

FABIANO CARLOS ZANIN

O VIOLÃO FLAMENCO E AS FORMAS MUSICAIS FLAMENCAS

Palestra apresentada ao I Simpósio de Violão da Embap
1 a 6 outubro de 2007

O VIOLÃO FLAMENCO E AS FORMAS MUSICAIS FLAMENCAS¹

Fabiano Carlos Zanin²

Resumo: Este artigo faz parte de uma pesquisa maior sobre as principais formas musicais flamencas. *El Arte Flamenco* ganha cada vez mais espaço no panorama musical mundial. Esta manifestação artística espanhola que se realiza através do *toque*, do *cante* e do *baile* possui algumas características de difícil compreensão aos artistas que não estão inseridos no contexto de sua produção: a Região Andaluza. Com a perspectiva de uma melhor compreensão da música flamenca, este artigo procurou exemplificar e analisar seus principais elementos musicais.

Palavras-chave: Violão Flamenco. Análise Musical. Flamenco.

Introdução

É notável o crescimento de El Arte Flamenco, especialmente no Ocidente. Em uma rápida pesquisa na Internet, pode-se constatar a proliferação de escolas de Flamenco em países como o Brasil, Alemanha, França, Japão e Estados Unidos. O que possui esta arte que desperta tanto interesse em povos de culturas tão diferentes? E por que é tão complicado o seu entendimento?

Já há algum tempo, o Flamenco rompeu as fronteiras geográficas de sua Andalucia natal. Artistas importantíssimos para a história e evolução desta arte, como a *bailaora* Carmen Amaya (1913-1963), ou o *guitarrista* Sabicas (1912-1990), notavelmente não eram de origem andaluza. Podemos citar também a bailarina Antonia Mercé (1888-1936) – *La Argentina* – que não era andaluza, tampouco espanhola.

¹ Palestra apresentada ao I Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, de 1 a 6 de outubro de 2007.

² Fabiano Carlos Zanin é Mestre em Artes pela Universidade de São Paulo. Atualmente é professor na Embap “Escola de Música e Belas Artes do Paraná” e na FAP “Faculdade de Artes do Paraná”.



SABICAS E ANTONIA MERCE (LA ARGENTINA)

A metodologia de análise musical usada freqüentemente para o estudo da música erudita será utilizada neste trabalho, onde citaremos e exemplificaremos os principais elementos musicais do Flamenco. Tais como: escalas e modos musicais.

É importante ressaltar que no que se refere ao repertório Flamenco, isto é, as músicas que aqui serão analisadas, o faremos baseados nos termos da teoria própria do Flamenco. Quando necessário faremos as devidas elucidações no tocante aos termos próprios do Flamenco.

Elementos da harmonia flamenca

Existe uma grande dificuldade dos estudiosos do Flamenco em geral, em decifrar as particularidades dos elementos musicais desta arte. Sobretudo do ritmo e do *cante Flamenco*, lembrando Molina:

Yerran la inmensa mayoría de los diccionarios de la Música y tratados sobre el cante al tratar el complejísimo tema del ritmo. (El capítulo del ritmo, tanto el métrico como el musical y coreográfico, es todavía un misterio por descifrar. Su universo virgen no ha encontrado aún explorador).³

³ MOLINA Y MAIRENA. **Mundo y formas del cante flamenco**. Granada-Sevilla: Librería Al-Andaluz, 1979., p.80.

Levando em conta estas dificuldades, falaremos aqui dos principais elementos musicais, entre eles as escalas e modos, cadências e ritmo.

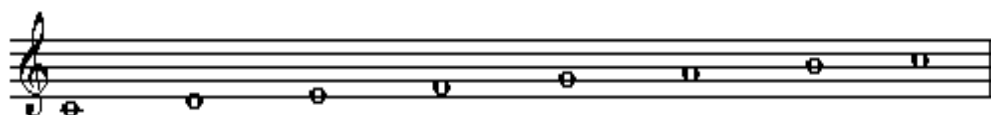
A escala

As principais escalas utilizadas no Flamenco são as escalas do modo jônico e frígio. Molina acerca disso escreve:

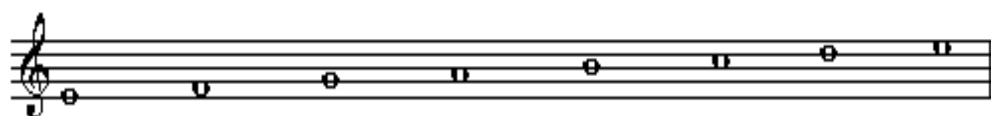
Modos jónico y frigio (dramático y cromático), inspiradores del canto litúrgico bizantino o griego, mantenido en Córdoba hasta el siglo XIII por la Iglesia Mozárabe y cuyo influjo en el cante flamenco ha sido subrayado por Manuel de Falla.⁴

Exemplo de escalas:

Modo jônico



Modo frígio



Alguns *Palos* Flamencos, isto é, formas musicais com ritmos e harmonias característicos, são construídas a partir das escalas exemplificadas acima: jônica e frígia.

Faz-se necessário neste momento uma pequena explicação no tocante às diferenciações entre modo jônico e escala maior. A princípio “modo” significa escala, ou a seleção de notas utilizadas como base para uma composição.

⁴ MOLINA Y MAIRENA, *Ibid.*, p.28.

O termo jônico – que pertence aos modos litúrgicos ou eclesiásticos – especifica o âmbito em que esta escala será desenvolvida, isto é, *dó a dó*. Esta escala modal jônica é a base para a nossa escala maior.

As principais diferenciações entre modo jônico e escala maior, estão no que se refere à maneira de utilização das mesmas. A escala maior, por exemplo, respeita uma série de leis que regem o universo tonal.

Tais como: “todos os acordes da estrutura harmônica relacionam-se com uma das três funções principais, Tônica, Subdominante e Dominante” ou, “todos os acordes da estrutura harmônica podem ser confirmados ou valorizados por uma Dominante ou Subdominante”.⁵ Tais regras podem ser adaptadas a uma escala modal, mas seria então uma música tonal se valendo de escalas modais, e não uma música modal propriamente dita.

Com isso podemos constatar que a escala jônica proposta por Ricardo Molina é efetivamente a escala maior, como visualizamos no exemplo a seguir:

Trecho extraído do *Palo Flamenco de Sevillanas*:⁶

The image shows a musical score for a flamenco piece. It consists of two staves. The top staff is labeled 'cante' and the bottom staff is labeled 'guitarra'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The top staff features a melodic line with notes and rests, and the bottom staff features a harmonic accompaniment with chords and arpeggios. Chords are labeled as A, A7, D, and A above the top staff, and E7 and A above the bottom staff.

