



LAS PALMAS EN EL FLAMENCO

Juan Francisco Carrillo Rubio
Conservatorio Profesional de Música de Murcia

Enviado: 14-10-2015
Aceptado: 30-11-2015

Resumen

Este artículo tiene como objeto de estudio la utilización de las palmas como recurso para el acompañamiento de los cantes flamencos. Con la intención de determinar posibles precedentes, hemos indagado sobre su empleo en otras culturas y géneros musicales. Partiendo del análisis de los compases flamencos y su representación gráfica, transcribimos las fórmulas rítmicas de palmas más características de cada palo o estilo.

Palabras clave: Palmas flamencas, soniquete, compás flamenco, palmeos, percusión flamenca.

Abstract

In this research is studied the use of clapping as a resource to the accompaniment of the flamenco singing. With the intention of determining possible precedents, we have investigated his employment in other cultures and musical genres. On the basis of the analysis of the flamenco bars and its representation graphics, transcripts the rhythmical formulas of clapping most characteristic of each *palo* or style.

1. Introducción

El propósito principal de este trabajo es indagar sobre el uso de las palmas como recurso para el acompañamiento en el flamenco y en otras músicas. De este modo, me propongo estudiar los compases flamencos así como los problemas de escritura inherentes a ellos, transcribir, a partir del análisis de un corpus de audiciones, los patrones rítmicos de palmas más utilizados en cada uno de los compases flamencos, y elaborar un catálogo ordenado didácticamente, de ritmos de palmas base, dobles palmas, contratiempos y cierres asociados a cada uno de los compases flamencos.

2. Las palmas como instrumento musical

La percusión corporal es el primer instrumento utilizado por el hombre primitivo. Como afirma Blades (1984) la semilla de los primeros instrumentos de percusión se sembró inconscientemente cuando, antes de golpear cualquier otro utensilio o agujerear troncos para fabricar tambores, no es aventurado afirmar que el primer instrumento percusivo o batiente del hombre para su música ha sido siempre somático, el de su propio cuerpo. Con sus manos y pies, batiendo el suelo u otras partes de su cuerpo (los brazos, los muslos, el abdomen, las nalgas), el ser humano logró una afectiva música pre instrumental; música corporal, o música de instrumentos anatómicos (Schaeffner, 1936: 46). Para Combarieu (1924: 27), la música a mano fue la primera. Batiendo las palmas de las manos se produjo la primera manifestación instrumental de la música, el hombre siempre tuvo la música "a mano". Batimano, palmada, palmeo, palmeta, y palmoteo son algunos de los nombres atribuidos al sentido del sonido producido al percutir una mano contra la otra.

Desde la organología moderna, se han propuesto diferentes clasificaciones de las familias instrumentales, destacando las de Schaeffner o Irma Ruiz, aunque la que sigue gozando de mayor aceptación es la establecida en el año



1914 por E. M. Von Hornbostel y C. Sach (Cámara, 2004). Dichos autores sistematizaron la catalogación de los instrumentos musicales basando sus principios en fenómenos acústicos, distinguiendo así cuatro grandes grupos de instrumentos¹

- Idiófonos (el propio cuerpo del instrumento produce el sonido).
- Membranófonos (utilizan membranas para producir el sonido).
- Cordófonos (utilizan cuerdas vibrantes para la producción del sonido).
- Aerófonos (el aire insuflado en ellos produce el sonido).

Las palmas pueden incluirse en el primer grupo, dentro del subgrupo de idiófonos entrechocados. El sonido se produce por percusión directa de las manos y utilizando bien la totalidad o bien parte de las mismas, golpeándolas entre sí Ulrich (1977).

3. Empleo de las palmas en diferentes culturas

Según Romero (2008), se emplean diferentes tipos de palmas y palmadas en el mundo. Por ejemplo, se habla de las **palmadas en Marruecos** que son empleadas en los festejos de las celebraciones del Ahwash², donde se alternan las palmas con cantos, flautas y percusiones. Este tipo de palmada se realiza colocando los dedos de las manos lo más abierto posible, para ofrecer así una sonoridad aguda y muy seca. Es muy importante conseguir la máxima apertura entre los dedos a fin de producir el sonido típico de esas palmadas.

¹ Actualmente suele añadirse un quinto grupo, el de los llamados electrófonos.

²Ahwashes una ceremonia colectiva (hombres y mujeres) del pueblo Bereber en Marruecos. Existe la figura de un poeta-cantor que articula el festejo y el resto de implicados alternan las palmas con cantos, flautas y percusiones (Naranjo, 2008). Normalmente se realizan en los eventos como las bodas, recolecta de la cosecha y demás celebraciones importantes.



Imagen 1. Colocación de las manos para la percusión de las palmadas en Marruecos³

Naranjo también habla de las **palmadas somalíes**. Este tipo de palmada se consigue al entrecruzar los brazos y golpearse los antebrazos con las palmas de las manos para, posteriormente, golpearse las partes posteriores de las palmas. Estos ritmos se articulan conjuntamente con golpes en los muslos, lo que da lugar a una diversidad de timbres de gran atractivo.



Imagen 2. Colocación de brazos y manos para la percusión de las palmadas somalíes

Otro tipo de palmada es la llamada **palmada javanesa** que, como su nombre indica, proviene de la isla de Java. Dejando las muñecas muy relajadas, se percute una palma con la otra, ejecutándose a una gran velocidad.

³ A no ser que se indique lo contrario, todas las imágenes pertenecen al archivo del autor.

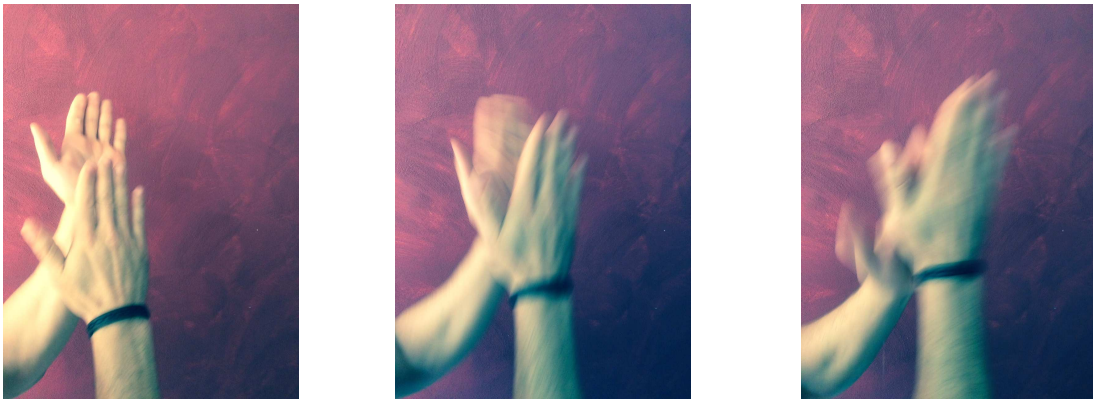


Imagen 3. Secuencia de batimiento de las manos para la percusión de la palmada javanesa

En África se utilizan las palmas percutidas como acompañamiento en todo tipo de cantos y ceremonias. Baten las palmas para animar y acompañar las tareas diarias de las diferentes labores de trabajo, entretenimiento y también en los diferentes ritos de iniciación de los niños y las niñas. Algunos ritmos tradicionales solamente se tocan con las palmas, normalmente a cargo de mujeres. Además, muchos de los movimientos de las coreografías de las danzas se complementan con palmas.



Imagen 4. Colocación de las manos para la percusión de las palmadas africanas⁴

⁴ La figura de la izquierda nos muestra un tipo de palmada africana que consiste en ahuecarlas manos a la vez que éstas se percuten, consiguiendo un sonido grave y seco. En la figura de la derecha nos encontramos con otro tipo de palmada africana similar a la que hacen en Marruecos, pero a diferencia de éstas, los dedos de las manos no están tan estirados. El sonido que producen es seco y agudo (ver en anexo VIII, pista 1, 6':21'').

