



## LA EVOLUCIÓN ARMÓNICA DE LA GUITARRA FLAMENCA: ANÁLISIS DE LA OBRA DE PACO DE LUCÍA DESDE 1960 A 1990

*Jose Antonio Rico Rodríguez*  
Guitarrista flamenco

### Resumen

La armonía del flamenco está basada en progresiones y procesos cadenciales definidos, que a lo largo de toda su historia se han ido desarrollando, entremezclando con componentes musicales más relacionados con otros tipos de música. La aportación de Ramón Montoya ha sido muy significativa en la música flamenca, junto con la de los guitarristas que le sucedieron, hasta llegar a Paco de Lucía, la gran celebridad revolucionaria de la guitarra flamenca, el principal protagonista de este trabajo. Nuevas tensiones en los acordes, progresiones, patrones melódicos,...todo ello unido a la nueva concepción de grupo flamenco. No obstante, la cepa armónica de la música flamenca sigue vigente, y la cadencia andaluza junto a los giros y modulaciones clásicas, siguen manteniendo el esqueleto armónico de las distintas falsetas, a pesar de la continua búsqueda de nuevas sonoridades que realizan los guitarristas flamencos contemporáneos, siguiendo el rumbo que en su día emprendió el maestro Paco de Lucía.

**Palabras clave:** Armonía flamenca, tensión armónica musical, consonancia, disonancia, acordes, Paco de Lucía, análisis musical.

### Abstract

The harmony of flamenco is based on progressions and defined cadential processes, which throughout its history have been developed, intermingling with musical components more related to other types of music. The contribution of Ramón Montoya has been very significant in flamenco music, along with that of the guitarists who succeeded him, up to Paco de Lucía, the great revolutionary celebrity of the flamenco guitar, the main protagonist of this work. New tensions in the chords, progressions, melodic patterns, ... all this together with the new conception of the flamenco group. However, the harmonic strain of flamenco music remains in force, and the Andalusian cadence, along with the classic turns and modulations, continue to maintain the harmonic skeleton of the different falsetas, despite the continuous search for new sounds made by contemporary flamenco guitarists. , following the course that teacher Paco de Lucía undertook in his day.

**Keywords:** Flamenco harmony, harmonic musical tension, consonance, dissonance, chords, Paco de Lucía, musical analysis.

**Fecha de recepción:** 29/12/2017

**Fecha de publicación:** 01/01/2018

## ***La evolución armónica de la guitarra flamenca: Análisis de la obra de Paco de Lucía desde 1960 a 1990***

### **INTRODUCCIÓN**

La armonía supone uno de los grandes pilares que sostiene cualquier obra musical, mientras que la melodía tiene un sentido horizontal, la armonía es completamente vertical, existiendo a su vez una relación directa entre ambas. Se produce una serie de fenómenos físicos que permiten que a nuestros oídos sea agradable. En esa superposición de notas que forman los distintos acordes, a su vez aparecen disonancias, que tienen un propósito específico, las cuales participan de la música flamenca con bastante frecuencia.

En el flamenco ha habido una gran evolución en cuanto al ritmo se refiere. En la actualidad existe una serie de contratiempos, figuraciones rítmicas, y un asentamiento del compás, que no estaba presente en la primera etapa del flamenco. En cuanto a las melodías, sí que podemos hablar de una gran creatividad, protagonizada por grandes cantaores que han sido autores o recreadores de ciertos cantes. En la guitarra flamenca la melodía también ha experimentado ciertos cambios, aunque ha estado más sujeta a las progresiones armónicas de la época. La evolución armónica que ha tenido la guitarra flamenca ha repercutido también en la melodía, ya que a lo largo de los años se han utilizado otras escalas que antes no se utilizaban.

Podría decirse que la armonía ha experimentado un cambio bastante considerable en la guitarra flamenca, que posiblemente haya dado pie a la creación de melodías diferentes para las creaciones de nuevos temas como hicieron Camarón, Morente, y un largo etcétera de cantaores y guitarristas. El gran pionero de esta evolución parece ser el maestro Paco de Lucía, quien ha llevado la música flamenca a lo más alto.

Como en toda evolución, siempre tenemos un motivo o necesidad y una serie de elementos, incorporaciones, cambios...que dan lugar a dicha evolución. El objetivo principal de este trabajo consiste en resolver las siguientes cuestiones:

- ¿Cuándo y de qué forma comenzó la evolución de la guitarra flamenca en el plano armónico?
- ¿Qué hecho u hechos propiciaron esta evolución?
- ¿De qué forma repercutió en la guitarra y en el acompañamiento al canto?
- ¿Cuáles son las principales diferencias en cuanto a disonancias, progresiones armónicas, modulaciones que encontramos en la guitarra del maestro Paco de Lucía de sus últimas obras con respecto a las primeras?
- ¿De qué forma ha contribuido el desarrollo armónico de la obra de Paco de Lucía en los guitarristas posteriores?

Se trata de un trabajo de investigación donde se reflejan estas incorporaciones a través de un análisis de la obra del maestro Paco de Lucía. Considerando el jazz y otras músicas modernas fuentes de las que ha bebido y bebe el flamenco, es importante hacer una síntesis de los procesos armónicos que tienen lugar en estas músicas, y ver de qué modo han influido en el flamenco, dicho de otro modo: hacer una recopilación de los préstamos que Paco de Lucía ha hecho al flamenco, de elementos armónicos utilizados en otros tipos de música ajenas al flamenco.

Aunque existen algunos métodos acerca de la armonía del flamenco, sigue siendo un tema sujeto a investigación, del que puede realizarse un trabajo en profundidad. Podemos encontrar algunos libros, tratados, y artículos donde se nos habla en mayor o menor medida del fundamento de la armonía del flamenco, donde podríamos citar a Manuel Granados, Lola Fernández, Claude Worms, Guillermo Castro, Norberto Torres, Faustino Núñez<sup>1</sup>, Diana Pérez, entre algunos otros, que han servido como punto de partida, y que al mismo tiempo presentan ciertas discrepancias entre los distintos conceptos, que en ocasiones supone una tarea más laboriosa por esa falta de asentamiento en todo aquello que concierne a la teoría musical del flamenco.

La principal herramienta para poder llevar a cabo este trabajo ha sido el estudio de distintas transcripciones de guitarra flamenca, centrándome en la obra de Paco de Lucía, y realizando un análisis de gran parte de sus obras, desde sus primeros discos en solitario en la década de los 60, hasta las composiciones grabadas en su disco *Zyryab* en el año 1990. La consulta de libros de armonía musical, tanto de la armonía clásica como de la moderna, ha contribuido para poder plasmar de una forma académica los diferentes procesos que iba extrayendo de las partituras analizadas, añadiendo una sólida base de conocimiento sobre la armonía musical que adquirí en mis estudios realizados durante la obtención del título Profesional de guitarra clásica y el título Superior de guitarra flamenca.

Los trabajos de Téllez, así como los documentales y entrevistas a Paco de Lucía, han sido una fuente importante en lo que respecta a su biografía, sus inquietudes, motivos y la consecuencia de su desarrollo musical, así como los estudios de cara al aspecto social del flamenco realizados por el doctor Gerhard Steingress, y todo aquello relacionado con las nuevas corrientes de esta música.

Además de todo ello, la gran contribución del joven doctor Guillermo Castro Buendía, en su seguimiento, aportación de material, sus distintas consideraciones, reflexiones y correcciones, ha sido un “surtidor” muy importante para la elaboración de este trabajo.

---

<sup>1</sup> Todos ellos citados con mayor profundidad en la bibliografía

## 1. CONCEPTOS ARMÓNICOS DE LA MÚSICA FLAMENCA

A la hora de abordar la música flamenca, desde un punto de vista armónico, melódico, y la relación que existe entre ambos aspectos, tenemos que hablar forzosamente del modo mayor y modo menor, ya que hay una parte bastante considerable del flamenco que bebe de ambos modos.

Además de estos modos mayor y menor, que están considerados en la música occidental como música tonal, el flamenco a su vez también bebe de la denominada música modal.

Es aquí donde empieza el famoso lío de nomenclaturas, donde encontramos las denominaciones de modo frigio, modo frigio mayorizado, modo de mi, modo dórico, modo flamenca, y probablemente alguna más que desconozca. En cualquier caso, el objeto de este trabajo no es el de tratar de convencer a nadie de cual es el nombre ideal para este Sistema musical, sino el de analizar su estructura como uno de los pequeños puntos para seguir hilando en el tema que nos ocupa.

### 1.1 La escala flamenca

A lo largo de los años se han plasmado muchas teorías sobre el origen musical del flamenco, de las cuales pocas que puedan demostrarse, tan obsoletas y poco demostrables como la siguiente:

Después de más de veinte años de investigaciones sobre el origen y raíz del Cante Jondo andaluz, he llegado a la conclusión de que éste, especialmente en sus modalidades “soleares”, “seguiriyas”, “serranas”, “fandangillos”, “martinetes”, “cañas”, “polos” y otros más, tienen auténtica afinidad con el canto folklórico Indo-Pakistán. Como un modesto cantor de la música Indo-pakistaní y Cante Jondo, habiendo vivido en ambos países, y cantado en ellos, llegué a experimentar de cerca, en sus más hondas raíces, el sentimiento que ambos cantes entrañan. (Balouch,1955, p.25)

Otras que dicen que la escala flamenca parece tener influencias de la escala árabe (maqam), en concreto del maquam hijaz Kard Kurd<sup>2</sup>. La organización melódica sigue un sistema que consiste en una selección de notas a partir de las cuales pueden construirse melodías. Cristina Cruces Roldán, en su libro *El flamenco y la música andalusí: argumentos para un encuentro*, establece cuestiones comparativas en cuanto al ritmo:

Frente al ritmo “abierto” de los modos maqamat, las estructuras musicales fundamentales flamencas están más definidas, y los trazados rítmicos son un componente fundamental en su configuración... La fórmula

---

<sup>2</sup> El maqam hijaz kard kurd sobre un primer tetracordo *kurdi* en do, con cuatro bemoles si (*ajam*), mi (*kurde*), la (*hassar*), re (*zir qul*). El segundo tetracordo nawand sobre la nota de fa (*jaharkah*) y un último, de nuevo *kurdi* en do (Rabadán, 2012, p.71).

libre del maqam sólo podría emparentarse, en todo caso, con algunas modalidades arrítmicas del flamenco que son, no por casualidad, aquellas que demandan más inflexiones vocales. Pero incluso en estos cantes ad libitum, la norma persiste: los llamados “cantes libres” no lo son tanto pues “están libres de compás, pero no de ritmo interno [...]” (Cruces, 2003, p.37-38)

Otros autores ponen en tela de juicio las afirmaciones que se hacen acerca del origen musical del flamenco, y no aseguran, en ningún momento, que la música flamenca provenga directamente del maqam o de la música indo-pakistaní, refiriéndose incluso a “coincidencias puntuales” con aspectos musicales de otras culturas:

El estudio del flamenco se ha limitado hasta ahora a tratar de averiguar el incierto origen de este antiguo arte. En este sentido, la flamencología, ha discurrido entre encendidas polémicas y discusiones de difícil o imposible solución, porque en suma, nunca podremos llegar a saber dónde, cómo y cuándo surgió el flamenco, ni cual fue la aportación concreta de tartésicos, griegos, romanos, árabes, judíos, gitanos, ni andaluces, ya que la música transita por caminos muy distintos a los de la filología o la historia. (Hurtado, 1998, prólogo)

Algunos autores comentan la relación entre un modo musical árabe, el maqam hijaz y la música flamenca, afirmando que la fusión del modo frigio y el hijaz, dio como fruto la cadencia andaluza. Otros suponen –cuanto menos– una influencia de este modo en el flamenco... Afirmaciones como ésta, vertidas sin ningún tipo de demostración musical, poco ayudan a un estudio científico del flamenco, ya que, aunque esta influencia pueda parecer evidente, puede ser pura coincidencia”<sup>3</sup>. (Castro, 2014, p.57)

En cualquier caso, sí que podemos afirmar que gran parte del Sistema musical flamenco está basado en la escala frigia, aunque con ciertas reservas, ya que no siempre se ajusta de forma exacta o estricta a lo que entendemos por modo frigio, por lo que se utiliza otra denominación “modo frigio flamenco”<sup>4</sup>

En definitiva, cuando en música hablamos de escala, automáticamente tenemos que hablar de una nota como eje central, a la que denominamos tónica. La ordenación de tonos y semitonos es la que da esa característica y ese color determinado a cada escala. *Disposición especial en que se hallan siete notas formando escala dentro de las leyes de la tonalidad moderna*<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> CASTRO, Guillermo: *Génesis musical del cante flamenco: de lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconetti*, Libros con duende, Sevilla, 2014. En este trabajo, Guillermo Castro Buendía realiza un gran estudio de los antecedentes del flamenco desde el siglo XVII y épocas anteriores, donde plasma consideraciones importantes acerca de la herencia árabe, gitana y negra como aportaciones a la música flamenca.

<sup>4</sup> *Ibíd*, pág.107.

<sup>5</sup> Pedrell, 2009, p.158.

Manuel de Falla, cuando habla de la seguiriya y hace referencia al modo dice:

[...] la seguiriya gitana, la que, enriquecida por la música granadina de origen árabe, ha conservado los elementos más puros del canto litúrgico mozárabe y bizantino, es decir, “los modos tonales de los sistemas primitivos”, “el enarmonismo” y “la ausencia de ritmo métrico en la línea melódica” (p.165-166)

Sneew recoge también ese aire modal arcaico que plantea problema en su armonización:

Vimos que el fundamento tonal del cante flamenco, tal como lo percibió Gevaert es el modo dórico, con marcada tendencia a determinado tipo de bitonalidad dórico/Mayor. En este nivel no se diferenciarían caña y playeras, por un lado, y fandangos, malagueñas y rondeñas, por el otro. Por otra parte su descripción de cada uno de los subrepertorios revela considerables discrepancias entre ellos. La más importante, ya que ella sola puede explicar todas las demás, es la inherente incompatibilidad con la armonía que en las cañas y playeras detectó el autor, incompatibilidad que éste relaciona directamente con el carácter primogéneamente no acompañado de estos cantes. (p.1657)

Otro de los elementos que participan en el flamenco es el de la microtonalidad, que consiste en la música que utiliza microtonos (los intervalos musicales menores que un semitono). Los hermanos Hurtado lo explican así:

El sistema musical de Occidente divide la octava en doce semitonos exactamente iguales, que se corresponden en el piano con las cinco teclas negras y las siete blancas que hay desde el do al si; este sistema en realidad es una simplificación que trata de evitar los problemas que suscitará una afinación por quintas. En cambio, es característico de la música étnica, especialmente la oriental, la división de la octava en intervalos mucho más pequeños que el semitono, así la música hindú contempla 17, y la árabe 22. (p.23)

La presencia de estos elementos configuran esa personalidad a la música flamenca, fundamentada principalmente en esa escala de “Mi”, escala que se extendió por el Mediterráneo, y como he comentado al comienzo, coexiste en el flamenco, junto al denominado sistema tonal, modo mayor y modo menor.

En esta escala de Mi o modo utilizado en el flamenco, la distribución de tonos y semitonos es el siguiente:

I-II semitono  
II-III tono  
III-IV tono  
IV-V tono  
V-VI semitono  
VI-VII tono  
VII-VIII tono.

### 1.1.1 Acordes del modo de Mi



Los grados I-II-III-VI son acordes mayores, los grados IV-VII son menores, y el V grado es una triada disminuida. Es importante tener en cuenta que el I grado aparece con la 3ª alterada ascendentemente. Es un acorde mayor que proporciona esa estética sonora del flamenco, que simplemente podemos relacionarlo con el V grado de la escala menor armónica, como bien apunta Julio Andrés Blasco García<sup>6</sup>. No es lo mismo que ocurre cuando hablamos de modo frigio en el jazz, donde ese primer grado aparece en muchas ocasiones como un acorde menor.

Manuel Granados<sup>7</sup> establece una catalogación en la cual considera a los acordes IV-III-II-I como Acordes principales del modo, y a los grados VII-VI-V como acordes secundarios. O sea, los acordes que conforman la cadencia andaluza son los que fundamentan a este modo, y sobre los que están basadas la mayoría de las composiciones del flamenco tradicional.

Enric Herrera en su libro *Teoría Musical y Armonía Moderna Vol.2*<sup>8</sup>, nos dice que los acordes característicos son los que contienen el grado bII; en el grupo de los acordes triadas se encuentran los acordes bII y el bVII. Los demás acordes, el IV y el bVI, son tratados como no de tónica, y aún cuando se pueden usar como teóricos subdominantes, su uso no es frecuente ya que los dos son característicos del modo natural o eolio.

Lo que sí tenemos claro, es que el acorde bII tiene una gran atracción hacia el primero, es el acorde más característico de este modo, el cual reposa en ese I, por lo tanto, es el que funciona como Dominante. A su vez, el VII

<sup>6</sup> BLASCO GARCÍA, Julio Andrés: *Los cantos flamencos: el uso del ámbito teórico formal clásico, para su descripción, análisis, codificación y transmisión*. Tesis Doctoral. Universidad de Alcalá. 2008. Pág 60.

<sup>7</sup> GRANADOS, *Teoría musical de la guitarra flamenca: fundamentos de armonía y principios de composición*. Casa Beethoven Publicacions, D.L., Barcelona, 1998.

<sup>8</sup> Barcelona, Antoni Bosch, 2008.

también tiene esa función “secundaria” de dominante del I, el cual es empleado en ocasiones como acorde sustituto del bII.

El V grado es una triada disminuida, que suele preceder al bII, como podemos ver en este ejemplo:

*Ímpetu* de Mario Escudero:



El VI grado es el relativo mayor de este modo. Es un acorde que aparece prácticamente en todos los estilos que se trabajan en el modo de Mi. En el canto de la soleá aparecen constantes inflexiones a este grado, que suceden normalmente en el penúltimo verso de la estrofa.

También aparece esta inflexión en algunos estilos de seguiriya de los Puertos, la caña, el polo, bulerías, tientos, tangos, y, donde se muestra de forma más clara es en el fandango y todos sus derivados, donde más que una inflexión, se produce una modulación hacia este grado, separando entonces el plano tonal del interludio guitarrístico y la copla.

### 1.1.2 Tensiones que suelen aparecer en los distintos acordes del modo

A la hora de tratar la armonía del flamenco, y más concretamente este modo de Mi, tenemos que tener en cuenta que hablamos de una armonía muy particular, disonante, con varias notas añadidas que han sido resultado de esa tendencia a dejar cuerdas al aire, configurándole esa riqueza armónica y ese color tan particular que tiene la música flamenca.

Teniendo en cuenta esto, podemos establecer una serie de tensiones en cada uno de los acordes del modo, englobando tanto aquéllas que se producen por cuerdas al aire, como aquéllas que no, teniendo en cuenta que a veces se utilizan estas mismas tensiones en otras cuerdas, buscando otro timbre y color.

I GRADO	7-b9-sus 4
II GRADO	7-Maj 7- b5- #11-9-b9-13
III GRADO	7-9-#5-6-11-#11-13
IV GRADO	7-9-sus4-6-9-11-13
V GRADO	7-9-11-#11
VI GRADO	7-Maj7-#5-9-11-13
VII GRADO	7-b5-9-11-13

El b9 en el II grado aparece con poca frecuencia, y suele aparecer como un juego de floreo con la 9ª mayor o como apoyatura de la Fundamental del acorde. Las alteraciones del tipo b9, 9, 11, 13, pueden aparecer como acorde añadido (add9, add11), o como acorde suspendido (sus2, sus4). Recordemos que la diferencia entre ambos, es que en el acorde suspendido se sustituye la 3ª por la 2ª (o 9ª), y en el acorde añadido, además se incluyen la 2ª o 9ª y/o la 4ª u 11ª respectivamente. Es frecuente que estas alteraciones aparezcan entremezcladas y no siempre aparezcan de forma independiente. Así tendremos acordes del tipo 6/9, 7/#5, u otras muchas combinaciones posibles.

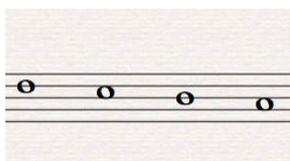
Los acordes alterados, que son aquellos con alteraciones cromáticas, suelen emplearse cuando el acorde tiene función de dominante

### 1.3 Cadencias: Cadencia andaluza. Cadencia flamenca

Cuando hablamos de cadencia nos referimos a una sucesión de tres o cuatro acordes que constituyen un proceso cadencial conclusivo. Este proceso cadencial reposa en el acorde de tónica, o sea, en I.

Se entiende por cadencia andaluza o también llamada cadencia flamenca, a la sucesión de grados I-VII-VI-V del modo menor. Esta cadencia ya se empleaba en la época del Renacimiento y Barroco en piezas de jácaras, pasacalles, folías, etc.

Si hacemos un recordatorio de los tetracordos griegos, observaremos un claro reflejo en el tercer modo eclesiástico.



Como podemos observar, se realiza de manera descendente, tal y como lo empleamos en el flamenco. Recordemos que se entiende por tetracordo la sucesión de notas descendentes comprendidas en el ámbito de 4º J.

Hoy día siguen existiendo discrepancias en cuanto a la ubicación de la cadencia andaluza. Existen ciertos tratadistas que tratan la cadencia andaluza dentro del modo menor, en concreto los grados I-VII-VI-V. Esta cadencia, como tal, tiene carácter conclusivo por sí sola, sin tener que esperar a continuación la resolución al acorde menor del que es dominante este último de los cuatro. En ese supuesto caso, si sería más conveniente de hablar de una Semicadencia.

Al igual que el Doctor Guillermo Castro Buendía, considero que es un simple cambio de concepto, es decir, pensar en la secuencia IV-III-II-I (de Mi flamenco), en lugar de I-VII-VI-V (de Lam).



I	VII	VI	V (la menor)
IV	III	II	I (Mi flamenco)

Los acordes son los mismos, pero al pensar en La menor, el músico puede tener la sensación de que no hay un reposo total al llegar a ese acorde de Mi, y considerar que en algún momento necesita resolver hasta “su tónica”.

Manuel Granados nos habla de Gran Tónica en su libro *Armonía del Flamenco*. Sin embargo, el otro concepto es pensar en un proceso cadencial conclusivo que termina en Mi (I), desligado de esa relación con la tonalidad de La menor.

#### 1.4 Tonalidad de rondeña y minera: Ramón Montoya

Ramón Montoya Salazar, más conocido mundialmente en el arte de la guitarra con su propio nombre artístico de Ramón Montoya, nació en Madrid en el año 1879, y falleció a los 69 años, el día 20 de julio de 1949, en su casa de la madrileña calle de Santa María de la Cabeza, nº 28. Se le considera el padre fundador de la guitarra flamenca moderna, que señalan un antes y un después. Ramón Montoya se labró una nueva técnica, alejándose de aquellas más obsoletas de sus antecesores, influenciando así a guitarristas como Luis maravilla, Luis Yance, los hermanos Manolo, Pepe y Ernesto de Badajoz, Pepe Martínez, Paquito Simón, etc.

Acompañó a grandes cantaores, entre los que destaca el célebre Don Antonio Chacón, quien consideró a Montoya como su mejor tocaor.

Además de su incorporación técnica a la guitarra flamenca, basándose principalmente en la escuela de Tárrega, Montoya destacó en su creación musical. Con Ramón Montoya se produjo la consolidación del toque de granaína (Si flamenco), toque de levante (Fa# flamenco).

En la revista de investigación *La Madrugá*, nº5, Diciembre 2011, Norberto Torres nos plasma como el cantaor Antonio Mairena en sus confesiones, señala claramente la diferencia entre dos escuelas de toque, la “primitiva” de Javier Molina, vía el Maestro Patiño, y la de Montoya, clásico-

flamenca, vía préstamo de la técnica de arpeggios de la escuela de Francisco Tárrega. Establece también la diferencia entre dos repertorios flamencos, los estilos “libres” y los demás, la especialización de Montoya en los primeros, especialmente los levantinos, y su incipiente emancipación como concertista. Después de relatar una velada compartida en la venta Samba de Madrid en 1949 con Manolo de Huelva, Montoya y guitarristas “montoyistas” como Luis Maravilla y los hermanos de Badajoz, comentan que:

A decir verdad ya antes de aquella noche yo había tenido ocasión de valorar a Ramón Montoya como el gran guitarrista que era. Este gitano, que había nacido en Madrid, aunque su familia creo que procedía de la parte de Linares, fue el primero que empezó a tremolar, y en este sentido se puede decir que enriqueció los toques de guitarra, pero no los toques gitanos, ya que él imitaba y se basaba en la escuela de Tárrega, clásica y no flamenca. Lo que enriqueció con sus trémolos fueron los toques libres, o sea por malagueñas, granaínas y toques de levante. En esto se diferenciaba Ramón Montoya de otro gran guitarrista, Javier Molina, el cual, basándose en los toques del maestro Patiño, también había enriquecido la guitarra flamenca, pero desarrollando los toques gitanos desde dentro. Por eso la especialidad de Montoya eran esos toques libres y por ese motivo casi siempre acompañaba a cantaores como Chacón, o, luego, al Niño de Marchena, y pocas veces a Manuel Torre o a Pastora, pongo por caso. (...). En el caso de Ramón Montoya, lo que pasaba era que se había ido especializando en los toques levantinos, acompañando casi exclusivamente a los cantaores que interpretaban este tipo de cante. Además, Montoya tenía tendencia a ejecutar solos de guitarra, sin someterse al cante, al igual que Sabicas y otros guitarristas, que ya se pueden considerar concertistas, aunque algunos de ellos demuestren que son también magníficos acompañantes del cante cuando se presenta la ocasión. (García Ulecia, 1976,p.119-121).

