

Desde la Guitarra Armonía del Flamenco

*HARMONIZING FLAMENCO
FROM THE GUITAR*

Vol. 3


Claude Worms



INSTRUCTIONAL • DIDÁCTICA • DIDACTIQUE

ÍNDICE

Página

	INTRODUCCIÓN	abc	
I	Símbolos de escritura para cifrar los acordes y diagramas	7	69
II	Trasportes del modo flamenco	7	
III	Modulaciones	9	
	CUARTA PARTE: LOS MODOS NO TRADICIONALES		
	EL MODO FLAMENCO DE RE		
I	Los grados del modo flamenco de RE y su armonización	10	70
II	Ampliación de los acordes de los dos primeros grados	10	71
III	Falsetas	11	74
IV	Afinación Re / La / Re / Fa# / Si / Mi	11	79
	EL MODO FLAMENCO DE DO#		
I	Falsetas	12	84
II	Otras afinaciones	13	88
	EL MODO FLAMENCO DE RE#		
I	Los grados del modo flamenco de RE# y su armonización	14	89
II	Ampliación de los acordes de los dos primeros grados	14	90
III	Falsetas	14	92
	LA ESCALA POR TONOS	16	97
	QUINTA PARTE: MODULACIONES		
	LA BIMODALIDAD EN LOS FANDANGOS		
I	Modulación hacia la tonalidad relativa mayor	17	
II	Modulación hacia la tonalidad relativa menor	18	
III	Falsetas	18	99
	LA BIMODALIDAD EN LAS ALEGRÍAS		
I	Tipo I – II – III	19	
IV	Modulaciones para las tonalidades principales de las Alegrías	20	
V	Falsetas	20	110
	MODULACIÓN DE UN MODO FLAMENCO A OTRO MODO FLAMENCO		
I	Modulación por cambio de grado de un acorde común a dos modos flamencos	22	
II	Modulación por cambio de estado de un acorde	23	
III	Modulaciones múltiples	24	
IV	Falsetas	24	114

CUARTA PARTE

LOS MODOS NO TRADICIONALES

Llamaremos “no tradicionales”, sin tener en cuenta su antigüedad, a los modos flamencos que no se identifican con una forma particular y que no se han utilizado para acompañar el cante hasta estos últimos años.

Describiremos tres:

- *El modo flamenco de Re*
- *El modo flamenco de Do# (con afinación estándar, y no “Por Rondaña” - Véase 3ª parte)*
- *El modo flamenco de Re#*

EL MODO FLAMENCO DE RE

Dicho modo se utilizaba ya en los años 1930 para tocar las composiciones en solo (sexta cuerda en Re), llamadas “Zambra” o “Danza mora”, como las de Niño Ricardo, Sabicas, Mario Escudero, Esteban de Sanlúcar, Luis Maravilla, Pepe Martínez, Manuel Cano... La última composición de este tipo fue tocada en 1971: se trata de “Herencia Oriental”, de Manolo Sanlúcar. Tal vez porque se haya identificado este modo flamenco con la Zambra, entonces caída en desuso, el modo flamenco de Re parece haber caído en el olvido, con la excepción de algunas que otras composiciones, como unos Tangos de Paco de Lucía y de Gerardo Núñez, y últimamente las falsetas por Soleá y por Siguriya de Miguel Ángel Cortés (éste reanuda en la Siguriya, con una pista explorada hace medio siglo por Sabicas).

I) LOS GRADOS DEL MODO FLAMENCO DE “RE” Y SU ARMONIZACIÓN

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

La escritura del modo flamenco de Sol# implica entonces cuatro sostenidos en la clave: las tonalidades mayor y menor relativas son entonces, respectivamente, Mi Mayor y Do# menor (Véase: Fig. 1).