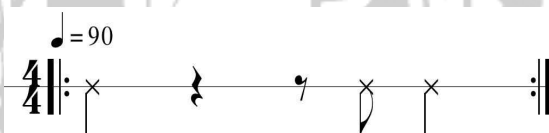
En el siguiente ejemplo podemos ver uno de los ritmos empleados en África:



Ejemplo musical 1. Ritmo de palmas utilizado en músicas y danzas tradicionales africanas⁵

Curtis, en su libro *Song and tales from de L' Afrique Equatorial*, dice lo siguiente:

Ni sus toques son meramente rítmicos, pues se colorean con muchos efectos tonales producidos sólo con golpear una mano con otra de diferentes maneras. Algunas veces una mano se ahueca para dar con la otra, emitiendo un sonido grave pastoso; en otras las palmadas se dan con las manos abiertas, con un sonido seco y agudo. Tales contrastes sonoros y las gradaciones de tono y volumen se lanzan al aire con tanto raro sentido de los valores dinámicos que el blanco oyente se asombra ante esas expresiones artísticas con medios rudimentarios [...]. Ciertamente, parece como si todas las combinaciones de ritmos, acentos y tonos posibles con tan simples medios, se hacen artísticamente con esa orquesta percusiva de sólo manos humanas (Curtis, 1920, citado por Ortiz, 1952, p. 42).



Ejemplo musical 2. Ritmo de palmas en la canción tradicional africana "I Yere Don Bali Ya"
(Fuente: Coulibaly, 1999)

4. Las palmas en la música de vanguardia

Las palmas también forman parte de la música occidental de vanguardia. En 1972, el compositor estadounidense Steve Reich⁶ (1980) compuso la obra

⁵ A no ser que se indique lo contrario, todos los ejemplos son transcripción del autor.

⁶ Reconocido compositor estadounidense pionero de la música minimalista que a su vez tiene un catálogo bastante completo y variado sobre música para percusión.



minimalista *Clapping Music*, una pieza musical que consiste en la interpretación de un patrón rítmico tocado por dos músicos, cada uno de ellos batiendo el ritmo con sus manos:

Uno de los intérpretes repite el patrón durante toda la pieza mientras que el otro lo va desplazando por una unidad de tiempo de corchea. Después de un cierto número de repeticiones (12 veces) de cada compás y 11 desplazamientos del motivo rítmico primero, los intérpretes vuelven al patrón inicial donde coinciden para finalizar al unísono:

Ejemplo musical 3. Patrón inicial de *Clapping Music*
(Fuente: Steve Reich, 1980)

El compositor marca unas directrices para su interpretación: la duración de la obra debería de ser de 5 minutos aproximadamente. No existe compás porque no se quiere que haya acentuación en la pieza. El uso de palmas sordas o sonoras es de libre elección por parte de los intérpretes. También aconseja la amplificación de las palmas con micrófonos unidireccionales para ambos intérpretes y realizar la mezcla en sonido mono si la sala de conciertos es muy grande.

Pensada para tres cajones flamencos, tres cañas rocieras y palmas, Iñaki Martín⁷ escribe *Duende*, un sexteto de percusión con instrumentos típicos del folklore andaluz y del flamenco compuesta en 1996 y estrenada en el Palau de Música de Valencia, el 13 de octubre de ese mismo año, durante los actos de la II *Convención Nacional de Percusión*. En esta obra, Iñaki utiliza las palmas en los compases 23 a 27 como contestación a unos solos de cañas rocieras, que han de ejecutar los percusionistas 2 y 3 a cargo del cajón:

Una obra que he tenido la suerte de interpretar en varios conciertos es José / beFORe JONH5 del compositor Aurél Holló⁸ (1996). Escrita para cuarteto de percusión, la idea básica es recrear una atmosfera de carácter español, aunque no es una simple adaptación de música flamenca para instrumentos de percusión. La obra comienza con un solo de palmas a tres voces con el acompañamiento del pie a modo de bulerías con algunas variaciones. Los intérpretes tocan la Marimba con técnicas de Amadinda y Akadinda⁹ utilizando arpeggios y escalas basadas en la cadencia andaluza, típica de la música flamenca. Para finalizar la obra, el compositor hace uso de una guitarra colocada en un soporte, de manera que esté totalmente horizontal y con las cuerdas hacia arriba. Los dos percusionistas que tocan la marimba, utilizando diferentes combinaciones de percusión -con baquetas- entre las cuerdas y la tapa, imitan el rasgueo, acentos y golpes en la tapa que los guitarristas flamencos utilizan. Esta fuente rítmico-melódica se enriquece con el complemento del cajón flamenco y una gran variedad de instrumentos de percusión, interpretados por los otros dos percusionistas, consiguiendo de esta manera una sensación de conjunto interesante y muy emocionante.

⁷ Compositor y percusionista de la Real Orquesta de Sevilla. Podemos ver su biografía en www.inakimartin.com.

⁸ Aurél Holló (1966). Compositor y percusionista Húngaro miembro del famoso cuarteto de percusión Amadinda.

⁹ Instrumentos de percusión tradicionales de Uganda. Los dos percusionistas que interpretan en la marimba están situados uno enfrente de otro.



Otra pieza de percusión donde las palmas tienen un papel muy importante y se fusionan con el cajón y con bastones de madera es el cuarteto de percusión *Percu-Box* del percusionista Aarón Cristófol¹⁰ (2011). Pieza de música de cámara para cuarteto de percusión, pretende dar a conocer la diversidad tímbrica y rítmica que posee el cajón, las palmas y el bastón de madera. Es un cuarteto basado en varios palos de la música flamenca, música samba y africana. En ella dedica una sección de 32 compases a las palmas, en efecto, los cuatro percusionistas interpretan con las palmas abiertas el ritmo de soleá por bulerías y de bulerías con algunas variaciones.

5. Las palmas en el flamenco

Se manejan diferentes hipótesis sobre el origen de las palmas en el flamenco. Algunos autores, quieren ver una influencia africana particular del África Septentrional, esa peculiaridad musical de los rítmicos bailes andaluces acompañados por palmeos (Gsell; cit. por Ortiz, 1952: 46). Por otra parte, hay quien piensa que la participación de los espectadores llevando el compás acompañando el baile, es una costumbre que proviene de las antiguas danzas griegas (Ellis; cit. por Ortiz, 1952: 46). Por otro lado, hay también quien cree que el arte andaluz del palmeo es de procedencia oriental, un hábito introducido por los árabes en la Andalucía. Este posible origen árabe u oriental no excluye el influjo de la música negra, pues hay testimonios que hablan de una ingente masa de población negra en la península después de la dominación musulmana. Por otra parte, no hay que olvidar los contactos que tuvieron los gitanos -egiptanos o procedentes de Egipto- con la música negra, donde se han cruzado durante milenios las gentes de Asia y de la Nubia. Así aseguran Gamboa y Núñez (2007) “Debido al uso muy frecuente de palmas en las músicas del norte de África, no cabe duda del origen de este elemento

¹⁰Aarón Cristófol Rubio (1978). Profesor de Percusión del Conservatorio Profesional de Ciudad Real (1978).

primordial en el flamenco". Sin duda alguna, ésta es la característica más singular del baile flamenco, en el que todo el mundo toma parte dando palmadas, jaleando, animando y premiando la labor de los bailaores/as (Ellis; cit. por Ortiz, 1952).

