

INCLUYE

CD

Talio Noda Gómez



**LA MÚSICA TRADICIONAL
CANARIA,
HOY.**



ediciones

Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria



Fotografía: Nacho González

TALIO NODA GÓMEZ,

nacido en Tzacorte, en la Isla de La Palma ha desarrollado su labor pedagógica en Teror y en Las Palmas de Gran Canaria como profesor de segunda etapa de Enseñanza General Básica y actualmente como especialista de Música en la Enseñanza Secundaria Obligatoria.

A poco de empezar a ejercer sintió la curiosidad y el deseo de interesarse por el mundo del folklore tradicional del Archipiélago.

Sus esfuerzos y hallazgos en dicho terreno se han plasmado en libros y artículos relacionados con distintas facetas: *La música tradicional canaria, hoy (1978)*, *Medicina popular en la Isla de La Palma (1984)*, *La seda, un arte palmero de siglos (1985)*, *Salto del Pastor (1990)*, *Décimas de Severo (1992)*, *Otra aportación sobre los mártires de Tzacorte (1995)*; artículos en diversas revistas, así como en su participación en Congresos Nacionales e Internacionales.

Aparte de esta vocación teórica, ha querido también *mojarse* en el terreno práctico, cantando, tocando y dirigiendo grupos musicales como: Bagañetes, Belingo, Taifa, etcétera. Fruto de esta tarea son los discos que han aparecido en el mercado y su intervención en varios programas de televisión.

Actualmente colabora en los Conciertos Escolares de La Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, en la grabación de un disco con temas populares recogidos personalmente en La Isla de La Palma y en la realización de la segunda parte del vídeo dedicado al Salto del Pastor.



MANOLO CARDONA SOSA,

Las Palmas de Gran Canaria, 5 de octubre de 1951.

Estudia Delineación en la Escuela de Maestría Industrial de Las Palmas de Gran Canaria, oficio desempeñado desde 1970 en la empresa Unión Eléctrica de Canarias, S.A. y que alterna con ocasionales trabajos de cartelería, cómic e ilustración a plumilla.

A partir de 1993, descubre el color y apuesta por la dedicación exclusiva a la ilustración de temas de la Historia, Cultura y Naturaleza canaria, colaborando desde entonces con diversos autores, Organismos científicos, Instituciones, o medios de comunicación como *Canarias 7*, con el que ha publicado diversos trabajos de divulgación cultural como *Rutas Canarias* o *Escenas tradicionales de las Islas Canarias*.

Talio Noda Gómez
La música tradicional canaria, hoy

Ilustraciones de Manolo Cardona



ediciones

Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria

Ilustraciones:

Portada de Alberto Manrique

© Ilustraciones de Manolo Cardona Sosa

Copistería Musical: Juan Jesús Doreste

Transcripciones musicales: Juan M. Martín Rodríguez

© De esta edición:

Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, 1998

Bravo Murillo, 21-23 — 35003 - Las Palmas de Gran Canaria

© Del diseño editorial: Carlos Guimeráns, mayo 1998

Fotografía: Txiqui Guillén

ISBN: 84-923249-2-9

Dépósito Legal: G.C. 502-1998

Preimpresión: Daute Diseño S.L.

Impreso por Marco Gráfico.

Todos los derechos reservados.

La presente publicación no podrá ser reproducida,
ni en todo ni en parte, registrada, copiada
o transmitida por ningún medio, sea mecánico,
electrónico, magnético, reprográfico
o de cualquier otro tipo, sin la autorización previa
por escrito de la editorial.

COLABORAN:

Real Sociedad Económica de Amigos del País.

Las Palmas de Gran Canaria

Ministerio de Educación y Cultura. INAEM

Talio Noda Gómez

La música tradicional canaria, hoy

.....

*A aquellos alumnos y profesores del Colegio
Público de Teror, que desde el 73 compartieron
conmigo los primeros esbozos de esta obra.*

.....