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

I	II	III	IV	V	VI	VII
D	Eb	F	Gm	Am7(b5)	Bb	Cm

Cadencia flamenca IV – III – II – I: Gm(9) – F(7) – Eb(7) – D(7; b9)

II) AMPLIACIÓN DE LOS ACORDES DE LOS DOS PRIMEROS GRADOS (Véase: Fig. 3A)

1) Con la introducción del semitono Re = Mib

- Para el primer grado: D(b9) (acorde de D + nota Mib).
- Para el segundo grado: Ebmaj7 (acorde de Eb + nota Re).

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

- Para el primer grado:
 - Dsus4, o D(11) (acorde de D + nota Sol).
 - D7 (acorde de D + nota Do, constitutiva del acorde de Cm, relativo menor del acorde de Eb).
 - D(#5), o D(b6), o D(b13) (acorde de D + nota Sib).
 - D7(b9) (acorde de D + notas Do y Mib. Dicho acorde se puede escribir también Adim7/D).
 - Dsus4(b9), o D(b9/11) (acorde de D + notas Mib y Sol).
 - D(b9/#5), o D(b9/b6), o D(b9/b13) (acorde de D + notas Mib y Sib).

- Para el segundo grado:
 - Eb(b5), o Eb(#11) (acorde de Eb + nota La).
 - Ebmaj7(b5), o Ebmaj7(#11) (acorde de Eb + notas Re y La).

Nota: Las 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) FALSETAS

Ej. N° 1 (Zambra / Niño Ricardo) Extracto de “Gitanería arabesca”

Prototipo de la Zambra, esta composición explota completamente todas las posibilidades de bajos alternos brindadas por las tres cuerdas graves al aire (acorde de D) y por sus trasportes en cejilla I y II (respectivamente: acordes de Eb y F). Lógicamente todas las falsetas estriban en esos acordes (tres primeros grados del modo), con algunas que otras escapadas hacia el cuarto grado (Gm).

Ej. N° 2 (Siguriya / Sabicas) Extracto de “Siguriya en Re”

Los tres primeros compases en arpeggios quedan estables en el primer grado. Los tres siguientes estriban en unas inversiones de los acordes de F7 y D7, con la séptima en el bajo, y sin fundamental. Para el acorde de F7 señalaremos que dicha postura permite superponer el segundo y tercer grado del modo: nota La y Do (acorde de F) en las voces intermedias; pero octava de Mib (acorde de Eb) en las voces extremas.

Los dos últimos compases, son dignos de interés, y muy característicos del estilo de Sabicas: en un bordón de Re (primer grado), el movimiento cromático descendente expone en un encadenamiento muy denso varias superposiciones de los acordes de los dos primeros grados: D(b9); D7(b9); Eb/D; Eb(#5)/D; Eb(#11)/D.

Ej. N° 3 (Siguriya / Miguel Ángel Cortés) Extracto de “Patriarca”

Los dos primeros compases estriban de forma muy clásica, en un arpeggio melódico en los dos primeros grados (sin embargo con una cadencia intermedia V – I poco usada, en el primer grado: A7(b9)/E – D).

El tercer compás es mucho más original: se trata de una cadencia frigia (IIM – Im) en el relativo menor del primer grado (Bm que sustituye a D): C – Bm.

La matriz de los dos compases siguientes es: II – III – II – I. Pero los acordes del segundo y tercer grado se hallan sustituidos por sus relativos menores: Cm7 (en vez de Eb) – Dm (en vez de F) – Eb7 – D(b9).

Señalaremos la misma sustitución para el compás de conclusión: el acorde de Eb(6) podría escribirse también Cm/Eb.

IV) AFINACIÓN RE; LA; RE; FA#; SI; MI

Se puede utilizar también la afinación por Rondeña (Véase 3ª parte) para tocar en modo flamenco de Re: las tercera, cuarta, quinta y sexta cuerdas al aire dan entonces un acorde de D (trasportes: Eb en cejilla I; y F en cejilla III) El acorde de cuarto grado (Gm) es, en cambio más difícil de realizar, si uno quiere disponer de los bajos en las dos cuerdas graves (Véase: Fig. 5). Y por eso, las composiciones en modo flamenco de Re, con este tipo de afinación, insisten esencialmente en los tres primeros grados.

