



Música oral del Sur

Revista Internacional

Nº 6. Año 2005

Actas del Coloquio Internacional «Antropología y Música. Diálogos 4»
Pensar el Flamenco desde las Ciencias Sociales

JUNTA DE ANDALUCÍA
Consejería de Cultura

Centro de Documentación Musical de Andalucía

Presidente y Fundador

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

Director

MANUEL LORENTE RIVAS

Presidente del Consejo de Redacción

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

Consejo de Redacción

ÁNGEL MEDINA

MOHAMED METALSI

JOSEP MARTÍ

MANUEL LUNA

ESTEBAN VALDIVIESO

DAVID COPLAN

SUSANA ASENSIO

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

MANUEL LORENTE RIVAS

MARTA CURESES

MANUELA CORTÉS

STEVEN FELD

CARMELO LISÓN TOLOSANA

JOSÉ MANUEL GAMBOA

Secretaria del Consejo de Redacción

MARTA CURESES

Secretaría Técnica

ISABEL SÁNCHEZ OYARZÁBAL

CARLOS ARBELOS

Diseño

JUAN VIDA

Fotocomposición e impresión

LA GRÁFICA, S.C.A.N.D. GRANADA

Depósito Legal: GR-487/95

I.S.S.N.: 1138-8579

Edita

© JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

Nuevos horizontes en la transcripción musical del flamenco.

David y Antonio Hurtado Torres

Musicólogos.

La transcripción musical flamenca: entre la ciencia y el arte

David Hurtado Torres

Existe un principio universal que nos dice que la armonía es el equilibrio resultante de la lucha de los contrarios, y esto es algo que puede observarse, sin demasiada dificultad, en todas las cosas que nos rodean. Pero si seguimos reflexionando en este sentido, podremos llegar a la conclusión de que la identidad y definición de un objeto está del todo determinada por la existencia de su antagónico: la noche por el día, el frío por el calor...

En contra de toda lógica, los seres humanos siempre nos decantamos, en virtud de unas preferencias concretas, por una u otra de las opciones, dejando de lado la aptitud conciliadora que, sin duda alguna, hubiera resultado la elección más correcta.

La filosofía oriental siempre nos aconseja elegir la senda intermedia como garantía de equilibrio vital.

La historia del arte no ha discurrido ajena a todo esto, y siempre se ha visto envuelta en una interminable dialéctica sobre los dos polos—aparentemente irreconciliables— que han regido la estética universal: la ciencia frente a la emoción, personalizados en las dos divinidades griegas de Apolo y Dionisos respectivamente.

Sobre las difíciles relaciones entre estos dos elementos ha basculado, como decía antes, el devenir del arte a lo largo del tiempo, y cada uno de los movimientos estético-artísticos que conocemos, ha surgido principalmente como reacción a su inmediato predecesor. Pero de un modo u otro, aunque manifestamente enfrentados, siempre han estado interrelacionados. Recordemos que los griegos nos hablaban de cómo podían controlar las emociones que la música producía en los oyentes según usaran un modo musical u otro, de lo que se desprende un sistema en el que el aspecto emotivo del arte podía ser predeterminado por la técnica. En otras épocas también puede apreciarse una voluntad conciliadora, aunque bien es verdad que en general siempre ha existido una clara supremacía de uno de los dos elementos sobre el otro.

Excepcionalmente ha habido algunos gloriosos ejemplos de cómo es posible, y cuan fructífero resulta equilibrar la razón con el sentimiento, piénsese si no en Fidias, Cristóbal de Morales, Leonardo, Bach, Mozart, Bartók o Mondrian por citar solo unos pocos. En la obra de estos artistas, la ciencia más pura y el sentimiento más humano se dan la mano en igualdad de condiciones, dando como resultado lo que podemos llamar obra de arte total, en la que es imposible apreciar las costuras que pudiera haber entre esos dos ingredientes fundamentales de los que hablamos; tal es la absoluta perfección de una simbiosis así.

En el mundo del flamenco ha existido una especie de dogma histórico que propugnaba la imposibilidad de capturar esta música entre las cinco líneas del pentagrama, idea ésta

alimentada, tristemente, con las opiniones vertidas por personalidades de la talla de Manuel de Falla o Federico García Lorca, quienes contribuyeron a envolver al flamenco en ese halo de misterio y leyenda en el que nos lo hemos encontrado los modernos investigadores. Es evidente que si en la época de estos dos universales artistas se hubiese contado con la tecnología que hoy podemos disfrutar, sus opiniones hubieran sido bien distintas.

Posturas tan poco rigurosas como éstas han conseguido que el flamenco continuara en esa especie de dimensión inaccesible fuera del alcance de la musicología, ya que no cabía ninguna duda de que escapaba a cualquier tipo de análisis o intento de transcripción.

Si reflexionamos un poco sobre esta cuestión, llegaremos a la conclusión de que en verdad resulta muy difícil –por no decir imposible– capturar la manera de interpretar la música, o lo que es lo mismo: el aspecto emotivo. Pero esta problemática no es exclusiva del flamenco, sino de absolutamente todos los estilos musicales que existen o han existido, y para comprobarlo, basta con informatizar una partitura cualquiera y escuchar la *versión* que nos hace el ordenador (sin olvidar que la computadora *se limita a ejecutar la partitura* con todos los parámetros en ella fijados con precisión milimétrica), y después compararla con la interpretación que de esa misma partitura nos hace un músico de carne y hueso; el insalvable abismo resultante es de sobra conocido por todos.

Con esto quiero decir que el aspecto expresivo e interpretativo de cualquier música, así como su idiosincrasia es prácticamente imposible fijarlo gráficamente, y que existen *varias vías* para su aprehensión.

