

POR QUÉ Y CÓMO ESCRIBIR LOS CANTES FLAMENCOS EN PARTITURA. ALGUNAS REFLEXIONES¹

Julio Andrés Blasco García²

Abstract: This paper aims to explain why Flamenco songs should be written in a musical score and how to go about it so as to have some guarantee of not undermining their pristine essence.

The difference between "interpretation" and "re-creation" markedly separates classical music from Flamenco music, because while the former relies on musical notation for its development and continuance, the latter essentially uses oral transmission. So the question arises whether the transcription of Flamenco songs to a score is necessary for their survival. Another matter altogether is whether it can be done. To this the answer must be yes, though sometimes with great difficulty.

However, it must be said that writing Flamenco songs in a score can lead to such an accumulation of problems that these might affect the essence of Flamenco art, and that we must be extremely careful about how and what to transcribe.

Keywords: flamenco rhythm; rhythmic analysis

Resumen: Este artículo pretende explicar por qué escribir en partitura los cantes flamencos y cómo hacerlo para que haya unas mínimas garantías que faciliten que este arte popular no se vea minado en su esencia prístina. La diferencia entre "interpretación" y "re-creación" separa notoriamente la música clásica de la música flamenca, pues mientras aquella utiliza la notación como base para su desarrollo y pervivencia, esta última utiliza esencialmente la transmisión oral. Por lo tanto cabe preguntarse si es necesario para la pervivencia de los cantes flamencos su transcripción a partituras. Otra cosa bien distinta es si puede hacerse. A esto la respuesta no puede ser otra que sí, aunque a veces con muchas dificultades.

No obstante, hay que decir que el escribir los cantes en partitura puede generar tal cúmulo de problemas que afectarían a la esencia de este arte, que debiéramos tomar con muchas precauciones el cómo hacerlo y el qué transcribir.

Palabras clave: compás flamenco; análisis rítmico

Exordio

Cómo, pero sobre todo, el por qué escribir los cantes flamencos en partitura resulta ser una pregunta recurrente que como músico flamenco *práctico* pero también, y muy especialmente, como músico de formación clásica me vengo haciendo desde hace muchos años. Algunas de las respuestas o más bien reflexiones

nunca terminadas ni cerradas que he ido haciendo y dándome al respecto son la base de este artículo.

He de comenzar diciendo que para el trabajo de investigación que realicé con mi tesis doctoral (Blasco, 2008) me serví de transcripciones a partitura de cantes interpretados y grabados por distintos cantaores y cantaoras de gran prestigio dentro del mundo flamenco.

En general y respecto a las transcripciones a papel pautado de los cantes flamencos hay que decir que, los interpretes y músicos de formación clásica es lógico que esperen que en dichas transcripciones figure la mayor información posible de los elementos musicales que van a escuchar o a interpretar, como los encuentran en cualquier partitura de Mozart, de Wagner o de cualquier otro, pues la escritura en partitura de la música denominada clásica vale entre otras cosas, especialmente desde la mitad del siglo XVIII hasta nuestros días, para intentar fijar el pensamiento musical del compositor lo más completo y cerrado posible, todo ello con la pretensión “artística” de *volver a interpretarlo tal y como lo dejó escrito*, aunque esto sea imposible de conseguir.

Para comenzar a comparar los mundos musicales clásico y flamenco, se puede afirmar que el concepto clásico de *interpretación* de la música escrita, en sentido lato, es muy distinto al de la *recreación* musical que el flamenco nos demanda a los músicos y nos ofrece a los oyentes. Por esta diferencia cualitativa, definitoria y esencial de esta expresión musical popular, el tipo de escritura que algunos pretenden para conservar vivo el flamenco, o al menos eso afirman, no es el más adecuado para conseguirlo, e incluso me permitiré añadir que es muy perjudicial para preservar su *esencia*.

La práctica flamenca, vivita y coleando desde hace muchísimos años, nos indica a las claras que para recordar, interpretar y recrear este tipo de música ha sido suficiente con mantener una *memoria activa* de los cantes por medio de la transmisión oral, como siempre han hecho y hacen los músicos flamencos *de verdad* que se han dedicado y se dedican hoy en día a interpretar dicho folklore.

Por lo tanto, resulta evidente por qué la escritura en partitura no ha sido nunca necesaria para conseguir que el flamenco se haya mantenido vivo hasta nuestros días. Es por ello que este que escribe no entiende bien el afán de algunos por intentar mantenerlo o preservarlo para las futuras generaciones utilizando esta herramienta.

Sin embargo, según mi criterio, pienso en la verdadera utilidad que tendría el uso de alguna forma de escritura, clásica o de cualquier otro tipo, siempre que *nos ayudara a recordar* las melodías y armonías que nos ofrecen los diferentes cantes flamencos. Es decir, una escritura que sirviera sobre todo para despertar la *memoria de lo ya sabido y, quizás, olvidado*, pero que ha permanecido en el subconsciente como una forma o especie de aparato lingüístico musical que tendría la capacidad de avivar e intensificar en nosotros, y tanto más en cuanto músicos, los recuerdos que tuviéramos sobre cuáles son los cantes y cómo se hacen flamencos al ser interpretados. En definitiva, ese *cómo hacer* flamenco que sin duda y como es más que evidente, se ha aprendido y transmitido a lo largo de muchos años de otras maneras diferentes a la de leer partituras.

