

## LOS TOQUES MINEROS: DE LA TRADICIÓN A LA MODERNIDAD<sup>1</sup>

Carlos Piñana Conesa

Enviado: 20-06-2012

Aceptado: 10-10-2012

### **Resumen**

Este trabajo trata de la evolución musical acontecida en el acompañamiento de los cantes mineros, contraponiendo el modo clásico o al actual. Partiendo de una selección de cuatro cantes mineros, acompañados por dos guitarristas de generaciones distintas, con estilos y recursos, *a priori*, diferentes, Antonio Piñana y Carlos Piñana, analizaremos los elementos musicales puestos en juego por cada uno, señalando al tiempo las posibles influencias recibidas de estilos musicales ajenos al flamenco en el segundo de ellos.

### **Palabras clave**

Guitarra flamenca, toque por tarantas, toque por mineras, armonías del flamenco.

### **Abstract**

This work deals with the musical evolution that has taken place in the accompaniment of “cantes mineros”, confronting the classical or traditional mode with the current one. The starting point is a selection of four “cantes mineros”, which are accompanied by two guitarists, Antonio Piñana and Carlos Piñana, belonging to two different generations, and who have both, *a priori*, a different style and use different resources. We will analyze the musical elements put into play by each guitarist, while pointing out the possible influences received from musical styles unrelated with flamenco by the younger one.

---

<sup>1</sup> Este trabajo es un extracto de mi Trabajo Fin de Máster que, con el mismo título y dirigido por el doctor José F. Ortega, presenté y defendí en la Universidad de Murcia en el curso 2010-2011.

## 1. Introducción

Este trabajo se centra en la evolución experimentada en el acompañamiento en los toques mineros (toque por tarantas y toque por mineras). Confrontando la tradición, representada por mi padre, el guitarrista Antonio Piñana, y la modernidad, representada por mí mismo, Carlos Piñana, analizo el desarrollo que se ha producido en el lenguaje compositivo de ambos guitarristas.

Uno de los principales objetivos que me planteo es conocer los procesos creativos en los que se basa mi propio lenguaje compositivo y tener una visión más clara y real del camino que voy desarrollando en la evolución del flamenco desde la tradición. Algo, que pretendo conseguir a través del análisis de las armonías y melodías puestas en juego en mis composiciones. Ante esto, me surge una pregunta, *¿es posible innovar sin perder de vista las raíces de la tradición?*

En relación a esta cuestión, he de decir que pertenezco a una familia de larga y arraigada tradición flamenca y que considero que debo evolucionar desde esa memoria flamenca. Es obvio que, para poder evolucionar, al menos, de una manera consciente, hay que partir de la tradición. Debo ubicarme en el contexto musical en el que vivo, el flamenco, pero no cerrarme a las posibles influencias que pueda recibir de otros estilos musicales. De hecho, la mayoría de guitarristas flamencos actuales nos enmarcamos dentro de este contexto de evolución.

El flamenco es especial porque en él confluyen tradición y modernidad al mismo tiempo. Es por eso que considero importante hacer un estudio de los procesos creativos, así como analizar los recursos musicales puestos en juego para entender mejor su evolución y las influencias que sobre él se han ejercido por parte de otros lenguajes musicales.

A través de los análisis armónicos y melódicos y, sobre todo, aplicando un razonamiento de por qué y cómo se hace así, será posible descubrir muchos de los entresijos y secretos de la guitarra flamenca moderna.

Para esta ocasión me he centrado en una parcela concreta del flamenco, los llamados *cantes de las minas*; y, de un modo más específico, desde la perspectiva de la guitarra flamenca en su labor de acompañante de estos cantes. Para ello, he seleccionado fragmentos de guitarra y acompañamientos pertenecientes al disco *Antología del Cante Minero* de mi hermano, el cantaor Curro Piñana. Acompañamiento de dos guitarristas de generaciones distintas, por tanto, con estilos y recursos, *a priori*, completamente diferentes.

Mi trabajo se divide en diferentes apartados. Hablaré, por una parte, de los fundamentos del *toque por tarantas* y del *toque por mineras*. Conoceremos, además, los esquemas armónicos del *toque clásico*, así como los modismos o fórmulas melódicas que, de manera constante, pueden escucharse en las grabaciones tradicionales encarnadas en la figura de mi padre.

A partir de aquí, analizaré mis propuestas que, aunque parten de la tradición, suponen un decidido paso adelante. Trataré, por tanto, de la comparativa entre las peculiaridades musicales que caracterizan los lenguajes guitarrísticos de Antonio Piñana y los míos propios, y esto, a través del análisis de distintos pasajes musicales (falsetas y respuestas al canto), con el propósito de descubrir cuáles son las diferencias entre el estilo tradicional y el moderno.

Por último, haré un reflexión sobre los procesos creativos. Aquí expondré un ejemplo de como ha sido el proceso de composición de una de mis falsetas en el *toque por tarantas*. De esta manera siempre podré desarrollar un mejor uso crítico de mi propio estilo compositivo.

## 2. Elementos clásicos de los toques mineros

Nos acercaremos a los mismos desde diferentes perspectivas: el punto de vista armónico, el melódico/armónico, y el de la técnica guitarrística.

