

# Desde la Guitarra Armonía del Flamenco

*HARMONIZING FLAMENCO  
FROM THE GUITAR*

*Vol. 2*

Claude Worms



INSTRUCTIONAL • DIDÁCTICA • DIDACTIQUE

# ÍNDICE

Página

	INTRODUCCIÓN	abc	
<b>I</b>	Símbolos de escritura para cifrar los acordes y diagramas	<b>7</b>	<b>87</b>
<b>II</b>	Trasportes del modo flamenco	<b>7</b>	
<b>III</b>	Modulaciones	<b>9</b>	
	<b>TERCERA PARTE</b>		
	<b>EL MODO FLAMENCO DE SI ("Por Granaína")</b>		
<b>I</b>	Los grados del modo flamenco de SI y su armonización	<b>10</b>	<b>88</b>
<b>II</b>	Ampliación de los acordes de los dos primeros grados	<b>10</b>	<b>89</b>
<b>III</b>	Estructura armónica del cante	<b>11</b>	
<b>IV</b>	Falsetas	<b>12</b>	<b>93</b>
<b>V</b>	Afinación Si / La / Re / Sol / Si / Re#	<b>15</b>	<b>119</b>
	<b>EL MODO FLAMENCO DE FA# ("Por Taranta")</b>		
<b>I</b>	Los grados del modo flamenco de FA# y su armonización	<b>16</b>	<b>124</b>
<b>II</b>	Ampliación de los acordes de los dos primeros grados	<b>16</b>	<b>125</b>
<b>III</b>	Estructura armónica de los cantes	<b>16</b>	
<b>IV</b>	Falsetas	<b>17</b>	<b>131</b>
	<b>EL MODO FLAMENCO DE SOL# ("Por Minera")</b>		
<b>I</b>	Los grados del modo flamenco de SOL# y su armonización	<b>22</b>	<b>154</b>
<b>II</b>	Ampliación de los acordes de los dos primeros grados	<b>22</b>	<b>155</b>
<b>III</b>	Estructura armónica de los cantes	<b>23</b>	
<b>IV</b>	Falsetas	<b>24</b>	<b>159</b>
<b>V</b>	Afinación Mi / La / Do# / La / Do# / Fa#	<b>26</b>	<b>178</b>
	<b>EL MODO "Por Rondeña"</b>		
<b>I</b>	Los grados del modo "por Rondeña" y su armonización	<b>27</b>	<b>180</b>
<b>II</b>	Ampliación de los acordes de los dos primeros grados	<b>27</b>	<b>181</b>
<b>III</b>	Falsetas	<b>27</b>	<b>185</b>

## EL MODO FLAMENCO DE FA# (“Por Taranta”)

La época en la que apareció el modo de Fa# (“por Taranta”) y la identidad de sus precursores quedan sin esclarecer. No aparece en el método de Rafael Marín (1902) pero se utiliza mucho en las grabaciones de los años veinte para acompañar “los cantos de Minas” (Taranta, Taranto, Cartagenera, Minera, Murciana, Levantica...), pero también para las Malagueñas. Lo que nos parece indudable, es que los guitarristas Miguel Borrull y Ramón Montoya son los que han definido su identidad musical. Este último parece haber sido el primero en grabar unos solos por Taranta, tres veces, al principio de los años veinte (fecha indeterminada) luego en 1927 o 1928 y luego en 1936 (respectivamente para los sellos Pathé, Gramófono, y, La boîte à Musique). Desde entonces, todos los grandes solistas han incluido varias composiciones basadas en esta forma que queda para el acompañamiento únicamente vinculada a los “cantos de Minas”.

### **I) LOS GRADOS DEL MODO FLAMENCO DE FA# Y SU ARMONIZACIÓN**

A partir de la nota Fa#, el transporte de los intervalos del modo flamenco da los grados siguientes: Fa#; Mi; Re; Do#; Si; La o La#; Sol; Fa#.

La escritura del modo flamenco de Fa# implica entonces dos sostenidos en la clave: las tonalidades mayor y menor relativas son entonces, respectivamente Re Mayor y Si menor (Véase: Fig. 1).

Armonización de los grados (Véase: Fig. 2).

<b>I</b>	<b>II</b>	<b>III</b>	<b>IV</b>	<b>V</b>	<b>VI</b>	<b>VII</b>
F#	G	A	Bm	C#m7(b5)	D	Em

**Cadencia flamenca IV – III – II – I:** Bm(9) – A(7) – G(7) – F#(7; b9)

*Nota:* Para esa cadencia, el acorde de primer grado (bajo su forma de F#7(b9/11), con las tres primeras cuerdas al aire) suele ser adornado por unos ligados múltiples (notas Fa# – Sol – Mi – Fa#) en la sexta cuerda: es la “firma” tradicional del toque por Taranta.