En esa misma revista, el doctor Guillermo Castro dice:

1911 se puede considerar como el momento en el cual aflora ya casi con definición el denominado “toque de Taranta”, año en que se comercializa una grabación de Ramón Montoya acompañando al Niño Medina unas tarantas; fueron grabadas para la casa Zonophone en 1910 con las letras “Un pañuelo me encontré...Se cría la hierbabuena”, y en ellas ya escuchamos los sonidos en la guitarra que nos hacen situarnos en el llamado “toque de taranta”, con sus típicas disonancias.

En 1936 Ramón Montoya incluyó otra sonoridad que fijó para toque de concierto, fue el toque de minera en Sol#. Esta sonoridad fue empleada también en los años 60-70 en el acompañamiento al cante, además de utilizarse en el toque solista. Esta tonalidad se encuentra un tono por encima, aunque mantiene ese color levantino, que viene dado por esa disonancia de segunda menor entre dos cuerdas. Otra ampliación realizada por Montoya es

la del tono de do# flamenco, donde propone una *scordatura*<sup>9</sup> que se conoce con el tono de rondeña, scordatura que según nos dice el flamencólogo Norberto Torres en su libro Historia de la guitarra flamenca, fue resultado del estudio que realizó Montoya de la afinación del laúd renacentista. Por otro lado, el investigador Faustino Núñez descubrió una noticia en la que aparece una scordatura en referencia al polo en el Diario de Madrid el 19 de agosto de 1800<sup>10</sup>, constatando en este caso que la aparición de este tono no fuese una aportación de Montoya. En cualquier caso este tipo de sonoridades han sido muy importantes para la ubicación de los distintos cantes. Así pues, un toque de levante está rápidamente en el tono de Fa# para cualquier aficionado, y no en un toque “por medio” o “por arriba”<sup>11</sup>



Tono de minera



Tono de rondeña

En el tono de minera (Sol#) lo más destacable es el intervalo de 2<sup>a</sup> menor que se forma entre la sexta y quinta cuerda. Este intervalo disonante entre dos cuerdas tan graves proporciona esa sonoridad tan particular. El tono de rondeña (Do#) destaca principalmente por la escordatura con el que se forma. La sexta cuerda se convierte ahora en Re, alcanzando un registro más grave, y dando bastante juego para armonizar con I y II grado ya que esta nota es la fundamental del acorde de II grado. La tercera cuerda es afinada medio tono menos, convirtiéndose en Fa#, consiguiendo un efecto tímbrico interesante cuando se combina con el Fa# de la cuarta.

Este tono tan característico ha sido usado posteriormente por diversos guitarristas hasta llegar al maestro Paco de Lucía, que además de utilizarlo para el toque instrumental de rondeña, recurrió a él para un cante que grabó con Camarón en el 1972 con el nombre de Canastera en el disco que recibía el mismo nombre. Musicalmente este cante – recalca Gamboa en su “Crónica de una obra completa” – *la Canastera se basa en un fandango de Huelva y está acompañada con un ritmo semejante al que Paco de Lucía utiliza en el final rítmico de la rondeña.*

Este tono de rondeña se sigue utilizando en la actualidad, aunque también se emplea la tonalidad de Do# sólo bajando la 6<sup>a</sup> cuerda, o incluso sin ningún tipo de ajuste en la afinación.

<sup>9</sup> Una scordatura es un cambio en la afinación de una o varias cuerdas de un instrumento de cuerda, para tocar determinada música o pieza musical.

<sup>10</sup> *Scordatura del Polo, tono de rondeña en 1800*, en el blog gestionado por Faustino Núñez *El afinador de noticias* el 30 de abril de 2012. [En línea] <http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2012/04/scordatura-del-polo-tono-de-ronden-en.html> [Consulta: 10 de febrero de 2015].

<sup>11</sup> Toque “por arriba” es el que equivale al toque en Mi. Toque “por medio” es el que equivale al toque en La.

Otras tonalidades, cercanas a ésta, que son empleadas, son las de Re# y Re flamenco, donde se suele afinar la 6ª en Re, como en el caso de *Gitanería Arabesca* de Niño Ricardo, o *Sólo quiero caminar*, de Paco de Lucía,

### 1.5 Modo mayor y modo menor

Aunque el dominio de la cadencia o escala andaluza en la música flamenca lo diferencia estructuralmente de la occidental, que es básicamente entre el modo de mi (el sistema arábigo-andaluz) y los modos mayor (que arranca en do) y menor (arrancando de la), único empleados actualmente en la música de Occidente, el flamenco no sólo se nutrirá genéticamente de la escala modal arcaica sino también de la constante recreación de muchas de las formas folklóricas andaluzas que, al aflamencarse, generaron dos estéticas hermanas, a caballo entre lo modal y lo tonal.<sup>12</sup>

En el flamenco, los estilos que están bajo la tutela del modo mayor son: cantiñas, garrotín, colombianas, guajiras, y cabales. Existen otros estilos donde aparecen guiños al mayor en determinados fraseos melódicos, como alternancia entre el modo mayor y modo flamenco, o simplemente en algunos subestilos<sup>13</sup> aparece íntegro el modo mayor: carcelera, milongas, alboreá, algunas bulerías, algunos tangos, algunas soleares (Carapiera). Esto mismo ocurre en el modo menor, y los estilos propiamente dichos en el modo menor son farruca, un tipo de vidalita, y la milonga de Juan Simón, y prácticamente poco más. Aunque, igual que ocurre en el modo mayor, existen palos donde se produce un “refrito” entre tonalidades, donde podemos encontrar secciones en modo flamenco y otras en menor, o combinar el modo mayor y el menor,...en ese caso englobamos a estilos como la bambera, peteneras, algunos tangos, bulerías, y las cantiñas de Córdoba.

En la guitarra flamenca, las tonalidades empleadas para el modo mayor son las de Do, La, y Mi, aunque con menor frecuencia son empleadas las de Sol y Re Mayor. A lo largo de la historia de la guitarra flamenca podemos encontrar algunas guajiras y zapateados en Re M como el que grabó Sabicas en 1966 en un disco titulado *Rey del flamenco*. Las alegrías *Mi Inspiración del año 1969*, pertenecientes al álbum *Fantasía Flamenca* de Paco de Lucía están en tono de Re M (bajando la sexta un tono), que pudieron ser fuente de inspiración (nunca mejor dicho) para el guitarrista almeriense Tomatito, que utiliza nuevamente la tonalidad de Re Mayor para la composición. La tonalidad de Sol mayor es una tonalidad que se ha utilizado en ocasiones para acompañar el cante del garrotín. Podemos encontrar un garrotín de Rafael Riqueni en Sol Mayor *De la vera*, las alegrías *Fantasía gaditana* grabada sobre los años 50 por Niño Ricardo, o las alegrías *Sol y sal*, grabadas en el año 1987 en el álbum *Flamenco* de Rafael Riqueni.

---

<sup>12</sup> Cruces, 2003, p.19

<sup>13</sup> Este término de “subestilo” lo empleo para hacer referencia a los muchos estilos personales y/o comarcales que se engloban dentro de un palo del flamenco, por ejemplo soleá de Frijones, de Joaquín el de la Paula, tangos de la Repompa, del Titi, extremeños, etc.

Las tonalidades de Lam, Rem y Mim son las que conforman el material que los guitarristas flamencos han utilizado para acompañar y elaborar obras instrumentales. En la tonalidad de Re menor es frecuente el uso de la *scordatura* en la sexta cuerda para buscar un bajo profundo en la fundamental del acorde de tónica, claro ejemplo lo tenemos en la *Farruca de Lucía* del disco El Duende Flamenco de Paco de Lucía.

Debido al modo en que está afinada la guitarra, estas son las tonalidades con las que los guitarristas flamencos han cultivado los distintos toques de acompañamiento y las distintas obras instrumentales. Aunque si indagásemos todavía más profundamente en toda la discografía y los archivos audiovisuales, quizás descubriríamos alguna otra tonalidad diferente, bien apoyada por scordaturas o sin ésta, para buscar un colorido diferente experimentando con otros tonos.

La armonía empleada en los cantes en modo mayor y menor es la misma que se emplea para la mayoría de la música occidental, que está sustentada principalmente por los grados tonales I-IV-V, con movimientos diatónicos y cromáticos protagonizados principalmente por dominantes secundarias.

Existe una conexión muy directa entre el modo mayor, menor y el modo flamenco, de hecho si analizamos la discografía guitarrística, podemos escuchar soleares donde en algún momento determinado parece que estamos en la menor en lugar de Mi flamenco, debido a la enfatización que se hace del IV grado, o un toque de granaína donde durante uno o determinados pasajes la guitarra suena a Sol Mayor. Este proceso aparece con bastante frecuencia en el cante flamenco, apareciendo más latente en el fandango y sus derivados<sup>14</sup>, en el cual la copla se desarrolla en el VI grado del modo, hecho que se conoce como bimodalidad, donde la introducción y las distintas variaciones de la guitarra están en Mi flamenco, y la copla se expone en Do mayor. A lo largo del análisis de obras de guitarra de los grandes maestros, incluido Paco de Lucía, que es el objeto de este trabajo, veremos algún/os ejemplo de dicha bimodalidad, aunque antes de abandonar este capítulo lanzo una pequeña reflexión: El término bimodalismo es usado para indicar la simultaneidad de dos modos, en ocasiones referidos a los modos mayor-menor, y en modos diferentes a éstos, con la peculiaridad de que aparecen superpuestos. Teniendo en cuenta esto, ¿Es del todo adecuado el término de bimodalidad en el flamenco? En ese caso quizás tendríamos que verlo desde otra perspectiva, con un sentido más estructural.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Derivados de éste son las malagueñas, granaínas y los denominados cantes de levante, aunque algunos investigadores lanzan la hipótesis de que la malagueña pudo ser la madre de la familia.

<sup>15</sup> Lola Fernández aborda los diferentes enfoques de análisis que se han establecido de la estructura musical de los fandangos flamencos y cantes mineros en un artículo de la Revista de Investigación sobre Flamenco La Madrugá, no 5, Diciembre 2011 ISSN 1989-6042.

Miguel Ángel Berlanga y Guillermo Castro proponen otro análisis en cuanto a la tonalidad del fandango, y consideran que la copla está igualmente en Mi, con centro tonal en el VI grado del modo (do) pero sin modulación:

Sin embargo, debido al carácter modal frigio de muchas de sus melodías y el posterior desarrollo de las malagueñas de cante, granaínas y cantes minero-levantinos que acentúan el modo frigio melódico y, teniendo en cuenta su semejanza con el resto de formas flamencas estudiadas en cuanto a sus patrones de armonización, nuestro planteamiento armónico va a ser considerar Mi frigio flamenco como tonalidad general para estos cantes. Y lo será tanto para el ritornelo como para las partes del canto, donde Do mayor es el VI grado, la menor el IV grado, Fa Mayor el II grado y Mi Mayor el I grado. (Castro, 2014, p.310)

## 1.6 Modulaciones principales

Con el término «modulación», se define el paso de una tonalidad a otra; este cambio de centro tonal puede producirse por medio de la armonía, la melodía, ambas cosas a la vez. (Herrera, 1995, p.35)

En el flamenco la principal modulación que se produce es la del fandango, en la que el centro tonal pasa a ser Do M en lugar de Mi Flamenco, todo ello en sus distintas transposiciones.

Podemos encontrar en varias ocasiones modulaciones a la tonalidad homónima, que se presentan principalmente en alegrías instrumentales, donde pasamos del mayor al menor o viceversa, a veces antecediendo el acorde de dominante (común en ambos modos), o simplemente como un contraste después de haber terminado una variación. Podemos observar este tipo de giros o modulaciones en obras como *De Chiclana a Cádiz* de Niño Ricardo, *Campiña andaluza* de Sabicas, o *Barrio la Viña* de Paco de Lucía, entre otras.

Además de estas dos modulaciones que podríamos decir que son las más comunes dentro del flamenco clásico, en los estilos flamencos que se desarrollan en el modo mayor existen algunas inflexiones, enfatizaciones, que en algunas ocasiones se convierten en modulaciones. Supongamos unas alegrías en Do mayor, los cambios de centro tonal que pudiesen aparecer, bien como un pequeño giro o bien como modulación hacia el modo flamenco son:

GRADO	MODULACION
I	DO Flamenco
III	MI Flamenco
V	SOL Flamenco

Un claro ejemplo de estas modulaciones lo podemos ver en la obra Guajiras de Lucía, grabadas en el año 1969 en el disco Fantasía Flamenca de paco de Lucía. En el siguiente capítulo abordaré un poco más detenidamente este tema, donde además aparece una modulación bastante menos común, donde el motivo principal se transporta un tono hacia arriba, pero no de forma diatónica, sino como progresión modulante.

Cuando la obra está en el modo flamenco, además de la famosa bimodalidad, principalmente al VI grado, y con menor frecuencia al IV, pueden darse otras modulaciones o giros característicos. En algunas ocasiones podemos encontrar la tónica flamenca convertida en tónica mayor, con el cambio de dominante, por ejemplo en la obra Ecos Jerezanos de Sabicas (1:45 aprox.). Otro ejemplo lo tenemos en el denominado Tango (Mayor y Menor) de Ramón Montoya (1:43 aprox.)

También es frecuente encontrar un cambio de centro tonal hacia el V grado, con lo cual si estamos en La flamenco, momentáneamente pasamos a Mi flamenco. Es un giro muy característico que sobre todo aparece en el toque por medio, aunque hoy día es un giro tan común que se emplea en cualquiera de las distintas transposiciones flamencas como un recurso.

Hoy día el tema de las modulaciones ha quedado un poco más a campo abierto, y podemos encontrarnos giros o modulaciones a tonalidades más lejanas que se salen de estas más clásicas. En el análisis de la obra de la obra de Paco de Lucía desde los años 60 hasta 1990, que es el tema que nos ocupa, veremos si ha habido alguna aportación de este tipo para los guitarristas que cubren la actualidad.

## **2. PRIMERAS OBRAS DE PACO DE LUCÍA: INFLUENCIAS DE SUS COETÁNEOS**

Una vez abordada la teoría musical que conforma la música flamenca, se realizará un recorrido de algunas de las obras del maestro Paco de Lucía, de forma que se extraigan las características principales de su obra en cuanto al plano armónico. A lo largo de este trabajo, a través de este “paseo armónico”, veremos como Paco ha ido desarrollando su música, notificando aquellas incorporaciones a la guitarra flamenca que anteriormente pudiesen estar carentes.

### **2.1 Primeros apuntes biográficos del maestro**

Francisco Sánchez Gómez (Algeciras, Cádiz, España, 21 de diciembre de 1947 - Playa del Carmen, Quintana Roo, México, 25 de febrero de 2014), considerado como el guitarrista flamenco de mayor prestigio internacional<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> En la Web *Biografías y vidas* [En línea]  
<<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/lucia.htm>> [Consulta: 21 de marzo de 2015].

El escritor Juan José Téllez, en su libro *Retrato de una familia con guitarra*, nos relata que Paco nació en el número 8 de la calle San Francisco que sirve como frontera entre el barrio de La Bajadilla y el de la Fuentenueva, en un barrio gitano y se crió rodeado de flamenco. Su madre es portuguesa, y uno de los primeros motes que tuvo Paco de Lucía fue el del niño de la portuguesa. Lucía La Portuguesa, le dio el sobrenombre que le acompañó toda su vida, y su padre le dio casi como única opción la de tocar la guitarra, con gran exigencia. Nos cuenta que su padre Antonio Sánchez Pecino fue guitarrista y letrista algecireño. Fue el primer maestro de Paco de Lucía. Le enseñó a poner las manos a conocer todos los trastes de la guitarra, las escalas, los cimientos con los que Paco empezó con la guitarra. Paco de Lucía, en el documental biográfico dirigido por su hijo Francisco Sánchez Varela, nos dice:

Mi padre le estaba dando una clase a mi hermano Antonio que para mi era muy fácil...él no lo cogía, se rascaba la cabeza, y yo le dije –si eso es muy fácil hijo!... Yo no había cogido la guitarra nunca. Cogí la guitarra y muy despacito lo toqué, entonces mi padre me mira y dice – anda siéntate ahí....Ahí ya empecé a tocar.

Cuando Paco cumplió 12 años, se presentó al público con su hermano Pepe, en un festival benéfico de los que se organizaban por Navidad. A partir de entonces se fueron dejando ver por festivales como el homenaje que se le tributó a Pepe Santiago. Pasaron a conocerse con el seudónimo de los Chiquitos de Algeciras.

En 1961 tras la independencia de Marruecos muchos de los españoles que habían recibido allí fijaron su residencia en Algeciras. Ese fue el caso de Juan García algecireño que había vivido en Tánger y que volvió a la ciudad con buena parte de sus enseres, entre los que figuraba un magnetofón, con el cual pudo grabarles, y ello facilitó la edición de tres discos pequeños en Hispavox, al poder mostrar la cinta a un amigo que era fotógrafo de artistas. Por aquella época, en el año 1962, Paco de Lucía y su hermano Pepe, los chiquitos de Algeciras, ganaron en el concurso de Jerez en el Teatro Villamarta un premio de 4000 pesetas para Paco por el de guitarra y otro de 35.000 pesetas para su hermano Pepe en el cante de malagueñas.<sup>17</sup>

Paco de Lucía nunca actuó en tablaos ni en fiestas, y directamente pasó a actuar en sala de fiestas de cierta categoría, como la de Torres Bermejas.

Paco de Lucía empezó a tocar para ganarse la vida ya que en su casa no había un duro y era el único oficio que podía darle su padre.

A una de esas fiestas que se organizaban fue un bailarín que se llamaba José Greco que en Estados Unidos era una estrella en aquella época...entonces dijo–Os llevo a América a mi gira, pero como Paco es más

---

<sup>17</sup> Téllez, 1995, p.76, 77.

pequeño va a ser más difícil arreglarle los papeles. Me llevo a Pepe mientras arreglamos la entrada de Paco allí. – Pasó un mes y no dio señales de vida, entonces mi padre lo llamó por teléfono y lo coaccionó para que me llevara.<sup>18</sup>

Su hermano Pepe se fue de gira con José Greco, y en ese mismo año 1962, Paco se fue de gira con José Greco. Aquello dio la oportunidad a Paco de tocar con Ricardo Modrego un guitarrista madrileño que procedía del Ballet de Pilar López, y qué fue importante en la carrera de Paco ya que le abrió las puertas de la casa Philips con quien grabó sus tres primeros discos.

La mayor influencia artística de su infancia la recibió del Niño Ricardo, el guitarrista más exitoso de España en aquella época, y por suerte amigo de la familia, a la que hacía frecuentes visitas.<sup>19</sup> La primera actuación en solitario de Paco de Lucía tendrá lugar en una fecha indeterminada de aquellos años en la guitar Society de Nueva York. Allí descubrió a Sabicas y a Mario Escudero. Sabicas le dijo que un guitarrista debía tocar su propia música que no tenía que copiar a nadie. Por aquella época Paco de Lucía estaba muy influido por el Niño Ricardo y las palabras de Sabicas le motivaron para empezar a componer: – *Sí, tocas bien, pero un guitarrista tiene que tocar su propia música. – Eso fue un “shock”,.. a partir de ese momento me olvidé todo lo que sabía y me puse a componer.*<sup>20</sup>

Grabó su primer disco en solitario en el año 1967, disco titulado *La Fabulosa guitarra de Paco de Lucía*. Dos años más tarde grabó un disco que empezó a definir más su estilo: *Fantasia flamenca*. De la mano de Jesús Quintero apareció una de sus grandes joyas *Fuente y Caudal*, con la rumba que lo llevó a la fama, *Entre dos aguas*:

Y de pronto sale un disco en el que me faltaba un tema, y yo por aquel momento estaba con el tema de la improvisación...Y de pronto ese tema se hace popular, y a mí me hace popular en España, yo me hice famoso, se pone en discotecas...aquello fue muy fuerte para lo que yo tenía previsto en mi vida.<sup>21</sup>

Paco de Lucía se convirtió en estrella de las listas de éxitos en 1973, con la rumba *Entre dos aguas*, que conquistó a un público más joven que se interesó por primera vez por la guitarra flamenca. Esto influyó además para que sus álbumes de la época, *El duende flamenco de Paco de Lucía* (1972) y, sobre todo, *Fuente y caudal* (1973), incrementaran su difusión y le valieran una fama que empezaba a exceder los límites del género.<sup>22</sup>

---

<sup>18</sup> *La Búsqueda [DVD]*. Director Francisco Sánchez, Universal Music Spain D.L., Madrid, 2014.

<sup>19</sup> Pérez, 2005, p.80

<sup>20</sup> La búsqueda, Ibid.

<sup>21</sup> *Francisco Sánchez: Paco de Lucía [DVD]*. Director Daniel Hernández, Jesús de Diego, Universal Music Spain, Madrid, 2003.

<sup>22</sup> Web Biografías y vidas, Op. Cit. [Consulta: 6 de marzo de 2015].

En 1975 actuó en el teatro Real de Madrid, un reto que supuso un reto importante en su carrera artística, reto que tampoco pareció enorgullecer enormemente al guitarrista:

Mucha gente en el flamenco se sintió orgulloso de aquello, pero yo, la verdad, no me sentí orgulloso porque llevaba años tocando en otros países en el equivalente al Teatro Real y era completamente normal, ¿por qué en mi país me iban a recriminar de alguna manera, o sea, -te vamos a otorgar el privilegio de tocar en este teatro- cuando yo ya había tocado en ese teatro en otros países donde además la música clásica era incluso más importante que en mi propio país?<sup>23</sup>

En ese mismo año aparece el disco *Paco de Lucía en vivo desde el Teatro Real*, y un año más tarde grabó el disco *Almoraima*, que supuso un pasito más a la revolución estilística, que pone fin a esta primera etapa que voy a diferenciar dentro de este análisis armónico en la carrera del compositor.

## **2.2 La fabulosa guitarra, Fantasía flamenca, Fuente y Caudal, Almoraima. Síntesis de los recursos armónicos**

En este trabajo voy a separar el desarrollo armónico de Paco de Lucía en dos etapas. La primera etapa va desde el año 1967, con su primera grabación en solitario, hasta el año 1976 fecha en la que grabó el disco *Almoraima*. La segunda etapa comienza a partir del año 1981, con el disco *Sólo quiero caminar*, tras haber experimentado uno de los cambios más notables en su trayectoria armónica, junto con Al Di Meola, John McLaughlin, en el disco *Friday night in San Francisco*.

Centrándonos en su primera etapa voy a tratar de hacer una síntesis de los recursos armónicos más utilizados por el maestro Paco, basándome en las tonalidades utilizadas, modulaciones, secuenciaciones armónicas y características en los acordes.

### **2.2.1 Tonalidades empleadas en la primera etapa.**

Teniendo en cuenta los cinco discos más relevantes como guitarrista solista de esta primera etapa que llega hasta el año 76, podemos observar en la siguiente tabla las distintas tonalidades que utiliza Paco de Lucía en las distintas obras, y al mismo tiempo ver el estilo o estilos que más aparecen, junto con la tonalidad/es más explotadas.

---

<sup>23</sup> Francisco Sánchez: Paco de Lucía, Op. Cit.

ESTILO	NOMBRE	TONALIDAD	DISCO
Soleá	Gitanos trianeros	Mi flamenco	La fabulosa guitarra
Soleá	Cuando canta el gallo	Mi flamenco	El duende flamenco
Soleá	Plaza Alta	Mi flamenco	Almoraima
Soleá por bulería	Celosa	La flamenco	Fantasía flamenca
Soleá por bulería	Solera	La flamenco	Fantasía flamenca
Seguiriya	Llora la seguiriya	La flamenco	La fabulosa guitarra
Seguiriya	De madrugá	La flamenco	El duende flamenco
Alegrías	Maestro Patiño	MiM/Mim	La fabulosa guitarra
Alegrías	Mi inspiración	Re M/Re m	Fantasía flamenca
Alegrías	Barrio La Viña	MiM/Mi m	El duende flamenco
Alegrías	Plaza de San Juan	LaM	Fuente y caudal
Alegrías	A la Perla de Cádiz	DoM	Almoraima
Fandangos de Huelva	Punta Umbría	Mi flamenco	La fabulosa guitarra
Fandango de Huelva	Aires Choqueros	Mi flamenco	Fuente y caudal
Bulerías (jaleos)	Ole	Mi flamenco	Almoraima
Fandangos naturales	Fiesta en Moguer	La flamenco	Fantasía flamenca
Bulerías	Jerezana	La flamenco	La fabulosa guitarra
Bulerías	Ímpetu	La flamenco	La fabulosa guitarra
Bulerías	El tempul	La flamenco	Fantasía flamenca
Bulerías	Punta del faro	La flamenco	El duende flamenco
Bulerías	Cepa andaluza	La flamenco	Fuente y caudal
Bulerías	Almoraima	La flamenco	Almoraima

Si nos fijamos en la tabla, podemos observar que la tonalidad más utilizada es la del toque por medio, o sea La flamenco, donde prima el toque por bulerías, hecho que se repite en la actualidad a pesar de las nuevas afinación es. Las tonalidades que emplea Paco hasta el momento son las utilizadas en aquella época, sin apenas ningún tipo de scordatura, salvo en el toque de la rondeña, o el de las alegrías con la 6ª cuerda en Re (*Mi Inspiración*), y en el estilo que introdujo junto a Camarón con el nombre de *Canastera* en el tono de Do# (rondeña).

