

DE LA GUITARRA FLAMENCA

MANUEL GRANADOS

N
4

MANUAL DIDACTICO

MUSICA - MUSIC
CIFRA - TABLATURE
ESPAÑOL - ENGLISH

FARRUCA
SERRANA
GUAJIRAS

ACOMPAÑAMIENTO AL CANTE DE:
ACCOMPANIMENT TO THE CANTE OF:
**SOLEÁ, SIGIRIYA, MALAGUEÑA,
FANDANGO, GRANAÍNA, TIENTOS**
cantaor: PEPÍN DE TORRE

CIFRA



ediciones

INDICE - INDEX

página/page

Indicaciones / Key to notation	4
Farruca Nivel 3	5
Farruca Nivel 4	6
Farruca Nivel 5	7
Serranas Nivel 4	10
Serranas Nivel 5	11
Guajiras Nivel 4	12
Guajiras Nivel 5	13
Acompañamiento al Cante	15
Acompañamiento de los estilos a Compás	15
<i>Accompaniment to the Cante</i>	17
<i>Accompaniment to Set Time Signatures</i>	17
Siguiriyas: acompañamiento al Cante	19
Soleá : acompañamiento al Cante	22
Tientos: acompañamiento al Cante	27
Acompañamiento de los estilos Libres	30
Esquema armónico de los estilos Libres	31
<i>Accompaniment to Free Time Styles</i>	32
<i>Free Time Styles harmonic diagram</i>	33
Fandango: acompañamiento al Cante	34
Granaína: acompañamiento al Cante	36
Malagueña: acompañamiento al Cante	40

TODOS LOS TEMAS ESTÁN COMPUESTOS ORIGINALMENTE POR
MANUEL GRANADOS
ALL THEMES ORIGINALLY COMPOSED BY MANUEL GRANADOS

FARRUCA

NIVEL 3 - CD.3

A

Cj1

B

C5

C

m i m i m 3
m i m m i m
m i m i m 3

m a m i m i
m 0 0 4 0 4
m 0 0 1 0 1

m a 1 0 0 4 0 6 5
m 0 1 2 0 4 6 5
m 0 1 2 0 4 6

m a 0 1 3 1 0 1
m 0 1 2 0 3 1 0
m 0 1 2 0 3 1 0

m a 0 5 4 4 1 0 1 3 1
m 0 1 2 0 5 4 1 0 1 3 1
m 0 1 2 0 5 4 1 0 1 3 1

m a 0 0 1 0 1 0 1 0 1 0 1
m 0 1 2 0 1 0 1 0 1 0 1
m 0 1 2 0 1 0 1 0 1 0 1

C5
P

NIVEL 4 - CD4

A

□ P i m a m i

P i m a m i
P 2 3 1 0 1 0
P 3 1 0 1 2 0
P 0 2 1 2 0 1
P 0 2 1 2 0 1

P m i P m i P i m a P i m a
P 2 1 2 0 1 2 0 3 2 4 0 1 0
P 2 1 2 0 1 2 0 3 2 4 0 1 0
P 2 1 2 0 1 2 0 3 2 4 0 1 0

C5
P

B

a m i P i m a m i m i a m i P —

0 1 0 2 2 2 0 1 0 3 1 0 2 1 2 0 2 1 2 0 2 0 4 0 3
0 0 3 2 3 1 0 1 0 1 3 0 1 4 1 0 2 3 1 2 2 4 4 5 0
0 0 3 2 3 1 0 1 0 1 3 0 1 4 1 0 2 3 1 2 2 4 4 5 0

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

C1 ——————
P i m a ——————
0 1 2 1 0 1 0 2 0 5 7 5 5 5 5 7 7 5
1 0 0 1 0 2 0 5 7 5 5 5 5 7 7 5

C5 ——————
P — i m a ——————
0 5 5 5 5 7 7 5
5 7 5 5 5 5 7 7 5

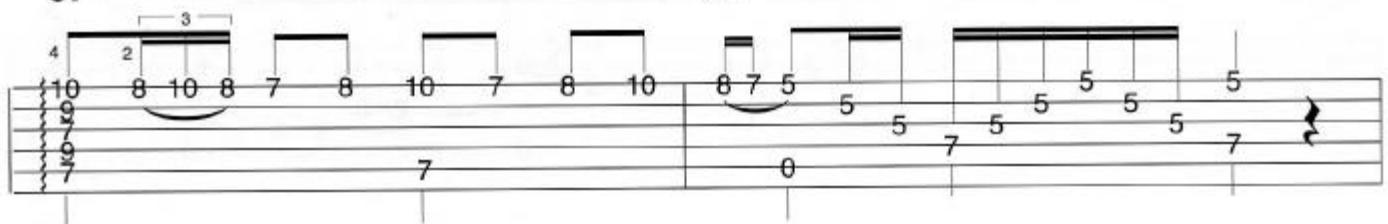
NIVEL 5 - CD.5

A

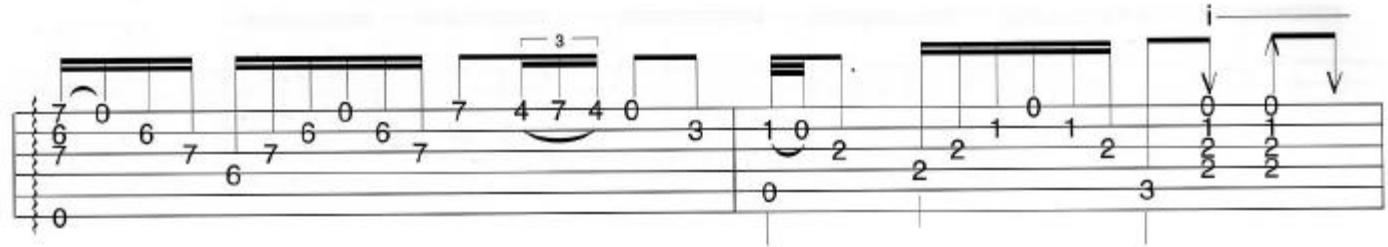
P ——————
4 2 1 2 0 3 1 0 3 1 0 3 0 1 2 2 1 0 1 2 0 3
4 0 2 1 2 0 3 1 0 3 1 0 3 0 1 2 2 1 0 1 2 0 3

i am i ——————
0 2 3 0 3 1 0 3 0 2 3 0 3 2 3 1 1 0 1 0 1 0 1 0

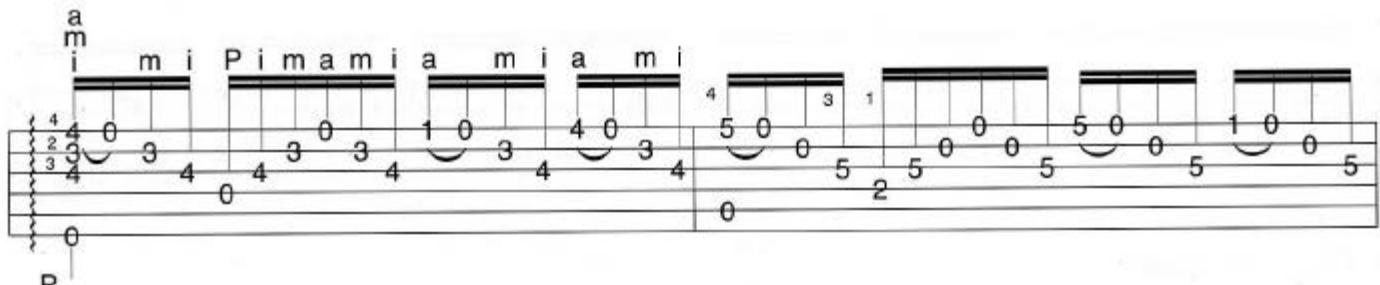
C7



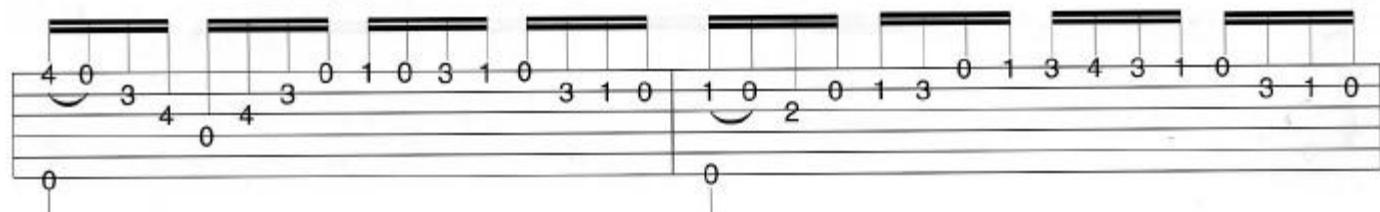
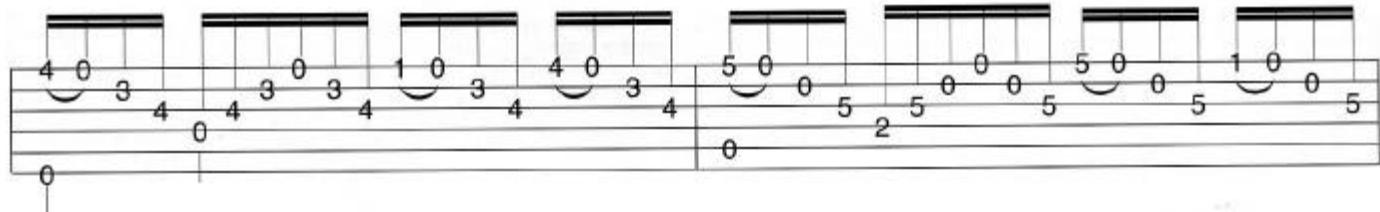
C5