### 2.1. El *toque por tarantas*

#### 2.1.1. Elementos armónicos

Los pilares básicos en los que se sustenta el *toque por tarantas* se desarrollan sobre la tonalidad de Fa# frigio. Hablo de la *cadencia andaluza* sobre dicha tonalidad. Son acordes perfectos mayores o menores, es decir formados por su fundamental, su 3ª y su 5ª, a excepción del acorde que actúa como tónica (I grado), que está formado por la fundamental, su 5ª, su 7ª, su 8ª, su 9ª y su 11ª, pero con una disposición característica (fa#-do#-fa#-sol-si-mi) que excluye, además, la 3ª del acorde (FIG. 1).

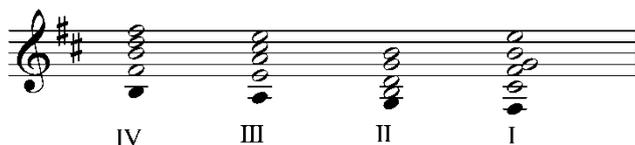


FIG. 1 Acordes básicos del *toque por tarantas*

Sumando los otros acordes que se utilizan tradicionalmente en introducciones de guitarra así como en los acompañamientos, tendremos la siguiente relación (FIG. 2)<sup>2</sup>:

F# F# tarantas G G A A Bsus<sup>4</sup> Bm D Em D7/F#

FIG. 2 Acordes utilizados tradicionalmente en el *toque por tarantas*

En definitiva, se trata en su mayoría de acordes perfectos mayores y menores<sup>3</sup>.

En la FIG. 3 podrá verse, tomando como referencia un cante minero interpretado por mi abuelo, Antonio Piñana (padre)<sup>4</sup>, cómo se utilizan los acordes tradicionales para acompañar cada uno de sus tercios.

### 1º tercio

<sup>2</sup> Estos acordes son utilizados en el lenguaje compositivo de Antonio Piñana, y por tanto, forman parte del lenguaje tradicional del flamenco. A priori, el acorde Bsus<sup>4</sup>, podríamos considerarlo un acorde “moderno”, pues sustituye la 4ª (mi) por la 3ª (re); pero, como puede verse, ya estaba incluido en el lenguaje clásico del *toque por tarantas*.

<sup>3</sup> La excepción la encontramos en F# tarantas (se suprime la 3ª (la/ menor o la#/ mayor) y se añade la 7ª m (mi), la 9ª m (sol), y la 11ª justa (si); en D<sup>7</sup>/F# ( es un acorde de Re mayor con 7ª m (do), y bajo en F#); y en Bsus<sup>4</sup> (se sustituye la 3ª (re) por la 4ª (mi)).

<sup>4</sup> Antonio Piñana, “En Cartagena nací”, taranta cante matriz; guitarra, Antonio Piñana, hijo. En *Magna Antología del Cante Flamenco*. HISPAVOX, 1992, Cd 8, pista nº 17.

2º tercio

yo \_\_\_\_\_ en Car-ta - ge - na \_\_\_\_\_ na cí \_\_\_\_\_

3º tercio

y en e - - - - - lla \_\_\_\_\_

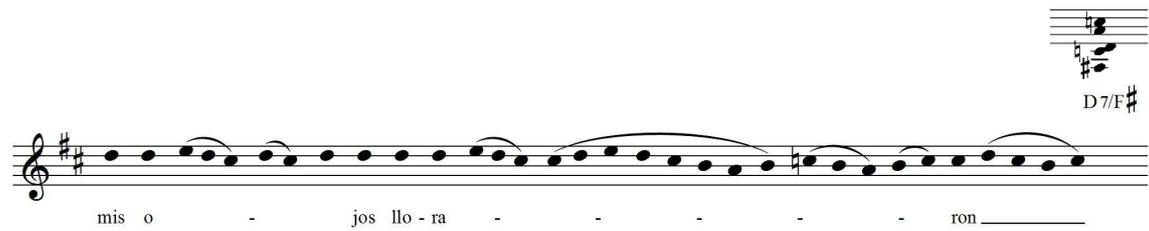
me \_\_\_\_\_ (e) \_\_\_\_\_ na bau - ti - za - - - - - ron \_\_\_\_\_