### **II) AMPLIACIONES DE LOS ACORDES DE LOS DOS PRIMEROS GRADOS (Véase: Fig. 3A)**

#### **1) Con la introducción del semitono Fa# / Sol**

- Para el primer grado: F#(b9) (acorde de F# + nota Sol).
- Para el segundo grado: Gmaj7 (acorde de G + nota Fa#).

#### **2) Con la introducción en uno de los acordes de varias notas constituyentes del otro**

- Para el primer grado:
  - F#sus4, o F#11 (acorde de F# + nota Si).
  - F#7 (acorde de F# + nota Mi, constitutiva del acorde de Em, relativo menor del acorde de G).
  - F#(#5), o F#(b6), o F#(b13) (acorde de F# + nota Re).
  - F#7(b9) (acorde de F# + notas Mi y Sol. Dicho acorde puede también escribirse C#dim7/F#).
  - F#(b9sus4), o F#(b9/11) (acorde de F# + notas Sol y Si).
  - F#(b9/#5), o F#(b9/b6), o F#(b9/b13) (acorde de F# + notas Sol y Re).
- Para el segundo grado:
  - G(b5), o G(#11) (acorde de G + nota Do#).
  - Gmaj7(b5), o Gmaj7(#11) (acorde de G + notas Fa# y Do#).

*Nota:* La figuras 3B y 3C ilustran dos ejemplos de cadencia flamenca IV – III – II – I con una cadencia intermedia V – I en cada grado, excepto el primero.

### **III) ESTRUCTURA ARMÓNICA DE LOS CANTES**

Los cantos de las Minas, tanto en sus formas literarias como en sus estructuras armónicas, siguen el esquema característico de los Fandangos, descritos anteriormente en el capítulo sobre la Granada. Señalaremos, sin embargo, un rasgo distinto: las fases (a), (c) y (e) suelen quedar melódicamente en

suspensión en el acorde de D7 (y no en el acorde de D) con un apoyo fuerte en la nota de Do becuadro. Por otra parte el acorde de D7 que anuncia el acorde de segundo grado (G) nunca es un acorde de paso optativo: se debe tocar, puesto que la línea melódica lo requiere (lo que no era el caso para el acorde de G7, que anunciaba el acorde de C en la Granaina). Ya veremos cómo dicha característica influyó el toque de las falsetas. Ejemplos:

#### Taranta (Enrique Morente / Niño Ricardo)

(a)	Soy del reino de Almería	(A7) – (D) -----	<b>D7</b>
(b)	Soy del reino de Almería	D7 -----	<b>G</b>
(c)	En donde nacen los tempranos	(A7) – (D) -----	<b>D7</b>
(d)	Y al amanecer del día	D7 – G -----	<b>A7</b>
(e)	Me encuentro a Pedro el Morato	(A7) – (D) -----	<b>D7</b>
(f)	Vendiendo verdulería.	D7 – G -----	<b>F#</b>

#### Taranto (Camarón de la Isla / Paco de Lucía)

(a)	Ay caminas	D7/F# -----	<b>G</b> (D7/F#: guitarra sola)
(b)	Ay dime qué llevas en el carro	D7/F# -----	<b>G7/F</b>
(c)	Que tan despacio tú caminas	(A7) – (G) -----	<b>D7/F#</b>
(d)	Llevo al pobre de mi hermano	D7/F# – (E7) -----	<b>A7</b>
(e)	Que un barreno en la mina	(A7) – (G) -----	<b>D7/F#</b>
(f)	Y l'ha cortado las dos manos	D7/F# – G – (G7/F) -----	<b>F#</b>

**Nota:** Para la secuencia (a) el cante queda suspendido en el acorde de G y la guitarra sola prolonga la línea vocal para introducir el acorde de D: es otra característica usual en los cantes de Minas

#### Minera (Pencho Cros / Antonio Fernández)

(a)	Se oye un grito en el hundío	(A7) -----	<b>D</b>
(b)	Que me llega al corazón	D7/F# -----	<b>G</b>
(c)	Se oye un grito en el hundío.	(A7) -----	<b>D</b>
(d)	Dios mío ten compasión	(E7) -----	<b>A</b>
(e)	Que un barreno m'ha crujío	(A7) -----	<b>D</b>
(f)	Ay no tengo salvación	D7/F# – G – A7 – G – (G7/F) ---	<b>F#</b>