- En primer lugar podemos hablar del proceso de asimilación que se desarrolla de manera natural e inconsciente, como resultado de nacer y vivir en un determinado entorno social. Esta vía es la más común en las músicas de tradición oral, además de ser la que ofrece unos resultados más óptimos artísticamente hablando.
- Otra posibilidad es la de asimilar conscientemente todo este proceso, en un principio, ajeno a nosotros.
- También existe la posibilidad de usar una herramienta que en algunos casos *resulta* poderosísima: la intuición. Hay algunas personas con tal capacidad artística, que son capaces de interpretar un repertorio que a priori les resultaba del todo extraño con una fiabilidad extraordinaria con respecto al modelo original.
- Por último podríamos hablar del camino normalmente tomado por los músicos de formación clásica, que no es otro que el estudio racional de todos los *aspectos* artísticos, estéticos, históricos y sociales que rodean a una música cualquiera.

Queda patente pues, que la partitura, por precisa que sea, no podrá recoger determinados aspectos concernientes a la interpretación, que como hemos visto, se adquieren por otros procedimientos mas o menos relacionados con la transmisión oral.

Hay otra cuestión sobre la que me gustaría invitar a la reflexión. La correspondencia entre una partitura y el fenómeno musical real que trata de representar, nunca llega a ser absoluta ni por asomo. Como compositor, puedo decir que la partitura de una obra cualquiera –que redactamos tras un largo y difícil proceso de reflexión y elaboración– es bien distinta de la idea musical generadora que habita en nuestra mente. Las dificultades que *encontramos* para plasmar gráficamente ese objeto sonoro son numerosas y finalmente, nos *obligan* a

optar por una apariencia física concreta en la que se encarne y a través de la cual pueda manifestarse sensorialmente, y que siempre queda muy por debajo de nuestras expectativas para con esa idea inicial.

Es algo muy parecido a esa concepción mística del cuerpo como cárcel del alma. Es por ello por lo que en todas las épocas la música se ha escrito de una forma y se ha interpretado de otra, o mejor dicho, la escritura y la ejecución han sido dos universos paralelos pero distintos. En la notación gregoriana se empleaban unos signos que atendían sobretudo a la conducción melódica, dejando gran libertad al aspecto rítmico, el cual quedaba determinado por el ritmo natural de la palabra hablada. En el Renacimiento por ejemplo, solía suceder que no se precisara que instrumento debía ejecutar cada parte, mientras que en el Barroco se empleaba la técnica del bajo cifrado, que consiste en escribir una línea melódica acompañada de un bajo obligato con una serie de números que indicaban el acorde concreto que recaía en cada nota, pero todo el resto del entramado sonoro debía ser aportado por el intérprete, además de los complejísimos procedimientos de ornamentación que estaban en boga.

Es bien sabido que en el Clasicismo la partitura a veces cumplía la función de esqueleto sonoro sobre el cual se ornamentaba a placer, véanse si no muchas de las frases cadenciales de los conciertos para piano de Mozart, en las que el salzburgués escribía una nota larga en la parte del piano sobre la cual, a la hora de ejecutarlas, se aplicaban los mas variados diseños rítmicos y melódicos. En el Romanticismo se llevó hasta sus últimas consecuencias el ejercicio de la improvisación, a la que se le adjudicó un valor artístico casi absoluto. Esto dio lugar a la aparición de toda una serie de pequeñas formas musicales basadas precisamente en la espontaneidad y en la inspiración del momento: el nocturno, la fantasía, el capricho, el momento musical o la romanza pueden servirnos de ejemplo.

Con la llegada del siglo XX, el compositor empieza a sentir la necesidad de precisar cada vez más sus partituras, para lo cual introduce en los pentagramas un mayor volumen de información adicional. Esta tendencia quizá tenga su cenit en el serialismo integral, procedimiento compositivo mediante el cual se intenta controlar de manera absoluta el mayor número posible de parámetros musicales. Sin embargo, todo este proceso acabaría por declinar con la aparición de una serie de movimientos de vanguardia en los que se dotarían al azar y al capricho del valor artístico del que gozaran antaño.

Y en un punto parecido nos encontramos hoy. Disponemos de un sistema de notación muy evolucionado que nos permite hacer grandes alardes técnicos, pero siempre deberemos dejar un espacio reservado a la interpretación y a la fantasía del momento. Ahora bien, debemos tomar conciencia de lo imprescindible que resulta la partitura como medio de fijación de un acervo cultural depositado en la memoria de una serie de individuos concretos, lo cual supone un riesgo inexorable de deformación, o en el peor de los casos de desaparición. En este sentido la transcripción se torna del todo imprescindible, y en esta ocasión cuanto más precisas sean las partituras mejor, ya que así dispondremos, por ejemplo, de la posibilidad de realizar estudios comparativos de una misma pieza.

Esevidente que la transmisión oral tiene la virtud de la fidelidad expresiva, pero está expuesta al error y a la deformación según las condiciones personales del intérprete.

La memoria individual reinterpreta pero dentro de un esquema básico, que es lo que prevalece a lo largo del tiempo. La estructura fundamental se mantiene, y en ésta se desarrolla la interpretación de acuerdo con la habilidad del cantor o instrumentista, dando origen, así de este modo, a variantes melódicas y rítmicas cada vez que se interpreta la pieza, incluso si se trata de un mismo intérprete.

Por otro lado, la memoria colectiva funciona del mismo modo que la individual, ya que cuando un grupo humano canta o toca una música existe siempre una especie de "líder" que arrastra al resto de individuos, así un solo miembro de ese grupo es capaz de generar una variante colectiva.

Podemos afirmar pues, que la transmisión oral lleva implícita la variación, hecho éste, que no tiene por que ser entendido como un proceso evolutivo sino simplemente como meros cambios.

Las variantes derivadas de la transmisión oral pueden afectar al texto, a la melodía o a ambas cosas, y por supuesto huelga el hecho de decir que habrá variantes mas acertadas que otras. Por lo general, las modificaciones se producen por un fallo de memoria o por el gusto personal del intérprete. Las más comunes son las siguientes.

- Alargamiento de los valores.
- Ornamentación. Generalmente en las notas largas y en las cadencias.
- Transposición tonal o modal debido al registro vocal específico del intérprete.
- Cambio de centro tonal.
- Confusión de la melodía a causa de un comienzo idéntico al de otra canción.
- Contaminación modal o tonal.
- Soldadura (unión de frases y semifrases).
- Cambio de estructura rítmica o métrica.