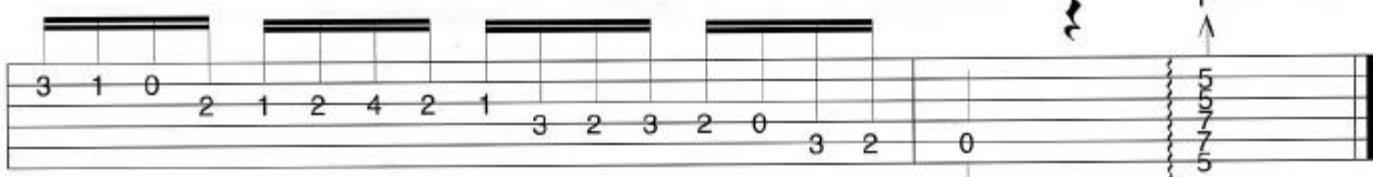
a



P



C5



B

P i a m i P i a m i P i a m i

0 0 0 0 1 1 1 1 3 3 3 3 0 0 0 0 1 1 1 1 3 3 3 3
4 0 2 4 0 2 4 0 2 4 0 2 4 0 2 4 0 2 4 0 2 4 0 2 4

(continua tremolo)

C5 C5 C2 P i a m i

1 5 5 1 4 7 5 5 5 6 5 6 6 6 5 7 8 3 3 3 5 5 2 3 2
5 6 7 0 7 5 7 5 7 5 7 5 7 5 7 2 3 3 5 5 2 3 2
0 7 0 0 7 0 0 7 0 0 7 0 0 7 0 0 7 0 0 7 0 0 7 0 0 7
3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2

P i a m i

4 1 0 3 1 1 1 3 3 2 1 0 3 1 1 1 3 3 2 1 0 3 1
3 0 3 2 0 3 2 0 3 2 0 3 2 0 3 2 0 3 2 0 3 2 0 3 2
3 0 3 2 0 3 2 0 3 2 0 3 2 0 3 2 0 3 2 0 3 2 0 3 2

C7

0 0 0 1 0 4 5 7 10 0 9 7 9 0 7
2 3 4 5 7 10 0 9 7 9 0 7
0 0 0 1 0 4 5 7 10 0 9 7 9 0 7
4 2 3 4 5 7 10 0 9 7 9 0 7

7 6 8 7 5 5 7 5 4 0 2 4
6 7 6 7 0 7 5 7 0 2 1 2
7 6 8 7 5 5 7 5 4 0 2 4
6 7 6 7 0 7 5 7 0 2 1 2

1^a

C5

5 7 8 5 0
5 5 5 5 0
0

2^a

C5

a m i P i m a m i i

5 5 5 5 5 5 5 5 7 5 5 5 5 5 5 7
0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0
P

SERRANA

NIVEL 4 - CD.3

A

B

10

NIVEL 5 - CD.7

A

Cj5

Cj5

Cj7

Cj5

Cj4

Pimami

a m i

GUAJIRAS

NIVEL 4 - CD.8

The sheet music consists of six staves of musical notation for guitar, arranged vertically. Each staff begins with a clef (G-clef for the top staff, C-clef for others), followed by a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (indicated by a 'C'). The first staff starts with a measure labeled 'P i m a m i'. The notation includes vertical bar lines, horizontal bar lines, and various slurs and grace notes. Fingerings are indicated above the strings: '3 6' and '4 8' for the first staff; '3 0' and '0' for the second; '0' for the third; '0' for the fourth; '0' for the fifth; and '6 3' and '8 4' for the sixth. The music concludes with an ending section labeled 'ar. XII'.

Cj2

Cj2

NIVEL 5 - CD.9

A

Cj2



B > a m i m a a m i m a a m i a m i

C2 ——————
C2 ——————
C2 ——————
C2 ——————
C2 ——————
C2 ——————
Cj2 ——————
Cj2 ——————
Cj2 ——————
Cj2 ——————

Tablature for guitar strings 6, 5, 4, 3, 2, 1. Fingerings and slurs are indicated above the strings.

ACOMPAÑAMIENTO AL CANTE

Los ejemplos de cada uno de los estilos elegidos en este Manual son variantes consideradas clásicas. Así podremos realizar el acompañamiento de la Soleá de Alcalá en la versión de Manuel Torre o la primera parte de la clásica Malagueña del Mellizo, creando de esta manera el patrón de cada uno de los estilos básicos que iremos ampliando en sucesivas publicaciones.

En cada apartado se han obviado las introducciones guitarrísticas tanto de los estilos a Compás como de los Libros por considerar que se deberá aplicar las Variaciones y fragmentos estudiados en anteriores publicaciones figurando su recomendación en el encabezamiento de cada una de las partituras.

También se ha eludido el acompañamiento del Jipio o preparación para entonarse que realiza en muchas ocasiones el cantaor al introducir cada Cante, por ser éste personal, realizándose con el objeto de mostrar la gama de tonos principales donde se desarrollará el Cante.

Entender el acompañamiento al Cante que realiza la Guitarra Flamenca pasa indiscutiblemente por un estudio de aproximación del instrumento, sus características técnicas y sonoras, y la disposición de las notas en el mismo.

Desde los primeros acompañamientos se crearon dos formas de desarrollar la Cadencia andaluza o Modo Dórico Flamenco que denominaremos *básicas*, lo que se llama tradicionalmente *por arriba* o en MI Dórico Flamenco y *por medio* o en LA Dórico Flamenco.

La incorporación posteriormente de la *Cejilla* dará un impulso decisivo a mantener estas *posiciones* o *posturas* y conservarlas con el fin de ampliar enormemente el número de Tonalidades que se pueden desarrollar sin que por ello perdamos ninguna de las singulares características sonoras.

LA ARMONÍA

La *Cadencia andaluza* o *Modo Dórico Flamenco* lo forman los acordes: IV/ III/ II/ I, que actúan como acordes principales y los acordes: VII/ VI/ V como acordes secundarios del Modo, encontrándose la *Cadencia resolutiva* entre los acordes II/I.

· El Modo Dórico Flamenco en MI vendrá determinado por la siguiente formación de acordes:

ACORDES PRINCIPALES: **IV La m , III SOL, II FA, I MI.**

ACORDES SECUNDARIOS: **VI DO, VII Re m, V SI 5^a dism.**

· El Modo Dórico Flamenco en LA vendrá determinado por la siguiente formación de acordes:

ACORDES PRINCIPALES: **IV Re m, III DO, II SI b, I LA.**

ACORDES SECUNDARIOS: **VI FA, VII Sol m, V MI 5^a dism.**

LA ESCALA

Para los estilos de Siguiriya y Tientos utilizaremos la escala que corresponde al *Modo Dórico griego* (LA) o a su equivalente *Frigia del Modo Gregoriano*.

Para el estilo de Soleá utilizaremos la escala que corresponde al *Modo Dórico griego* (MI) o a su equivalente *Frigia del Modo Gregoriano*.

La alteración más común en ambas escalas la encontraremos en el IIIº (sensible del IV armónico o Gran Tónica y alteración obligada para crear el acorde I Perfecto Mayor) y de manera menos importante en el VIIº (sensible del I armónico o Tónica), pudiéndose crear si se desea entre el IIº/IIIº y VIº/VIIº intervalos de 2º aumentada. Estas alteraciones en la escala pueden ser sustitutorias o adicionales.