#### Cartagenera (Mayte Martín / Antonio Fernández)

(a)	Ay cartagenero,	(D) -----	<b>D7/F#</b>
(b)	Fueron los firmes puntales	D7/F# -----	<b>G</b>
(c)	Del cante cartagenero	(D) -----	<b>D7/F#</b>
(d)	La Peñaranda y Chilares,	D7/F# – (G) -----	<b>A7</b>
(e)	El Rojo el Alpargatero,	(A7) – (D) -----	<b>G</b>
(f)	Y Enrique de los Pinares.	A – G -----	<b>F#</b>

**Nota:** En algunas Cartageneras (en particular, las atribuidas a Antonio Chacón), la fase (d) queda suspendida en el acorde de segundo grado, G, y no como en las líneas anteriores, en el acorde de tercer grado.

El Ej. N°1 sacado de "En la alcazaba" (Taranto de Paco de Lucía y Ricardo Modrego) sigue exactamente el esquema de la Minera cantada por Pencho Cros y el Taranto cantado por Camarón de la Isla, si tenemos en cuenta para la fase (a) el acorde de D tocado por la guitarra sola.


### **IV FALSETAS**

#### **Ej. N° 2 (Miguel Borrull) Introducción a un cante de El Cojo de Málaga**

Miguel Borrull ha grabado numerosas versiones de este tipo de falsetas más o menos improvisadas, en su mayoría, monódicas, por ejemplo con el Cojo de Málaga, José Cepero, Manuel Vallejo... La línea melódica

# INDEX

Page

	<b>INTRODUCTION</b>	<b>abc</b>	
<b>I</b>	Annotation symbols used in chords and diagrams	<b>33</b>	<b>87</b>
<b>II</b>	Transported tones in the flamenco mode	<b>33</b>	
<b>III</b>	Modulations	<b>35</b>	
	<b>PART THREE</b>		
	<b>THE FLAMENCO B (Por Granaína) MODE</b>		
<b>I</b>	The degrees and harmonization of the flamenco B mode	<b>36</b>	<b>88</b>
<b>II</b>	Extension the chords of the first two degrees	<b>36</b>	<b>89</b>
<b>III</b>	Harmonic structure of the cante	<b>37</b>	
<b>IV</b>	Falsetas	<b>38</b>	<b>93</b>
<b>V</b>	B / A / D / G / B / D# tuning	<b>41</b>	<b>119</b>
	<b>THE FLAMENCO F# (Por Taranta) MODE</b>		
<b>I</b>	The degrees and harmonization of the flamenco F# mode	<b>42</b>	<b>124</b>
<b>II</b>	Extension the chords of the first two degrees	<b>42</b>	<b>125</b>
<b>III</b>	Harmonic structure of the cante	<b>42</b>	
<b>IV</b>	Falsetas	<b>43</b>	<b>131</b>
	<b>THE FLAMENCO G# (Por Minera) MODE</b>		
<b>I</b>	The degrees and harmonization of the flamenco G# mode	<b>48</b>	<b>154</b>
<b>II</b>	Extension the chords of the first two degrees	<b>48</b>	<b>155</b>
<b>III</b>	Harmonic structure of the cante	<b>49</b>	
<b>IV</b>	Falsetas	<b>50</b>	<b>159</b>
<b>V</b>	E / A / C# / A / C# / F# tuning	<b>52</b>	<b>178</b>
	<b>THE "Por Rondeña") MODE</b>		
<b>I</b>	The degrees and harmonization of the flamenco "por Rondeña" mode	<b>53</b>	<b>180</b>
<b>II</b>	Extension the chords of the first two degrees	<b>53</b>	<b>181</b>
<b>III</b>	Falsetas	<b>53</b>	<b>185</b>

## THE FLAMENCO F# (*Por Taranta*) MODE

The date when the F# ("*por Taranta*") mode appeared and the identity of its precursors have not been determined. It does not appear in Rafael Marín's method (1902) but it is used in many recordings of the 1920s to accompany "*los cantes de Minas*" (*Taranta, Taranto, Cartagenera, Minera, Murciana, Levantica, etc.*), and also for *Malagueñas*. It is clear though that it was the guitarists Miguel Borrull and Ramón Montoya who defined its musical identity. The latter seems to have been the first to record some *por Taranta* solos, three times in the early 1920s (date unknown) and then in 1927 or 1928 and later in 1936 (for the labels Pathé, Gramófono and La boîte à Musique respectively). Since then, all the great soloists have included various compositions based on this form, which remains the only accompaniment associated with the "*cantes de Minas*".