Este constante proceso de variación es la prueba evidente de que una canción está viva y tiene fuerza, y en este sentido hay que decir que tanto las grabaciones sonoras como las transcripciones musicales pueden resultar a priori un trabajo propio de taxidermista, pero constituyen una necesidad de primer orden, ya que aseguran la pervivencia del repertorio oral, y también consiguen que nunca se rompa del todo el eslabón de la memoria colectiva que une a un pueblo con su pasado.

Además, hay que añadir a todo esto la certeza de que las partituras resultantes carecen en absoluto de valor artístico, o al menos no tienen por qué carecer. Como ya hemos visto, el nivel estético de estos documentos y de su traducción sonora depende tanto del transcriptor como del eventual intérprete de los mismos.

Modelos de transcripción

Se pueden distinguir tres tipos de transcripción bien diferenciados entre ellos, y aunque existe una terminología más o menos extendida, yo he optado por emplear una distinta que, a mi juicio, es algo más clara, a saber: transcripción esencial, transcripción específica y transcripción estandar.

La elección de una u otra estará determinada por el objeto del trabajo que estemos realizando.

Transcripción esencial

Se trata del modelo más esquemático de transcripción. Siguiendo en cierta medida los procedimientos analíticos Schenkerianos, digamos que sirve para realizar una fotografía aérea de la pieza musical en cuestión. En ella, pues, recogeremos los pilares melódicos, rítmicos y armónicos fundamentales prescindiendo de todo adorno accesorio e incluso del metro, siendo recomendable, en este sentido, emplear las notas sin plicas, utilizando cabezas blancas y negras para establecer un escueto sistema de proporciones entre ellas.

En cualquier caso, deberemos indicar en qué notas recaen los acentos principales, haciendo uso para ello de cualquiera de los símbolos que la notación musical nos ofrece para este menester.

En este tipo de transcripción, lo que debe quedar patente es la conducción melódica de la pieza, así como el esbozo del planteamiento rítmico mediante la colocación estratégica de los acentos.

Veamos a continuación un ejemplo de transcripción esencial, tomando como modelo un canto de labor denominado “Pajarona”, recogido en el pueblo cordobés de Bujalance.

EJEMPLO DE PAJARONA A

Pajarona

The image shows a musical score for a piece titled "Pajarona". The score is written on six staves of music, each with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "f" (forte) and "s" (sforzando). The lyrics are: "A-ve-re-s de go-a", "le-le-le-le-le", "le-le-le-le-le", "le-le-le-le-le", "le-le-le-le-le", and "le-le-le-le-le".

Una vez analizada la partitura éstas son las conclusiones que de ella podemos extraer.

- La idea melódica principal, sobre la que se articula toda la pieza, es un *ascenso* hacia el *-si-* con una posterior cadencia sobre el III grado *-sol#-*.
- El segundo motivo melódico es una cadencia sobre el I grado *-mi-* partiendo desde *-la-*.
- Hay un tercer elemento que aparece como preparación a la cadencia final, y se trata del *ascenso* hacia el *-si-* seguido del reposo sobre el II grado *-fa-*.
- Existe una tendencia por parte del intérprete a realizar un arrastre vocal hacia abajo en las cadencias sobre el III grado *-sol#-*, llegando casi a transformarlo en *-sol* natural-.
- El II grado de la escala *-fa-* se nos muestra natural en algunas ocasiones y ascendentemente alterado en otras, lo cual provoca un cierto efecto de bimodalismo.
- La pieza se desenvuelve en un estilo silábico, y los leves adornos que posee se ubican en las cadencias.
- El ritmo viene determinado en gran medida por la prosodia natural del texto hablado, hecho éste, por otro lado, muy común en las piezas en estilo silábico.

Aunque la transcripción esencial posee la entidad suficiente como para erigirse en modelo por sí misma, debe constituir siempre el punto de partida a la hora de realizar otro tipo de transcripción más elaborada.

Permítaseme, y a modo de anécdota, establecer un paralelismo entre una transcripción de este tipo y una partitura gregoriana, ya que ambas describen el *dibujo melódico* de forma muy similar y toman el ritmo directamente del lenguaje hablado.

Transcripción específica

Hemos llegado al punto más conflictivo del tema que nos ocupa, ya que es aquí donde se dividen las opiniones vertidas por los especialistas en el tema.

Por un lado se sitúan los que cuestionan no solo la utilidad, sino la factibilidad de este segundo modelo de transcripción, alegando que, en el caso de que se pudiera *redactar una* partitura que recogiese todos los detalles de una interpretación concreta, ésta nunca pasaría de ser una especie de caricatura del fenómeno musical real.

Por otra parte, estamos los que pensamos que la *transcripción específica* además de ser totalmente factible puede trascender la dimensión puramente científica, convirtiéndose en el soporte gráfico de una obra de arte susceptible de ser interpretada con una intencionalidad estética.

En épocas pretéritas era lógico pensar que no se podían recoger en una partitura *todos los* detalles de una interpretación concreta, pero hoy día la tecnología nos ofrece unas posibilidades extraordinarias que nos facilitan enormemente tan ardua tarea.

Partiendo para su realización de la transcripción esencial, quizá el aspecto más comprometido al que nos enfrentaremos a la hora de abordar la redacción de una transcripción específica será el de la elección de un metro adecuado, que, además de facilitar su posterior análisis e interpretación, nunca deberá desvirtuar la sensación de libertad rítmica tan propia al repertorio que nos ocupa.

En muchas ocasiones deberemos optar por metros poco usuales, a fin de no castrar la verdadera dimensión rítmica de la pieza. En este sentido, pienso que las palabras claves las formuló Oliver Messiaen, quien nos dijo que el verdadero ritmo no surge de la subdivisión de un compás, sino de la multiplicación de una unidad mínima.

Por lo tanto, lo mas adecuado sería ajustar el metro a la canción, optando si es preciso por metros poco convencionales, y nunca hacer el proceso al revés, es decir, ajustar la línea melódica de la canción al compás elegido a priori.