Introducción. Lothar Siemens Hernández	13
Introducción. Talío Noda Gómez	17
Cantos más generalizados	25
Isa	28
Folia	30
Malagueña	32
Seguidillas	34
El desafío, las relaciones, las porfías	36
Arrotró	38
Canto del Boyero	40
Romances	42
Rancho de Ánimas	44
Mazurca	46
Baile de Taifas	47
Aires extinguidos	49
Endecha	50
El canario	51
EL HIERRO	
Baile del Vivo	54
Tango Herreño	56
Baile de la Virgen	58
LA GOMERA	
El Tajaraste	62
LA PALMA	
Sirinoque	66
Baile o Romance del trigo-Cho Juan Peñal	70
Aires de Lima	68
Danza de los enanos	73
TENERIFE	
Lo Divino	78
Santo Domingo	80
Tango de la Florida, Baile sentado, Tajaraste de <i>el amparo</i>	82
GRAN CANARIA	
Aires de Lima (Gran Canaria)	86
Baile de la cunita	88
FUERTEVENTURA	
Polca	92
Siote	94
La Berlina	96
LANZAROTE	
Sorondongo	100
La Saranda	102
Rancho de Pascuas	104
MÚSICAS	108
Bibliografías	181



Introducción

.....*Lothar Siemens Hernández*.....

Si hay un tema que ha cobrado vigencia en los últimos treinta años, despertando un vivísimo interés a todos los niveles insulares, es el de la música folklórica canaria. La eclosión de este interés se ha venido concretando, una vez rebasada la euforia primera, en dos corrientes de opinión radicalmente opuestas, aunque, si bien se mira, se trata de aspectos complementarios de un mismo fenómeno regionalista. Por un lado están los que propugnan una renovación del folklore tradicional, dándole entrada a la creación musical y adecuando las letras a los nuevos presupuestos sociales que están planteados en las islas. Por otra parte figuran quienes, como los promotores de este libro, propugnan un mejor conocimiento del folklore tradicional y su mayor difusión entre las nuevas generaciones, convencidos de que ello representa un medio para conseguir una mejor identificación de las gentes con su tierra, un instrumento para acercarse al verdadero sentir popular y un acto de responsabilidad para que siga vivo lo que nuestra auténtica cultura popular, libre de manipulaciones dirigistas, ha ido decantando en el transcurso de cientos de años.

Es un deber abrirle camino a los primeros, puesto que la creación es un acto vital irrenunciable; coartarla no se justifica nunca. No obstante, sí es sano someter a crítica sus resultados. Pero hemos de ser conscientes de que los productos válidos de la creatividad representan siempre un porcentaje mínimo del total, porque para conseguirlos se requiere ineludiblemente un cúmulo notable de actividad inválida. Lo malo es que, a veces, tras la careta de la creación idealista, se oculta el rostro vanidoso de quienes, manipulando a gentes de buena fe, sólo van a sacar su propio provecho, apoyándose también en la industria del disco y en los trapicheos del espectáculo. Nadie debe sorprenderse, pues, de que haya quienes terminen observando con escepticismo a ciertos creadores músico-populares que, proclamando unos idealismos sociales bien sustentados sobre un aparato propagandístico mejor o peor llevado, salen a la palestra de vez en cuando. A estos pocos se les conoce porque suelen ser quienes con más ardor y desprecio niegan la validez actual de la tradición auténtica.

Es evidente que los defensores del tradicionalismo folklórico son, en realidad, más progresistas de lo que muchos se imaginan, y que su labor es absolutamente abnegada y patriótica. Este es el caso, al menos, del palmero

Talio Noda Gómez, autor del presente librito y activo participante en varios de los nuevos grupos folklóricos de Gran Canaria, isla donde ejerce su profesión de maestro. Nos consta que, para la confección de su obra, ha contado con la colaboración valiosa de otro colega suyo, Evelio Croissier Beltrá, hombre sin ambiciones de figurar que posee un agudo talento analítico. Talio ha llevado a cabo una difícil y meditada tarea de información con el fin de elaborar su libro, siguiendo un criterio eminentemente sincrónico: en él se propone dejar constancia, con ambición pedagógica, del estado actual de la música folklórica tradicional de todo el Archipiélago Canario. Su idea primera es poner en mano de los maestros insulares una obra que les facilite las enseñanzas fundamentales de todo lo concerniente a nuestra música popular.

Pero lo cierto es que el interés de este libro sobrepasa su propósito docente. Hay que destacar que en él no sólo queda constancia de cada género musical, sino especialmente de su distribución geográfica y de su intensidad, lo cual lo convierte en un instrumento tan esclarecedor como útil. La redacción rápida, en forma de apuntes, y la cita de ejemplos y letrillas clave, contribuyen a conformar una obra que incluso dará a conocer mejor nuestro folklore a niveles populares, pues a nadie se le esconde que existe una gran demanda de informes que, como el presente, sean concisos y aparezcan desprovistos de toda ambición especulativa. Una buena guía bibliográfica al final sirve para orientar a quienes quieran profundizar en la materia.