Es característico el uso del modo menor en el toque de alegrías, hecho que se venía dando por aquella época, que había heredado de maestros anteriores.

### **2.2.2. Modulaciones empleadas en la primera etapa**

En referencia a lo dicho anteriormente, una de las modulaciones más características es la de la tonalidad homónima, tanto si es del mayor al menor, del menor al mayor, del modo flamenco al mayor o menor, y viceversa.

Podemos apreciar este tipo de modulaciones en obras como *Recuerdo a Patiño* donde la obra transcurre principalmente en Mi menor (Cejilla al 1), y realiza una modulación a Mi M. En *Barrio La Viña* tenemos el ejemplo contrario, la obra empieza en modo mayor (MiM) y rápidamente cambia a su tonalidad homónima (Mi m), donde desarrolla parte de su obra, para volver a Mi M, y acabar nuevamente en Mi menor, y en las Guajiras de Lucía tenemos el caso de obra mayor, que modula, entre otras tonalidades, al modo flamenco manteniendo la misma tónica, ejemplo que podemos observar en la introducción de esta obra. En las alegrías *Mi Inspiración*, además de un guiño al menor que se produce en el motivo de la introducción, aparece un pasaje (minuto 1:55) a modo de silencio en modo menor, que es la tonalidad más característica donde se suele realizar el silencio. Así pues, tenemos varios ejemplos que constatan este tipo de modulaciones.

En la bulería *Jerezana*, que está tocada en La flamenco, el maestro modula al modo mayor en su última falseta, para concluir en modo mayor con IV-I-V-I<sup>24</sup>. En el caso de la bulería *El Tempul*, se produce un guiño a la tonalidad mayor en la introducción, se desarrolla en La flamenco, y casi al final modula al modo menor (Lam), que es la tonalidad con la que concluye. La tonalidad menor en las bulerías era y es propia de los cuplés que se interpretaban a tiempo de bulería.

Estos intercambios del modo flamenco al modo mayor no sólo se producen en la bulería, sino que en estilos como la soleá también son partícipes de este hecho. Podemos tomar como ejemplo la soleá *Cuando canta el gallo*, donde podemos escuchar un breve giro al modo mayor (minuto 0:20 aprox.). Otro ejemplo donde podemos apreciar esto mismo es en la soleá *Plaza Alta*, donde aparece otro pequeño giro al modo mayor en la introducción.

Plaza alta (soleá). Tonalidad Mi flamenco (Cejilla II). Transcripción Minoru Setta. (Introducción):

---

<sup>24</sup> En las primeras grabaciones que tenemos de bulerías, que en ocasiones aparecen con el nombre de chufas, es bastante común encontrar un final en modo mayor, y aún cuando la melodía del cante esté en modo flamenco la guitarra concluye con V-I del modo mayor.



Además del cambio de modo mayor-menor, menor-mayor, etc., observamos también otras modulaciones o giros en las obras en modo mayor. Uno de los más característicos es el del denominado por algunos, relativo flamenco<sup>25</sup>, o sea al tercer grado de la tonalidad mayor, pero en el modo frigio. Este cambio es el que se produce en el canto de los caracoles, donde la guitarra acompaña en Do Mayor y en determinados pasajes cambia al modo flamenco de Mi, dando la sensación de estar en un toque por soleá. En las *Guajiras de Lucía* (2:45), *Panaderos flamencos*<sup>26</sup> (1:31), *Plaza de San Juan* (0:41), *Barrio la Viña* (2:33) y *A la Perla de Cádiz* (min. 2:00) podemos apreciar claramente esta inflexión.

Tomemos como ejemplo un fragmento de *Barrio La Viña (Alegrías)*. Tonalidad Mi menor- Mi Mayor. Transcripción Jorge Berges (min. 2:32 aprox.):



<sup>25</sup> Se considera a la tonalidad en modo frigio o flamenco con la misma armadura que su respectiva tonalidad mayor. Partiendo del modo mayor, se encuentra a una distancia de tercera mayor. Así Do Mayor tiene la misma armadura que Mi flamenco. Esta relación tan estrecha también se da a la inversa, donde partiendo del modo flamenco se modula al modo mayor (VI grado), hecho que se produce en el fandango principalmente.

<sup>26</sup> Aunque la he incluido en el repertorio de Paco de Lucía, ésta no es una obra compuesta por él, sino una recreación de una obra compuesta por Esteban de Sanlúcar.

(minuto 1:30 aprox.)

Otro de los giros empleados en las obras en modo mayor de Paco de Lucía es el del V grado en modo frigio. Podemos entenderlo como una enfatización de la dominante tonal a través de la dominante modal de ésta, o sea el bVI, produciéndose momentáneamente ese giro flamenco. En el modo menor también se produce, pero el efecto es menos notable, ya que el VI grado en el modo menor no hay que rebajarlo para que se produzca esa relación de semitono con el acorde de dominante, es simplemente un VI grado diatónico que en determinados momentos produce, en cierto modo, esa sensación flamenca al anteponerse al V. Sin embargo en el modo mayor ese VI grado sí está rebajado, siendo éste un acorde prestado del modo menor<sup>27</sup>, acorde que también se emplea con cierta frecuencia en cadencias bVI-V-I en obras en modo mayor del repertorio flamenco. En las alegrías *Barrio la Viña* y las *Guajiras de Lucía* podemos observar ese giro:

Barrio La Viña. Transcripción José A. Rico (min. 1:50 aprox.):

<sup>27</sup> Este tipo de préstamos son conocidos con el nombre de intercambio modal, del que se profundizará un poco más a lo largo de este trabajo.



*Guajiras de Lucía*. Tonalidad La M (Cejilla II). Transcripción Jorge Berges (min. 2:13 aprox.):



En esta última obra, además de esa modulación al modo flamenco, Paco realiza una modulación menos común, dentro de lo que se venía haciendo anteriormente, donde un motivo principal es transportado un tono, modulando de forma momentánea a Si Mayor en este caso. Como podemos apreciar, el compositor trabaja con un motivo, el cual utiliza para realizar las distintas modulaciones pasajeras, desplazándose en gran parte del recorrido, a través de distancia de tono. *Guajiras de Lucía*. Transcripción Michael Haas (min. 0:53 aprox.):



Volviendo al giro que se produce al V frigio, es necesario señalar que no sólo se produce en el modo mayor y menor, sino que también es empleado con bastante frecuencia en el modo flamenco, donde la música continúa en el mismo modo pero cambiando el centro tonal, volviendo brevemente a la tonalidad anterior. Este cambio es bastante frecuente en el canto de la bulería, donde es muy característica la secuencia armónica:

6            3            6            3            6            3            6            3  
 8 A (A7) 4 Dm    8 Dm    4 Dm    8 E    4 C7 F    8 Bb7 4 A(b9)

Ese Mi que aparece es entendido como un giro breve a Mi flamenco si tenemos en cuenta la melodía del canto. En algunas ocasiones le puede anteceder la dominante flamenca (Fa), sobre todo en las falsetas guitarrísticas. Podemos tomar como ejemplo las obras en Mi flamenco *Gitanos Trianeros* (minuto 0:40 aprox.), donde realiza un breve apoyo melódico hacia el V frigio con ese Fa#, *Viva la Unión* (minuto 2:00 aprox.), *el Témpul* (minuto 1:36 aprox.), *De Madrugá* (minuto 1:00 aprox.), *Tientos del Mentidero* (minuto 1:20 aprox.), *Cepa Andaluza* (minuto 3:42 aprox.).

Como podemos observar, es un giro característico que el maestro Paco emplea con frecuencia. *De madrugá* (Seguiriya). Tonalidad La flamenco (Cejilla III). Transcripción Minoru Setta (min. 1:00 aprox.):

The image shows a handwritten musical score for guitar, likely for the piece 'De madrugá' by Paco de Lucía. The score is written on three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains rhythmic notation and chord symbols: C.2, C.2, and b7. The second staff has a circled '2' above it and a blue box highlighting a section labeled 'GIRO A MI FLAMENCO'. The third staff has a circled '3' above it and a 'C.3' label, with chord symbols G and G. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

### 2.2.3 Secuencias armónicas y características de los acordes

Tomando algunos ejemplos de fragmentos de las obras de los discos comentados anteriormente, se puede plasmar una síntesis de los movimientos armónicos más empleados, así como una mejor descripción de los diferentes tipos de acordes que Paco utilizó con mayor frecuencia en este periodo abarcado.

Para realizar esta síntesis voy a dividir el estudio en obras modales y obras tonales, ya que los movimientos armónicos van a estar tratados de forma diferente, y de este modo se puedan sacar conclusiones de manera más concisa.

#### Obras modales.

Una de los movimientos armónicos que encontramos con bastante frecuencia es aquel sobre el que está sustentado el modo, o sea, la denominada cadencia flamenca (grados IV-III-II-I), o también conocida como cadencia andaluza. En esta primera etapa más clásica, conservado la tradición, es un recurso armónico que empleó con mucha frecuencia, del que extraigo algunos ejemplos de sus diferentes discos. En la obra *En la Caleta* (Malagueñas), perteneciente al disco “La Fabulosa guitarra” (min. 0:58 aprox.).



En la obra *Aires Choqueros* (Fandangos), perteneciente al disco *Fantasia Flamenca* (min. 1:27 aprox.)

85 CIII CI

88 F E Eb9

En la obra *Percusión flamenca*, perteneciente al disco *El Duende Flamenco*, aparecen pasajes en modo flamenco, donde encontramos también la cadencia IV-III-II-I. *Percusión flamenca* (Zapateado). Tonalidad DoM. (min. 1:51 aprox.):

85 IV III II I

88 C.I.

Es muy común encontrar esta cadencia con sus respectivas dominantes anteceditas, por lo tanto, si consideramos la tonalidad de La flamenco, tendríamos los siguientes acordes Dm-(G7)-C-(F7)-Bb-(E)-A. Esta última dominante aparece con muy poca frecuencia, ya que si tenemos en cuenta que estamos ante un modo frigio, la tendencia casi siempre será la de acabar con bII-I. En este caso, en ciertas ocasiones, el guitarrista emplea el bII con la séptima del acorde en el bajo, de forma que se produce un intervalo de 2ª, con efecto de sensible, con respecto a la tónica<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> Castro, Op. Cit., pág 109. En este libro, Guillermo Castro contempla esa sensible (7ª) como una nota perteneciente al acorde de V grado de dominante o dentro del acorde de VII grado de sensible: VII+.

Podemos poner como ejemplo las obras *Generalife bajo la luna* (1:50 aprox.) o *Cepa andaluza* (3:52), entre muchas otras. En este primer ejemplo sí aparece la dominante tonal, en lugar de la dominante modal, al concluir la cadencia. *Generalife bajo la luna* (Granáina). Tonalidad Si flamenco (Cejilla 3). Transcripción Jorge Berges:

*Reflejo de Luna* (Granáina). Tonalidad Si flamenco (Cejilla II). Transcripción Akira Seta

7ª en el bajo como sensible (Introducción)

En esta cadencia, donde tenemos al final un carácter conclusivo con los grados II-I, también llamado en la terminología de la guitarra flamenca cadencia resolutive<sup>29</sup>, nos aparece con distintas variantes en las distintas obras. Así pues podemos encontrarnos combinaciones como VI-III-II-I, o II-III-II-I, entre otras.

<sup>29</sup> Fernández, 2004, p. 84

*Los Pinares* (Tangos). Tonalidad La flamenco (Cejilla IV).  
 Transcripción Juan M. Cañizares (min. 0:40 aprox.)

The image displays a musical score for the tango 'Los Pinares' in La flamenco. The score is divided into six systems, each with a guitar line and a bass line. The guitar line includes melodic notation with triplets and slurs, while the bass line shows rhythmic patterns with stems and flags. Chord markings in red (VI, III, II, VII, I) are placed below the guitar line. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf), articulation (accents), and performance instructions like 'rit. 2. subito...'. The systems are numbered 29, 31, 33, 35, 37, and 39.

Estructura VI-III-II-VII-I

Otro de los apoyos armónicos en las obras modales utilizados por el maestro, que se da principalmente en el estilo del fandango y sus derivados, es el de la enfatización del VI grado (que puede servirnos de ejemplo este anterior de Los Pinares), donde aparece un juego entre el modo flamenco y su relativo mayor. Esto mismo también ocurre en la relación que se produce con el IV grado, donde podemos encontrar algún pasaje que parezca estar más ubicado en el modo menor que en el flamenco. Ejemplos que podemos apreciar de forma clara en la tercera falseta de los tientos *Llanto a Cádiz*, donde tenemos un momentáneo cambio de centro tonal al VI. *En la Caleta* (Malagueña). Tonalidad Mi flamenco (Cejilla II) minuto 1:12 aprox:

Apoyo en el IV grado

The image shows a musical score for a flamenco piece. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score is divided into three measures. Above the staff, there are labels for degrees: 1/2 V, 1/2 IV, Si, 1/2 V, and 1/2 IV. Below the staff, there are rhythmic patterns represented by vertical lines and dots. The lyrics 'P a m i A P a m i A' are written under the first two measures, and 'P a p i m a l M I M I' under the third measure.

En menor frecuencia encontramos enlaces armónicos que no se encuentran en un contexto tan diatónico, o bajo la tutela de los acordes de la cadencia flamenco, anteceditos por sus respectivas dominantes secundarias.

The image shows a musical score for a flamenco piece. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two lines of music. Above the first line, there are labels for degrees: CII and CVII. Below the first line, there are chord annotations: Em 9, F#, and F#m7(b5). Below the second line, there are chord annotations: Bm7, D7---(b5)G7, and F#.

En la taranta *Aire de Linares* (min. 1:56 aprox.), del disco *Fantasia flamenca*, tenemos el movimiento armónico siguiente:

Como podemos observar, aparece el acorde de tónica como un acorde semidisminuido<sup>30</sup>, que por un momento puede parecer un desplazamiento a Mim, y considerar este semidisminuido como un II de Mi menor, imaginando luego la dominante de Mi m de forma que apareciese el característico II-V-I de MI menor. Pero en lugar de ello, este acorde es enlazado a continuación con un IV grado, en este caso Si menor. También aparece otro fragmento en el que utiliza el VII grado con la quinta rebajada, convirtiéndose en un acorde semidisminuido también en ese caso, jugando con la coloratura del acorde (minuto 1:20 aprox).

Todos los acordes que emplea en este pequeño fragmento son acordes de 4 o más notas. Son acordes de 7ª menor, semidisminuidos, o incluso con 9ª (Mim 9ª que aparece al comienzo). Es una pequeña secuencia un poco más atípica considerando la época en la que Paco de Lucía se encontraba aún.

El quinto grado rebajado (medio tono), que no es un acorde diatónico del modo, es empleado por Paco de Lucía en sus composiciones. Podemos encontrarlo como una secuencia a modo de progresión, en la rondeña *Doblan las campanas* (5:00) Generalife bajo la luna (1:55), bien como un acorde que sustituye al acorde de dominante del II, como ocurre en las bulerías Ceba andaluza, o simplemente como una apoyatura melódica, como ocurre en *Los Tientos del Mentidero*.

Tomemos un ejemplo de la bulería *Ceba Andaluza*. Tonalidad La flamenco (Cejilla III). Transcripción Mº Livio Gianola (min. 0:40 aprox.)

### V GRADO REBAJADO



En la soleá *Plaza Alta* del disco Almoraima, aparece un I menor, al que le sucede un II, que cadencia en un V flamenco, realizando ese giro tan característico y frecuente que ya he comentado anteriormente. Normalmente a este V le suele suceder un II grado para cadenciar en el I, pero en este caso Paco realiza una especie de cadencia rota, rompiendo con otro fraseo que comienza en un I. Pero quizás lo más llamativo de este pasaje es la aparición de ese primer grado sin la tercera alterada, o sea un primer grado menor, que

<sup>30</sup> Debe ser disminuida y cuatría

a pesar de ser el acorde de primer grado en el modo frigio como ya se trató en el apartado del modo flamenco, no es un acorde común en el repertorio flamenco, o al menos en el repertorio más tradicional.

*Plaza Alta* (Soleá). Tonalidad Mi flamenco (Cejilla II). Transcripción Minoru Setta. (min. 0:30 aprox.):

En este ejemplo podemos observar cómo se van mezclando los modos de Mi flamenco y Mi menor (obsérvese el Fa# sobre el que cadencia).

### Obras tonales.

Del mismo modo que ocurre en las obras modales, donde se produce esa enfatización del VI grado, en las obras en modo menor encontramos determinados momentos donde existe alguna modulación o enfatización del III grado, o sea, de su relativo mayor, que sería el acorde equivalente a ese VI grado en el modo flamenco. Aprovechando la dominante del menor, es muy fácil encontrarnos giros al modo flamenco, dada la relación que existe, compartiendo la misma armadura. Por lo tanto, tomando este ejemplo, si nos encontramos en la tonalidad de Re menor, es muy común encontrarnos giros o modulaciones a La flamenco.

*Farruca de Lucía*. Tonalidad Re m. Transcripción Claude Worms (min. 2:51 aprox.)

### GIRO A LA FLAMENCO

Como podemos observar, en estos ejemplos y otros anteriores, vemos esa relación tan estrecha que existe entre el modo mayor, el menor, y el flamenco, donde a través de acordes comunes y distintas inflexiones, interactúan entre sí en la mayoría del repertorio flamenco. Así pues, en una obra compuesta en la menor para guitarra flamenca, es muy probable que encontremos la cadencia flamenca a Mi, y/o modulaciones a Do Mayor, y viceversa. Si escuchamos la primera sevillana de la obra *El cobre*, del disco Almoraima, vemos como conjugan el modo mayor, menor, y guiños al modo flamenco.

En las obras en modo mayor compuestas en esta primera etapa, el compositor se apoya principalmente en los grados tonales I-IV-V, junto con tintes más cromáticos producidos por dominantes secundarias, que con frecuencia suelen ser dominantes del IV grado o del VI, produciéndose en esta última un reposo a la tonalidad relativa. Todo ello acompañado de las pequeñas rotaciones, modulaciones, o simplemente como apoyos “colorativos” que se han expuesto en las modulaciones propias de las tonalidades mayores en la guitarra flamenca.

*Recuerdo a Patiño* (Alegrijás). Tonalidad Mim–Fragmento en Mi Mayor (Cejilla II)– Transcripción Moriyasu Ligaya (min. 2:20 aprox.):

Podemos percatarnos, tanto en este ejemplo como en otros, como el transcriptor escribe algunas notas sin atender a su función tonal. En este ejemplo, por enarmonía, teniendo en cuenta que es un acorde de dominante secundaria del VI grado, tendría que haber escrito Si# en lugar de Do. Este hecho es algo muy frecuente en los transcriptores de música flamenca, al no atender a su análisis armónico.

En las obras en modo menor también encontramos una fundamentación armónica basada principalmente en los grados I-IV-V, con dominantes secundarias, junto con cambio de centro tonal o pequeñas inflexiones a su tonalidad relativa mayor, o a su relativa flamenca.

Podemos destacar el enlace donde aparece un II grado rebajado que aparece en la obra *Percusión flamenca*, del disco *Duende Flamenco*, en un pasaje donde la tonalidad en ese momento es Mi menor. Este mismo acorde también lo podemos encontrar en la tercera sevillana de la obra *El Cobre*, del disco *Almoraima*.

*El cobre* (Sevillanas). Tonalidad Rem (Cejilla II). Transcripción Minoru Setta (min. 1:55 aprox.):

The image shows a musical score for guitar. The top staff is a melodic line with a 'gliss.' marking. The middle staff has a red circle around a measure labeled '1C'. The bottom staff shows a complex rhythmic pattern with tablature and lyrics 'cha m i i i i'.

En esta misma sevillana de *El cobre* podemos observar otro enlace interesante que también practicaban los maestros más veteranos, como es el caso de Sabicas. Este enlace ya el maestro algecireño lo había utilizado antes en alegrías, o en las famosas *Guajiras de Lucía*, donde encontramos un VI grado rebajado, como si momentáneamente apareciese el II grado flamenco de la tonalidad de la dominante, formándose esta cadencia  $bVI-V-I$  que, como digo, se utilizaba con cierta frecuencia en las obras en modo mayor.

*Guajiras de Lucía*. Tonalidad La M (Cejilla II). Transcripción Jorge Berges (min. 2:05 aprox.):

The image shows a musical score for guitar. The top staff is labeled with 'CVIII' and 'CVII' above it, and 'bVI' and 'V' below it. The bottom staff is labeled with 'CIV' and 'CII' above it. The score includes a red vertical bar at the beginning of the second staff.

*Campiña andaluza* (Alegrías). Tonalidad La M (Cejilla V).  
Transcripción Joseph Trotter (Introducción):

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. A specific chord is circled in red and labeled 'bVI' in red text below it. The bottom staff is in bass clef and shows a bass line with chords and some accidentals.

Interesante el acorde que primer acorde que aparece en el segundo pentagrama, ya que en este caso tenemos la dominante de la dominante, pero en este caso no es la dominante flamenca, sino la que se considera dominante tonal, con la particularidad que tiene la 5ª disminuida F7(b5). En un contexto más clásico, obviando el tema de la disposición e inversión, este acorde es considerado como un acorde de sexta aumentada.<sup>31</sup>

### Características de los acordes

Si nos fijamos en todos los fragmentos de todos los ejemplos hasta ahora expuestos, y tras un análisis exhaustivo de esa primera etapa de su obra, podemos establecer lo siguiente:

- La mayor parte de los acordes son triadas o cuatriadas, siendo más extraño encontrar acordes de cinco o más notas.
- Las tensiones que aparecen en los acordes son las propias que resultan de dejar las cuerdas al aire como ya se venía haciendo (principalmente la 4ª aumentada). La 9ª menor añadida es una tensión que aparece de manera casi constante en el acorde de tónica del modo flamenco, y en el resto de acordes, la séptima menor es la tensión más utilizada en sus composiciones, o bien como una nota diatónica, o bien como nota alterada en dominantes secundarias, o simplemente para mantener un efecto sonoro propio del estilo. La sexta mayor añadida es una tensión que también aparece con cierta frecuencia, tanto en los acordes mayores como en los menores. En menor medida podemos encontrar acordes con quinta aumentada, séptima mayor (interesante la coloratura que proporciona esta tensión en el comienzo de la soleá por

<sup>31</sup> Los cuatro acordes que comprenden el grupo conocido como *acordes de sexta aumentada* tienen en común el intervalo de sexta aumentada que se forma entre el sexto grado menor y el cuarto grado elevado cromáticamente. El nombre deriva de la disposición habitual de los acordes, en la que este intervalo característico se encuentra entre el bajo y una de las voces superiores (Piston, 1998:403).

bulería Celosa), u otras tensiones, como la interesante 9ª mayor que emplea en la introducción de los fandangos Aires Choqueros, creando una mayor tensión al utilizar la séptima menor en el bajo del acorde de segundo grado, creando un intervalo de 2ª mayor que mantiene una atmósfera de tensión, o la 13ª en el acorde de dominante sustituto de la dominante del VII (minuto 2:00 soleá Plaza Alta)

- Aparecen acordes por quintas, con un tratamiento en el enlace que se acerca más a la música Rock que a la música clásica, en bastantes ocasiones.
- Con mayor frecuencia aparecen en estado fundamental, aunque dada la afinación de la guitarra, algunos acordes aparecen en numerosas ocasiones en 1ª o 2ª inversión, ejemplo que tenemos con la disposición del acorde de Re, que el guitarrista algecireño utiliza en primera inversión en muchos de los fragmentos de sus obras. Este tipo de inversiones no sólo eran utilizadas para buscar una nota concreta en el bajo, sino también buscando el registro grave en la guitarra, que es muy propio en el guitarrista flamenco a la hora de hacer rasgueos o dibujos con el pulgar, y con las inversiones, se evitan notas falsas en los bordones a la hora de utilizar estos recursos técnicos.
- El pedal de tónica es un recurso utilizado por el compositor, reteniendo la armonía de la cual es nota fundamental y por lo tanto, extendiendo el efecto de estabilidad de la Tónica, creando a su vez un conjunto de notas extrañas y acordes con tensiones.

### **2.3 Estudio comparativo de los elementos armónicos de las primeras obras de Paco de Lucía con la obra de Niño Ricardo y Sabicas**

Dentro de la historia de la guitarra flamenca ha habido un antes y un después con la guitarra de Paco de Lucía. Dentro de ese “antes” tenemos una serie de guitarristas como Esteban de Sanlúcar, Pepe Martínez, Melchor de Marchena, Manolo Cano..., todos ellos, al igual que nuestro maestro algecireño, influidos por tres grandes revolucionarios de la guitarra flamenca: Sabicas, Niño Ricardo, y, como no, el considerado fundador de la guitarra flamenca moderna Don Ramón Montoya.