4º tercio

u - nas ve - ces \_\_\_\_\_ fui fe - liz \_\_\_\_\_

5º tercio

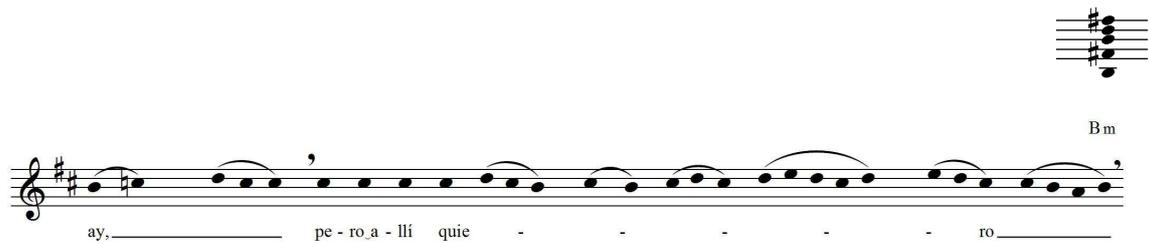
y o \_\_\_\_\_ tras \_\_\_\_\_



mis o - jos llo - ra - - - - - ron

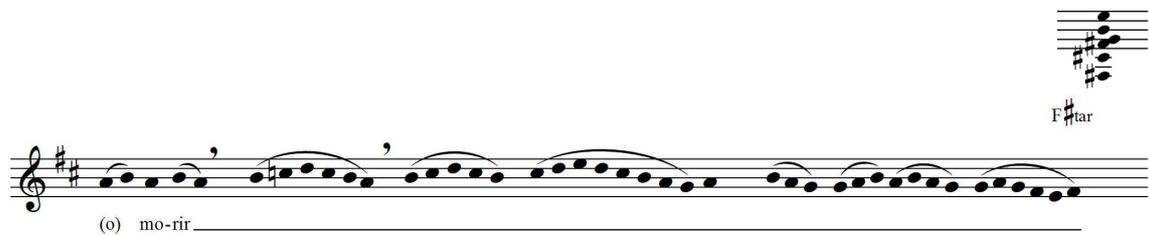
D7/F#

6º tercio



ay, - - - - - pe - ro a - llí quie - - - - - ro

Bm



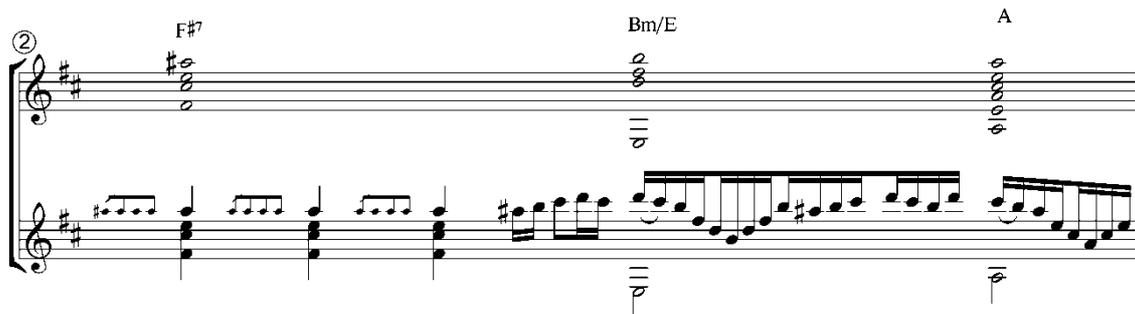
(o) mo - rir

F#tar

FIG. 3 Antonio Piñana, "En Cartagena nací", taranta (cante matriz)  
trans. José F. Ortega

2.1.2 Elementos melódico-armónicos y de técnica guitarrística

Veremos, a continuación, algunos ejemplos que evidencian los elementos melódico-armónicos puestos en juego en el *toque por tarantas* tradicional. Reproduciremos, en primer lugar, una introducción característica del guitarrista Antonio Piñana. Él representa, como decía antes, el estilo tradicional, y en su falseta encontramos algunos de los elementos armónicos clásicos del *toque por tarantas* (FIG. 4).



② F#7 Bm/E A

FIG. 4 Antonio Piñana, Falseta (introducción) *por tarantas*

Se observa en este fragmento, apoyado sobre los pilares armónicos clásicos del *toque por tarantas* (que no son otros que los de la *cadencia andaluza*, transportada al tono de Fa#), la elaboración de un motivo melódico tradicional que de forma secuenciada repite sobre cada uno de los acordes de la cadencia. En el arranque de la falseta se escucha la armonía del I grado (inicio del pent. 2), y esto suele suceder en otras de sus falsetas. Tal vez con el propósito de dejar claro desde el principio, alertando al oyente, cuál es el toque que se va a escuchar.

Por otra parte, las técnicas guitarrísticas que utiliza Antonio Piñana son las, podríamos decir, básicas de la guitarra flamenca; es decir, arpeggios dobles en combinación con picados y trémolo.

En las terminaciones de las falsetas-introducción en *toque por tarantas* de Antonio Piñana encontramos ideas que se repiten constantemente en su discurso melódico/armónico. Son determinantes, pues nos ayudan a situarnos en todo momento en la tonalidad del *toque por tarantas*, y a su vez cabe considerarlas como los elementos más característicos de su lenguaje (ver FIG. 5 y 6).

FIG. 5 Antonio Piñana, final de una falseta *por tarantas*

FIG. 6 Antonio Piñana, final de una falseta *por tarantas*

Si prestamos atención, la estructura armónica es muy parecida en ambas. Después de un rápido rasgueo sobre el acorde de la tónica (Fa# de tarantas), desarrolla una variación melódica sobre el II grado (G), sirviéndose de la técnica del pulgar. En el *toque por tarantas* tradicional es muy frecuente su uso buscando efecto de virtuosismo.

A la hora de acompañar el canto, Antonio Piñana utiliza lo que podríamos denominar “modismos” de manera muy recurrente, procurando dosificar su uso a fin de evitar repeticiones. Se trata de pequeñas fórmulas melódico/armónicas que emplea como respuesta al canto en cada tercio, y también durante el mismo como apoyo o sustento a la línea melódica de la voz.

