

LA TRANSCRIPCIÓN MUSICAL FLAMENCA: ENTRE LA CIENCIA Y EL ARTE

Por David Hurtado Torres.

*Profesor de Flamencología del Conservatorio Superior
de Música "Rafael Orozco" de Córdoba*

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, personificados 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 prin-

principalmente como reacción a su inmediato predecesor. Pero de un modo u otro, aunque manifiestamente 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 mas pura y el sentimiento mas 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 sobras 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 encarna 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 qué 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 complejíssimos 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 musi-

cales 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.

Es evidente 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 no 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 estándar*.

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:

A pe ra or de gu e ye e e e

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 gu e ye e e

lar ga be sa na a

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 ascendente-mente 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; y por otro lado, 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 más 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 canto de Pajarona que expusimos con anterioridad:

A pe ra er de gi e ye

lar ga be sa na

lar ga be sa na que

Be gum boY re pu n te a

de ven ta na y'a pe ra er de gi

e ye 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. Puede tener 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 más 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.

CONCLUSION

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 enemistad fantasma que los ha atenazado durante tanto tiempo.

Tenemos a nuestro alcance la posibilidad de, además de preservar conservar y revitalizar un patrimonio musical único en el mundo, abrir las puertas a la aparición de un género 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*. Alianza música, 1996.
- HURTADO TORRES, DAVID Y ANTONIO. *El arte de la escritura musical flamenca*. Binal 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 de folklore andaluz. Centro de documentación musical de Andalucía. Granada, 1998.