

O VIOLÃO FLAMENCO E AS FORMAS MUSICAIS FLAMENCAS

Fabiano Carlos Zanin*

RESUMO: *El Arte Flamenco* ganha cada vez mais espaço no panorama musical mundial. Essa manifestação artística espanhola que se realiza por meio do *toque*, do *cante* e do *baile* possui algumas características de difícil compreensão para artistas que não estão inseridos no contexto de sua produção, a região andaluza. Com a perspectiva de oportunizar uma melhor compreensão da música flamenca, este artigo procurou exemplificar e analisar seus principais elementos musicais.

PALAVRAS-CHAVE: violão flamenco; análise musical; Flamenco.

THE FLAMENCO GUITAR AND THE FLAMENCO MUSICAL FORMS

ABSTRACT: *El Arte Flamenco* is increasingly gaining worldwide recognition in the musical scene. As it is expressed through the 'toque', the 'cante', and the 'baile', this Spanish artistic form presents some features that are difficult to understand for the artists who do not belong to the context of its production, the Andalusian region. In order to facilitate the subject, this article was conceived to exemplify and analyze the main elements of Flamenco music.

KEYWORDS: Flamenco guitar, music analysis, Flamenco.

INTRODUÇÃO

Desde os anos 1920, o Flamenco ultrapassou as fronteiras geográficas da Andalucía, onde se originou. Segundo Espada (1997), artistas importantíssimos para a história e transformação desta arte, como a *bailaora* Carmen Amaya (1913-1963), ou o *guitarrista* Sabicas (1912-1990), não eram de origem andaluza¹. Podemos citar também a bailarina Antonia Mercé (1888-1936) – *La Argentina* – que não era andaluza, tampouco espanhola e, segundo alguns autores, como Espada (1997, p. 58) e Barrios (1989, p. 41), foi considerada uma das principais artistas de seu tempo.

Há, atualmente, escolas, músicos e festivais de Flamenco por todo o Brasil, do Rio Grande do Sul a São Paulo, passando pelo Espírito Santo. Um bom exemplo é o Festival Internacional de São José dos Campos (SP), que em 2008 terá sua sétima edição, confirmando o crescimento do interesse pelo Flamenco no Brasil e a decorrente busca por uma melhor compreensão dessa arte.

* Mestre em Artes pela Universidade de São Paulo, professor da Escola de Música e Belas Artes do Paraná e na Faculdade de Artes do Paraná.

¹ ESPADA, Rocio. *La Danza Española su Aprendizaje y Conservación*. Madrid: Esteban Sanz, 1997. p 57.

SABICAS E ANTONIA MERCE (*LA ARGENTINA*)

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

Será utilizada neste trabalho a metodologia de análise musical usada frequentemente para o estudo da música erudita, a partir da qual identificaremos e exemplificaremos os principais elementos musicais do Flamenco, como escalas e modos musicais.

É importante ressaltar que no que se refere às músicas que aqui serão analisadas, nos basearemos nos termos da teoria específica do Flamenco, fazendo, quando necessário, as elucidações relativas aos termos próprios ao 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*, como destaca 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)”².

Levando em conta tais dificuldades, falaremos aqui dos principais elementos musicais, entre os quais as escalas e modos, cadências e ritmo.

A ESCALA

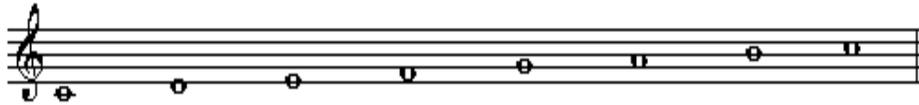
As principais escalas utilizadas no Flamenco são as escalas do modo jônico e frígio. Molina, acerca disso, escreve:

² MOLINA Y MAIRENA. *Mundo y formas del cante flamenco*. Granada-Sevilla: Librería Al-Andaluz, 1979., p.80.