Veremos ahora cómo se elaboran, a partir de la armonía antes expresada, las respuestas de la guitarra sobre el final de cada uno de los tercios de la taranta “En Cartagena nació” (FIG. 7)

**1º tercio**

D<sup>7</sup>/F<sup>♯</sup>  
p...  
ten.

**2º tercio**

rubato A<sup>7</sup> (tercio 3)  
p p a m i p  
p mf

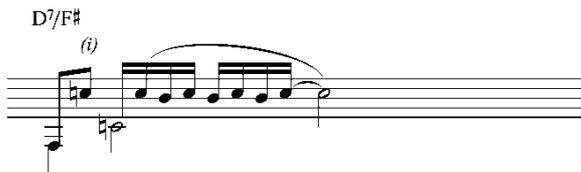
**3º tercio**

D<sup>7</sup>/F<sup>♯</sup>  
i m  
ff

**4º tercio**

A C.V.  
p p p i m a m i m  
ff

### 5º tercio



### 6º tercio

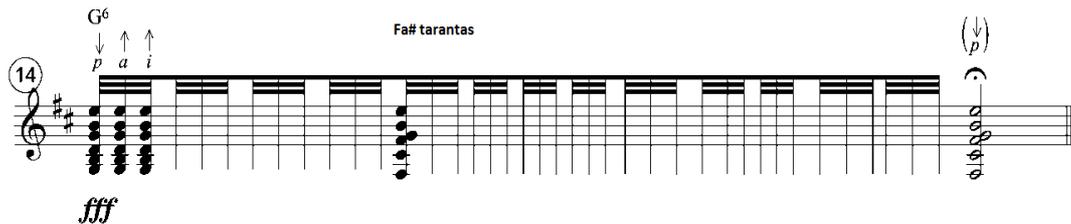


FIG. 7 Antonio Piñana, respuestas de la guitarra en cada uno de los tercios de la taranta "En Cartagena nací"

## 2.2. El *toque por mineras*

Este toque, desde el punto de vista tradicional, solía utilizarse únicamente como toque de concierto. No obstante, a continuación detallaré cuál pudiera ser la propuesta tradicional para el acompañamiento al cante. Aludiremos tan sólo a la estructura armónica, es decir, a los acordes básicos, al no haber establecidas fórmulas melódico/armónicas características.

### 2.2.1. Elementos armónicos

Los pilares básicos en los que se basa el *toque por mineras* se desarrollan sobre la tonalidad de Sol# frigio. En la FIG. 7 pueden verse los acordes que reproducen la cadencia andaluza en esta tonalidad.

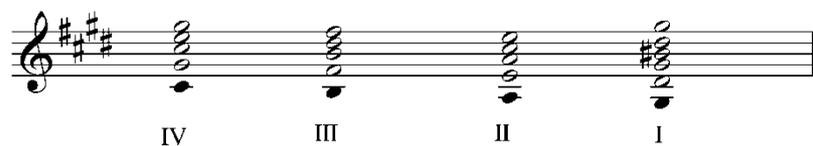


FIG. 7 Cadencia andaluza en el tono de mineras

Sumando el resto de acordes que podrían utilizarse para acompañar un cante minero con este toque, tendríamos la siguiente relación (FIG. 8).

G#    G# mineras    A    A    B    B    C# m    F# m    E7/G#

FIG. 8 Acordes para acompañar en el *toque por mineras*

Tomando como referencia hipotética la anterior taranta, los acordes para acompañar cada uno de los tercios serían los mismos que antes sólo que un tono más alto (FIG. 9).

**1º tercio**

En e-lla me (e) bau-ti-za-ron

**2º tercio**

yo en e-lla me na bau-

3º tercio

Chord diagram: E major triad (E, G#, B) on the treble clef.

Staff 1: y en e - - - - - lla \_\_\_\_\_

Staff 2: me \_\_\_\_\_ (e) na bau - ti - za - - - - - ron \_\_\_\_\_

Chord diagram: E7/G# (E, G#, B, D) on the treble clef.

4º tercio

Chord diagram 1: E7/G# (E, G#, B, D) on the treble clef.

Chord diagram 2: B major triad (B, D, F#) on the treble clef.

Staff: u - nas ve - ces \_\_\_\_\_ fui fe - liz \_\_\_\_\_

5º tercio

Chord diagram 1: E major triad (E, G#, B) on the treble clef.

Chord diagram 2: E7/G# (E, G#, B, D) on the treble clef.

Staff 1: y o \_\_\_\_\_ tras \_\_\_\_\_

Staff 2: mis o - - - - - jos llo - ra - - - - - ron \_\_\_\_\_

6º tercio

FIG. 9 Antonio Piñana, “En Cartagena nací”, taranta (cante matriz), *por mineras*  
trans. José F. Ortega

### 3. La evolución de los toques mineros

En este apartado explicaré, desde el punto de vista armónico, melódico/armónico, y de técnica guitarrística, cual sería mi propuesta en la evolución de los toques mineros.