Por contra, la notación musical de *todo lo que debe tocarse* lo que conseguiría aplicada al arte flamenco sería de manera inmediata momificar, inmovilizar y paralizar el verdadero desarrollo de dicho arte, convirtiéndolo en un cuadro sonoro fijo y repetitivo, cuando el cante flamenco se caracteriza por ser una expresión móvil y distinta cada vez.

Resulta innegable que, si con la finalidad de intentar conservar un cante³ se escribe en una partitura “todo lo que se oye en él” debe de ser con la finalidad de volver a tocar “todo” lo transcrito de la misma manera y tantas veces como sea necesario, si no es por esta razón se hace difícil entender porqué y para qué se utiliza este medio.

Por otra parte hay que reconocer, y esto además de evidente resulta peligroso, que utilizando dichos medios lo que se impide es que se abra la posibilidad a que suceda algo que, y lo reitero pues se olvida con facilidad, resulta esencial en el flamenco como es *la recreación*. En otras palabras, utilizando las partituras se puede entorpecer el *hacer algo nuevo* con algo ya conocido, o con algo antiguo, si se quiere usar esta palabra a pesar del sentido peyorativo que nuestra sociedad, por desgracia, le ha añadido.

Algo menos peligroso sería, según mi criterio, que lo que se escribiera en partitura fuese sencillamente la *matriz de un cante* determinado, es decir, algo que sirviera como un simple recordatorio de lo que debemos recrear en el momento.

En otro orden de cosas resulta oportuno comentar que, el deseo de algunos músicos flamencos *de verdad*, los menos, y de una mayoría que no lo son de incorporar el tipo de escritura “a lo clásico” para la

representación y conservación de este folclore se puede explicar, en parte, porque los primeros quizás apetecen ser considerados más cultos por el aparato de la cultura oficial⁴, y porque los segundos ambicionan... vaya usted a saber qué⁵.

Además de lo dicho anteriormente hay que añadir que, si se escribe en partitura un determinado cante debemos de tener en consideración algo de carácter *ético-musical* que deriva de esa elección, pues una vez que un cantaor canta un cante siempre le es posible recrearlo al día siguiente de una manera distinta, como se puede comprobar fácilmente si se escucha al mismo cantaor cantar lo mismo en días diferentes, en el mismo día, o incluso dos horas más tarde.

Un problema similar lo encontramos cuando, por ejemplo, cuatro cantaores cantan el mismo cante, como vamos a comprobar un poco más adelante. Siendo así la cosa, me surgen dos preguntas respecto al asunto: la primera sería ¿con qué versión nos quedamos para *la eternidad* con la re-creación que hizo el cantaor el primer día, o con la que hizo el segundo? La segunda sería ¿A qué cantaor o guitarrista vamos a fijar y con ello, no lo olvidemos, a matar musicalmente?

Un ejemplo clarificador

Al hilo de lo dicho y en relación con ello, ya se comentó anteriormente cuál podría ser la utilidad de escribir en partitura la música flamenca utilizando los parámetros clásicos. También se expresaron las prevenciones que suscitaba hacerlo con otros fines debido básicamente a los intereses sospechosos muy evidentes que rodean a tales intenciones, al menos la mayoría de las veces. Pero es que además y por si esto no fuera suficiente, no podemos olvidar otras dos razones especialmente importantes para intentar evitar las transcripciones a partitura de los cantes.

La primera, de orden práctico, resulta de la dificultad evidente que entraña la transcripción fehaciente de las partes cantadas y tanto del ritmo que el interprete nos ofrece (a veces de una libertad que lo hace casi imposible de transcribir con precisión) como de la afinación de las notas que el *temperamento igual* no puede asumir.

La segunda razón, de orden ético-profesional, tiene que ver con la localización de las *fuentes originales* de dichos cantes, que serían en todo caso, según mi criterio, las que merecerían ser transcritas lo más fielmente que se pudiera y ser mantenidas por esos

medios para la posteridad, tanto como modelos para la recreación flamenca posterior, como para su análisis y estudio teórico.

Porque nos preguntamos ¿dónde están dichas fuentes? ¿Quién sabe hoy en día, de verdad, quién fue el primer compositor y cantaor de determinado cante en un folclore que, como el flamenco, se trasmite desde siempre de forma oral y está variando de manera constante? La respuesta honrada y científica, y estas dos palabras deberían ser siempre sinónimas, resulta ser que nadie o casi nadie puede saberlo con certeza.

Por lo tanto y según el razonamiento que vengo manteniendo, lo que no puede ni debe pensarse y aún menos decirse o escribirse, es que tratar de mantener para el porvenir la recreación actual de un cante por parte de un cantaor cuando se sabe o se sepa, que dicho cante lo ha tomando de un modelo ya existente y por lo tanto no se puede hablar de una composición o de un cante original⁶, sea querer mantener vivo un cante determinado, tal y como algunos pretenden hacernos creer, sino querer mantener vivo el cante que entona un cantaor en concreto, que es algo bien distinto.