Considerando a éstos como las tres fuentes principales donde bebió Paco de Lucía en su primera etapa, destacando sobre todo la gran influencia que en él ha tenido el guitarrista sevillano Niño Ricardo, podemos plasmar en este trabajo aquellos materiales armónicos comunes y no comunes que existían en la música de nuestro compositor y en estas tres grandes relevancias de la guitarra flamenca.

- Armonía Tradicional flamenca, caracterizada por una armonía principalmente “consonante”, basándose en los grados diatónicos, tanto del modo mayor, menor, y flamenco, donde

también encontramos pasajes con acordes alterados que en un gran porcentaje funcionan como dominantes secundarias, estableciendo en ciertas ocasiones una armonía cromática.

- Modulaciones, inflexiones o giros propios de la época, que hemos visto realizados en la música del compositor algecireño:
  - Tonalidad homónima. Algunos ejemplos de cambios a la tonalidad homónima los podemos encontrar en La Rosa de Ramón Montoya, del disco El Genio De La Guitarra Flamenca (minuto 2:25 aprox.), o en las alegrías *De Chiclana a Cai* del disco Toques flamencos de guitarra del Niño Ricardo (minuto 0:15 aprox.)
  - Giro al V flamenco. Éste es muy poco empleado en la época. Ejemplos como el de la rondeña de Ramón Montoya (minuto 2:34 aprox.), o en los toques flamencos por tarantas (minuto 2:30 aprox.). Este es un giro poco empleado que el maestro Paco de Lucía ya utilizaba en sus primeras grabaciones
  - Inflexión al VI grado, como ocurre en el toque por granaínas de Niño Ricardo (minuto 1:50 aprox.) en el disco *Toques flamencos de guitarra*, en la famosa Rondeña de Ramón Montoya (minuto 2:43 aprox.), entre otros ejemplos.
  - Modulaciones o giros al III flamenco en el modo mayor. Lo encontramos en obras como el Zapateado en Re de Sabicas (min. 0:32 aprox.) o las alegrías en Mi del Niño Ricardo (min. 1:50 aprox.).
  - Giro al IV grado en modo flamenco. En las seguriyas del Niño Ricardo (minuto 2:27 aprox.) del disco Toques flamencos de guitarra.

En la primera etapa de Paco de Lucía, la armonía empleada en sus obras es bastante común a lo que hasta entonces se llevaba haciendo. Las modulaciones, giros y enfatizaciones hasta esta primera etapa no eran diferentes en prácticamente nada. Paco utilizó con mayor frecuencia el giro al V grado flamenco. Hasta entonces se había utilizado muy poco el giro al IV grado flamenco, como es el caso de alguna seguriya del Niño Ricardo o la obra Virgen de la Macarena, aunque en este último ejemplo no se corresponde con un giro sino con una modulación del tema principal. Los acordes empleados por estos grandes maestros contienen las tensiones típicas de la época, y prácticamente en casi ningún momento encontramos un IV con séptima menor, o un I con novena mayor. En cualquier caso estas tensiones aparecerían como bordaduras o apoyaturas melódicas que resuelven. En sus primeros discos en solitario, Paco de Lucía se mantiene en esa línea como hemos podido comprobar en los distintos análisis, aunque poco a poco empieza a incluir tensiones más inusuales, como la séptima mayor en un II grado (minuto 2:38 aprox. Generalife bajo la luna), o la 9ª empleada en un VII grado (minuto 1:56 aprox. Aire de Linares), la 7ª menor en el IV grado (Entre dos aguas).

En el disco Almoraima, aunque podemos encontrar alguna secuencia armónica más interesante<sup>32</sup>, y algunos acordes con tensiones menos habituales, el maestro aún continúa en una línea tradicional en cuanto al aspecto armónico. Sí que encontramos un cambio importante en la estructura formal de algunas de sus obras, la instrumentación y arreglos, con incorporaciones de instrumentos como el ud árabe, entre otros. Pero este tema no es una cuestión a desarrollar, ya que el objeto que nos ocupa de este trabajo es el del plano armónico.

## **2.4 Análisis de las líneas melódicas en las obras de improvisación: Entre dos aguas y Río ancho.**

### **2.4.1 Entre dos aguas**

En los años 70 llegó la improvisación al flamenco. Si antes se hacían pequeñas variaciones sobre las variaciones, en 1973, con la rumba Entre dos aguas, llegó la improvisación como tal de la mano del maestro:

La rumba nació en unos estudios de grabación. Yo tenía que hacer un disco porque la casa de discos me exigía que había que grabar ya. Entonces yo no tenía temas para grabar y allí mismo, en los estudios, llamé a un bajo, a un bongo, e improvisé sobre tres tonos la rumbita esta de “Entre dos aguas”. Ese tema está totalmente improvisado en el disco<sup>33</sup>. Es la primera vez en mi carrera como músico y en el flamenco que se improvisa a la manera que lo hacen los músicos de jazz<sup>34</sup>

Paco de Lucía empleó un modo de hacer flamenco muy parecido a la forma de un tema estándar de jazz, donde encontramos una melodía a la que sigue una secuencia armónica sobre la que improvisar, unos puntos de encuentro donde se vuelve al estribillo para luego cambiar de protagonista. Esta rumba se ha versionado en muchas ocasiones, y es elevado el número de guitarristas, aficionados y profesionales, los que han interpretado con mayor o menor fidelidad esta pieza, improvisando sobre la famosa rueda.

Entre dos aguas está estructurada en tres secciones. La primera se articula sobre las secuencias Am7-Bm7-Am7-B7, la segunda sobre Em-D7-C7-

---

<sup>32</sup> Destaco la utilización del recurso armónico que utiliza que consiste en el descenso cromático de la fundamental en el bajo del acorde de tónica (C.E.S.H) donde nos encontramos las progresiones Dm-Dm/C#-Dm/C en la bulería Almoraima, o en la tercera sevillana de la obra *El cobre*.

<sup>33</sup> Tal y como me comentó Guillermo Castro en conversación personal por e-mail en fecha de 24/07/2015, estas declaraciones presentan sospecha de que no sean del todo ciertas. Al menos parece ser que no se improvisó todo, ya que en el video que le hicieron en Rito y geografía del cante el 21 de mayo de 1973, ya tocaba esta rumba. Con lo cual es probable que llevase tiempo dándole vueltas a este tema. Otra cosa es que pensara incluirlo en el disco, esto quizás si se improvisó, es decir, se improvisó la grabación, tal y cómo quedó, pero el tema no salió de la nada.

<sup>34</sup> *La Búsqueda [DVD]*, Op. Cit.

B7, y la tercera sobre D7-Em. Entre la primera sección y las otras dos hay un cambio de velocidad, donde la última de ellas tiene un gran carácter rítmico sobre todo. Aunque podríamos hablar de un Mi menor generalizado en la obra, la tonalidad específica de la primera sección es Si flamenco, teniendo en cuenta que aparece el acorde de primer grado del modo frigio (Bm7)<sup>35</sup> y al mismo tiempo ese mismo acorde con la tercera alterada ascendientemente como es común en el flamenco. En la segunda sección tenemos la denominada cadencia flamenca IV-III-II-I, permaneciendo en el tono de Si flamenco, sin ningún tipo de ambigüedad, y en la tercera el maestro improvisa sobre Mi menor, concretamente podríamos hablar de Mi menor eólico, en el cual nos aparece el VII grado mayor, propiamente de este modo. Por lo tanto, podríamos decir que confluyen diferentes estructuras modales de Mi menor. Interesante, por la época a la que nos referimos, la utilización de la séptima menor para dar colorido, como “acorde más abierto”, que es una expresión que se utiliza en ocasiones para hablar de acordes con tensiones.

La melodía se mueve principalmente por grados conjuntos, apenas aparecen saltos, melodías muy cantables, con fraseos que en ocasiones parecen imitar al cante, acompañada de adornos, tipo mordentes o grupitos de notas rápidas. Encontramos alguna pequeña progresión melódica que se mueve por intervalos de 2ª, bordaduras y alguna doble bordadura, junto con numerosas notas de paso. Los saltos interválicos se producen en pocos momentos, sobre todo cuando se separan pequeñas secciones, y partes que recobran mayor interés.

#### 2.4.2 Río Ancho

“De la rumba Río Ancho poco hay que decir, pues no es más que la continuación de Entre dos aguas, incluida en su disco *Fuente y Caudal*. El éxito que tuvo con esta pieza hizo que Paco buscara la misma estructura para la nueva y, aunque melódicamente no tiene nada que ver con la anterior, en el resto de conceptos es idéntica”<sup>36</sup>

Esa opinión, junto a otras, convierte a Río Ancho en una especie de Entre dos aguas 2ª parte, sin poder sobresalir de la sombra de ésta pese a su éxito.

Es evidente que esta rumba tiene similitudes con su antecesora, pero también cosas que no tienen nada que ver. Melódicamente es bien distinta y encontramos un estribillo pegadizo, pero ahora el intervalo que lo caracteriza es el de la 4ª justa. Emplea algunos tintes sudamericanos en la melodía, como el descenso cromático sobre el acorde de tónica. Aunque indaga más en los efectos tímbricos, y encontramos una melodía un poco más elaborada que en la de *Entre dos aguas*. Paco aún seguía en una línea melódica sin demasiadas

---

<sup>35</sup> También podemos interpretar ese acorde como el relativo menor del III de Si flamenco, como una tendencia que desde hace años se viene prestando como un acorde de sustitución de éste.

<sup>36</sup> García Reyes, A.: Almoraima: *Una revolución con viejas armas*, Flamenco-world.

alteraciones, buscando en la mayor parte de la obra una melodía cantable y bien arraigada a su tonalidad, que por cierto, sigue siendo Mi menor, con cadencias flamencas a Si. La secuencia armónica de la introducción comienza en Sol mayor, jugando entre éste y su relativo menor (Em), concluyendo con un cromatismo melódico que es armonizado con la secuencia G- G7- F- C- Am9- B7. El estribillo se encuentra bajo este patrón Em- Am7- D7- G- C- B7., patrón sobre el que el maestro realiza una serie de variaciones virtuosas a modo de improvisación.

En la estructura sí encontramos más diferencia, destacando la reexposición de la melodía y la armonía de la introducción de forma variada, y utilizando el estribillo como material en otras secciones. (Pérez, 2005, p.129).

Por lo tanto, hasta el momento, encontramos un Paco de Lucía con una base muy ortodoxa, la cual continuó en sus primeras composiciones, y poco a poco fue incorporando elementos nuevos, algunos enlaces armónicos menos frecuentes y algunas tensiones nuevas en los acordes que no utilizaban los guitarristas anteriores. En el último periodo de esta primera etapa incorporó el elemento de la improvisación, donde el maestro algecireño se mueve por las notas del acorde, con la escala mayor, escala menor, o escala frigia, melodía arpegiada,... pero sin utilizar apenas disonancias fuera de la escala, ni excursiones a otras tonalidades en dichas improvisaciones. Además del elemento de improvisación, lo más destacable hasta entonces es la incorporación de instrumentos que no se habían utilizado antes en el flamenco, como el bajo, bongos, laúd, etc. El concepto de grabación por pistas fue otro paso más que nuestro admirado maestro aportó a la música flamenca, de forma que podían grabarse los instrumentos por separado.

### **3. CORRIENTES MUSICALES QUE HAN INFLUENCIADO EN LA MÚSICA DE PACO DE LUCÍA**

#### **3.1 Del Flamenco Tradicional al Nuevo Flamenco.**

Como bien sabemos, el flamenco es un arte de transmisión oral, que durante años, tanto familias gitanas como no gitanas han participado de este proceso de transmisión en los entornos familiares.

Podemos decir que el flamenco nació aproximadamente a mediados del siglo XIX, con una etapa *preflamenca* que va desde el último cuarto del siglo XVIII hasta aproximadamente la década de 1840, y a partir de unos antecedentes musicales que pueden seguirse desde el siglo XV.<sup>37</sup>

A tener en cuenta también que en España, siglos anteriores a la expulsión de judíos y moriscos, se dio un “refrito” de culturas: tartesos o fenicios, griegos, judíos, bizantinos, árabes, indios, gitanos y, por supuesto, andaluces. Nos remitimos a Blas Vega con la frase “El flamenco es un arte

---

<sup>3737</sup> Guillermo Castro realiza un trabajo de estudio y recopilación muy importante sobre los antecedentes de la música flamenca en su libro *Génesis Musical del Cante Flamenco*, Op. Cit

musical que procede de las continuas fusiones tonales y melódicas que se han forjado en nuestra geografía. Recorrido a partir del XIX cuando se inicia la renovación del flamenco hasta los grupos novísimos” (La Caña . -- nº 10, otoño 1994; p. 5 – 12). Por lo tanto los términos “puro”, “pureza”, no serían los más idóneos a la hora de dirigirse a este arte. El flamenco no se escapa de las distintas herencias musicales, nos encontramos por tanto con ese aire multicultural, una “mezcla” que define al flamenco.

Durante un siglo aproximadamente, los andaluces destilaron elementos de su música tradicional de forma que llegaron a cristalizar en los estilos flamencos. A partir de entonces podemos hablar de un Sistema musical flamenco definido, donde tenemos un “producto cerrado” en cuanto a estilos se refiere, y en estos últimos años podemos hablar de temas flamencos, pero de estilos nuevos creados como tal, no.

Cuando hablamos de *nuevo* flamenco nos situamos a finales de los setenta y ochenta, con el término *fusión*, proveniente del jazz fusión, y que es aplicado de igual modo al flamenco fusión, con el fin de acercar el lenguaje flamenco a otras músicas populares contemporáneas, fenómeno que se ha dado en toda la historia de este arte. Pero ahora las músicas que sufren este proceso de aflamencamiento son las de procedencia anglosajona y afroamericana: el rock, el pop, el jazz, el blues, y también la salsa y el son; y, en los últimos tiempos, la música electrónica de baile. (Vergillos, 2002, p.102).

Los pioneros de esta corriente denominada fusión fueron Lionel Hampton, Miles Davis, Gil Evans, Pedro Iturralde, Smash, Triana,...

Cuando hablamos de esta nueva corriente tampoco podemos olvidar al cantante Kiko Veneno ni al grupo Pata Negra, con una base flamenca con elementos del punk, rock y blues, dando una nueva frescura que atrajo a un mayor número de público.

Además de estos artistas mencionados, sin duda podemos dejarnos atrás a las dos grandes figuras que hicieron que este hecho se hiciese tan latente entre nosotros, que está a la orden del día en el flamenco dentro de los distintos espectáculos, grabaciones, proyectos, etc., no podemos hablar de nuevo flamenco sin las figuras de Camarón y Paco de Lucía.

Los tangos y las rumbas fueron los estilos favoritos para la producción de este mestizaje, aunque también se proyectó en otros como la bulería, de hecho una de las grandes obras del flamenco fusión es la famosa Leyenda del Tiempo, que está arreglada sobre una base rítmica de bulerías.

Leyenda que marcó un antes y después en el flamenco que con este cantaor de San Fernando como pionero, se consiguió otra panorámica y otra difusión de este arte. Un estallido de sangre. Un nuevo despertar de gargantas y guitarras. Flamenco, gitano y discretamente rockero. Camarón, Camarón de la Isla. Raíces auténticas engarzadas en la música actual. Una sorpresa

refrescante. Un barquito marinero paseándose entre salinas y amplificadores. Navegando más lejos que Smash, con mejor timón que Veneno, con más gracia y sabor que Triana. Camarón, Camarón de la Isla<sup>38</sup>.

Con Paco de Lucía, el reino del compás y la improvisación se dieron de la mano, dada su inquietud y sus oídos bien abiertos. Paco confiesa que nunca planificó los pasos de su carrera sino que todo fue surgiendo por azar, dentro del cual surgió el contacto con el jazz. Paco dice:

A veces me hubiera ha apetecido decir no pero por vergüenza he dicho que sí y me he metido en unos embolados tremendos (Téllez Juan José, p. 240). Algo así ocurrió cuando le invitaron a compartir escenario con John McLaughlin, y Al Di Meola.

Los flamencos tenemos mucha expresividad melódica y ritmo pero a la hora de armonizar e improvisar en esa armonía jazz estamos perdidos. Me pasé la primera gira con dolores de cabeza y terminaba los conciertos con dolores en la espalda para rabiar . Pasó el tiempo y de pronto empecé a sentirme muy a gusto ahí y me dio mucha alegría haber continuado. Pienso que todos los músicos deberían improvisar. (Téllez, Juan José p. 240).

Ya comenté anteriormente que desde el universo del jazz en Estados Unidos, Miles Davis, Gil Evans y John Coltrane son quienes a finales de la década de 1950 añaden sonidos flamencos a su música. Además del jazz, las fuentes de la fusión se encuentran también en el rock, la música clásica, la salsa, la música andalusí y cualquier otro género musical que un artista considere que puede confluir con el arte flamenco. (Arbelos 2003, p. 41)

A partir de entonces hablamos de hibridación musical, donde comienza un nuevo producto en el sector musical. Un nuevo producto que en un principio cuesta de asimilar a un arte que en principio se mostraba tan hermético en un sector elevado de aficionados.

La transgresión social instigó a que se produjesen cambios en la cultura, y a consecuencia de ello, a una serie de modificaciones decisivas en el comportamiento musical y el significado cultural de la música popular en la sociedad moderna y postmoderna (Steingress, 2007, p.70). En esta fusión encontramos elementos compositivos diferentes. Seguían trabajando sobre una base musical flamenca: los ritmos, los modos, las cadencias, etc., pero con un lenguaje que incorporaron de otras músicas, que mostraba un flamenco más elaborado, con un enriquecimiento melódico y armónico, con figuraciones rítmicas de alto nivel, que encontraba una gran adaptación en el mercado moderno. Se produce una globalización, donde lo local pierde su sentido limitado a un determinado entorno social y cultural. Se trata de un enriquecimiento de la música a nivel internacional.

---

<sup>38</sup> Revista Vibraciones. Septiembre de 1979, pág 24.

¿Es la “fusión” un hecho contemporáneo en el flamenco? Aquellos discursos sobre la pureza del flamenco pierden su sentido desde el primer momento que tenemos en cuenta la gestación del flamenco, y que ésta no parte de una iniciativa individual, ni siquiera de un círculo familiar íntimo, sino de una serie de materiales musicales y literarios de distinta índole: tonadilla escénica, zarzuelas, elementos afrocubanos...Hablamos de una hibridación musical que parte desde sus orígenes, que no sólo existe en el Nuevo flamenco. Luis Moreno en su reseña de la revista Trans. nº 12 sobre Gerhard Steingress, el Nuevo flamenco nos resume el proceso de hibridación como una consecuencia histórica: *La representación del flamenco como construcción híbrida, es donde se insiste en la imposibilidad de definir el flamenco en términos de “autenticidad” y “pureza” por cuanto ha sido desde sus orígenes el fruto de una hibridación.*

El flamenco sigue bebiendo de otras fuentes musicales, y ahora los ritmos, melodías, armonías, y arreglos instrumentales son diferentes a los de hace 40 años. Las influencias musicales sobre las que se apoya el flamenco actual son distintas, ahora llama más la atención las denominadas músicas modernas: jazz, rock, blues, funk, pop...Los cantes flamencos ahora se acompañan de otra forma, los guitarristas utilizan acordes con mayor número de tensiones, que en variadas ocasiones se utilizan de una forma colorativa, y no como apoyaturas melódicas que precisan resolver. Este tratamiento armónico es empleado sobre todo en el jazz, y hoy día es bastante empleado en los guitarristas flamencos, tanto en el acompañamiento al canto como en sus composiciones.

A colación del término composición, otra de las características bastante presentes en este nuevo flamenco es el de la composición propia. Además de las distintas recreaciones con nuevos arreglos en las interpretaciones de los cantes y toques flamencos, se interpretan composiciones de “temas flamencos”, con una actualización de las letras. Los artistas flamencos, ya no sólo tienen esa libertad de poder improvisar algunas notas o cambiar elementos rítmicos de aquellos modelos clásicos, sino que también pueden interpretar nuevas composiciones de ellos mismos o de otros, sin tener siempre que rebozarse en el material tradicional. En la misma conferencia apuntada anteriormente, Steingress dice: *los valores postmodernos se centran en el valor del individuo, en la sensibilidad hacia el entorno social y natural, la auto-realización y la libertad personal.* No obstante, ese trabajo individualizado en cuanto a la interpretación, es algo que prácticamente ha estado siempre ligado al artista flamenco, propiciando de esta forma ese virtuosismo que esta música ha alcanzado en sus vertientes de toque, baile y canto. Podría decirse que el arte flamenco es una forma musical viva que contiene en sí misma la renovación. Sus más clásicos artistas reconocen que nunca interpretan de una misma forma de un determinado tipo de canto, sino que siempre le añaden un matiz personal que lo modifica y lo recrea. (Arbelos 2003, p.41)

En la actualidad nos encontramos con un flamenco más elaborado, un flamenco más refinado conectado incluso con el ballet clásico, reflejado de una manera culta en espacios de élite. Los artistas flamencos han buscado esa

confluencia en otros géneros musicales para su propio desarrollo, al igual que los músicos extranjeros han mostrado un gran interés y atracción por el flamenco, y esto ha propiciado que hoy día tengamos este tipo de flamenco más vanguardista, sin que por ello dejen de existir artistas que se mantengan en la ortodoxia musical, conservando casi de forma intacta las formas clásicas, o bien artistas que se muevan en ambos mandos. Los artistas que se encuentran inmersos en una fusión de calidad son aquellos que han sabido plasmar perfectamente la ortodoxia. Anteriormente nombramos al gaditano Camarón como el ejemplo principal de esta nueva ola, quien antes plasmó en una extensa discografía los cantes desde una visión totalmente tradicional, siempre con esa personalidad que lo acompañaba a la hora de interpretar. Otro de los grandes cantaores que han contribuido a esta nueva corriente, dejando claro su gran conocimiento de la ortodoxia, es el cantaor Enrique Morente, él mismo nos dice:

La ortodoxia, a uno de los que más le gusta es a mí; pero yo creo que la ortodoxia debe servir para invitar a ver nuevos caminos. Porque esto es una música viva, esto no es una música de museo, si no estaríamos parados, estaríamos todavía en las cavernas” (Caballero, 1995, p.257).

En resumen, la esencia de este nuevo flamenco sigue siendo *la manifestación del alma herida del hombre*<sup>39</sup>. La instrumentación, aunque distinta a la forma tradicional no es nueva, ya que cantaores flamencos en el siglo XVIII ya habían cantado con instrumentos distintos de la guitarra. Desde hace varias décadas, los discos cuentan con lo que podríamos denominar un “flamenco de autor”, donde se plasman composiciones de temas flamencos sobre la base rítmico-armónica de los distintos palos, apoyando aún más ese concepto de individualización del artista. Las letras han sufrido también una renovación, donde se amplía la temática, o se musicalizan obras de poetas que tienen una métrica distinta a la que se usó anteriormente. No obstante, además de las interpretaciones de temas originales, los artistas siguen interpretando los mismos estilos que llevan ya fraguados hace más de un siglo, con un mayor conocimiento del lenguaje musical, pero en definitiva, los mismos estilos con las mismas letras. El purismo como tal no ha existido nunca, aunque en la vanguardia flamenca está en boga la armonía del soul, del bossa, de la música impresionista, o los ritmos del free jazz, junto con la mezcla con otros géneros musicales, como por ejemplo la música del Magreb.

---

<sup>39</sup> Resumen de la conferencia *DISECCIONES. Gerhard Steingress: Flamenco: neo-tradicionalismo y post-modernidad, dentro de los resúmenes de las intervenciones en el seminario Flamenco, un arte popular moderno, recogido en la Universidad Internacional de Andalucía [En línea]* <<http://ayp.unia.es/index.php> Universidad Internacional de Andalucía, donde se recoge > [Consulta 21 de Marzo 2015].

