



# *Música oral del Sur*

Revista Internacional

Nº 6. Año 2005

Actas del Coloquio Internacional «Antropología y Música. Diálogos 4»  
*Pensar el Flamenco desde las Ciencias Sociales*

JUNTA DE ANDALUCÍA  
Consejería de Cultura

Centro de Documentación Musical de Andalucía

**Presidente y Fundador**

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

**Director**

MANUEL LORENTE RIVAS

**Presidente del Consejo de Redacción**

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

**Consejo de Redacción**

ÁNGEL MEDINA

MOHAMED METALSI

JOSEP MARTÍ

MANUEL LUNA

ESTEBAN VALDIVIESO

DAVID COPLAN

SUSANA ASENSIO

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

MANUEL LORENTE RIVAS

MARTA CURESES

MANUELA CORTÉS

STEVEN FELD

CARMELO LISÓN TOLOSANA

JOSÉ MANUEL GAMBOA

**Secretaria del Consejo de Redacción**

MARTA CURESES

**Secretaría Técnica**

ISABEL SÁNCHEZ OYARZÁBAL

CARLOS ARBELOS

**Diseño**

JUAN VIDA

**Fotocomposición e impresión**

LA GRÁFICA, S.C.A.N.D. GRANADA

Depósito Legal: GR-487/95

I.S.S.N.: 1138-8579

**Edita**

© JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

# Polisemias del flamenco en la música española actual.

Marta Cureses

Musicóloga. Univ. de Oviedo.

En los últimos veinte años el flamenco ha cobrado un interés de primer orden en el ámbito de las investigaciones musicológicas. Como lenguaje universal se ha convertido en centro de interés de diversos foros, si bien la musicología positivista hace relativamente poco tiempo que se ha ocupado de su estudio. Es bien sabido que, en ese ámbito, Joaquín Turina y Manuel de Falla estuvieron entre los primeros en abordar su consideración –con diferente enfoque– a partir de sus respectivos escritos sobre el tema, y de hecho fueron en su momento referencias obligadas por ser casi las únicas a las que se confería un cierto rigor academicista. Desde entonces hasta hoy el panorama ha cambiado sustancialmente y el flamenco ha adquirido un status de pleno derecho en estudios rigurosos que rebasan los límites del folclore e incluso de la etnomusicología como disciplina sistemática, para extenderse a los campos de la musicología histórica, y en especial a la sociología y antropología como disciplinas fundamentales para su consideración.

Algunos de estos estudios fueron abordados hace unos años en el libro “La bibliografía flamenca a debate<sup>1</sup>”, un proyecto editorial en el que colaboraron diversos autores poniendo de relieve la diversidad de enfoques y la variedad de propuestas de signo deliberadamente academicista y entre los que se cita la “Flamencología” de Anselmo González Climent –prologado por José M<sup>a</sup> Pemán– como uno de los hitos en la historia de esta bibliografía, pese a las posibles carencias que pueda contener.

En el último Coloquio Internacional organizado por el Centro de Investigaciones Etnológicas “Angel Ganivet” se abordó el tema de las transculturaciones musicales mediterráneas<sup>2</sup>; hoy parece necesario recordar el acierto del rótulo con el que se convocó aquel encuentro porque el tema que aquí se trata es también, en cierta medida, un ejemplo de transculturación; de transculturación musical e ideológica. La música es un fenómeno social en todas las culturas orientales y occidentales, y es a partir de la Sociología (por supuesto, también desde la antropología, como ya se ha mencionado) no como ciencia auxiliar sino fundamental para su estudio, desde donde se han vertido interesantes aportaciones sobre el tema. El flamenco, fenómeno social y musical de manifestaciones plurales, durante mucho tiempo reducto para expertos volcados en su estudio, en la profundización de unas raíces bien hondas de por sí, ha trascendido por fin la esfera de la especialización filtrando su esencia más auténtica, medular y, si se quiere, incuestionable, en la creación sonora más alejada de sus presupues-

1. En edición de Cristina Cruces; Consejería de Cultura (Junta de Andalucía), Centro Andaluz de Flamenco. Sevilla, 1998.

2. Coloquio Internacional «Antropología y Música. Diálogos 3». *Transculturaciones Musicales Mediterráneas*. Granada, 15 al 17 de noviembre de 2000. Nuestra aportación entonces fue posteriormente publicada en las Actas del Coloquio con el título «Diálogos con otras culturas: músicas mediterráneas»; *Música Oral del Sur* nº5. Centro de Documentación Musical de Andalucía. Granada, 2002; pp. 67-80.

tos, en la música que muchos no han dudado en denominar *culta*, como si el resto de las músicas no lo fuesen.

La sensibilidad que algunos compositores procedentes de una formación que podría definirse como clásica –convencional, tradicional o escolástica– han demostrado hacia el flamenco como fenómeno de sesgo universal, demuestra no sólo una especial disposición estética para saber captar sus valores sino incluso una perspicacia depurada a la hora de buscar inspiración en unas raíces que, se reconozca o no, interesan cuando menos a todas las músicas de la península ibérica. Pese a lo que puedan sostener las teorías más puristas (aunque no se entienda la razón de mantener esta denominación *al día de hoy*), no es necesario haber nacido en el sur para sentir la atracción, la fuerza del flamenco (conviene reconocer que la ley de gravedad existe, también en la música española); ni siquiera parece necesario haber tenido maestros andaluces para manifestar una inclinación y sensibilidad hacia una música de orígenes antiguos.

No es éste el lugar de entrar en pormenores que se apartan del tema central, si bien señalamos al menos tres referencias; la primera de ellas trasciende el ámbito musical, lo que la convierte en mucho más interesante: «Mythos y Téchne: sobre las presuntas supervivencias moriscas en la contemporaneidad» del profesor José Antonio Alcantud<sup>3</sup>, donde se suman estudios sobre linajes o unidades de parentesco, técnicas arquitectónicas o lengua y toponimia a aquellos sobre la música tradicional repentizada; la segunda: “De las melodías del reino nazarí de Granada a las estructuras musicales cristianas”, de Reynaldo Fernández Manzano, un texto de referencia, que bucea en cuestiones tan interesantes como las diferentes y progresivas fases en la suplantación de las estructuras musicales del reino nazarí<sup>4</sup>. En ambos textos se ofrecen datos de interés para el estudio de una confluencia de culturas que revierte en géneros de cuño plural. Y la tercera, una reflexión desde la práctica antropológica ofrecida por Manuel Lorente en su “Etnografía antropológica del flamenco en Granada. Estructura, sistema y metaestructura”<sup>5</sup>. También, en esa misma línea de clarificación y superación de categorías se encuentra el prólogo de Manuel Ríos Ruiz a “El gran libro del flamenco”, donde puntualiza que el flamenco «es la superación musical del folklore andaluz, por lo que se considera un arte compuesto de cante, baile y música, y poseedor de una deslumbrante *cantidad de vertientes* o estilos, que lo hacen único o sorpresivo»<sup>6</sup>; rastreando además en las raíces etimológicas de su denominación «se sumerge y sumerge a los lectores en los meandros de una historia de fascinante y enriquecedor mestizaje cultural»<sup>7</sup>, lo que reincide en la fenomenología de un proceso de transculturación evidente.