En los cantos llamados a compás, es decir, aquellos en los que la parte vocal está sometida a un férreo acompañamiento rítmico ejecutado por la guitarra y/o la percusión, la elaboración es harto más difícil, ya que deberemos optar por elegir un metro concreto y constante y, al mismo tiempo, escribir sobre él la línea melódica pero conservando toda su frescura y personalidad rítmica. Este hecho, sin embargo, no constituye un artificio en tanto en cuanto esa especie de paradoja musical que surge de la confrontación de dos elementos tan antagónicos a simple vista como son la voz del cantaor y el patrón rítmico de la guitarra, están coexistiendo como fenómeno musical real, con lo cual su traslación al pentagrama es totalmente factible y también ética.

Veamos a continuación un ejemplo de transcripción específica, tomando como modelo el mismo cante de Pajarona que expusimos con anterioridad:

EJEMPLO DE PAJARONA B

A pe ra or de gü e ye e c

lar ga be sa na a lar ga be sa na a,

que e e lle guen loh' re puun te e e

a tu ven ta na a y^a pe ra or de gü e ye e e

lar ga be sa na

Es evidente que este tipo de transcripción se torna aún más necesaria a la hora de *realizar* un estudio comparativo de las distintas versiones o variantes existentes de un modelo de cante concreto, con lo cual, aquellos que dudan de la *eficacia* —cuando *no* de la misma posibilidad de realizarlas— de las transcripciones específicas, están en cierto modo privando a la musicología de uno de sus aspectos más interesantes como es el de las versiones comparadas.

Transcripción estándar

Transcripción estándar es aquella que surge tras un riguroso proceso de *análisis, asimilación* y síntesis de todas y cada una de las variantes que poseemos de un modelo. Pueden *haber* varias motivaciones (por supuesto siempre que no estemos hablando de un estudio *comparativo*, para cuyo caso huelga decir que no debemos emplearla) como pueden ser.

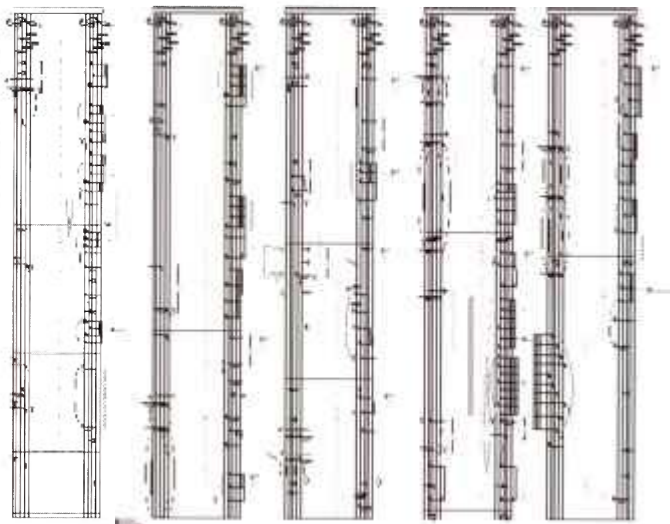
- No poseer una versión que nos satisfaga *totalmente, bien porque sean defectuosas en algún aspecto* o bien por criterios estéticos.
- El hecho de querer redactar deliberadamente una partitura con *intencionalidad* estética, para lo cual podremos tomar de cada una de las variantes lo que *nos* parezca mas adecuado para nuestros propósitos artísticos.

La transcripción estándar, en cualquier caso, debe ser ética en el amplio sentido *de la palabra*, es decir, no debe contener elementos foráneos a la idiosincrasia del modelo *en cuestión*, incluso si un determinado pasaje es directamente creado por el transcriptor, *éste* deberá estar inserto en los patrones y modos de proceder propios del estilo que estemos *manejando*. Por otro lado, si seguimos profundizando en la dimensión puramente artística de la transcripción estándar, llegaremos a la conclusión de que no debemos sentir reparo alguno a la hora de otorgarle al transcriptor la facultad de realizar él mismo (de manera consciente y objetiva) una variante más de un modelo concreto, hecho *éste* que, *al tratarse de un* proceso reflexivo y no espontáneo, difuminaría aún más las ya de por sí nebulosas fronteras existentes entre el arte y la ciencia.

Una vez admitida la evidente entidad artística de una transcripción *me gustaría* invitar a reflexionar sobre un tema que, aun siendo una consecuencia lógica, ha estado bastante descuidado, y que no es otro sino la adaptación instrumental del repertorio vocal flamenco. Las posibilidades que existen a este respecto son:

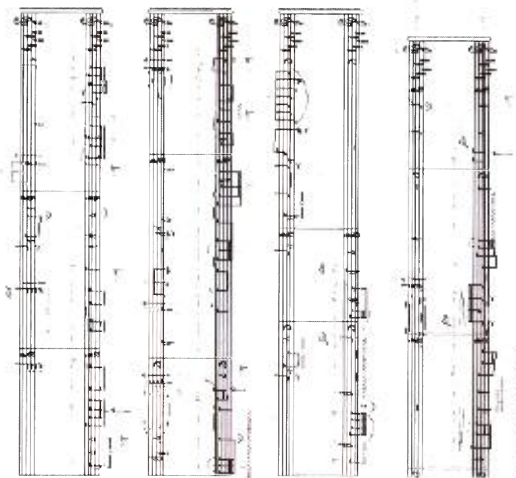
- Adaptar las piezas respetando las peculiaridades propias de la ejecución vocal, buscando, en este caso, las soluciones instrumentales más apropiadas para *reproducir* un conjunto de inflexiones y articulaciones *extrañas* en principio a la técnica instrumental.
- Adaptar las piezas pensando directamente en la idiosincrasia particular *del instrumento* por el que optemos, ya que a veces el resultado sonoro final es más satisfactorio al aplicar una fórmula técnica que no es la que la voz *hace realmente*.

Evidentemente existe una tercera vía que participa de las dos anteriores, y que en muchos casos es la más razonable de tomar.