### 3.2. Un antes y un después en la música del maestro. El contacto con los músicos del jazz.

En la época del Impresionismo y del Nacionalismo, los ritmos populares del flamenco fueron llegando a la partitura de la mano de autores clásicos como Borodine, Moussorsky, Debussy Ravel o Béla Bártok. Una huella indeleble que se pase ahora por piezas de Stravinsky o de Bizet pero que se instalará sin estridencias en la obra de nuestros Albéniz Granados, Muñoz Molleda, Turina, o Felipe Pedrell, sin descuidar al buen amigo de este último, el imprescindible Manuel de Falla. Desde antiguo Paco de Lucía tuvo claro que *Manuel de Falla es sin duda mi maestro espiritual*. (1990 revista la Guitare Magazin). Su interés por la música clásica le llevará a Manuel de Falla. El disco Paco de Lucía interpreta a Manuel de Falla de 1978 incluyó cortes que el guitarrista ha mantenido luego en su repertorio, como *la danza de los vecinos*, *El sombrero de tres picos*, en tanto que de *El amor brujo* entresaca *danza ritual del fuego*, escena canción del *fuego fatuo* y *danza del terror*. A la guitarra de Paco en el disco se suma la presencia de sus hermanos y del grupo Dolores que incorporan percusión flauta y bajo. En los años 80 Paco de Lucía entró en relación con un guitarrista sevillano, José María Gallardo del Rey, quien dirigió su orquesta durante la gira internacional del Concierto de Aranjuez y con quien comparte una afinidad básica, como dice Paco de Lucía: *Bach es el más flamenco de todos los compositores*. Marcos Villanueva, concertista de guitarra natural de Algeciras pero profesor del Conservatorio Superior de Música de Barcelona, comenta la obra de Paco desde una perspectiva histórica, dice:

Mirando su obra desde una perspectiva histórica observamos en primer lugar como gran aportación de Paco al flamenco: un gran enriquecimiento armónico. La disonancia ha sido desde siempre una de las señas de identidad del flamenco y uno de sus más fascinantes atractivos. Pero estructuralmente el flamenco se movía en un ámbito armónico de unos pocos acordes (cadencia andaluza). La aportación de Paco a la guitarra en este campo tiene doble mérito. El haber enriquecido enormemente la armonía flamenca con acordes nuevos modulaciones etcétera y el haberlo hecho sin que se note. Cuando le oímos tocar esas falsetas y acompañamientos tan ricos en armonías, parece que éstas siempre han estado ahí. Eso es lo que él quiere decir cuando habla de evolución y no de revolución.

Aunque reúne todos los elementos propios de la fusión, la base musical es flamenca: tangos y bulerías, fandangos de Huelva, rumba o colombianas, además de un soniquete que él titula *Palenque*. El tema estrella es el que da nombre al disco *sólo quiero caminar*, un título que por cierto volvería a incorporar más tarde en *a live one summer night* (1984).

El primer estudio en razonar la relación de parentesco entre el flamenco y el jazz, la etnia gitana española con la etnia negra norteamericana, fue Brook Zern en 1973. Paco habla de las músicas puras que mantienen un mismo molde que las identifica: el jazz, el soul, el blues, el flamenco. Básicamente—declaraba el guitarrista algecireño a Jose Luis Bueno—:

Nunca he cambiado de estilo, es más, no sé cambiar de estilo ni me quiero apartar de lo que es mi raíz, mi identidad, lo que si hago es tratar de enterarme cómo toca otra gente. Me meto en muchos sitios, pero es solamente por las ganas de aprender algo nuevo para mí, y luego traérmelo para mi música. Los flamencos en general no sabemos música, y además particularmente, yo tampoco tengo la disciplina de ponerme a estudiar porque nunca lo he hecho. Yo he aprendido en la calle, a salto de mata, oyendo unos a otros. Ahora evidentemente encuentro a faltar el no haber podido dedicar mas tiempo al estudio, porque me gustaría saber armonía, me gustaría saber música porque eso te ayuda mucho.

Siempre tuve la curiosidad de aprender, siempre fui muy inquieto, como no podía ir a la escuela me reunía con músicos de jazz., incluso a pesar de sentirme inferior a ellos porque yo estaba tocando dentro de su lenguaje, me sentía perdido tocando esa música...un día le pregunto a Larry Coryell. Larry, cómo se improvisa? Larry soltó una carcajada y se va. Me voy detrás de él, lo agarro y le dije que te hablo en serio. Dime cómo se improvisa porque me estoy reventando la espalda. Me duele la cabeza cada día después de cada concierto. Me miraba y no se lo creía, y me dice bueno pues si estamos tocando esta armonía tú sabes que en este acorde va esta escala, tú puedes tocar todas estas notas en este acorde, luego cuando pasas a éste, puede tocar todas estas notas. Entonces digo Ah! Y ahí vi una ventana, se me abrió una ventana. Ahí empezó a dejar de dolerme la espalda y la cabeza. Me pasé varios días así, pero esto no es suficiente, yo tengo que contar algo dentro de esto.

Yo trataba de buscar notas que estuvieran casi fuera de la armonía que ahí es donde está lo interesante de la improvisación, parece que te vas de la armonía pero no, estás en el filo de la navaja”<sup>40</sup>

Juan José Téllez nos lo cuenta así en su libro Retrato de una familia con guitarra:

Entonces yo me fui con la gente del jazz porque son los que más saben de música en estos momentos. Hay gente con una preparación armónica que da miedo y una capacidad de improvisación extraordinaria. Entonces creí que por ahí había cosas que aprender lo máximo para recoger lo bueno y adaptarlo a nuestra música, nuestra tradición y nuestra forma de tocar. Siempre he crecido con el complejo de ser un flamenco que no sabía, y eso, a la hora de subir a un escenario, se convertía en rabia. Quería demostrar que tenía fuerza, velocidad y técnica. Pero ahora que me encuentro más seguro tocando, pienso que es mucho más importante la expresión y que la velocidad está a su servicio. Hoy toco más relajado, como en casa.

Antes de constituir su propio grupo y de lanzar al mercado “Solo quiero caminar”, Paco afianzaría sus coincidencias musicales con McLaughlin y Di Meola, recogidas en la mentada grabación “Friday night at San Francisco” (1981) o “Passion, grace & fire” (1983). En “Castro Marín” (1981), grabado en Tokyo, se les incorpora Al Dimeola, le acompaña en “Elegant Gipsy” y a John

---

<sup>40</sup> SÁNCHEZ, Francisco, Op. Cit.

McLaughlin, en “Belo Horizonte”. Con Chick Corea, desfila en el vinilo de “Touchstone”. O acompaña a sus habituales con Jorge Pardo, por ejemplo, en su soberbio “El canto de los guerreros” (1983) y con Carles Benavent y Amargós en “Dos de copas” (1985).

El círculo entre el flamenco y el jazz se cierra ahora en torno a Paco, como una apuesta de futuro para el destino de ambas músicas, según sugiere Germán Herrero. De repente, Paco no graba discos, en 1987 edita “Siroco” que sin descartar la influencia jazzística, en buena medida constituye un regreso al origen que en principio se trataba de un disco de transición y resultó ser una de sus cumbres personales. En 1990, sale al mercado “Zyryab”, nueva grabación con el nombre de un personaje histórico. Paco se sacó la espinita del cantaor frustrado e incorpora su voz para honrar a Zyryab: “Se trata– describía el propio guitarrista– de un árabe del siglo VIII<sup>41</sup>, que vivió en Córdoba durante la época de Abderramán II. Fue un precursor y quien le puso la última cuerda al laúd”.

Zyryab lo he grabado a trozos, durante seis meses. Tengo que componer cada nota que toco y no se tiene que parecer nada a lo anterior. Es la única manera de que un disco refleje la evolución de un artista. Por esto, hasta que no tengo nada nuevo que decir, no grabó.

### **3.3 Las distintas formaciones**

Paco de Lucía contó con distintas formaciones a lo largo de su carrera, y subieron al escenario junto a él diversos músicos para tocar las obras de sus discos.

Los primeros que tuvieron esa suerte fueron el grupo Dolores, que aparecieron por el año 1977.

El primer grupo que tuve nació en la época de “Entre dos aguas” cuando empecé a improvisar y me hacía falta un acompañamiento. Era 1977 y conocí al grupo “Dolores”, que me gustó mucho por su juego de percusiones y ritmos. Así que en la gira de ese año vinieron conmigo Jorge Pardo, “El Bodega”, en los vientos, Pedro Ruy Blas en la batería, Álvaro Yébenes al bajo, Toni Aguilar al bajo, y Rubén Dantas en la batería. Algunas veces también vino con nosotros Jesús pardo, “Leoncio”, al piano y Pepe “El Borrega”<sup>42</sup>Con este grupo grabó el disco homenaje a Falla.

Ese mismo año del 77 Paco tocó en concierto en la plaza de toros de Barcelona con Carlos Santana, e hizo un dúo con el guitarrista de jazz Al Di Meola para colaborar en el disco *Elegant gipsy*. A raíz de ello, Paco es llamado a participar en una gira por Europa y Japón con los guitarristas de élite John

<sup>41</sup> Llegó a la península en el siglo IX, a partir de l año 813. Nació en el año 789.

<sup>42</sup> [En línea] <http://www.pacodelucia.org/galeria/el-sexteto> [Consulta: 4 de Abril 2015].

McLaughlin y Larry Coryell. En 1981 y 1983 se reanudan las giras haciendo fusión, esta vez con McLaughlin y Al Di Meola, y en 1982 con el pianista de jazz Chick Corea. (Pérez, 2005, p.89).

Es importante subrayar que el modelo que busca Paco de Lucía para llevar el flamenco, o su música flamenca, a públicos multitudinarios, lo encuentra en la corriente llamada jazz-rock o jazz-fusión, debido a la coincidencia de fechas entre sus propósitos y la existencia entonces de esta corriente en el jazz, a sus contactos, conciertos, grabaciones con músicos y particularmente guitarristas de jazz-rock o jazz-fusión. (Torres 2005: 90)

Posteriormente constituyó la formación más importante que ha habido a lo largo del mundo del flamenco, el sexteto formado por Carles Bernavent al bajo, vientos de Jorge Pardo, percusión de Rubén Dantas, la guitarra flamenca de su hermano Ramón de Algeciras, la voz de su hermano Pepe de Lucía. Este sexteto, en su indudable supremacía flamenca, tuvo un claro tinte jazzístico, y en ocasiones recordaba a una banda de jazz. Llevó varios bailaores, primero fueron Ramírez y Manolo Soler, quién además de bailar, también tocaba la percusión. Luego el jerezano Joaquín Grilo, y ya en sus últimos años estuvo el joven Farruco. Además de éstos, podemos ver colaboraciones junto a Sara Baras y el gran maestro Antonio Gades. El sexteto se deshizo unos pocos años, y Paco de Lucía formó un trío con Juan Manuel Cañizares y su sobrino Jose María Bandera, pero volvió a reanudar las giras con el sexteto y en 1993 grabó una de ellas en el disco *Live in América*. A lo largo de los años hizo ciertas “reformas” con los componentes del grupo y al final renovó completamente la plantilla de músicos. Participaron artistas como el Viejín, Joaquín Grilo, Duquende, Montse Cortés, la Tana, Niño Josele, Alaín Pérez, Israel Suárez “El Piraña”, Antonio Serrano, Rafael de Utrera, David de Jacoba y Rubio de Pruna.

#### **4. ELEMENTOS Y APORTACIONES EN LA GUITARRA FLAMENCA**

Después de haber empezado a hacer sus primeros pinitos en el campo de la improvisación, con la famosa rumba de *Entre dos aguas*, tras un número considerable de composiciones plasmadas en discos, donde encontramos desde piezas “casi ricarderas” a otras con bastante personalidad, tras haber trabajado con grandes músicos del jazz y del pop y haber introducido instrumentos que eran ajenos al flamenco, nos encontramos en la segunda etapa, que comenté al comienzo de este trabajo, comienza a partir del año 1981, con el disco *Sólo quiero caminar*, disco que grabó con el famoso sexteto. A partir de ahora encontraremos cambios bastante relevantes en los elementos armónicos, y trataré de plasmar algunos de los más importantes, concretando de esta forma una de las principales preguntas que me han llevado a esta tarea: ¿Qué aportó Paco de Lucía a la guitarra flamenca desde el punto de vista armónico?

## 4.1 Nuevas tonalidades, tensiones y tratamiento de los acordes

### Nuevas tonalidades

En esta nueva etapa, lo primero con lo que nos topamos es con el uso de nuevas sonoridades en las tonalidades, debido principalmente a las nuevas scordaturas y transportes.

En el primer disco de esta etapa, tenemos los tangos que dan nombre al disco *Sólo quiero caminar*, en la tonalidad de Re flamenco, con la sexta en Re. Esta es una tonalidad que prácticamente no se había utilizado.<sup>43</sup> Esta tonalidad de Re flamenco también aparece en la introducción de la colombiana *Monasterio de Sal* de este mismo disco, que también emplea en algunos pasajes, además de como tonalidad de introducción.

En la bulería *Piñonate*, la tonalidad es La flamenco, pero tiene una afinación peculiar, una afinación que hasta el momento no había parecido en la guitarra flamenca, que consiste en afinar la primera cuerda en Re, bajando un tono, y la segunda en Sib, bajando medio tono. La afinación en la que la primera cuerda se baja un tono se la conoce como afinación caída, y es utilizada por los guitarristas de rock, metal y clásica, para realizar acordes de quinta de una forma más sencilla.

Norberto Torres nos dice:

Esta nueva afinación le permitió añadir al toque “por medio” disonancias como la segunda menor, propias del color del toque “por Levante”. Iniciación de un proceso de fusión de los colores flamencos “desde dentro” que también trabajó en el cante con Camarón de la Isla. Después han seguido otras afinaciones, sobre todo a principios de los noventa cuando se vivió una verdadera fiebre entre los guitarristas por buscar afinaciones, como la de Mi La Do# La Do# Fa# de sexta a primera que propuso Tomatito por taranta o Re La Re Sol Sib Re por tangos, la de Si La Re Sol Si Re# que utilizó Gerardo Núñez por seguiriya, también utilizada en esta época y ahora por El Viejín como color principal de la parte musical de las coreografías de Antonio Canales, y por Montoyita en rondeña en el grupo actual de Joaquín Cortés. (Torres, 2004, p.19).

Otra afinación bastante peculiar la encontramos en la obra *la Cañada* del disco *Siroco*, en el año 1987, uno de los discos culmen del maestro. En estos tangos la afinación propuesta es la siguiente: La-la-re-sol-la-re, contando de 6ª cuerda a 1ª. Es una afinación que produce una sonoridad bastante curiosa en el acorde de tónica, se pierde totalmente la sensación de encontrarnos en un toque en La flamenco (toque por medio).

---

<sup>43</sup> En esta tonalidad podemos recordar la danza Gitanería Arabesca del Niño Ricardo y la Danza Árabe del maestro Sabicas.

Además de las afinaciones, relevante también es el hecho de trabajar con tonalidades que eran menos usuales, por lo menos para determinados estilos, como por ejemplo los tanguillos de Casilda que están en Do# flamenco pero sin la afinación de rondeña, por lo tanto con una estética y colorido distinto. Esto mismo ocurre con la bulería *Soniquete* del disco Zyryab. En esta tonalidad de Do# flamenco el Niño Miguel compuso su famoso *Vals flamenco*, aunque en este caso no utilizó el semitono característico que se crea entre la quinta y cuarta cuerda, al dejar esta última al aire.

A lo largo de su obra, sin embargo, la tonalidad de Re# flamenco o Mi b tan utilizada en la actualidad, no fue utilizada por el maestro para sus composiciones. Tomatito ya en el año 1987 utilizó esta tonalidad en su primer disco *Rosas del amor*, hecho que ocurre también en el primer disco de Vicente Amigo del año 1991 *De mi corazón al aire*. Parece que no fue una tonalidad a la que al maestro algecireño llamase la atención para componer, pero en definitiva, esta tonalidad tan utilizada por los guitarristas flamencos contemporáneos, no estaba en el repertorio de Paco de Lucía.

Otro de los recursos que no empleó apenas era el del transporte de toques a tonalidades que pertenecen a otros estilos. Este hecho se le conoce con el nombre de Metaflamenco, término propuesto por Claude Worms, que Norberto nos explica de la forma siguiente:

Además de las afinaciones, a principios de los noventa pudimos escuchar otra ruptura con las normas anteriores, la de utilizar el acompañamiento de categorías de cantes para otros cantes, lo que Claude Worms llama “metaflamenco”, donde se evita la identificación inmediata de la estructura tradicional, “toque “en segundo grado” que supone una sólida cultura flamenca por parte del público”. Así la seguriya “Remache” que grabó Gerardo Núñez en su disco *Jucal* (1994) está compuesta sobre el “toque por granaína”. Tocar por seguriya utilizando el toque de granaína, es aquí un choque estético que sorprendió a los aficionados que empezaron entonces a quejarse de no identificar los toques cuando el solista iniciaba su composición. (Torres, 2004, p.203).

Como decía, es poco frecuente ver este hecho en la música del maestro, sí que podemos verlo en algunas ocasiones acompañando al cante, donde podemos escuchar el cante por tangos de Camarón con la guitarra en tono de granaína (Si flamenco), como es el caso de los tangos *Detrás del tuyo se va*, entre otros. Una obra que sí plantea este concepto, aunque fuera de la franja de análisis de este trabajo, es la soleá *Antonia* de su disco *Cositas Buenas* (2004). Esta soleá está grabada en la tonalidad de Fa# (tono de levante), aunque trabaja mucho con la forma de La, así que en su mayor parte parece más una soleá por medio que en el tono de levante.

## Tensiones y tratamiento de los acordes

Los acordes básicos, como todos sabemos, están constituidos por triadas, las cuales se forman con tres notas a distancia de 3ª entre sí denominadas fundamental, tercera y quinta. Si añadimos otra nota a distancia de 3ª también, tendremos acordes cuatríadas, o también llamados acordes de séptima por ser éste el intervalo que se forma entre la fundamental y esta última nota. A partir de aquí podemos ir sumando notas que tienen una función mayormente de adorno, que son imprescindibles en músicas como el jazz, el blues y el bossanova. Enrique Rueda en su libro de Armonía nos lo explica de la siguiente forma:

Estos acordes nuevos suelen explicarse como acordes de los ya estudiados a los que se añaden uno o varios sonidos con lo que se consigue enriquecer la textura, darles un color especial, pero no se altera su función tonal, en muchos casos hasta se refuerza. Casi siempre suenan como apoyaturas que nunca resuelven lo que es una prueba más de que las apoyaturas y las notas de adorno en general no son extrañas al acorde sino sólo al sistema dentro del que hemos querido clasificar los acordes. (Rueda, 1998, p.121).

Estos aparecen en su tratado como acordes con sonidos añadidos, o sea, según la nomenclatura de los músicos del jazz, acordes con tensiones.

Enric Herrera en su tratado Teoría musical y armonía moderna nos dice: *Debe tenerse en cuenta que las tensiones se consideran la expansión de los acordes cuatríadas* (Herrera, 1995, p.16). Estos serán los acordes de novena (9ª), oncena (11) y trecena (13ª), con o sin alteraciones.

Efectivamente, como nos indica Rueda, estas tensiones suenan como apoyaturas que nunca resuelven. En la primera etapa de Paco de Lucía, salvo algunas excepciones, Paco utilizó las tensiones que se venían haciendo de antaño, muchas de las cuales se habían producido al dejar las cuerdas al aire como se comentó en capítulos anteriores. En la mayor parte de sus obras utilizaba acordes triadas o cuatríadas, y cuando utilizó acordes de cinco notas, con tensiones de 9ª u 11ª, eran tratadas como apoyaturas que sí resuelven.

*Barrio la Viña* (Alegrijas). Tonalidad Mi M. Transcripción Jorge Berges (Introducción):



En la que hemos denominado segunda etapa, el compositor hace otro tratamiento de estas tensiones, busca otras sonoridades, otro colorido, en definitiva, realiza un tratamiento armónico que está más cercano al jazz, todo ello a consecuencia del contacto que mantuvo con músicos de este estilo, como ya sabemos. De este modo, a partir del disco *Solo quiero caminar* encontramos acordes Maj 7, 9<sup>a</sup>, 11<sup>a</sup>, alterados,... que como mencioné anteriormente, ha supuesto un antes y un después dentro de la obra musical del maestro.

Consideremos algunos ejemplos, para los cuales empleo el sistema de cifrado americano, dada la influencia de armonizaciones propias del jazz y otros géneros considerados como música moderna en las obras más contemporáneas de Paco, considerando por lo tanto, que es el más apropiado y práctico, sin que resulte muy tedioso a la hora de indicar las tensiones utilizadas.

*Chanela* (estructura armónica del estribillo). Disco *Sólo quiero caminar*:

The image shows a musical staff in G major, 4/4 time, with six chords indicated by red text below the staff. The chords are: GMaj7, F# 7, Bm 7, D9, GMaj7, and F#(b9). The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature.

En todo momento encontramos acordes cuatríadas como mínimo, con 7<sup>a</sup> mayor en el II grado que era poco habitual, exceptuando el II grado en el toque por arriba, donde sí encontramos esta tensión a menudo dada la disposición del acorde que queda con la primera cuerda al aire.

*La Tumbona* (Bulerías). Tonalidad La Flamenco (Cejilla IV):



Podemos observar la quinta aumentada en el acorde de II grado, generando una tensión muy particular y cierta ambigüedad en el modo (min. 1:20 aprox.).

En esta misma bulería aparece también un acorde alterado de 11<sup>a</sup> aumentada bastante disonante a la vez que original. En este caso lo ejemplifico con la bulería *Soniquete* del disco “Live in América” donde realiza la misma falseta.

*Soniquete* (Bulerías). Tonalidad La flamenco (Cejilla III). Transcripción Minoru Setta (min. 0:44 aprox.):



*La Cañada* (Tangos). Tonalidad La flamenco (Cejilla III).  
 Transcripción David Leiva (min. 0:22 aprox.):



Dm 9  
 sus4

C 9  
 sus4

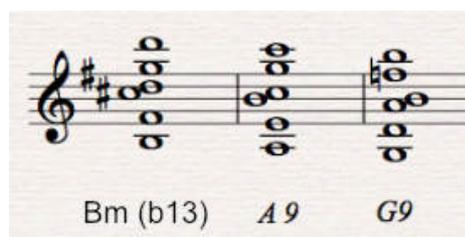


Bb 9  
 sus 4

Am 6

Además de las tensiones en este pasaje de *La Cañada*, interesante el final de la cadencia en la que emplea un acorde menor, ya que bien sabemos que el acorde de tónica en el modo flamenco es un acorde mayor.

*Tío Sabas* (Taranta). Tonalidad Fa# flamenco–Cejilla I– minuto 0:47 aprox:



*Casilda* (Tanguillos). Tonalidad Re flamenco- Re Mayor (Cejilla I).  
 Transcripción David Leiva (min. 0:14 aprox.):



El acorde de EbMaj7/G en algunos directos es sustituido por Cm 9. La estructura del acorde de A7(b5) ya apareció en un ejemplo de una obra de Sabicas en la página 39 , aunque en ese caso funcionaba como dominante de la dominante.

*Chick*. Tonalidad Si flamenco. Transcripción Laurent Boizet:

Fragmento 1 (Introducción)

Allegro

C V

Em (b6) Em6

Fragmento 2 (min. 2:28 aprox.):

C IX

harm

mi ma ma mi mi p (enarmonizar)

F dism C#(b9) A(b9)(b5)

¿Pero sólo aparecen este tipo de tensiones a partir de esta época? O siendo más explícito en la pregunta: ¿sólo aparecen estas tensiones para dar colorido (sin obligación resolutive) a partir de esta época? Tal y como comenté anteriormente sí que encontramos tensiones en épocas anteriores, no sólo en el maestro Paco sino también en otros grandes guitarristas que lo anteceden. Tensiones que normalmente se producen al dejar las cuerdas al aire, o incluso otras tensiones que se colocaron más intencionadamente, con una digitación concreta.

En este ejemplo de Sabicas podemos ver un acorde de novena menor de dominante en el modo mayor sin que resuelva descendentemente en el acorde siguiente.

*Campaña andaluza* (Alegrías). Tonalidad La M–Cejilla V–  
Introducción:

The image shows two staves of musical notation. The first staff is labeled 'bCVII' and contains the lyrics 'a m i p i m a m i'. The second staff contains the lyrics 'p i m a p p p'. Both staves feature a circled chord labeled 'V (b9)' in red ink, indicating a specific harmonic tension.

Pero a pesar de ello es preciso indicar que hay tensiones como la 7<sup>a</sup> mayor, la 13<sup>a</sup>, 6/9, etc., que son bastante poco habituales en la época anterior, insisto, sin ese carácter resolutivo, simplemente como una sonoridad distinta, o sea, sin tratarlo como una apoyatura melódica. Además de este hecho, es importante considerar la frecuencia con la que se hace en las distintas épocas, a poco que analicemos nos daremos cuenta cómo varía notablemente a partir del revolucionario disco *Sólo quiero caminar*.

#### **4.2 Rearmonizaciones, modulaciones, acordes sustitutos y nuevas progresiones armónicas.**

A la hora de hacer la clasificación de las dos etapas de la obra de Paco de Lucía, centrándome en la armonía que es el tema que nos ocupa, he tenido en cuenta, además de los acordes más floreados con distintas tensiones, nuevas progresiones y acordes, junto con sustituciones y/o rearmonizaciones de melodías que en la etapa anterior se armonizaban de manera distinta.

Aunque la cadencia flamenca IV-III-II-I, así como las denominadas cadencias intermedias<sup>44</sup>, siguen sustentando el esqueleto armónico de la música del compositor, (de lo contrario hubiese perdido la identidad flamenca), en su segunda etapa recurre a algunos enlaces armónicos no utilizados antes en el flamenco, o a sustituciones de acordes que proporcionan una sonoridad nueva en la música flamenca.

<sup>44</sup> Am-D7-G-C7-F-E/ A7-Dm-G7-C-Bm7(b5)-F-E/ F-G-F-E (Worms, 2007, p.12)

## Cadencia II7-V7-I

Esta cadencia es la más aprovechada en la música jazz. Esta secuencia puede presentarse para distintos grados, o sea para dominantes secundarias que son antecedidas por su correspondiente II. En ese caso esa cadencia podría dejar de ser diatónica, como ocurre en el segundo ejemplo.

