

Reseñas bibliográficas

Galán, Carlos (2020). *Improvisación en el flamenco: tratado teórico-práctico (tratado completo de improvisación en el flamenco tanto para instrumentos polifónicos como melódicos)*. Pozuelo de Alarcón (Madrid): Enclave Creativa ediciones.

■ Norberto Torres Cortés²

Uno se ha preguntado en varias ocasiones por qué al flamenco, cuya historia y formación tiene tantos puntos en común con el blues, le cuesta tener un desarrollo parecido al del jazz y de las músicas improvisadas. A poco que se consulten las descripciones etnomusicológicas del blues en EEUU, se verán reflejadas las del flamenco en Europa. Sin ir más lejos, la propia utilización de la palabra “jazz” generó y sigue provocando conflictos, como la de la palabra “flamenco”. Si aparece por primera vez con la Original Dixieland Jass Band, una orquesta de blancos que copiaba orquestas de negros, el conflicto entre “flamenco” y “gitano” que ya apuntó Antonio Machado *Demófilo* en 1881, y que la prensa decimonónica llevaba décadas manejando, conoció rápidamente una situación similar, con el cantaor *gachó* Silverio Franconetti interpretando y escenificando a su manera el “cante gitano”, concepto que desde entonces sigue dividiendo a los artistas y sus públicos en apasionadas conversaciones y argumentaciones.

Para seguir con este registro conflictivo, más delicado resulta hablar de flamenco y de músicas improvisadas. Carlos Galán lo deja claro desde el principio en sus preliminares: «Lamentablemente, en el flamenco poco o nada se improvisa y esto, afirmado de forma tan tajante, puede soliviantar a más de uno (ya sea por desconocimiento de lo que de verdad es el lenguaje de concierto en el flamenco o, quizás, debido a su posicionamiento, digamos tendente al enaltecimiento y a impregnar este mundo sonoro de una mística de inaccesibilidad)». Había y hay que construir por consiguiente un espacio para concertar improvisación y flamenco. Este lugar de encuentro, de previa reflexión y preparación lo viene cultivando el autor desde hace más de dos décadas con la asignatura “Improvisación en los lenguajes populares; flamenco-jazz”, que imparte en el Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Precisamente en esta ciudad, nació Carlos Galán en 1963 y, en el mencionado centro, se formó como profesor de piano (acompañamiento) y de composición. Ha impartido clases de “Improvisación” desde 1985, ocupando actualmente la cátedra de esta especialidad. Destaca también como compositor, creando y dirigiendo el grupo de cámara Cosmos 21, dedicado a la música del siglo XX y actual XXI. Señala Tomás Marco que, como compositor, Carlos Galán «es una naturaleza exuberante que utiliza las técnicas actuales al servicio de un ideal humanístico y una música rabiósamente expresiva que tiende a la expresión cosmológica»³. Esta descripción puede ayudarnos a entender porqué el flamenco tiene tanto interés para Galán, hasta el punto de elaborar todo un tratado teórico-práctico para convertirlo en materia sonora de improvisación.

Amplía con esta nueva obra el sobresaliente artículo que publicó en 2017 en la revista que edita el RCMM, objeto de una separata que prologó precisamente Tomás Marco⁴, indicando

²Doctor en Ciencias Sociales y Humanas; profesor del Máster Interuniversitario “Investigación y análisis del flamenco” (Universidad de Cádiz).

³Marco, Tomás (1982). *Historia de la Música Española (6): siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, p. 320.

⁴Galán, Carlos (2017). La taranta, un ejemplo que desmonta los conceptos armónicos de consonancia. *Música:*

sobre su relación con el flamenco que «Entre las muchas motivaciones y fuentes que confluyen en la obra de Carlos Galán, el flamenco es una de las materias que más ha tratado. No es un compositor flamenco sino estrictamente investigativo de lo contemporáneo, pero sí se ha interesado por muchos aspectos del flamenco, que conoce muy bien, y que le han servido compositivamente como material de base y así lo ha explicado más de una vez» (p. 4).

Entrando en la reseña de su tratado, que consta de 400 páginas, observamos que está estructurado en torno a ocho capítulos, con nociones básicas del flamenco (capítulo 0), nociones generales de la Improvisación en el flamenco (1), trabajando con la armonía flamenca (2), trabajando con el ritmo en el flamenco (3), transcripción: trabajando e improvisando con el piano y con instrumentos monódicos sobre la base de las partituras guitarrísticas (4), trabajando individualmente los palos flamencos (5), (a modo de apéndice). Trabajando la hibridación del flamenco (6), bibliografía y discografía recomendada (7). Sin entrar en analizar detalladamente el contenido de cada capítulo, damos cuenta a continuación de parte de los apuntes que hemos ido tomando a medida que avanzaba nuestra lectura.