Como afirma Romero (2008: 66), el uso de las palmas en el flamenco está documentado desde sus orígenes dado que incluso José Cadalso (1741-1782) en sus *Cartas Marruecas*, nos habla de la ficticia correspondencia entre el moro Gazel Ben-Aly y su amigo Ben-Beley, nos informa sobre ciertos acontecimientos ocurridos en su viaje de Gibraltar a Cádiz. En el tema que a nosotros nos interesa, realiza el siguiente comentario al hablar de uno de los gitanos, el "Tío Gregorio".

Su oficio era liar cigarros, dándolos ya encendidos de su boca a los caballeritos, atizar velones, decir el nombre y mérito de cada gitana, llevar el compás con las palmas de las manos cuando bailaba alguno de sus más apasionados protectores, y brindar a su salud con medios cantaros de vino" (Cadalso, 1827: 44).

Según Gamboa (2005: 90), las palmas, "la más certera y esencial de las percusiones flamencas", constituyen el acompañamiento rítmico fundamental del cante, el baile y el toque de la guitarra.

Como afirma Pérez Celdrán, "junto al de la guitarra, no hay son alguno más importante que el de las palmas [...] Las palmas establecen una conformación de entendimiento entre los dos extremos que hacen posible el mensaje del cante, porque si bien éste es de creación unilateral, para que sea perfecto precisa de la otra parte (Pérez Celdrán, cit. por Blas Vega y Ríos Ruiz, 1990: 564).

Las palmas se han convertido a lo largo de los años en uno de los signos distintivos más representativos del flamenco. Esta forma de acompañamiento rítmico, junto con el realizado por los golpes de nudillos en la madera de mesas



y barras, fue el originario y más primitivo, surgido en los comienzos de este arte, mucho antes de que se empezaran a usar el cajón y otros muchos instrumentos de percusión que se emplean hoy en día.

Las palmas en el flamenco se fundamentan sobre todo en el parámetro rítmico, que se desarrolla dentro del concepto “compás”, es decir, de los ciclos rítmicos característicos de la música flamenca.

El dominio básico de esta forma de acompañamiento y el conocimiento de los diferentes ritmos, son base fundamental tanto para bailaores, cantaores, guitarristas y percusionistas, por lo que constituye un complemento ideal y esencial en su formación.

Los palmeros que acompañan el cante, el baile o la guitarra tienen que controlar permanentemente las siguientes funciones: mantener el compás, acompañar las letras con palmas sordas o sonoras según se precise, dar respuesta al cante o al baile, contestación de los tercios¹¹, acompañar las escobillas¹² y acelerandos (subidas de *tempo*) de baile, acompañar las diferentes falsetas¹³ de la guitarra, y también remarcar los remates y los cierres¹⁴. De ahí que el aprendizaje de las palmas requiera mucha práctica y tiempo, no solo

¹¹ Los versos melódicos de que consta cada estrofa, en referencia a los diferentes momentos de la interpretación. También puede denominarse tercio a cada uno de los momentos de interpretación de un cante completo (Gamboa y Núñez, 2007, p. 553).

¹² La Escobilla es uno de los zapateados más brillantes de la coreografía del baile flamenco, propia de las alegrías y la soleá (ibídem, p. 223).

¹³ Las falsetas son solos instrumentales de libertad creativa con modelos de estructura formal interna más o menos prefijados que se alternan con las estrofas del cante. Creada por el instrumentista, es retenida en su memoria y forma parte del repertorio personal de cada instrumentista flamenco. A diferencia de los solos improvisados por los músicos de jazz, en la música flamenca, más que creaciones espontáneas improvisadas, consiste en el manejo de un amplio repertorio de falsetas de las que se hace uso para la inspiración de una interpretación. (ibídem, p. 239).

¹⁴ Cadencia rítmica o melódica que tiene la función de concluir una sección o el final de un cante. Todos los estilos flamencos tienen unas características propias que utilizan como cierre, normalmente, en los últimos tiempos del compás (ibídem, p. 149).

para adquirir los reflejos de cambios y elasticidad métrica¹⁵, sino para aprender a simultanear todas estas funciones que se desarrollan en el cante, el baile y la guitarra, ayudando así en su interpretación.

Existen dos tipos y sonoridades del empleo de las palmas en el flamenco, las palmas sordas (Figura 5), ahuecando un poco las manos, el sonido se produce golpeando las palmas una contra la otra, de esta manera, obteniéndose un sonido suave y grave. Se emplean para acompañar de forma liviana a la guitarra y al cante



Imagen 5. Colocación de las manos para la percusión de las palmas sordas



Imagen 6. Colocación de las manos para la percusión de las palmas sonoras o brillantes

Las palmas sonoras o brillantes (Figura 6), se emplean para el resto de partes que constituyen la música flamenca, cuando se requieren una mejor

¹⁵ Otro de los problemas para comprender la métrica flamenca es el hecho de que los guitarristas, y sobre todo los cantaores, suelen estirar o acortar alguno de los tiempos del compás a discreción, a fin de conseguir un efecto emocional determinado, acorde con la estética del cante jondo, dotando al compás flamenco de una cierta “elasticidad” que le es característica (ibídem, p. 213).



presencia del elemento compás, particularmente en los palos festeros (bulerías, alegrías, tangos, etc.). Su sonido se produce golpeando con los dedos de una mano la palma abierta de la otra.

Una de las características de la concepción de las palmas y su interpretación es el hecho de que es necesaria la participación de al menos dos voces o líneas, de las cuales una de ellas realizará un acompañamiento base que marcará los tiempos fundamentales de cada compás. Simultáneamente a éste, la otra línea podrá hacer los patrones de segunda voz como apoyo de los patrones base, haciendo variaciones y contratiempos. De este modo, conseguiremos un enriquecimiento rítmico y variado de acompañamiento y apoyo en las diferentes situaciones de interpretación, aportando así, una riqueza musical determinante para la música flamenca (Utrilla, 2010: 10).

Junto a estos acompañamientos, se utiliza el acompañamiento del pie, coincidiendo éste con la pulsación y acentos más importantes de los diferentes palos¹⁶ flamencos.

6. El compás flamenco

A diferencia del significado que tiene el término compás para la música culta occidental, el compás flamenco se refiere a la secuencia básica que muestra los patrones rítmicos con sus acentuaciones propias del palo o estilo.

El compás, siempre. Es una brújula interior, que nos marca, permanentemente la ruta a seguir a la hora de comprender estructura métrica subyacente a los diferentes palos o estilos de la música flamenca. La concepción y la exteriorización de los cantos, de los bailes y de los toques flamencos, no se entenderían sin su presencia. Eterno compañero de viaje rítmico y musical de todos los que nos dedicamos a este maravilloso mundo de la música.

¹⁶ Terminología que se utiliza para hacer referencia a los diferentes estilos de la música flamenca.

“Tener compás” en el flamenco es tener bien interiorizada la distribución de acentos de los particulares compases de amalgama y expresarlos naturalmente. Se puede tener ritmo y no tener compás, como se ha podido apreciar en varios de los desafortunados encuentros entre músicos flamencos y músicos de jazz organizados sin ton no son, incapaces los últimos de mantener una sesión común sobre la base rítmica de la bulería (Torres, 2005: 24).

El compás es un elemento diferenciador de la música flamenca; el dominio y la interiorización del mismo proporciona la base para cuadrar el cante, el toque y el baile. El mejor modo de aprenderlo es interiorizándolo, sentirlo latir en la mente y en el corazón. Sólo de esta manera, a través del dominio del compás, la música fluye de modo natural y espontánea, llegando a la liberación que nos propicia la creatividad y la improvisación.

Sin el dominio del compás o “soniquete”, no podremos acompañar el variado repertorio de palos que se interpretan en el flamenco. Si todo este mundo rítmico se domina, el palmero podrá apoyar la letra del cante, el toque y el baile a voluntad: bien acentuándolas, sincopándolas, introduciendo contratiempos, etc.