MEDINA GRANADINA
 DE ANTONIO GALVEZ

Transcripción de
 Enrique Benito Tena



Conclusión

Quisiera terminar haciendo hincapié en esa idea que, por otro lado, es la que yo mismo he tratado de seguir a lo largo de mi modesta experiencia en este difícil pero apasionante mundo. Creo que no deberíamos nunca separar el aspecto científico del artístico cuando de música es de lo que hablamos al fin y al cabo. El hecho de dotar a una transcripción de una dimensión artística no desmerece en absoluto ni su solvencia ni su rigor técnico, y al revés pasa absolutamente lo mismo, ya que la solidez matemática nunca tiene por qué encorsetar la libertad y espontaneidad del arte. La clave está en conseguir que el fiel de la balanza marque el punto medio entre los dos elementos, y que si esto es algo difícil de conseguir, el primer paso que deberíamos dar para su feliz consecución no es otro sino desterrar esa *nemistad* fantasma que los ha atenazado durante tanto tiempo.

Tenemos a nuestro alcance la posibilidad de, además de preservar conservar y realizar un patrimonio musical único en el mundo, abrir las puertas a la aparición de un *géni* musical nuevo fundamentado en nuestras más profundas raíces, una música fruto de un verdadero crisol cultural fraguado a lo largo de siglos. En una época en la que las identidades culturales se encuentran tan seriamente amenazadas por esa especie de Saturno al que llamamos -globalización- creo sinceramente que sería un hecho justo y necesario, pero nunca desde el poco deseable fundamentalismo nacionalista, sino con la voluntad de enriquecer con nuestro grano de arena una aldea global en la que fuera posible que las distintas voces individuales convivieran sin desafinar.

Bibliografía

- BARTOK, Béla. Escritos sobre música popular. Madrid, siglo XXI, 1975.
- CRIVILLÉ I BARGALLO, Josep. Historia de la música española. El folklore musical. Alianza música. Madrid, 1997.
- GROUT, Donald J. y Palisca, Claude V. Historia de la música occidental. Alian música, 1996.
- HURTADO TORRES, David y Antonio. El arte de la escritura musical flamenca. Biental de Arte Flamenco. Sevilla 1998
- HURTADO TORRES, David y Antonio. La voz de la tierra. Centro andaluz de flamenco. Jerez, 2002
- MESSIAEN, Olivier. Technique de mon langage musical. Paris 1944.
- OCÓN, Eduardo. Cantos españoles. Malaga-Leipzig, 1874.
- ORTIZ NUEVO, José Luis. ¿Se sabe algo?. Ediciones el carro de la nieve. Sevilla, 1990
- PÉREZ, Eric. Flamenco. Recorrido de un arte. Instituto de estudios almerienses. Granada, 1996.
- ROSSY, Hipólito. Teoría del cante jondo. CREDSA. Barcelona, 1966.
- TORRES, Norberto. El fandango de Lucena y los estilos de Levante. Consideraciones sobre la influencia de Lucena en el Arte Flamenco. Revista Candil. Jaén 1999.
- Varios Autores. Expresiones de la cultura del pueblo: "el fandango". V Congreso Folclore Andaluz. Centro de Documentación musical de Andalucía. Granada, 1998.

La transcripción musical como un imprescindible enfoque en el estudio de la música flamenca.

Antonio Hurtado Torres

1. Introducción

Hasta épocas muy recientes, y por extraño que parezca, el estudio del flamenco se hallaba sumido, de forma crónica, en un estado de oscuridad, mitificación, y bizantinismo, sustentado en el absoluto desconocimiento de la metodología seria y rigurosa que es necesaria para el estudio del flamenco como lo que es en primera instancia: una manifestación artística susceptible de ser estudiada, como las demás.

Ello determinó el gran vacío existente en cuanto a bibliografía flamenca digna de interés se refiere; vacío que afortunadamente comienza a llenarse de unos años a esta parte con interesantes aportaciones de diversos estudiosos.

Dada la enorme y casi primordial importancia del aspecto musical que posee el arte flamenco, resultaba indispensable para su estudio la elaboración de transcripciones musicales fidedignas, que recogieran en grafía, con todo lujo de detalles todas las manifestaciones poético musicales que conforman este acervo, para poder ser analizadas posteriormente.

Quizás debido a las enormes dificultades de transcripción que el canto flamenco presenta, nadie, que tengamos noticia, había acometido en profundidad y con rigor la árida tarea de trasladar a un tiempo al pentagrama sus melodías, ritmos, acompañamientos y letras. Había muchas e interesantes muestras de transcripción en cuanto a la guitarra se refiere, pero nada en relación con el canto, si exceptuamos algunos tímidos apuntes que arrancaban desde la época de los viajeros románticos, y que, de forma muy esquemática y partiendo de unos medios técnicos de escritura musical absolutamente clásicos —entiéndase por clásico el período estético comprendido entre la segunda mitad del siglo XVIII y primeros años del XIX— pretendían reflejar un estilo musical cuyas expresiones desbordan por completo las posibilidades de esos presupuestos. En este sentido, el libro¹ “El Arte de la Escritura Musical Flamenca”, del cual soy autor junto a mi hermano, planteó una forma de estudiar la música flamenca bastante distinta de lo que hasta entonces se había venido haciendo. En efecto, en dicha obra, abordábamos la tarea de transcripción musical, minuciosa en extremo, de algunos de los cantes flamencos más representativos, como las seguirillas de Manuel Torre o algunas soleares de Utrera, Alcalá y Triana, al mismo tiempo que incluíamos un pormenorizado estudio técnico musical de cada pieza.

2. Pasos previos a la transcripción musical flamenca

La concepción musicológica que nos sirvió de punto de partida para iniciar nuestro trabajo de investigación musical, implicaba llegar a una fórmula que nos permitiese, de forma

1. Hurtado Torres, Antonio y David. El Arte de la Escritura Musical Flamenca (Reflexiones en Torno a una Estética), editado por la X Bienal de Flamenco de Sevilla, 1998.

personal, superar lo que en el ámbito de la musicología, a nuestro juicio, constituía una barrera casi insalvable a la hora de abordar cualquier estudio etnomusicológico: es: la dicotomía que representan los términos *émica*/ética.