ACOMPAÑAMIENTO DE LOS ESTILOS A COMPÁS SIGUIRIYAS, SOLEÁ y TIENTOS

SIGUIRIYA

LA LETRA

Su letra consta por lo general de cuatro versos, los dos primeros y el cuarto de seis sílabas (hexasílabos) y el tercero un endecasílabo dividido en dos hemistiquios de cinco y seis sílabas. Excepcionalmente puede ser de tres versos, el primero y último hexasílabos y el segundo endecasílabo repitiéndose por lo general el primer verso y así poder completar su métrica.

SU ACOMPAÑAMIENTO

La forma en que se desarrolla el acompañamiento podría desglosarse de la siguiente manera: en primer lugar introducción o preludio guitarrístico, donde se expone un motivo de inspiración del tema y predispone al Cante por medio de un cierre o llamada característica. Acto seguido aplicaremos insistente el *compás* o tema tradicional propio del estilo utilizando los acordes principales del Modo, de un ciclo métrico de duración, hasta cada conclusión melódica que será siempre rematada con un cierre característico.

En la progresión teórica característica de *LA* (Modo en que se ejecuta tradicionalmente la Siguiriyra): **Re m, DO, SI b y LA** (IV/ III/ II/ I) nos encontramos en la práctica guitarrística con una sucesión de los acordes de **SI b** (con bajo Re), **DO7/9, Si b y LA** (II/ III/ II/ I). Ésta viene dada por la sustitución del IV (Re m) de la Cadencia por un II (SI b). Esta progresión nos permite mantener las notas SI b y RE en el encadenamiento de los tres acordes creándose a su vez la nota pedal *mi* (1^a cuerda al aire) ajena al acorde de Sib (II) y parte integrante de los acordes de DO (III) y LA (I).

SOLEÁ

LA LETRA

Su letra consta de tres o cuatro versos octosílabos, con rima consonante o asonante.

SU ACOMPAÑAMIENTO

La letra o estrofa de la Soleá tradicional la dividiremos musicalmente en dos partes diferenciadas, que se repiten: la primera se realiza únicamente utilizando los acordes principales del Modo y la segunda entra en juego el acorde VI (DO) del Modo y su *Dominante Secundario* (SOL7). En la primera parte de la letra, de una duración de dos ciclos, partiremos del acorde I convertido súbitamente en *Dominante secundario* (MI7) del acorde IV (Lam) del Modo y transitaremos posteriormente por los acordes III (SOL) y II (FA) para resolver finalmente en el acorde I (MI) del Modo, una vez repetida concluiremos el acompañamiento con la segunda parte de la letra comenzando nuevamente con el acorde I y tras realizar un breve tránsito por el concepto de Armonía Tradicional por medio del *Dominante secundario* del acorde VI del Modo convertido en *Tónica transitoria*, volveremos a realizar los pasos característicos de los acordes IV, III, II y I del Modo.

La forma en que se desarrolla el acompañamiento podría desglosarse de la siguiente manera: en primer lugar introducción o preludio guitarrístico, donde se expone un motivo de inspiración del tema y predispone al Cante por medio de un *compás* característico. Acto seguido y una vez comenzado el cante realizaremos los pasos de tono antes citados inscritos siempre en ciclos de 12 tiempos y con una duración máxima de la letra de 8 ciclos métricos, intercalando entre estrofas variaciones o pequeños preludios que sirven de puente o enlace entre cada letra, concluyendo con un remate o cierre característico al final de la última estrofa.

TIENTOS

LA LETRA

Su letra consta de tres o cuatro versos octosílabos.

SU ACOMPAÑAMIENTO

El acompañamiento de los Tientos, se realiza en círculo utilizando insistente los acordes principales del Modo durante cada ciclo métrico.

La forma en que se desarrolla el acompañamiento podría desglosarse de la siguiente manera: en primer lugar introducción o preludio guitarrístico, donde se expone un motivo de inspiración del tema y predispone al Cante por medio un ciclo métrico característico de 8 tiempos. Acto seguido aplicaremos insistente el *compás* o tema tradicional propio del estilo de un ciclo métrico de duración, e iniciándose el segundo verso de la letra en el acorde I (LA) del Modo convertido en *Dominante secundario* (LA7) del acorde IV (Rem) y transitando por los acordes III (DO), VI (FA), II (SI b) del Modo intercalando en cada uno de estos pasos de tono su correspondiente *Dominante secundario*, para resolver finalmente en el acorde I del Modo.

Al igual que en la Siguiriyra en la progresión teórica característica de *LA* (Modo en que se ejecuta tradicionalmente los Tientos): **Re m, DO, SI b y LA** (IV/ III/ II/ I) nos encontramos en la práctica guitarrística con una sucesión de los acordes de **SI b** (con bajo Re), **DO7/9, Si b y LA** (II/ III/ II/ I). Ésta viene dada por la sustitución del IV (Re m) de la Cadencia por un II (SI b).

Esta progresión nos permite mantener las notas SI b y RE en el encadenamiento de los tres acordes creándose a su vez la nota pedal *mi* (1^a cuerda al aire) ajena al acorde de Sib (II) y parte integrante de los acordes de DO (III) y LA (I).

ESTUDIOS COMPLEMENTARIOS

Teoría Musical de la Guitarra Flamenca Vol.1, Manuel Granados. Casa Beethoven Publicacions.1998

Teoría Musical de la Guitarra Flamenca Vol.2, Manuel Granados. Casa Beethoven Publicacions.1999

ACCOMPANIMENT TO THE CANTE

The examples of each one of the styles in this Manual are considered classical variations.

So we will carry out the accompaniment of the *Soleá de Alcalá* in Manuel de Torre's version, or the first part of the classical *Malagueña del Mellizo*, creating the pattern of each basic style that will appear in following publications.

In each section guitar preludes neither of the Set Time nor the Free Time styles have been omitted by considering that the Variations and fragments studied in previous publications must be applied figuring their recommendation in the header of each one of the scores.

The accompaniment of the *Jipio* (or preparation in order to intone done by the *cantaor* upon introducing each Cante), has also been avoided by being this personnel, being carried out for the purpose of showing the range of principal tones where the Cante will be developed.

In order to fully understand how the Flamenco guitar accompaniment of the Cante works, it is necessary to analyse the instrument in terms of its technical characteristics and sounds, and how the notes themselves are arranged on the instrument.

From the very first accompaniments two forms for developing the Andalusian Cadence (Flamenco Doric Mode) were created, said forms called **Basics** (Sp. *Básicas*): **From Above** (Sp. por arriba) or in Flamenco Doric E; and **From the Middle** (Sp. por medio) or in Flamenco Doric A.

The later incorporation of the **Nut** (Sp. *Cejilla*) as a part of the guitar allowed greater control in maintaining the **fret positions**, with the consequence of greatly expanding the number of Keys that can be explored without in any way losing these singular musical characteristics.

HARMONY

The Andalusian Cadence (Flamenco Doric Mode) is comprised of chords IV/III/II/I, which act as Principal Chords, and chords VII/VI/V, which act as Secondary Chords. We find the Cadence of Resolution between chords II and I.

· The Flamenco Doric Mode in E is determined by the following chord formations:

PRINCIPAL CHORDS: IV A Minor, III G, II F, I E

SECONDARY CHORDS: VI C, VII D Minor, V B dim5

· The Flamenco Doric Mode in A is determined by the following chords formations:

PRINCIPAL CHORDS: IV D minor, III C, II B flat, I A

SECONDARY CHORDS: VI F, VII G minor, V E dim5

THE SCALE

For the styles Siguiriyas and Tientos, we use the scale which corresponds to the Greek Doric Mode in A or its equivalent Gregorian Phrygian Mode.

For the Soleá style, we use the scale which corresponds to the Greek Doric Mode in E or its equivalent Gregorian Phrygian Mode.

The most common Accidentals in both scales are found on the III (Leading Tone of the IV harmonic or Grand Tonic, the accidental necessary to make chord I a Perfect Major), and, less importantly, on the VII (Leading Tone of the I Harmonic or Tonic); these accidentals allow us, if we so desire, to create Augmented 2nd intervals between scale degrees II/III and VI/VII. These accidentals in the scale may be in the manner of a substitution or an addition.

ACCOMPANIMENT TO SET TIME SIGNATURES SIGUIRIYAS, SOLEÁ & TIENTOS

SIGUIRIYA

THE LYRIC

The lyric is based on four verses, the first two and the fourth of six syllables, and the third verse of eleven syllables, divided into two hemistiches (half-verses) of five and six respectively. An exception to this pattern is one of three verses, the first and third with six syllables, the second with eleven, but doubling the first verse in order to complete the metrical structure.