⁵ KOELLREUTTER, H.J. **Apud:** ZAMPRONHA, Maria de Lourdes Sekeff. **ibid.** p.32.

⁶ Todos os trechos musicais aqui citados são tradicionais e populares da música flamenca.

No entanto, é importante lembrar que partindo da classificação dos *cantes* Flamencos de Ricardo Molina, os *cantes* sem acompanhamento, e os básicos ou fundamentais, são quase em sua totalidade baseados no modo frígio. Por exemplo: os *cantes* mais antigos como os *martinetes* e *siguiriyas* são desenvolvidos a partir da escala do modo frígio.

No próximo exemplo temos uma entrada ou *ayeo* por *Siguiriya*. Este *ayeo* é executado pelo *cantaor*, servindo de introdução a *copla* flamenca. Neste exemplo notamos a escala de lá frígio com 3ª maior⁷, bem como a cadência frígia formada pelos acordes de *dó maior*, *si bemol maior* e *lá maior*.

Seguiriyas

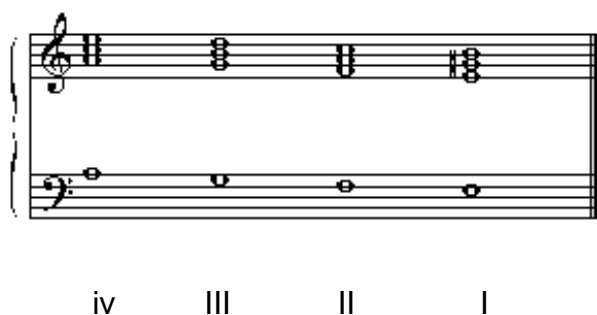
The musical score for Seguiriyas is presented in three systems. Each system consists of two staves: the top staff for 'Cante' (vocal line) and the bottom staff for 'Guitarra flamenca' (guitar accompaniment). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The first system begins with a vocal rest, followed by the lyrics 'a - g - - - y - - - a - - -'. The second system continues the vocal line with lyrics 'y a-y - - - - - ya - ya - ya - - -'. The guitar accompaniment features rhythmic patterns and chords. The third system shows the vocal line ending with a rest and the guitar accompaniment concluding with a final chord.

⁷ As explicações acerca da *copla* flamenca, e a escala frígia com 3ª maior serão dadas mais à frente.

A cadência andaluza

Uma das principais características da música flamenca é a chamada “*cadenza andaluza*”, que é baseada no modo *frígio*.⁸ Com uma particularidade de que o primeiro grau possui uma 3ª elevada (terça maior) ascendente, formando assim no primeiro grau da escala um acorde perfeito maior.

Se analisarmos o primeiro tetracorde⁹ do modo harmonizado, isto é, com o primeiro grau da escala formando um acorde perfeito maior. E este tetracorde estiver em um processo cadencial, habitualmente descendente, teremos a assim chamada *cadenza andaluza*:



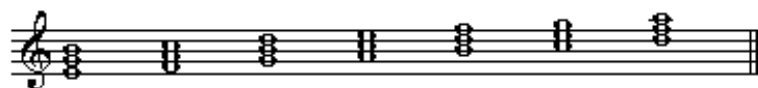
Existe no Flamenco uma série de *cantes*, “*PALOS*”, que são exclusivamente modais, como o *martinete*, *tonás*, *tarantas*. Outros que combinam modalismo e tonalismo, encontrados em alguns tipos de *siguiriyas* e *soleares*. Enquanto que outros são exclusivamente tonais como as *alegrías*.

O modo Flamenco é caracterizado pelo acorde perfeito maior encontrado sobre o primeiro grau da escala do modo frígio.

⁸ O terceiro dos oito modos eclesiásticos, o modo autêntico em mi. Modo frígio costuma ser usado como uma expressão abrangente para composições polifônicas do Renascimento e do Barroco cuja sonoridade final é uma tríade em mi maior, estabelecida por uma cadência frígia, e dentro do âmbito frígio ou hipofrígio. In: SADIE, Stanley. **Dicionário grove de música**. Jorge Zahar Ed.,1994. p.345.

⁹ Uma série de quatro notas, contidas nos limites de uma 4ª justa. Na teoria grega antiga servia como base para a construção melódica, semelhante à função do hexacorde na música modal e as escalas maiores e menores na música tonal. In: SADIE, Stanley. **Op.cit.**, p.942.

Mi frégio



i II III iv v(b5) VI vii

Mi Flamenco



I II III iv v(b5) VI vii

Denominamos então cadência andaluza como uma sucessão de quatro ou três acordes, que constituem um processo cadencial conclusivo, que finaliza no primeiro grau da escala. Isto é, **iv-III-II-I**, com suas correspondentes variações, ou com acordes substitutos. Por exemplo: **II-III-II-I**.

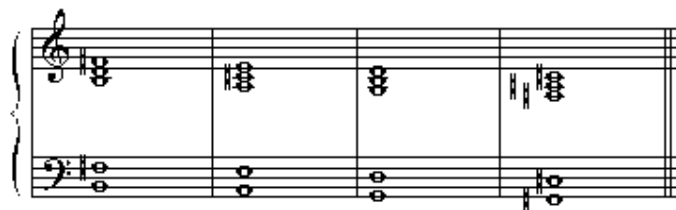
Segundo Lola Fernández em seu *El Flamenco en las aulas de música*.¹⁰

De los grados que compongan la cadencia y de las variantes de acordes que se utilicen dependerá que estemos hablando de un cante o de otro por lo que hablaré de *cadencia de seguiriyas*, *cadencia de tangos*, etc... para referirme a la *sucesión típica de acordes-asociada a un ritmo propio de un cante determinado*.

Este trecho explicita que as cadências juntamente com a organização rítmica, são os fatores que caracterizam uma determinada forma musical flamenca.

¹⁰ FERNÁNDEZ, Lola. **El Flamenco em las aulas de música: de la transmisión oral a la sistematización de su estudio**. Disponível em: < <http://www.flamenconews.com>>. Acesso em: 20 jul. 2003. p.5.