Manuel Cano ha utilizado mucho este sistema, y no sólo en su famosa Zambra “Cuevas del Sacromonte” sino también para una Serrana (“En la Sierra de Córdoba”), un Tiento (“Lamento gitano”)...

Ej. N° 4 (Zambra / Manuel Cano) Extracto de “Cuevas del Sacromonte”

La falseta estriba esencialmente en los tres primeros grados, con un breve paso por el acorde de Gm al final de la primera parte que se halla facilitado por el hecho de que la secuencia armónica sólo solicita las cuatro primeras cuerdas.

La segunda parte utiliza a fondo las posibilidades brindadas por las cuatro cuerdas al aire y su transporte en cejilla I para el acorde de Eb.

MODULACIÓN DE UN MODO FLAMENCO A OTRO MODO FLAMENCO

Hemos estudiado en otras ocasiones dichas modulaciones en los capítulos anteriores de este libro. En algunos ejemplos de falsetas hemos encontrado unas modulaciones transitorias, bajo su forma más sencilla y más corriente, el cambio de grado de un acorde común a dos modos flamencos.

Por ejemplo, para el modo flamenco de Mi (por arriba), en la cadencia flamenca IV – III – II – I, el acorde de tercer grado es G(7). En el modo flamenco de Fa# (por Taranta), el mismo acorde se halla en el segundo grado de la cadencia flamenca. Para modular del modo flamenco de Mi al modo flamenco de Fa#, basta con sustituir la cadencia G – F – E por la cadencia G – F#, a partir del acorde de G (Véase: volumen 1, 1ª parte, ejemplo nº 22)

1) MODULACION POR CAMBIO DE GRADO DE UN ACORDE COMÚN A DOS MODOS FLAMENCOS

El cuadro siguiente presenta los acordes comunes (en negrita) de los diferentes modos flamencos estudiados ya, a partir de los grados del modo flamenco de Mi. Cada uno de los acordes puede utilizarse para modular del modo flamenco de Mi a otro modo.

MODOS FLAMENCOS	GRADOS						
	VII	VI	V	IV	III	II	I
<i>De Mi</i>	Dm	C	Bm7(b5)	Am	G	F	E
<i>De Fa#</i>	Em	D	C#m7(b5)	Bm	A	G	F#
<i>De Sol#</i>	F#m	E	D#m7(b5)	C#m	B	A	G#
<i>De La</i>	Gm	F	Em7(b5)	Dm	C	Bb	A
<i>De Si</i>	Am	G	F#m7(b5)	Em	D	C	B
<i>De Do#</i>	Bm	A	G#m7(b5)	F#m	E	D	C#
<i>De Re</i>	Cm	Bb	Am7(b5)	Gm	F	Eb	D
<i>De Re#</i>	C#m	B	A#m7(b5)	G#m	F#	E	D#

Bien se ve que, a partir del modo flamenco de Mi, se puede modular hacia cualquier otro modo, con al menos, un acorde común. Este cuadro puede trasportarse a partir de otro modo.

Por otra parte, todos los grados de un modo flamenco pueden permitir modular hacia otro modo, excepto el acorde de quinto grado (por su estado: m7(b5)).

Por fin, los modos más cercanos, y por tanto, entre los cuales las modulaciones se hacen con más facilidad, distan una quinta y una cuarta:

- modo flamenco de Mi / modo flamenco de Si (tres acordes comunes)
- modo flamenco de Mi / modo flamenco de La (tres acordes comunes)

Los otros modos sólo tienen un acorde común con el modo de referencia.