#### 3.1. El toque por tarantas

##### 3.1.1. Elementos armónicos

Partiendo de la cadencia andaluza tradicional (FIG. 1), propongo una reelaboración de la misma, tal y como vemos en la FIG. 10 (Bm6, A7/G, Gm7, F# tarantas):

FIG. 10 Reelaboración de la cadencia andaluza

Sobre el IV grado propongo incluir la 6ª (*sol*) como nota extraña, impregnando al acorde de una sonoridad diferente al tradicional, aunque respetando la estructura básica del mismo, es decir, manteniendo la 3ªm y su 5ª. En la mayoría de los casos, para mantener la esencia del toque minero, se debe respetar la estructura de un acorde tradicional (tríada o cuatríada pudiendo duplicar alguna nota del acorde). Procuro no prescindir de estas notas, cuando elaboro un acorde, ya que son las que aseguran la esencia y pureza del toque minero.

Por el contrario, en el siguiente acorde (III grado de la cadencia), por una cuestión de innovación musical, sitúo como fundamental la 7ª del acorde (*sol*) como fundamental. A priori, rompería el esquema armónico seguido en la cadencia, pero no modifico su función armónica de III grado. Es muy importante mantener la función armónica de cada acorde en la cadencia andaluza (IV-III-II-I), fundamental para asegurar tan característica esencia.

Siguiendo con la cadencia andaluza moderna, en el II grado propongo como novedad pasar del acorde mayor de G a su relativo menor, al que añado la 7ª menor. Es un acorde que crea una disonancia, podríamos decir, “*dura*” (7ª), pero está apoyada sobre el II grado de la cadencia en su función armónica, y además por la sonoridad menor que desprende aporta un matiz moderno al acompañamiento alejado del “típico” II grado (tradicional). No es baladí el motivo. De hecho, la elección viene motivada porque algunos cantaores, como es el caso de Enrique Morente o mi propio hermano, Curro Piñana, suelen hacer una inflexión melódica hacia la 3ª (*sib*) del II grado y también, puede darse el caso, a la 7ª menor (*fa natural*). Esto, “obliga” al guitarrista a utilizar este tipo de acordes menores para mejor apoyo de la línea melódica del cante.

Por último planteo el I grado con el acorde característico del *toque por tarantas*, tanto para un contexto tradicional como moderno (F# tarantas). Por su carácter y sonoridad, es un acorde tan importante que procuro siempre no alterar su morfología.

En definitiva, añadir notas extrañas a los acordes tradicionales de la cadencia andaluza me va permitir hacer uso de un lenguaje moderno, pero a la vez capaz de convivir con la idea tradicional del flamenco, respetando la base armónica del toque por tarantas.

Mi propuesta de acompañamiento, siempre sobre la taranta de mi abuelo, queda reflejada en la FIG. 11.

**1º tercio**

Dmaj7

En e - lla me - (e) - bau - ti - za - ron

F#m7/A

**2º tercio**

F#m7/A

A9

yo - en e - lla me - na bau -

**3º tercio**

D9

y en e - - - - lla

me (e) na bau-ti - za - - - - - ron

4º tercio

u-nas ve - ces fui fe - liz

5º tercio

y o - - - - - tras  
mis o - - - - - jos llo - ra - - - - - ron

6º tercio

ay, pe - ro a - lli quie - - - - - ro

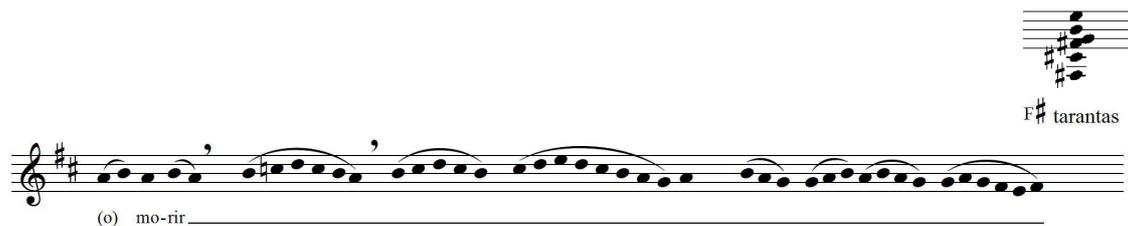
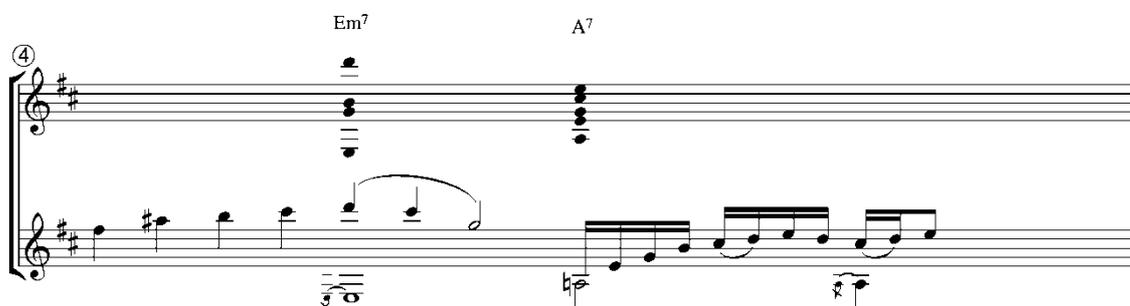


FIG. 11 Carlos Piñana, propuesta armónica para acompañar la taranta “En Cartagena naci”  
trans. José F. Ortega

### 3.1.2. Elementos melódico/armónicos y de técnica guitarrística:

Los elementos melódico/armónicos que se pueden poner en juego en una falseta de guitarra o en una obra solista de concierto pueden ser “ilimitados”. El secreto para su utilización, es saber aplicarlos en un contexto musical adecuado, es decir, enmarcarlos en pasajes donde una vez adquirido un cierto protagonismo por la novedad de sus sonoridades, no desvirtúen nunca la esencia tradicional, en este caso, del toque minero. Un uso excesivo de notas extrañas en la melodía puede alterar la esencia y pureza del toque minero. Es por ello que hay que conocer muy bien la tradición de estos toques. Partiendo de ese conocimiento, se podrán incluir los elementos melódicos/armónicos para “modernizar” el resultado.