Cadência do *Palo Flamenco de tarantas*



iv III II I

Neste processo cadencial encontramos os acordes *Si menor* (iv), *Lá maior* (III), *Sol maior* (II) e *Fá# maior* (I), exatamente a mesma cadência, apenas transportada para *Fá# frígio* com 3ª maior, ou *Fá# Flamenco*. Esta mesma cadência soaria na guitarra desta maneira:



iv III II I (11)

É normal o uso de certas notas de tensão nestas cadências flamencas, e estas notas muitas vezes são fatores característicos de cada forma musical flamenca, por exemplo: a nota de tensão encontrada no primeiro grau da escala no modelo acima, 11ª justa, é fator característico de todas as *tarantas* e *tarantos*.

É bom ressaltar que tais notas de tensão utilizadas em acordes pertencentes ao modo Flamenco, não possuem necessariamente função harmônica. Estas notas muitas vezes são inseridas a fim de proporcionar brilho e instabilidade ao acorde.

Embora grande parte dos guitarristas Flamencos toque de ouvido, devemos mencionar que graças ao avanço técnico musical dos mesmos, podemos encontrar hoje uma série de materiais musicais pertencentes a outras artes. Como o jazz, blues, música latina, entre outras que são rapidamente assimiladas ao Flamenco.

Acordes carregados de notas de tensão e escalas transformadas são rapidamente assimilados ao Flamenco.

Segue abaixo a mesma cadência modificada:

iv^(₉ /₁₁) III⁷ II⁶ I^(b9)

Muitas vezes o II e I graus formam por si mesmos uma cadência dentro do modo, com uma relação funcional V-I, existindo cantos que são construídos quase que exclusivamente em torno destes graus.

Cadência do *Palo de siguriyas*

I II I

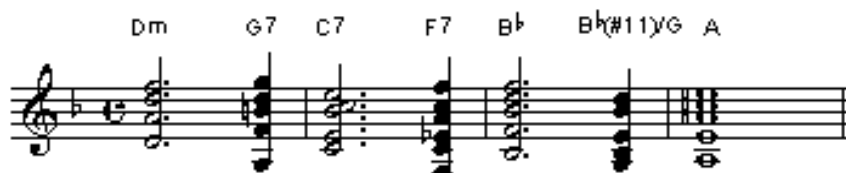
Trecho extraído do *Palo de Siguriya*¹¹

I II I

Um recurso muito utilizado para enriquecer a cadência flamenco é a utilização das Dominantes secundárias.

¹¹ Todos os exemplos vocais citados neste trabalho foram escritos sem ornamentação.

Cadência do *Palo* de *tangos* com Dominantes secundárias



Neste exemplo do *Palo* de *Tangos* Flamencos encontramos uma série de dominantes secundárias, *G7-C7-F7* resolvendo em *Bb*, sendo os acordes diatônicos do modo Flamenco de lá os seguintes: *A-Bb-C-Dm-Em^(b5)-F-Gm*.

Notamos neste processo cadencial que mesmo sendo utilizados os recursos das dominantes secundárias – elemento caracteristicamente tonal – a regularidade rítmico-harmônica persiste. Isto é, os acordes da cadência flamenca – caracteristicamente modal – mantêm suas funções.

O ritmo flamenco

Cada *Palo* Flamenco é formado por uma cadência, e por um *compás*, isto é, um ritmo bem definido que o caracteriza e dá nome.

Segundo Lola Fernández existe quatro tipos de *compás* Flamenco:

En el flamenco se dan cuatro tipos de compases: **binario, ternario, compás de doce o alterno y compás interno o aparentemente libre**, siendo también característica de algunos cantos **la polirritmia o superposición de hasta tres compases diferentes**.¹²

Já Nan Mercader em seu *La percusión en el Flamenco*¹³, cita a classificação formulada por Faustino Núñez, onde encontramos cinco tipos de *compás* Flamenco, a única diferenciação entre as duas classificações, é a de que Faustino Núñez inclui os *Palos Polirrítmicos* em um grupo separado dos demais.¹⁴

¹² FERNANDÉZ, Lola. **El Flamenco en las aulas de música: de la transmisión oral a la sistematización de su estudio**. Disponível em: < <http://www.flamenconews.com>>. Acesso em: 20 jul. 2003. p.5.

¹³ MERCADER, Nan. **La percusión en el flamenco**. Madrid: Nueva Carisch España, 2001. p14.

¹⁴ Veja a Classificação dos *Palos por compás* em anexo.

O compasso de doze tempos

Diferentemente de nosso ritmo musical multiplicativo, isto é, padrões rítmicos com origem na multiplicação ou divisão (normalmente por dois ou três), alguns ritmos Flamencos se apresentam de uma forma aditiva.

Segundo Ann Livermore¹⁵ encontramos ritmos irregulares – principalmente os que alternam o compasso 3/4 com o 6/8 – por toda a península Ibérica. Este tipo de alternância é comum ao Flamenco, tendo inclusive um ritmo Flamenco chamado *Petenera* que se constrói desta maneira.

Este compasso de doze tempos se apresenta através de várias alternâncias rítmicas, tais como: **2+2+3+3+2** ou **3+3+2+2+2**. Tais alternâncias nos dizem a que grupo este *Palo* pertence, por exemplo: A primeira alternância citada corresponde ao grupo do *Palo de Seguiriya*, a segunda ao grupo do *Palo de Soleá*, ou *Soleares*.

Cada grupo rítmico nos apresenta uma série de possíveis *Palos*. Encontramos no grupo de *Seguiriya*, por exemplo, os *Palos* de *Seguiriya* e *Bulerías*. Os *Palos* acima citados possuem o mesmo *compás* de doze tempos – sendo este compasso de doze dividido de maneira diferente em cada caso – e utilizam o mesmo modo musical. Mas são completamente diferentes no tocante ao caráter e inspiração, tempo e divisão interna.

Neste trabalho nos ateremos apenas aos problemas de ordem rítmico-musical, isto é, de como a cadência flamenca é inserida dentro do *compás* Flamenco.

Antes de entrarmos efetivamente na análise dos *Palos* de *Seguiriya* e *Soleares*, tentaremos exemplificar como se realiza este compasso de doze tempos, ou doze pulsos. De uma maneira abstrata utilizaremos a colcheia como unidade de tempo. Neste momento não falaremos de escala, modo ou cadência, nos ateremos somente à divisão destes doze tempos.

¹⁵ LIVERMORE, ANN. *Historia de la Musica Española*. Barcelona: Barral Editores, 1973, p. 252.

Aqui temos nosso compasso de doze tempos:



Na *Soleares*, ou *Soleá*, esta articulação é desenvolvida da seguinte maneira; **3+3+2+2+2** como podemos visualizar abaixo.