3. Incluido en su libro *Lo moro. Las lógicas de la derrota y la formación del estereotipo islámico* (Luchtrapos. Viento plural. Barcelona, 2002; pp. 90-112).

4. Publicado en 1985 por la Diputación de Granada, Fernández Manzano señala en su estudio las tres fases que comprenden los años 1492 a 1529, 1530 a 1565 y de 1566 a 1570, fechas en las que la guerra de las Alpujarras y la expulsión de los moriscos de Granada conllevaron la supresión de sus músicas y «la suplantación de las tradiciones populares y folklóricas del reino nazarí de Granada por la música y las tradiciones populares cristianas».

5. Universidad de Granada. Diputación de Granada y Centro de Investigaciones Etnológicas Angel Ganivet, 2001.

6. Manuel Ríos Ruiz, *El gran libro del flamenco*. Calambur. Madrid, 2002 (2 volúmenes).

7. Juan Ignacio García Garzón, «Sabiduría jonda». *Blanco y Negro Cultural*, 4 de enero de 2003; p. 18.

En cuanto al interés manifestado desde los lenguajes musicales contemporáneos de aquellos que no han nacido directamente vinculados al mundo del flamenco se pueden encontrar buenos ejemplos, aunque no es menos cierto que en muchos casos este género revierte en ciertos catálogos como algo transitorio o incluso anecdótico. Anecdótico no equivale en este caso a trivial. No puede olvidarse que el conocimiento profundo del género resulta imprescindible para adentrarse con seguridad en experimentaciones transculturales de este tipo.

Tal vez, como sostiene Gerhard Steingress, debería clarificarse o al menos dejar de darle vueltas al concepto de pureza en el flamenco, y también revisar el concepto de tradición: «paradójicamente, hoy, ante el trasfondo de la discusión sobre la globalización de las culturas, la historia crítica del flamenco, librada del peso de su interpretación etnocentrista, esencialista y nacionalista, se nos revela como proceso y producto de una continua hibridación musical y artística del género desde sus comienzos en el siglo XIX. Ante este hecho, la muy discutida y reclamada pureza del cante revela matices culturales que van más allá de la creación artística y exigen cierta sensibilidad con respecto al valor que se adscribe al arte flamenco por distintos colectivos relacionados con él»<sup>8</sup>. Añadimos que quizá debería revisarse el concepto de clásico en la línea que él sugiere: lo clásico no es lo mejor, ni lo más puro, ni lo más nada. Lo clásico ha generado modelos y moldes y por tanto es un término aséptico y extraño a la calidad como sinónimo.

### De Mauricio Ohana a Mauricio Sotelo

El nombre de Mauricio Ohana (Casablanca 1913- París 1992) suele mencionarse precisamente como ejemplo de autor dedicado e interesado en la investigación sobre diversas músicas, entre ellas las músicas árabes y especialmente el flamenco, sobre las que volcó sus esfuerzos desde que inició su actividad compositiva en 1950 y a lo largo de muchos años, hasta aproximadamente 1965.

No obstante, la complejidad de sus orígenes culturales -de ascendencia andaluza, en parte gibraltareño en parte castellano- llevaría a la necesidad de mencionar campos sonoros y estéticos diversos. Ohana adquirió la nacionalidad francesa en 1976; sin embargo, la cultura del sur -de la que emerge- supera las fronteras y contornos políticos de cualquier país, además de que durante su vida Ohana se refirió siempre más a raíces culturales e influencias geográficas que a nacionalismos o nacionalidad<sup>9</sup>.

Son bien conocidas sus tempranas informaciones sobre el cante jondo, sobre la zarzuela, sobre las canciones de gesta y sobre las músicas de España en general. También sus devociones por las bellas artes -estuvo dos años en la École de Beaux-Arts y luego, en 1934, en la École Nationale Supérieure des Arts Decoratifs- así como sus contactos con Mallet Stephens y las visitas esporádicas al estudio de Le Corbusier. Los demás contactos con nombres de primera línea del panorama musical francés (Lazare-Lévy, Daniel Lesur, entre

8. Gerhard Steingress, *Sobre Flamenco y Flamencología*. Signatura Ediciones de Andalucía. Sevilla, 1998; p.16.

9. Caroline Rae, «Maurice Ohana», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. vol. 23, pp. 361-364. Mac Millan Press. London 1999.

otros) no vienen directamente al caso ahora. Pero sí interesa en cambio su primer contacto con “La Argentinita” en 1936 y la gira de conciertos que ofrecieron ambos, integrando un trío junto a Ramón Montoya<sup>10</sup>. Ohana aparece, además, citado en algunas historias de la música española<sup>11</sup>, y aunque adoptase la nacionalidad francesa, en ciertos sectores andaluces se enfatiza su ascendente español.

Las incursiones en el ámbito etnomusicológico en sus desplazamientos por el norte de África incrementaron su interés por las músicas étnicas, las músicas de improvisación y por todo aquello que infirió a través de los viajes por las montañas del Atlas, de sus contactos con los bereberes y la participación en sus ceremonias tribales. En este punto merece la pena hacer un alto siquiera para detenernos en un aspecto poco a nada frecuentado por la musicología histórica positivista.

De estas músicas, muchas veces improvisatorias tanto vocal como instrumentalmente, infirió inmediatamente –entre otros elementos que por conocidos deben obviarse aquí– el carácter microtonal de algunas expresiones musicales, especialmente en aquellas de tipo vocal. Las melodías microtonales presentes en la música árabe son una fuente inagotable de sugerencias que tienen mucho que ver con el desarrollo de la música vocal a nivel internacional a partir de los años cuarenta, no porque exista una inspiración directa sino porque el procedimiento digamos que ya estaba inventado, especialmente en el ámbito improvisatorio.

El maqam, tal y como lo describe Habib Hassan Touma<sup>12</sup>, no conoce organización fija con respecto al parámetro temporal, ni en relación a los compases ni a la métrica, pues no son fijos e incluso en ocasiones están mediatizados por las características interpretativas del ejecutante (y por tanto tampoco puede decirse que sean típicos o propios del maqam en cuanto tal).