### **I) THE DEGREES AND HARMONIZATION OF THE FLAMENCO F# MODE**

Starting from the note F# the intervals of the flamenco mode result in the following degrees: F#; E; D; C#; B; A or A#; G; F#.

The flamenco F# mode is therefore written with two sharps in the key signature: the relative major and minor keys are D major and B minor (see Fig. 1):

Harmonization of the scale degrees (see Fig. 2):

<b>I</b>	<b>II</b>	<b>III</b>	<b>IV</b>	<b>V</b>	<b>VI</b>	<b>VII</b>
F#	G	A	Bm	C#m7(b5)	D	Em

**Flamenco IV – III – II – I cadence:** Bm(9) – A(7) – G(7) – F#(7; b9)

**N.B.:** For this cadence, the tonic chord (in its F#7(b9/11) form, with the top three strings open) is usually decorated with multiple slurs (notes F# – G – E – F#) on the sixth string; this is the traditional signature of *por Taranta* playing.

### **II) EXTENSION OF THE CHORDS OF THE FIRST TWO DEGREES** (see Fig. 3A)

#### **1) By introducing the semitone F# / G**

- For the first degree: F#(b9) (chord of F# + note G).
- For the second degree: Gmaj7 (chord of G + note F#).

#### **2) By adding to one chord various constitutive notes of another**

- For the first degree:
  - F#sus4, or F#11 (chord of F# + note B).
  - F#7 (chord of F# + note E, a note in the chord of Em, the relative minor of the chord of G).
  - F#(#5), or F#(b6), or F#(b13) (chord of F# + note D).
  - F#7(b9) (chord of F# + notes E and G. This chord can also be notated C#dim7/F#).
  - F#(b9sus4), or F#(b9/11) (chord of F# + notes G and B).
  - F#(b9/#5), or F#(b9/b6), or F#(b9/b13) (chord of F# + notes G and D).
- For the second degree:
  - G(b5), or G(#11) (chord of G + note C#).
  - Gmaj7(b5) or Gmaj7(#11) (chord of G + notes F# and C#).

**N.B.:** Figures 3B and 3C illustrate two examples of a flamenco IV – III – II – I cadence with a V – I secondary dominant on each degree except the first.

### **III) HARMONIC STRUCTURE OF THE CANTES**

*Cantes de las Minas* (miners' songs), as regards both their literary forms and their harmonic structures, follow the characteristic scheme of *Fandangos*, described above in the chapter on the *Granaína*. They do have a distinctive trait, however: phrases (a), (c) and (e) usually remain melodically suspended on a chord of D7

(rather than D) with a strong emphasis on the C natural note. The D7 chord also anticipates the second-degree chord (G); it is never an optional passing chord: it must be played, as the melody line requires it (which was not the case for the G7 chord, which anticipated the C chord in the *Granaina*). We will now see how this characteristic has influenced the playing of the *falsestas*. Examples:

*Taranta* (Enrique Morente / Niño Ricardo)

(a)	Soy del reino de Almería	(A7) – (D) -----	<b>D7</b>
(b)	Soy del reino de Almería	D7 -----	<b>G</b>
(c)	En donde nacen los tempranos	(A7) – (D) -----	<b>D7</b>
(d)	Y al amanecer del día	D7 – G -----	<b>A7</b>
(e)	Me encuentro a Pedro el Morato	(A7) – (D) -----	<b>D7</b>
(f)	Vendiendo verdulería.	D7 – G -----	<b>F#</b>

*Taranto* (Camarón de la Isla / Paco de Lucía)

(a)	Ay caminas	D7/F# -----	<b>G</b> (D7/F#: solo guitar)
(b)	Ay dime qué llevas en el carro	D7/F# -----	<b>G7/F</b>
(c)	Que tan despacio tú caminas	(A7) – (G) -----	<b>D7/F#</b>
(d)	Llevo al pobre de mi hermano	D7/F# – (E7) -----	<b>A7</b>
(e)	Que un barreno en la mina	(A7) – (G) -----	<b>D7/F#</b>
(f)	Y l'ha cortado las dos manos	D7/F# – G – (G7/F) -----	<b>F#</b>

**N.B.:** For sequence (a) the cante is suspended on the G chord and the guitar extends the vocal line on its own to introduce the D chord: this is another common characteristic of cantes de la Minas

*Minera* (Pencho Cros / Antonio Fernández)