La falseta de guitarra en tono de tarantas que a continuación se expone ejemplifican estos aspectos. Corresponde a la introducción que hago acompañando a mi hermano Curro Piñana en el cante titulado “Se fue a trabajar a un puente” (FIG. 12)<sup>5</sup>.



<sup>5</sup> Curro Piñana, *Antología del cante minero*, Karonte, 2011, Cd. 1, pista nº 14; guitarra, Carlos Piñana.

The image displays a musical score for a flamenco falseta, consisting of five systems of music. Each system includes a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a bass clef staff. Measure 5 (labeled ⑤) features a guitar accompaniment with chords D, D7/F#, and G, and a vocal line with notes and ornaments. Measure 6 (labeled ⑥) shows a guitar accompaniment with a G9 chord and a vocal line with a complex rhythmic pattern. Measure 7 (labeled ⑦) features a guitar accompaniment with a complex rhythmic pattern and a vocal line with a complex rhythmic pattern. Measure 8 (labeled ⑧) features a guitar accompaniment with a complex rhythmic pattern and a vocal line with a complex rhythmic pattern, labeled 'pentatónica' and 'F#frigia may.'. Measure 9 (labeled ⑨) features a guitar accompaniment with a complex rhythmic pattern and a vocal line with a complex rhythmic pattern, labeled 'ten.' and 'F#(b9)'.

FIG. 12 Carlos Piñana, Falseta por tarantas

En el ejemplo anterior hay una parte “clásica”, caracterizada por un empleo de la armonía tradicional, con un uso de la melodía sin notas extrañas a la tonalidad (Fa# frigio). Resaltaría el contraste que se logra al utilizar el recurso “moderno” de la pentatonía, en la parte final del fragmento. Esta escala está ubicada en un contexto tradicional, y por tanto, para no desvirtuar la esencia del toque, no se debe abusar de tales recursos. La elaboración de este tipo de estructuras, en la que combino elementos de ambos estilos (tradicional/moderno), es habitual en mi lenguaje compositivo.

### 3.1.3 Acompañamientos

Dependiendo del cantaor (tradicional o moderno), procuro en cada acompañamiento aportar algún elemento melódico, armónico y de expresión dinámica inspirado en la línea melódica del cante. Si el cantaor juega con alguno de estos elementos, mi labor, mas allá de mantener la tradición, es acompañar sobre la idea musical del cantaor. Desde el punto de vista interpretativo del cante, algunos cantaores tradicionales suelen cantar con dinámica fuerte, plana, sin hacer apenas uso de reguladores. Uno de los elementos que aporta el cante en la actualidad, es precisamente lo contrario, es decir, el cuidado de las dinámicas. Los podemos encontrar en cantaores, como Curro Piñana, Miguel Poveda, Mayte Martín o Arcángel.

Ejemplificando esta cuestión de la dinámica, reproduzco un fragmento correspondiente a las respuestas de la guitarra que propongo a algunos de los tercios del cante “Se fue a trabajar a un puente”. Se trata de un cante muy querido por mi abuelo Antonio Piñana, quien a su vez lo aprendió de Antonio Grau, el hijo del Rojo el Alpargatero y que mi hermano Curro interpreta en su disco *Antología del cante minero*<sup>6</sup> (FIG. 13).

#### 3º tercio

<sup>6</sup> Curro Piñana, *Antología del cante minero*. Paris: La Maison des Cultures Du Monde, 2011. Cd. 1, pista nº 14; guitarra, Carlos Piñana.

### 5º y 6º tercios

D  
F#m

14

i m a

A7/G (Tercio 6) Gm7

15

p.. rit. f

fa# tarantas

16

p a i p

ff

FIG. 13 Carlos Piñana, respuestas de la guitarra (*toque por tarantas*)

### 3.2. El toque por mineras

La innovación que se pueda aportar a este toque, queda reflejado sobre todo en la parte de los acompañamientos, dado que apenas hay antecedentes en el contexto moderno<sup>7</sup>.

Utilizar el *toque por mineras* para acompañar a un cantaor requiere de un conocimiento profundo de la tradición del *toque por tarantas*. Antes de emplearlo para acompañar al cante, se debe conocer muy bien los giros melódicos/armónicos característicos del *toque por tarantas*.

