera “Don Giovanni” de Mozart donde se utiliza ese intervalo tan sugerente propio de la escala “menor armónica” y que nos trae, en cierto modo, los aromas musicales de la ciudad del protagonista del libreto.

obtener el tercer tipo de escala menor, la denominada “menor melódica”, escala que vemos en el ejemplo que sigue comparada con la escala mayor homónima:

LA mayor:                      *LA-si-do#-re-*                      *MI-fa#-sol#-LA*  
 LA menor melódica:              *LA-si-do-re-*                      *MI-fa#-sol#-LA*

En este ejemplo se puede apreciar que el segundo tetracordo es idéntico en ambas, razón esta que llevará a los compositores, por mor de la claridad tonal, a tener un cierto cuidado en el uso melódico de los grados VI y VII, es decir, a evitar la mezcla de dichos grados de la escala “menor natural” con los mismos de la escala “menor melódica”.

De manera que, y esto no debe olvidarse por las consecuencias armónicas que de ello derivan, el modo menor tiene tres escalas que se pueden usar de manera independiente, a saber: La escala “menor natural”, la escala “menor armónica”, y la escala “menor melódica”.

De esta variedad de escalas en el modo menor obtenemos un número de acordes diatónicos utilizables para la composición, muy superior al que tenemos en el modo mayor. A continuación mostramos una tabla con todos los acordes diatónicos (cifrados), tanto tríadas como de 7ª, referidos a la tonalidad de La menor:

Tabla

Escala menor natural	I	II	III	IV	V	VI	VII
Tríadas	Lam	Siº	Do	Rem	Mim	Fa	Sol
Acorde de 7ª	Lam7	Sim7/b5	Domaj7	Rem7	Mim7	Famaj7	Sol7
Escala menor armónica	I	II	III	IV	V	VI	VII
Tríadas	Lam	Siº	Do+	Rem	Mi	Fa	Sol#º
Acorde de 7ª	Lam <sup>maj7</sup>	Sim7/b5	Domaj7/+	Rem7	Mi7	Famaj7	Sol#º7
Escala menor melódica	I	II	III	IV	V	VI	VII
Tríadas	Lam	Sim	Do+	Re	Mi	Fa#º	Sol#º
Acorde de 7ª	Lam <sup>maj7</sup>	Sim7	Domaj7/+	Re7	Mi7	Fa#m7/b5	Sol#m7/b5

## LA TONALIDAD MENOR COMO INSTRUMENTO EXPLICATIVO

Visto el modo menor en toda su riqueza armónica reconocemos la existencia de un buen número de acordes y de escalas susceptibles de utilizarse cuando estamos componiendo en dicha tonalidad. Algunos autores parecen olvidar que en la tonalidad menor tenemos varias opciones melódicas que interfieren de lleno en el terreno de la armonía y viceversa. Por ejemplo, se evidencia que el modo menor

posee dos notas distintas para el VI grado y otras dos, también distintas, para el VII grado. También resulta obvio al analizar composiciones tonales que hay notas que, por cuestiones de claridad tonal, los compositores tratan de no mezclar en su uso melódico ni en su uso armónico, consiguiéndolo por medio de determinadas formas de conducción de las voces.

Para evitar los problemas derivados de falta de claridad tonal que se produce al utilizar mezcladas dichas notas los compositores siguieron, a lo largo de varios siglos, unas pautas determinadas que se repiten en sus composiciones de manera recurrente. Algunos compositores-pedagogos del siglo XX se dedicaron a analizar y a explicar en sus libros teóricos dichas pautas. Uno de los más importantes es, sin duda, Arnold Schönberg. El músico vienés las dejó bien explicadas en su libro **Ejercicios preliminares de contrapunto**<sup>19</sup>.

Dichas explicaciones acerca de cómo se han usado las diferentes notas que pueden utilizarse en el modo menor resuelven de manera clara e indudable el problema que les surge a algunos estudiosos del flamenco que no consiguen cuadrar bien las notas de la escala dórica (*Mi-Re-Do-Si-La-Sol-Fa-Mi*) y las notas que conforman los acordes de *Lam-Sol-Fa-Mi* propios de la “cadencia andaluza” correspondiente, al encontrarse en el último de los acordes la nota *Sol#* que, como vemos, no se encuentra entre las de la escala dórica presentada.

De manera breve ofrecemos a continuación las explicaciones respecto al uso tonal de dichas notas de “resolución obligada”, como Schönberg las denomina, que resuelven sin ambages el problema de la “cadencia andaluza” comentado unas líneas antes. Nos dice el autor lo siguiente:

“El tratamiento de la escala menor se regulará de la siguiente manera: las notas séptima y sexta consideradas *puntos de giro*, es decir, puntos donde la melodía se vuelve hacia arriba, hacia la nota octava o hacia abajo, alejándose de ella [...].

Hay cuatro puntos de giro:

*Primero*: la nota séptima sustituta:



Ejemplo 4

Se introdujo con el propósito exclusivo de proporcionar una nota guía hacia la octava. En consecuencia, si se utiliza, no puede seguirle otra nota que la nota octava.