ACCOMPANIMENT

The manner in which the accompaniment is developed is separated out as follows: first, an introduction or guitar prelude, where the piece's theme by way of a motif is introduced, said prelude then finishing on a characteristic Finale (*Remate* or *Cierre*) thus anticipating the entrance of the Cante. Then, immediately following, we apply the time signature (the traditional theme proper to the style) rigorously, using the Principal Chords of the Mode, going through one complete cycle, each melodic conclusion being finished with a characteristic Finale.

In the characteristic theoretical progression of A (Mode in which the Siguiriyas is traditionally played), Dm, C, Bflat & A (IV/III/II/I), we find on the guitar a succession of chords of Bflat (with bass D added), C 7/9, Bflat & A (II/III/II/I).

This comes from the substitution of IV (Dm) of the Cadence by a II (Bflat).

This progression allows us to maintain the notes Bflat and D in the linking of the three chords, thus creating a Pedal Note on E (1^o open low string on guitar), this note not part of the Bflat chord (II), and integral part of the C (III) and A (I) chords.

SOLEÁ

THE LYRIC

This singing style's lyric consists of either three or four eight-syllable verses, with a consonant or assonant rhyme.

ACCOMPANIMENT

The lyric or verse of the traditional Soleá we divide into two different parts that repeat: the first part only utilizes the Principal Chords of the Mode, and the second part enters the game using Chord VI (C) of the Mode and its Secondary Dominant (G7). In the first part of the lyric, with a duration of two cycles, we begin from chord I (unexpectedly converted into the Secondary Dominant (E7) of the Mode's chord IV (Am)) and move from here through chords III (G) and II (F) in order to resolve onto chord I (E) of the Mode; then, upon repeating this progression, we conclude the accompaniment with the second part of the lyric by beginning anew with chord I and, after making a brief detour through Traditional Harmony by way of the Secondary Dominant of chord VI of the Mode (converted into a Transitory Tonic), we return to the classic progression through chords IV, III, II and I of the Mode.

The manner in which the accompaniment is developed is separated out as follows: first, an introduction or guitar prelude, where the piece's theme by way of a motif is introduced, said prelude then slipping into the necessary and characteristic time signature in order to anticipate the Cante. Then, immediately following and once the Cante has begun, we go through the aforementioned tonal passes, always in cycles of 12 beats and with a maximum of 8 lyric cycles, interspersing between verses variations and small preludes that act as a bridge or thematic connection between each lyric, then finishing off with a characteristic Finale at the end of the last verse.

TIENTOS

THE LYRIC

This singing style's lyric consists of either three or four eight-syllable verses.

ACCOMPANIMENT

The accompaniment of the Tientos is realized by using the Principal Chords of the Mode in every cycle. The manner in which the accompaniment is developed is separated out as follows: first, an introduction or guitar prelude, where the piece's theme by way of a motif is introduced, said prelude then anticipating the Cante by way of an 8-beat cycle. Then, immediately following, we apply the time signature (the traditional theme proper to the style) rigorously, going through one complete cycle, and starting the second verse of the lyric on chord I (A) converted into its Secondary Dominant (A7) of chord IV (Dm), moving through chords III (C), VI (F), II (Bflat), in each of these successive passes adding in the corresponding Secondary Dominant, to finally end on Chord I of the Mode.

Similar to Siguiriyas, in the characteristic progression of A (the Mode in which Tientos are traditionally played), Dm, C, Bflat & A (IV/III/II/I), we find on the guitar a succession of chords of Bflat (with bass D added), C 7/9, Bflat & A (II/III/II/I). This comes from the substitution of IV (Dm) of the Cadence by a II (Bflat).

This progression allows us to maintain the notes Bflat and D in the linking of the three chords, thus creating a Pedal Note on E (1^o open low string on guitar), this note not part of the Bflat chord (II), and integral part of the C (III) and A (I) chords.

COMPLEMENTARY BOOKS

Teoría Musical de la Guitarra Flamenca Vol.1, Manuel Granados. Casa Beethoven Publicacions. 1998

Teoría Musical de la Guitarra Flamenca Vol.2, Manuel Granados. Casa Beethoven Publicacions. 1999

SIGUIRIYAS

- CD.10 - Cante y acompañamiento
 CD.11 - Sólo acompañamiento
 CD.12 - Cante sólo

INTRODUCCIÓN GUITARRÍSTICA
 VARIACIÓN A Nivel 5. Manual Didáctico Vol. 2 página 11

CEJILLA al 3er traste

The sheet music consists of four staves of guitar notation. The first three staves are labeled 'Cj2' and the fourth is labeled 'Manuela'. The notation includes fingerings, dynamic markings like 'P' and 'ampli', and vocalizations like 'ñami' and 'P am i P ima'. The first three staves are in common time (indicated by '3 6' and '4 8') and the fourth is in 2/4 time.

Comenzar la breve introducción guitarrística con posterioridad a la señal acústica de 4 tiempos que dará inicio al primer ciclo métrico.
Begin the guitar prelude after the 4-beats acoustic signal.

al ————— ma ————— **Cj2** —————

P □ am i P i m a ————— i P P P

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

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

yo ————— no ten ————— go ca **Cj2**

P □ i P P

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

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

sa ————— **Cj2** —————

P □ ñ a m i ñ a m i ñ a m i

0 0

2 3 2 2 3 2 2 3 2 2 3 2 2 3 2 2 3 2 2 3 2 2 3 2 2 3 2 2

0 0

ya me enterao ————— **Cj2** —————

P □ ñ a m i P a m i P i m a ————— i P P

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

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

que mis ni ————— ñ os ————— esta ————— **Cj2**

P □ i P P

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

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

ban buenos me
Cj2 P **Cj2** P P

 sobra y me basta
Cj2 P

Cj2

Manuela de mi alma
 yo no tengo casa
 ya me he *enterao* que mis niños están buenos
 me sobra y me basta

SOLEÁ

- CD.13 - Cante y acompañamiento
 CD.14 - Sólo acompañamiento
 CD.15 - Cante sólo

INTRODUCCIÓN GUITARRÍSTICA
 VARIACIÓN A, B y C Nivel 5. Manual Didáctico Vol. 2 páginas 5 y 6

CEJILLA al 6º traste

Comenzar la breve introducción guitarrística con posterioridad a la señal acústica de 4 tiempos que dará inicio al primer ciclo métrico.
 Begin the guitar prelude after the 4-beats acoustic signal.

Con nadie lo había yo hecho

 P i P i P i deciso a tempo

 lo que yo hago contigo eso

 no lo había he cho con nadie

 lo hago yo por tus ni ñas

questan pendientes del aire —————

Guitar tablature for the first section of the song. The strings are numbered 1 (top) to 6 (bottom). Fingerings are indicated above the strings: P, i, □, □, □, □; ▲, ▲, ▲, ▲, ▲, ▲; and various slurs and grace notes. The lyrics "rubato" and "a tempo" are written below the staff.

lo hago yo por —————

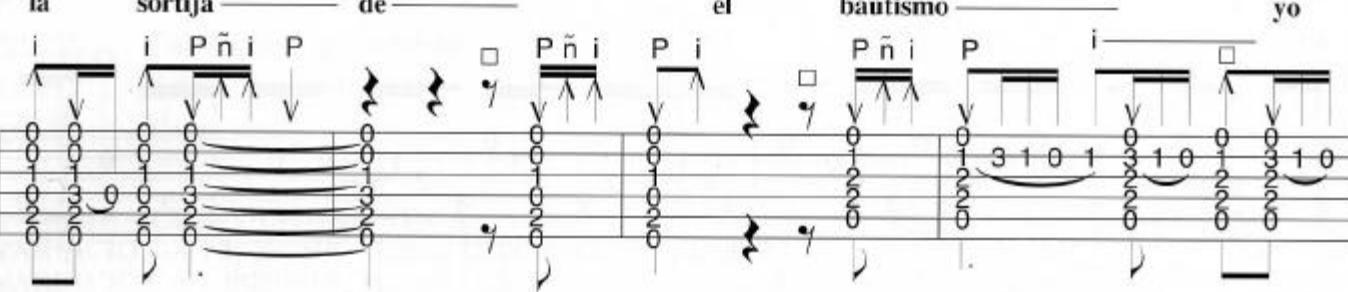
Guitar tablature for the second section of the song. The strings are numbered 1 (top) to 6 (bottom). Fingerings include i, □, □, □, □, □; ▲, ▲, ▲, ▲, ▲, ▲; and various slurs and grace notes. The lyrics "tus ni ————— ñas" are written above the staff.