Como es bien sabido por todos los que trabajamos en esta disciplina, la actitud del investigador se suele polarizar en una de estas dos posturas. El enfoque ético parte de los presupuestos y categorías de análisis del investigador, así como de su propia concepción de la cultura; la visión émica, por el contrario tiende a una visión del fenómeno desde dentro, partiendo de la lógica y parámetros categóricos nativos. La primera postura suele llevar a una comprensión descontextualizada y etnocéntrica del fenómeno en cuestión, mientras que la segunda suele carecer de falta de perspectiva y objetividad.

Es por ello que, proponemos, en la medida de lo posible, una metodología que parta de una perfecta síntesis de ambos conceptos: el investigador debe en primer lugar tener una formación académica impecable y estar en posesión de todos los conocimientos propios de su disciplina; por otro lado, para aprehender en toda su profundidad todos los matices particulares del fenómeno estudiado —en este caso el flamenco— no basta con un mero acercamiento de campo, que por muy amplio que sea no puede asimilar todos los procedimientos, musicales y extramusicales, subyacentes.

En este sentido, creemos que la única manera de realizar un estudio analítico del flamenco, o de cualquier música supone que el investigador conozca el repertorio no al mismo nivel de los informantes, sino —y aunque suene paradójico— mejor que ellos: debe estar totalmente familiarizado con todos los cantes del repertorio, no solamente con aquellos que va a estudiar, y conocer todas las variantes y estilos interpretativos posibles. Debe tener, en resumen, un conocimiento vasto e interiorizado de todo el repertorio, para luego, poder emprender la labor de discernimiento, estudio, transcripción y análisis².

No compartimos en este aspecto la idea de algunos musicólogos, como Miguel Manzano, quien, al hablar de las fases de la investigación musical del flamenco y menciona como primera de ellas el conocimiento del repertorio, afirma:

“Dicho conocimiento tiene que basarse fundamentalmente sobre la transcripción musical, único medio de poner en práctica el método comparativo, pues sólo lo que esté escrito en signos musicales se puede comparar”³.

Por supuesto que, a la hora de llevar a cabo un análisis exhaustivo y estudio comparativo de las piezas recogidas, es absolutamente imprescindible basarse en la transcripción musical,

2. Como ejemplo ilustrativo de lo que decimos citaremos una anécdota que vivimos cuando realizábamos el trabajo de campo para nuestro más reciente libro *La Voz de la Tierra. Estudio y transcripción de los cantes campesinos en las provincias de Jaén y Córdoba*. Ed. Centro Andaluz de Flamenco, Consejería Cultura de la Junta de Andalucía, 2002.

Cuando pedíamos a los informantes que nos cantasen los diversos estilos que conocían de cantes campesinos, en alguna que otra ocasión, mezclados con algunas modalidades auténticas y antiguas de estos cantes, nos cantaban algunas canciones españolas del tipo *copla*, de los años 50 del siglo XX, con temática campesina. Este tipo de anécdotas es muy común en el ámbito de los estudios etnomusicológicos, como sabe cualquier investigador y muestra el gran conocimiento previo que el investigador debe tener sobre la materia a estudiar para poder luego separar lo que es auténtico de lo que no lo es.

3. Manzano Alonso, Miguel. Los Orígenes Musicales del Flamenco, proyecto esquemático para un trabajo de investigación etnomusicológica. XXI Congreso de Arte Flamenco. 1993.

lo más completa posible; pero consideramos que el proceso de comprensión y análisis musical debe ser análogo a los mecanismos que se dan en el ámbito del lenguaje hablado/escrito, esto es: los procesos de escritura y lectura no fundamentan el lenguaje, sino que se basan, complementan e interrelacionan con los vastos archivos lingüísticos guardados en el cerebro, donde están recogidas previa y empíricamente todas las estructuras que después son codificadas y decodificadas a través de la escritura y la lectura, formando todas estas manifestaciones un sistema global.

2.1. Importancia de las fuentes musicales

Como se desprende de lo que acabamos de mencionar, la selección de el material sonoro en el que vamos a basar la labor investigadora es de una importancia suprema.

A la hora de escoger el material sonoro que nos servirá como fuente para las transcripciones de cante flamenco, siempre acudimos a las grabaciones de los clásicos, de finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, con el fin de fijar en partitura los modelos más acabados y consagrados del repertorio, a la vez que más cercanos a los orígenes.

En cambio, cuando hemos estudiado cantes muy particulares, que están circunscritos a un ámbito muy concreto y particular, y de los cuales la discografía existente no guarda un amplio muestrario, como en el caso de nuestro reciente trabajo sobre los cantes campesinos⁴, realizamos un trabajo de campo que nos llevó, en ámbitos rurales, hasta los informantes que poseían un conocimiento fidedigno de este repertorio.

En cualquier caso, la recogida de datos, y fuentes musicales debe ser lo más amplia y exhaustiva posible, implicando esto no solamente recoger una ingente cantidad de muestras del estilo a estudiar, sino de otros que, en principio no están relacionados pero que en el decurso de la investigación aportarán en muchos casos aspectos muy reveladores a la hora de establecer un análisis comparativo.

3. Metodología de la transcripción

3.1 Selección de los rasgos pertinentes

Una vez realizado el trabajo de recogida de las fuentes el paso siguiente, y uno de los más dificultosos, consiste en seleccionar de las grabaciones lo que es fundamental y rechazar lo que es accesorio. En palabras de Nettl este paso quedaría expresado de la siguiente manera: "...la selección de rasgos pertinentes en una interpretación implica la toma en consideración de lo que en una música[y en las letras⁵] y de lo que es sólo fortuito"⁶.