El compás forma parte de ese cúmulo de vivencias sobre las que se hace imprescindible cimentar los cantos, toques y bailes de la música flamenca. Es admirable ver en las fiestas flamencas la conjunción de toda esa multitud de gente flamenca, cantando, tocando, bailando y jaleando siempre a compás.

La métrica sobre la que se realizan los diferentes estilos de la música flamenca suele ser una de las principales dificultades que nos encontramos a la hora de comprender el compás flamenco.

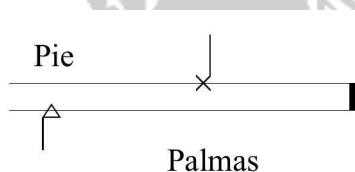
Sin embargo, el conjunto de compases que sirven de marco rítmico a la música flamenca se limita a un reducido número de tres. Aunque parezca increíble toda la música flamenca se enmarca y engloba en tres tipos de compases:



- Compás binario
 - Compás ternario
 - Compás de amalgama (de 12 tiempos):
- } *Seguiriya*
} *Soleá /Alegrías*
} *Bulerías*

6.1. Compás binario

La estructura formal del compás binario flamenco está compuesto por dos tiempos que a su vez están subdivididos en dos partes cada uno de ellos. Sobre la estructura de este compás se interpretan géneros tan populares y flamencos como los tientos o los tangos.



Ejemplo Musical 4. Notación utilizada para las transcripciones

6.1.1. Esquemas rítmicos en compás binario

Los tangos es uno de los cantes básicos del acervo flamenco. En torno a ellos se agrupan cantes como la zambra, los tientos, tanguillos, rumba, farruca, taranto, garrotín, milonga, colombiana, zapateado y marianas, que se basan en la métrica binaria

Los músicos flamencos suelen contar en este tipo de palos de la siguiente forma:

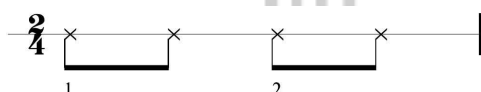
1 2

Tanto los cantaores como los guitarristas se apoyan con el pie, coincidiendo con la acentuación típica, en las siguientes partes del compás:



Ejemplo musical 5. Ejemplo de transcripción del apoyo del pie en los tangos

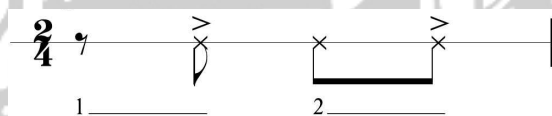
La métrica empleada para los compases binarios es el compás de 2/4 y en su forma básica, podría representarse como norma¹⁷:



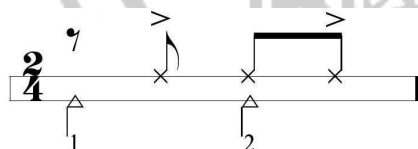
Ejemplo musical 6. Ejemplo de transcripción para los compases binarios

6.1.2. Patrones rítmicos de palmas en compás binario

Los diferentes acompañamientos de los tangos se realizan con palmas sordas y sonoras. Normalmente en los tientos se realizan acompañamientos y pequeños remates con palmas sordas. Durante los tangos se realizan diversos acompañamientos de base con palmas sonoras, contratiempos y cierres, respondiendo al cante en numerosas ocasiones. En el acompañamiento de palmas base de los tangos y en casi todas sus variantes, no suele marcarse el primero de los tiempos:



Ejemplo musical 7. Patrón base de palmas de los tangos y la rumba¹⁸



Ejemplo musical 8. Patrón base de palmas de los tangos con el apoyo del pie¹⁹

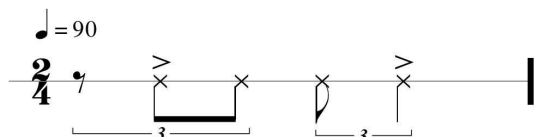
¹⁷ Tomando la negra como pulso, existen transcripciones en compás de 4/4.

¹⁸ En la rumba se emplean los mismos patrones de palmas que en los tangos.

¹⁹ Los palmeros utilizan el apoyo del pie, acentuando las partes más importantes del compás como apoyo del acompañamiento de palmas.

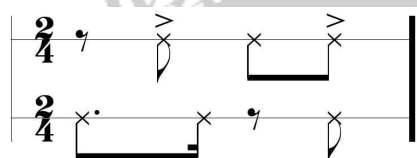


Dentro del estilo de los compases binarios, existe un palo de una característica métrica especial, son los tanguillos de Cádiz:

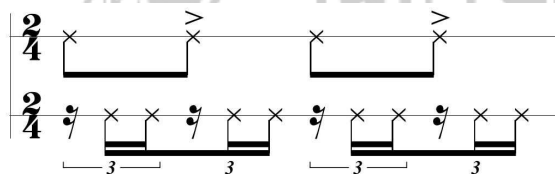


Ejemplo musical 9. Patrón base de palmas de tanguillos

Al igual que las bulerías, una de las características importantes del compás de los tangos es el variado y complejo patrón de contratiempos y dobles palmas²⁰ utilizados. Un ejemplo claro lo tenemos cuando escuchamos los tangos “No naqueres más de mí²¹” de Camarón:

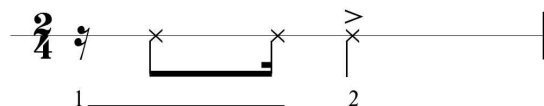


Ejemplo musical 10. Patrón de dobles palmas con contratiempos en los tangos



Ejemplo musical 11. Patrón de dobles palmas con contratiempos de tresillos en los tangos

El cierre de la mayoría de interpretaciones en los compases binarios se hacen en el segundo tiempo:



Ejemplo musical 12. Cierre por tangos

²⁰Se refiere a tocar las palmas haciendo contratiempos. Un palmero toca un patrón de base y el otro las dobla realizando contratiempos entre cada uno de los pulsos (Gamboa y Núñez, 2007, p. 203).

²¹ Camarón de la Isla (1975). *Arte y Majestad*. Madrid: Universal Music (1995).

6.2. Compás ternario

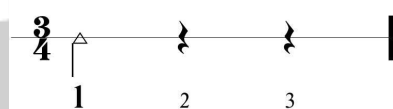
Los estilos que proceden directamente del repertorio tradicional andaluz y que han terminado por integrarse en el flamenco, se basan en el compás ternario característico de la música tradicional española y presente, además de fandangos, jotas o seguidillas boleras.

El compás ternario es el que sostiene todos los estilos localizados en Andalucía Oriental. En este trabajo nos vamos a centrar en los fandangos de Huelva y en las sevillanas como patrón rítmico base. Además de estos, otros cantes de rítmica ternaria son: los verdiales, jaberías, los navideños, designados como cantes abandolaos.

6.2.1. Esquemas rítmicos en compás ternario

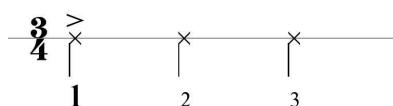
1 2 3

Tanto los cantaores como los guitarristas se apoyan con el pie marcando el primer tiempo del compás:



Ejemplo musical 13. Acompañamiento del pie en fandangos de Huelva y sevillanas

La forma de transcribir los compases ternarios del flamenco es la siguiente:



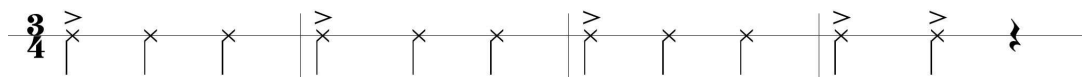
Ejemplo musical 14: Metro base de los fandangos de Huelva y las sevillanas

La acentuación de este de compás coincide con la habitual en la música occidental.