Las conexiones con el cante flamenco son igualmente obvias; cuando en el año 2002 se grabó en Luxemburgo su obra para clavecín, el título del texto que acompañaba al disco compacto no dejaba lugar a dudas: «Un clavecín ibérico» (An Iberian Harpsichord); estas son sus músicas que más se han difundido después en Francia y Europa en general, también en América. Pero, volviendo al ámbito de las especulaciones sonoras de Ohana, todas las investigaciones que llevó a cabo sobre el tema tuvieron siempre un interés en cuanto a su aplicación directa a la composición –en páginas como “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”, “Tiento” o “Trois graphiques”– y no de tipo musicológico, aunque escribió varios artículos sobre el tema y textos para algunas grabaciones<sup>13</sup>.

Su primera obra importante será precisamente el “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”

10. «Together with the guitarist Ramón Montoya, Ohana and La Argentinita formed a trío *ashade a tour of Spain and northern Europe* that included appearances at the Salle Pleyel and the Arts Theatre Club in London». Caroline Rae, *op. cit.*

11. Por ejemplo, Tomás Marco lo incluye, aunque sea para considerarlo «extranjero» (como, por ejemplo, al tan reivindicado desde Asturias Julián Orbón) en su *Historia de la Música Española. Siglo XX*. Alianza. Madrid 1983 (2ª edición, 1989).

12. Habib Hassan Touma, *La música de los árabes*. Alpuerto. Madrid 1998.

13. «Le Flamenco», para *Los Gitanillos de Cádiz* en el Club Français du disque; «La Niña de los Peines», en *Le Chant du Monde* para Harmonia Mundi, entre otras.



(1949-1950), donde toma como modelo –en términos de escritura musical– “El Retablo de Maese Pedro” de Manuel de Falla. Ohana consideró el clave con la misma esencia que la guitarra, con una actitud muy española; y de hecho las dos primeras obras para clave –“Sarabande” y “Tiento”– disponen de versiones alternativas para guitarra.

El clave como solista en el “Llanto...” de García Lorca volverá a serlo años más tarde en su ópera sobre texto de Fernando de Rojas “La Celestina”, donde comparte protagonismo con la percusión. Para el clave toma prestados de la guitarra flamenca los impactantes acordes del rasgueado, que se convierten en un arquetipo de su universo sonoro. “So tango” es la última pieza de Ohana escrita para clavecín, en 1991, a petición de la clavecinista Elisabeth Chojnacka, pero que no pudo ser estrenada hasta cuatro años después de la muerte de Ohana, en 1996, en la Comédie de los Campos Elíseos. Un homenaje a la memoria del tango argentino –Carlos Gardel– pero también una paráfrasis de su estilo, una pieza totalmente clásica, escrita en tonalidad mayor, con un interludio en menor seguido de una repetición en la que se amalgaman los ritmos del tango, la copla, la habanera... y en la que, por supuesto, se mezclan los orígenes del tango argentino con las diversas versiones y adaptaciones de los ritmos ternarios de subdivisión binaria en binarios de subdivisión ternaria y binarios de subdivisión binaria.

En las diversas promociones de compositores españoles, nacidos a partir de la primera década del siglo XX, son muchas las incursiones en este ámbito, aunque con diversa suerte e intención. Los nombres de Xavier Montsalvatge –“Concierto del Albaycín”– Antón García Abril– “Alegrías”, “Chufillitas del Niño de la Palma” (de “Doce Canciones” sobre textos de Rafael Alberti), “Concierto Mudéjar”, “Introducción y fandango” o “Sonatina del Guadalquivir” –Carlos Cruz de Castro– “Lamento”, integrado después en su ópera “La sombra del inquisidor”- Manuel Angulo en su “Andaluza”, José Luis Turina en “Copla del Cante Jondo”, y otros que como Josep Lluís Berenguer o Eduardo Polonio han combinado las raíces flamencas con la electroacústica, e incluso Joan Albert Amargós y más recientemente Mauricio Sotelo, dan buena cuenta de la dedicación o la cita, a veces ocasional pero significativa, del género.

Sotelo (Madrid, 1961), que estudia y reside durante varios años en Viena, cuenta en su catálogo con páginas diversas en las que el flamenco aparece como núcleo proteico de su génesis: “Ángel de la tierra” (1997) para grupo instrumental, electrónica y dos cantaoras; su ópera “De amore, una maschera di cenere” (1996), para una plantilla similar a la anterior sobre textos de Peter Mussbach<sup>14</sup>. “In Pace” para cantaor y “Epitafio” sobre textos de José Ángel Valente, ambas de 1997, y otras anteriores como “Mnemosine”. “El teatro de la

14. *De amore* se estrenó en Munich –de hecho fue un encargo de la Biental de esta ciudad– en abril de 1999, Sala Orff, dentro del Festival de Nuevo Teatro Musical, bajo la batuta de Sotelo y la dirección de escena de Mussbach, autor asimismo del diseño de los decorados. Mussbach hizo ya interesantes producciones de la *Lulú* de Berg o *The Rake's Progress* de Stravinsky. De las cuatro voces solistas, dos son clásicas –la soprano Salomé Kammer y el barítono Markus Eiche– y dos son flamencas –las cantaoras Eva Durán y Marina Heredia– y el conjunto instrumental está integrado por flauta, clarinete, saxofón, violonchelo, contrabajo, piano y percusión, además de efectos electrónicos en vivo y pregrabados en cinta. El argumento del texto de Mussbach desgana una historia de amor protagonizada por dos personajes sin nombre: El y Ella; las dos cantaoras desdoblán en espejo la pareja protagonista. Un *teatro de signos*.

memoria” (1994) para solistas vocales (entre los que se encuentra la voz de Enrique Morente) con textos de Valente y Giordano Bruno; también sobre textos de Valente compuso “Nadie” (1995-97) para cantadora, barítono, saxo, percusión y piano, o “Tenebrae responsoria” (1993) para cantador, tenor, saxo, trombón y piano.

Sotelo siempre ha manifestado una profunda atracción por el cante, algo que ha compaginado con su devoción por las experiencias tímbricas de Pierre Boulez, György Ligeti o Karlheinz Stockhausen, lo que implica una estética bifronte repartida entre la admiración por la tradición musical centroeuropea postserialista y las raíces más hondas del flamenco. En el cante jondo dice haber encontrado la verdadera y fértil inspiración como campo de investigación y especulación sonora, lo que le ha llevado a manifestar su deseo de escribir aquella música próxima a lo que los cantadores interpretan, entendiendo que la música comienza en el mismo acto de la escucha. También le interesó en su día el aspecto improvisatorio y por ello fue muy importante el trasvase de ideas con Enrique Morente así como las colaboraciones con Carmen Linares o Esperanza Fernández.