Nota: Este procedimiento de modulación directa se puede extender, con el cambio de grado de un acorde, valiéndose de los acordes relativos menores de los acordes de primer y tercer grado del modo: E = C#m; G = Em (para todos los otros grados, los relativos figuran entre los acordes básicos del modo: F = Dm; C = Am; el acorde de Bm7(b5) no tiene relativo directo).


- E = C#m: modulación hacia el modo flamenco de Sol# (cuarto grado)
- E = C#m: modulación hacia el modo flamenco de Re# (séptimo grado)
- G = Em: modulación hacia el modo flamenco de Fa# (séptimo grado)
- G = Em: modulación hacia el modo flamenco de Si (cuarto grado)

La extensión de las modulaciones directas nos lleva a jerarquizar de manera más sutil, la proximidad de los diferentes modos flamencos:

- a) Modos que distan una quinta: 3 acordes comunes + 1 acorde relativo (modo flamenco de Mi / modo flamenco de Si).
- b) Modos que distan una cuarta: 3 acordes comunes (modo flamenco de MI / modo flamenco de La).

INDEX

Page

	INTRODUCTION	abc	
I	Annotation symbols used in chords and diagrams	27	69
II	Transported tones in the flamenco mode	27	
III	Modulations	29	
	PART FOUR: NON-TRADITIONAL MODES		
	THE FLAMENCO D MODE		
I	The degrees and harmonization of the flamenco D mode	30	70
II	Extension the chords of the first two degrees	30	71
III	Falsetas	31	74
IV	D / A / D / F# / B / E tuning	31	79
	THE FLAMENCO C# MODE		
I	Falsetas	32	84
II	Other tunings	33	88
	THE FLAMENCO D# MODE		
I	The degrees and harmonization of the flamenco D# mode	34	89
II	Extension the chords of the first two degrees	34	90
III	Falsetas	34	92
	THE WHOLE-TONE SCALE	36	97
	PART FIVE: MODULATIONS		
	BIMODALITY IN FANDANGOS		
I	Modulation into the relative major key	37	
II	Modulation into the relative minor key	38	
III	Falsetas	38	99
	BIMODALITY IN ALEGRÍAS		
I	Type I – II – III	39	
IV	Modulations for the main keys of the Alegrías	40	
V	Falsetas	40	110
	MODULATING FROM ONE FLAMENCO MODE INTO ANOTHER		
I	Modulating by changing the degree of a chord common to two flamenco modes	42	
II	Modulation by changing the quality of a chord	43	
III	Multiple modulations	44	
IV	Falsetas	44	114

PART FOUR

NON-TRADITIONAL MODES

By “non-traditional” we mean flamenco modes, regardless of their age, that are not identified as any particular form and that have only recently been used to accompany *cante*.

We describe three here:

- *flamenco D mode*
- *flamenco C# mode (with standard tuning, not “Por Rondeña” – see Part three)*
- *flamenco D# mode*

FLAMENCO D MODE

This mode was used in the 1930s for playing solo compositions (sixth string tuned to D) known as “Zambra” or “Danza mora”, such as those of Niño Ricardo, Sabicas, Mario Escudero, Esteban de Sanlúcar, Luis Maravilla, Pepe Martínez and Manuel Cano. The latest composition of this type was played in 1971: “Herencia Oriental” by Manolo Sanlúcar. Perhaps because it was identified with the *Zambra*, which later fell into disuse, the flamenco D mode seems to have been forgotten, except for the occasional composition, such as some Tangos by Paco de Lucía and Gerardo Núñez, and more recently the *falsetas* by Soleá and a *por Siguiriya* by Miguel Ángel Cortés (he is taking up with the *Siguiriya* again, following a path explored half a century ago by Sabicas).

I) THE DEGREES AND HARMONIZATION OF THE FLAMENCO D MODE

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

The flamenco G# mode is therefore written with four sharps in the key signature: the relative major and minor keys are therefore E major and C# minor respectively (see Fig. 1).