Si ahora, haciendo un pequeño paréntesis, el lector escucha los cuatro ejemplos de “Mirabrás” que le propongo a continuación [por poner un ejemplo elocuente y no muy conocido de cante flamenco, y que recrean e interpretan los cantaores Enrique Morente (Morente, 1996: pista 15), El Niño de Barbate (El Niño de Barbate, 1998: pista 7), Antonio Mairena (Mairena, 2001: pista 18) y Pericón de Cádiz (Pericón de Cádiz, 1992: pista 18)] entenderá de manera práctico-auditiva la tesis que mantengo de que los cantes flamencos son casi siempre recreaciones de otro anterior que se tomó como modelo y que esas *recreaciones* son la *esencia* del flamenco, y no tanto, aunque también forme parte de ella, la composición prístina u original.

Una vez escuchados los cuatro cantes propuestos, tenemos la evidencia incuestionable de que tanto la melodía como la armonía que acompaña a la famosa y hasta característica y original letra⁷ del cante conocido como “Mirabrás”, es distinta en los cuatro casos.

Pero aunque no se hubieran escuchado los ejemplos musicales propuestos esto no es óbice para que nos preguntemos, puesto que se trata de cuatro cantes distintos, ¿Cuál de los cuatro merece ser transcrito en partitura –con el fin de ser tomado y mantenido como modelo para otros cantaores futuros– por ser *original*?

La respuesta en este caso resulta sencilla, ninguno de ellos y la razón es obvia. Esta melodía ya la conocía Chacón⁸, si es que no fue su autor, mucho antes de que estos cuatro intérpretes la cantaran. Así pues, los cuatro cantes que he planteado como ejemplo no pueden ser sino *recreaciones* de una melodía que ya formaba parte del acervo cultural flamenco. ¿Pueden ser trascritos? Por supuesto, pero no por originales en el sentido que se ha definido anteriormente, pues en ese sentido no lo son.

Por lo tanto y para concluir esta parte, plantearé un dilema que me parece esencial resolver y que tiene un carácter ético respecto a las actitudes que debemos adoptar para mantener vivo el flamenco. Dicha disyuntiva resulta de preguntarse si para su futura interpretación los cantes deben ser trascritos tal cual los canta un cantaor en concreto, aunque no sean originales en su composición y si es que se puede hacer la transcripción de manera fidedigna; o si, más bien, deben ser aprendidos por imitación aunque, más tarde, su escritura en una partitura pudiera ser de ayuda para su evocación y recordatorio.

Mi respuesta a esta pregunta, expresada en sentido general, es que merecería la pena hacer los esfuerzos precisos para mantener vivo este folclore en caso de que lo necesitara utilizando para ello los medios que fueran oportunos; potenciando sobre todo la transmisión oral propia y genuina de esta música, pero sin excluir en determinadas ocasiones la utilización de herramientas como la escritura en partitura de cantes, falsetas o de cualquier otro elemento musical que se considerara necesario.

Actuar de esta manera, según mi criterio, tendría tanta y buena lógica, como falta de ella tiene el hacer esfuerzos para escribir o transcribir, como posesos, una música que nunca ha necesitado del medio escrito para evolucionar y mantenerse viva, como es más que evidente.

Acerca del pulso, del ritmo, del compás y del análisis rítmico

Uno de los asuntos más controvertidos cuando se habla de música y de la flamenca en particular, es el referido a las cuestiones de pulso, ritmo y compás. Esto es así, entre otras cosas, porque de manera habitual se emplean o se entienden los tres términos como si fueran sinónimos.

Por tanto, me permitiré ofrecer unas definiciones terminológicas que me parece imprescindible conocer si se quiere comprender correctamente y en toda su extensión, lo que voy a

comentar y a discutir respecto de los ritmos y los compases que se utilizan para escribir en partitura los cantos flamencos en general. Las definiciones son las siguientes:

1º) Pulso: Los pulsos musicales son una sucesión de elementos rítmicos de igual duración, y de una misma intensidad. Por ejemplo, lo que hace un metrónomo es marcar pulsos.

2º) Compás: Se define por el número de pulsos que haya entre dos de ellos que estuvieran acentuados de manera reiterada respecto a los demás⁹.

3º) Ritmo: Es la manera que tienen de relacionarse las partes no acentuadas que pueden producirse entre pulsos, con otras que sí lo estén.

Una actitud que tenemos que adoptar por fuerza si queremos comprender los problemas de ritmo y de compás que plantean algunos cantos flamencos se concreta en desechar la idea, muy común hoy en día, de que un compás puede utilizarse, dicho metafóricamente, como una especie de *caja vacía* que se puede llenar de cualquier manera siempre que uno no sobrepase sus medidas de volumen.

Esta actitud respecto a lo que es un compás, y su falta de asunción por parte de compositores e instrumentistas de toda laya y pelaje, puede explicar por qué se han producido, y asimilado como si fueran de lo más normal, algunas de las aberraciones rítmico-métricas que nos han traído ciertas estéticas musicales de tradición clásica del siglo XX. Estéticas que, desgraciadamente y por otra parte, se han tomado como si fueran de lo más natural desde el punto de vista musical, llegando algunos teóricos a compararlas e igualarlas en efectividad sonora y estética, con cualquiera de las propuestas musicales de épocas anteriores como si fueran del mismo orden y aquella fuera un desarrollo lógico de estas últimas.