Sería de desear que estas enseñanzas folklóricas se complementarán en los centros docentes con la creación de grupos mixtos capaces de interpretar y bailar nuestra música tradicional con el mayor conocimiento posible. Nos consta que Talio realiza ya una labor en ese sentido. Ello es muy importante porque, al contrario de lo que la mayor parte de los nuevos grupos practican hoy, la mayoría de la música tradicional canaria no se hizo sólo para cantarse y tocarse en espectáculos por asambleas de varones parranderos, sino especialmente para ser bailada en las comunidades rurales y ciudadanas por grupos de hombres y mujeres con el acompañamiento de toques y cantos. El papel preponderante de isas, folías, malagueñas, seguidillas, el vivo, el tajaraste, etcétera, como danzas no debe escondérsele a nadie, ni tampoco la gran variedad de versiones que cada uno de estos géneros contiene. Ojalá que este libro sirva también, por tanto, para fomentar la práctica de un folklore musical canario tan variado como auténtico.

•••••LA MÚSICA TRADICIONAL CANARIA, HOY•••••



INTRODUCCIÓN

1 • PROPÓSITO

Se ha querido elaborar un esquema de trabajo que sirva de base a los profesores para futuras y más profundas investigaciones, así como una modesta guía para las clases de música, con sus respectivas audiciones, aplicable, sobre todo, a los alumnos de E.S.O., con el fin de despertar en ellos inquietudes musicales y el amor y la sensibilidad por el folklore canario. Mis experiencias en este sentido a lo largo de varios cursos han sido positivas: los alumnos han llegado a interesarse seriamente por la música y las costumbres de su tierra, por ser algo que conocen y viven, pasando luego a interesarse por otros campos musicales.

La situación actual es de cierta confusión; por una parte se divulga mucho y no siempre con criterios acertados, por otra existen publicaciones casi de elite, demasiado alejadas del público no especializado; ésta podría ser una aportación con carácter de difusión y honestidad para todos los interesados en el tema.

Por lo tanto, nada más lejos de la realidad que pretender que éste sea un trabajo exhaustivo sobre tan amplio campo. Es sólo remover la tierra endurecida para facilitar el crecimiento de buenos ejemplares del árbol folklórico canario.

En cuanto a las transcripciones musicales, realizadas con la mayor fidelidad por don Juan Manuel Martín Rodríguez, debe entenderse que se han incluido con un fin didáctico. Se trata de simples muestras ejemplificadoras de una variedad riquísima; quisiéramos que no se vieran como un empobrecimiento deliberado de la tradición musical ante la imposibilidad de abarcarla en su conjunto.

2 • QUÉ ENTENDEMOS POR FOLKLORE

Es necesario que el alumno al principio tenga una noción clara de lo que es folklore. Hay varias opiniones diferentes de lo que en sí es el folklore.

Su definición etimológica es clara: procede de las palabras folk, pueblo, vulgo; y lore, saber, cultura; por tanto: conjunto de creencias, costumbres y tradiciones propias de la sabiduría de un pueblo. No se puede reducir el tema a su aspecto musical, aunque en el presente trabajo se enfoque éste casi con exclusividad.

Para Lothar Siemens el folklore es todo aquel entramado de tradiciones populares referentes a un doble plano de la vida humana: de un lado el curso de esta vida misma —nacimiento, infancia, amor, muerte;— de otro, la actividad humana relacionada con el ciclo de las estaciones —siembra, cultivo, recolección, por ejemplo, en una sociedad agrícola—.

No cabe duda de que una definición complementa a la otra y que, a la hora de deslindar lo que sea «folklore auténtico», la segunda nos va a dar mucha luz sobre el conjunto de manifestaciones folklóricas.

Otros amplían el concepto, dando cabida en él a motivos actuales, a veces sin una base firme donde construir e introduciendo en el folklore autóctono temas ajenos a estas dos vertientes de la vida y del pueblo antes señaladas.

Respetando las opiniones personales, creemos que el folklore es todo aquello que nace del pueblo o que éste ha adoptado haciéndolo propio, dándole unas características especiales o sello que lo diferencie del de los demás pueblos. Desechamos todo lo que se hace con fines lucrativos y que no tiene relación alguna con los intereses y actividades propias de ese pueblo.

