

Ventajas y límites de las transcripciones para la guitarra flamenca

Un análisis de las Bulerías "por medio" de Diego del Gastor (2da parte)

Conferencia dada en Morón de la Frontera el 12 de diciembre 2008, en el Congreso Internacional "Una época a través del Centenario de Diego del Gastor"

3) Realizaciones melódicas

A) Ámbito de las falsetas

NB : El número después de cada nota, indica la cuerda de la guitarra. El ámbito abarca solamente la melodía, y excluye los acordes en rasgueados o en arpeggio, y las octavas simultáneas. Salvo las excepciones señaladas, las falsetas se tocan en primera posición.

n° 1 : Fa# 6 / Fa 4 n° 2 : Fa# 6 / Fa 4 (+ remate : Fa 1) n° 3 : Fa# 6 / La 3 (+ remate : Fa 1) n° 4 : Fa 6 / Fa 4 n° 5 a : Si 5 / F# 4 (posición 2) n° 5 b : La 5 / Sol 3 (posición 2 : 1 medio compás ; posición 3 : 3 medio compases) n° 6 : La 5 / La 1 (posición 3 : 1 medio compás) n° 7 : Mi 6 / Ré 2 (posición 3 : 2 grupettos ; posición 2 : 1 grupetto) n° 8 : Mi 6 / Sol 3 n° 9 : Mi 6 / Sol# 4 (posición 4 : 2 medio compases) n° 10 : La 5 / La 3 (cejilla 2 : 1 medio compás) n° 11 : Sol# 6 : Sib 3 n° 12 : La 5 / Fa 4 n° 13 : La 5 / Sib 3 n° 14 : La 5 / La 4 (cejilla 3 : 4 medio compases ; cejilla 2 : 1 medio compás) n° 15 : Mi 6 / Mi 2 (cejilla 2 : 1 medio compás + 3 « cierres » en los tiempos 10 a 12) n° 16 : Sol 6 / La 1 (cejilla 1 : 3 medio compases ; cejilla 3 : 3 medioscompases ; cejilla 5 : 1 medio compás)

n° 17 : Sol# 6 / Sib 3

Síntesis :

Ámbito inferior o igual a una octava : 7 falsetas (n° 1, 2, 4, 5, 10, 12, et 14)

Ámbito entre una y dos octavas : 7 falsetas (n° 3, 7, 8, 9, 11, 13, et 17)

Ámbito igual a dos octavas : 2 falsetas (n° 6, 15)

Ámbito superior a dos octavas : 1 falseta (n° 16)

Falsetas limitadas en las cuatro cuerdas graves : 13 falsetas (excepciones : n° 6, 7, 15, et 16)

Posiciones (otras que en primera posición) y cejillas: 17 medio compases (posición 2 y cejilla 2 : 4 medio compases + 2 « cierres » + 1 grupetto ; posición 3 y cejilla 3 : 10 medio compases + 2 grupettos ; posición 4 : 2 medio compases ; cejilla 5 : 1 medio compás).

Las líneas melódicas de Diego del Gastor son de ámbito reducido y se desarrollan esencialmente en los registros grave e intermedio del instrumento (cuerdas graves + escasez de posiciones encadenadas y cejillas). Dichas características son conformes a las características del estilo de los cantaores a los que Diego del Gastor solía acompañar (Joselero, El Perrate, Juan Talega, Fernandillo de Morón...).

B) Técnicas de mano derecha

El cuerpo muestra una clara afición al toque monódico (« a cuerda pelá »), con numerosas falsetas tocadas apoyando el pulgar y otras apoyando el índice y el dedo mayor (« picado »).