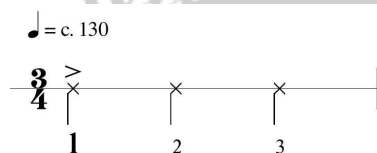
6.2.2. Patrones rítmicos de palmas en compás ternario

Los fandangos tienen un ciclo de elementos armónicos, rítmicos y formales compuesto por cuatro compases de 3x4, con la siguiente distribución de acentos:

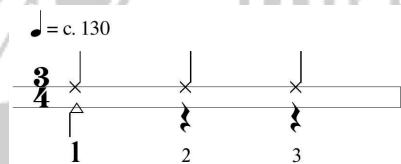


Ejemplo musical 15. Secuencia rítmica de los fandangos de Huelva

En el siguiente ejemplo podemos observar el patrón rítmico base de los compases ternarios:

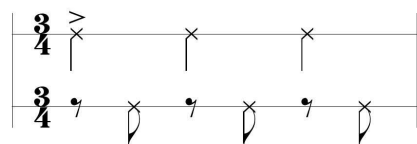


Ejemplo musical 16. Patrón rítmico base de los fandangos de Huelva y las sevillanas²²



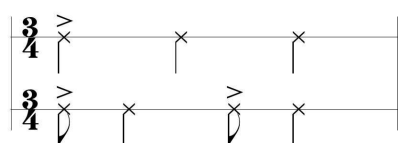
Ejemplo musical 17. Ritmo base de palmas de los tangos y las sevillanas con el apoyo del pié

Como en los anteriores palos flamencos, en los fandangos y las sevillanas también aparecen los contratiempos y dobles palmas:



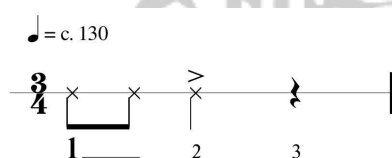
Ejemplo musical 18. Dobles palmas con contratiempos en fandangos de Huelva y sevillanas

²² Los patrones rítmicos de palmas de los fandangos se emplean igualmente en las sevillanas.



Ejemplo musical 19. Dobles palmas con contratiempos en fandangos de Huelva y sevillanas

Los cierres en los Fandangos de Huelva suelen ser en el segundo tiempo de la serie de cuatro compases y en las sevillanas, coincidiendo con el acento del primer tiempo del compás:



Ejemplo musical 19. Cierre típico de los fandangos de Huelva

6.3. Compases de amalgama (de 12 tiempos). El compás de la seguiriya

El compás de amalgama de 12 tiempos es el más representativo y característico de la música flamenca, a él se circunscriben gran parte de los estilos localizados en el valle del Guadalquivir. Su estructura rítmica y sus acentos marcan los diferentes estilos. Dependiendo de los diferentes elementos armónicos, formales y la velocidad, estaremos en un palo o en otro, siempre con la base del compás de 12 tiempos aunque, como veremos, hay diferentes modos de organizar la secuencia de pulsos y acentos.

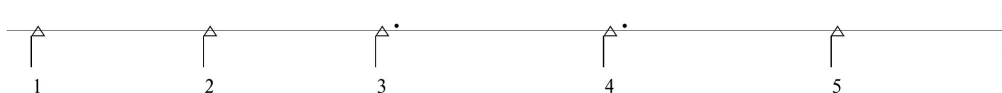
6.3.1. Esquemas rítmicos en compás de seguiriya

Un cante básico y de referencia en el flamenco es la seguiriya, basado en un compás de amalgama que presenta una sorprendente distribución de acentos. Los flamencos cuentan las partes del compás de una forma sencilla particular, como si se tratase de un compás de 5 tiempos: el primero, segundo y quinto tiempo de subdivisión binaria y el tercero y cuarto de subdivisión ternaria:



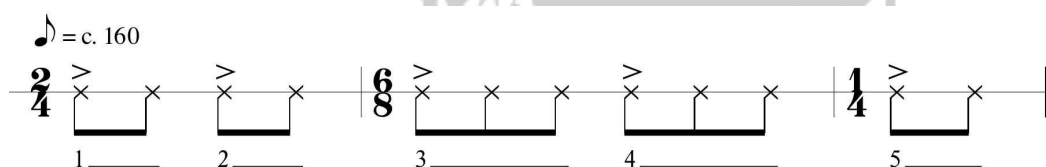
1 1 2 2 3 3 3 4 4 4 5 5

Tanto los cantaores como los guitarristas se apoyan en con el pie en la siguiente parte del compás:



Ejemplo musical 20. Ejemplo de transcripción del apoyo del pie en la seguiriya

Para su representación, adoptaremos una métrica integrada por los compases 2/4 + 6/8+ 1/4. Por tanto, jugando con estos indicadores de compás, quedaría así:



Ejemplo musical 21. Ejemplo de la transcripción de la métrica de la seguiriya

Para Gamboa y Núñez (2007), la métrica de la seguiriya está basada en la inversión del orden de la amalgama de la soleá, o sea, un compás de 3/4 alternado con uno de 6/8. Un ejemplo claro lo tenemos transcripción de la seguiriya del maestro guitarrista Sabicas "Sentimiento Gitano", realizada por Alain Faucher (1999: 66):



Ejemplo musical 22. Compás de la seguiriya
 (Fuente: Gamboa y Núñez, 2007)

Aunque existe una regularidad rítmica en la anterior propuesta, en cuanto a acentuación se refiere, nos parece más acertada nuestra propuesta, tal y como puede verse en el ejemplo 21.

6.3.2. Patrones rítmicos de palmas en la seguiriya

Al igual que la soleá, el acompañamiento de palmas básico de la seguiriya se puede realizar con palmas sordas o bien con palmas sonoras, dependiendo en la parte en la que se encuentre del palo y corresponde a:

$\text{♩} = c. 160$

1 _____ 2 _____ 3 _____ 4 _____ 5 _____

Ejemplo musical 23. Patrón base de palmas de la seguiriya

$\text{♩} = c. 160$

1 _____ 2 _____ 3 _____ 4 _____ 5 _____

Ejemplo musical 24. Patrón base de palmas de la seguiriya con el apoyo del pie

Como en los anteriores palos flamencos, en la seguiriya también se pueden realizar contratiempos y dobles palmas:

1 _____ 2 _____ 3 _____ 4 _____ 5 _____

1 _____ 2 _____ 3 _____ 4 _____ 5 _____

Ejemplo musical 25. Patrón de dobles palmas con contratiempos en la seguiriya

Los cierres se suelen hacer en el pulso 10 pero, si contamos como los flamencos éste correspondería al 5:

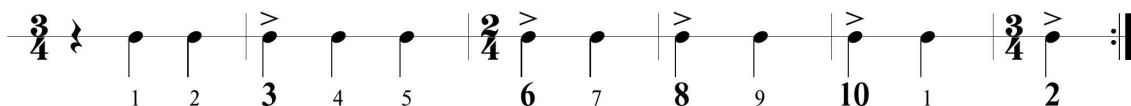
1 _____ 2 _____ 3 _____ 4 _____ 5 _____

Ejemplo musical 26. Cierre de la seguiriya



6.4. El compás de la soleá: propuestas de transcripción

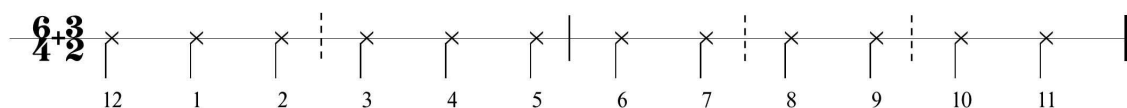
Según Fernández (2008), la figura idónea para representar el pulso de la soleá es la negra, ya que el aire andante o moderato de este palo así lo requiere. Representa de este modo el compás de la soleá:



Ejemplo musical 27. Transcripción del compás de 12 tiempos

La anterior propuesta es perfectamente plausible aunque, desde nuestro punto de vista, no del todo satisfactoria.

