

FLAMENCO Y MÚSICA CONTEMPORÁNEA. APUNTES PARA UN PROYECTO DE ESTUDIO

José M. Franco Amador

Germán Gan Quesada

Nota preliminar

Las siguientes líneas se proponen presentar un proyecto de estudio en curso que, con el apoyo de una ayuda para la investigación musical de la Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía (convocatoria 2004), tiene por objeto el análisis técnico y poético de diversos acercamientos de la creación musical contemporánea al mundo del flamenco, especialmente desde el punto de vista del aprovechamiento de sus caracteres formales, rítmicos, melódicos y tímbrico-instrumentales, previa catalogación de las obras posteriores a 1950 susceptibles de dicho análisis.

Se trata pues, y sólo como tal lo ofrecemos a los lectores de *Espacio Sonoro*, de un somero panorama del campo de estudio propuesto y de la puesta de relieve de alguno de las posibilidades analíticas que delimitan este panorama, conscientes de su profunda diversidad y de la posibilidad de otras perspectivas (estéticas, sociológicas, económicas) sobre el mismo objeto, que vendrían a delimitar y enriquecer su contorno: valga, sin embargo, lo aquí expuesto como esbozo preliminar y tentativo.

Introducción

Sin duda, resulta tópico afirmar la presencia de una corriente de inspiración popular en la música de tradición escrita española desde la Edad Media: sucesivamente, las *Cantigas de Santa María* alfonsinas, la polifonía renacentista profana, la zarzuela barroca, la música para teclado del s. XVIII o la tonadilla escénica de la misma centuria... hasta llegar al piano de salón romántico y a la zarzuela regionalista de fines del s. XIX, han reclamado para

su interpretación la confrontación con textos literarios, características musicales, contextos sonoros y espacios festivos de origen popular y transmisión oral.

En este sentido, el repertorio flamenco no ha escapado a esta consideración, remontando su origen a los cantos y bailes de corral de comienzos del s. XIX, a la mixtificación con formas de origen folklórico – especialmente el fandango, las seguidillas o el zapateado – y a su identificación con una determinada idiosincrasia fatalista andaluza de lejanas resonancias árabes e identificada, no sólo en un continente ávido de alteridad tópica sino también en territorio peninsular, con la asunción en la creación musical ‘culta’ de determinados tópicos rítmicos (hemiolia, metros *aksak*), melódicos (escritura melismática, contorno modal), instrumentales (uso de la guitarra y de determinados instrumentos de percusión) o interpretativos (práctica improvisada).

Aunque el celebrado *Concurso de Cante Jondo* (1922), patrocinado, entre otros, por M. de Falla y F. García Lorca, supuso un intento de acercamiento científico por parte de la creación musical ‘seria’ al universo flamenco, en la línea de las propias obras de la década de los 10 de Falla – *El amor brujo* (1915), *Fantasía baética* (1919) – y, más lejanamente, de alguna de las piezas andalucistas de I. Albéniz o J. Turina, sólo a partir de los años 60 se observa una atención más detallada y menos tópica a dicho universo y su aprovechamiento como manantial de inspiración para composiciones y poéticas compositivas específicas, tanto en el ámbito peninsular como en el más amplio de la música occidental.

Panorama

En efecto, si en la creación musical no española de la primera mitad de siglo aún domina el espíritu de *espagnolade* a la hora de enfrentarse con el flamenco – adaptando recursos musicales tópicos a plantillas propias de la música ‘seria’, como en el *Concerto andaluso* (1937) para violín y pequeña orquesta del italiano Ricardo Zandonai (1883-1944) o en sendos *Conciertos*

flamencos (1946) de Henri Collet (1885-1958), para violín y piano y orquesta, respectivamente –, con posterioridad a la Segunda Guerra Mundial la sensibilidad creativa se orienta hacia usos menos superficiales, coincidiendo con una nueva valoración de algunos literatos cercanos a la raíz flamenca, como Antonio Machado o Federico García Lorca – pensemos, por poner un ejemplo geográficamente cercano y especialmente representativo, en las obras con referente español de Luigi Nono – y con la entrada en crisis de los procedimientos formalistas abstractos propios de la vanguardia serial.

Así, en los EE.UU., donde compositores exilados como Carlos Surinach (1915-1997) habían popularizado un ‘flamenquismo’ exotista de tintes hollywoodianos en obras como *Flamenquería* (1951) para dos pianos, *Sinfonietta flamenca* (1953) o el ballet *Ritmo jondo* (1953), con coreografía de José Limón, encontramos autores que optan por una perspectiva más profunda, como Elliot Carter (1908) – ‘Saeta’, primera de las *Eight pieces for four timpani* (1950) – o Georg Rochberg (1918) – *Black Sounds [Sonidos negros]* (1965) o *Cantos flamencos for High Bariton* (1969), inspirados en el cante (debla, martinete) de Rafael Romero – y, especialmente, George Crumb (1929), que asume, a través de su pasión por la poesía lorquiana, estilemas melódicos y rítmicos flamencos en obras como *Night of the four moons* (1969) o *Ancient voices of children* (1970).