Ataque apoyado sólo con el pulgar : 4 falsetas (n° 5 – a et b, 10, 11, y 14)

Ataque apoyado sólo con el pulgar puntuada por algunos acordes (generalmente tocados secamente o arpegiados con el pulgar) : 8 falsetas (n° 1, 2, 3, 4, 8, 13, 15, y 17)

« picado » solo : 2 falsetas (n° 6 et 9)

Mixto ataque apoyado del pulgar + « picado » : 1 falseta (nº 7)

Sólo dos falsetas en un total de 17, están elaboradas en un toque armónico y unas secuencias de acordes claramente señalados : falseta nº 12 (« alzapúa ») y nº 16 (mixto « picado » + arpegios).

C) Descansos armónicos (« cierres internos »)

Consideramos como cierres internos, unas interrupciones de las líneas melódicas en un acorde que armoniza la nota en la cual la melodía queda suspendida. Se realizan de tres maneras diferentes :

Con un acorde prolongado por un silencio, o el bajo de un acorde prolongado por un silencio : falsetas nº 1, 2, 3, 4, 8 y 14 (total : 23).

Con unos rasgueados : falsetas nº 2, 3, 6, 7, 8, 14 y 16 (total : 15 – no tenemos en cuenta el compás en rasgueados de la falseta nº 5 que sirve de vínculo entre las secuencias 5a y 5b).

Esos dos tipos de realización, abarcan siempre un medio compás entero, lo que corresponde a la estructura general de las falsetas con las repeticiones de medio compases binarios o ternarios : suspensión de la melodía en los tiempos 6 o 12 y « relleno » hasta los tiempos 10 o 4 (respectivamente). La media por falseta es muy baja : 38 medio compases en un total de 212, sea una media de 2,2 medio compases por falseta. Vemos así como el pensamiento musical de Diego del Gastor es esencialmente melódico y descansa muy poco en unas secuencias armónicas explícitas.

Además, los acordes que se suele utilizar para esos cierres internos son los acordes de los dos primeros grados es decir, los que determinan fuertemente el carácter modal de la escala de referencia, y hacen de « cadencia perfecta flamenca » (cadencia II – I equivalente a las cadencias tonales V – I) : acordes de Bb (II) y A (I).

Hay algunas excepciones :

Acorde de tercer grado (C7) : 3 ocurrencias (falsetas nº 4, 7 y 16).

Acorde de sexto grado (F) : 3 ocurrencias (falsetas nº 2, 7 y 8). Y este acorde se utiliza sistemáticamente como acorde de paso hacia el segundo grado (cadencia intermediaria V – I en el segundo grado : F – Bb).

Acorde de séptimo grado (Gm) : 1 ocurrencia (falseta nº 4). Pero este acorde es el relativo menor del segundo grado, Bb.

NB : no tenemos en cuenta los acordes de F#7dim y B7dim muy atípicos, en la medida en que resultan de la repetición variada de la falseta nº 1 (falsetas nº 2, 3, 4, 7 y 8).

El tercer tipo de realización de los cierres internos utiliza unos acordes arpegiados, sea con el pulgar, sea con el pulgar y el índice. Se trata de unas cortas puntuaciones armónicas que ocupan siempre un solo grupo binario (una negra) : 4 ocurrencias solamente (falsetas nº 10, 14 y 15 – acorde del primer grado, A ; nº 11 – acorde del séptimo grado, Gm).

Por fin, 5 falsetas no tienen cierres internos, y se hallan entonces completamente constituidas por un movimiento melódico continuo (nº 5 – a y b, 9, 12, 13 y 17).

Podemos observar otra vez que el estilo de Diego del Gastor es una imagen instrumental del cante : carácter muy modal (insistencia en el intervalo de segunda menor entre los dos primeros grados) y flujo melódico que suele evitar las referencias explícitas a un esquema armónico demasiado apremiante.

Un último análisis confirmará esta observación.

D) Intervalos melódicos

Las siguientes estadísticas conciernen exclusivamente los intervalos entre dos notas melódicas seguidas, excluyendo unos raros arpegios de acorde.

9 falsetas utilizan solamente notas conjuntas (tonos o semitonos) : falsetas nº 1, 2, 3, 4, 7, 8, 12, 14 y 16 (+ 5b).