4. Hurtado Torres, Antonio y David. Ob. Cit.

5. El añadido es mío.

6. Nettl, Bruno, *Theory and Method in Ethnomusicology*. New York-Londres, Collier McMillan, 1964, 306 pp:101, Citado por Berlanga Fernández, Miguel Ángel. *Métodos de transcripción y análisis en Etnomusicología*. El concepto de pertinencia constructiva. Ed. Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Artículos de Patrimonio Etnológico Musical, Granada, 2002, p. 150.

Ahora bien, esta es una cuestión sumamente delicada, y que, si no se aborda correctamente, sobre todo en terrenos tan sumamente particulares como son los del flamenco, *puede dar* lugar a que se tomen por elementos no pertinentes muchos que sí lo son, como *sucede de* forma harto frecuente en el ámbito de la transcripción musical. Por ejemplo, un elemento puede ser fortuito en una interpretación (un adorno, una vibración, o ausencia de ella, una modificación del tiempo, determinadas entonaciones no temperadas, etc) sin ser por ello un elemento no pertinente, dentro de un corpus estilístico determinado.

De hecho, muchos de estos elementos supuestamente fortuitos en realidad *pueden llegar a* constituir elementos definitorios de un estilo, de una geografía, o de una escuela concreta, porque el flamenco se desenvuelve muchas veces en términos muy sutiles en este aspecto. Por el contrario, puede ocurrir también que el etnomusicólogo tome por elementos constitutivos esenciales otros que no lo son.

En este sentido, uno de los aspectos en que hemos *observado mayor confusión* es el de la cuestión del flamenco y el microtonalismo.

A diferencia de lo que suele suceder en otras culturas musicales, por ejemplo en el ámbito de la música andalusí, donde el empleo de los intervalos microtonales está *regulado* por una serie de normas, en el flamenco no hemos encontrado un patrón que determine su empleo, a excepción del uso casi sistemático de las notas sensibles, principales y *secundarias*, rebajadas siempre alrededor de un cuarto de tono.

Por lo demás no hay una regla fija en cuanto concierne al empleo, en un lugar o en otro del cante, de intervalos más pequeños del semitono. Se dan muy frecuentemente; pero dependen en gran medida del estilo de cada cantaor, así, aparecen, por ejemplo en mayor grado en Manuel Torre que en Chacón, siendo la utilización personal de cada uno de ellos de estos elementos, algo pertinente a sus respectivas escuelas.

En cambio, otras veces, sucede que tal o cual sonido no temperado, o ciertos alargamientos o acortamientos en el ritmo, incluso en algunas grabaciones de grandes figuras, no son más que casuales imperfecciones técnicas del momento, debiendo ser, por ello, *descartadas* en la transcripción.

Todo lo cual viene a subrayar lo que ya dijimos anteriormente: es *indispensable* un conocimiento en profundidad y extensión, sincrónico y diacrónico de todos los cantes y variantes y escuelas cantaoras que integran el repertorio flamenco, antes de estar en condiciones de emprender una transcripción y análisis.

3.2. La transcripción

Hay, fundamentalmente, tres tipos de transcripción musical. Miguel Manzano las enumera y clasifica de la siguiente manera⁷.

a) Transcripción ética.

Es rigurosa, exacta y recoge todos los elementos que aparecen en la interpretación: melodía, ornamentación, ritmos, vibraciones, etc.

7. Manzano Alonso, Ob. Cit.

b) Transcripción émica, **

Refleja los elementos rítmico-melódico-armónicos básicos, aunque rechazando aún los elementos no estrictamente esenciales, redundantes.

c) Transcripción esquemática.

Reduce cada pieza a los sonidos básicos, sin rigor de medida y a los distintos acordes –en caso de que la melodía sea acompañada– que la sustentan.

El orden seguido por nosotros en nuestras investigaciones es a la inversa en relación con la enumeración expresada anteriormente.

Comenzamos por una transcripción esquemática, donde esbozamos los puntos básicos de la pieza, dejando a un lado el ritmo y la letra, y centrándonos solamente en la melodía y la armonía, en caso de que la hubiere. Para esta transcripción no usamos compases, apareciendo las notas sin plicas y en valores de negra o blanca. Los sonidos aparecen a una altura relativa, sin alteraciones en la armadura.

Después de este primer acercamiento, emprendemos la realización de una segunda fase algo más compleja, que podría corresponderse con el esquema de transcripción émica, en la cual, vamos ya perfilando los ritmos, compases y parámetros diversos y añadimos la letra.

Este primer nivel trascriptivo, junto con el análisis auditivo atento, permitirán obtener una información sintética de las obras, ir estableciendo sus pilares rítmico-melódico-armónicos y estructuras de desarrollo, y compararlas con otras piezas para buscar posibles paralelismos. Estos dos pasos previos, nos conducirán, finalmente, a la transcripción que nosotros consideramos definitiva, que será lo más completa posible a todos los niveles. Para su realización es imprescindible el uso de programas informáticos editores, mediante los cuales vamos cincelando, poco a poco, la escritura musical, haciéndola sonar una y otra vez por el ordenador e introduciendo las variaciones, correcciones y matices que vayan siendo necesarios, hasta que suene una versión con el grado más alto posible de exactitud.

En cuanto a la rítmica, son más difíciles de transcribir los llamados cantes libres, por el doble hecho de que, en primer lugar, en estos no hay una pauta rítmica invariable que sirva de ayuda para después colocar las notas, como sucede en los cantes sometidos a compás, mientras que por otro lado, la ausencia de compás no significa que estos cantes no tengan una medida rítmica interna muy precisa que hay que representar gráficamente. En estos casos hay que hacer sobre la base de las transcripciones sintéticas que se han realizado previamente, un estudio muy detallado de los valores rítmicos de la pieza.

A todo ello hay que añadir una transcripción de la letra, en la cual tratamos de reflejar las particularidades del acento andaluz, así como la altura absoluta del sonido que nos transmite le informante.