Al mismo tiempo, en el continente europeo dos figuras fundamentales para la incorporación del flamenco al panorama compositivo de la música contemporánea, aunque desde perspectivas muy diversas y culturalmente diferenciadas, son el suizo Frank Martin (1890-1974) y el francés de origen angloespañol Maurice Ohana (1913-1992), sin olvidar el interés por los modos de toque de la guitarra flamenca mostrado por Luciano Berio (1925-2003) en su *Sequenza XI* (1987/88) para guitarra sola o la alucinada vocalidad expresionista, que bebe de la trágica emoción jonda, de *Eight Songs for a Mad King* (1968) del británico Peter Maxwell-Davies (1934).

F. Martin emplea al final de su dilatada trayectoria creativa la riqueza rítmica del flamenco como elemento renovador de su técnica atonal en obras como *Poèmes de la mort* (1969/71), *Trois danses* [1. Seguiriya, 2. Soledad, 3.

Rumba] para oboe, arpa, quinteto de cuerda y orquesta de cuerda (1970), *Réquiem* (1971/72), *Polyptique* (1973) o en la final *Fantaisie sur des rythmes flamenco* (1973) para piano, estructurada en cuatro movimientos (I. Rumba lente, II. Rumba rapide, III. Soleares, IV. Petenera); por su parte, Ohana, que deduce de la entonación flamenca un sistema microinterválico de tercios de tono, se acerca, a lo largo de su extensa producción, al mundo flamenco en composiciones para guitarra (*Tiento* (1957); *Si le jour paraît* (1963) – cuya tercera pieza, ‘Maya-Marsya’, se dedica al tocao Ramón Montoya *in memoriam* – o *Cadran lunaire* (1981/2), que intitula su segundo número ‘Jondo’) que culminan en el concierto para guitarra y orquesta *Trois graphiques* (1957) – I. Graphique de la Farruca et cadences, II. Improvisation sur le graphique de la Seguiriya, III. Graphique de la Bulería et Tiento – y reinterpreta en obras de considerables dimensiones cantes grandes como la debla (tercera de las piezas de su ciclo coral *Cris*, 1969) o el martinete (en su ópera *La Celestina*, estrenada en 1988, y como quinta de sus *Huit chansons espagnoles* para mezzosoprano y piano, estrenadas póstumamente en 1994).

Por lo que respecta al panorama español posterior a la Guerra Civil, la popularización del flamenco y de subgéneros aflamencados (copla) en la época conocida en la historia del flamenco como de la ‘ópera flamenca’ como representativos de los gustos musicales cotidianos nacionales y como tarjeta de visita de la cultura nacionalista y conservadora del régimen franquista en el extranjero conectaba bien con la estrecha visión de lo flamenco que se tenía en los ambientes europeos y americanos, como testimonia hasta fines de la década de los 50 la producción pianística del compositor de Osuna Manuel Infante (1883-1958), obras concretas como *Flamenco* de Miguel Asíns Arbó (1916-1996) o *Zapateado* de Jaume Padrós (1926), ambas compuestas en 1957 y, especialmente el éxito de las coreografías ‘flamencas’ de bailarines como Vicente Escudero o Antonio.

La activa incorporación vanguardista de las nuevas generaciones de compositores desde comienzos de los años 60 margina toda posible inspiración flamenca, lastrada por su retórica nacionalista reductiva, en favor de técnicas

de talante progresista y cosmopolita, si bien algunos autores se interesan por la dimensión improvisatoria de la práctica flamenca, como es el caso de Robert Gerhard (1896-1970) en su *Concierto a 8* (1962) o Cristóbal Halffter (1930), quien también se ha acercado a este mundo sonoro en piezas como *Tiento* (1980/1) para orquesta o *Debla* (1981) para flauta sola, en la instrumental *Antiphonismoi* (1967).

A lo largo de la década posterior, y coincidiendo con la regeneración protagonizada por el Nuevo Flamenco, la actitud cambia de manera evidente y se conecta en cierta medida con la búsqueda de una comunicación más activa con el público por medio de opciones lingüísticas más personales y moderadas: el martinete y el ritmo insinuado del zapateado sobrevuelan la composición orquestal *Laberinto* (1971) de Xavier Montsalvatge (1912-2002) y el espíritu jondo alienta obras de gran calado, como la *Sinfonía jonda* (1973) de José Peris (1924) o el *Cante in memoriam García Lorca* (1979) de Gonzalo de Olavide (1926).