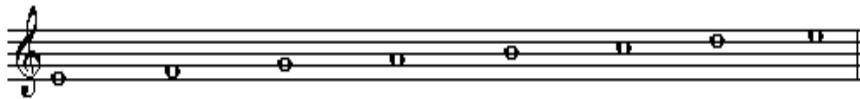
“Modos jônico y frigio (dramático y cromático), inspiradores del canto litúrgico bizantino o griego, mantenido en Córdoba hasta el siglo XIII por la Iglesia Mozárabe y cuyo influjo en el cante flamenco ha sido subrayado por Manuel de Falla”³.

Exemplo de escalas:

Modo jônico



Modo frigio



Alguns *Palos* Flamencos, isto é, formas musicais com ritmos e harmonias característicos dessa manifestação musical, são construídas a partir das escalas exemplificadas anteriormente: 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. O termo jônico – que pertence aos modos litúrgicos ou eclesiásticos – especifica o âmbito em que esta escala será desenvolvida, isto é, *dó a dó*. Essa escala modal jônica é a base para a nossa escala maior.

As principais diferenciações entre modo jônico e escala maior estão na sua maneira de utilização. 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”⁴. Essas 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 visualizaremos no exemplo a seguir:

Trecho extraído do *Palo* Flamenco de *Sevillanas*⁵

³ MOLINA Y MAIRENA, *Ibid.*, p.28.

⁴ KOELLREUTTER, H.J. *apud*: ZAMPRONHA, Maria de Lourdes Sekeff. *Ibid.* p.32.

⁵ 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 *Seguiriya*. Esse *ayeo* é executado pelo *cantaor*, servindo de introdução à *copla* flamenca. No exemplo, notamos a escala de lá frígio com 3ª maior⁶, bem como a cadência frígia formada pelos acordes de dó maior, si bemol maior e lá maior.

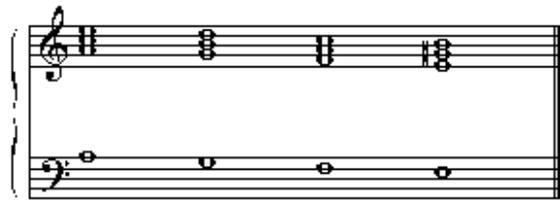
Seguiriyas

⁶ A:

CADÊNCIA ANDALUZA

Uma das principais características da música flamenca é a chamada “*cadenza andaluza*”, que é baseada no modo *frígio*⁷, com a particularidade de que o primeiro grau possui uma 3ª elevada, formando no primeiro grau da escala um acorde perfeito maior.

Se analisarmos o primeiro tetracorde⁸ do modo harmonizado, isto é, com o primeiro grau da escala formando um acorde perfeito maior, e se esse tetracorde estiver em um processo cadencial, habitualmente descendente, teremos a assim chamada *cadenza andaluza*:



iv III II I

Existe no Flamenco uma série de *cantes*, os “*Palos*”, que são exclusivamente modais, como o *martinete*, *tonás*, *tarantas*, outros *cantes* 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.

Mi frígio



i II III iv v(b5) VI vii

Mi Flamenco



I II III iv v(b5) VI vii

⁷ 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, 1994. p. 345.

⁸ 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.

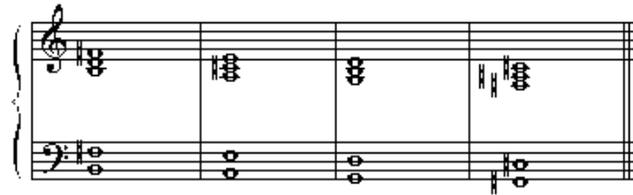
Conceituamos, então, cadência andaluza como uma sucessão de quatro ou três acordes, que constituem um processo cadencial conclusivo que finaliza no primeiro grau da escala. Isto é, iv-III-II-I, ou com acordes substitutos, como por exemplo, II-III-II-I.

Segundo Lola Fernández em seu *El Flamenco en las aulas de música*⁹:

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*.