3 • EL FOLKLORE MUSICAL EN CANARIAS

En la actualidad, enmarcado aún en el amplio movimiento mundial de los años 60 y 70, se da un resurgir del folklore canario, pero ¿se trata de auténtico folklore canario? En parte así es, sin duda: tras un amplio periodo de productos mistificados, pseudofolklóricos, lanzados de cara al turismo, una serie de individualidades y grupos se han preocupado de rescatar y recrear lo que aún había —y hay— en el pueblo canario. Pero a la hora de dar a conocer públicamente sus resultados, hay fallos esenciales: podrían señalarse, a manera de ejemplo, la ausencia casi completa en ciertos grupos de la mujer y del

baile, elementos tan esenciales al folklore musical como pueda serlo el canto. Otro aspecto es la intervención de motivos extrafolklóricos, de forma especial la «protesta» en sus diversas formas, cuando ésta no nace del pueblo ni la ha adoptado como suya.

Si nos atenemos a un criterio extremadamente indigenista, poco iba a quedar en pie, ya que con la Conquista y la llegada de elementos colonizadores, el pueblo aborigen perdió casi todo su modo de vida particular, al adoptar la organización social, económica, religiosa y lingüística de los invasores. Es de notar también la influencia de elementos extranjeros en la formación de nuestro folklore, ya que, por la situación geográfica del archipiélago, nuestras islas eran punto obligado de paso entre Europa y América.

Por ello, ateniéndonos a un criterio más amplio, hay que considerar como nuestro todo aquello que ha entrado a formar parte del acervo popular a lo largo de estos cinco siglos.

Hay también canciones (*Lo Divino, Sombras del Nublo, Campanas de Vegueta*, etcétera) inspiradas en el folklore y que se han popularizado.

A pesar de todo, existe todavía, al margen de grupos y de todo afán comercial o de lucimiento: el labrador que va improvisando tras los bueyes, la mujer que lava en la acequia y va cantando acompañada del ruido del agua, los pastores que cantan puntos cubanos...

No hay que olvidar que cada persona tiene su estilo propio de interpretar el folklore, debido a las vivencias, ambiente, etcétera. Y esto quizá sea una de las más importantes manifestaciones folklóricas.

4 • PERVIVENCIA DE LA MÚSICA ABORIGEN

En opinión de musicólogos, no queda prácticamente nada de la música anterior a la Conquista. Si acaso ciertas reminiscencias en el baile del Sirinoque de La Palma. Según Lothar Siemens, persiste además en algunos lugares una peculiar manera «racial» de entender y ejecutar la música adoptada, especialmente en La Gomera y El Hierro (entonación colectiva desconcertada, forma de emisión vocal del canto, etcétera).

5 • FOLKLORE INFANTIL

Durante mucho tiempo se le dio poca importancia a este tipo de folklore, que incluye: juegos, entretenimientos, cuentos rimados, reahílas, adivinanzas, oraciones, romances...; sin embargo, la labor de eminentes etnólogos, musicólogos y folkloristas nos ha llevado a valorar en su justa medida la riqueza

del caudal de tradiciones conservado en él. Bajo apariencias poco relevantes se esconden en ocasiones aspectos insospechados del folklore de adultos.

Sirvan de ejemplo: el *gorgojito*, que parece esconder reminiscencias de una danza sexual (Lothar Siemens), o el *sorondongo*, que recogido como juego infantil en distintos puntos del Archipiélago, ha llegado a convertirse en una danza representativa de Lanzarote. Sin nombrar el valor de algunos *romances* rescatados de entre la multitud que se guarda en la memoria infantil.

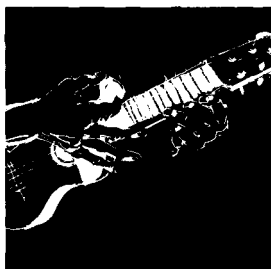
6 • FORMAS DE CELEBRACIÓN

Las ocasiones en que se celebraban estas manifestaciones folklóricas están íntimamente relacionadas con las dos vertientes anteriormente mencionadas. En el curso de la vida: velas de paridas, bodas, velas de difuntos, etcétera; y en el de las estaciones, los cantos de trabajo: finales de cosechas, moliendas, partir almendras, descamisadas, cavas de helechos, siega, etcétera.

7 • INSTRUMENTOS QUE SE EMPLEAN

- INSTRUMENTOS DE CUERDA: tiple, guitarra, laúd, bandurria y, eventualmente a partir de los años 60, el contrabajo. En muchos sitios se ha usado y se sigue usando el violín.
- INSTRUMENTOS DE VIENTO: el pito, la flauta, el acordeón y a veces la caracola (*busio*).
- INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN: hueseras, tambores, chácaras, triángulo y otros, según las ocasiones.