6 falsetas utilizan terceras mayores o menores : nº 6, 9, 11, 13, 15 y 17. Y muchos de esos intervalos son productos de la repetición de la célula melódica inicial de la falseta nº 5b (arpeggio en el acorde de A7(b9) : notas La, Do#, Mi, Sol y Sib ; cuerdas 5, 4 y 3) o de su imitación en la cuarta inferior en las cuerdas 6, 5 y 4 (notas Mi, Sol, Sib, Re y Mi – superposición de los acordes de C7/G y Gm) : falsetas nº 11, 13, 15 y 17.

2 falsetas utilizan unos intervalos de cuarta : 2 ocurrencias (nº 4, primer compás, intervalo Mi / La ; falseta nº 10, dos primeros compases, intervalo Re / Sol).

1 falseta utiliza un intervalo de quinta (falseta nº 15, cuarto compás, intervalo Sol / Re).

NB : algunos intervalos disyuntos son el resultado del uso muy original de unos ligados entre una nota en una posición alta en el mástil y la nota dada por la cuerda al aire. Es un rasgo característico de algunas falsetas de Diego. Es bastante raro en nuestro cuerpo de ejemplos (falsetas nº 5a y 9 – las dos únicas en tonalidad de La Mayor) pero podríamos encontrarlo en numerosos otros ejemplos (véase : ejemplo nº 11 – falseta transcrita por **Chuck Kayser**).



Exemple nº 11

Aunque el uso de movimientos conjuntos sea una característica general del toque flamenco, no es corriente encontrarlos con tanta frecuencia, con tanta minoría de intervalos disyuntos, siguiendo la imagen del cante.

Así, el estilo de Diego del Gastor imita el cante, naturalmente con los límites del instrumento (y en particular, en su carácter templado) : toque monódico, ámbito limitado, movimientos conjuntos, y muy pocos puntos de referencia armónicos explicitos. Así, cuando la mayoría de los tocaores juegan más en sus diálogos con el cante, con el contraste voz / instrumento, Diego del Gastor juega con la unidad de los dos artistas, siendo sus falsetas la prolongación de las líneas vocales.

Nos parece entonces lógico, que el control del compás en el toque de Morón pase por los contornos melódicos, cuando, en la mayor parte de los estilos locales estriba en la repetición de técnicas de mano derecha asociadas a unas secuencias armónicas. Dichos contornos melódicos son productos de repeticiones, imitaciones, trasportes... de cortas células melódicas : como en el cante.

NB : el control con la repetición de técnicas de mano derecha permite producir automáticamente contratiempos, con la inversión del mecanismo, la supresión de una nota... (véase : ejemplo nº : ejemplo nº 12). Es por eso por lo que el toque de Diego del Gastor descansa mucho más en la pulsación y a menudo en cada tiempo del compás.



Exemple nº 12

4) El control melódico del compás

Los análisis que siguen, no suponen en absoluto, que Diego del Gastor haya tenido que recurrir a tal o cual procedimiento melódico para tocar a compás. Es, al contrario, su dominio físico e intuitivo del compás, el que da forma espontáneamente al dibujo melódico de sus falsetas. No obstante, el análisis de esas líneas melódicas permite hacer destacar unos procedimientos de control que podemos y debemos enseñar a los que, como yo, no han nacido en Morón, y han tratado de estudiar la guitarra flamenca, muy al norte de Despeñaperros : y es el precio que tenemos que pagar para

poder intentar tocar « por Morón ».

No podría dar una lista completa de todos esos procedimientos. Me limitaré en algunos ejemplos, sacados de unas falsetas que integran nuestro cuerpo y siempre para medio compases binarios, puesto que son mayoritarios.

A) Las « escaleras »

Son células de cuatro semicorcheas descendientes (movimientos conjuntos). Las células se duplican empezando siempre en la nota inmediatamente inferior del modo. Ejemplo : falseta nº 17, compás 3 :

Sib La Sol Fa | La Sol Fa Mi | Sol Fa Mi Re...