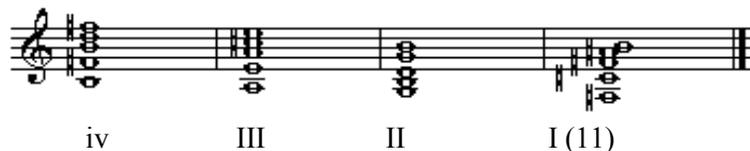
Este trecho explicita que as cadências, junto com a organização rítmica, são os fatores que caracterizam uma determinada forma musical flamenca.

CADÊNCIA DO *PALO* FLAMENCO DE *TARANTAS*



iv III II I

Nesse 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. A mesma cadência soaria na guitarra desta maneira:



iv III II I (11)

É usual a utilização de certas notas de tensão nessas cadências flamencas, e tais 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 as notas de tensão utilizadas em acordes pertencentes ao modo Flamenco, não possuem necessariamente função harmônica, muitas vezes são inseridas a fim de proporcionar brilho e instabilidade ao acorde.

Segue abaixo a mesma cadência modificada:

⁹ FERNÁNDEZ, 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.



Iv(⁹₁₁) 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 cantes que são construídos quase que exclusivamente em torno destes graus.

CADÊNCIA DO *PALO DE SIGUIRIYAS*



I II I

Trecho extraído do *Palo de Siguriya*¹⁰

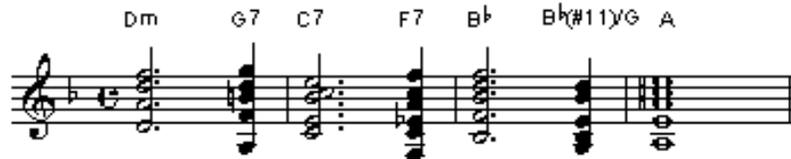
Cuan-do me me-ra - a

I II I

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

¹⁰ Todos os exemplos vocais citados neste trabalho foram escritos sem ornamentação.

CADÊNCIA DO PALO DE TANGOS COM DOMINANTES SECUNDÁRIAS



Nesse 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 nomeia.

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 cantes **la polirritmia o superposición de hasta tres compases diferentes.**” (grifo do autor)¹¹.

Já Nan Mercader, em seu *La percusión en el Flamenco*¹², cita a classificação formulada por Faustino Núñez, com 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 demais¹³.

O COMPASSO DE DOZE TEMPOS

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

Segundo Ann Livermore,¹⁴ 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, como no ritmo Flamenco chamado *Petenera*, que se constrói desta maneira.

Este compasso de doze tempos se apresenta por meio 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*

¹¹ 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.

¹² MERCADER, Nan. *La percusión en el flamenco*. Madrid: Nueva Carisch España, 2001. p14.

¹³ Veja a Classificação dos *Palos por compás* em anexo.

¹⁴ LIVERMORE, ANN. *Historia de la Musica Española*. Barcelona: Barral Editores, 1973. p 252.

pertence. A primeira alternância citada, por exemplo, corresponde ao grupo do *Palo* de *Seguiriya* e 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*. Esses *Palos* possuem o mesmo *compás* de doze tempos, dividido de maneira diferente em cada caso, e utilizam o mesmo modo musical, sendo, porém, completamente diferentes quanto ao caráter e inspiração, tempo e divisão interna.

Neste trabalho nos ateremos apenas aos problemas de ordem rítmico-musical, ou seja, 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 atendo somente à divisão destes doze tempos.

Aqui temos nosso compasso de doze tempos:



Na *Soleares*, ou *Soleá*, esta articulação é desenvolvida da seguinte maneira: 3+3+2+2+2, representada abaixo.



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



12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Uma curiosidade se deve ao ritmo inicial da *Soleá*, que é anacrúsico.



12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Abaixo temos algumas das possibilidades de articulação da *Soleá*:

12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

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

1 e 2 e 3 e e 4 e e 5 e

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

soleá 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Seguiriya 1 e 2 e 3 e e 4 e e 5 e

Há duas maneiras de se contar a *Seguiriya*. A primeira é:



A maneira descrita acima da colcheia é a mais utilizada pelos artistas Flamencos.