<sup>19</sup> Schönberg, A.: **Ejercicios preliminares de contrapunto**, Editorial Labor, Barcelona, 1990.

*Segundo*: la nota sexta sustituta:



Ejemplo 5

Se introdujo con el propósito de evitar el intervalo aumentado que produce la nota séptima sustituta. [...] si se utiliza, no puede seguirle otra nota que la séptima sustituta<sup>20</sup>.

Continúa el compositor diciéndonos cómo deben usarse las otras dos notas naturales de la escala:

*Tercer punto de giro*: la nota séptima de la escala descendente debe ser ‘resuelta’ o ‘neutralizada’ mediante el descenso a la sexta nota natural, *siempre y antes de que cualquiera de las voces vaya a utilizar la nota séptima sustituta*<sup>21</sup> :



Ejemplo 6

*Cuarto punto de giro*: la nota sexta natural debe ser ‘resuelta’ o ‘neutralizada’ mediante descenso a la quinta nota de la escala, siempre y antes de que cualquiera de las voces vaya a utilizar la nota sexta sustituta:



Ejemplo 7

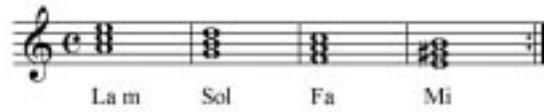
Más adelante, y por último, nos ilustra acerca de cómo tratar un problema melódico-armónico recurrente en el modo menor, y esto nos ayuda a comprender lo que en realidad ocurre en la secuencia de acordes de la denominada, por algunos autores, “cadencia andaluza” y por otros, entre los que nos contamos, “cadencia frigia”.

La secuencia de acordes de dicha “cadencia frigia” (“cadencia andaluza”) es, si estuviéramos hablando de la tonalidad de LA menor, la siguiente:

---

<sup>20</sup> Op. cit., p. 78-79.

<sup>21</sup> La cursiva es mía, y la utilizo por la importancia que tienen esas palabras para comprender el uso de la secuencia de acordes en la escala andaluza que incluye, como sabemos, el uso del VII grado en forma de “sub-tónica” (VII grado a distancia de tono del I) y del VII grado como “sensible”.



Ejemplo 8

La escala del Modo Frigio es:

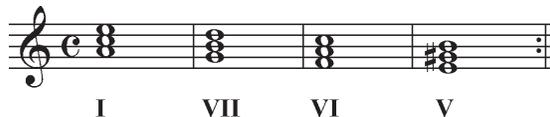


Ejemplo 9

Tal y como lo ven algunos autores, que piensan en el “modo frigio” como fundamento de los acordes que forman la llamada por ellos “cadencia andaluza”, la secuencia de acordes presentada unas líneas más arriba no sería posible tal cual sin recurrir a la alteración artificial de la tercera de la escala, que tendría que ser “sol#”, si no fuese así, no podría explicarse el último acorde de la secuencia (“Mi”), que no es el acorde diatónico que sobre el primer grado de la escala frigia puede formarse de manera natural, que sería obviamente el acorde de “mi menor”.

Pero hay un problema añadido, esa alteración (sol#) solo se usa al llegar al último acorde de la cadencia (en este caso el de “Mi”), pues si se mantuviera fija dicha alteración en la escala tendríamos, por lo pronto, otra escala diferente<sup>22</sup> y, además, el acorde de Sol, que aparece el segundo en la progresión dada, tendría que ser el acorde de Sol# disminuido. Por lo tanto, se puede deducir que el sostenido sobre la nota “sol” del último acorde debería tomarse como una alteración *ad hoc* que utilizarían los diferentes autores para explicar sus teorías.

Otros, entre los que se cuenta el ya mencionado Schönberg, preferimos una explicación mucho más simple, que no recurre a soluciones coyunturales, sino que forma parte de un sistema analítico completo. Esta explicación consiste en adscribir la sucesión de acordes de la llamada “cadencia frigia”, del ejemplo que sigue, a la tonalidad de “La menor” y con los siguientes grados funcionales:



Ejemplo 10

<sup>22</sup> Esta escala sería el “V modo de “La menor armónica” (Mi-Fa-Sol#-La-Si-Do-Re-Mi).



## A MODO DE CONCLUSIÓN

La tonalidad “menor” explica por completo la progresión armónica denominada en el flamenco “cadencia andaluza” porque, como hemos mostrado, la tonalidad menor se constituye y se define por medio de tres escalas y no de una sola como el modo mayor. Esas tres escalas (“menor natural”, “menor armónica” y “menor melódica”), y todos los acordes que de ellas derivan utilizados correctamente, explican por qué es perfectamente posible el uso seguido de los acordes sobre el VII y sobre el V grado.

La explicación es sencilla: la nota “sol” que debe ser *neutralizada* antes de que aparezca la nota “sol#” del último acorde lo será porque será desplazada en dicha “cadencia frigia” (“andaluza”) hacia su *nota de neutralización* (fa), es decir, hacia la fundamental del penúltimo acorde (Fa mayor), permitiendo con ello el uso de la nota VII alterada ascendentemente (sol#) con función de sensible, como hemos visto en el ejemplo de Schönberg presentado anteriormente.