Con este tipo de célula, resulta fácil controlar el espacio del medio compás porque el oído memoriza fácilmente las tres notas descendientes Sib / La / Sol. El procedimiento puede repetirse todas las veces que se quiera, con la certeza de concluir melódicamente siempre en el tiempo 6 (o 12).

Además si se empieza a tocar las células a partir de la nota Sib en el tiempo 12, se llega después de cinco células, a la nota La (quinta cuerda) en el tiempo 10. Lo que sería el caso, en el compás 3, si Diego del Gastor no optara por volver a lanzar la falseta en el tiempo 10 (nota Re) .

B) Medio compases con tres células distintas de cuatro semicorcheas (ejemplo : falseta 5b, compases 5 a 10)

El primer medio compás abarca tres células que constituyen un motivo de seis tiempos (tres negras) :

Re Mi Mi Re | Do# Sib Sib La | La Sib Do# Re ||

El motivo se memoriza fácilmente, permite controlar el espacio de un medio compás, y puede variarse infinitamente :

Compás 6 : modificación de la célula inicial que será el elemento motor de la falseta : Re Mib Mib Re (tiempos 12 y 1). Repetición de la célula inicial (tiempos 6 y 7), luego utilización de las dos notas Mi becuadro y Mib para realizar dos nuevas células : Mib Re Mi becuadro Re.

Compás 7 : Inversión de la célula inicial del compás 6 : Mib Re Re Mib. El tiempo 10 destaca, con una brusca ruptura del movimiento continuo de semicorcheas : dos corcheas (tiempos 10 y 11). Dicho procedimiento melódico-rítmico de control de la última negra de cada medio compás binario, se repite luego en los compases 9 y 10.

Compases 8 y 9 : transportes de la célula inicial del compás 5 ampliada con la primera nota de la segunda célula, para componer un nuevo motivo :

Re Mi Mi Re + Do#, luego Mi Fa Fa Mi + Re (idem a partir de las notas Re y Do becuadro). El control de los tiempos 10 (o 4) es subrayado, además de la ruptura de dos corcheas, con el paso por las dos notas más graves del motivo.

Compases 9 y 10 : contracción de la célula de los tiempos 12 a 1 1/2 (cinco semicorcheas) en una célula de cuatro semicorcheas :

Do Re Re Do + Sib, se vuelve Do Reb Do Sib.

Por fin, esta última célula se halla transformada rítmicamente :

Cuatro semicorcheas, se vuelve tresillo de semicorcheas + corchea.

Dicha transformación rítmica no tiene lugar en cualquier tiempo del compás. Su función consiste en señalar el tiempo 10.

NB : hallaremos el mismo tipo de construcción con células de cuatro semicorcheas en otras falsetas, por ejemplo en la nº 6 a partir del compás 3. Subrayaremos el control melódico con la inicial de cada célula :

Compás 3, tiempos 12 a 4 : tres veces la nota la más aguda, Re.

Compás 3, tiempos 6 a 10 : tres veces la nota la más aguda, Mi

La triple repetición de la misma nota, la más aguda de la célula, llama nuestra atención y permite controlar el espacio del medio compás.

NB : el transporte de esta célula a la cuarta inferior (cuerdas 3 y 4) la suele utilizar Diego en las Bulerías por arriba :

Re Sib Do Sib, se vuelve Si Fa La Fa, o La Fa Sol Fa.

C) Control melódico de los motivos de seis tiempos

Algunos motivos en un medio compás no pueden dividirse en células distintas de dos tiempos (negras). En este caso, los contornos melódicos permiten a menudo el control del espacio de tres negras sucesivas. Es el caso, por ejemplo de la falseta nº 16. El motivo de los tiempos 12 a 5 del compás 1, muestra claramente los límites de cada grupo de cuatro semicorcheas :

Sea con la nota La, la más grave de la línea melódica (última semicorchea de la primera y de la tercera negra).

Sea con la nota Mib, la más aguda de la línea melódica (última semicorchea de la segunda negra).