El *tono de mineras* no es, en realidad, sino el *tono de tarantas*, sólo que un tono más alto (Sol# / Fa#). Pero las posiciones de la mano izquierda en cada caso

<sup>7</sup> Como ejemplos de empleo de este tono/toque *por mineras* como acompañamiento al cante puede verse el disco anteriormente citado de Curro Piñana, *Antología del cante minero*. Paris: La Maison des Cultures Du Monde, 2011. Cd 1, pista nº 3, "Soy de Cartagena" (cartagenera clásica), guitarra, Juan Manuel Cañizares; Cd 2, pista nº 1, "Échese usted al vaciaero" y "No lo niego" (murcianas del Cojo de Málaga y de Vallejo); guitarra, Juan Manuel Cañizares; Cd 2, pista 13, "Platiqué con ella un rato" (cantes de Pedro el Morato), guitarra, Pedro Sierra.

aportan sonoridades diferentes. Así, si transportáramos las formulas o modismos que se emplean en el acompañamiento en el *toque por tarantas* tradicional al *toque por mineras*, no coincidirán obviamente en cuanto a sonoridad y timbre. Por consiguiente, hay que crear otras formulas para acompañar al cante. Aquí es de donde partiríamos para una modernización del toque minero en cuanto a los acompañamientos.

En cualquier caso, los cantaores prefieren el *toque por tarantas* para el acompañamiento, ya que tradicionalmente ha sido el más utilizado. No obstante, la tendencia en la actualidad está cambiando. Sucede, por ejemplo, con mi hermano Curro Piñana, al que acompaño frecuentemente en tono de mineras. Dado que Curro posee una muy buena afinación, me permite en algunas ocasiones el empleo de acordes muy modernos, y melodías con notas extrañas a la tonalidad. Otros cantaores, sobre todo los más arraigados a la tradición, posiblemente perderían el tono musical con este tipo de acompañamientos.

En la FIG. 14 recojo algunos ejemplos de respuesta al cante utilizando el tono de mineras. Se trata de una minera clásica, conocida como la del “taleguico”, que mi abuelo difundió y Curro recoge en su antología<sup>8</sup>.

## 2º tercio

The musical notation for the 2º tercio is written on a grand staff with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It begins with a pentagram labeled 'Pent. 10' and an E7 chord. The melody consists of eighth and quarter notes. A second measure shows a C#m9(b9) chord and a measure with a fermata over a quarter note, labeled 'Φ.IV'.

<sup>8</sup> Curro Piñana, *Antología del cante minero*. Paris: La Maison des Cultures Du Monde, 2011. Cd. 2, pista nº 10; guitarra, Carlos Piñana.

### 5º tercio

### 6º tercio

FIG. 14 Respuestas de guitarra en tono de mineras (Carlos Piñana)

## 4. Reflexiones sobre mis procesos creativos

Para explicar cuál es la mecánica que sigo a la hora de elaborar el acompañamiento de un canto, pondré como ejemplo el proceso que seguí para componer la introducción de la guitarra acompañando a mi hermano Curro en la minera o tarantilla minera “Se fue a trabajar a un puente”<sup>9</sup>.

En primer lugar, improviso o esbozo una o varias ideas principales, a partir de las cuales desarrollaré la introducción o falseta. En segundo lugar, elaboro los elementos musicales para configurarla: técnicas, melodías y armonías. Compongo y

<sup>9</sup> Curro Piñana, *Antología del canto minero*. Paris: La Maison des Cultures Du Monde. 2011. Cd. 1, pista nº 14; guitarra, Carlos Piñana.

grabo diferentes improvisaciones hasta encontrar las variaciones, que por cuestión de gusto musical y en consonancia a la interpretación del cante, conformarán finalmente la introducción.

Para el comienzo de la introducción al cante “Se fue a trabajar a un puente”, grabé una idea musical basada en una armonía desplegada en arpeggios (FIG. 15).

FIG. 15 Análisis de los elementos musicales puestos en juego

Una vez que ya está compuesta la base armónica, teniendo en cuenta la tonalidad sobre la que nos movemos (Fa# frigio), grabo varias improvisaciones melódicas como 2ª voz sobre esta armonía arpegiada. La FIG. 16 recoge la primera frase de lo que será la introducción ya totalmente configurada.

The image shows two staves of musical notation. The first staff, labeled with a circled '2', contains a melodic line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo marking 'a tempo' is placed above the staff. The second staff, in bass clef, shows the harmonic accompaniment with chords Bm, (Em), Em7, Bm, and (Em). A 'poco rit.' marking is placed below the bass staff. The second staff, labeled with a circled '3', continues the melodic line in treble clef, starting with an F#(b9) chord and ending with a 'rit.' marking.

FIG. 16. Falseta, primera frase ya elaborada (Carlos Piñana)

Una vez grabada esta primera frase, elaboro otra idea musical de carácter meramente melódico, ya como inicio de la segunda frase. A partir de este motivo, y dado que la introducción no debería ser demasiado larga<sup>10</sup>, la idea compositiva que planteo, como respuesta y desarrollo de la anterior, está enfocada hacia la resolución final de la introducción. El “pequeño” motivo melódico que utilizo, para dar pie al final de la introducción, resuelve en el II grado (G) de la tonalidad (Fa# frigio). Esta idea compositiva que nos conduce al II grado es muy común en el lenguaje compositivo del *toque por tarantas*, tanto en un contexto tradicional como moderno del toque. En la idea final de la introducción despliego recursos técnicos de carácter virtuosístico (FIG. 17).