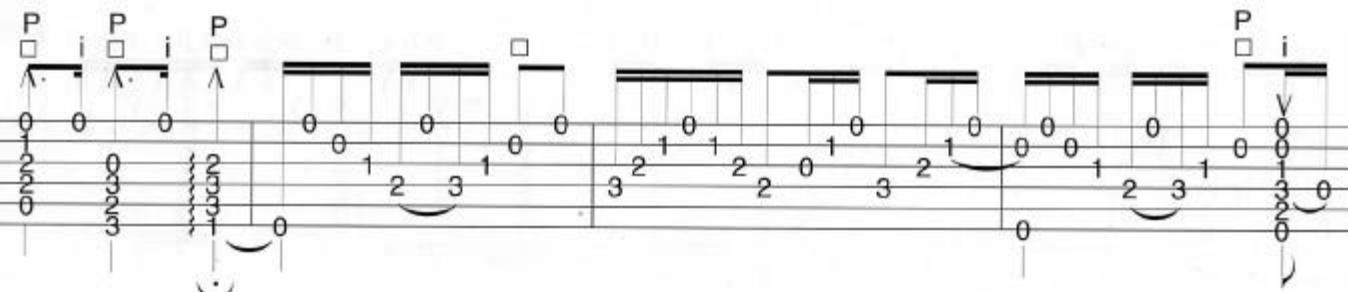
questan pendientes del aire —————

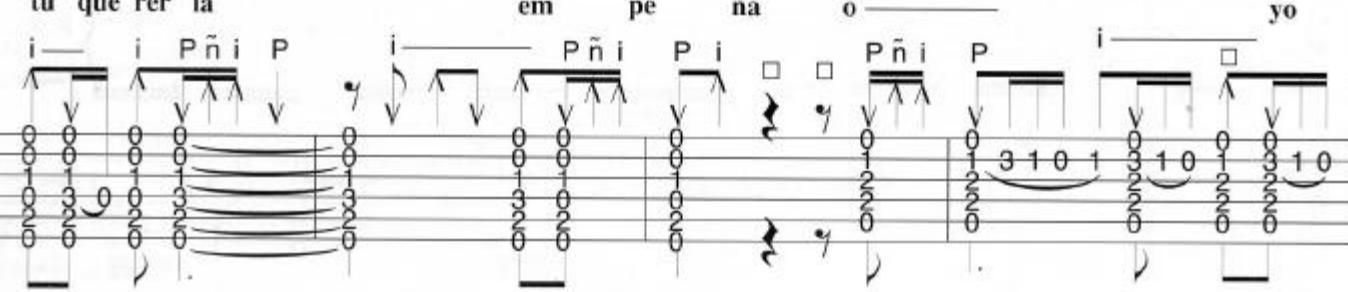
Guitar tablature for the third section of the song. The strings are numbered 1 (top) to 6 (bottom). Fingerings include P, i, □, □, □, □; ▲, ▲, ▲, ▲, ▲, ▲; and various slurs and grace notes. The lyrics "rubato" and "a tempo" are written below the staff.

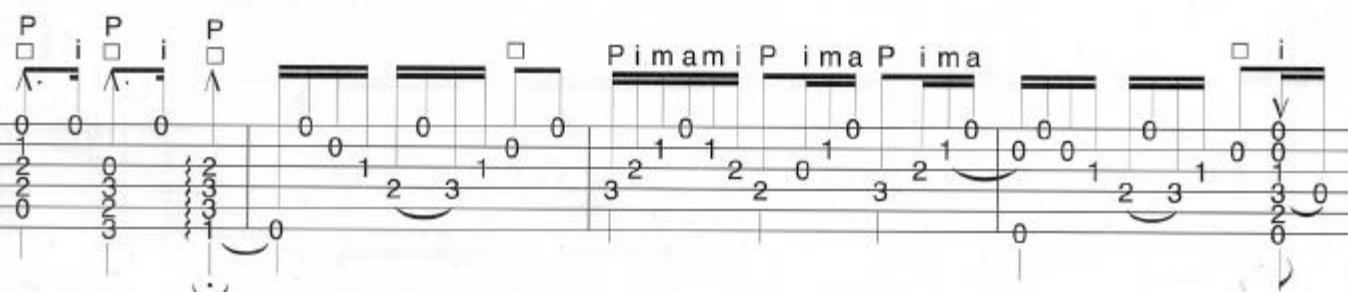
Guitar tablature for the fourth section of the song. The strings are numbered 1 (top) to 6 (bottom). Fingerings include P, □, □, □, □, □; ▲, ▲, ▲, ▲, ▲, ▲; and various slurs and grace notes. The lyrics "Pmi P mi P mi P mi P ami" and "Pimami" are written above the staff.

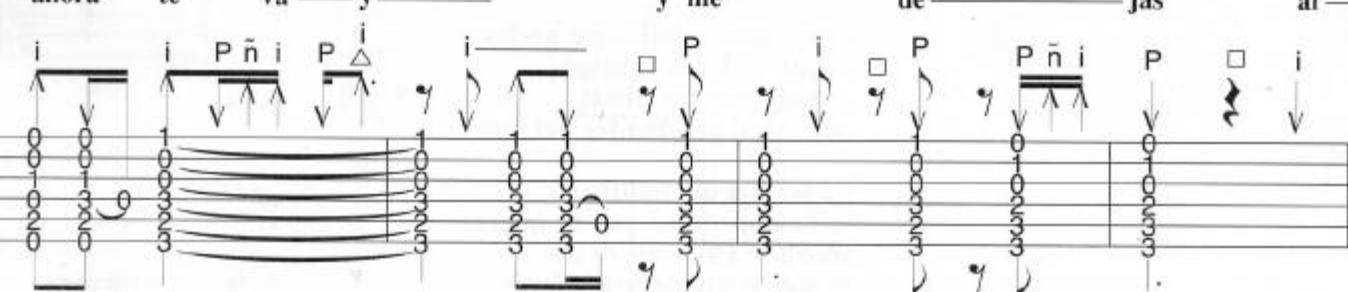
Guitar tablature for the fifth section of the song. The strings are numbered 1 (top) to 6 (bottom). Fingerings include i, □, □, □, □, □; ▲, ▲, ▲, ▲, ▲, ▲; and various slurs and grace notes. The lyrics "Pimami Pima Pima Pam i Pi" are written above the staff.

la sortija — de — el bautismo — yo


la empeñai — to por tu querer por


tu que rer la em pe ña o — yo


la empeñaito — por tu querer


ahora te va — y — y me de — jas ai —


que te cas — tigue — un devé —

Guitar tablature for the first part of the song. The strings are numbered 6 (top) to 1 (bottom). Fingerings: P (palm), i (index), and P (palm). Dynamic markings: rubato, a tempo. Chords and notes are indicated by vertical strokes and horizontal bars.

ahora te vas y — y me dejas — ai —

Guitar tablature for the second part of the song. The strings are numbered 6 (top) to 1 (bottom). Fingerings: i, Pñ (pinky), and P. Dynamic markings: rubato, a tempo. Chords and notes are indicated by vertical strokes and horizontal bars.

que te cas — tigue — un devé —

Guitar tablature for the third part of the song. The strings are numbered 6 (top) to 1 (bottom). Fingerings: P, i, and P. Dynamic markings: rubato, a tempo. Chords and notes are indicated by vertical strokes and horizontal bars.

Guitar tablature for the fourth part of the song. The strings are numbered 6 (top) to 1 (bottom). Fingerings: P. Chords and notes are indicated by vertical strokes and horizontal bars.

Con nadie lo había yo hecho
lo que yo hago contigo
lo hago por tus niñas
que estan pendientes del aire

La sortija del bautismo
yo la empeñaito por tu querer
ahora te vas y me dejas
ai que te castigue un devé

TIENTOS

- CD.16 - Cante y acompañamiento
CD.17 - Sólo acompañamiento
CD.18 - Cante sólo

INTRODUCCIÓN GUITARRÍSTICA

VARIACIÓN A y B Nivel 4. Manual Didáctico Vol. 2 página 12

VARIACIÓN A y B Nivel 5. Manual Didáctico Vol. 2 páginas 13 y 14

CEJILLA al 3er traste

The image shows three staves of guitar tablature. Each staff begins with a dynamic symbol (triangle) and a 4/4 time signature. The first staff starts with a 'P' (pizzicato) and ends with a 'Cj2'. The second staff starts with a 'P' and ends with a 'Cj2'. The third staff starts with a 'P' and ends with a 'Cj2'. The tablature includes fingerings (e.g., 'ñ a m i', 'am i', 'P a m i'), string numbers (0, 1, 2, 3), and various slurs and grace notes. The vocalizations 'ñ a m i' are placed above the strings, indicating where they should be sung.