El mismo sistema es reproducido luego para cada transporte o transformación de este motivo.

Hallaremos otros ejemplos de este tipo de control melódico de los medio compases en las falsetas nº 5a, 9 ...

D) Control con los ligados

Los ligados tocados con la mano izquierda, constituyen también un medio de control del espacio de los medio compases :

Falseta nº 7, compases 6 y 7 : este ejemplo es particularmente llamativo. Cada medio compás se compone de tres cinquillos de semicorcheas, de las cuales sólo la primera se toca con el pulgar. Tres ataques del pulgar que uno puede oír y memorizar con facilidad, son suficientes para controlar el espacio del medio compás. Asimismo, en el compás 8, se controla cada medio compás con tres ataques del pulgar, pero esta vez en la segunda corchea de cada negra, lo que produce un efecto de síncopa en la primera corchea de cada célula.

Falseta nº 2, compás 5 : el mismo efecto de síncopa permite controlar el remate de la falseta : ligado entre la última y la primera semicorchea de cada grupo + ligados internos entre la segunda y la tercera semicorchea de cada grupo (cuando el ligado resulta imposible, se señala con un cambio de cuerda : tiempos 7 1/2 y 8). El efecto « rebote » se nota, y el oído memoriza al instante la señal : dos « rebotes » equivalen a una negra.

NB : se suele utilizar el mismo tipo de control con los grupos ternarios : división de cada negra punteada en dos corcheas punteadas con fraseos en tres semicorcheas de las cuales sólo la primera se toca con el pulgar.

E) Conclusiones

Se podría multiplicar los ejemplos de este tipo. Las múltiples metamorfosis de la falseta nº 1, por ejemplo, nos muestran cómo Diego puede desarrollar o modificar hasta más no poder, la misma idea melódica valiéndose de unos procedimientos similares a los que acabamos de describir.

Reunidos en motivos distintos adaptados a sus compases, y casualmente transportados por arriba, las mismas células se tocan en falsetas por Soleá, Siguiriya, Tango ... (véase : nuestro libro « Estudio de estilo : Diego del Gastor » - Editorial Play-Music Publishing, 2008).

La combinación aleatoria de células, que constituyen unos motivos melódicos, parecidos pero siempre diferentes, sus inversiones, sus modificaciones, sus transportes..., sólo se pueden percibir

en un tiempo musical relativamente largo : de ahí la duración inusual de las falsetas de Diego.

Su estilo explota, con muchísimo arte, los recursos infinitos de la memoria auditiva. Desarrolla con poquísimos medios, un discurso musical de lógica implacable, basado en una combinatoria compleja pero clarísima.

Las composiciones de Diego del Gastor son para el flamenco lo que es, para la forma sonata, el trabajo temático de los desarrollos de Haydn, de ahí, sin lugar a dudas, su universalidad, puesto que este estilo tan estrechamente vinculado a « lo local », descansa en un universal de la percepción musical : el dúo repetición / variación.

TOCAR « POR MORÓN »

Volvamos a nuestro tema de reflexión inicial : ¿ Puede uno aprender a tocar « por Morón ?; y ¿ En que medida las transcripciones pueden ayudar a hacerlo ?

Nos parece obvio, que ni Diego de Morón, ni Juan, ni Paco del Gastor ni cualquier otro tocaor de Morón necesita partituras para tocar. No es que lo lleven « en la sangre », no existe ningún ADN, ningún microclima susceptible de transmitir el toque de Morón. Ellos, sencillamente aprendieron de oído el más mínimo detalle de esta cultura musical que hemos intentado describir. Dicho proceso de aprendizaje vivido e inconsciente va más allá del círculo de los únicos guitarristas. Cuando Diego está tocando la tercera repetición de la falseta nº 1, se oye una voz en el público que le sugiere : « mételo por arriba » (creo haber reconocido la voz de Joselero). Diego lo hace en el instante (falseta nº 3, compases 2 y 3). Lo que demuestra que una operación musical abstracta - como lo es el transporte y la modulación del modo flamenco de La hacia el modo flamenco de Mi - no sólo se halla perfectamente dominada por el tocaor, sino también por los oyentes (cantaores y aficionados).