Para ser más claro me referiré a una en concreto, la estética impuesta por el “serialismo” y, más allá, por el “serialismo integral” (su derivado más ortodoxo, tremendo, desmedido y antimusical), aunque, en justicia, también podrían meterse en el mismo saco otros sistemas compositivos del siglo XX que mantienen un pensamiento estético similar.

La asunción, desarrollo y elevación a elemento de práctica estética de la idea de utilizar un compás como si fuese una *caja vacía* y, además, con pretensiones de que los resultados sean tomados como música del mismo orden que las de Bach, Mozart, Beethoven, Bruckner, etc. es, a mi juicio, una de las barreras que

impide que muchos profesionales de la música no entiendan correctamente, no ya lo que ocurre desde el punto de vista del ritmo y del compás en ciertas estéticas contemporáneas que funcionan con ese tipo de pensamiento métrico sino, lo que es más grave, que no puedan comprender ni teórica ni auditivamente lo que ocurre respecto a este asunto en otros tipos de música que no utilizan dicha idea estético-métrica, como ocurre con la mayoría de la música denominada clásica o, en particular, con la música flamenca.

Me permitiré ahora utilizar y comentar, por mor de la claridad expositiva de mis pensamientos, un ejemplo de música denominada clásica, aunque sería mejor decir que pueden entroncarse en la tradición clásica y que muestran claramente a donde ha llevado el asumir la idea de compás como *caja vacía*.

Tomemos la partitura y escuchemos, si es posible y antes de seguir con la lectura de este artículo, el tema principal del segundo tiempo del Trío para cuerdas Op. 20 de Anton Webern, que fue escrito en 1927. No obstante, debo de decir que tratándose de este compositor y en mi caso, no dejo de reconocer la probidad del pensamiento en el desarrollo de su música, ya que también nos dejó su *Passacaglia Op. 1* como muestra de sus orígenes y de su sabiduría musical que quedó bien clara en dicha obra y que muestra un sentido musical y estético muy diferente al del ejemplo propuesto anteriormente.

Una vez escuchada la pieza y mirada –no hace falta estudiarla para lo que planteo aquí– comenzaremos a entender los problemas y conflictos que surgen entre lo que aparece escrito en una partitura y lo que se oye realmente, cuando los compases se utilizan de la manera que se ha comentado unas líneas antes.

Por supuesto, si tomamos ejemplos del serialismo integral podemos apreciar que el dislate que enjuicio empieza a ser monumental. La utilización de este tipo de escrituras, absurda a todas luces menos para el que la usa y para sus epígonos, quizás tenga una explicación en el mantenimiento a ultranza de la idea de necesidad *de desarrollo* y de *progreso*¹⁰ de la música que habita en las cabezas de muchos compositores denominados contemporáneos y esto es lo que me parece importante plantear en este artículo. Dichos compositores y sus seguidores no digamos, parece que se han visto obligados a continuar dichas ideas –en muchos casos ellos lo afirman de manera explícita en sus escritos– porque las creen un símbolo de distinción artística y de originalidad estética, cuando en su gran mayoría solo son un signo de sumisión

a los poderes culturales existentes, cuando no pura y simple manifestación de incapacidad para escribir otras cosas, por ejemplo, música.

Tengo que reconocer aquí y ahora, que como intérprete que soy me gustaría escuchar a algunos de los compositores contemporáneos que utilizan este tipo de escrituras que estoy señalando, interpretando “bien”, es decir, con exactitud y precisión rítmica, dinámica, agógica, etc. los compases y los ritmos que escriben para que los toquemos los demás.

Debo añadir, por último, que no habría sacado a colación ciertas “estéticas contemporáneas”, ni las ideas de “desarrollo” y “progreso” aplicadas a la música (puesto que nada tienen que ver *aparentemente* con el flamenco) si no pensara que son las causantes de la deformación de los pensamientos musicales que al respecto del pulso, del ritmo y del compás, mantienen muchos músicos y musicólogos clásicos y también de un gran número de teóricos y de músicos flamencos.

Que lo que acabo de comentar llega hasta los autores que nos hablan de flamenco se manifiesta cuando observamos que confunden, por ejemplo, un compás de 6/8 con uno de 3/4 argumentando, como hacen habitualmente, que en ambos “entran” seis corcheas¹¹. Esta idea, que se muestra con gran frecuencia en los ambientes de música flamenca¹², también la encontramos entre músicos de formación clásica. Es más, podría decirse sin temor a errar gravemente que en este colectivo dicho paso se da con mayor razón debido, entre otras cosas, a las influencias que probablemente han ejercido en él las estéticas vanguardistas citadas anteriormente. Esto que digo se puede constatar leyendo y pensando por un momento las citas que presento a continuación.

Por ejemplo, cuando un musicólogo como Hipólito Rossy hablando de las estructuras rítmicas del flamenco nos dice que son fascinantes, y que no hay otra en el mundo folclore que posea su riqueza de ritmos, podemos estar de acuerdo con él, al menos hasta cierto punto.