En las nociones básicas del flamenco, resultan muy interesantes los conceptos que maneja para describirlo: ser un lenguaje culto popular, basado en el ritmo y la energía en sus fundamentos comunicativos, de carácter ágrafo (de allí su adscripción al ámbito social de las músicas populares, y no en el ámbito académico). Su argumentación llama la atención y coincide, en gran parte, con las del campo cultural de “los flamencos”. Indicio que revela el conocimiento del terreno que pisa, donde contexto y texto tienen la misma importancia. Unos breves apuntes históricos, con fechas discutibles, y un cuadro con la selección de los términos flamencos más utilizados hoy, completan estas nociones básicas de introducción al lenguaje musical del flamenco.

Más conflictivo resulta el capítulo 1, con la relación entre la improvisación y el flamenco, preguntándose el propio autor, «¿Qué lugar queda para la improvisación en el flamenco?». La respuesta quizás esté en los destinatarios de la obra, instrumentistas de diversas procedencias, el mayor protagonismo del piano en el flamenco de hoy, la eclosión de un nuevo flamenco instrumental, todos ellos para unos lectores que encontrarán «las herramientas para un correcto dominio de la mayoría de las formas flamencas» (p. 015). Por este motivo, propone la improvisación sobre cinco planos: la armonía del flamenco, las líneas melódicas, la rítmica, las estructuras armónico-rítmicas, los combos flamencos.

El capítulo 2 deja claro cuales son los tres modos que utiliza el flamenco, frigio flamenco, jónico (mayor), menor, a la vez que resultan esclarecedores sus ejemplos y argumentación para diferenciar cadencia andaluza y cadencia flamenca, aunque compartan acordes. Escribe que «cuando a mediados del XIX, el flamenco cobra todas las cartas de naturaleza como concepto sonoro plenamente autónomo, el músico clásico asistirá asombrado a un nuevo lenguaje en el que los mismos acordes que él podía escuchar en obras del incipiente nacionalismo español –así como en los compositores foráneos que bebieron de nuestras fuentes musicales–, ofrecerán un giro sorprendente: la nueva cadencia repite la sucesión de acordes pero con una inesperada direccionalidad. Ya no se trata de una cadencia andaluza en el modo menor, en la que asistimos al tránsito de la tónica a la dominante, sino de una secuencia inaudita dentro de un modo frigio, en la que partimos del cuarto grado para llegar a la tónica. De modo singular, se “mayorizará” el acorde de tónica. Asistimos, por lo tanto, a un nuevo tránsito, en este caso del cuarto a la tónica, acorde en el que encuentra su punto de reposo. Es la cadencia flamenca. Sus acordes: IV-III-II-I» (p. 050). Para fundamentar este tema, seguidamente se detiene en la cadencia resolutive II-I, argumentando e ilustrando la relación de dominante-tónica de esta cadencia, con numerosas formas que adoptan



sus acordes en la guitarra. Un aspecto fundamental, ya que personalmente consideramos que finalmente y para no perder su carácter modal, el armazón armónico del flamenco estaría constituido por estos dos acordes y que los demás, expresado de modo coloquial, sirven para distraer. Y ello debido al cante. Carlos Galán lo deja claro por otra parte: «La melodía del cante tiene un planteamiento propio, con fundamentos básicamente modales (incluso las que están en el modo menor o el mayor). Enraizada en el sistema modal, ello ocasiona el que no exista necesariamente una relación de plena identidad con su soporte armónico» (p. 038).