*Soniquete. Bulerías (Live in América). Tonalidad La flamenco (Cejilla II). Transcripción Minoro Setta (min. 1:20 aprox.):*

The image displays a musical score for the piece 'Soniquete' in the key of La flamenco (Cejilla II). The score is written in treble clef and includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. Red annotations highlight specific harmonic progressions:

- At the top, a progression is labeled **II → VII → III → V → I** with red arrows indicating the flow. The notes 'ch i m' are written below the first measure.
- Below the first staff, a progression is labeled **VI → I FA MAYOR** with a red arrow.
- Below the second staff, a progression is labeled **III m7 → VII → V** with red arrows.
- Below the third staff, a progression is labeled **II → I Sib Mayor** with a red arrow.
- The text **II-V-I del II GRADO** is written in red between the second and third staves.

## Sustituciones por relativos

Uno de los recursos bastante empleados en la armonía del flamenco moderno es el de la sustitución de los acordes básicos de la cadencia por sus relativos. De forma que en lugar de encontrarnos IV-III-II-I, podemos ver IV-Im- VII-I. El III es sustituido por su relativo menor de la tonalidad principal, que se convierte en el I menor del modo, de forma que si estamos en La flamenco el III grado DoM es sustituido por Lam, al que normalmente se le

añade la séptima menor, proporcionado más notas comunes al acorde al que sustituye, y a su vez dándole un colorido más jazzístico. El II es sustituido también por el VII grado que también tiene función de dominante como vimos al comienzo del trabajo. En este caso SibM es sustituido por Solm(7)<sup>45</sup>. Estas sustituciones ya aparecieron en décadas anteriores de la música del compositor algecireño – no tenemos más que recordar la famosa estructura armónica de *Entre dos aguas* Am7-Bm7-Am7-B7– no obstante, es un recurso que se utiliza en un contexto más moderno y que también ha sido empleado por la generación de guitarristas que llegaron después de Paco.

Estas sustituciones son mencionadas por Claude Worms en su libro *Armonía del flamenco*, donde nos habla de la sustitución del VII por el II, poniendo ejemplos en distintas soleares de varios guitarristas: Niño Ricardo, Paco de Lucía, Tomatito y Gerardo Núñez. Con el III grado hace lo mismo, indicando que es sustituido por su relativo menor, poniendo ejemplos en una soleá de Enrique de Melchor y otra de Rafael Riqueni.

Tomemos como ejemplo la pieza *La Tumbona–versión Soniquete–* (Bulerías). Tonalidad La flamenco (Cejilla IV). Transcripción Minoru Setta (min. 1:14 aprox.):

The image shows two staves of musical notation for guitar. The first staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes marked '3c' and a circled '2' above it. Below the staff, there are two chord diagrams: one for Am7 and another for BbMaj7. The second staff continues the melodic line with another triplet marked '3c' and a circled '2' above it. Below this staff, there are two chord diagrams: one for Am7 and another for Gm. The chord diagrams are drawn on a six-string guitar fretboard.

Es curiosa la sustitución que realiza del primer acorde de la cadencia Rem (IV) por el acorde BbMaj7 (IIMaj7). Le confiere una sonoridad más moderna a la cadencia tan sólo cambiando el bajo del acorde. Por lo tanto en este ejemplo la cadencia resultante sería IIMaj7-III7-II(7)-I. Pongo la 7<sup>a</sup> entre paréntesis porque en este caso no aparece añadida, aunque sí es habitual que aparezca.

Ese IIMaj7 sería menos relevante en el toque por arriba – recordemos la tensión Maj7 generada por la primera cuerda al aire – aunque curiosamente sí nos sorprendería más si la disposición del acorde fuese otra

<sup>45</sup> El VII grado es un acorde que se utilizaba desde antaño, con esa función de dominante–ejemplo Aires de Puerto Real (Soleá) de Sabicas en el año 1966, en el minuto 0:35– aunque era menos habitual encontrarlo con 7<sup>a</sup> menor hasta la llegada de Paco de Lucía. En conversación personal con Guillermo Castro, me indicaba que ya incluso en el XIX aparece en partituras de guitarra.

distinta, ya que al guitarrista flamenco le vislumbraría el hecho de no ser una tensión generada por las cuerdas al aire, contextualizando



## II grado como acorde menor

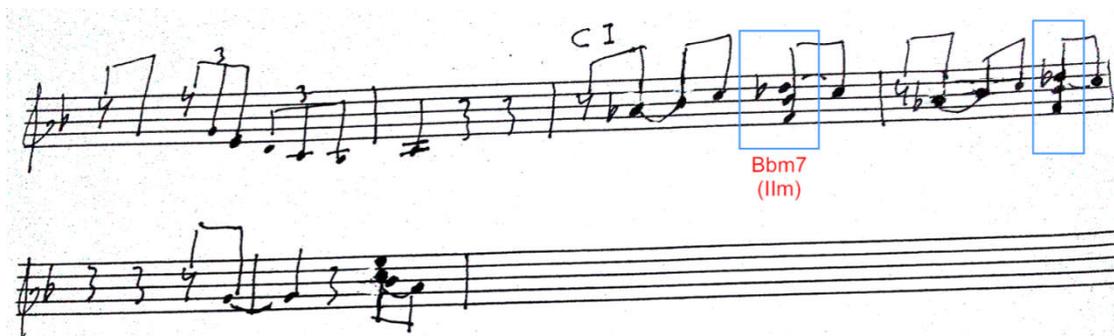
El acorde bII ya sabemos que es un acorde que en la tonalidad flamenca aparece como un acorde mayor que tiene una fuerte atracción hacia el I, ya que funciona como dominante. Suele aparecer con 7ª menor, o con tensiones Maj7 u #11 que como ya hemos visto se generan simplemente con la disposición abierta de dejar las cuerdas al aire, pero a partir de la etapa más contemporánea iniciada por Paco de Lucía, han sido colocadas de una forma más intencionada, buscando nuevas disposiciones. Bien, pues este acorde podemos encontrarlo como un acorde menor, que de igual modo resuelve hacia la tónica. Este tratamiento en el acorde es empleado por el maestro en diversas ocasiones.

*Sólo quiero caminar* (Tangos), Tonalidad Do# flamenco. Transcripción Claude Worms (Introducción, min. 0:20 aprox.):

**Dm6/9(II m)**

Además de la agitación sonora que produce el bII menor, las disonancias 6/9 contribuyen a proporcionar aún una mayor tensión en este acorde.

*La Tumbona*. Tonalidad La Flamenco (Cejilla IV):

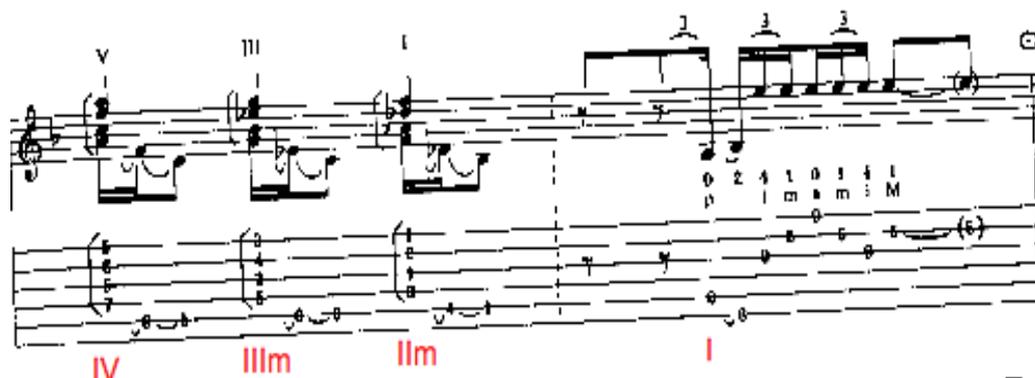


Si nos fijamos en el pasaje siguiente de la bulería *La Tumbona* (La Flamenco Cejilla IV), es bastante llamativo el acorde que aparece es esa secuencia. Lo más clásico hubiese sido utilizar el acorde de dominante del II grado (Fa7), sin embargo el maestro De Lucía utilizó este otro (La bemol), que está a distancia de 3ª menor (min. 2:07 aprox.). Ejemplifico con un fragmento de la bulería *Soniquete* (live in América) donde realiza el mismo pasaje:

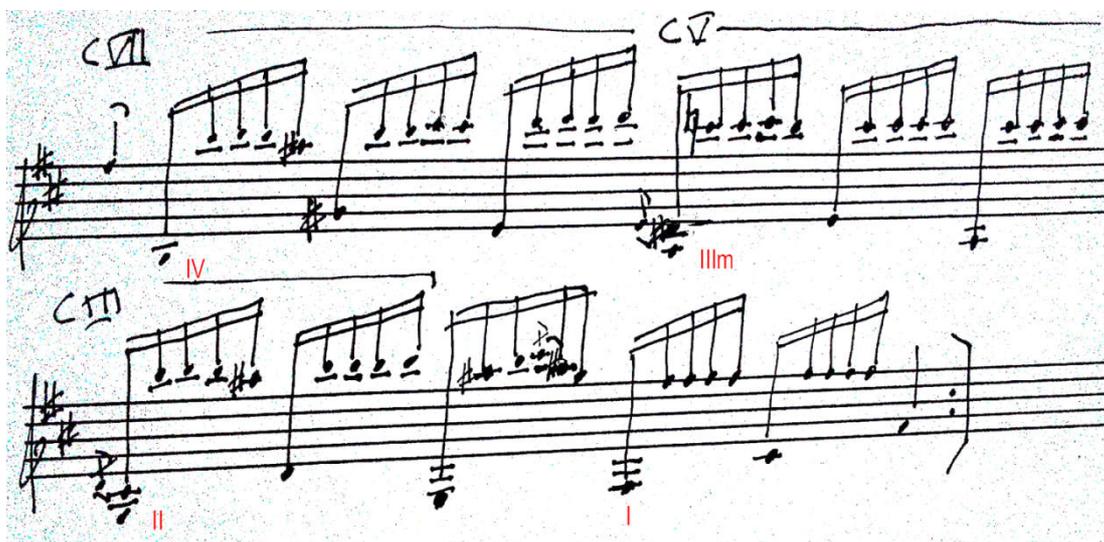


Otro acorde que en ocasiones aparece modificado es el III grado del modo flamenco, que también lo podemos encontrarlo en determinadas ocasiones como un acorde menor, que según el contexto armónico concreto, podremos entenderlo como un II-V-I del II grado (ver ejemplo de la página 69), o formando parte de la progresión IV-III<sub>m</sub>-II<sub>m</sub>-I como figura en este ejemplo:

*El Pañuelo* (Bulerías). Tonalidad La flamenco. Transcripción Claude Worms (min. 2:12 aprox.):



Tío Sabas. Tonalidad Fa# Flamenco (Cejilla II). Transcripción Alain Faucher (min. 2:25 aprox.):



### El V grado rebajado

Este acorde, que ya empleó en algunas obras anteriores como Cepa Andaluza, Generalife bajo la luna, etc., sigue siendo un recurso bastante empleado en esta segunda etapa.

*El pañuelo* (min. 2:50 aprox.):



### V rebajado



Fijémonos en la secuencia armónica del estribillo con el que improvisa Paco en la bulería *Soniquete* del disco Zyryab (Do# flamenco Cejilla III) en el min. 6:25 aprox.

E7- A- {**G7** F#7}- Bm7- {**A** G#(b9)}- C#m7- F#7- Bm7- E7- D7- C# (b9)

El acorde G7 es un V grado rebajado de la tonalidad de Do#, que es la tonalidad de esta obra. En este caso vemos que este acorde funciona como una apoyatura del siguiente, que es el acorde de dominante secundaria del VII grado. Podríamos considerarlo también como un acorde dominante sustituto<sup>46</sup> (Vsub), por lo tanto tendríamos {Vsub/ V- V/VII}. Esto mismo ocurre con los acordes del 2º corchete desde otros grados.

Este es un acorde que se emplea con mucha frecuencia en la armonía moderna, en la música del jazz y el blues, que genera una tensión mayor que el acorde de dominante por excelencia, y suele llevar las tensiones 9, #11 y 13. Paco de Lucía lo emplea a lo largo de su obra, además de en este ejemplo que hemos visto.

Otra interpretación que se le puede dar a este tipo de acordes es simplemente la de considerarlos como dominantes flamencas del grado concreto al que resuelven. Así que un mismo acorde puede tener diferentes lecturas dependiendo del contexto, de su resolución, de las tensiones que lleve, del tipo de música, del analista,... O sea, si estamos en Mi flamenco y aparece un pasaje con los acordes Bb-A7- Dm, podemos interpretar ese Bb como una dominante flamenca momentánea, un acorde apoyatura, o una dominante sustituta de tritono.

En este trabajo, pretendo realizar un análisis de los diferentes procesos armónicos que se han dado y se siguen dando en la música flamenca en torno a la figura del maestro Paco de Lucía, teniendo como referentes la base musical clásica y también aquellos movimientos que son más propios de la música moderna, de la cual se ha nutrido el flamenco en esta denominada segunda etapa. Es indudable que la mayoría de los guitarristas de antaño no pensarían en dominantes secundarias, sextas aumentadas, etc. a la hora de abordar sus composiciones, al igual que posiblemente el propio Paco de Lucía tampoco pensase en realizar un intercambio modal y otros muchos complejos procesos, pero eso no resta de que el flamenco es una música, basada en procesos armónicos modales y tonales que se pueden analizar perfectamente desde ese ámbito, no es una música que venga de otros planetas ni su contextualización musical sea tan exageradamente distinta como a veces se piensa. También es significativo tener en cuenta que, aunque los guitarristas flamencos se han movido casi siempre desde la intuición, dando rienda suelta a las posibilidades armónicas, éstas no han surgido de la nada, y parten de estructuras anteriores ya consolidadas (populares o no), y otras que los propios guitarristas han ido incorporando bajo el influjo de la música clásica,

---

<sup>46</sup> Es un acorde de dominante, que por tener el mismo tritono puede sustituirse entre sí. Su tónica está a una 5ª de distancia y su resolución, cuando funcionan como sustitutos, es por semitono descendente (Schneider, 2014).

y ya en los últimos tiempos de aquellas músicas catalogadas como modernas, las cuales también han bebido del impresionismo. Por lo tanto, es justificable poder realizar un análisis desde esta perspectiva, dejando abierta la interpretación de algunos pasajes que se prestan a más de una lectura, siempre que se utilice un criterio congruente, musicalmente hablando.

### Dominante bVII

Otro de los acordes que también funciona como dominante es el bVII. Es un acorde bastante empleado en el blues, que suele aparecer con 7ª menor, en ese caso podríamos decir que procede del modo eólico, o en otras ocasiones con Maj7, con lo cual lo ubicaríamos dentro del modo mixolidio. En ambos casos, este acorde tiene una gran tendencia hacia el I, y tienen una función de dominante.

*Monasterio de sal* (Colombiana). Tonalidad ReM. Transcripción Minoru Setta (Estríbillo, min. 0:42 aprox.):

The image shows a musical score for the piece 'Monasterio de sal'. It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bottom staff is a bass clef with the same key signature and time signature. The melody in the top staff is a sequence of eighth and quarter notes. The bass line in the bottom staff consists of chords and single notes. Two instances of the bVII chord are highlighted in red in the bass line, corresponding to the notes Bb and F# in the key signature.

Estos acordes no se forman sobre la escala mayor y por lo tanto no son diatónicos a ésta, pero se usan a menudo dentro de una progresión armónico-diatónica. (Herrera, 1990, p.81)

En la introducción de la rumba *Palenque*, del disco *Solo quiero caminar*, Paco utiliza este acorde en la introducción (como dominante de F), y lo aprovecha como acorde pivote para modular a Re flamenco, continuando la progresión con este motivo hasta llegar a La.

**F9- Eb9 (bis) – D(b9) Bb9- A(b9)**

### 4.3 Intercambio modal entre tonalidades relativas y entre mayores y menores paralelas

A la hora de trabajar en una composición musical, los músicos aprovechan los acordes provenientes del intercambio entre tonalidades paralelas o relativas, para realizar pequeños giros o modulaciones a un tono y medio hacia arriba o hacia abajo.

Por ejemplo: Si C mayor y C menor son tonalidades paralelas, y C menor y Eb mayor son tonalidades relativas, podemos modular fácilmente de C mayor a Eb mayor.

Robert Gauldin nos lo cuenta de la forma siguiente:

Los modos mayor y menor estaban claramente delineados en las composiciones tonales del Barroco tardío (ca. 1650-1750). Las piezas o movimientos eran tonalmente cerrados, ya que comenzaban y finalizaban en la misma tonalidad y modo, aunque podían incluir modulaciones en su transcurso. Más tarde, los compositores comenzaron a experimentar con la ambigüedad tonal introduciendo pasajes en la tonalidad paralela mayor o menor. Esta técnica, conocida como **intercambio modal**, fue utilizada con frecuencia por Beethoven y Schubert durante las primeras décadas del siglo XIX. La utilización del intercambio modal aumentó a lo largo de ese siglo hasta tal punto que en algunos casos resultaba difícil determinar si un pasaje estaba en modo mayor o menor. (Gauldin, 2009, p. 439).

Antes de empezar este capítulo, indicamos que el capítulo anterior ha sido concluido con uno de estos acordes prestados, como es el bVII. En el ejemplo de la colombiana *Monasterio de sal*, el VII grado de esta tonalidad es Do# disminuido, sin embargo en esta obra hay varios momentos que aparece como DoM, el VII grado de Re menor eólica, o también podemos considerarlo el VII grado de Re mayor mixolidio. Por lo tanto, el compositor utiliza acordes prestados de otros modos, de tonalidades paralelas. Este bVII funciona como dominante (con esa atracción que tiene hacia la tónica), pero proporcionándole a la cadencia un toque más moderno, más cosmopolita, con este cambio modal.

Además de este intercambio, existen otros que se utilizan con frecuencia, y que el maestro utilizó en cierta ocasión.

En esa misma obra de *Monasterio de sal*, encontramos también el VII grado rebajado y menor, podemos considerarlo un préstamo del modo frigio:

(Min. 1:19 aprox.)

Interesante también el V menor que aparece en este pasaje cromático. Este acorde de V menor es empleado en ocasiones por los guitarristas flamencos contemporáneos como un II-V-I del IV grado en el modo mayor. O sea, si por ejemplo nos encontramos en la tonalidad de La Mayor, podemos topar con algún pasaje con la secuencia Em7-A7-D, que como podemos comprobar, forman un II-V-I de Re mayor (IV grado de la tonalidad principal)<sup>47</sup>. En el modo menor también se utiliza en algunas ocasiones, para impregnarle el color modal característico del modo eolio, eliminando de este modo la función de dominante clásica del V grado.

El IV grado menor (procedente del modo eolio) también es partícipe de estos préstamos modales, y es muy frecuente encontrar un IV menor en una obra en modo mayor, principalmente en la música del bolero y la música brasileña.

En este ejemplo podemos observar como el compositor emplea Rem en lugar de Re Mayor, que sería el IV grado diatónico de la tonalidad de La mayor. También usa de nuevo el bVIIIm, y el acorde de tónica aparece menor. Aparece de nuevo el intercambio modal como recurso compositivo. *La Barrosa* (Alegrías). Tonalidad La M (Cejilla II). Transcripción Minoru Setta (min. 0:39 aprox.):

<sup>47</sup> Este tipo de análisis se utiliza para los *standard* de jazz.

The image shows a musical score for guitar, likely a transcription of a piece from the 'Barrio la viña' introduction. It consists of six staves of music. The first staff has fingerings 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5. The second staff has fingerings 2, 3, 4, 5 and includes the lyrics 'ch a m i' with arrows pointing to the notes. The third staff has fingerings 1, 2, 3, 4, 5 and includes the lyrics 'p a i p'. The fourth staff has fingerings 1, 2, 3, 4, 5 and includes the lyrics 'p a i p'. The fifth staff has fingerings 2, 3, 4, 5 and includes the chord labels 'Im' and 'bVII(m)'. The sixth staff has fingerings 2, 3, 4, 5 and includes the chord label 'bVII(m)'. The score also includes various technical markings such as accents, slurs, and triplets, and specific guitar techniques labeled '9c', '2c', '3c', and '5c'.

En la etapa más arcaica del maestro, con bastante poca frecuencia, encontramos algún intercambio modal. *Barrio la viña*. Transcripción Jorge Berges (Introducción):

Alegrías Trans. Jorge Berges

①  
② C IX ...  
③

C VII ...

! m i ... p ! ! m i

12 11 9 11 9 12 10 9 7 9 7 10 9 7

0 7

II m(b5)

C IV ... C VII

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

0 6 4 5 6 4 5 4 6 5 6 6 4 6 8 6 7 7 8

0 8

En este caso toma prestado el II grado del modo menor, apareciendo como una triada disminuida.

Si nos fijamos nuevamente en todos estos ejemplos anteriores sobre las distintas incorporaciones armónicas, es bastante menos frecuente encontrar los acordes triadas, aparecen casi siempre como acordes con séptima u otras tensiones, manteniendo ese sabor jazzístico del que Paco se empapó por aquellos años.

Continuando con la falseta anterior de *La Barrosa* (min.0:55 aprox.) observamos como aparecen distintos acordes prestados del modo menor, formando en este caso un II-V-I del bVII. Se produce en este caso un guiño a la tonalidad de Do mayor- II-V-I de Do M-que rápidamente regresa a la tonalidad de origen (La Mayor). Con esta pequeña modulación damos paso al siguiente punto que trata más a fondo este tema de las modulaciones.

#### 4.4 Giros y modulaciones en la segunda etapa

Los giros, inflexiones y modulaciones clásicas que hasta ahora habían aparecido en la etapa anterior continúan utilizándose en esta etapa más moderna del maestro. Son giros que a lo largo del tiempo han pasado a convertirse en recursos armónicos “estándar” del flamenco, no sólo utilizados en las distintas falsetas sino también en el canto flamenco flamenco clásico, en el canto más vanguardista, y en las nuevas composiciones que se hacen de “temas flamencos” o “aflamencados”.

Seguimos escuchando los cambios de tonalidad al homónimo mayor-menor-flamenco que ya se venían haciendo desde antaño. *Montiño* (Fandangos de Huelva). Tonalidad Mi flamenco. Transcripción Alain Faucher (min. 2:15 aprox.)

Resulta curiosa la progresión armónica con acordes menores no diatónicos (basada en intercambios modales) que concluye con un guiño a Mi Mayor.

Otros ejemplos: Introducción *Monasterio de sal* (Fragmento 1º). Re flamenco, con un juego melódico a caballo entre Re flamenco y Re mayor (obsérvese Mi becuadro)

Introducción (Fragmento 2ª) Re Mayor

ch a m i i p p p i

ch a m i i ch a m i i i

*Casilda* (Tanguillos). Tonalidad ReM (Cejilla I). Transcripción Minoru Setta (Introducción)

Fragmento 1º Re flamenco

7e 8e

p p p p p p p p p p

Fragmento 2º Re Mayor

5c 5c 4 3c

ch a m i i i i

7c 7c

ch a m i i i i

En estas mismas obras podemos encontrar los clásicos giros al III frigio. *Casilda* (min. 0:26 aprox.):

**GIRO AL III GRADO DE LA TONALIDAD FLAMENCA DE RE (FA NATURAL)**

GIRO III flamenco

*Monasterio de sal* (min. 1:00 aprox.)

Modulación al III (Fa#) en modo flamenco

7c

La Barrosa. La Mayor. Cejilla II (min. 2:52 aprox):

ch a m i i

GIRO A DO# FLAMENCO

gliss. 4c

Este giro ya no sólo lo encontramos en el modo mayor y menor, sino que también lo podemos encontrar en obras en modo frigio. *La Cañada. La Flamenco. Cejilla III* (min. 1:24 aprox.):

60 C2<sub>1</sub><sup>4</sup>

p a i p

*sfz*

*mp*

62 C3

P i P m i Do Flamenco

Si enarmonizamos la nota fa de la voz aguda como un Mi # veremos claramente formado el acorde de C(b9), con un constante giro melódico bII-I. Este giro es prácticamente inusual en la etapa más antigua de la guitarra flamenca. Como hemos visto a lo largo de los distintos ejemplos, es muy propio de los guitarristas flamencos el aprovechar el bII para hacer pequeños cambios de centro modal, con lo cual, como vemos en este ejemplo, estando en La flamenco, con el empleo de la nota reb, podemos situarnos rápidamente en Do flamenco.

Continuando con este mismo ejemplo, el compositor continúa con un pequeño giro a Mi flamenco (V grado), que regresa rápidamente a la tonalidad de origen (La flamenco):

The image shows a musical score for guitar and voice. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 64 and ends at measure 72. The second system starts at measure 67 and ends at measure 75. The guitar part is written in tablature on a six-line staff. The vocal part is written in a treble clef on a five-line staff. The lyrics are written below the vocal staff. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *mf*. The text "Mi Flamenco" is written in red in the first system. The lyrics are: "P m i P a m i P s M i P i m a P m i m i M... P I M I".