A segunda maneira de se contar a *Seguiriya*, explicitada a seguir, é a mais utilizada pelos teóricos. Apesar de parecer estranha à primeira vista, a segunda maneira de contagem revela os doze tempos, que podem ser contados assim:



É importante ressaltar que nessa maneira flamenca de se contar a *Seguiriya* o que se destaca é a subdivisão do compasso, 1e 2e 3ee 4ee 5e, o que não acontece na *Soleá*. Não podemos esquecer, porém, que tais subdivisões são pulsos pertencentes ao compasso de doze tempos.

Se partirmos do compasso da *Soleares* - 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 iniciarmos a contagem do 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.

seguiriya | 1 e 2 e 3 e e 4 e e 5 e |

soleá | 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 |

Podemos perceber a identidade de agrupamentos dos dois ritmos, que se diferenciam apenas no deslocamento relativo dos acentos métricos.

Partindo desses doze tempos – tomando a colcheia 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 de escrita da *Seguiriya*, temos a que utiliza um compasso 7/8 seguido de um 5/8 e a mais utilizada, que é a de um compasso ternário simples seguido de um compasso binário composto, sendo o ritmo inicial anacrúsico:

7/8 1 e 2 e 3 e e 4 e e 5 e

5/8 1 e 2 e 3 e e 4 e e

Já para a escrita da *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 opção a mais empregada.

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

6/8 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

3/4 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

OS TONS FLAMENCOS

Dentro do modo Flamenco, encontramos dois tons:

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

Os tons “*por arriba*” e “*por medio*” são aplicados diretamente à guitarra flamenca. Além de tais tons, utilizam-se também o modo de fá# Flamenco para os *cantes mineros* e o modo de si Flamenco para as *granaínas e media granaína*.

Todos esses tons Flamencos podem ser transportados para qualquer outro tom mediante o uso da “*cejilla*”. Sobre essa possibilidade, escreve Ricardo Molina:

“la ‘*cejilla*’, aditamento movible 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”¹⁵.

No exemplo a seguir, retirado do CD “*Mistérios del Flamenco*” da bailarina flamenca La Morita¹⁶, 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.

¹⁵ MOLINA Y MAIRENA, *Op. cit.*, p.142.

¹⁶ MORITA, La; ZANIN, Fabiano. *Misterios del Flamenco*; Estudio Pró Clínica, 2002. 1 CD: digital, estéreo.

A SOLEARES

A Soleá, segundo José Blas e Manuel Ríos Ruiz¹⁷ 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:

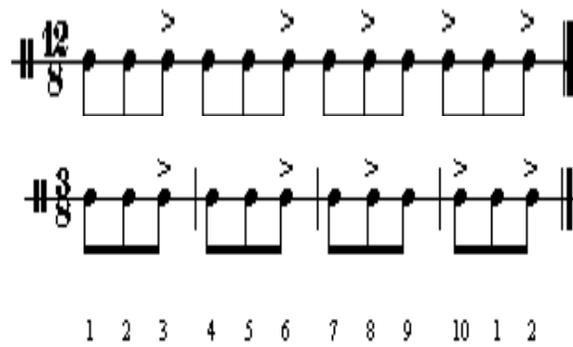
Soleá

2	3	<u>1</u>	2	3	<u>1</u>	2	<u>1</u>	2	<u>1</u>	2	<u>1</u>	://
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**. Essa divisão dos doze tempos pode ser escrita de várias maneiras. Observe a seguir alguns exemplos:

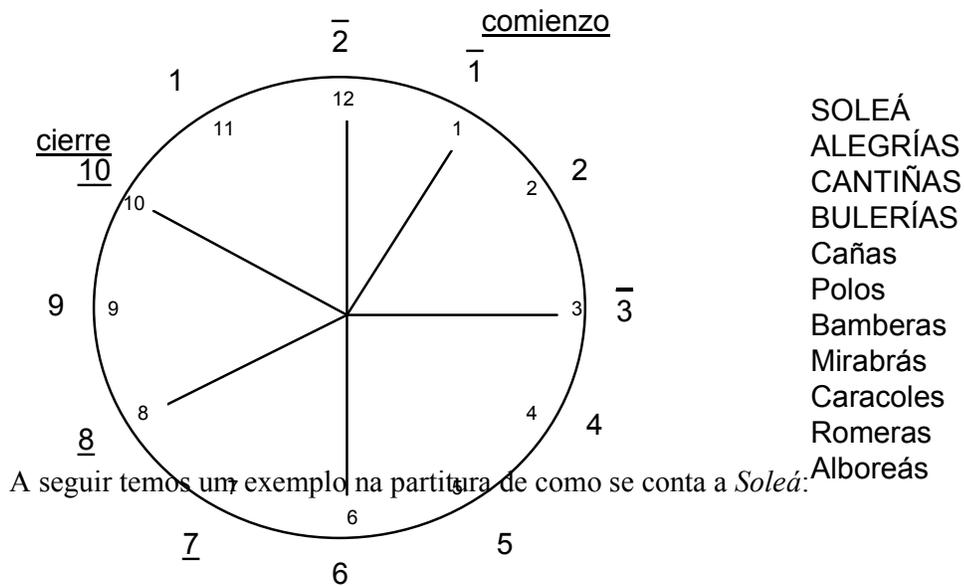


¹⁷ VEGA Y RUIZ, *Maestros del flamenco*. Planeta Agostini, s.d. p. 15.



O 1 e o 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”¹⁸.

Por meio do relógio Flamenco¹⁹, podemos perceber a divisão dos doze tempos no grupo do *Palo de Soleá*, como também seu início e término.



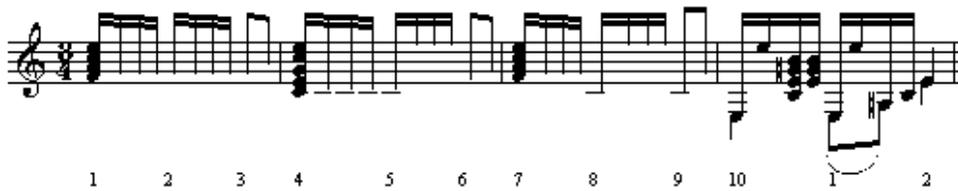
¹⁸ FERNANDÉZ, *Op.cit.*, p.7 .

¹⁹ FERNANDÉZ, *Op.cit.*, p.8 .



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

A seguir temos algumas possibilidades:



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

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

The image shows two staves of musical notation in 3/4 time. The top staff has chords F, E, F, G, F, E above it. The bottom staff has chords F, C7, F, E above it. Both staves feature eighth-note triplets and sixteenth-note patterns.

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		

The image shows two staves of musical notation in 3/4 time. The top staff has chords Dm, C, Bb, A above it. The bottom staff has chords Gm, F7, Bb, A above it. Both staves feature eighth-note triplets and sixteenth-note patterns.

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		



Já 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 foi dito, possui uma estrutura baseada na cadência e no *compás*. Essa estrutura possui vários elementos, entre eles a *copla* e a *falseta*.

Ainda que não existam regras fixas para a organização desses elementos, podemos perceber uma certa constância em sua organização.

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 e 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

The musical score consists of two systems. The first system shows a vocal line in treble clef with a 3/8 time signature, starting with a forte (*ff*) dynamic. The vocal line has lyrics 'Ay - Y - Y' and 'a - y ya - Y - Y'. The piano accompaniment is in the same clef and time signature, featuring chords and a triplet in the right hand. The second system continues the vocal line with lyrics 'y' and 'y', and the piano accompaniment with a triplet in the right hand.