La transcripción puede ser una ayuda valiosa para los guitarristas como yo (que no han tenido la suerte de nacer en Morón y que han aprendido a tocar en lugares tan extraños como lo es París – como lo decía antes), para que puedan reconstruir el proceso de aprendizaje de la tradición oral. No se trata en absoluto de memorizar nota a nota las partituras, resultaría no sólo una tarea imposible (por las múltiples repeticiones, modificaciones, transportes...), sino un procedimiento absurdo que sería contradictorio con el pensamiento musical que acabamos de describir.

Aconsejamos mejor un método didáctico que procede por etapas sucesivas y acumulativas :

Aprendizaje de la forma (aquí :compás de la Bulería y armonía del modo por medio)

Aprendizaje del compás a modo del toque de Morón : trabajo de los medio compases y cierres binarios en rasgueados

Destacar en las partituras, las células melódicas características de las falsetas de Diego del Gastor : memorización y encuadre de dichas células en los medio compases

Ensamblaje de las células en motivos en un medio compás : modelos sacados de las partituras, y trabajo de los transportes longitudinales (cambios de posición de mano izquierda) y transversales (cambios de cuerdas).

Memorización de unas falsetas tipo, después de analizar sus células y sus motivos constituyentes.

Modificación de las falsetas memorizadas : primero por escrito, luego improvisando

Composición, escrita o no, de falsetas en el estilo de Morón, e improvisación en esas nuevas falsetas.

Después de este largo aprendizaje (que podría durar varios años) el estudiante debería dominar el estilo de Morón como si se tratara de un segundo idioma musical. No estoy convencido de la existencia de un bilingüismo. Cada uno conserva más o menos el acento de su lengua materna : japonés (Enrique Sakay), anglosajón (David Serva)... Entonces no se trata de tocar como Diego del

Gastor sino de expresarse musicalmente en el idioma de Diego del Gastor.

Dicho límite no nos parece ser un obstáculo para una autenticidad estilística. Si fuera el caso, no se podría interpretar la música antigua : los músicos barrocos del siglo XXI estan por lo menos tan alejados de la cultura veneciana del siglo XVIII o de la de la Lubeck del siglo XVII que los guitarristas parisinos lo están de la cultura de Morón. La autenticidad es un objetivo completamente utópico, pero resulta imprescindible, en la medida en que induce un pensamiento analítico riguroso y respetuoso de la singularidad idiomática de cada tradición musical.

Como el estilo de Vivaldi o de Buxtehude, el estilo de Diego del Gastor es suficientemente rico y coherente para originar una multitud de lecturas diferentes sin que se altere su lógica musical. Con la condición de utilizarlas como lo hemos sugerido, las transcripciones pueden ayudarnos a perpetuar y difundir el toque de Morón. Las transcripciones pueden evitar que se halle reducido a un mero objeto de estudio etnomusicológico cuando las condiciones históricas culturales económicas sociológicas que lo han visto nacer hayan desaparecido por completo.

Claude Worms

Partituras originales (ejemplos y transcripciones): Claude Worms

Traducción del francés: Maguy Naïmi

Transcripciones



Falsetas / 18



Falsetas / 19



Falsetas / 20



Falsetas / 21



Falsetas / 22



Falsetas / 23



Falsetas / 24



Falsetas / 25



Falsetas / 26



Falsetas / 27



Falsetas / 28



Falsetas / 29



Falseta /30



Falsetas / 31

Galería sonora

Diego del Gastor: Bulerías "por medio" (falsetas nº 9 a 17)



Falseta 9



Falseta 10



Falseta 11



Falseta 12



Falseta 13



Falseta 14



Falseta 15



Falseta 16



Falseta 17

<http://www.flamencoweb.fr/spip/spip.php?article226>