Esta maneira de se articular a *Soleá* se deve a marcação dos tempos fortes característicos da própria *Soleá*, estes tempos fortes tradicionalmente são os pulsos encontrados sobre a 1ª, 4ª, 7ª, 9ª e 11ª colcheias.



Fato curioso 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 se deve ao ritmo inicial da *Soleá* que é anacrúsico.



Abaixo temos algumas das possibilidades de articulação da *Soleá*



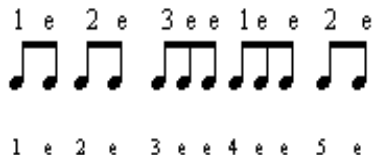
Na *Seguiriya* a articulação se realiza da seguinte maneira:



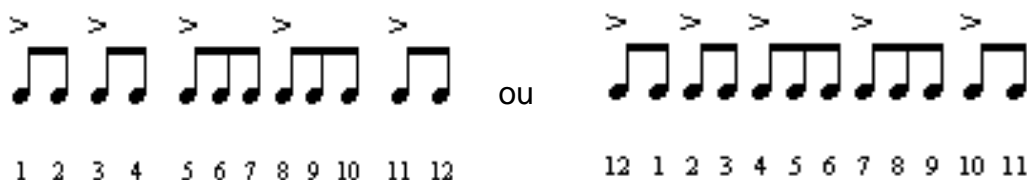
Percebemos a articulação **2+2+3+3+2** sendo os tempos fortes a 1ª, 3ª, 5ª, 8ª e 11ª colcheias. Em uma primeira análise notamos os doze pulsos sendo articulados de uma maneira totalmente distinta da *Soleá*.



Existem duas maneiras de se contar a *Seguiriya*:



A descrição encontrada acima da colcheia é a mais utilizada pelos artistas Flamencos, sendo a segunda mais utilizada pelos teóricos. Mesmo sendo esta contagem um tanto estranha a primeira vista, não podemos deixar de notar os doze tempos; poderíamos simplesmente contá-la assim:



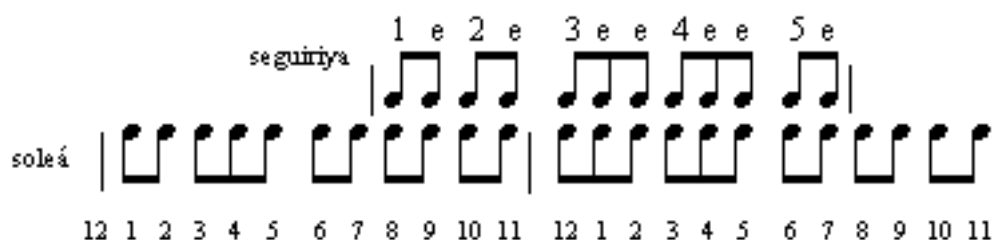
É importante ressaltar esta maneira flamenca de se contar a *Seguiriya*, pois nesta maneira nos chama a atenção à subdivisão do compasso, *1e 2e 3ee 4ee 5e*, o

que não acontece na *Soleá*. Não podemos esquecer que estas subdivisões são pulsos pertencentes ao compasso de doze tempos.

Se partirmos do compasso da *Soleares*, isto é, 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12, podemos de uma maneira artificial adaptar o compasso da *Seguiriya* ao compasso da *Soleares*. Se começarmos a contar o compasso de doze tempos da *Soleá* a partir do tempo oito e seguirmos até o tempo sete, teremos a mesma divisão encontrada na *Seguiriya*.



No próximo quadro temos os dois *Palos Flamencos* – *Soleá* e *Seguiriya* – sobrepostos.



Este quadro mostra a identidade de agrupamentos dos dois ritmos, que se diferenciam apenas no deslocamento relativo dos acentos métricos.

Tendo estes doze tempos – aqui sendo a colcheia utilizada como unidade de tempo – nos deparamos com uma dificuldade encontrada muitas vezes pelos teóricos: Como escrever uma partitura sendo fiel as diferentes articulações encontradas nestes ritmos Flamencos?

Dentre as várias possibilidades poderíamos escrever a *Seguiriya* utilizando um compasso 7/8 seguido de um 5/8. Ou a mais utilizada que é a de um compasso ternário simples seguido de um compasso binário composto, sendo o ritmo inicial anacrúsico:



Já para escrever a *Soleares* poderíamos simplesmente utilizar um compasso de doze tempos – 12/8 –, ou um compasso 6/8 seguido de um 3/4, ou ainda quatro compassos 3/4, sendo esta última a mais empregada.

Deve-se aqui registrar que sendo o *Soleares* escrita em 3/4 a nossa unidade de tempo passa a ser a semínima, e não mais a colcheia como demonstrado nos exemplos acima.

Os tons flamencos

Dentro do modo Flamenco encontramos dois tons:

- **Modo de Mi Flamenco:** Chamado *por arriba*, neste tom se desenvolvem as *malagueñas*, *soleares*, *fandangos*, *bulerías*, etc.
- **Modo de Lá Flamenco:** Chamado *por medio*, neste tom se desenvolve os *tangos*, *siguiriyas*, *soleares*, *fandangos*, *bulerías*, *tientos*, etc.

Estes tons *por arriba* e *por medio* são aplicados diretamente à guitarra flamenca. Além destes, utilizam o modo de *fá#* Flamenco para os *cantes mineros* e o modo de *si* Flamenco para as *granaínas* e *media granaína*.

Todos estes tons Flamencos podem ser transportados para qualquer outro tom mediante o uso da *cejilla*, sobre isto escreve Ricardo Molina:

la 'cejilla', aditamento movable y fijable donde convenga, para darle a cada cantaor su tono, es de uso muy reciente (última mitad del siglo xix). Antes de su empleo, la guitarra sólo daba dos tonos al cantaor: mi y la, 'por arriba' y "por medio", en lenguaje flamenco.¹⁶

Hoje com o desenvolvimento técnico-musical dos guitarristas, é comum principalmente quando uma música flamenca é tocada por dois guitarristas, a utilização da *cejilla* por um deles. E o outro guitarrista simplesmente modifica os acordes a fim de tocar no mesmo "tom".

No exemplo que temos abaixo, retirado do CD *Mistérios del Flamenco* da bailarina flamenca La Morita.¹⁷ A primeira guitarra toca no modo de si Flamenco, e a segunda no modo de lá Flamenco, estando a segunda guitarra com a *cejilla* no segundo espaço da guitarra flamenca, transportando assim o modo de lá para si.