(a)	Se oye un grito en el hundío	(A7) -----	<b>D</b>
(b)	Que me llega al corazón	D7/F# -----	<b>G</b>
(c)	Se oye un grito en el hundío.	(A7) -----	<b>D</b>
(d)	Dios mío ten compasión	(E7) -----	<b>A</b>
(e)	Que un barreno m'ha crujío	(A7) -----	<b>D</b>
(f)	Ay no tengo salvación	D7/F# – G – A7 – G – (G7/F) ---	<b>F#</b>

*Cartagenera* (Mayte Martín / Antonio Fernández)

(a)	Ay cartagenero,	(D) -----	<b>D7/F#</b>
(b)	Fueron los firmes puntales	D7/F# -----	<b>G</b>
(c)	Del cante cartagenero	(D) -----	<b>D7/F#</b>
(d)	La Peñaranda y Chilares,	D7/F# – (G) -----	<b>A7</b>
(e)	El Rojo el Alpargatero,	(A7) – (D) -----	<b>G</b>
(f)	Y Enrique de los Pinares.	A – G -----	<b>F#</b>

**N.B.:** In some *Cartageneras* (especially those attributed to Antonio Chacón), phrase (d) is suspended on the second-degree chord, G, rather than on the third-degree chord as in the other lines.

**Example No 1** taken from “En la alcazaba” (*Taranto* by Paco de Lucía and Ricardo Modrego) exactly follows the scheme of the *Minera* sung by Pencho Cros and the *Taranto* sung by Camarón de la Isla, if we take account in phrase (a) of the D chord played by the solo guitar.

**IV) FALSETAS**

**Example No 2 (Miguel Borrull) Introduction to a cante by El Cojo de Málaga**

Miguel Borrull recorded many versions of this type of *falsesta*, fairly improvised, mostly with a single melody line, for example with El Cojo de Málaga, José Cepero and Manuel Vallejo. The melody line suggests the chords, sometimes punctuated by basses, limited to a II – I cadence (G – F#(b9)) with emphasis characteristic of *por*

2ª Parte - 2<sup>nd</sup> Part - 2<sup>ème</sup> Partie

Fig. 1

Modo Flamenco de SI  
"por Granaína"

B Flamenco Mode  
"por Granaína"

Mode Flamenco de SI  
"por Granaína"

Tonalidad Relativa Mayor  
Sol Mayor

Relative Major Tonality  
G Major

Tonalité Relative Majeure  
Sol Majeur

Tonalidad Relativa Menor  
Mi Menor

Relative Minor Tonality  
E Minor

Tonalité Relative Mineure  
Mi Mineur



# Nº 1 (Taranto / Paco de Lucía)

G<sup>(13)</sup>      Λ      Pos. II

a m i p i m i p i m i m ...

T 0 0 0      0 0 0 0      0 0 3      2 3 5 3 2 0      2 0      4 0 2 4 2 0      4 2

A 0      0      0      0      0      0      0

B 2      2      2      2      0      2      2

G 3      3      3      3      0      4      2

D      Λ      ΛΛΛΛ      Λ      D<sup>7(9)/F#</sup>      Λ

i i xami p i a m i p i

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

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

B 0      0      0      0      0      0      0      0

G 0      0      0      0      0      0      0      2

G<sup>(13)</sup>      Λ      Λ      3      ΛΛΛΛ      D      Λ      3      4

i a i a m i xami p i a m i p

T 0 2 0      0 0      0 0 0 0      2 2 2 2 2      2 2 2 3

A 0      0      0 0 0 0      3 3      3 3      3 3 2 0

B 0      0      0      2 2      2 2      2 2      2 2

G 3      2      2      0 0      0 0      0 0      0 0

(A)      A<sup>7</sup>      Λ      ΛΛΛΛ      D      Λ      3

i xami p i a m i

T 5 3 2 0      2 3 2 0      3 2 0 3      2 0      0 0      0 0 0 0

A 0      0      0 0 0 0      2 0      2 2      2 2 0 0 0

B 2      2      2      0 0      0 0      0 0      0 0

G 0      0      0      0      0      0      0



# Nº 1 (Rondeña / Ramón Montoya)

⑥ = Re(D)

③ = Fa#(F#)

II C# - - - - - III D - - - - - A7/C# - - - - - V B7/D# - - - - - E - - - - -

mi pa mi pa mi pa mi pa

T  
A  
B

III D - - - - - A7/C# - - - - - II G#7/B# - C# - - - - -

p imia imia imip imi

T  
A  
B

- - - - - III D - - - - - A7/C#

T  
A  
B

D

T  
A  
B