El capítulo 3 confirma cual es el instrumento que ha tomado como referencia para fundamentar su discurso teórico: la guitarra flamenca. Recuerda que «convendría hacer de nuevo una puntualización inicial de gran trascendencia que retome la que abrimos al iniciar el capítulo precedente, nuestro trabajo va encaminado a la práctica instrumental y, por lo tanto, toma la referencia del material que nos aporta la tradición guitarrística» (p. 095). También avisa del papel orientativo de la partitura, simple guía aproximativa, y de la esencial intervención individual del alumnado, para dar carácter a lo leído. Por lo que más allá de la simple lectura, se trataría de una re-lectura, con la ayuda de la fuente sonora pertinente. Sobre esta premisa, propone una interpretación de la transcripción rítmica del flamenco, seguida de una clasificación y cuadro de los palos flamencos a través del ritmo y del compás. Una vez asentadas las bases armónicas y rítmicas necesarias para conocer, interiorizar y hablar el lenguaje del flamenco, el capítulo 4 pasa a la práctica para trabajar e improvisar con el piano y con instrumentos monódicos, a partir de partituras guitarrísticas. De nuevo plantea releer con otro instrumento las partituras de guitarra flamenca, teniendo en cuenta su peculiar sonoridad, para traducir con otro timbre el material sonoro guitarrístico de referencia. Con ello deja claro que, tanto el lenguaje musical instrumental como la sonoridad del flamenco, provienen de la guitarra. Para ello, propone en primer lugar trabajar con instrumentos polifónicos como el piano, el acordeón, el arpa, las láminas u órgano, por ampliación, y por densificación, centrándose en la transcripción pianística. Con varios ejemplos, pasa a ilustrar cómo reproducir técnicas de la guitarra flamenca: el trémolo, los rasgueados, los arpeggios, los ligados y picados, el alzapúa, hasta técnicas recientes prestadas de otras modalidades guitarrísticas, como el *slide*, *portamentos* y *bending*. O sea, las bases para tener una técnica pianística flamenca, después de entender e interiorizar las particularidades armónicas y rítmicas de esta peculiar música ágrafa, y tocarla con el carácter y energía requerida.

Con este bagaje preparatorio sobre el material sonoro del flamenco instrumental, tanto a nivel cultural como técnico, desarrolla una aplicación “palo a palo” en el capítulo siguiente, con diferencia el más denso (pp. 137-356). Lo hará a modo de compendio, con una estructura expositiva idéntica para cada forma flamenca, con un breve apunte histórico, variantes en el cante, propuestas de escucha, compás o clave rítmica de base, armonía, estructura armónico-rítmica arquetípica, material previo para contextualizar y conocer culturalmente lo que está manejando el alumno en su estudio individualizado, completado con ejemplos musicales de ritmos y falsetas de guitarra y de algunas melodías llamativas del cante. En este sentido y por su enfoque estructural, nos recuerda parcialmente el trabajo doctoral de Philippe Donnier⁵, que Carlos Galán enfoca ahora con propósito claramente pedagógico. Por ello, consideramos que esta parte puede ser útil, no solo para los instrumentistas polifónicos y melódicos, sino también a los musicólogos o simples melómanos con cierto dominio del solfeo, interesados por la cultura musical del flamenco.

El capítulo 6 constituye quizás el más novedoso e innovador, al proponer propuestas y ejemplos musicales conseguidos con el “bricolage” de hibridaciones entre palos del flamenco: soleá atarantada, seguiriya atarantada, guajiras atarantadas, fandangos atarantados, tangos por gua-

⁵Donnier, Philippe (1996). *Flamenco, structures temporelles et processus d'improvisation* (tesis doctoral). Université Paris X, Nanterre.

jiras, guajiras por alegrías, trabajando después la hibridación con el jazz, la música popular y la música contemporánea.

El tratado teórico-práctico de Carlos Galán termina con el preceptivo capítulo de rigor, el número 7, con una bibliografía y discografía recomendada y brevemente comentada. En ella se indica que «no hay ningún tratado de improvisación» (p. 395), siendo lo publicado más bien métodos flamencos para instrumentos melódicos, o libros de partituras. De modo que, con esta publicación, tenemos por fin el primer tratado escrito y razonado sobre la improvisación en el flamenco: un material de referencia para quien quiera unir estos dos mundos aparentemente antagónicos, que Paco de Lucía desde la praxis cultivaba con sus combos, con un interés cada vez más creciente y que practican los músicos flamencos que han seguido y siguen las huellas del genial guitarrista, hermanados con sus compadres del jazz en un mismo espacio, el del flamenco-jazz y las músicas improvisadas.

Tal y como sucedió con el jazz y sus variantes estilísticas en el siglo XX, quizás el XXI pueda ser el siglo del desarrollo del flamenco. En este caso, sobre la base de las músicas populares del Mediterráneo como caldo de cultivo. Nueva perspectiva y meta de futuro que tenía el gran maestro de Algeciras, y cuyo prematuro fallecimiento truncó. Afortunadamente –y el tratado de Carlos Galán es una de ellas– las herramientas ya se están perfilando para continuar en esta labor y desafío, con coraje, energía y, sobre todo, a compás.