The image displays two systems of musical notation for guitar. The first system consists of two staves. The upper staff is in the key of Si (one sharp) and the lower staff is in the key of La (two flats). A 'cejilla' (bar) is indicated on the second fret of the lower staff. The second system also consists of two staves, with the upper staff in Si and the lower staff in Si, showing a key change for the second guitar.

¹⁶ MOLINA Y MAIRENA, *Op. cit.*, p.142.

¹⁷ MORITA, La; ZANIN, Fabiano. *Misterios del Flamenco*; Estudio Pró Clínica, 2002. 1 CD: digital, estéreo. 3594-6.

A soleares

A Soleá segundo José Blas e Manuel Ríos Ruiz¹⁸ é um cante Flamenco que possivelmente se originou na primeira metade do século XIX. Sua *copla* é formada por quatro ou três versos octossílabos.

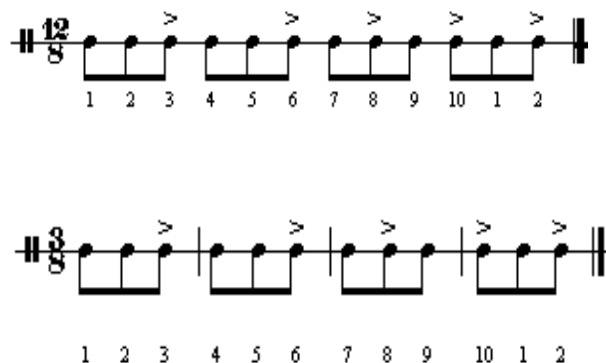
O *compás* de *Soleares*, ou *Soleá*, se apresenta da seguinte maneira:

Soleá

2	3	<u>1</u>	2	3	<u>1</u>	2	<u>1</u>	2	<u>1</u>	2	<u>1</u>	2	<u>1</u>	://
um	dois	<u>três</u>	quatro	cinco	<u>seis</u>	sete	<u>oito</u>	<u>nove</u>	<u>dez</u>	um	<u>dois</u>			

Percebemos a alternância **3+3+2+2+2**, diferentemente do grupo do *Palo* de *Seguiriya* que é **2+2+3+3+2**. Esta divisão dos doze tempos pode ser escrita de várias maneiras, abaixo temos alguns exemplos:

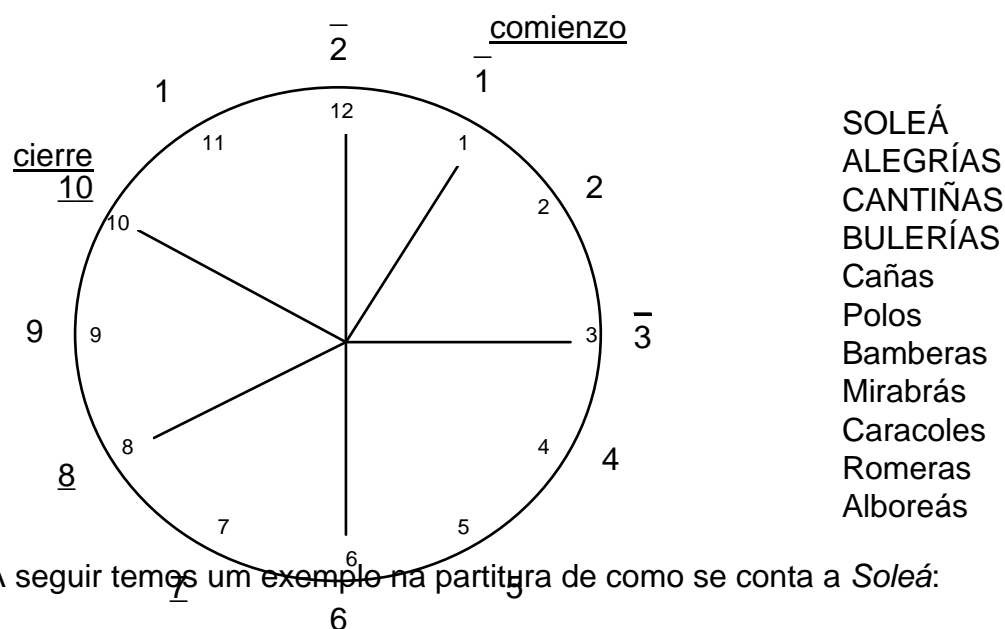
¹⁸ VEGA Y RUIZ, *Maestros del flamenco*. Planeta Agostini, s.d. p. 15.



O 1 e 2 localizados depois do tempo 10, no grupo do *Palo de Soleá*, tem a função de ponte, isto é, estes dois tempos realizam a ligação entre duas *falsetas*. O *cierre*, ou remate é realizado no tempo 10, tendo os tempos 7, 8 e 9 como preparação. Acerca disso escreve Lola Fernández.

El compás de doce reduce en dos sus tiempos para finalizar el cante, acabando en el *diez* de la cuenta flamenca. En este número se producen también los **cierres**, otro elemento característico del flamenco que se da con regularidad a lo largo del cante.¹⁹

Através do relógio Flamenco²⁰, podemos perceber a divisão dos doze tempos no grupo do *Palo de Soleá*, como também seu início e término.



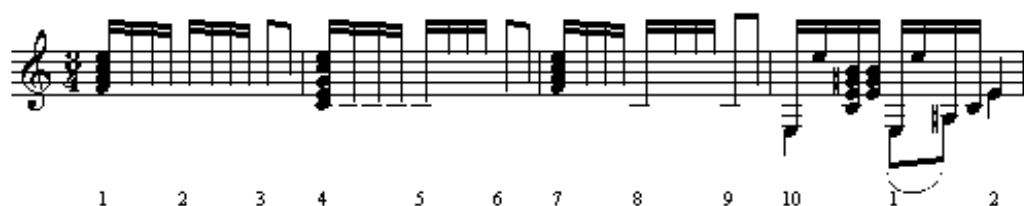
¹⁹ FERNANDÉZ, *Op.cit.*, p.7 .

²⁰ FERNANDÉZ, *Op.cit.*, p.8 .



A *soleá* possui uma série de cadências, todas muito parecidas entre si, mas com organizações rítmicas diferentes. Estas organizações, que são as diferentes maneiras de junção entre cadência e ritmo, mudam segundo as necessidades do *cante* ou do *baile*, sempre associadas ao *compás* da *Soleá*.