Del cante extrae y aprovecha la gran fuerza de comunicatividad, más que su posible exotismo; parece interesarle especialmente la perspectiva tímbrica de la voz, pues frente a los cantantes de ópera, de calidad uniforme en la generalidad de registros, en el cantador se dan una riqueza superior de matices incluso en un ámbito de voz más reducido. La voz se rompe de manera desigual y, por tanto —como manifestaba el compositor en una reciente entrevista— «tiene una gran calidad expresiva que da a las voces flamencas una carga al timbre sonoro que ya está dentro de una tradición que podemos ver en el último Wagner, Schumann, Luigi Nono... En las voces flamencas busco, parafraseando a Paul Klee, una infinita paleta de grados de intensidad, peso y luminosidad», así desde su perspectiva estas voces son mucho más ricas que algunas voces de ópera. Sotelo reconoce en el flamenco, más allá de los valores intrínsecos de la tradición oral, el arte de la memoria.

Su creación más reciente en este ámbito, “Si después de morir... (in memoriam José Ángel Valente)”, ha sido reconocida con el Premio Reina Sofía de Composición Musical en su XVIII edición del año 2000<sup>15</sup>. Una muestra excelente de las posibilidades de fusión de sonoridades orquestales clásicas con los recursos del flamenco y de los medios electroacústicos. Más allá de nuestras fronteras, la imagen identificable, reconocible, de la música española continua siendo, todavía hoy, aquella que remite al tónico andalucista. Parece evidente que ha llegado el momento de revisar también el concepto de tónico.

### El flamenco y la música de inspiración andaluza en la obra de Tomás Marco

El caso de Tomás Marco merece un punto y aparte. En su dilatada producción son muchos los títulos dedicados al tema, no siempre desde igual perspectiva. Es inspiración, y no excusa, lo que se revela a lo largo de muchas páginas que han tenido a Andalucía, su geografía y su

15. La única grabación disponible por ahora —aún no comercializada— es la de la Orquesta de Radiotelevisión Española, dirigida por Antoni Ros Marbà, con la voz del cantador Arcángel.



historia, su música y especialmente las raíces del flamenco, como fuentes de las que ha extraído buena parte de su esencia.

Lejos de los tópicos, más allá de la cita como recurso, el flamenco, Andalucía en toda su extensión sonora, ha cobrado forma de metáfora omnipresente de la que las páginas que a continuación se describen son pinceladas de trazo firme en un catálogo que alcanza las trescientas obras.

El río como metáfora sonora se encuentra en una creación temprana, en el “Concierto Guadiana” (1973), para guitarra solista y orquesta de cuerda; tiene que ver en su concepción con la fusión de procedimientos de la guitarra experimental y elementos de la guitarra andaluza. Elementos procedentes del folclore occidental andaluz se combinan incluso con otros del folclore portugués dibujados a trazos discontinuos sobre el fondo del continuo sonoro. Marco trabaja aquí sobre la base de la articulación con las texturas creadas a partir de sucesivas metamorfosis tímbricas<sup>16</sup>.

De largo alcance son los presupuestos de “Nuba”, compuesta también en 1973<sup>17</sup> para flauta, oboe, clarinete, violín, violoncello y percusión, un homenaje a la música arábigo-andaluza de tradición histórica por excelencia y de cuya forma principal, la nawá, toma su nombre. La obra «trata de confrontar las formas de emisión y articulación sonora de tres instrumentos de viento y dos de cuerda dispuestos alrededor de un eje de percusión. La misión principal de la percusión, aparte de su función tímbrica, es modular el discurso temporal de la obra, ya que la percepción del tiempo interno de la obra es mi principal preocupación compositiva. El material musical se compone de un desarrollo interválico que se va progresivamente ensanchando y contrayendo a lo largo de la pieza, proceso que guarda una estrecha relación con el desarrollo métrico y la construcción tímbrica. Aunque puede considerarse por su escritura como una obra para seis solistas, la superficie sonora total quiere guardar una considerable coherencia interna que haga percibir la música como un fluir unitario»<sup>18</sup>.

Justamente al año siguiente comienza a componer un “Concierto para violoncello y orquesta” (1974-76), basado en temas de canciones de Manuel de Falla con una pequeña alusión a Pau Casals<sup>19</sup>, dada la proximidad del centenario de ambos músicos.

«Como en otras obras anteriores –escribe su autor– mis preocupaciones en ésta parten del

16. El estreno tuvo lugar en The English Bach Festival de Londres el 5 de mayo de 1974, por el guitarrista Thomas Walker y la Orquesta de Saint John’s Smith Square, dirigida por Cristóbal Halffter. La obra fue un encargo del *English Bach Festival* y está dedicada a Siegfried Behrend.

17. El estreno tuvo lugar en el Auditorio de Santiago de Compostela el 23 de mayo de 1973 por *Diabolus in Musica*, dirigido por Joan Guinjoan, aunque previamente había sido grabada por Radio Nacional de España en Madrid en el mes de febrero de ese mismo año bajo la dirección de José María Franco Gil. La obra está dedicada a Luis Izquierdo.

18. Tomás Marco, notas al programa del *Festival Internacional de Música* de Barcelona, diciembre 1974.

19. Se estrenó en el *Homenaje a Pau Casals* en un concierto organizado por la Comisaría Nacional de la Música, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural y Ministerio de Educación y Ciencia para dar a conocer las obras ganadoras del Concurso de Composición del Centenario de Casals en el Palau de la Música Catalana de Barcelona, el 14 de mayo de 1977, con Lluís Claret y la Orquesta Ciutat de Barcelona dirigida por Antoni Ros Marbá. El segundo premio de este concurso fue obtenido *ex-aequo* por Peter Klatzow (Springs, Transvaal, África del Sur 1945, que presentó su obra *La tentación de San Antonio*, inspirada en la obra de El Bosco), y Tomás Marco, con sendas partituras para violoncello y orquesta. La obra de Marco está dedicada a la memoria de Manuel de Falla y a Casals y su origen se debe a una sugerencia de Siegfried Palm.

deseo de cristalizar en una forma musical, abstracta por naturaleza, una serie de ideas culturales basándome en los mecanismos psicológicos de la percepción acústica y en la memoria humana. Como material de base utilizo aquí elementos extraídos de seis de las canciones de Falla y del “Cant dels ocells” en la versión de Casals (de esta última hay citas literales fragmentadas). En torno a estos núcleos se usan multitud de aspectos relacionados con distintos folclores ibéricos, ya sea en su articulación, modos de ejecución, clima sonoro, u otros elementos. Se trata de lograr una tensión dialéctica entre lo conocido y lo nuevo, la cultura adquirida y la viva, la raíz de lo popular y lo elaborado.