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

I	II	III	IV	V	VI	VII
D	Eb	F	Gm	Am7(b5)	Bb	Cm

Flamenco IV – III – II – I cadence: Gm(9) – F(7) – Eb(7) – D(7; b9)

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

1) Introducing the semitone D / Eb

- For the first degree: D(b9) (chord of D + note Eb).
- For the second degree: Ebmaj7 (chord of Eb + note D).

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

- For the first degree:
 - Dsus4, or D(11) (chord of D + note G).
 - D7 (chord of D + note C, a note in the Cm chord, relative minor of the Eb chord).
 - D(#5), or D(b6), or D(b13) (D chord + note Bb).
 - D7(b9) (chord of D + notes C and Eb. This chord can also be notated Adim7/D).
 - Dsus4(b9) or D(b9/11) (chord of D + notes Eb and G).
 - D(b9/#5), or D(b9/b6), or D(b9/b13) (D chord + notes Eb and Bb).

- For the second degree:
 - Eb(b5), or Eb(#11) (Eb chord + note A).
 - Ebmaj7(b5) or Ebmaj7(#11) (chord of Eb + notes D and A).

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

III) FALSETAS

Example No 1 (Zambra / Niño Ricardo) Extract from “Gitanería arabesca”

This composition was a prototype of the Zambra, fully exploiting all the possibilities for alternative basses offered by the three open bass strings (D chord) and for transposing it to barrés I and II (Eb and F chords respectively). Logically all the *falsetas* are based on those chords (first three degrees of the mode), with the odd escapade up to the fourth degree (Gm).

Example No 2 (Siguriya / Sabicas) Extract from “Siguriya en Re”

The first three bars of arpeggios stay on the tonic. The next three are based on inversions of the F7 and D7 chords, with the seventh in the bass and no root. For the F7 chord, note that this shape allows the second and third degrees of the mode to be superimposed: note A and C (F chord) in the middle voices; but octave of Eb (Eb chord) in the outer voices.

The last two bars are interesting and very typical of the Sabicas style: on a D drone (tonic), the descending chromatic movement takes the form of a very dense string of superimpositions of chords of the first two degrees: D(b9); D7(b9); Eb/D; Eb(#5)/D; Eb(#11)/D.

Example No 3 (Siguriya / Miguel Ángel Cortés) Extract from “Patriarca”

The first two bars are based on a very classic form of a melodic arpeggio on the first two degrees (though with a little-used V – I secondary dominant on the tonic: A7(b9)/E – D).

The third bar is much more original: it is a Phrygian cadence (IIM – Im) on the relative minor of the tonic (Bm substituting D): C – Bm.

The matrix of the next two bars is: II – III – II – I. But the second- and third-grade chords are substituted by their relative minors: Cm7 (instead of Eb) – Dm (instead of F) – Eb7 – D(b9).

The same substitution appears in the concluding bar: the Eb(6) chord could also be notated Cm/Eb.

IV) D / A / D / F# / B / E TUNING

The *por Rondeña* tuning (see Part three) can also be used to play in flamenco D mode: the open third, fourth, fifth and sixth strings then form a D chord (transpositions: Eb at barré I and F at barré III). The fourth-degree chord (Gm), however, is more difficult to play, if you want the basses on the bottom two strings (see Fig. 5). This is why compositions in flamenco D mode using this tuning mostly focus on the first three degrees.

Manuel Cano has made much use of this system, and not only for his famous *Zambra “Cuevas del Sacromonte”* but also for a *Serrana (“En la Sierra de Córdoba”)* and a *Tiento (“Lamento gitano”)*...

Example No 4 (Zambra / Manuel Cano) Extract from “Cuevas del Sacromonte”

The *falseta* is based mainly on the first three degrees, with a brief move to a Gm chord at the end of the first section, facilitated by the fact that the harmonic sequence uses only the first four strings.

The second section uses all the possibilities offered by the four open strings, and their transposition to barré I for the Eb chord.