Aqui temos algumas possibilidades:



Percebemos através dos exemplos dados acima, que os tempos fortes da *Soleá* são os pulsos 3, 6, 8, 10 e 12. Estes pulsos são os responsáveis pela alternância rítmica **3+3+2+2+2**. As mudanças harmônicas quase sempre são realizadas nos pulsos 3 ou 4, 7 e 10.

A seguir temos alguns exemplos destas mudanças harmônicas na *Soleá*, utilizando os modos Flamencos de *mi*, *lá* e *si*.



No trecho acima notamos as seguintes mudanças harmônicas:

1	2	<u>3</u>	4	5	<u>6</u>	7	<u>8</u>	9	<u>10</u>	11	<u>12</u>
F			E			F	G	F	E		
1	2	<u>3</u>	4	5	<u>6</u>	7	<u>8</u>	9	<u>10</u>	11	<u>12</u>
F			C7			F			E		



Nesta *falseta* de *Soleá* por *Bulería*, que se realiza no modo de lá Flamenco, notamos as seguintes mudanças harmônicas:

1	2	<u>3</u>	4	5	<u>6</u>	7	<u>8</u>	9	<u>10</u>	11	<u>12</u>
Dm			C			Bb			A		
1	2	<u>3</u>	4	5	<u>6</u>	7	<u>8</u>	9	<u>10</u>	11	<u>12</u>
Gm			F7			Bb			A		



Nesta *falseta* de *Soleá*, que se realiza no modo de si Flamenco, notamos as seguintes mudanças harmônicas:

1	2	<u>3</u>	4	5	<u>6</u>	7	<u>8</u>	9	<u>10</u>	11	<u>12</u>
C/A			G			C			B		

Cada *Palo* Flamenco, como já dito anteriormente, possui uma estrutura baseada na cadência e no *compás*. Esta estrutura possui vários elementos, entre eles a *copla* e a *falseta*.

Ainda que não existam regras fixas para a organização destes elementos, podemos perceber uma certa constância na organização dos mesmos.

Na partitura que se segue, temos os principais elementos de uma *Soleá*. Entre eles a introdução ou *falseta* de introdução, que começa no compasso 1 e vai até o compasso 4 com *ritornello*. A falseta de introdução é formada apenas pelos acordes de *fá* e *mi maior*, a repetição destes dois acordes bastam para nos dar a idéia de cadência. Abaixo temos o quadro demonstrativo:

1	2	<u>3</u>	4	5	<u>6</u>	7	<u>8</u>	9	<u>10</u>	11	<u>12</u>
E			E			E		F	E		

Logo em seguida vem o ayeo ou entrada, que vai do compasso 5 ao 12. Este ayeo quase sempre se realiza dentro de um número par de compassos, quase sempre oito, como vemos adiante.

entrada ou ayeo

ff

Ay - Y - Y

a - y ya - Y - Y

6

y - y

Novamente toda a idéia de cadência se realiza apenas com os acordes de *mi* e *fá maior*.

A *separación* vai do compasso 13 ao 16, e tem como finalidade separar o ayeo da *copla*.

Em seguida temos a *copla*, do compasso 17 ao 41, esta com uma estrofe de quatro versos octossílabos. É comum no momento em que se executa o *cante* repetir algumas estrofes, abaixo temos os quatro versos com e sem repetição.

“Si yo pudiera ir tirando,
 mis penas en el arroyuelo.
 Y hasta el agua de los mares
 iban a llegar al cielo”.

“Si yo pudiera ir tirando,
 mis penas en el arroyuelo.
 Mis penas en el arroyuelo,
 mis penas en el arroyuelo.
 Y hasta el agua de los mares
 iban a llegar al cielo.
 Y hasta el agua de los mares
 iban a llegar al cielo”.

No que se refere às cadências, na *copla* encontramos a cadência andaluza sendo realizada na sua totalidade. No compasso 20 temos o acorde de *lá menor* seguido pelos acordes de *sol maior* (compasso 21 segundo tempo), *fá maior* (compasso 21 terceiro tempo) e *mi maior* (compasso 23 terceiro tempo e compasso 24).

No compasso 33 ocorre uma variação da cadência andaluza, temos os acordes *G7 C Am G F E*. Abaixo temos o quadro demonstrativo.

1	2	<u>3</u>	4	5	<u>6</u>	7	<u>8</u>	9	<u>10</u>	11	<u>12</u>
G7									C		
1	2	<u>3</u>	4	5	<u>6</u>	7	<u>8</u>	9	<u>10</u>	11	<u>12</u>
AmG		F		F			E		F		E

Após a *copla* temos uma nova falseta, compasso 42 ao 49. E logo a *llamada* (compasso 50), e remate final (compasso 52 e 53).

Soleá

introdução

Cante

Guitarra flamenco

4

cante

ff

3 3 3

Ay - y - y

3

guit. flam.

p

9

cante

ff

a - y ya - y - y - - y - - - y - - - 3 - - - separación -

guit. flam.

14

cante

copla

Si yo pu-die-ra - a -

guit. flam.

3

2
18

cante

8

a ir ti-ran-do - o - o ³ mi pe-na-a - a - a en

guit. flam.

18

23

cante

8

el a-ro-yueb ³ mi pe-na - a - a en el a-ro-yuelo-o - o -

guit. flam.

23

28

cante

8

o ³ mi pe-na-a - a - a en el a-ro-yueb ³ y

guit. flam.

28

33

cante

8

hasta el a-gua de los mare - es i - ban a lle-ga -

guit. flam.

33

38

cante

8

ar al cie - lo - o - o ¹ ³ ² ³

guit. flam.

38

1 2

1 2

The image displays a musical score for guitar, organized into three systems. Each system consists of a treble clef staff with a key signature of one flat and a time signature of 8/8. The first system begins at measure 42 and features a section labeled 'falseta' with a triplet of eighth notes. The second system starts at measure 45 and includes another triplet. The third system begins at measure 49 and contains a section labeled 'llamada' with sixteenth-note patterns and triplets. The score concludes with a double bar line and a final chord.

Conclusões

Este trabalho procurou focar, como já dito anteriormente, os principais elementos formais e musicais do Flamenco. Esta palestra pretendeu, sobretudo exemplificar os principais elementos constitutivos desta arte.

No entanto esta não foi uma tarefa das mais fáceis, uma vez que tratamos de uma manifestação artística *sui generes*, que não dispõe de uma bibliografia específica, pelo menos no que tange a análise musicológica. Dificuldade esta que não pode deixar de ser citada, tendo em vista que grande parte do tempo da pesquisa foi dedicada à coleta das fontes de pesquisa, que se encontram originalmente na Espanha.