Otros ejemplos:

*Tío Sabas* (min. 0:54 aprox.)

*Soniquete* (Bulerías disco *Zyryab*). Tonalidad Do# flamenco. Transcripción David Leiva (min. 1:14 aprox.):

Handwritten musical score for guitar, featuring four staves of music. The first staff contains notes with chords **Dm7**, **G7/D**, **CMaj7**, and **F/Eb**. The second staff contains notes with chords **E(b9)** and **Am**. The third staff contains notes with chords **F(#11)** and **E(b9)**. The fourth staff is empty and labeled **REGRESO A DO# FLAMENCO**.

Handwritten musical score for guitar, featuring three staves of music. The middle staff is circled in red and labeled **GUIÑO LA FLAMENCO (III)**.

*Casilda*. Tonalidad Re mayor y Flamenco (min. 2:01 aprox.)

GIRO SI Flamenco (VI)

GIRO LA Flamenco (V)

Nuevamente aparece el famoso giro al V frigio, que en este caso aparece como un puente intermedio, enfatizando la dominante para regresar nuevamente a la tonalidad de origen.

**Giros y modulaciones al V en distintas modalidades.**

*Sólo quiero caminar*. Tonalidad Re Flamenco (min. 1:17 aprox.)

MODULACION G# menor (V)

IV

VI

$\frac{1}{2}$  IV  $\frac{1}{2}$  V (cords 4-3-2)  $\frac{1}{2}$  VII (cords 4-3-2)

M pa i p i

a m i p m i p m i

The image shows two systems of musical notation for guitar. The first system includes a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#), a VI chord, and a melodic line with triplets. Below it is a bass staff with a VI chord and a tablature line. The second system continues the melodic line with a VI chord, then a 1/2 IX chord (cords 4-3-2), and a 1/2 VII chord (cords 4-3-2). The tablature line includes fret numbers and a 'P' (palm mute) instruction. The lyrics 'I M I M P i m a l' are written below the notes.

Recordemos que la transcripción está escrita en Do# flamenco, mientras que la obra original está en Re. Con lo cual en el disco la obra pasa de Re flamenco a La menor.

*La Cañada*. Tonalidad La Flamenco (introducción, min. 0:13 aprox.)

The image displays a musical score for guitar with a modulation. The top system shows a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a bass staff with a key signature of one flat. The modulation is indicated by a red line and the text 'MODULACION LA (V) Flamenco'. The score includes various chords (C6, C5, C3) and a complex melodic line with triplets. The bottom system continues the melodic line with a key signature change to two flats (Bb and Eb) and includes a 'p' (piano) instruction. The tablature line shows fret numbers and a 'P' (palm mute) instruction.

En este ejemplo Paco de Lucía pasa de Re flamenco a La flamenco (V) en la introducción. Poco antes de finalizar esta obra (min. 4:05 aprox.) también aparece otro giro al V flamenco (ilustrado en el siguiente fragmento), pero en este caso me refiero a Mi Flamenco, ya que casi la totalidad principal de la obra es La flamenco:

La Canaúa

GIRO A MI FLAMENCO

También encontramos inflexiones y modulaciones al IV grado:

*Mi niño Curro* (Rondeña). Tonalidad Do# flamenco. Transcripción Minoru Setta (min. 2:49 aprox.):

The image shows two staves of musical notation for the piece 'Mi niño Curro'. The top staff is enclosed in a blue box and features a melodic line with various ornaments and fingerings. Red annotations highlight 'INFLEXION AL IV (Mayor)' and 'FA # MAYOR'. The bottom staff continues the melody with similar ornaments and fingerings, including 'p i m a' and 'p i m' markings.

Podemos observar como el IV grado aparece de forma no diatónica, convirtiéndose en un acorde mayor, antecedido por su respectiva dominante.

Interesante la introducción de esta rondeña con el V grado rebajado nuevamente, dando cierta sensación momentánea de rondar por La mixolidio, sensación que desaparece rápidamente con la dominante flamenco de Do#:

The image displays two staves of musical notation for 'Casilda'. The top staff is labeled 'Libre' and includes chord symbols like 'A(VI)', 'G(bV)', 'D(II)', and 'E(III)'. The bottom staff shows a melodic line with a 'gliss.' marking and a chord 'C#(b9)(I)'. Fingerings and ornaments are indicated throughout the score.

*Casilda*. Tonalidad Re mayor y Flamenco (min. 0:34 aprox.)

Esta obra, como hemos visto anteriormente, comienza en la tonalidad de Re flamenco, intercalándose con giros a Re frigio y otros. En este fragmento el compositor realiza un cambio de centro tonal al IV grado utilizando el motivo principal de la obra. Encontramos nuevamente el acorde dominante sustituto, o si lo queremos ver desde otro contexto, un juego entre el modo mayor y el modo frigio de Sol.

Otro ejemplo: *El Pañuelo*. La Flamenco. Cejilla III (min. 3:12 aprox.)

**MODULACION REM**

Este uso no diatónico del IV en modo mayor partiendo del modo flamenco es otro de los recursos novedoso, a pesar de que en ciertos estilos de fandangos de Huelva como son los de Calaña y Santa Eulalia, ya se usaba esta cambio de centro tonal desde antaño.

La inflexión o modulación al VI, propia del fandango sigue siendo utilizada en esta segunda etapa. Podemos tomar como referencia el fandango *Montiño* (Mi Flamenco, Cejilla II) , en las dos coplas instrumentales (minutos 1:16 y 2:56 aprox.), o *Canción de amor* en La menor (min. 1:06 aprox.), entre otros.

Además de estos pequeños giros y modulaciones, alguno de los cuales utilizados ya anteriormente, aparecen otros, en menor medida, a tonalidades lejanas que los grandes maestros de la guitarra flamenca no habían utilizado en ningún momento anteriormente. Tales casos lo podemos encontrar en la obra *Canción de amor* del disco Zyryab en el año 1990, donde partiendo de la tonalidad de La menor, realiza una pequeña modulación a Sol menor (min. 2:13 aprox.) y seguidamente al relativo mayor de éste, o sea Sib Mayor (min. 2:20 aprox.). En este mismo disco, con su obra cumbre *Zyryab*, encontramos

modulaciones bastante interesantes también. Partiendo de la tonalidad de Do flamenco, tenemos las siguientes tonalidades:

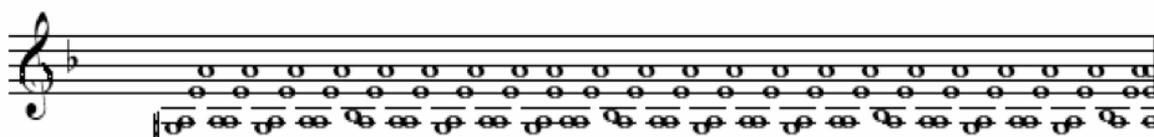
### Zyryab

Do flamenco (al comienzo)	La flamenco- guiño a La Mayor (min. 0:15)	Mi menor (min.0:32)	Fa# flamenco (min. 0:45)
------------------------------	---	------------------------	-----------------------------

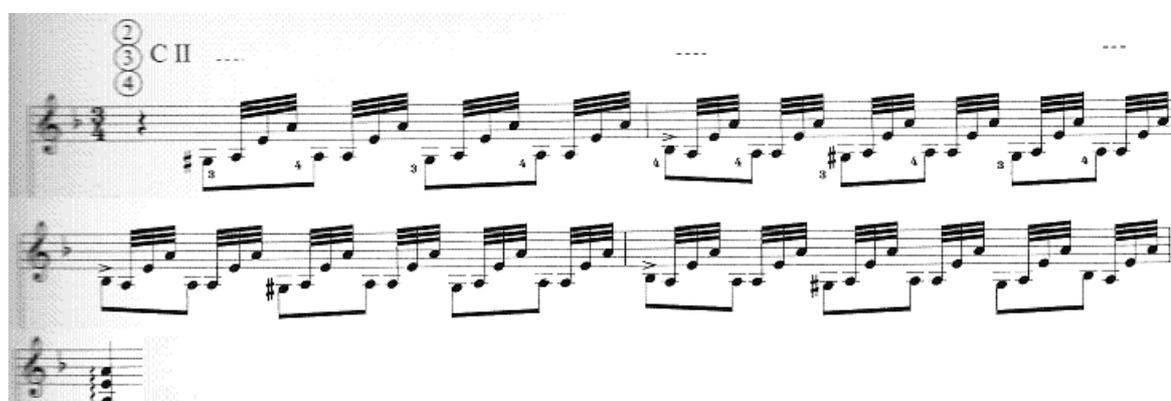
#### 4.5 Análisis melódico. Algunas escalas y recursos utilizados en su etapa de más moderna.

La melodía es la sucesión ordenada de sonidos musicales de diferente altura que forman una unidad o tema.<sup>48</sup> Sin embargo, esta línea de altitudes, sin el elemento rítmico, no llegaría nunca a ser una melodía. Por lo tanto, el concepto de melodía se compone de dos elementos fundamentales: la línea de alturas y el ritmo:

#### *De Madrugá. Seguiriya (introducción)*



Melodía (El ritmo da vida a la anterior línea) Transcripción Jorge Berges:



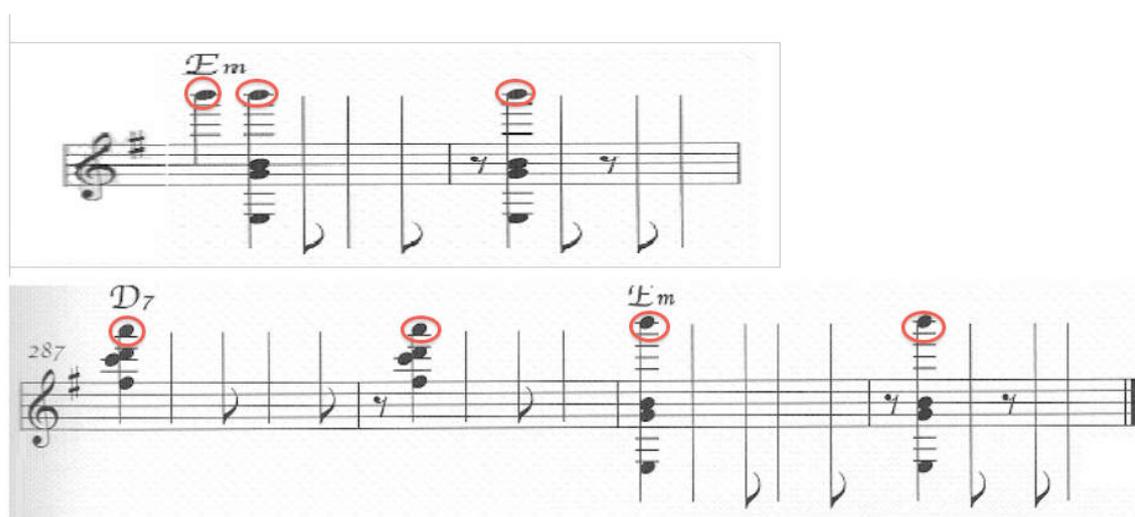
Resulta lógico utilizar el término melodía y no tema, ya que este último es más un producto o una creación de la melodía. El tema implica un

<sup>48</sup> *Diccionario Manual de la Lengua Española Vox.*, Larousse Editorial, S.L., 2007.

contorno, también la idea de armonización, un desenvolvimiento, etc. Mientras que la melodía es homofónica e infinita, el tema es finito. Paco de Lucía buscaba ese concepto de tema en sus obras, en sus falsetas, y en su periodo más moderno utilizó con frecuencia temas a modo de estribillo, sobre los que después realizaba improvisaciones melódicas. Este hecho se dio principalmente en las rumbas, donde Paco se inspiró en el modelo estructural aplicado a la música del jazz, como he esbozado en capítulos anteriores.

A la hora de realizar un análisis sobre la melodía en el flamenco podremos observar distintos tratamientos sobre ésta, entre los cuales se encuentran:

#### La recta



#### Recta oblicua



#### Línea ondulada





También sabemos que a lo largo de la historia de la música, las melodías cada vez más están condicionadas por el acompañamiento armónico y dependen de él (Gil, Serrano, 2000, p.62). O sea, contextualizado dentro del tema que nos ocupa, si ha habido un proceso evolutivo en la armonía del flamenco con nuevas incorporaciones de disonancias, giros y modulaciones, este hecho implica un desarrollo en el trabajo melódico que el compositor venía haciendo hasta entonces.

Paco de Lucía utilizó varios tipos de escalas en sus composiciones, desde las escalas más tradicionales (frigia, armónica, melódica,...), hasta otro tipo de escalas más complejas con alteraciones y distancias interválicas entre las notas de la escala bastante poco comunes en el flamenco más tradicional<sup>49</sup>. El objeto de este apartado no es hacer un análisis exhaustivo acerca de los tipos de escalas utilizados, ni de un análisis melódico desarrollado, tan sólo resumir algunas de las características melódicas en relación al desarrollo armónico.

Haciendo un breve resumen acerca del aspecto melódico, y sin describir de una manera precisa recursos melódicos introducidos en la segunda etapa tales como empleo de intervalos de 4ª, amplitud de los saltos melódicos, etc., partimos de la escala fundamental en el flamenco, o sea la escala frigia, en la cual el gran recorrido melódico de la obra de Paco. Esta escala ya partía de unas alteraciones tradicionales, como son la subida ascendente del III grado y el VII, adquiriendo este último la función de sensible. A partir de los diferentes giros y modificación en las secuencias

<sup>49</sup> Sobre este tema, Enrique Vargas ha realizado un gran trabajo de recopilación de escalas en su libro *Improvisación modal y construcción melódica en el entorno del flamenco*, VG ediciones, Madrid, 2014, donde plasma una gran cantidad de ejemplos de fragmentos de falsetas, incluyendo algunas de Paco de Lucía.

armónicas encontramos nuevas alteraciones. El bII hemos visto que podía aparecer en ocasiones como acorde menor, con lo cual partiendo de la escala de Mi frigio, podemos encontrar la nota La bemol procedente de este acorde.

El V grado rebajado es un acorde que Paco de Lucía ha utilizado con frecuencia a lo largo de sus obras, y en las melodías aparece con frecuencia esta nota, que como hemos visto con anterioridad, es una nota que se dirige hacia el IV grado descendientemente, IV que figurará como 3ª del II grado o fundamental del IV, o incluso el bV en alguna ocasión desciende directamente hacia la tónica.

Dado el clásico giro al V flamenco, es habitual encontrarnos el II grado alterado ascendientemente, que se convierte en la 5ª del acorde al que se produce la inflexión, o dicho de otra forma, la 5ª de la dominante tonal del modo. El otro giro hacia el III flamenco, implica que puedan aparecer pequeños fragmentos con alteraciones en los grados III-V-VII. Por ejemplo, estando en La flamenco, podemos encontrar las notas Reb (Do#)- Mib- Lab (Sol#).

Hemos observado cómo dentro de sus obras el maestro utilizó algunas escalas más “exóticas” en el flamenco, con alteraciones que hasta el momento eran más impropias en este género.

Ejemplo de ello lo tenemos en la bulería *La Tumbona*, donde utiliza el VI grado alterado ascendientemente de la escala frigia (Fa #) como vimos anteriormente en el análisis armónico.

En esta misma bulería encontramos el siguiente fragmento melódico:



A pesar del uso común del III elevado y el V descendido del modo flamenco, llama la atención el acorde que se forma en este arpeggio, que parece estar extraído de la escala hexátona partiendo de la nota sol. En esta obra, esta escala tiene una tendencia resolutiva hacia la tónica del modo, o sea, esta escala resuelve a La flamenco. La escala hexátona (6 tonos) la podemos escuchar claramente en la introducción de los fandangos *Montiño*, donde concluye la escala con el bII del modo flamenco, resolviendo fácilmente a la tónica de éste.

El uso del modo mixolidio utilizado en una tonalidad mayor también lo hemos visto presente en obras como *Monasterio de sal*, así como también el VI grado rebajado de la escala mayor, principalmente en los intercambios modales ejemplificados en el epígrafe anterior, así como el juego melódico a caballo entre el modo mayor-menor, alterando la tercera.

El II grado no queda exento de modificaciones y también podemos encontrarnos el II rebajado en una obra en modo mayor, debido a los giros al modo flamenco, con lo cual la escala mayor pasa a tener alteraciones en los grados II-III-VI-VII. Ejemplo de ello lo tenemos en la introducción de La Barrosa, entre otros.

Enrique Vargas nos menciona otras escalas utilizadas en obras de Paco de Lucía, como la escala disminuida en los tangos Sólo quiero caminar, o la pentatónica hindú en Zyryab, donde generalmente lo llamativo es la distancia interválica entre las notas de la escala, más que las alteraciones en sí.

Interesante escala utilizada en la rumba *Convite* (Si Flamenco):



En resumidas cuentas, si partimos de la escala frigia, prácticamente cualquiera de las notas de la escala puede estar sometida a modificaciones tal y como lo hemos planteado tras la observación de los diversos fragmentos de falsetas, donde además de los diferentes recorridos armónicos, tensiones, inflexiones, giros y pequeñas modulaciones, que obliga a que las distintas melodías estén alteradas, el empleo de distintas escalas modales y escalas alteradas, contribuye a ese exotismo que experimentó la guitarra flamenca gracias al maestro Paco de Lucía.

#### **4.6 Desarrollo armónico aplicado al cante: Potro de rabia y miel**

Sin duda el cante flamenco ha experimentado una evolución importante a lo largo de los años. El cante no escapa de las influencias armónicas y melódicas que los guitarristas han ido incorporando, con Paco de Lucía a la cabeza como ya hemos visto.

En otras ocasiones, personalidades cantaoras creadoras, de la talla de Enrique Morente, también ha servido de fuente de inspiración para los tocaores, creándose una simbiosis importante. Este hecho se manifestó notoriamente al producirse la unión de los grandes artistas Camarón y Paco de Lucía, hecho que provocó un desarrollo importante en el cante flamenco.

Las nuevas secuencias armónicas inducen a producir rodeos melódicos inéditos en el cante, y las tensiones en los acordes, junto con las rearmonizaciones de cantes más tradicionales, han consignado un aire fresco que no es del gusto de todos como ya sabemos, pero no vamos a entrar en ese tema.

Norberto Torres hace mención de una gran parte de la discografía de Camarón, donde nos hace una descripción de varios aspectos musicales, indicando las tonalidades de los cantes, así como otros aspectos armónicos.<sup>50</sup>

En la época del disco de *Potro de Rabia y Miel* (año 1992) se habla de un Camarón roto, de un Camarón cansado y afectado por su enfermedad. Sin embargo, es un disco con mucha fuerza y lleno de una gran riqueza, un disco que casi podríamos denominar “futurista”, donde se proyectan modulaciones importantes, y melodías de gran interés musical.

Tomando como ejemplo este disco, y a modo de listado, señalo algunos de los aspectos más importantes de la armonía, donde aparecen los materiales tratados a lo largo del trabajo:

- Giro al III flamenco. *Una rosa pa tu pelo. Tanguillos* (min. 0:53 aprox.).
- Giro al III. *Mi Nazareno*. Bulerías (min. 0:31 aprox.) Muy interesante la quinta disminuida del acorde que aparece en la melodía del cante, para inmediatamente descender a la tonalidad de origen.
- V rebajado. *Mi Nazareno* (1:14 aprox.) Aparece de forma clara en la melodía del cante y en la armonía, a modo de apoyatura del IV. También aparece en la rumba *La Primavera* (1:42 aprox.) en la bulería *Yo vendo Pescaito* (3:05 aprox.) y en los tangos *Eres como un laberinto* (1:14 aprox.).
- II rebajado modo menor. *Se me partió la Barrena*. Taranto y Cartagenera (min. 2:14 aprox.) Considerando que la melodía del cante está en modo menor (Si m), tenemos la secuencia Gmaj7-C7[II Rebajado]- F#m7(b5)-Bm9–considérese la tonalidad de taranta con cejilla al V.
- Modulación al IV mayor. *Potro de Rabia y Miel*. Bulerías (min. 1:58 aprox.).
- Giro hacia un tono ascendente (Re# flamenco). *Potro de Rabia y Miel*. Bulerías (min. 2:05 aprox.).
- bVII Mayor/ bV *La Calle De Los Lunares*. Bulerías (Introducción)
- Secuencia D-C#[B-A#(b9)]-[Ab-G#(b9)]-[F-E(b9)] *La Calle De Los Lunares* (min. 2:40 aprox.) Como podemos observar, partiendo de la tonalidad original (Do# flamenco) se produce una pequeña progresión modulante a distintas tonalidades en modo frigio con sus respectivos bII

Los nuevos giros, tonalidades y disonancias han “afectado” al cante como hemos podido contemplar. Se armoniza la melodía del cante con acordes más “abiertos”, para dar otro colorido menos ortodoxo, al mismo tiempo que se aplican las nuevas tonalidades para acompañar, como la de Do# flamenco sin utilizar cejilla, ni desafinando la sexta cuerda, y buscando el

---

<sup>50</sup> TORRES, Norberto: *Guitarra Flamenca, Vol. I*, Signatura Ediciones, Sevilla, 2004, págs 124,125,126.

semitono tan característico de la quinta cuerda al cuarto traste (Do#) con la cuarta al aire (Re). Las nuevas melodías son fruto de la búsqueda y ampliación armónica de los guitarristas flamencos en sus obras solistas, donde ya sabemos que Paco de Lucía ha sido el gran innovador.

Aunque también podría pensarse a la inversa, ya que las características melódicas de los cantes han forzado a los guitarristas a buscar los acordes de acompañamiento, esto fue evidente a lo largo del XIX y principios del XX. Los grandes creadores: Mellizo, Chacón, y luego Morente, Camarón (en este caso estuvieron detrás Pepe de Lucía y el propio Paco) inventaban sus propias melodías y obligaban a los guitarristas a buscar formas de armonizar esos giros. El cante siempre ha mandado sobre la guitarra. Otra cosa son los toques solistas. Así que pensado de esta forma podría decirse que no todo ha sido por la guitarra.<sup>51</sup>

## 5. INFLUENCIA DE LA MÚSICA DE PACO DE LUCÍA EN LOS GUITARRISTAS DE LA NUEVA ERA

### 5.1 Recursos tomados del guitarrista algecireño.

Yo considero a Paco como mi Padre, el espejo donde nos miramos los guitarristas.... Paco es el mejor símbolo de lo que significa una estrella... Paco es el jefe, es el Dios de la guitarra<sup>52</sup>

Estas son declaraciones de los guitarristas Vicente Amigo, Manolo Sanlúcar y Tomatito. Como estas hay muchas más, y lo que tenemos claro que Paco de Lucía ha supuesto una enorme influencia para los guitarristas de la “nueva generación”. Aunque no sólo estos nuevos jóvenes guitarristas se han impregnado de la música de Paco, ya que es bastante probable que en la música de sus coetáneos Manolo Sanlúcar, Serranito y algunos otros, hayan contribuido igualmente las aportaciones musicales del maestro.

Sin meternos en el aspecto formal, en parámetros rítmicos o melódicos, y centrándonos nuevamente en el tema de la armonía, si seguimos indagando en las composiciones de los guitarristas que llegaron después, observaremos cómo siguen presentes los recursos armónicos utilizados por el compositor algecireño, y aquéllos que también fueron anteriores a él, claro, donde el uso de las “nuevas tensiones” y progresiones que Paco aportó, se fue convirtiendo en algo cada vez más habitual.

Las escordaturas, nuevas tonalidades y el denominado *metaflamenco*, siguen latentes en esta generación de guitarristas. Afinación de Tomatito en la taranta *Callejón de las canteras*: Mi La Do# La Do# Fa# de sexta a primera, la utilizada por Gerardo Núñez en su bulería *Los Caños de la Meca*:

---

<sup>51</sup> Reflexiones de Guillermo Castro Buendía en conversación personal [7 de agosto 2015].

<sup>52</sup> Francisco Sánchez: *Paco de Lucía [DVD]* Op. Cit.

Do Sol Do Sol Si Mi, o la propuesta en décadas posteriores para su soleá *Templo del lucero*: Mib Lab Reb Sol Si Mi, entre otras.<sup>53</sup> Aparece la tonalidad de Mib o Re# flamenco, la cual es bastante empleada a partir de su lanzamiento en obras como *Reino de Silia* (soleá) de Vicente Amigo, los tangos *Alejandría* de Tomatito o la bulería de Gerardo Núñez *Jucal*, entre otras.

Realizando un pequeño compendio sobre algunos fragmentos de falsetas de guitarristas como Tomatito, Vicente Amigo, Gerardo Núñez, Manolo Sanlúcar<sup>54</sup>, o Riqueni, donde se presentan materiales ya analizados a lo largo de este trabajo, podremos dar constancia a este hecho.

*Maestro Sanlúcar* (Alegrías) Vicente Amigo. Tonalidad MiM (cejilla I). Transcripción Claude Worms (min. 2:20 aprox.):

*La Chanca* (Bulerías) Tomatito, disco *Rosas del amor*. Tonalidad La flamenco (cejilla III). Transcripción Alain Faucher (Introducción min. 0:10 aprox)

<sup>53</sup> Norberto Torres nos hace una buena reseña sobre este asunto en su libro *Historia de la Guitarra flamenca* (Torres, 2005, p. 201-202).