Comenzar la breve introducción guitarrística con posterioridad a la señal acústica de 4 tiempos que dará inicio al primer ciclo métrico.
Begin the guitar prelude after the 4-beats acoustic signal.

pa contarte mis do lo res
 ñ a m i ——————

pa contarte mis do lo res
 ñ a m i ——————

vamo
 c j 2 ——————

nos de es te jardin pa contar

te mis do lo res que

si te lo cuento aquí —————

C1

Guitar tablature for C1. The strings are numbered 6 (top) to 1 (bottom). The melody consists of notes P, ñ, i, and a short rest. Picking patterns include downstrokes (V), upstrokes (A), and a mix of both. Measures end with a fermata.

se marchitarán ————— las flores —————

Cj2

Guitar tablature for Cj2. The strings are numbered 6 (top) to 1 (bottom). The melody includes notes ñ, a, m, i, and a short rest. Picking patterns include downstrokes (V), upstrokes (A), and a mix of both. Measures end with a fermata.

C3

Guitar tablature for C3. The strings are numbered 6 (top) to 1 (bottom). The melody includes notes ñ, a, m, i, and a short rest. Picking patterns include downstrokes (V), upstrokes (A), and a mix of both. Measures end with a fermata.

*Pa contarte mis dolores
vámonos de este jardín
que si te los cuento aquí
se marchitarán las flores*

ACOMPAÑAMIENTO DE LOS ESTILOS LIBRES

FANDANGO NATURAL, GRANAÍNA y MALAGUEÑA

FANDANGO NATURAL

LA LETRA

Su letra consta de cuatro o cinco versos octosílabos, que normalmente se convierten en seis por repetición de uno de los dos primeros o ambos.

SU ACOMPAÑAMIENTO

El *Fandango Natural* de concepción Libre (sin estar sujeto a ninguna pauta determinada) viene introducido por un Preludio guitarrístico donde se expone un motivo de inspiración del *Tema* enmarcado en el estilo rítmico del Fandango de Huelva y predispone al Cante por medio de un *Remate* o *Cierre* característico. Seguidamente, de un modo cadencioso y emotivo apoyaremos cada tercio o verso melódico libre de la voz en su conclusión con el acorde que le corresponda. Los específicos e invariables pasos de tono de la letra determinarán una inconsciente medida, en este caso no rítmica sino de obligatoriedad de paso por los tonos que conforman la progresión.

El *Fandango Natural* se caracteriza al igual que el de *Huelva* por la misma progresión armónica, esto es, partir de la Cadencia Andaluza o Modo Dórico Flamenco para sufrir cuando se inicia la letra un repentino y momentáneo tránsito a la Armonía Tradicional (El acorde VI de la *Cadencia andaluza* irrumpie súbitamente después de la progresión característica y se convierte en Tónica del concepto de *Armonía tradicional* realizando una progresión que se caracteriza por su paso a la Subdominante y Dominante del Tono DO / FA / DO / SOL7 / DO - (I / IV / I / V7 / I) -, para acto seguido convertir el último paso por la Subdominante en acorde II (RESOLUTIVO) del Modo Dórico Flamenco y de esta manera resolver a la Tónica secundaria del Modo FA / MI (II / I).

La escala del Fandango corresponde a la escala del *Modo Dórico Griego* (MI) o a su equivalente *Frigia del Modo Gregoriano*.

GRANAÍNA

LA LETRA

Su letra consta de cinco versos octosílabos, de rima consonante el primero, tercero y quinto, que normalmente se convierten en seis por repetición de uno de los dos primeros versos.

SU ACOMPAÑAMIENTO

La Granaína de concepción Libre viene introducida por un Preludio guitarrístico donde se expone un motivo de inspiración del *Tema* y predispone al Cante por medio de una llamada característica. Seguidamente, de un modo cadencioso y emotivo apoyaremos cada tercio o verso melódico libre de la voz en su conclusión con el acorde que le corresponda. Los específicos e invariables pasos de tono de la letra determinarán una inconsciente medida, en este caso no rítmica sino de obligatoriedad de paso por los tonos que conforman la progresión.

La Granaína se caracteriza al igual que todos los estilos derivados del Fandango por la misma progresión armónica, esto es, partir de la Cadencia Andaluza o Modo Dórico Flamenco para sufrir cuando se inicia la letra un repentino y momentáneo tránsito a la Armonía Tradicional (El acorde VI de la *Cadencia andaluza* irrumpie súbitamente después de la progresión característica y se convierte en Tónica del concepto de *Armonía tradicional* realizando una progresión que se caracteriza por su paso a la Subdominante y Dominante del Tono SOL / DO / SOL / RE7 / SOL (I / IV / I / V7 / I), intercalando generalmente entre cada paso armónico el *Dominante secundario* del tono al cual deberemos llegar), para acto seguido convertir el último paso por la Subdominante en acorde II (RESOLUTIVO) del Modo Dórico Flamenco y de esta manera resolver a la Tónica secundaria del Modo DO/SI (II / I).

Su escala corresponde a la escala del *Modo Dórico Griego* (SI) o a su equivalente *Frigia del Modo Gregoriano*.

MALAGUEÑA

LA LETRA

Su letra consta de cuatro o cinco versos octosílabos, con rima cruzada consonante o asonante, que normalmente se convierten en seis por repetición del primer o tercer verso.

SU ACOMPAÑAMIENTO

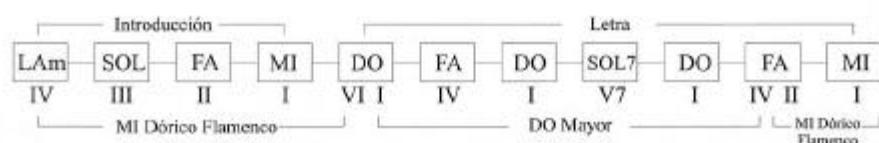
La Malagueña de concepción Libre viene introducida por un Preludio guitarrístico donde se expone un motivo de inspiración del *Tema* y predisponde al *Cante* por medio de una llamada característica. Seguidamente, de un modo cadencioso y emotivo apoyaremos cada tercio o verso melódico libre de la voz en su conclusión con el acorde que le corresponda. Los específicos e invariables pasos de tono de la letra determinarán una inconsciente medida, en este caso no rítmica sino de obligatoriedad de paso por los tonos que conforman la progresión.

La Malagueña se caracteriza al igual que todos los estilos derivados del Fandango por la misma progresión armónica, esto es, partir de la Cadencia Andaluza o Modo Dórico Flamenco para sufrir cuando se inicia la letra un repentino y momentáneo tránsito a la Armonía Tradicional (El acorde VI de la *Cadencia andaluza* irrumpie súbitamente después de la progresión característica y se convierte en Tónica del concepto de *Armonía tradicional* realizando una progresión que se caracteriza por su paso a la Subdominante y Dominante del Tono DO/FA/DO/SOL7/DO (I/IV/I/V7/I), intercalando generalmente entre cada paso armónico el *Dominante secundario* del tono al cual deberemos llegar), para acto seguido convertir el último paso por la Subdominante en acorde II (RESOLUTIVO) del Modo Dórico Flamenco y de esta manera resolver a la Tónica secundaria del Modo FA/MI (II/I).

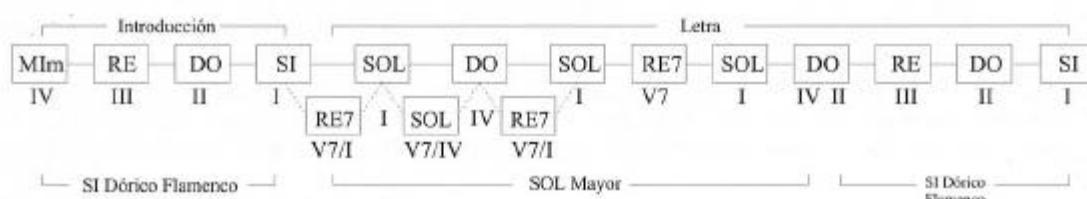
Su escala corresponde a la escala del *Modo Dórico Griego* (MI) o a su equivalente *Frigia del Modo Gregoriano*.