No hay en modo alguno una intención folclorista o nacionalista ni tampoco procedimientos de collage. Sí, en cambio, una reflexión sobre ciertos aspectos del patrimonio musical peninsular al objeto de alcanzar una forma actual y propia. La obra está escrita para violoncello solista, seis atriles de violoncellos, que son como una prolongación en densidad del solista, y orquesta sinfónica de plantilla más o menos habitual con la adición de cuatro saxofones. La obra se desarrolla en un solo movimiento en el que podrían señalarse siete secciones encadenadas por la selección operada sobre un material que, de todos modos, es unitario»<sup>20</sup>.

Más interesante aún resulta una obra inmediatamente posterior que lleva por título “Paisaje grana (homenaje a Juan Ramón Jiménez)”, compuesta para guitarra, en 1975<sup>21</sup>. El título “Paisaje grana” esta tomado del poema contenido en “Platero y yo” que describe los colores de un atardecer en Moguer. Más allá de la descripción, los sonidos de “Paisaje grana” son evocación de colores sonoros que Tomás Marco extrae de la imagen literaria. Transcurre la obra, según su autor, como «un largo recitativo asimétrico que tiene mucho que ver con la estructura de los rîgas de la música hindú aunque no se trata de imitarlos sino de aprovechar su espíritu. La línea melódica es muy sutil y parte de un solo salto interválico tratado luego como una sinuosidad melismática que procede del cante flamenco, matizado por distintas interpolaciones de escalas orientalizantes. Se trata de extraer a la llamada cadencia andaluza muchas de sus potencialidades pero evitando precisamente realizar cadencias de este tipo»<sup>22</sup>. Es pues una obra inserta en la música temporal del melisma y la ornamentación suntuosa y sin embargo muy económica en medios, que preludiará muchos años antes lo esencial de la construcción del concierto para dos pianos y orquesta titulado “Palacios de Alhambra”. En el conjunto del catálogo completo de su producción supone un cierto distanciamiento de obras tempranas como “Albayalde” (1965), “Naturaleza muerta con guitarra (Homenaje a Picasso)” (1975) o “Mirada” (1969-70) esta última para guitarra y percusión, mientras que establece un preludio de lo que serán páginas posteriores como “Fantasía sobre fantasía” (1989) “Sonata de fuego” (1990) o “Tarots” (1991). La obra no es descriptiva pero si evocativa de un ambiente a través de un recitativo no sin ciertas conexiones orientales a las que tan aficionados eran el poeta y Zenobia.

20. Anotaciones personales del autor sobre la obra.

21. La obra se estrenó en el Homenaje a Juan Ramón Jiménez, durante los Cursos de Veranie la Universidad Hispanoamericana de Santa María de la Rábida, en Moguer (Huelva) el 21 de agosto de 1975 por Jorge del Fresno. La partitura fue un encargo de la Universidad Hispánica de Santa María de la Ráb y está dedicada a la memoria de Juan Ramón Jiménez.

22. Anotaciones personales del autor sobre la obra.

“Tartessos”, compuesta en 1979, para cuatro percussionistas, es la siguiente página de interés en esta misma línea. Se estrenó en el Teatro Lope de Vega de Sevilla el 4 de febrero de 1980 por el Grupo de Percusión de Madrid dirigido por José Luis Temes. Fue un encargo de Radio France y está dedicada a los intérpretes y director protagonistas del estreno. Ríos Ruiz señala que «las más antiguas referencias escritas sobre las tierras andaluzas describen el mítico reino de Tartessos, que antes del siglo IV a.C. era, según los geógrafos griegos, un país situado entre las marismas del Guadalquivir y la isla de León, hoy San Fernando, en Cádiz, “emporio afortunadísimo” –al decir de Herodoto– y que en opinión de A. Blanco Freijeiro “sería el primer capítulo, en su sentido temporal, de lo que hoy se viene llamando iberización”, por lo que no hay que descartar unos aires musicales propios, autóctonos, en un pueblo que según los historiadores hacía sus leyes en verso»<sup>23</sup>. Alude luego a las puellae Gaditanae, nombre genérico con el que se conocían en Roma a las «bailarinas y cantantes famosas cuya presencia era obligada en cualquier fiesta de cierta importancia» tal y como lo refieren Marcial y Juvenal: «Su repertorio de cantos incluía también temas eróticos, considerados como los más atrevidos de la época por el poeta satírico Juvenal. En general, estas puellae o muchachas gaditanas representaban en Roma la máxima expresión de los espectáculos eróticos, y su especial habilidad para el baile y la canción se ha considerado como un precedente de la disposición natural de la mujer andaluza para la danza»<sup>24</sup>.

Esta figura andaluza femenina seguramente tiene alguna relación con las q'ainas, depositarias y grandes conocedoras de la poesía árabe clásica. Ambas figuras presentan múltiples conexiones y resultan fundamentales para la práctica y difusión de manifestaciones poético-musicales, junto a sus dotes para la danza.

“Tartessos” parte conceptualmente de los escritos de Schultzen y se adentra en conceptos especulativos a propósito de «una floración andaluza muy anterior a la árabe o romana y posiblemente más autóctona. La idea era más bien recrearla o interpretarla, un poco como lo que intenta Strawinsky con la Rusia pagana (o prehistórica) de “La consagración de la primavera”. Para todo ello, el conjunto de percusión era ideal porque evitaba alusiones pseudofolclóricas y enlazaba con una tradición telúrica y esencial donde timbre, texturas y ritmos permiten la consecución de una forma que es en sí un continuo sonoro granulado. Más que de remontarse a una memoria se trata de establecerla, casi de inventarla, de sentirla»<sup>25</sup>.

El interés mucho más acusado por el flamenco se deja sentir en una página puramente pianística como “Soleá” (1982)<sup>26</sup>, de la que su autor explica que: «tratándose de una obra en torno a Turina, la idea fue no usar ningún material de ese compositor pero acercarme de alguna manera a su forma de componer; algo así como suponer qué hubiera hecho él en 1982 con el paso del tiempo y las técnicas pero con su misma posición de pensamiento”.

23. Manuel Ríos Ruiz, «Andalucía». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 1. Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Madrid, 1999; pp.432-444.

24. *Ibid.*

25. Anotaciones personales del compositor sobre la obra.

26. Un encargo de la Dirección General de Música y Teatro para conmemorar el centenario del nacimiento de Joaquín Turina, estrenada en los actos conmemorativos de este centenario, en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla el 20 de enero de 1983 a cargo de Perfecto García Chornet.