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, com uma estrofe de quatro versos octossílabos. É comum no momento em que se executa o *cante* repetir algumas estrofes. Observe 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. Verifique abaixo 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>
Am	G	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 flamenca

4

4

cante

guit. flam.

9

9

cante

guit. flam.

14

14

cante

guit. flam.

Si yo pu-die-ra - a -

The musical score for 'Soleá' is presented in three systems. Each system consists of a vocal line (Cante) and a flamenco guitar line (Guitarra flamenca). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 8/8. The first system, labeled 'introdução', shows the vocal line with a whole rest and the guitar line with a rhythmic pattern of eighth notes. The second system, labeled 'entrada ou aye o', begins at measure 4. The vocal line starts with a forte (ff) dynamic and the lyrics 'Ay - y - y'. The guitar line features triplets and a piano (p) dynamic. The third system, labeled 'copla', begins at measure 9. The vocal line has lyrics 'a - y ya - y - y' and 'separación'. The guitar line continues with complex rhythmic patterns. The fourth system, also labeled 'copla', begins at measure 14. The vocal line has lyrics 'Si yo pu-die-ra - a -' and the guitar line continues with similar patterns.

The image displays a musical score for voice and guitar flamenco, consisting of five systems of staves. Each system includes a vocal line (labeled 'cante') and a guitar line (labeled 'guit. flam.'). The music is written in 8/8 time and features various rhythmic patterns and melodic lines. The lyrics are in Spanish and describe a scene of suffering and hope.

18
cante
a ir ti-ran-do - o - o 3 mi pe-na-a - a - a en
guit. flam. 18

23
cante
el a-rró-yueb 3 mi pe-na-a - a en el a-rró-yueb-o - o -
guit. flam. 23

28
cante
o 3 mi pe-na-a - a - a en el a-rró-yueb 3 y
guit. flam. 28

33
cante
hasta el a-gua de los mare - es i - ban a lle-ga -
guit. flam. 33

38
cante
ar al cie - lo - o-o 1 2
guit. flam. 38 1 2 3

The musical score consists of three systems of staves. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 8/8. The first system (measures 42-44) is labeled 'falseta' and contains a melodic line with triplets. The second system (measures 45-47) also features melodic lines with triplets. The third system (measures 48-49) is labeled 'llamada' and includes a melodic line and a bass line with sixteenth-note patterns. The piece concludes with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em minha experiência profissional de quinze anos como professor de violão erudito, de disciplinas teóricas e de guitarra flamenca, tenho percebido, sobretudo no Ensino Superior, um crescente interesse de meus alunos no que se refere à compreensão da música flamenca. Pretendi neste artigo, de uma maneira panorâmica, exemplificar e comentar os principais elementos musicais e formais desta arte, principalmente no que se refere ao ritmo e às formas musicais flamencas, os “*Palos*”.

Espero que esse trabalho abra um flanco para a investigação da música flamenca no Brasil, instigando futuras pesquisas na área.

Clasificación de los cantes por familias					
1. Cantes sin acompañamiento	2. Cantes Básicos o Fundamentales	3. Cantes de Cádiz o Cantiñas	4. Fandangos	5. Cantes Mineros y de levante	6. Cantes Aflamencados
Romances Tonás	Seguiriya Cabales	Alegrías Caracoles	Fandangos de Huelva Fandangos Naturales	Tarantas Tarantos	Relacionados con el folklore andaluz
Martinetes Carceleras	Livianas Serranas	Mirabrás Romeras	Fandangos Personales	Cartageneras Mineras	Peteneras Sevillanas
Deblas Saetas Nanas	Soleá Cañas Polos Balinas	Bamberas	Malagueña Verdiales Jaberas Rondeñas	Murcianas Lavaníticas	Villancicos
	Alboreás Jaleos Gilianas		Granaina Medias Granainas		Relacionados con el folklore galaico asturriense
	Tango Tientos Tanguillos Marianas				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 sevillanas	fandangos malagueños seguidillas sevillanas	
POLIRRITMICO	tanguillos	zapateado	
LIBRES	malagueña media granaína	granaína cantes de las minas	rondenã