Es, sin embargo, cuando comienza a utilizar la terminología musical clásica acerca de los compases cuando principian las discrepancias con el musicólogo. Así, cuando nos habla del “compás binario” diciéndonos que *si se observan las pisadas de cualquier bípedo en sitio blando que muestre la huella, se comprueba que uno de los dos pies se marca más hondo, porque pisa más fuerte que el otro pie. Cada dos pisadas forman un compás (binario) y en él se*

distinguen dos partes o tiempos, uno fuerte y otro más débil. [...] La tropa marcha siempre en compás binario; pero cada cuatro pasos, es más fuerte el primero, seguido del tercero, mientras que el segundo y el cuarto son más débiles. [...] Este conjunto de dos compases, seguidos de otros tantos, que marcan los reclutas, es el llamado compás de compasillo, que equivale a dos binarios consecutivos”(Rossy, 2000: 99) ya no podemos más que disentir o, al menos, dudar de que semejantes afirmaciones las esté profiriendo seriamente.

No voy a entrar ahora a juzgar lo científico o comprobable de la explicación del compás binario por medio de las pisadas que los bípedos, supongo que implumes¹³, dejan al caminar en la tierra blanda, pero sí voy a enjuiciar una idea, ya mencionada, que está muy generalizada entre los músicos y musicólogos, pues muchos de ellos creen, afirman y hasta escriben, que un compás puede ser igual a la suma de otros dos diferentes; es decir, creen, por ejemplo, que un compás de 4/4 es igual a la suma de dos de 2/4. La argumentación más frecuente que suelen dar es la de que un compás de 2/4 seguido de otro compás de 2/4 nos podría dar la suma de cuatro negras en total, y que por ello es igual a un compás de 4/4 que también podría estar compuesto de cuatro negras.

Este razonamiento simplista y falso muestra la falta de entendimiento y la ausencia de profundidad en el estudio y la reflexión que hay respecto a lo que es un compás por parte de muchos músicos y teóricos. Es simple, en primer lugar, porque un conjunto de “4” no es lo mismo que dos conjuntos de “2” sumados y en música menos.

Además, es falso porque olvidan los que así razonan, para empezar y por lo pronto, que un compás no es una *espacio hueco* que se puede llenar a placer de corcheas o de negras o de cualquier otra figura musical hasta que rebose y que con eso basta para tener un compás musical inteligible auditivamente, sino que también parecen olvidar que hay razones importantísimas de ritmo “melódico-armónico” que explican por qué un compás de 4/4 no es lo mismo que la suma de dos compases de 2/4, aunque se pueden encontrar ejemplos, especialmente en la música barroca, que “parecen” contradecir lo que aquí mantengo.

Niveles de análisis

Un compás se puede definir por las relaciones inmediatas que mantienen las figuras rítmicas fuertes con las figuras rítmicas

débiles que lo forman. Figuras fuertes y débiles que lo constituyen y que se sentirán como tales en la escucha musical y no solo porque las destaquemos por medio de acentos o de dinámicas por ejemplo, sino que se apreciarán como partes fuertes y débiles, además y sobre todo, por los cambios de armonía que subyacen al mismo tiempo por debajo de ellas.

Desde el punto de vista de los compases se suele admitir que hay tres tipos diferentes que son los denominados “Binarios”, “Ternarios” y “Cuaternarios”, es decir, aquellos en los que los movimientos armónicos, aunque no solo ellos, nos hacen sentir que hay “2 partes” que se diferencian entre una fuerte y otra débil (compás binario), “3 partes” que se diferencian, sobre todo, por una fuerte y dos débiles que la siguen (compás ternario) y, por último, “4 partes” que se diferencian por una fuerte y tres débiles que la siguen (compás cuaternario), aunque en este último caso se suele aceptar que la tercera parte tiene un sentido algo más fuerte que la segunda y la cuarta.

Hay también otros autores que mantienen que solo hay dos tipos diferenciados de compás, el de dos partes o “Binario” y el de tres partes o “Ternario” pues piensan que el compás de 4/4 es el que resulta de sumar dos compases de 2/4.

Unas líneas más arriba ya se ha explicado por qué esto no es cierto, pero ahora me apoyaré en la argumentación que el director de orquesta y matemático Ernest Ansermet nos ofrece al respecto. Nos indica este músico *que toda unidad de tiempo psíquico es, a priori, una superestructura de una cadencia elemental binaria o ternaria. 2 y 3, en efecto, son los verdaderos números primarios, a partir de los cuales se pueden obtener todos los demás por adición o multiplicación* (Ansermet, 2000: 128).

Para continuar diciéndonos que las estructuras “cuaternarias” no son solo una suma de 2 más 2, sino que son algo diferente. Según sus palabras *las cadencias cuaternarias son la superestructura de una doble cadencia binaria pero se concretan y aunque impliquen esta superestructura binaria que puede ser más o menos ostensible, forman un primer acto de trascendencia de nuestras cadencias elementales* (Ansermet, 2000: 130).

Por todo lo dicho parece razonable, dejando al margen opiniones de otras teorías, que el “primer nivel de análisis” rítmico-auditivo que debemos de utilizar para nombrar y entender auditivamente los diferentes tipos de compases que se dan en la

música será el de compases “Binarios”, “Ternarios” y “Cuaternarios”.

Resulta evidente, lógico y claro, que al profundizar en el análisis métrico-rítmico de cualquier pieza musical aparecen figuras que deben ser incluidas en niveles por debajo del “primer nivel” mencionado. El primero que se nos viene al pensamiento es el que distingue y diferencia los tipos de compases de ese “primer nivel” por las subdivisiones que en sus partes se producen.