Y añade: “Para ello escogí un tema flamenco que llamé “Soleá” que no es original de Turina ni tampoco tomado de un canto popular sino inventado por mí mismo sobre el esquema de la soleá flamenca. Sobre él compongo una obra *enteramente propia, con una estructura formal autónoma*, en la que la materia de base se va acercando o alejando de la misma a través de una serie de variantes que derivan del ambiente armónico, métrico y tímbrico que ha creado. Algunas de las consecuencias acaban por ser muy lejanas pero *siempre* hay un sustrato de un pianismo y un tratamiento instrumental que hubiera estado de acuerdo con los criterios de Turina. La obra es así un homenaje desde el tiempo y está producida por él, pero no la considero circunstancial ni circunstanciada sino obra propia que se expresa según los criterios compositivos que para ella he escogido aunque vengan de una determinada motivación. No hay ningún deseo de rememorar las corrientes nacionalistas ni tampoco un voluntario rechazo de las mismas. Hay una superación de ese problema, ya pasado en nuestra música, y que nos permite coexistir con naturalidad con él en las ocasiones como ésta en que aparece»<sup>27</sup>.

Dos años más tarde Tomás Marco se entrega a la composición de la obra que lleva por título “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías (Sinfonía Coreográfica en cuatro cantos)”. Compuesta entre 1984 y 1985, para orquesta —existe también una versión homónima para ballet y orquesta basada en el original— está estructurada en los cuatro cantos que anuncia su subtítulo: “La cogida y la muerte. La sangre derramada. Cuerpo presente, y alma ausente”<sup>28</sup>. El Año 1985 fue designado por el Consejo de Europa como Año Europeo de la Música. El Ministerio de Cultura realizó diversos actos con este motivo, entre ellos la celebración del Congreso “España en Europa” y numerosos encargos a compositores con el fin de celebrar esta conmemoración.

En el encargo realizado a Tomás Marco figuraba la sugerencia de realización de un ballet, y, de acuerdo con la entonces directora del Ballet Nacional de España, María de Ávila, determinaron ambos escoger un tema de García Lorca que, más allá de lo puramente folclórico, constituyese un referente español de sesgo actual. «La elección del ‘Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías’ fue lógica ya que se trata de un magistral poema sobre la muerte con grandes resonancias metafísicas y un tratamiento que va de lo surreal a lo abstracto sin tocar nunca lo folclórico pese a tratarse de la muerte de un torero. Pero era un torero que además era un intelectual —autor de poemas y obras de teatro— que lleva el tema de la muerte inmediatamente a la amistad y luego al ser humano en general y que parte de la tragedia como destino de la tauromaquia para convertirse en un mito abstracto en general. La obra estuvo terminada a principios de 1985 pero la marcha de María de Ávila de la dirección del Ballet impidieron el montaje y a sus sucesores no logré interesarles en el proyecto, y más tarde ni siquiera volví a intentarlo. Entre tanto, el maestro José Ramón

27. Anotaciones personales del compositor.

28. La obra fue un encargo de la Dirección General de Música y Teatro para el Año Europeo de la Música. Está dedicada a Isabel García Lorca, en memoria de su hermano. El estreno de la versión orquestal tuvo lugar en el Teatro Lírico de Cagliari el 22 de noviembre de 1986 con la Orquesta del Teatro Lírico dirigida por José Ramón Encinar. En versión de ballet se estrenó en el Teatro Nacional Doña María II de Lisboa, en la capital lusa el 27 de mayo de 1998, a cargo de la Companhia Nacional de Bailado y la Orquesta Metropolitana, con coreografía de Rui Lopes Graça bajo la dirección de José Ramón Encinar.

Encinar se interesó por la partitura y la estrenó como pieza de concierto en Cagliari el 22 de noviembre de 1986. Es en esta versión que se ha hecho siempre hasta ahora, aunque nunca renunció a la vocación de la obra como ballet. En 1998 la Companhia Nacional de Bailado de Portugal tenía la intención de montar un ballet sobre otras músicas más, pero al conocer por un catálogo la existencia del 'Llanto...' pidió la partitura y decidió montarlo como contribución al año Lorca»<sup>29</sup>. Con una coreografía espectacular de Rui Lopes Graça, y dirección musical de José Ramón Encinar, la obra llegó por fin a los atriles en el Teatro Nacional Doña María II de Lisboa<sup>30</sup>.

Subtitulada "Sinfonía coreográfica" en cuatro cantos, la obra es fiel a la división cuatrimpartita del poema, respetando la unidad formal sinfónica y partiendo de su concepción coreográfica. «La idea es seguir el poema con la misma cercanía que él manifiesta en sus cantos. Así, el primero es concreto, cercano a cada imagen o poema, lleno de imágenes surrealistas sobre el momento de la muerte, que van separadas por el constante repiqueteo de la letanía 'A las cinco de la tarde...' Los demás se van haciendo más abstractos por momentos. En el segundo es la presencia de la sangre lo importante, en el tercero el cuerpo como abstracción material, en el cual la ausencia del alma, ensimismada en la abstracción y existente sólo en función de los recuerdos de los demás. Musicalmente, el primer canto se ve recorrido por los cinco golpes que Lorca repite machaconamente... 'A las cinco de la tarde...' y por una evocación musical muy cercana de cada una de las secuencias poéticas que el poema introduce entre cada repetición. El segundo se distancia más del contenido concreto del poema aunque lo recorre el solo de clarinete y el estallido de los glissandi evocadores del flujo de la sangre. El tercero evoca al cuerpo desde el solo del violín con una música más abstracta e independiente y el cuarto simboliza al alma en el solo del violoncello y lleva una música mucho más abstracta, neutra y ensimismada. Coreográficamente veo el primer canto como el fatum individual de la muerte (y la presencia del toro) dentro de una acción colectiva más contemplativa que activa pero muy presente. En el segundo son las oleadas de la sangre que inevitablemente triunfan sobre la vida. En el tercero el cuerpo es ya algo inerte cuya presencia se va haciendo supérflua. El cuarto es el canto del alma que se desvanece como todo el escenario en una especie de recuerdo colectivo»<sup>31</sup>.

Dos años después de la composición de esta obra, Marco escribe una página titulada "Diwanes y Qasidas" (1987)<sup>32</sup> para grupo instrumental, en la que forma y contenido encuentran espléndida expresión. Su título alude a la qasida clásica de la poesía árabe-andalusí y al diwan como recopilación de estos poemas.

29. Anotaciones personales del compositor sobre la obra.

30. El estreno durante la temporada oficial de ballet, estuvo al margen de la Expo'98. El éxito de la obra durante una semana en cartel en la capital portuguesa se prolongó, ofreciéndose posteriormente, durante el mes de agosto, en otras ciudades. En España no se ha hecho por el momento como ballet; la versión sinfónica se limita a los dos últimos movimientos de la obra en un concierto de la Orquesta de la Comunidad de Madrid dirigida el 26 de mayo de 1998 por Miguel Groba. El estreno de Segovia ofreció por primera vez al público la versión sinfónica completa.