Glossário²⁰

<i>A compás.</i>	<i>Baile</i> ou cante Flamenco que segue fielmente o ritmo ou cadência do estilo correspondente.
<i>A Palo seco.</i>	<i>Cante</i> que se acompanha sem acompanhamento de guitarra.
<i>Aflamencado.</i>	Canções ou <i>bailes</i> procedentes do folclore andaluz ou outros, assim como materiais musicais diversos que se interpretam com entoação e <i>compás</i> Flamencos.
<i>Aire.</i>	<i>Cante</i> ou <i>baile</i> próprio e característico de uma comarca.
<i>Al aire.</i>	Tocar a guitarra sem <i>cejilla</i> (<i>capotasto</i>).
<i>Ayear.</i>	Consiste na pronúncia de vários <i>ayes</i> pelo <i>cantaor</i> durante a interpretação do <i>cante</i> .
<i>Ayeo.</i>	Ação e efeito de <i>ayear</i> .
<i>Bailaor.</i>	Intérprete do <i>baile</i> Flamenco.
<i>Cafê cantante.</i>	Local onde se ofereciam bebidas e recitais de <i>cante</i> , <i>baile</i> e <i>toque</i> Flamencos. Esses locais viveram seu auge na segunda metade do século XIX, entrando em decadência nos primeiros anos vinte do século XX.
<i>Cantaor.</i>	Intérprete do <i>cante</i> Flamenco.
<i>Cante.</i>	Significa efetivamente canto Flamenco.
<i>Cante a compás.</i>	É o <i>cante</i> que é realizado dentro da medida, ritmo e cadência que o próprio <i>cante</i> requer, e ocorre em perfeita conjunção entre intérprete e acompanhamento de guitarra.
<i>Cante jondo.</i>	Expressão utilizada para referir-se a determinados estilos do <i>cante</i> Flamenco, nos quais se aprecia o primitivismo profundidade e força expressiva.
<i>Cejilla.</i>	<i>Capotasto</i> , típico recurso da guitarra flamenca, é utilizada para dar ao <i>cante</i> o tom adequado a cada estilo. Seu emprego data da segunda metade do século XIX.
<i>Compás</i>	No contexto do Flamenco, medida de uma frase musical com sua acentuação correspondente, segundo o <i>toque</i> da guitarra.
<i>Desplante.</i>	Série de golpes fortes dados com o pé contra o solo. No Flamenco se emprega como <i>remate</i> de outros passos, correspondendo-se na guitarra aos <i>rasgueos</i> que se encontram no final da melodia.
<i>Duende</i>	Segundo a definição do Dicionário da Real Academia da Língua Espanhola: “é o encanto misterioso e inefável do <i>cante</i> ”.
<i>Falseta.</i>	Frase melódica ou floreio que o <i>tocaor</i> executa, quase sempre de maneira pontuada, entre uma <i>copla</i> e outra ou antes do <i>cante</i> .
<i>Floreo.</i>	Ação de florear a guitarra; adorno realizado pelo <i>cantaor</i> ao produzir uma sucessão de melismas; no <i>baile</i> se constitui de uma série de movimentos realizados ao se sapatear.
<i>Jaleo.</i>	Ação de <i>jalear</i> , conjunto de expressões, locuções admirativas e interjeições em forma de gritos intuitivos e espontâneos, para expressar entusiasmo ou para animar os intérpretes.
<i>Hacer son.</i>	Acompanhar um <i>cante</i> ou um <i>baile</i> com palmas, <i>a golpe</i> ou com estalar de dedos (<i>pitos</i>).

²⁰ Disponível em: < <http://www.flamenco.org/glossary.html>. Acesso em: 2 de mai. 2008.
 :< <http://www3.telus.net/OscarNieto/Glossary.html>. Acesso em: 15 de jun. 2008.