Ao desenvolvermos esta pesquisa percebemos que o Flamenco assimila rapidamente elementos musicais de outras artes, como o Jazz e música latina.

Acordes carregados de notas de tensão e escalas em um primeiro momento estranhas ao Flamenco são rapidamente assimiladas.

Sem muita pretensão, espero que esta pesquisa abra um flanco para a pesquisa da música flamenca no Brasil, instigando futuras pesquisas na área. A partir deste trabalho pude perceber que o músico e sua produção artística não precisam estar distantes do universo acadêmico. Se por um lado, como artista Flamenco, não posso desconsiderar que esta arte é essencialmente intuitiva, que seu aprendizado é realizado basicamente pela repetição e criação. Por outro como professor de música, acredito que o estudo sistemático musical é necessário para a manutenção e difusão desta arte.

Referências bibliográficas

BARRIOS, Manuel. *Gitanos, Moriscos y Cante Flamenco*. Sevilla: J. Rodríguez Castillejo, 1989.

BARTÓK, Béla. *Escritos sobre Música Popular*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1987.

BORROW, G. *Los Zinkali*. Madrid: 1932.

CLEMENTE, Luis. *Filigranas, Una historia de fusiones flamencas*. Valencia: Editorial La Máscara, 1995.

CRUZ GARCIA, Antonio; GARCIA ULECIA, Alberto. *Las confesiones de Antonio Mairena*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1976.

ECO, Humberto. *Como se faz uma Tese*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1989.

ESCUADERO, Mario . *Flamenco Guitar*. New York: Morro Music Corp., 1957.

ESPADA, Rocío. *La Danza Española su Aprendizaje y Conservación*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz, 1997.

FERNANDÉZ, Lola. *El Flamenco em las aulas de música: de la transmisión oral a la sistematización de su estudio*. Disponível em:< <http://www.flamenconews.com>>. Acesso em: 20 jul. 2003.

FAUCHER, Alain. *El arte de Gerardo Núñez*. París: Affedis, 1997.

FOLETIER, François de Vaux de. *Mil Años de Historia de Los Gitanos*. Barcelona, 1977.

GARCÍA, Luis Pericot. *Historia de España*. Barcelona: Instituto Gallach,1967.

GLOEDEN, Edelton. *O Ressurgimento do Violão no Século XX*. São Paulo, 1996. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo.

PINTO, Henrique. *Curso Progressivo de Violão*. São Paulo: Ricordi Brasileira,1982.

HINDEMITH, Paul. *Harmonia Tradicional*. São Paulo - Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1949.

HURTADO TORRES, Antonio y David. *El Arte de la escritura musical flamenca*. Sevilla: X Bienal de Arte Flamenco.

KOSTER, Dennis. *Advanced Flamenco Guitar*. New York: American International Guitar, 1994.

LIVERMORE, Ann. *Historia de la Musica Española*. Barcelona: Barral Editores, 1973.

MARTÍN, J. *El arte Flamenco de la guitarra*. London: United Music Publishers, 1978.

MARTINEZ DE LA PEÑA, TERESA. *Teoría y Práctica del Baile Flamenco*. Madrid: Aguillar, 1969.

MERCADER, Nan. *La Percusión en el Flamenco*. Madrid: Nueva Carisch España, 2001.

MOLINA, Ricardo; MAIRENA, Antonio. *Mundo y Formas del Cante Flamenco*. Granada-Sevilla: Librería AL-Andaluz, 1979.

PEÑA, Paco. *Toques Flamencos*. London : Caligraving Ltd, 1976.

REGUERA, Rogelio. *La guitarra en el Flamenco*. Madrid: Nueva Carisch España, 1983.

RIBERA, Julian. *Music in Ancient Arabia and Spain*. New York: Da Capo Press, 1970.

SABICAS. *Flamenco Guitar Solos*. New York: Cuban Music Corp., 1960.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe, 1947.

Discografía e saites

Antología del Cante Flamenco; Hispavox, s.d. 3 discos, estéreo. HH ,12-01, HH 12-02, HH 12-03.

CARACOL, M. *Uma historia del Cante Flamenco*; Hispavox, s.d. 2 discos, estéreo. HH 10-54.

FOSFORITO. *Arte Flamenco; Fosforito com la guitarra de Paco de Lucia*; Movie play, 2000. 1 CD: digital, estéreo. DIV 31252.

MAIRENA, A. *Cien años de Cante Flamenco*; Hispavox, s.d. 1 disco: estéreo. HH 10-269

MAIRENA, A. *La gran historia del Cante Gitano Andaluz*; Columbia, s.d. 3 discos: estéreo. MCE 814,815,816.

MAIRENA, A. *Solera Gitana*; Hispavox, 1997. 2 CDs: digital, estéreo. 7243 8 57993 2 7.

MATRONA, Pepe el de. *Tesoros del Flamenco Antiguo*; Hispavox, 1969. 2 discos, estéreo. HHS 10-346, HHS 10-347.

MORITA, La; ZANIN, Fabiano. *Misterios del Flamenco*; Estudio Pró Clínica, 2002.

1CD: digital, estéreo. 3594-6.

<http://www.andaluciaflamenco.org/>

<http://www.deflamenco.com/>

<http://caf.cica.es/>

<http://www.horizonteflamenco.com/>

<http://www.apaloseco.com/>

<http://www.tristeyazul.com/>

http://www.zambra.com/index_i.html

<http://www.cris.com/~gsalazar/http.htm>

<http://users.aol.com/buleriaschk/private/compas/compasa.html>

<http://herso.freesevers.com/Flamenco.html>

<http://telecine.terra.es/personal/microsof/letras.htm>

<http://www.laguitarraselecta.com/>

<http://usuarios.lycos.es/Atempo/index.html>

<http://www.flamenco-teacher.com/index.jsp>

<http://www.laguitarra.net/>

<http://perso.flamenco.free.fr/partitions/tablatureindex.htm>

<http://www.guitarracordoba.com/>

<http://www.bienalflamenco.org/>

<http://www.oscarherrero.com/>

<http://herso.freesevers.com/flamenco.html>

ANEXO

Clasificación de los cantes por familias					
1. Cantes sin acompañamiento	2. Cantes Básicos o Fundamentales	3. Cantes de Cádiz o Cantíñas	4. Fandangos	5. Cantes Mineros y de levante	6. Cantes Aflamencados
Romances Tonás Martinetes Carceleras Deblas Saetas Nanas	Seguiriya Cabales Livianas Serranas Soleá Cañas Polos Balirias Alboreás Jaleos Gilianas Tango Tientos Tanguillos Marianas	Alegrias Caracoles Mirabrás Romeras Bamberas	Fandangos de Huelva Fandangos Naturales Fandangos Personales Malagueña Verdiales Jaberas Rondeñas Granaina Medias Granainas	Tarantas Tarantos Cartageneras Mineras Murcianas Lavanticas	Relacionados con el folklore andaluz Peteneras Sevillanas Villancicos Relacionados con el folklore galaico asturicense Farrucas Garrotines De ida y vuelta o hispanoamericanos Guajiras Colombianas Milongas Rumbas Vidalitas