31. Anotaciones personales del compositor sobre la obra.

32. Escrita para flauta, oboe, clarinete, fagot, piano, violín, viola, violoncello y contrabajo, se estrenó en el Festival de Música de Estrasburgo el 25 de septiembre de 1987 por el Grupo Círculo bajo la dirección de José Luis Temes. La obra está dedicada a José Luis Yuste, Director de la Fundación Juan March.



La poesía árabe clásica se basa en una métrica cuantitativa, en la musicalidad propia que emana de la alternancia de sílabas breves y largas que, a su vez, confiere un ritmo propio (algo que Marco traslada al lenguaje puramente instrumental). Un ejemplo de ello lo ofrece Vernet a propósito de un personaje creado por Nagib Mahfuz -Premio Nobel de Literatura en 1988, en su novela "*Bayna al-Qasrayn*" que lee poesía sin romperse la cabeza, «entendía lo que era fácil y se contentaba con el ritmo cuando el sentido era difícil. Rara vez leía las notas que llenaban el pie de página. A veces, aprendía de memoria un verso y lo declamaba sin saber tan siquiera lo que decía. O creía que poseía un significado que nada tenía que ver con la realidad o renunciaba a encontrarlo»<sup>33</sup>.

La inspiración en las formas musicales arábigo-andaluzas ya estaba presente en "Nuba" y Marco lo concibe en uno y otro caso a manera de homenaje musical, pues no hay giros ni modismos sonoros que recuerden aquellas músicas: «He querido hacer una música ligera, alegre y poética como los textos a los que hace alusión. No hay ninguna necesidad de conocer estos orígenes de la pieza para escucharla pero el saberlo puede ayudar a un cierto estado de espíritu para escucharla sólo como música más allá de sus orígenes que son sólo una hipótesis de trabajo. Si ya en una obra anterior, 'Nuba', había rendido homenaje a una de las formas clásicas de la música árabe del periodo clásico andaluz, aquí he hecho una cosa similar con una poesía llena de bellezas.

Naturalmente se trata de un homenaje musical y abstracto sin ninguna referencia sonora arabizante pero, al menos, he querido hacer una música ligera, alegre y poética como los textos a los que hace alusión. No hay ninguna necesidad de conocer los orígenes de la pieza para escucharla pero el saberlo puede ayudar a un cierto estado de espíritu para escucharla»<sup>34</sup>. No obstante, más allá de la referencia histórica, Marco propone una audición aséptica que trascienda los orígenes sonoros revisitados desde lo que se presenta como una hipótesis de trabajo.

Las referencias al flamenco se dispersan más, en virtud de un concepto más global de homenaje a la música andaluza y granadina en especial en una página orquestal como "Oculto Carmen" (1995)<sup>35</sup>. Ciertas alusiones sonoras a "Granada" de Albéniz se tratan aquí aplicando el procedimiento de fractales, añadiendo elementos ornamentales con sentido arabesco. Para su autor «la obra quiere ser no sólo una evocación de un carmen granadino y sus secretas bellezas sino también de ese carmen oculto y hermosamente complejo que es la creación musical». Prosigue Marco en esta línea inspiradora con "Palacios de Al-Hambra", para dos pianos y orquesta, una obra de la que existen dos versiones: la primera escrita entre 1996 y 1997<sup>36</sup>, y la segunda -definitiva- compuesta en 1999<sup>37</sup>.

33. Juan Vernet, *Literatura árabe*. Barcelona 2002.

34. Anotaciones personales del compositor sobre la obra.

35. Estrenada en el Auditorio Manuel de Falla de Granada el 14 de octubre de 1995 por la Orquesta Ciudad de Granada bajo la dirección de Josep Pons. Fue escrita por encargo de esta orquesta con motivo del cincuenta aniversario de José García Román, a quien está dedicada la partitura.

36. Estrenada en el transcurso del Festival de El Sarre, Saarlouis, el 18 de junio de 1999 por el dúo Uriarte-Mrongovius y la Orchestre Philharmonique de Lorraine bajo la dirección de Leo Kremer.

37. Estrenada en el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, Palacio de Carlos V, el 6 de julio de 2002 por el dúo Uriarte-Mrongovius y la BBC Symphony Orchestra dirigida por Sir Andrews Davis. La obra está dedicada a Begoña Uriarte y Karl-Hermann Mrongovius.



Su estructura se inspira en la de los palacios de la Alhambra granadina, tanto los palacios nazaries como el palacio de Carlos V. «Hace años basé la estructura de otra obra orquestal ('Escorial') en los planos y forma de aquel monumento. En este caso me baso en una arquitectura más laberíntica, elusiva y frágil que es fundamentalmente ornamental. La ornamentación cobra aquí un valor estructural y hay incluso una alusión, una cita de Falla que recorre todo el transcurso temporal. Lo ornamental introduce elementos temporales que, a través de una formalización muy estricta alcanza una dimensión espacial que define la obra. Si los dos pianos tienen un valor conductor (e incluso un eco en un tercer piano vertical fuera de escena), la orquesta está en una continua integración tímbrica que más que un diálogo representa una definición de las líneas de la arquitectura formal y de los elementos ornamentales que introducen un valor psicológico del tiempo. Colores, ritmos y estructuras se integran en torno a una forma sólida rodeada por una filigrana de módulos autosemejantes en diversos planos de simetrías complejas»<sup>38</sup>.

De 1991 son los "Fandangos, fados y tangos", para piano a cuatro manos o dos pianos<sup>39</sup>, un tríptico en el que los esquemas formales originales se han transformado en virtuales como propuesta expresiva y quedan entremezclados a lo largo de toda la composición. Igualmente interesante resulta la "Farruca" para piano, compuesta en 1995. Se estrenó en Luxemburgo el 8 de febrero de 1996 por Humberto Quagliata, a quien está dedicada, y que la solicitó a su autor como homenaje a Falla, cuyo cincuentenario se celebraba al año siguiente, en 1996. Al igual que ya sucedía en alguna obra anterior, Marco hace uso de elementos procedentes de páginas sobresalientes de la obra de Falla; por ejemplo en "Cuatro cartas" una de ellas es "Carta de Falla a Rubinstein", donde se emplea una acorde de la "Fantasía Bética". En "Soleá", compuesta para el aniversario de Joaquín Turina, empleaba un tema flamenco de creación propia. Ahora las citas son más directas, pues están tomadas de la farruca de "El sombrero de tres picos" y trabajados a la manera de objets trouvés, procurando a la obra una estructura sonora de gran ligereza.