The image shows a single staff of musical notation in treble clef with a key signature of two sharps. It is labeled with a circled '4'. The tempo marking 'muy expresivo' is placed below the staff. The notation includes a melodic line with a slur over the first two notes, and a 'rit.' marking below the staff. Chords Em7 and A7 are indicated above the staff.

<sup>10</sup> Las introducciones a cualquier cante flamenco no deben ser demasiado largas. El contexto en el que estamos, es el de guitarrista acompañante, y como tal, la función es estar en un segundo plano. Esto implica ser “comedidos” en la elaboración de las introducciones.

⑤ *D* *i m i a m* *rubato* *D7/F#* *i m i a m a m a m i m* *G*  
*sf* *rit.*

⑥ *G9* *a m i m a m i m*  
*p < f* *cres.* *accel.*

⑦ *vivace* *(cres.)*

⑧ *pentatónica* *F# frigia may.* *a a a* *p*  
*ff*

⑨ *ten.* *p* *i m* *F#(b9)* *m a p p a i a m*  
*rit.*

FIG. 17. Falseta, segunda frase (Carlos Piñana)

## 5. Conclusiones: la tradición y el nuevo flamenco

En el lenguaje guitarrístico de mi padre, Antonio Piñana hijo, hay una clara influencia de guitarristas clásicos como Ramón Montoya y Niño Ricardo, quienes dieron al *toque por tarantas y por mineras* un fuerte significado. Antonio Piñana vivió en un contexto histórico en el que la figura del guitarrista acompañante era lo que más se prodigaba. Esto, en cierta manera, limitaba al guitarrista a la hora de buscar nuevos recursos armónicos y melódicos para enriquecer el canto.

En la actualidad la figura del guitarrista que acompaña al canto, ha adquirido un protagonismo que en algunas ocasiones solapa al canto. Hay una evolución técnica y

armónica de la guitarra que ha conseguido que en vez de que el guitarrista se mantenga en un segundo plano, pase a estar casi al mismo nivel que el cantaor.

Por otra parte, la incorporación de nuevos giros melódicos y armónicos en la guitarra ha permitido que los cantaores se dejen influir por ellos y lo trasladen al cante, incorporando a su vez nuevos giros melódicos a la línea melódica del cante<sup>11</sup>.

En lo que mi concierne, mi estilo se ha visto irremediabilmente influenciado por la guitarra clásica, y también por músicas como el *jazz* y el *blues*. Este es el contexto musical en el que los guitarristas flamencos nos encontramos en la actualidad, pero ya iniciado con anterioridad por otros guitarristas<sup>12</sup>. Además, en determinados momentos incluyo sonoridades completamente ajenas a la tonalidad. Acordes, escalas y patrones tradicionales modificados. Me permito emplear estos elementos una vez que ya he conocido la tradición de estos toques y sus acompañamientos. A partir de aquí, hay que plasmar un sello personal, un lenguaje respetuoso con la tradición, pero a la vez que “suene” actual. En definitiva, lo que intento es que en mi estilo, consecuente con el tiempo que me ha tocado vivir, haya reminiscencias del pasado, y esto a través de acordes y giros melódicos arraigados en la tradición flamenca y, más concretamente, de los toques mineros.

## 6. Bibliografía

- BLAS VEGA, José (2011). “Los cantes de las minas” (libreto explicativo). En PIÑANA, Curro, *Antología del cante minero*. París: La Maison des Cultures du Monde.
- CANO, Manuel (1986). *La guitarra: historia, estudios y aportaciones al arte flamenco*. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- HERRERA, Enric (1995). *Teoría musical y armonía moderna*. Barcelona: A. Bosch.
- ORTEGA CASTEJÓN, José F. (2011). *Cantes de las minas, cantes por tarantas*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- PIÑANA CONESA, Carlos (2011). *Los toques mineros: de la tradición a la modernidad*. Trabajo Fin de Máster (director, José F. Ortega). Universidad de Murcia.

---

<sup>11</sup> Lo podemos comprobar si comparamos el mismo cante, en dos cantaores diferentes. Cf. “De las minas no me quejo” (minera del Rojo), por Curro Piñana. Piñana, en *Antología del cante minero*. París: La Maison des Cultures Du Monde. Pista 1 (Cd. 1), guitarra, Carlos Piñana; Antonio Piñana padre, *Magna Antología del Cante Flamenco* Vol.III. Madrid: Hispavox, S.A. Pista 20, guitarra, Antonio Piñana hijo.

<sup>12</sup> Hay guitarristas donde ya se han frecuentado esas influencias. He aquí algunos ejemplos: Fernández Torres “Tomatito”, José (2010). “Sonanta Suit”, Tomatito y Orquesta Nacional de España. Madrid: Universal Music Spain, 2010, pista nº 1 (“Brisa de Levante”, taranta). Cabe considerar al guitarrista Rafael Riqueni uno de los pioneros en captar estas influencias. Cf. Riqueni, Rafael, *Juego de niños*. Madrid: Nuevos medios, 1986. Pista nº 5, (“Mixto Lobo”).

**Revista de Investigación sobre Flamenco**

*La Madrugá*, nº 7, Diciembre 2012

**ISSN** 1989-6042

TORRES CORTÉS, Norberto (2004). *Guitarra flamenca, lo clásico (vol. 1)*. Sevilla: Signatura Ediciones.