Para hablar de estas subdivisiones de un nivel más bajo, que podríamos denominar para entendernos como “segundo nivel de análisis”, se utiliza como sabemos la terminología de “subdivisión binaria” y “subdivisión ternaria”, y con ella obtenemos la serie de compases diferentes que mayoritariamente se utilizan en la mayoría de las músicas que podemos escuchar.

Ofrezco a continuación por mor de ser entendido con claridad en los razonamientos que expondré, aunque asumiendo que quizás sea superfluo hacerlo en estas páginas, las combinaciones de compases más habituales tomando como base solamente los dos primeros niveles de análisis ya comentados, pues es en ese ámbito, aunque parezca muy elemental, donde se pueden encontrar las incomprensiones teóricas y los problemas prácticos derivados de ellas a los que me estoy refiriendo:

1º Nivel de análisis:

Tipo de compás: *Binario, Ternario y Cuaternario*

2º Nivel de análisis:

Tipo de subdivisión: *Binaria y Ternaria*

De la mezcla ordenada y consciente de ambos niveles obtenemos una serie general y abstracta de compases que se puede presentar de la manera siguiente¹⁴:

Compases binarios de subdivisión binaria: los que comienzan por 2/

Compases binarios de subdivisión ternaria: los que comienzan por 6/

Compases ternarios de subdivisión binaria: los que comienzan por 3/

Compases ternarios de subdivisión ternaria: los que comienzan por 9/

Compases cuaternarios de subdivisión binaria: los que comienzan por 4/

Compases cuaternarios de subdivisión ternaria: los que comienzan por 12/

Ocurre con muchísima frecuencia que a la hora de mencionar el tipo de compás que perciben en una música determinada, los músicos flamencos y otros, se refieren no al tipo de compás (“primer nivel” de análisis), sino al supuesto compás binario o ternario que se forma con las subdivisiones que se producen dentro de cada una de las partes del compás, creándose con ello una confusión grave, pues, al hacerlo así, nos hablan del “segundo nivel” de análisis como refiriéndose al “primero”¹⁵.

Pondré un ejemplo en forma de pregunta a mí mismo: ¿cuántas veces he tenido la oportunidad de oír un cante en compás de 6/8 que el guitarrista acompaña suavemente con el pie, pero no con “dos golpes” –más fuerte el primero que el segundo– y que vendrían a representar a las dos partes de que ese compás está compuesto (teniendo en cuenta el *primer nivel de análisis*), sino con “seis golpes” que de manera percusiva sirven para hacer evidente al oído la sub-división ternaria que lo define (en el *segundo nivel de análisis*), pero, a su vez, partes que escuchamos acentuadas de tres en tres, en vez de una de cada seis como correspondería? A esta pregunta concreta debo de responder que muchísimas veces.

Pero acompañarse con el pie de la manera que he descrito no es lo importante ni lo más grave del asunto (pues cada cual puede acompañarse a la hora de interpretar, al menos hasta cierto punto, de la manera que más le convenga), lo verdaderamente grave e importante sería que algunos músicos nos dicen en el caso descrito que *la música está en tres (3/)*. Es a partir de esta aseveración cuando vemos claramente donde puede estar el problema a la hora de entendernos acerca de qué compás sugiere tal o cual cante, pues expresándose de esa manera y sin ser conscientes de ello la mayoría de las veces, lo que están dando a entender cambia por completo el significado de dicho compás en el “primer nivel” de análisis.

Dicho de otra forma, al hablar de esa manera están transformando un compás “Binario de subdivisión ternaria” (6/), en un compás “Ternario de subdivisión binaria” (3/) que es algo radicalmente diferente y esto, como digo, es muy grave si lo que pretendemos es entender o explicar a los demás lo que ocurre en

los diferentes cantes flamencos al tratar de explicar el compás que sugieren.

Epílogo

De algunos de los asuntos tratados en este artículo cabe, sin lugar a dudas, seguir reflexionando de manera profunda y duradera. Por esta razón no me he decidido a llamar conclusión a este último tramo, como sería lo habitual, sino más bien epílogo, en el sentido de que ha de servir como resumen pero no como terminación cerrada, ya que no creo que con lo dicho acabe, se cierre ni se concluya cosa alguna, sino que más bien lo que se pretende con ello es que se abran puertas al razonamiento libre, eso sí a caiga quien caiga, respecto a los asuntos más controvertidos que aquí se han presentado.

El primero de los argumentos que merece ser recordado y resumido, es el que se refiere al uso de la escritura en partitura como herramienta para la *trasmisión* de los cantes flamencos a la manera clásica, y las consecuencias que de hacerlo se derivan o pueden derivarse, en la mayoría de los casos. Para ello, no podemos ni debemos olvidar la prístina razón de ser de la escritura en partitura de la música denominada clásica que sirve esencialmente, como sabemos, para intentar fijar un pensamiento musical lo más completo posible, con la pretensión y finalidad de poder interpretarlo una vez tras otra tal y como aparece escrito en los pentagramas.

Según mi criterio y mi experiencia profesional, la finalidad de la partitura clásica atenta de manera incuestionable a la esencia de los *cantes flamencos*, ya que ellos se caracterizan, entre otras cosas, por ser *expresiones que intentan huir de la repetición fijada, iterativa y constantemente igual a sí misma*.