Vendrán inmediatamente después los "Tres espejos" dedicados a Manuel de Falla. El "Primer espejo de Falla" (1994) para violoncello y piano<sup>40</sup> emplea un material que arranca del "Concierto para violoncello y orquesta", de los elementos procedentes de la "Nana" y una canción de Falla que ya se encontraban presentes allí.

Sin embargo no están tratados a modo de collage sino vistos a través de un espejo que confronta dos modelos en la distancia y con algo de sentido deformativo. Para conjunto instrumental es el "Segundo espejo de Falla" (1996)<sup>41</sup>, en cuyo planteamiento está presente la conmemoración del cincuentenario de la muerte de Falla y es, por tanto, un homenaje.

38. Anotaciones personales del compositor sobre la obra.

39. Estrenada en Okayama (Japón) el 2 de octubre de 1991 por Humberto Quagliata y Daniel Stéfani; una obra encargo de Artistas Internacionales y dedicada a Stéfani que fue llevada de gira por diferentes ciudades japonesas.

40. Su estreno tuvo lugar en México el 22 de marzo de 1995 a cargo de Carlos Prieto y Edison Quintana, dedicada a Prieto.

41. Estrenado en Segovia el 24 de abril de 1996 por el Ensemble de Segovia bajo la dirección del compositor y guitarrista Flores Chaviano. La obra se debió a un encargo del proyecto «Música presente/Music in Europe» de la Scala de Milán y está dedicada al Ensemble de Segovia y a Flores Chaviano.

Motivos del “Concierto para clave y cinco instrumentos” están presentes pero tratados desde un contexto diferente, no como cita. El espejo se asemeja aquí al de Lewis Carroll, un espejo deformante y sugerente de una estética propia más allá de la idea estética de Falla. En cuanto al “Tercer espejo de Falla”, siguiendo la idea conceptual de los dos espejos anteriores, la cita al maestro gaditano procede de un fragmento de “El Amor Brujo” tratado para cuatro corni di bassetto en alternancia con cuatro clarinetes. Sentimiento de variación no convencional a partir de un material modificado mediante la tímbrica y la dinámica: son como “imágenes reflejadas en diversos tipos de espejos que modifican en diversos grados el reconocimiento del objeto original”.

En esta misma línea de inspiración está su obra “Verde viento (diez metáforas lorquianas)” compuesta entre 1995 y 1996<sup>42</sup> y más aún “Rapsodia que mira al Sur” (2001), para guitarra sola<sup>43</sup>.

«Elementos de granaínas, malagueñas, fandangos y otros temas flamencos me sirven para elaborar de una manera rapsódica esta especie de diálogo entre factores que son estética, estilística y lingüísticamente dispares», dice el compositor. Marco ha trabajado todo tipo de formas destinadas a la guitarra, las grandes formas –“Concierto del agua, Sonata de fuego”– preludios, fantasías y colecciones de piezas entre las que destaca “Tarots”. Formalmente es la primera vez que emplea la rapsodia, pensando en la guitarra de Gabriel Estarellas, pero más allá de las diversas experiencias anteriores con el instrumento, aborda ahora la guitarra flamenca en un trabajo que él mismo denomina intertextual, puesto que arranca de la guitarra clásica algunos elementos con una mirada que apunta claramente hacia el sur.

### Tópicos superados

Desde la perspectiva musicológica, además de lo ya indicado al inicio de estas páginas y a la vista de estas obras, parecen diluirse debates que si en su día se plantearon como piedras angulares de discusiones con fundamento sólido, poco a poco han devenido en discusiones cada vez menos consistentes, quizá debido a la insistencia en girar con obstinación innecesaria sobre determinados tópicos.

La frecuente consideración del flamenco como lenguaje universal versus flamenco equivalente a patrimonio casi exclusivo de una raza, encuentra un lugar menos polémico en el discurso histórico que encaja diacrónicamente ambos supuestos, pues de ser un lenguaje privativo y racial, con señas de identidad propias y también exclusivas, como fenómeno sonoro ha llegado a adquirir el rango de universalidad en virtud de su proyección y difusión. No obstante, en este proceso ha sido imposible que sus propiedades y fundamentos se conservasen intactos, con criterios de autenticidad rigurosa. La virtud catártica del cante,

42. Compuesta para tres guitarras, se estrenó en Madrid el 9 de marzo de 1999 por miembros del Cuarteto Antares, a quienes está dedicada. Toma como textos «Lejana y sola», «Muerte de perfil», «Niños con blancas sábanas», «Sangre cantando», «Arboles de lágrimas», «Guitarra bajo la arena», «De plomo las calaveras», «Elipse del grito», «Caballo de nubes quietas» y «Un llanto como un río».

43. Fue estrenada en la Fundación Juan March en Madrid el 20 de febrero de 2002 y está dedicada a Gabriel Estarellas.

el contenido emocional, ancestral en sus fundamentos, se ha sustituido en la creación musical contemporánea casi exclusivamente por sus efectos benéficos, supliendo de paso el proceso latente de emoción rayana al sufrimiento por el placer de la recreación a través de la inspiración en sus fuentes.

Superada queda también la disyuntiva que, en el fondo, supone más bien una cuestión de enfoque: la esencia, el ser flamenco como una filosofía de vida o, más asépticamente, como una expresión artística. Como filosofía de vida ha experimentado una notable evolución; no puede ser la misma filosofía de vida en las jóvenes generaciones que en las de hace cuarenta o cincuenta años; el flamenco se ha adaptado a los nuevos tiempos. Es evidente que también es una expresión artística y por tanto no trabajamos con supuestos necesariamente excluyentes, como no lo son cuando se trata de flamenco hecho por flamencos. Las dos posibilidades conviven del mismo modo que coexisten tradición e innovación.

El flamenco ha mantenido un debate abierto en el que se contraponen términos que sostienen sus tópicos fundamentales: autenticidad, pureza y ortodoxia frente a experimentación, fusión y heterodoxia. No debe ser casualidad la intersección que han procurado algunos compositores actuales entre flamenco y electroacústica, algo que seguramente tiene su fundamento en la experimentación que lleva a prolongar las posibilidades expresivas hacia las nuevas tecnologías aplicadas al tratamiento vocal e instrumental.

En la mayoría de ejemplos que pueden encontrarse en el ámbito de la creación musical contemporánea no puede hablarse en absoluto de filosofía de vida, pero eso no excluye que una parte significativa de la producción de autores como los mencionados deba entenderse como la manifestación de una expresión artística que hunde sus raíces en la tradición flamenca precisamente con el deseo de encontrar allí una riqueza con la que redimir las omisiones pretéritas.