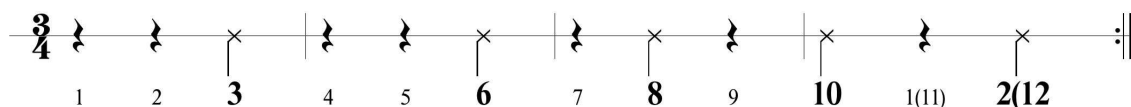
Otra forma de transcribir el compás de soleá lo propone Jiménez de Cisneros (2015). Utilizando un canon de alternancia métrica (*hemiolia*) compuesta por la suma de los compases $6/4 + 3/2$, organiza los seis primeros tiempos en compás ternario y los seis últimos en binario:



Ejemplo musical 28. Compás de 12 tiempos de la soleá
 (Fuente: Jiménez de Cisneros, 2015)

Muchas transcripciones para guitarra se hacen sobre la base métrica de la suma de dos compases de $3/4$ o bien cuatro compases de $3/4$ si la base de pulso es la negra. Aunque guitarristas como Juan Manuel Cañizares utilizan la fórmula $3/4 + 3/4 + 2/4 + 2/4 + 2/4$, y Manolo Sanlúcar emplea esta otra: $3/4 + 3/4 + 4/4 + 2/4$ (Jiménez de Cisneros, 2015: 135).

A continuación se expone la transcripción basada en la regularidad métrica del compás $3/4$:



Ejemplo musical 29. Compás de la soleá escrito en 3/4

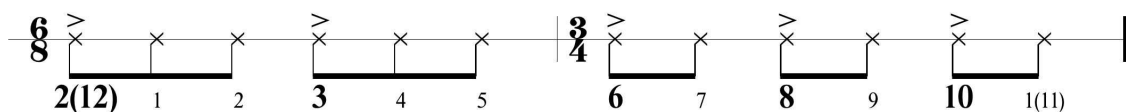
Esta posibilidad puede ser útil para transcribir los patrones rítmicos que se emplean en las escobillas del baile. Después de sopesar diferentes alternativas, la métrica que consideramos más adecuada, y respetuosa con los acentos, sería la representada por la siguiente secuencia de compases:

$$3/8 + 3/8 + 2/8 + 2/8 + 2/8$$

Sin embargo, somos conscientes de que leer una partitura con tantos cambios de compás supondría un esfuerzo muy grande y no facilitaría en exceso las cosas. La forma de simplificarla es reducir el uso de la amalgama de compases, alternando el de 6/8 con el de 3/4, tomando la corchea como unidad de pulso.

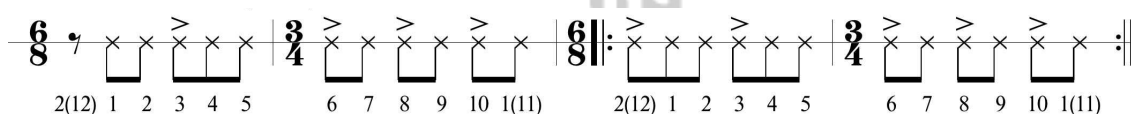
Nos lleva a inclinarnos por tal opción el movimiento y acentuación que realizan tanto los guitarristas como los cantaores con el pie cuando interpretan dicho palo. Como ocurre en la música de cámara, el gesto es muy importante y, a la hora de acompañar a un cantaor, a un guitarrista o un bailaor o bailaora, seguir su gesto musical ayuda mucho a la hora de tocar en el grupo, siendo el resultado final mucho más homogéneo y de conjunto. Por otra parte, pensamos que tal posibilidad musicalmente se corresponde más con la figuración rítmica de los diferentes rasgueos de la guitarra y se adapta mejor a las diferentes células rítmicas de las palmas.

Trasladando todo lo dicho a notación rítmico musical, obtenemos la siguiente amalgama de dos compases, uno de 6/8 más uno de 3/4 quedando de la siguiente manera:



Ejemplo musical 30. Ejemplo de transcripción de los palos de 12 tiempos

Normalmente el compás soleá se inicia de manera acéfala, con un silencio de corchea al principio del primer compás solamente:



Ejemplo musical 31. Ejemplo de la transcripción de la métrica de la soleá

6.4.1. Esquemas rítmicos en compás de soleá

El compás de la soleá 6x8 + 3x4 (de 12 tiempos), es uno de los palos básicos más importantes del acervo flamenco, quizá el cante que muestra de manera más nítida el conjunto de elementos que identifican la música flamenca, tanto a nivel rítmico, armónico, como melódico. Su importancia radica asimismo en el hecho de que ésta constituye un grupo genérico, que rige otros cantes como la caña, el polo, las diferentes variantes de cantiñas (alegrías, caracoles, romera, mirabrás), la alboreá, y la bambera.

Basado también en 12 pulsos, la distribución de los acentos es distinta al del compás de la seguiriya. Recordamos la forma de contar que los músicos y bailaores/as flamencos suelen utilizar:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Puesto que estos doce pulsos componen un ciclo que se repite sin descanso, sería más apropiado representarlo de la siguiente forma²³:

²³Por cuestiones eufónicas, al tiempo 12 le llaman 2 y al 11, 1.

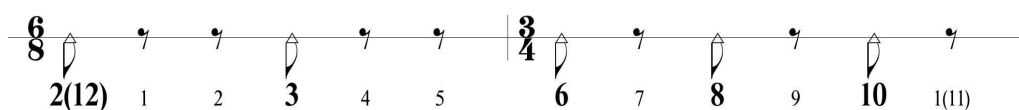
| : 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2 : |

Como ha pasado en las bulerías, el compás de soleá ha sufrido un cambio de acentuación. Muchos de los músicos flamencos actuales acentúan los tiempos de la soleá al igual que se hace en la bulería pero, en un tiempo más lento:

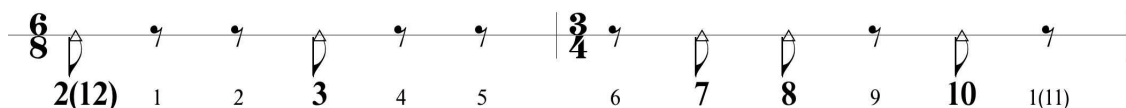
| : 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2 : |

Tradicionalmente, tanto los cantaores como los guitarristas se apoyan con el pie en las partes del compás que se indica en el ejemplo musical 34.

Pero en la actualidad, muchos guitarristas y cantaores marcan los apoyos rítmicos (acentos), de modo similar a como se hace en el patrón de bulerías, no acentuando el sexto pulso y haciendo, en cambio, en el séptimo, como puede verse en el ejemplo musical 35.