MODULATING FROM ONE FLAMENCO MODE INTO ANOTHER

We have studied these modulations in the earlier chapters of this book. In some examples of *falsestas* we came across transitional modulations, in their simplest and most common form, the change of degree of a chord common to two flamenco modes.

For instance, for flamenco E (*por arriba*) mode, in the IV – III – II – I flamenco cadence, the third-degree chord is G(7). In flamenco F# (*por Taranta*) mode, the same chord appears on the second degree of the flamenco cadence. To modulate from flamenco E mode into flamenco F# mode, just replace the G – F - E cadence with a G – F# cadence, starting on the G chord (see: volume 1, Part 1, example No 22).

1) MODULATING BY CHANGING THE DEGREE OF A CHORD COMMON TO TWO FLAMENCO MODES

The following table shows (in bold) the chords common to the various flamenco modes already studied, starting from the degrees of flamenco E mode. Each of the chords may be used to modulate from flamenco E mode to another one.

FLAMENCO MODE	DEGREE						
	VII	VI	V	IV	III	II	I
E	Dm	C	Bm7(b5)	Am	G	F	E
F#	Em	D	C#m7(b5)	Bm	A	G	F#
G#	F#m	E	D#m7(b5)	C#m	B	A	G#
A	Gm	F	Em7(b5)	Dm	C	Bb	A
B	Am	G	F#m7(b5)	Em	D	C	B
C#	Bm	A	G#m7(b5)	F#m	E	D	C#
D	Cm	Bb	Am7(b5)	Gm	F	Eb	D
D#	C#m	B	A#m7(b5)	G#m	F#	E	D#

It is clear that, from the flamenco E mode, it is possible to modulate into any other mode, with at least one common chord. This table can be transposed to any other mode.

Moreover, it is possible to modulate from any degree of a flamenco mode into another mode, except on the fifth-degree chord (because of its quality: m7(b5)).

Finally, the closest modes, and hence those between which it is easiest to modulate, are a fifth and a fourth apart:

- flamenco E mode / flamenco B mode (three common chords)
- flamenco E mode / flamenco A mode (three common chords)

The other modes have only one chord in common with the reference mode.

N.B.: This direct modulation device can be extended, by changing the degree of a chord, using the relative minor chords of the first- and second-degree chords of the mode: E = C#m; G = Em (for all the other degrees, the relatives are shown between the basic chords of the mode: F = Dm; C = Am; the Bm7(b5) chord has no direct relative).

- E = C#m: Modulation into flamenco G# mode (fourth degree)
- E = C#m: modulation into flamenco D# mode (seventh degree)
- G = Em: modulation into flamenco F# mode (seventh degree)
- G = Em: modulation into flamenco B mode (fourth degree)

By extending the direct modulations we can produce a more subtle hierarchy of the proximity of the various flamenco modes:

- a) Modes a fifth apart: 3 common chords + 1 relative chord (flamenco E mode / flamenco B mode).
- b) Modes a fourth apart: 3 common chords (flamenco E mode / flamenco A mode).

Nº 1 (Soleá por Bulería / Vicente Amigo)

1/2 II (cuerdas 5-4-3) E(#11) - - - - -

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

T
A
B

II F# - - - - - 1/2 II (cuerdas 5-4-3) E(#11) - - - - -

p ... i p

T
A
B

1/2 I (cuerdas 5-4-3) D#(b9)/F# x A Emaj7

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

T
A
B

II F# - - - - -

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

T
A
B

Nº 1 (Soleá / Niño Josele)

1/2 VII E7(b9) ----- | 1/2 VI -----

p m i p p m i m ...

T
A
B

1. E
2. Fmaj7 1/2 V (E^{b9}(#5)) Am⁷/G

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

T
A
B

1/2 IV E - - F - - - E - F 1/2 II A - D - - - Am/C

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

T
A
B

III G⁷/D F

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

T
A
B