Diría más, es precisa y solamente cuando consiguen cantarse de manera distinta y sin repeticiones obvias ni prefijadas cuando nos encontramos con lo que de verdaderamente profundo y sinceramente popular hay en el flamenco. Además tenemos en ello, probablemente, una explicación del por qué estos cantes llegan a conmover los sentimientos de gentes de todo el mundo, tratándose, en muchos casos, de pueblos tan variados y distintos en sus orígenes al de los músicos que los interpretan.

Sin embargo, me resisto a creer que esta herramienta tan poderosa no pueda ser de utilidad en determinados casos y por eso mantengo que su *principal beneficio vendría* de su uso en tanto en

cuanto sirviera fundamentalmente como recordatorio de lo aprendido primeramente de manera oral. Es decir, que sirviera para *despertar la memoria de lo ya sabido*.

La segunda cuestión que me parece importante recordar y que está directamente relacionada con lo anterior, se refiere a cuales son los cantes que merecería la pena escribir a la manera clásica con la finalidad de ser transmitidos por estos medios a las generaciones de músicos venideras.

Habida cuenta de que a un cantaor siempre le es posible cantar un Mirabrás, por poner un ejemplo, y recrearlo al día siguiente de una manera distinta, creo que resulta pertinente y tiene sentido hacerse la pregunta de ¿cual de los cantes que recree nuestro cantaor hay que escribir para que sea tomado como base y modelo para ser aprendido?

Como respuesta no cabe duda de que un *cante* en su forma *original*¹⁶ *merecería ser escrito y ser transmitido por estos medios*. Pero entonces cabe preguntarse ¿qué cantaor ha compuesto dicho *cante*? O dicho de otra forma, ¿dónde están las fuentes? ¿Se puede señalar con certeza cual es el primer compositor o cantaor de determinado *cante*, teniendo en cuenta que se trata de una música que se transmite desde siempre de forma oral y que por lo tanto está variando de manera constante y de forma inevitable? La respuesta parece obvia pero debe quedar necesariamente abierta a las distintas opciones o ejemplos que puedan presentarse.

En lo referido a las cuestiones de carácter epistemológico uno de los asuntos que merece la pena ser recordado en este tramo es el uso constante en libros y manuales de una terminología técnica confusa a más no poder. La *mezcla indiscriminada de términos no sinónimos para señalar a una sola cosa*, que se aprecia de manera constante en los textos que hablan de música en general, ya sean de carácter técnico o de divulgación, es tan abrumadora que merece según mi criterio una seria y profunda reflexión.

Para empezar me pregunto ¿Es que no hay ya suficientes libros en el mundo como para que cualquier persona mínimamente interesada en cualquier asunto pueda obtener una información razonable acerca de ella? Creo que cabe interrogarse seriamente respecto a qué se esconde de verdad y sin hacer piruetas verbales, detrás de esta proliferación indiscriminada de publicaciones que vivimos, y que algunos también sufrimos, en la que cualquiera se

creo con derecho a escribir y a escribir y a escribir sobre cualquier cosa.

Pienso, por otra parte, que en dicha proliferación indiscriminada podemos encontrar la verdadera razón que *explica la incomprensión sobre ciertas cuestiones técnicas relacionadas con la música* que ciertas gentes, por otro lado bien dotadas para la interpretación musical, manifiestan en cuanto se ponen a hablar acerca de ella y de sus misterios.

No obstante, lo más llamativo es que esto que acabo de referir nos ocurre no solo cuando nos ponemos a hablar de música sino también cuando nos dedicamos a interpretarla. Así pues, cuando los músicos empiezan a tomar, a escuchar y, lo más grave, a sentir como idénticos dos compases distintos como lo son un 6/8 y un 3/4, “porque en ambos caben seis corcheas” (dicen ellos como argumento), es evidente que ya han dado el primer paso para no entender nada en lo que a compases se refiere y, por lo tanto, también han dado el primer paso para que lo que nos cuentan en los libros que escriben cuando se refieren al compás, al ritmo o al pulso sea incomprendible para el resto de los mortales lectores, sean o no músicos.

Un ejemplo de lo que digo lo encontramos en algunos libros, nefastos aunque se vendan como churros, cuando observamos que se refieren a los compases y a las subdivisiones que en ellos pueden darse, como si fueran del mismo orden, sin tener en cuenta los distintos niveles que en ellos se dan.

Por último y antes de terminar, debo de plantear una cuestión que me gustaría que fuera entendida en su justa medida entre los profesionales de la música. Tiene relación con el orden temporal y con el tiempo de dedicación que debería de destinarse tanto a la práctica musical como al estudio o escritura de teorías musicales. Resulta evidente que es mortal para la *música práctica* el dedicarse a *hablar de hacer música* en vez de, simplemente, hacerla. Por extensión, aunque con los matices lógicos que se quiera, lo mismo puede decirse acerca de la trasmisión del *conocimiento teórico* que, no debemos olvidarlo, *siempre ha sido posterior a la realización práctica* acerca de lo que se teoriza y no anterior a ella.