ESQUEMA ARMÓNICO DE LOS ESTILOS LIBRES

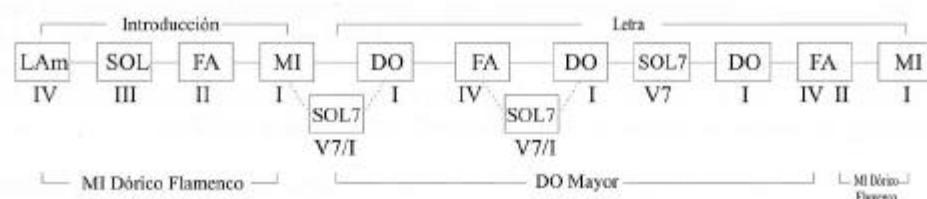
FANDANGO NATURAL



GRANAÍNA



MALAGUEÑA



ESTUDIOS COMPLEMENTARIOS

Teoría Musical de la Guitarra Flamenca Vol.1 y 2, Manuel Granados. Casa Beethoven Publicacions.1998-99

ACCOMPANIMENT TO FREE TIME STYLES

FANDANGO NATURAL, GRANAÍNA & MALAGUEÑA

FANDANGO NATURAL

THE LYRIC

A singing style with a lyrical meter of four or five eight-syllable lines, which normally ends up with six as one of the two first lines is repeated, or both.

ACCOMPANIMENT

The *Natural Fandango* is in free time (free, that is, of any defining time signature); it is introduced by a guitar prelude which uses the Time Signature of the *Huelva Fandango*, said prelude then finishing on a characteristic Finale (*Remate* or *Cierre*) thus signalling the entrance of the Cante; continuing, the guitar supports the Cante in a manner sensitive to the Cante's unique style, but only at the beginning and end of each melodic line, and of course only playing chords and cadences which harmonically correspond to the melody of the Cante. The Cante is a bit of a strange beast: it possesses specific and invariable melodic tone shifts which must be obeyed, not according to any Time Signature as we are in Free Time, but obeyed with respect to the notes which make up the harmonic progression; often, the singer doesn't really realize he or she is following any such progression.

The *Natural Fandango* and the *Huelva* are both characterized by the same harmonic progression, that is, starting within the forms of Andalusian Cadence, then switching to Traditional Harmony forms, and finally to return to the Andalusian Cadence forms for the conclusion of the ultimate line. (After this characteristic progression Chord VI of the *Andalusian Cadence* unexpectedly becomes the Tonic within the precepts of Traditional Harmony, and thus starts a progression which leads to the Subdominant and then the Dominant of the Key: C/F/C/G7/C (I/IV/I/V7/I); the last shift to the Subdominant sees this chord immediately converted into chord II (RESOLUTIVE) of the Flamenco Doric Mode where it neatly resolves onto the Secondary Tonic (I) of the Mode: F/E (II/I)).

The scale used in the Fandango is the Greek Doric Mode (also called the *Gregorian Phrygian Mode*), based on E.

GRANAÍNA

THE LYRIC

A singing style with a lyrical meter of five eight-syllable lines, of consonant rhyme on the first, third and fifth lines, which normally ends up with six lines as one or both of the first two is/are repeated.

ACCOMPANIMENT

The *Granaina* is in free time (free, that is, of any defining time signature); it is introduced by a guitar prelude where the piece's theme, by way of a motif, is introduced, said prelude anticipating the Cante with a characteristic call; continuing, the guitar supports the Cante in a manner sensitive to the Cante's unique style, but only at the beginning and end of each melodic line, and of course only playing chords and cadences which harmonically correspond to the melody of the Cante. The Cante is a bit of a strange beast: it possesses specific and invariable melodic tone shifts which must be obeyed, not according to any Time Signature as we are in Free Time, but obeyed with respect to the notes which make up the harmonic progression; often, the singer doesn't really realize he or she is following any such progression.

The *Granaina*, like all styles derived from the Fandango, is characterized by the same harmonic progression, that is, starting within the forms of Andalusian Cadence, then switching to Traditional Harmony forms, and finally to return to the Andalusian Cadence forms for the conclusion of the ultimate line. (After this characteristic progression Chord VI of the *Andalusian Cadence* unexpectedly becomes the Tonic within the precepts of Traditional Harmony, and thus starts a progression which leads to the Subdominant and then the Dominant of the Key: G/C/G/D7/G (I/IV/I/V7/I), generally adding in the Secondary Dominant (of the Key in which we want to finish) between each harmonic shift; the last shift to the Subdominant sees this chord immediately converted into chord II (RESOLUTIVE) of the Flamenco Doric Mode where it neatly resolves onto the Secondary Tonic (I) of the Mode: C/B (II/I)).

The scale used in the Granaina is the Greek Doric Mode (also called the *Gregorian Phrygian Mode*), based on B.

MALAGUEÑA

THE LYRIC

A singing style with a lyrical meter of four or five eight-syllable lines, of consonant or assonant cross rhyme, which normally ends up with six as one of the two first lines is repeated or both are.

ACCOMPANIMENT

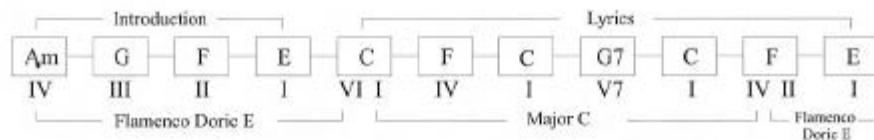
The *Malagueña* is in free time (free, that is, of any defining time signature); it is introduced by a guitar prelude where the piece's theme, by way of a motif, is introduced, said prelude anticipating the Cante with a characteristic call; continuing, the guitar supports the Cante in a manner sensitive to the Cante's unique style, but only at the beginning and end of each melodic line, and of course only playing chords and cadences which harmonically correspond to the melody of the Cante. The Cante is a bit of a strange beast: it possesses specific and invariable melodic tone shifts which must be obeyed, not according to any Time Signature as we are in Free Time, but obeyed with respect to the notes which make up the harmonic progression; often, the singer doesn't really realize he or she is following any such progression.

The *Malagueña*, like all styles derived from the Fandango, is characterized by the same harmonic progression, that is, starting within the forms of Andalusian Cadence, then switching to Traditional Harmony forms, and finally to return to the Andalusian Cadence forms for the conclusion of the ultimate line. (After this characteristic progression Chord VI of the *Andalusian Cadence* unexpectedly becomes the Tonic within the precepts of Traditional Harmony, and thus starts a progression which leads to the Subdominant and then the Dominant of the Key: C/F/C/G7/C (I/IV/V7/I), generally adding in the Secondary Dominant (of the Key in which we want to finish) between each harmonic shift; the last shift to the Subdominant sees this chord immediately converted into chord II (RESOLUTIVE) of the Flamenco Doric Mode where it neatly resolves onto the Secondary Tonic (I) of the Mode: F/E (II/I)).

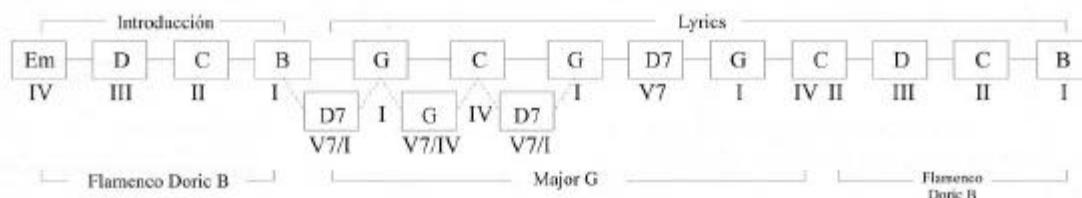
The scale used in the *Malagueña* is the Greek Doric Mode (also called the *Gregorian Phrygian Mode*), based on E.

FREE TIME STYLES HARMONIC SCHEME

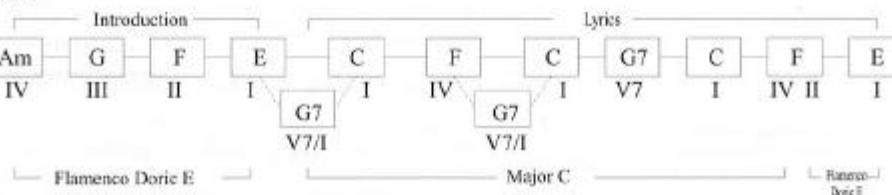
FANDANGO NATURAL



GRANAÍNA



MALAGUEÑA



COMPLEMENTARY BOOKS

Teoría Musical de la Guitarra Flamenca Vol.1 y 2, Manuel Granados. Casa Beethoven Publicacions. 1998-99

FANDANGO NATURAL

- CD.19 - Cante y acompañamiento
- CD.20 - Sólo acompañamiento
- CD.21 - Cante sólo

INTRODUCCIÓN GUITARRÍSTICA

1^a VARIACIÓN. Manual Didáctico Vol. 2 página 27

2^a, 3^a, 4^a y 5^a VARIACIÓN. Manual Didáctico Vol. 3 páginas 17 A 19

CEJILLA al 6º traste

CD.19 - Cante y acompañamiento

CD.20 - Sólo acompañamiento

CD.21 - Cante sólo

INTRODUCCIÓN GUITARRÍSTICA

1^a VARIACIÓN. Manual Didáctico Vol. 2 página 27

2^a, 3^a, 4^a y 5^a VARIACIÓN. Manual Didáctico Vol. 3 páginas 17 A 19

CEJILLA al 6º traste

Libre (Free)