No compartimos la idea de algunos musicólogos, que consideran que las transcripciones no deben ser muy detalladas porque ello dificultaría el grado de comprensión de las mismas. Ese problema solamente podría plantearse cuando no dispusiésemos para la lectura de esa partitura más que del método natural de solfearla y la persona no fuese muy diestra en leer partituras complejas; pero en nuestra era informática, cuando los ordenadores se han convertido en una extensión de nuestro cerebro, y nos ayudan en nuestra tarea, interpretando dichas transcripciones con gran exactitud, a la vez que señala con un cursor la marcha de

la partitura en la pantalla, mientras nosotros vamos leyéndola también, es donde este tipo de partituras ultra detalladas e hiperrealistas hallan quizás su lugar más adecuado.

Para un análisis visual rápido de las estructuras musicales, que ponga de manifiesto los elementos fundamentales y permita una labor comparativa, cumplen su función las dos transcripciones anteriores (ver pág. 259); pero con objeto de registrar de forma definitiva, en toda su riqueza, cualquier manifestación sonora del flamenco (o de cualquier otra procedencia), y que pueda ser estudiada y comprendida no solamente ya por musicólogos, sino por músicos ajenos a esta cultura, abogamos por la realización de transcripciones musicales lo más fieles posibles al modelo sonoro original, tal como ya hicieron en su día los grandes compositores y folkloristas Bela Bartok y Zoltan Kodaly en el ámbito del folklore eslavo. Habrá quienes nieguen la importancia de la transcripción musical del flamenco alegando que éste es un arte de naturaleza eminentemente improvisatoria, ante lo cual hemos de decir lo siguiente.

El flamenco, aunque tiene un gran componente de improvisación tiene perfectamente delimitadas todas sus líneas estéticas, tanto como cualquier otro estilo de música pasada o presente. Además también hay que decir que no sólo es el flamenco el único arte que emplea la improvisación, ya que este elemento ha sido usado por todas, absolutamente todas las manifestaciones musicales de la historia, no solamente las transmisión oral, sino incluso, y en un grado altísimo en el campo de lo que hoy llamamos música clásica.

Un trabajo musicológico extenso en el campo de la notación musical del flamenco debe incluir también un apartado amplio que estudie, de forma sistematizada, las pautas improvisatorias vigentes en la estilística flamenca, como también sucede hoy día, por ejemplo, en el estudio de la música antigua.

4. Conclusiones

Podemos decir que, en el campo de la musicología del flamenco aún falta muchísimo por hacer, lo cual nos sitúa, a todos los musicólogos que trabajamos en este ámbito, ante un apasionante reto lleno de posibilidades.

Asimismo es indispensable que a partir de ahora, vayan estableciéndose en esta materia grupos de investigación heterogéneos, integrados por musicólogos, compositores, antropólogos, filólogos, historiadores etc., cuya labor por separado y en conjunción al mismo tiempo, permita que el flamenco sea estudiado desde todos los múltiples aspectos que su compleja naturaleza reclama, sólo abordable desde una perspectiva multidisciplinar, tal y como defiende la profesora Cristina Cruces⁸.

Según este orden de cosas, integrador y comprensivo, es muy importante tener en cuenta algo que, desde nuestro punto de vista nos parece esencial.

8. Cruces Roldán, Cristina, Una primera aproximación a las metodologías de estudio del flamenco. Perspectivas, necesidades y líneas de trabajo. Artículos de patrimonio etnológico musical, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 2002. pp.63 y ss.

En este completo e interesante artículo, la autora sugiere un conjunto de líneas metodológicas que permitan abordar, de forma satisfactoria el estudio del flamenco.

Tal como ha expresado mi hermano en su conferencia, la transcripción musical no solamente debe ser concebida, con exclusividad como un documento científico, hecho por y para científicos y solamente con fines científicos, pues así se corre el peligro de que esa manifestación humana primigenia se transforme en un testimonio descontextualizado, apareciendo como algo muerto y frío. Muy al revés, pensamos que la transcripción tendría su significación plena cuando sea la expresión gráfica vibrante de algo vivo, estando, no obstante respaldada por una base científica de primer orden.

No olvidemos que, también las partituras de la llamada música culta, no son más que transcripciones musicales de alguna creación fugaz –pues tal es la naturaleza de la música– que una vez surgió en la mente de su autor. Tampoco olvidemos que algo tan etéreo como un poema se perpetúa a través de los signos lingüísticos, que no son otra cosa sino transcripciones de pensamientos.

Nos hallamos pues, en un punto crucial en la historia del flamenco, desde el cual se divisan nuevos y vastísimos horizontes nunca antes alcanzados por nadie; horizontes a cuyo término quizás se halle la tierra prometida para un arte, cuya gloria final, tantos siglos de historia cimentaron.

Bibliografía

- BARTOK, Bela. Escritos sobre música popular. Madrid, Siglo XXI, 1975
- HURTADO TORRES, Antonio David. El Arte de la Escritura Musical Flamenca, Reflexiones en Torno a una Estética. X Bienal de Flamenco de Sevilla, Área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, INAEM, Ministerio de Educación y Cultura. Sevilla, 1998
- HURTADO TORRES, Antonio y David. La Voz de la Tierra, Estudio y Transcripción de los cantes campesinos de Jaén y Córdoba, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Centro Andaluz de Flamenco, 2003
- MANZANO ALONSO, Miguel. Los Orígenes Musicales del Flamenco, proyecto esquemático para un trabajo de investigación etnomusicológica. XXI Congreso de Arte Flamenco. 1993
- ORTIZ NUEVO, José Luis. ¿Se sabe algo?, Ed. El Carro de la Nieve, Sevilla 1990
- ORTIZ NUEVO, José Luis. Alegato contra la pureza, Libros PM, Barcelona 1996
- ROSSY, Hipólito. Teoría del cante jondo. CREDSA. Barcelona, 1966.
- ROPERO NÚÑEZ, Miguel. El Léxico andaluz de las coplas flamencas,. Alfar, Sevilla 1984.
- VALLS GORINA, Manuel. Diccionario de la música, Alianza Editorial, 1971
- Varios autores. Expresiones de la cultura del pueblo: El Fandango, V Congreso de folclore andaluz, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Centro de Documentación musical de Andalucía, Málaga 1994
- Varios Autores. Artículos de Patrimonio Etnológico Musical, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 2002.