Por lo tanto, se puede deducir de lo dicho que teorizar o pretender enseñar el *cómo se hace algo que uno no sabe hacer de manera práctica* es una actitud errónea muy grave, usual y tan extendida hoy en día por todas partes (ya se trate de escuelas,

conservatorios o universidades de toda índole) que merecería la pena dedicar un tiempo prudencial a pensar acerca de cuales son las consecuencias que sufrimos por actuar de esta manera, pues sinceramente creo que esa es la razón primera que explica una gran parte de los errores que intentamos evitar, con toda nuestra buena voluntad pero por desgracia en vano, con nuestros estudios y desvelos acerca de la enseñanza y la trasmisión de la música en general.

Referencias

- Ansermet, E. (2000). *Escritos sobre la Música*. Barcelona: Idea Books S. A.
- Blasco García, J. A. (2008). *Los cantes flamencos: El uso del ámbito formal clásico para su descripción, análisis, codificación y trasmisión*. Madrid: Universidad de Alcalá.
- El Niño de Barbate (1998). *Todo flamenco*, De las Marianas a las Saetas. Madrid: EDILIBRO S. L.
- García Calvo, A. (1991). *Del lenguaje*. Zamora: Editorial Lucina.
- Mairena, A. (2001). *Antología del cante flamenco y cante gitano*, CD. 1. Madrid: BMG Music Spain S. A.
- Morente, E. (1996). *Antología de cantaores flamencos*, Volumen 15. Madrid: EMI-Odeón S. A..
- Pericón de Cádiz (1992). *Magna Antología del cante flamenco*, Volumen VI. Madrid: Hispavox S. A.
- Rossy, H. (1998). *Teoría del cante jondo*. Barcelona: Credsa S. A.

¹ **Why and how to write musical scores of flamenco songs: Some thoughts**

² Doctor.

Universidad de Alcalá (España).

Email: julio.blasco@uah.es

³ Especialmente si se trata de líneas melódicas cantadas, que suelen ser las que ofrecen grandes dificultades para su transcripción objetiva en partitura.

⁴ No debemos de olvidar que es en definitiva dicho aparato, con el ministerio correspondiente al frente, el que determina lo que es ser culto y lo que no, y, además, el que con sus pretensiones de conocimiento considera y ha considerado siempre a la escritura (en este caso la *partitura*) por encima de habla (en este caso *interpretación*).

⁵ Debo decir, para ser claro, que me temo que lo que anhelan y ambicionan no sea para el flamenco nada aceptable o *positivo*, si es que al lector le gusta más esta última palabrita tan de moda y, permítaseme la digresión, vocablo que se utiliza de manera habitual no solo para evitar el uso del término *bueno*, sino sobre todo para poder tildar de *mal*, sin atreverse, a aquello que eufemísticamente consideran y designan continuamente como *negativo* los que usan este tipo de jerga.

Pretenden pasar con ello, aunque sea de puntillas pero no por ello menos notorio para una mente despierta, del campo puramente *moral* (malo) en el que verdaderamente se mueven con el uso de estos términos, y del que en el fondo parecen avergonzarse como lo demuestra el cambio terminológico que realizan constantemente, al campo *científico* (negativo) que resulta siempre más aséptico.

⁶ Denomino *cante original* a la primera versión de que se tenga noticia.

⁷ La letra de este cante reza: *A mí que me importa / que un rey me culpe / si el pueblo es sabio y me abona / voz del pueblo, voz del cielo.*

⁸ Antonio Chacón, cantaor nacido en Jerez de la Frontera (1869-1929).

⁹ Debo advertir que no pueden ni deben olvidarse los aspectos melódico-armónicos para definir musicalmente lo que es un compás, puesto que ésta es una de las diferencias definitorias entre él y el ritmo.

¹⁰ Nadie ha podido demostrar seriamente que el desarrollo y el progreso aplicados a la música como tales términos sean buenos para los resultados musicales o incluso utilizables para definirla. ¿Acaso se puede decir en serio que la música de Beethoven está más desarrollada y progresada que la de Monteverdi?

¹¹ Aquí, la idea de “caja vacía” ya comentada resulta de lo más evidente.

¹² Donde los criterios teóricos, que no los prácticos, sobre ritmos y compases son generalmente muy primarios, cuando no falsos o inexistentes.

¹³ ¿Se imaginan ustedes, por ejemplo, a un “jilguero” caminando sobre sus “pies”?

¹⁴ Para definir el tipo de compás en el primer nivel de análisis no es importante, como ya sabemos, el número que aparece en el denominador que es el que hace referencia al tipo de figura musical que se usa para completar un compás en su forma básica. En este sentido hay que decir, aunque en este contexto pueda ser innecesario, pero por si acaso, que los compases de 2/1, 2/2, 2/4, 2/8, 2/16, 2/32 y 2/64, son todos y cada uno de ellos compases “binarios” de “subdivisión binaria”.

¹⁵ En otros tipos de lenguajes formalizados puede ocurrir algo similar. Véase García Calvo (1991: 92), donde nos dice: “[...] una vez establecido un sistema [...] no se puede pasar a concebir un elemento como a su vez un sistema de relaciones mientras sigue siendo un elemento del primero: no, sino que con ello se habrá pasado a un sistema diferente y el primero habrá desaparecido”.

¹⁶ Por *original* entiendo la primera versión o composición de un cante.