Ejemplo musical 32. Patrón rítmico de apoyo del pie en la soleá



Ejemplo musical 33. Patrón rítmico actual del pie de la soleá

6.4.2. Patrones rítmicos de palmas por soleá

Dependiendo en la parte musical en la que se encuentre el palo, los acompañamientos básicos de palmas de la soleá se puede realizar con palmas sordas o bien con palmas sonoras. Habitualmente, como podemos observar en el siguiente ejemplo, durante el cante de la soleá realizamos acompañamientos con palmas sordas:



Ejemplo musical 34. Patrón base de palmas de la soleá²⁴

Con el mismo compás pero con aire más alegre que la soleá, tenemos las alegrías. Éstas surgieron como cante para un baile eminentemente festero. Una característica muy importante de las alegrías y también de la soleá es la escobilla y la subida. En esta parte del baile, se hace un acompañamiento con base seguida de palmas y sus respectivos acentos y finalizamos por bulerías, realizando diferentes contratiempos de palmas:

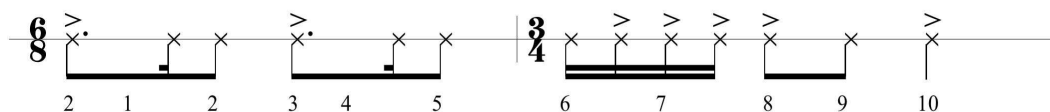
Ejemplo musical 35. Dobles palmas con contratiempos en la escobilla de alegrías y soleá

Añadimos algunos de los contratiempos y dobles palmas utilizados en la soleá. La primera voz está situada en el pentagrama superior y las dobles palmas y contratiempos están en el pentagrama inferior. Normalmente, la variación se produce en la segunda parte del compás flamenco, o sea, en el 3/4:

Ejemplo musical 36. Patrón de dobles palmas con contratiempos en la soleá

Conviene tener presente que los cierres se suelen hacer en la parte 10 del compás de soleá, o sea, coincidiendo con el tercer tiempo del compás de 3/4:

²⁴ En las alegrías utilizamos los mismos patrones rítmicos de palmas que en la soleá.



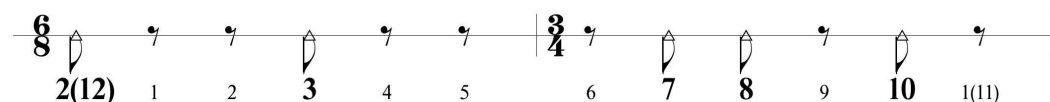
Ejemplo musical 37. Cierre de la soleá

6.4.3. Esquemas rítmicos en compás de bulerías

Aunque con un aire mucho más vivo, las bulerías siguen el mismo compás de la soleá. Antiguamente las bulerías poseían la misma acentuación que la soleá pero, como ya hemos señalado antes, actualmente la acentuación de los pulsos de este palo flamenco ha cambiado, siguiéndose el siguiente esquema:

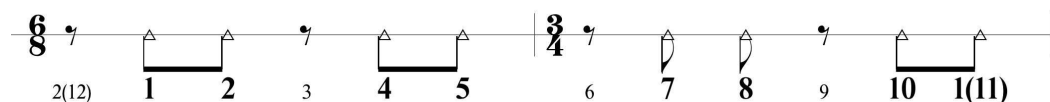
| : 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2 : |

Coincidiendo con la acentuación típica de las bulerías, cantaores y guitarristas se apoyan con el pie en las siguientes partes del compás:



Ejemplo musical 38. Apoyo del pie en las bulerías

Una forma muy característica de marcar el compás de bulerías lo encontramos en el gran maestro Paco de Lucía²⁵. Él se marcaba de forma similar al patrón sincopado que utilizaba Camarón cuando se acompaña con las palmas:

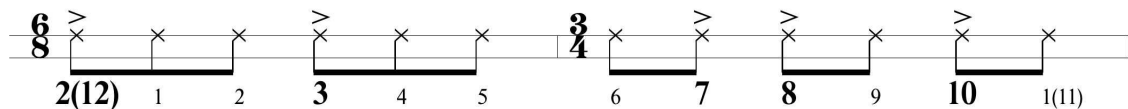


Ejemplo musical 39. Apoyo del pie que utilizaba Paco de Lucía en las bulerías

²⁵ Cf. documental Francisco Sánchez – Paco de Lucía (2003, minuto 44).



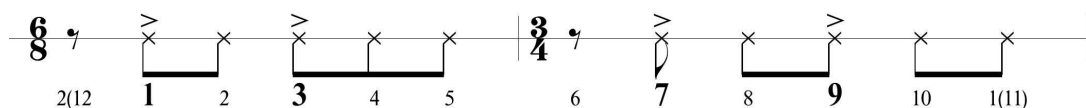
Para contar el compás de bulerías, la acentuación se produce en el 3, 7, 8, 10 y 12(2):



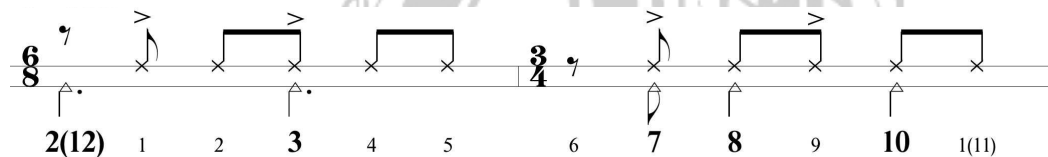
Ejemplo musical 40. Patrón rítmico de las bulerías

6.4.4. Patrones rítmicos de palmas en las bulerías

Normalmente, los acompañamientos y contratiempos de palmas de las bulerías se realiza con palmas sonoras:



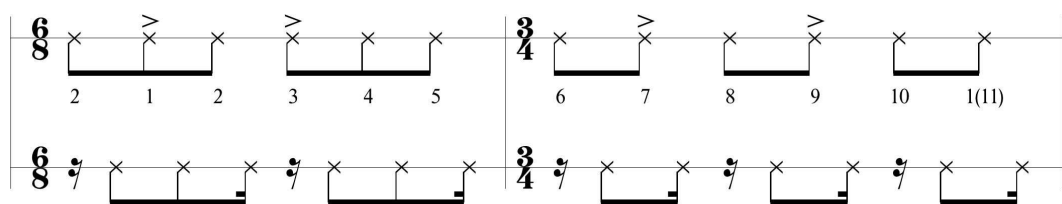
Ejemplo musical 41. Patrón base de palmas por bulerías



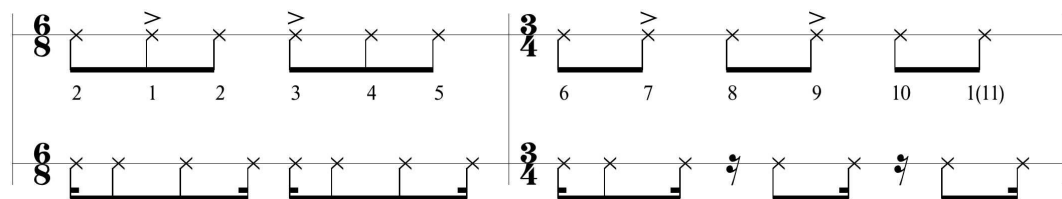
Ejemplo musical 42. Base rítmica de palmas por bulerías con el apoyo en el pie

Una de las características más importantes de las bulerías es el variado y complejo patrón de contratiempos y dobles palmas utilizados. Podemos escuchar una muestra virtuosística por parte de los palmeros en la introducción de las bulerías de Paco de Lucía "Cepa Andaluza"²⁶:

²⁶Paco de Lucía, Cepa Andaluza, en *Fuente y Caudal*. Madrid: Universal Music (1973/2002).