<sup>54</sup> Fue coetáneo de Paco de Lucía, otro gran creador, y no pertenece a la misma generación de los otros guitarristas citados. No obstante, ha sido tan sumamente significativa la *revolución* musical del maestro algecireño, que sumo al maestro Sanlúcar al grupo de músicos que también han bebido de esta fuente.

Musical score for guitar with three systems. The first system shows a melodic line with dynamics *p* and *p...* and a bass line with fret numbers. The second system includes lyrics "i m a m i m..." and a red annotation "Cm7(IIIIm)". The third system includes lyrics "m i i p p i p" and a red annotation "(II-V-I DEL II GRADO)". Chord symbols CII, CIII, and CI are also present.

En esta misma bulería, hacia el final

Musical score for guitar showing a specific melodic phrase highlighted with a blue box. A red annotation "giro melódico III flamenco" is placed below the box. Chord symbols CIII, CI, and CII are visible.

*Puentes de los alunados* (Tanguillos) Gerardo Núñez, disco *El Gallo azul*. Tonalidad Si flamenco. Transcripción Alain Faucher (min. 2:24 aprox.)

## ACORDES CON TENSIONES

E(b9)  
V/IV

Am9

F#m(b5)sus4

II GRADO REBAJADO

F

De capote (Soleá por bulerías) Manolo Sanlúcar, disco Tauromaquia. Tonalidad La flamenco (Cejilla II). Transcripción Alain Faucher (min. 1:08 aprox.)

IV MAYOR

IV MAYOR

Rebelde (Bulerías) Rafael Riqueni, disco Alcázar de cristal. Tonalidad La flamenco. Transcripción Marcel Ege (min. 1:08 aprox.)

UTILIZACIÓN RELATIVOS

Gm

82

E(b9)

Am/C

i m i a m

86

D7(b9)

Gm

m i m i

Tío Arango (Soleá) Vicente Amigo, disco *De mi corazón al aire*.  
 Tonalidad Mi flamenco (Cejilla I). Transcripción Alain Faucher (min. 1:18 aprox.)

CV CVI

DOMINANTE SUSTITUTA

4

7

*La Andonda* (Soleá por bulerías) Tomatito, disco *Rosas del amor*.  
 Tonalidad La flamenco (Cejilla IV). Transcripción Marcel Ege (min. 0:28 aprox.)

2/3 BII.....

5/6 BI.....

**Bbm7**  
**(bII menor)**

The score consists of two systems. The first system is in 2/3 time, labeled 'BII'. It features a treble clef with a key signature of one flat (Bb). The melody is written with triplets and slurs. Below it are guitar tablature lines for Treble (T), Alto (A), and Bass (B) staves. The second system is in 5/6 time, labeled 'BI'. It includes a vocal line with lyrics 'i p p i m a i m i m i m m p p' and guitar tablature. A red annotation 'Bbm7 (bII menor)' is placed below the second system.

*Maestro Sanlúcar* (Alegrijás) Vicente Amigo. Tonalidad MiM (cejilla 1).  
 Transcripción Claude Worms (min. 2:43 aprox.)

Pos IV..... 1/2 IV..

1/2 II (cordes 4-3-2)..... 1/2 I (cordes 4-3-2)..... 1/2 II (cordes 4-3-2).....

**GIRO SOL# FLAMENCO**  
**(Relativo flamenco)**

The score is in the key of D major (MiM). It begins with a section labeled 'Pos IV' and '1/2 IV..'. The first system shows a treble clef with a key signature of two sharps (D major) and guitar tablature. The second system is divided into three parts, each labeled '1/2 II (cordes 4-3-2)', '1/2 I (cordes 4-3-2)', and '1/2 II (cordes 4-3-2)'. It includes a treble clef with a key signature of two sharps, a vocal line with lyrics 'i p i m a i m i m i', and guitar tablature. A red annotation 'GIRO SOL# FLAMENCO (Relativo flamenco)' is placed below the second system.

The image shows a musical score for 'VII de Si Flamenco'. It consists of two systems of music. The first system has three measures with lyrics 'A m i A i', 'P i m a I M P', and 'm P i m a P'. Above the first two measures are chord changes: 1/2 V and 1/2 IV. The second system has three measures with lyrics 'P P i m a m P', 'm P i m a P', and 'a m i a m A m i'. Above the first two measures are chord changes: 1/2 II (cords 4-3-2), 1/2 I (cords 4-3-2), and 1/2 II. Below the second system, there is a red arrow pointing from 'bII' to 'I (Sol# flamenco)'.

## 5.2 Continuidad y nuevas aportaciones de los guitarristas a partir de los años 90.

Cuando Paco abrió la veda, los guitarristas continuaron con esa nueva escuela y sus aportaciones, tal y como hemos visto en el punto anterior. ¿Pero se han quedado sólo con las aportaciones del maestro algecireño o existe continuidad en la creación?

*Los guitarristas de hoy parece que nacen con un acorde de 9ª debajo del brazo.* De una forma irónica pretendo decir que la mayoría de los guitarristas de hoy tienen una conciencia armónica que se aleja cada vez más de aquella que tenían los grandes maestros de la guitarra anteriores a Paco de Lucía. El hecho de utilizar acordes cuatriadas parece haberse convertido ya casi en una simpleza a nivel compositivo. Se continúan utilizando nuevas escordaturas y tonalidades—en la seguirilla del disco *Locura de brisa y trino*, Manolo Sanlúcar utiliza en la introducción el acorde SibM como acorde de tónica<sup>55</sup>—, se habla de dodecafonismo en el flamenco, acordes cargados de disonancias, se trabajan modulaciones diferentes, etc.

En estos últimos años el guitarrista almeriense Niño Josele se ha envuelto en una atmósfera de diversas músicas que ha plasmado en discos como *Española*, *El Mar de mi ventana*<sup>56</sup> o *Paz*, impregnados siempre de ese

<sup>55</sup> TORRES CORTÉS, Norberto: *Guitarra Flamenca*. Signatura Ediciones, Sevilla 2004, pag. 17.

<sup>56</sup> Entrevista a Niño Josele [En línea] <<http://www.deflamenco.com/revista/guitarra/nino-josele1-3.html>> [Consulta 13 de agosto 2015].

aroma flamenco del que proviene. En una entrevista de hace pocos años él mismo declara su estudio del dodecafonismo:

El flamenco es música y nos tenemos que empapar de todas las músicas, estoy liado ahora con el dodecafonismo, con Schoenberg, me gusta mucho la música clásica contemporánea, tenemos que aprender de la grandeza de los músicos clásicos, si caminamos por ahí, podemos coger un camino, muy abierto, con muchas posibilidades, nuestra música, la música española, fue fundamental para toda la música europea, hace muchos lustros.

Manolo Sanlúcar experimenta con los modos y las modulaciones en el disco *Locura de brisa y trino*, en el año 2000. Carlos Ledermann, respecto a ello, comenta lo siguiente:

Hay una atmósfera armónica hasta ahora desconocida en el mundo de la guitarra flamenca y al decir esto no estamos ignorando, ni por un segundo, que la armonía en la guitarra flamenca había sido ya enormemente enriquecida mucho antes por las ocurrencias de Paco y las del propio Manolo, al contrario, eso no puede desconocerlo ningún buen aficionado. Lo que estamos diciendo es que en este trabajo, Manolo Sanlúcar deja asomar, por fin y de manera concreta, el embrión de algo que rondaba su cabeza desde hace mucho: la utilización de nuevos modos para hacerlos convivir con el Dórico que siempre hemos utilizado en la música flamenca andaluza y así proponer un nuevo lenguaje que tal vez, tal vez, mañana pudiera darle un nuevo y significativo golpe de timón al curso de la historia de esta expresión musical [...] La cantidad de modulaciones y adornos que escuchamos en este tema es tal, que puede ser complicado seguirle de cerca. Los detalles como el acompañamiento melódico de la guitarra a la voz de Linares cuando advierte “a las puertas Federico llama...” o la filigrana impresionante que Manolo teje con los bordones hacia la mitad de la pieza, resultan alucinantes, así como alguna modulación cromática refrendada luego con las percusiones. Lo desconcertante aquí es el hecho de que literalmente no se sabe para dónde iba Manolo sino hasta que ha llegado y solo entonces se entiende el complejo entramado que lo condujo hasta allí.<sup>57</sup>

Como comentaba antes, el uso de disonancias que dan un colorido diferente (que ya hemos visto a lo largo del trabajo que Paco de Lucía ha sido el gran precursor) se ha convertido en un recurso de los más común en la guitarra flamenca contemporánea. Por citar algún ejemplo, si escuchamos la introducción de la bulería del guitarrista Dani de Morón, *Barrio C* (Tonalidad La Flamenco {Cejilla III} con introducción en Mi flamenco) perteneciente al disco “Cambio de sentido” (año 2012), encontramos este tipo de acordes:

---

<sup>57</sup>Extraído del artículo de Carlos Ledermann en la Web Jondoweb [En línea] <<http://www.jondoweb.com/contenido-locura-de-brisa-y-trino-112.html>> [consulta 6 de agosto de 2015]



Los guitarristas flamencos siguen década tras década desarrollando este lenguaje más moderno del flamenco, buscando nuevos efectos tanto a nivel armónico, rítmico, incluso a nivel estético<sup>58</sup>, e incorporación de nuevos instrumentos,.

Hoy en día el elemento rítmico se ha convertido en una de las “modas”, y los jóvenes guitarristas hablan de *soniquete*, *tener aire*, como uno de los ingredientes indispensables, donde el guitarrista jerezano Diego del Morao está a la cabeza, y ha sabido captar muy bien la atención, dada esa capacidad rítmica, ese swing, que sin duda gusta a una mayoría. Pero además del ritmo, donde se utilizan montones de contratiempos, acentuaciones muy interesantes, nuevas células rítmicas, incluso el trabajo polirrítmico que se hace ya no solo en los tanguillos, hay que tener en cuenta que el elemento armónico sigue bastante presente, y los guitarristas siguen buscándose nuevas sonoridades y modulaciones. Como bien nos resume Norberto Torres, *lo que podemos escuchar ahora es una ampliación de procesos modulantes, pero respetando las cadencias antes descritas, una de las “esencias” del flamenco.*<sup>59</sup>

## 6. CONCLUSIONES

A lo largo del trabajo, tras haber realizado un estudio armónico de la música de Paco de Lucía hasta la década de los 90, establezco la siguiente resolución:

La música flamenca, a lo largo de su historia, se ha desarrollado dentro de los conceptos de tonalidad y modalidad, donde los guitarristas, influenciados por las melodías del cante, se han valido de unas estructuras e inflexiones.

La cadencia andaluza IV-III-II-I ha mantenido la estética principal de la armonía del flamenco, que a pesar del paso de los años sigue manteniéndose. Además de esta cadencia, con sus distintas variantes, se daban ciertos giros, enfatizaciones e inflexiones a tonalidades más o menos

<sup>58</sup> Ver entrevista al guitarrista Juan Antonio Suárez “Cano”, donde nos habla de la estética de tocar de pie. [En línea] <http://www.chalaura.com/entrevista-al-guitarrista-cano/> [consulta 11 Agosto 2015]

<sup>59</sup> TORRES, Op. Cit., pág 15

cercanas, que Paco de Lucía también utilizó desde sus primeros discos como herencia de lo que había escuchado hasta entonces. Sus primeras composiciones estaban repletas de una gran belleza en su fraseo melódico, y al mismo tiempo brillaban gracias a las cualidades del guitarrista algecireño, el cual poseía un gran sentido del ritmo y una técnica vertiginosa, que en ningún momento pasaron desapercibidos y engrandecía todo lo que componía.

En el año 1973 llegó el disco que lo convertiría en un artista internacional, le dio fama y popularidad, y supo aprovecharla en sus contactos con los músicos extranjeros. Ya no eran los jazzistas los que incluían el flamenco dentro de su música, como fuera el caso de Miles Davis a finales de los 50, entre otros, sino un guitarrista flamenco llamado Paco de Lucía el que incorporaría elementos de la música jazz en su música. El incansable trabajo de Paco por aprender de otros músicos y músicas abrió un nuevo horizonte, que no sólo repercutió en la armonía, pero que si fue en esta donde más se notó. Digo que no sólo fue en la armonía porque además de las diferentes guías de escalas que aprendió, la incorporación de nuevos instrumentos y el trabajo en grupo, el concepto de formación musical fue también un concepto que Paco introdujo en la música flamenca.

Como decía, el trabajo con distintos músicos de las corrientes denominada *música moderna* favoreció que un guitarrista flamenco aprendiese nuevos códigos para aplicar a su música, música de tradición oral y de la llamada escuela “autodidacta”. En este sentido me posiciono a pensar de una manera fehaciente que Paco de Lucía sabía música desde un primer momento. No desde un punto de vista teórico, con conocimiento de las diferentes nomenclaturas, ni siquiera en el hecho de traducir una partitura, pero sí en lo que respecta a los diferentes procesos cadenciales, progresiones de acordes y escalas, y de una forma muy intuitiva, y tras haber escuchado mucha música, también todo lo referente a una estructuración musical: motivos, semifrases, cadencias, etc. Y todo ello se vería reforzado en este encuentro inter-musical, donde ampliaría sus patrones armónicos, aplicaría con mayor sentido la relación entre acorde-escala, incrementando de igual forma los patrones melódicos, y el uso de acordes con tensiones, con mayor variedad de inversiones, disposiciones... Es ahí donde, gracias a este hecho, junto con su rompecabezas personal, se produjo el “milagro”.

El milagro se produjo por su revolución en cuanto al concepto de formación musical, por el cambio incluso en la estructura formal de algunas obras donde buscaba de cierta forma esa estructura de improvisación-estribillo, y sobre todo por el gran desarrollo en la armonía de sus obras. En su disco *Almoraima* empezó a perfilarse un nuevo Paco con las nuevas características señaladas, pero fue con el disco *Sólo quiero caminar* (1981) donde se produjo la gran revolución, y en la armonía de la música flamenca se puede hablar de un antes y un después.

En esta *segunda parte*, el compositor seguía manteniendo esa estética con la cadencia andaluza, sustentándose en los grados tonales en aquellas obras en modo mayor y menor, con las clásicas cadencias bVI-V-I, pero por

primera vez añadió a los acordes tensiones que en el flamenco no se habían utilizado, y si se habían utilizado era a modo de apoyatura melódica que resolvía, o aquellas que se formaban con las cuerdas que quedaban al aire, pero sin una conciencia musical.

Paco de Lucía utilizó varios tipos de tensiones como Maj 7, 9<sup>a</sup>, 6/9 (acorde con una sonoridad muy jazzística), sus 4, o 13<sup>a</sup>. No explotó todos los tipos de alteraciones, ni sobrecargó todos los acordes (supongo que quería salvaguardar de algún modo la estética flamenca), por lo menos hasta el año 1990, pero sí que fueron bastante utilizadas las disonancias a partir de la década de los 80, y encontramos temas como *Convite* o *Chick* con un aire muy jazzístico, tanto en las tensiones de acordes como en las propias secuencias. Incluyó un nuevo colorido en los acordes por los que pasaban sus diferentes falsetas, como si Debussy o Bill Evans se hubiesen infiltrado dentro de la música flamenca.

Así mismo, surgieron nuevas secuencias que resultaban de distintos intercambios entre modos, donde aparecen algunos grados alterados en su constitución y rebajados medio tono descendente, o también ciertas enfatizaciones a otros grados que empleó a menudo con sus respectivas dominantes flamencas, así como secciones modulantes que eran desconocidas hasta la época.

El V grado rebajado fue un recurso muy utilizado en la discografía de este compositor, probablemente como herencia de los cantos mineros y de levante. Este V grado rebajado fue muy utilizado en composiciones inéditas y giros que hacían con bastante asiduidad Enrique Morente y Camarón en el cante.

Este camino que Paco tomó en su desarrollo armónico ha sido continuado por los guitarristas que le suceden. Gerardo Núñez, Rafael Riqueni, Tomatito, Vicente Amigo, etc., han seguido trabajando con este molde en cuanto al colorido de acordes con las tensiones y todas las otras cuestiones que han sido comentadas. Partiendo de esa fuente, estos guitarristas han sabido elegir su propio lenguaje e incorporar detalles nuevos en la armonía, nuevas scordaturas y tonalidades como la de Mib flamenco. Pero al mismo tiempo, han seguido conservando esos patrones base, el sustento de la cadencia andaluza, y esas inflexiones y giros tan comunes que se practicaban desde antaño, que en ocasiones estos sucesores de Paco han convertido en modulaciones más elaboradas. A partir de aquí los jóvenes guitarristas continúan la línea armónica ornamentada, la búsqueda de nuevos giros y modulaciones “mas alejadas”, incluso de composición de obras para sus discos que no están sujetas a ningún tipo de estilo flamenco, dando aún mayor rienda suelta a las combinaciones armónicas.

## BIBLIOGRAFIA

ALVAREZ, Ángel: *La discoteca ideal del flamenco*, Ed. Planeta, Barcelona, 1995.

ARBELOS, Carlos: *El flamenco contado con sencillez*, Maeva, Madrid, 2003.

BALOUCHE, A. Cante Jondo: su origen y evolución. Ediciones Ensayos, Madrid, 1955.

BARRIOS, Manuel: *Ese difícil mundo del flamenco*. Universidad, Secretariado de Publicaciones, D.L., Sevilla, 2000.

BERLANGA, Miguel Ángel: Bailes de candil andaluces y fiestas de verdiales, otra visión de los fandangos, servicio de publicaciones de la Diputación provincial de Málaga, 2000.

BLAS VEGA, José y RÍOS RUIZ, Manuel: *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, Editorial Cinterco, Madrid, 1998.

CASTRO, Guillermo: *Génesis musical del cante flamenco: de lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconetti*, Libros con Duende, Sevilla, 2014.

\_\_\_\_\_. Origen del «Tono» y «Toque de Taranta» en la guitarra. [En línea] *Revista de investigación sobre flamenco «La Madrugá»*, nº 5, diciembre de 2011. <<http://revistas.um.es/flamenco>>

CRUCES, Cristina: *Antropología y flamenco: más allá de la música: género y trabajo*, Signatura, Sevilla, 2003.

\_\_\_\_\_. *El flamenco y la música andalusí. Argumentos para un encuentro*, ediciones Carena, Barcelona, 2003.

FAUCHER, Alain: *Nueve monografías dedicadas a los guitarristas Ramón Montoya, Moraíto Chico, Tomatito, Pepe “Habichuela”, Gerardo Núñez, Sabicas, Niño Ricardo, Serranito y Paco Cepero*, Affedis, París, 1994-2003.

FERNÁNDEZ, Lola: *Teoría musical del flamenco*, Ediciones Acordes Concert, Madrid, 2004.

\_\_\_\_\_. *La bimodalidad en las formas del fandango y en los cantes de levante: origen y evolución* [En línea] *Revista de investigación sobre flamenco «La Madrugá»*, nº 5, diciembre de 2011. <<http://revistas.um.es/flamenco>>

GARCÍA REYES, A.: *Almoraima: Una revolución con viejas armas*, Flamenco-world, 2004.

GARCÍA, Alfredo: *Las confesiones de Antonio Mairena*, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, D.L., Sevilla, 1976.

GAULDIN, Robert: *La práctica armónica en la música tonal*, traducción, Barbara Zitman, Akal, D.L, Madrid, 2009.

GRANADOS, Manuel: *Teoría musical de la guitarra flamenca : fundamentos de armonía y principios de composición*, Casa Beethoven Publicacions, Barcelona, 1998.

GRIMALDOS, Alfredo: *Historia social del flamenco*, Península, Barcelona, 2011.

HERNÁNDEZ, Javier: *La imagen de Andalucía en el turismo*, Centro de estudios andaluces, Sevilla, 2008.

HERRERA, Enric: *Teoría musical y armonía moderna Vol. 1 y 2*, Antoni Bosch, Barcelona, 1986-2008.

HURTADO, Antonio y David: *El arte de la escritura musical flamenca reflexiones en torno a una estética*, ayuntamiento de Sevilla, Área de cultura y fiestas mayores, 1998.

LAVAUUR, Luís: *Teoría romántica del cante flamenco: raíces flamencas en la coreografía romántica europea*, Signatura Ediciones de Andalucía, Sevilla, 1999.

MOLINA, Ricardo: *Misterios del arte flamenco*, Editoriales Andaluzas Unidas, D.L Sevilla, 1985.

PEDRELL, Felipe: *Diccionario Técnico de la música*, editorial MAXTOR, Barcelona, 2009.

PÉREZ, Diana: *Paco de Lucía: la evolución del flamenco a través de sus rumbas*, Servicio Publicaciones UCA, Cádiz, 2005.

PISTON, Walter: *Tratado de Armonía, Labor*, Barcelona, 1991.

RÍOS, Manuel: *Ayer y hoy del cante flamenco*, Istmo, Madrid, 1997.

\_\_\_\_\_. *El gran libro del flamenco*, Calambur, Madrid, 2002.

ROMAGUERA, Joaquim: *El jazz y sus espejos*, Ediciones de la Torre, Madrid, 2002.

SCHNEIDER, Ricky: *Armonía moderna paso a paso: Acordes, Escalas, Improvisación y Composición en música moderna: Jazz, Blues, Rock, Funk, Pop y más*. [Versión Kindle] 2014.

SCHÖNBERG, Arnold: *Tratado de armonía*, Real Musical, Madrid, 1974.

SNEEUW, Arie C.: “El Flamenco descrito en 1850 por François A. Gervaeert”. *Revista de Flamenco Candil* nº 74, Marzo-Abril 1991.

STEINGRESS, Gerhard: *Sociología del cante flamenco*, Signatura, Sevilla, 2005.

\_\_\_\_\_. *Flamenco postmoderno: entre tradición y heterodoxia: un diagnóstico sociomusicológico*. Sevilla: Signatura, D.L 2007.

TORRES, Norberto: *Guitarra Flamenca. Lo Clásico. Vol I*, Signatura ediciones, Sevilla, 2004.

\_\_\_\_\_. “El Toque por Taranta, desde Ramón Montoya hasta la actualidad (I)” [En línea] *Revista de investigación sobre flamenco «La Madrugá»*, nº 5, diciembre de 2011. <<http://revistas.um.es/flamenco>>

TÉLLEZ, Juan José: *Paco de Lucía: retrato de familia con guitarra*, Quasyeditorial, Sevilla, 1994.

VARGAS, Enrique: *Improvisación modal y construcción melódica en el entorno del flamenco*, VG ediciones, Madrid, 2014.

VERGILLOS, Juan. *Conocer el flamenco: sus estilos, su historia*, Signatura, Sevilla, 2002.

*Vibraciones*. Revista Septiembre de 1979, pág. 24

## **SITIOS WEB**

<http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/> gestionado por Faustino Núñez.

<http://www.flamencopolis.com/> gestionado por Faustino Núñez.

<http://ayp.unia.es/index.php>

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

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

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

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

## DISCOGRAFÍA

*Niño Ricardo*, « *Guitare flamenco* », Le Chant du Monde, s. d., LD-M-4045, 1955.

*Toques Flamencos*, Niño Ricardo, Hispavox, Madrid, 1958.

*Flamenco Puro*, Sabicas, Hispavox, Madrid, 1959.

*Sabicas, Rey del Flamenco*, Hispavox, Madrid, 1967.

*La guitarra fabulosa de Paco de Lucía*, Fonogram, Madrid, 1967.

*Fantasia flamenca de Paco de Lucía*, Philips, Madrid, 1969.

*El duende flamenco de Paco de Lucía*, Fonogram, Madrid, 1972.

*Almoraima*, Poligram ibérica, Madrid, 1976.

*Sólo quiero caminar*, Paco de Lucía, Fonogram, Madrid, 1981.

*Siroco*, Paco de Lucía, Universal Music Spain, Madrid, 1987.

*Rosas del Amor*, Tomatito, Hispavox, Madrid, 1987.

*El Gallo azul*, Gerardo Núñez, Dro East West S.A. 1987.

*Tauromagia*, Manolo Sanlúcar, Polydor, Madrid, 1988.

*Zyryab*, Paco de Lucía, Universal Music Spain, Madrid, 1990.

*De mi corazón al aire*, Vicente Amigo, Sony Music, Madrid, 1991.

*Potro de Rabia y Miel*, Camarón, Polygram Ibérica, Madrid, 1992

*Live in América*, Paco de Lucía, Polygram, D.L, Madrid, 1993.

*Alcázar de Cristal*, Rafael Riqueni, Auvidis, Francia, 1996.

*Jucal*, Gerardo Núñez, Aula Records, 1997.

*Locura de brisa y trino*, Manolo Sanlúcar, Mercury, Madrid, 2000.

*Cambio de sentido*, Dani de Morón, La Voz del Flamenco, Sevilla, 2012

## **VIDEOGRAFÍA**

*Francisco Sánchez: Paco de Lucía*[DVD]. Director Daniel Hernández, Jesús de Diego, Universal Music Spain, Madrid, 2000.

*La Búsqueda*[DVD]. Director Francisco Sánchez, Universal Music Spain D.L., Madrid, 2014.