Que le mandara a su mare

y un niño al cielo pedía

CD.19 Comenzar la breve introducción con posterioridad a la señal acústica de 4 tiempos que dará inicio al fragmento de llamada al Cante .
Begin the guitar prelude after a 4-beat acoustic signal.

que le
 mandara a su mare
 se volvió a casar su pare
 y la mujer que tenía no hacia na má que pegarme

Que le mandara a su *mare*
 y un niño al cielo pedía
 se volvió a casar su *pare*
 y la mujer que tenía
 no hacía *na má* que pegarme

GRANAÍNA

- CD.22 - Cante y acompañamiento
 CD.23 - Sólo acompañamiento
 CD.24 - Cante sólo

INTRODUCCIÓN GUITARRÍSTICA

1^a y 2^a VARIACIÓN. Manual Didáctico Vol. 2 páginas 28 a 31
 3^a, 4^a y 5^a VARIACIÓN. Manual Didáctico Vol. 3 páginas 20 a 23

Libre (Free)

A guitar tablature showing a sequence of notes on six strings. The notes are labeled with 'i', 'm', and 'a'. Fingerings are indicated above the strings, and slurs group certain notes together. A dynamic 'P' is shown at the beginning.

y no

A guitar tablature showing a sequence of notes on six strings. The notes are labeled with 'i', 'm', and 'a'. Fingerings are indicated above the strings, and slurs group certain notes together. A dynamic 'P' is shown at the beginning.

llegas te

A guitar tablature showing a sequence of notes on six strings. The notes are labeled with 'i', 'm', and 'a'. Fingerings are indicated above the strings, and slurs group certain notes together. A dynamic 'P' is shown at the beginning.

Cj3

A guitar tablature showing a sequence of notes on six strings. The notes are labeled with 'i', 'm', and 'a'. Fingerings are indicated above the strings, and slurs group certain notes together. A dynamic 'P' is shown at the beginning.

A Comenzar la breve introducción con posterioridad a la señal acústica de 4 tiempos que dará inicio al fragmento de llamada al Cante .
 Begin the guitar prelude after de 4-beat acoustic signal.

Cj3

Pimami Pimami

Guitar tablature for the first section. It starts with a repeating pattern of 'Pimami' (two measures) followed by a melodic line. The melody consists of eighth-note pairs (e.g., 00, 00, 00, 00) on the 4th string, followed by a single note (3) on the 3rd string, and a descending scale (3, 2, 1, 0) on the 2nd string.

y era

ami

1 0 0

0 1 2 3
P

mis

cin co

sen

Pimami Pima

Guitar tablature for the 'mis' section. It features a melodic line starting with 'Pimami' (two measures), followed by 'Pima' (one measure), and then a descending scale (3, 2, 1, 0) on the 2nd string. Grace notes are indicated above the 3rd and 2nd strings.

ti os

ami Pam i Pimami Pimami Pimami

Guitar tablature for the 'ti os' section. It starts with a repeating pattern of 'ami' (two measures), followed by 'Pam i' (one measure), and then a melodic line consisting of eighth-note pairs (e.g., 10, 00, 10, 00) on the 1st string, followed by a single note (0) on the 2nd string, and a descending scale (3, 2, 1, 0) on the 2nd string.

a

y no

llegas

te

a quereme

a

P

a

Guitar tablature for the 'a' section. It features a melodic line starting with 'a' (two measures), followed by 'y no' (one measure), and then a descending scale (3, 2, 1, 0) on the 2nd string. Grace notes are indicated above the 3rd and 2nd strings.

Cj3

ami Pimami

Guitar tablature for Cj3. The first measure shows a descending scale-like pattern from 5 to 0. The second measure consists of a sustained note at 3 followed by a series of eighth-note patterns. Fingerings are indicated above the strings: 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0.

Cj3

y que — desgra — cia — ito he sio —

Guitar tablature for Cj3. The first measure shows a sustained note at 4 followed by a pattern of 0, 0, 0, 0. The second measure shows a sustained note at 3 followed by a pattern of 5, 7, 4, 0, 0, 4, 7. The third measure shows a sustained note at 3 followed by a pattern of 5, 7, 4, 0. The fourth measure shows a sustained note at 3 followed by a pattern of 5, 7, 4.

o — o —

i

Pimami Pimami

a —

Guitar tablature. The first measure shows a sustained note at 0 followed by a melodic line: 0, 2, 3, 0, 2, 4, 2, 0, 2, 0, 4. The second measure shows a sustained note at 5 followed by a melodic line: 5, 3, 0, 3, 5, 4, 5, 3, 0, 3, 5. The third measure shows a sustained note at 5 followed by a melodic line: 5, 3, 0, 3, 5, 4, 5, 3, 0, 3, 5.

que teni — o —

C3

que aborrecerte —

tanto

Guitar tablature for C3. The first measure shows a sustained note at 3 followed by a melodic line: 3, 2, 4, 3, 3, 5, 3, 5, 4, 3. The second measure shows a sustained note at 5 followed by a melodic line: 5, 4, 4, 3, 3, 5, 4, 3, 3, 4.

co — mo —

C3

P — im ami

o te — que —

Guitar tablature for C3. The first measure shows a sustained note at 3 followed by a melodic line: 3, 4, 3, 5, 4, 3, 4, 3, 2, 1. The second measure shows a sustained note at 5 followed by a melodic line: 5, 7, 5, 5, 7, 5, 7, 5, 7, 5.

rio ————— o —————

0 5 7 5 3 3 4 5 5 4 5 0 3 5

0 3 5 0 3 5 4 5 0 3 5

P a m i P i P i P

o ————— o —————

0 5 7 5 0 5 7 3 5 7 5 0 3 5

0 5 7 5 0 5 7 3 5 7 5 0 3 5

P a m i P i P i P

3 1 3 1 0 3 1 3 1 0 3

3 2 3 2 1

P

a m i

0 0 0 9

2 7

P

Y no llegaste a quereme
y era mis cinco sentíos
y que desgraciaito he sío
que tenío que aborrecerte
tanto como te he querío

MALAGUEÑA

- CD.25** - Cante y acompañamiento
CD.26 - Sólo acompañamiento
CD.27 - Cante sólo

INTRODUCCIÓN GUITARRÍSTICA

1^a y 2^a VARIACIÓN. Manual Didáctico Vol. 2 páginas 35 a 37
 3^a, 4^a y 5^a VARIACIÓN. Manual Didáctico Vol. 3 páginas 28 a 31

CEJILLA al 3er traste

Libre (Free)

Comenzar la breve introducción con posterioridad a la señal acústica de 4 tiempos que dará inicio al fragmento de llamada al Cante .
Begin the guitar prelude after de 4-beat acoustic signal.

ima P am i P am i P am i Pi m im i m
 0 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 3 0 3 0 3 1 0 1
 0 0 2 3 3 2 3 3 2 3 3 2 3 3 2 3 3 2 3
 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

a mi me
 P

daba se entimiento
 0 1 0 1 0 2 3 3 3 2 3 3 3 2 3 3 3 2 3
 3 2 0 1 1 0 2 3 3 3 2 3 3 3 2 3 3 3 2 3
 3

P

P i m a de yo quererte
 0 2 0 3 0 2 0 3 0 2 0 3 3 3 2 3 3 3 2 3
 3

toa mi vi a
 P i m a
 1 0 0 0 1 0 0 3 3 2 3 3 2 3 3 2 3
 0 1 2 3 2 3 3 2 3 3 2 3 3 2 3 3 2 3

P

am i P i m a
 1 0 0 0 1 0 0 3 3 2 3 3 2 3 3 2 3

P

pe ro
 0 1 0 1 0 2 3 3 3 2 3 3 3 2 3 3

yo paso
 0 1 0 2 3 3 3 2 3 3 3 2 3 3 3 2 3

el tormento
 P

i
 0 1 0 2 3 3 3 2 3 3 3 2 3 3 3 2 3

P i m a m i P i m a
 0 0 1 0 0 0 3 3 2 3 3 2 3 3 2 3

P

de que sé que no eres mi a y

así voy pa a

m a m a

am i P i m a m i P i a

a ando el tiempo

a

P i ma

0 0 0

P i P ñ i P

De quererte *toa* mi *vía*
a mi me daba sentimiento
pero yo paso el tormento
de que sé que no eres mía
y así voy pasando el tiempo