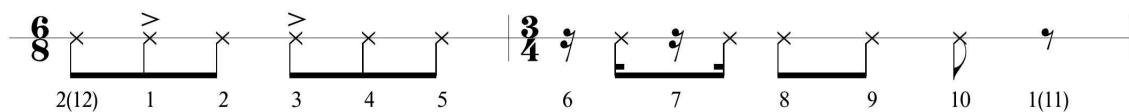


Ejemplo musical 43. Patrón de dobles palmas con contratiempos en las bulerías



Ejemplo musical 44. Patrón de dobles palmas con contratiempos en las bulerías

Al igual que en la soleá, los cierres se suelen hacer en el 10:



Ejemplo musical 45. Ejemplo de cierre por bulerías

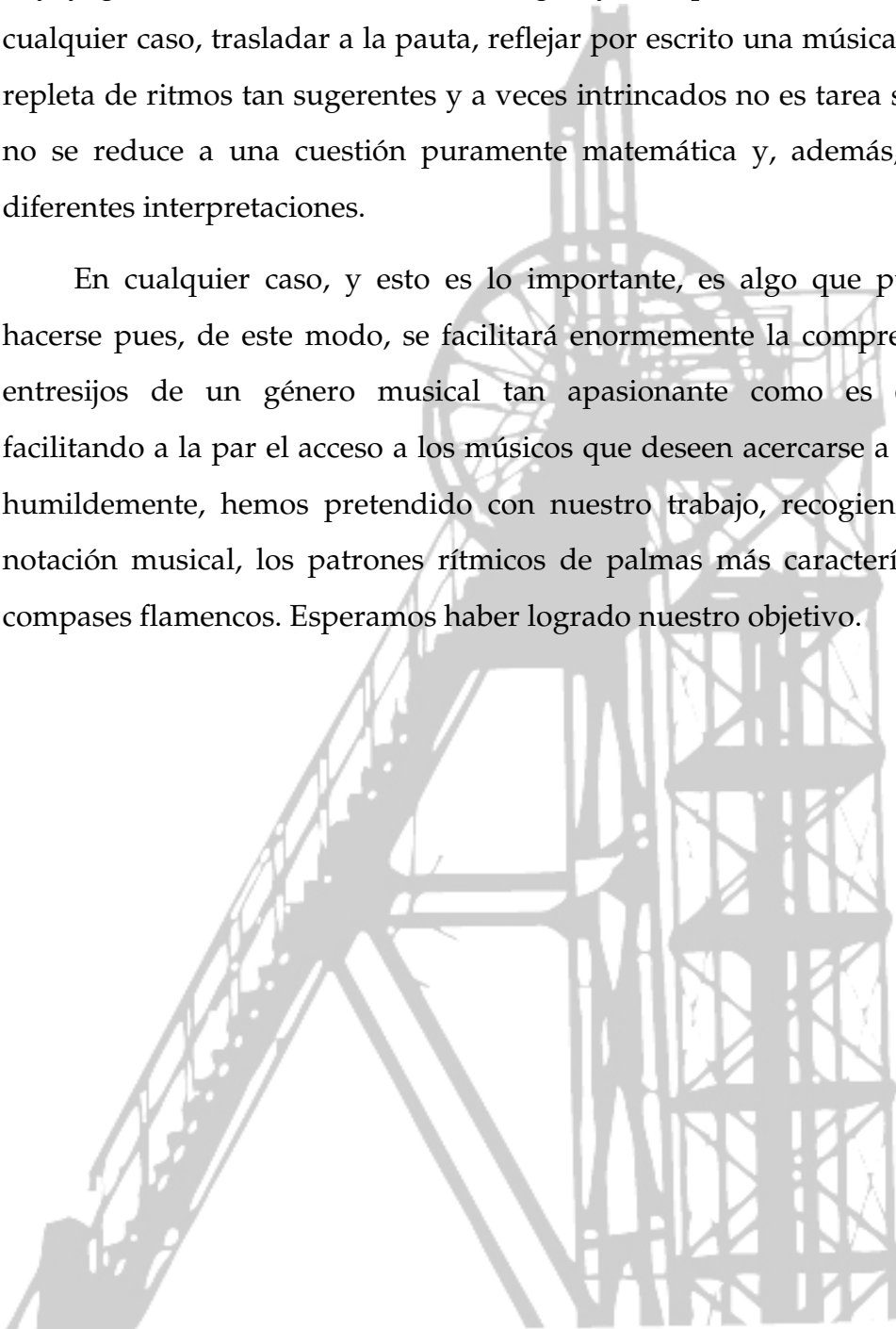
7. Conclusiones

A través de este trabajo se ha podido constatar que el empleo de las palmadas (palmas) como acompañamiento en actividades musicales es un recurso muy extendido y presente en diferentes culturas, principalmente en las orientales y africanas. Cada pueblo ha desarrollado técnicas distintas para el batido de las palmas. Se trata de una tradición que viene de antiguo y que, con el gran interés suscitado por la familia de la percusión a partir del siglo XX, ha terminado por recalar incluso en la música culta. Pero es en el flamenco donde la técnica del palmeo ha experimentado un desarrollo más espectacular, hasta el punto de convertirse, junto al baile y los taconeos, la voz y la guitarra, en un elemento imprescindible de este género musical.



Durante mucho tiempo se ha insistido en la imposibilidad de encerrar la música flamenca entre las cinco líneas del pentagrama, una idea que, a día de hoy y gracias al auxilio de la tecnología, ya no puede mantenerse más. En cualquier caso, trasladar a la pauta, reflejar por escrito una música tan especial, repleta de ritmos tan sugerentes y a veces intrincados no es tarea sencilla, pues no se reduce a una cuestión puramente matemática y, además, se presta a diferentes interpretaciones.

En cualquier caso, y esto es lo importante, es algo que puede y debe hacerse pues, de este modo, se facilitará enormemente la comprensión de los entresijos de un género musical tan apasionante como es el flamenco, facilitando a la par el acceso a los músicos que deseen acercarse a él. Es lo que, humildemente, hemos pretendido con nuestro trabajo, recogiendo en él, en notación musical, los patrones rítmicos de palmas más característicos de los compases flamencos. Esperamos haber logrado nuestro objetivo.



8. Referencias

- ÁLVAREZ, A. (2003). *El toque flamenco*. Madrid: Alianza Editorial.
- BLADES, J. (1984). *Percussion Instruments*. Londres: Faber and Faber.
- BLAS VEGA, J. y RÍOS RUIZ, M. (1988). *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*. Madrid: Cinterco.
- DONNIER, Ph. (1985). *El duende tiene que ser matemático*. Córdoba: Virgilio Márquez.
- FERNÁNDEZ, L. (2004). *Teoría musical del flamenco*. Madrid: Acordes Concert.
- FERNÁNDEZ, L. (2008a). *Flamenco al Piano 1. Soleá*. Madrid: Acordes Concert.
- FERNÁNDEZ, L. (2008b). *Flamenco al Piano 2. Tangos*. Madrid: Acordes Concert.
- FERNÁNDEZ, L. (2008c). *Flamenco al Piano 3. Bulerías*. Madrid: Acordes Concert.
- FERNÁNDEZ, L. (2008d). *Flamenco al Piano 4. Alegrías*. Madrid: Acordes Concert.
- GAMBOA, J. M. (2005). *Una Historia del Flamenco*. Madrid: Espasa Calpe.
- HURTADO TORRES, D. (2006). La transcripción musical flamenca. Entre la ciencia y el arte. *Musicalia*, (4), 134. Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/11479944/Musicalia-4>.
- JIMÉNEZ DE CISNEROS, B. (2015). *Ritmo y Compás*. (libro digital).
- NARANJO, F. J. (2008). Percusión Corporal en diferentes culturas. *Música y Educación*, (76), 59-69. Recuperado de http://www.academia.edu/6372868/Bodypercussion_in_diferent_cultures.
- NAVARRO, J. L. Y PABLO, E. (2005). *El Baile flamenco*. Córdoba: Almuzara.
- ORTIZ, F. (1952/ 1996). *Los Instrumentos de la Música Afrocubana*. La Habana: Música Mundana Maqueda.
- TORRES, N. (2005). *Historia de la Guitarra Flamenca. El Surco, El Ritmo y el Compás*. Córdoba: Almuzara.
- ULRICH, M. (1977). *Atlas de Música*. Madrid: Alianza.
- UTRILLA, J. (2007). *El flamenco se aprende*. España: Toro Mítico.
- UTRILLA, J. (2010). La enseñanza de las palmas flamencas. *La Madrugá*, (3), 1-11. Recuperado de <http://revistas.um.es/flamenco/issue/view/9651>.