Clasificación de los palos por compás

según Faustino Núñez

PALOS DE 12 TIEMPOS	Grupo de la SOLEÁ	bulerías	mirabrás
	caña	bulerías por soleá	caracoles
	polo	alegrías	cantiñas
	romeras	soleá por bulerías	bamberas
	alboreas		
	Grupo de la SEGUIRIYA	bulerías	alegrías
	bulerías por soleá	soleá por bulerías	
	GUAJIRA y PETENERA		
PALOS BINARIOS	Grupo de los TANGOS	rumba	garrotín
	colombianas	milonga	farruca
	taranos	tientos	marianas
PALOS TERNARIOS	fandangos de Huelva	fandangos malagueños	
	sevillanas	seguidillas sevillanas	
POLIRRITMICO	tanguillos	zapateado	
LIBRES	malagueña	granaína	rondenã
	media granaína	cantes de las minas	

Glossário

- A compás.* *Baile* ou cante Flamenco que segue fielmente o ritmo ou cadência do estilo correspondente.
- A Palo seco.* *Cante* que se acompanha sem acompanhamento de guitarra.
- Aflamencado.* Canções ou *bailles* procedentes do folclore andaluz ou de outros, assim como materiais musicais diversos que se interpretam com entoação e *compás* Flamencos.
- Aire.* *Cante* ou *baile* próprio e característico de uma comarca.
- Al aire.* Tocar a guitarra sem *cejilla* (*capotasto*).
- Ayear.* Consiste na pronúncia de vários *ayes* pelo *cantaor* durante a interpretação do *cante*.
- Ayeo.* Ação e efeito de *ayear*.
- Bailaor.* Intérprete do *baile* Flamenco.
- Café cantante.* Local onde se ofereciam bebidas e recitais de *cante*, *baile* e *toque* Flamencos. Seu auge foi na segunda metade do século XIX, até sua decadência nos primeiros anos vinte do século XX.
- Cantaor.* Intérprete do *cante* Flamenco.
- Cante.* Significa efetivamente canto Flamenco.
- Cante a compás.* É o *cante* que é realizado dentro da medida, ritmo e cadência que o próprio *cante* requiere, e em perfeita conjugação entre intérprete e acompanhamento de guitarra.
- Cante jondo.* Expressão utilizada para referir-se a determinados estilos do cante Flamenco, nos quais se aprecia o primitivismo profundidade e força expressiva.
- Cejilla.* *Capotasto*, típico recurso da guitarra flamenca, é utilizada para dar ao *cante* o tom adequado a cada estilo. Seu emprego data da segunda metade do século XIX.
- Compás* Referido ao Flamenco, medida de uma frase musical com sua acentuação correspondente, segundo o toque da guitarra.

- Desplante.* Série de golpes fortes dados com o pé contra o solo, no Flamenco se emprega como *remate* de outros passos, correspondendo-se na guitarra aos *rasgueos* que se encontram no final da melodia.
- Duende* Segundo a definição do Dicionário da Real Academia da Língua Espanhola: “é o encanto misterioso e inefável do *cante*”.
- Falseta.* Frase melódica ou floreio que o *tocaor* executa, quase sempre de maneira pontuada, entre uma *copla* e outra ou antes do *cante*.
- Floreo.* Ação de florear a guitarra; adorno realizado pelo *cantaor* ao produzir uma sucessão de melismas; no baile se constitui de uma série de movimentos realizados ao se sapatear.
- Jaleo.* Ação de *jalear*, conjunto de expressões, locuções admirativas e interjeições em forma de gritos intuitivos e espontâneos, para expressar entusiasmo ou para animar os intérpretes.
- Hacer son.* Acompanhar um *cante* ou um *baile* com palmas, a *golpe* ou com estalar de dedos (*pitos*).
- Llamada.* No baile Flamenco, nome que designa o conjunto dos primeiros movimentos que executa a bailarina flamenca ao começar o *desplante*, pretende ser uma espécie de aviso ao *tocaor*.
- Macho.* Estrofe geralmente de três versos, que se soma a certos *cantes* para rematar-los.
- Melisma.* Grupo de notas sucessivas cantadas sobre uma mesma sílaba.
- Palmero.* Componente do grupo Flamenco especializado em acompanhar os *cantes* e *bailes* Flamencos com palmas.
- Palo.* Refere-se a *cante* Flamenco, tipo de *cante*, estilo.
- Pito.* Som realizado ao estalar os dedos.
- Por abajo.* Refere-se ao tom dado pelo guitarrista ao *cantaor*, equivalente ao som de lá maior.
- Por arriba.* Refere-se ao tom dado pelo guitarrista ao *cantaor*, equivalente ao som de mi maior.
- Por médio.* O mesmo que *por abajo*.

<i>Rasgueo.</i>	Consiste em roçar os dedos da mão direita desde o mínimo até o indicador, ou vice-versa.
Rasgueado.	O mesmo que <i>rasgueo</i> .
Tablao.	Cenário dedicado à arte flamenca, local especializado em oferecer espetáculos Flamencos.
<i>Taconeo.</i>	Refere-se ao <i>baile</i> Flamenco, o mesmo que sapateado.
<i>Templar.</i>	Afinar a guitarra; também se refere ao <i>cante</i> quando o <i>cantaor</i> realiza <i>el temple</i> .
<i>Temple.</i>	Toda a série de sons realizados pelo <i>cantaor</i> antes de executar a <i>copla</i> , serve para situar o <i>cantaor</i> no tom que esta sendo proposto pelo guitarrista.
<i>Tercio.</i>	Cada um dos versos de que consta uma <i>copla</i> do <i>cante</i> Flamenco.
<i>Tocaor.</i>	Guitarrista de Flamenco.
<i>Zapateado.</i>	Consiste em uma série de sons produzidos pela ponta do pé, planta ou calcanhar.