Un caso particular lo constituye el catalán Joan Guinjoan (1931), que aprovecha materiales flamencos desde el punto de vista interválico, rítmico y formal en *Jondo* (1979) para piano solo, y en *Flamenco* (1994/95) para dos pianos; en esta última composición, el referente expreso es el cante de Pepe Marchena, junto con algunas canciones aflamencadas del folklore andaluz ('Duérmete, Curro'), del mismo que es la bailaora Carmen Amaya la inspiradora de otra obra de Guinjoan, *Hommage à Carmen Amaya* (1986) para conjunto de percusión.

A partir de los años 70, toda una serie de obras confrontan músicas flamencas reales – o elementos musicales abstraídos de su repertorio – grabadas con materiales instrumentales clásicos, dentro del campo de la electroacústica mixta, o bien directamente manipulados como pieza puramente electroacústica; este camino, inaugurado por *Jondo* (1974) del malogrado Francisco Guerrero (1951-1997), halla su prolongación más recientemente en la producción de autores como Jesús Villa Rojo (1940) – *Lamento* (1989) para saxo alto y cinta, basado en una debla de R. Romero –, Adolfo Núñez (1954) – *Jurel* y *Zambra 44.1*, obras ambas de 1993 –, el malagueño Rafael Díaz

(1943) – que consigue una interesante síntesis de mundos sonoros coexistentes en su *Concierto andaluz para el fin del milenio* (1996) y en la *Misa de Andalucía* (1997) – o la algecireña afincada en Málaga Diana Pérez Custodio (1970) [*Panfleto jondo* (1999)].

No finaliza aquí, ni siquiera aproximadamente, la nómina de composiciones que, fundadas en cantes específicos o en características concretas flamencos, se firma en los últimos años desde cualquier área geográfica, ya sea la madrileña de Valentín Ruiz (1939), giennense formado en Madrid – *Sonata de las soleares* (1990) para guitarra –, Tomás Marco (1942) – *Soleá* (1982) para piano, en homenaje a Joaquín Turina – o María Escribano (1954-2003) – con una serie de obras como *Quejío* (1988) o *Jondo* (1988/89) que desemboca en el *Tríptico flamenco* de 1993 –, ya la catalana de Carles Guinovart (1942), que escribe su *Quejío* (1982) para flauta y guitarra, y, años más tarde, un *Apunte jondo* (1996) para clave, con ocasión del centenario de Manuel de Falla; ambos mundos quedarán simbólicamente unidos con el estreno en Madrid, previsto para marzo (4-6) de 2005, de la *Suite flamenca* de Joan Albert Amargós (1950) [Orquesta Nacional de España, Miguel Poveda, Juan Gómez ‘Chicuelo’ / Miguel Harth-Bedoya]

Pero, sin duda, el caso más singular y digno de análisis en el ámbito de estudio de nuestro proyecto es el catálogo del creador madrileño Mauricio Sotelo (1961), Premio Nacional de Música 2001 y que, formado en Viena con Haubenstock-Ramati y posterior discípulo de L. Nono, se ha interesado vivamente por el mundo del flamenco, trabando relaciones de amistad y cooperación con cantaores como Enrique Morente, Marina Heredia, Esperanza Fernández o Arcángel. Fruto de este interés son composiciones como la pianística *Su un oceano di scampanelli* (1995; reescrita para trío con el título de *De magia*, 1995/96) – obra en que aparece un intelectualizado ritmo de bulería –, la pieza para cantaor y quinteto de cuerda *Expulsión de la bestia triunfante* (1996), la composición orquestal *Diálogo del amargo* (1998), la ópera de cámara *De amore*, estrenada en 1999, que pone en escena dos cantaores, o *Si después de morir...*, Premio Reina Sofía de Composición Musical 2000, escrita para cantaor y orquesta sobre textos de José Ángel Valente; composiciones

recentísimas como *El loco*, ballet con coreografía de Javier Latorre estrenado en septiembre pasado en el madrileño Teatro Real, o el *Cuarteto n. 2 para cuerda y cantaor 'Artemis'*, con estreno previsto en Madrid el próximo 27 de octubre [Cuarteto Artemis, Arcángel], muestran que se trata de un camino aún abierto y fértil.

Para leer más

Cavia Naya, Victoria. "Carlos Suriñach: Figura y aproximación estilística", *Revista de Musicología*, 20/1 (1997), pp. 689-702.

Fernández García, Rosa M^a. *La obra pianística de Joan Guinjoan*. Madrid: Alpuerto, 1996.

Labussière, Annie. "George Crumb: *Ancient voices of children*", *Analyse musicale*, 24 (junio 1991), pp. 55-80 [traducción española en *Quodlibet*, 12 (junio 1998), pp. 3-36].

Rae, Caroline. *The music of Maurice Ohana*. Aldershot: Ashgate, 2000.

© Grupo de Investigación 'Flamenco y música contemporánea', 2004