<i>Llamada.</i>	No baile Flamenco, nome que designa o conjunto dos primeiros movimentos que executa a bailarina flamenca ao começar o <i>desplante</i> , pretende ser uma espécie de aviso ao tocaor.
<i>Macho.</i>	Estrofe geralmente de três versos, que se soma a certos <i>cantes</i> para rematar-los.
<i>Melisma.</i>	Grupo de notas sucessivas cantadas sobre uma mesma sílaba.
<i>Palmero.</i>	Componente do grupo Flamenco especializado em acompanhar os <i>cantes e bailes</i> Flamencos com palmas.
<i>Palo.</i>	Refere-se a <i>cante</i> Flamenco, tipo de <i>cante</i> , estilo.
<i>Pito.</i>	Som realizado ao estalar os dedos.
<i>Por abajo.</i>	Refere-se ao tom dado pelo guitarrista ao <i>cantaor</i> , equivalente ao som de lá maior.
<i>Por arriba.</i>	Refere-se ao tom dado pelo guitarrista ao <i>cantaor</i> , equivalente ao som de mi maior.
<i>Por médio.</i>	O mesmo que <i>por abajo</i> .
<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.

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.

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*. Paris: 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.

PINHO ALVES, J. *Regras da transposição didática aplicada ao laboratório didático*. Caderno Catarinense de Ensino de Física, v. 17. n. 2. Agosto 2000. p. 174-188.

PINTO, Henrique. *Curso progressivo de violão*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1982.

HINDEMITH, Paul. *Harmonia tradicional*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1949.

HURTADO TORRES, ANTONIO Y DAVID. *El arte de la escritura musical flamenca*. Sevilla: X Bienal de Arte Flamenco.

KOELLREUTTER, H.J. *apud*: ZAMPRONHA, Maria de Lourdes Sekeff. São Paulo: Annablume, 1996.

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

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.

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

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

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe, 1947.

DISCOGRAFIA

ANTOLOGIA 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.

DVD

FRANCISCO SÁNCHEZ PACO DE LUCIA. Direção de Daniel Hernández & Jesús de Diego. Produção de Pablo Usón. Madrid: ALEA TV,TVE S.A, ARTE G.E.I.E, 2002. 1 DVD (1h32min), son, color.

SITES

<http://www.andaluciaflamenco.org/> Acesso em: 15 jul. 2003.

<http://www.deflamenco.com/> Acesso em: 18 jul. 2003.

<http://caf.cica.es/> Acesso em: 4 jan. 2004.

<http://www.horizonteflamenco.com/> Acesso em: 20 fev. 2003.

<http://www.apaloseco.com/> Acesso em: 5 abr. 2004.

<http://www.tristeyazul.com/> Acesso em: 7 nov. 2004.

http://www.zambra.com/index_i.html Acesso em: 9 out. 2004.

<http://www.cris.com/~gsalazar/http.htm> Acesso em: 11 ago. 2004.

<http://users.aol.com/buleriaschk/private/compas/compasa.html> Acesso em: 2 mai. 2004.

<http://herso.freesevers.com/Flamenco.html> Acesso em: 5 set. 2003.

<http://telecine.terra.es/personal/microsof/letras.htm> Acesso em: 30 nov. 2003.

<http://www.laguitarraselecta.com/> Acesso em: 18 jun. 2008.
<http://usuarios.lycos.es/Atempo/index.html> Acesso em: 24 jul. 2004.
<http://www.flamenco-teacher.com/index.jsp> Acesso em: 8 fev. 2004.
<http://www.laguitarra.net/> Acesso em: 19 abr. 2005.
<http://perso.flamenco.free.fr/partitions/tablatuireindex.htm> Acesso em: 15 jun. 2003.
<http://www.guitarracordoba.com/> Acesso em: 9 abr. 2003.
<http://www.bienalflamenco.org/> Acesso em: 7 jul. 2004.
<http://www.oscarherrero.com/> Acesso em: 17 agos. 2004.
<http://herso.freeservers.com/flamenco.html> Acesso em: 9 abr. 2004.