El instrumento típico general de las islas es el tiple. Es una mezcla de guitarra, cuatro, guitarrico... Posiblemente el nombre provenga de su sonido agudo y brillante, que lo relaciona con la voz femenina tiple. Es parecido al tiple de Puerto Rico y a los de Madeira. La barriguilla de la caja de resonancia puede ser elemento adaptado en Fuerteventura y Lanzarote, de influencia morisca, aunque más bien parece una derivación relacionada con las guitarras barrocas, hispanas, y la «chitarra batente» calabresa. Debido a esta barriguilla se le llamó «camellillo». Hay lugares donde se le llama timplillo o contra. En la provincia de Tenerife se toca con cuatro cuerdas, suprimiendo la quinta y afinándolo como las cuatro primeras cuerdas de la guitarra. En la provincia de Las Palmas en general se toca con cinco cuerdas, siendo diferente la afinación y las posiciones. La modalidad de cinco cuerdas se está extendiendo cada vez más por todas las islas.





CANTOS MÁS GENERALIZADOS





.....INCLUÍMOS AQUÍ AQUELLOS CANTOS
Y BAILES QUE SE HAN EXTENDIDO POR EL ARCHIPIÉLAGO Y PUEDEN
OÍRSE EN TODAS LAS ISLAS, SI BIEN CON PECULIARIDADES PROPIAS EN
ALGUNAS DE ELLAS.

SON ÉSTOS: ISAS, FOLÍAS, MALAGUEÑAS, SEGUIDILLAS, MAZURCA,
ARRORRÓ Y CANTOS DE DESAFÍO. CON RESPECTO A ESTOS ÚLTIMOS,
HAY QUE ACLARAR QUE EN MUCHOS CASOS UTILIZAN CUALQUIER AIRE
CANARIO COMO BASE DEL CANTO PARA "TIRARSE PUNTAS" LOS QUE
INTERVIENEN.

PODRÍAMOS AÑADIR QUE ISAS, FOLÍAS, MALAGUEÑAS Y SEGUIDILLAS
SE INCORPORARON AL FOLKLORE CANARIO HACIA EL SIGLO XVIII, ES
DECIR, POSTERIORMENTE AL BAILE DEL VIVO, EL TAJARASTE,
SIRINOQUE, EL TANGO HERREÑO, EL BAILE DEL "GORGOJO", EL BAILE
DEL TRIGO..., QUE CONSTITUYEN UN NÚCLEO ANTERIOR A DICHO
SIGLO.....



ISA



1 • **PROCEDENCIA:** Procede del mismo tronco que la variedad enorme de jotas peninsulares. En algunos lugares de Canarias se conserva con el nombre de jota o jotilla.

Algunas diferencias muy claras entre jotas e isas son:

a) Mientras que la isa atiende preferentemente al baile, la jota se preocupa más en momentos del lucimiento del cantante. Así, en la isa las partes cantable e instrumental son uniformes, no hay diferencias de ritmo en toda la pieza, de forma que los bailarores trenzan la danza sin interrupción. En la jota, la parte cantada por el solista es más lenta que la instrumental, pudiendo así el cantante lucirse a su gusto, mientras los danzantes esperan a los *ritornellos* o estribillos.

b) La isa es, en general, más tranquila que la jota, lo que puede considerarse como una forma más del *aplatanamiento* canario.

2 • **VARIEDADES:** Isa corrida de Fuerteventura. Isa de salón (más culta). Isas propias de cada isla: isa palmera, más refinada; isa tinerfeña, más preciosista; isas majoreras y conejeras, de más carácter por el aislamiento; isa de Gran Canaria, más tosca, más seca, de interpretación a veces escasamente cuidada al no preservarla de influencias extrañas; en Gomera y Hierro, influencia clara de Tenerife.

3 • La isa es el canto alegre y parrandero de las islas. Se canta en las romerías, en los "tenderetes", etcétera.

Nota: a) En general la isa tiene más aceptación popular a la hora de bailarla que cualquier otra danza, debido a la sencillez de sus pasos: cualquiera puede entrar. La isa suelta, mucho más sencilla, consiste en una simple rueda, en la que se intercambian las parejas.

b) Isa significa ¡salta! en bable, dialecto asturiano.

"Asócame" entre tus brazos,
que vengo muerto de frío,
que está nevando en la cumbre
y se me enfría el cariño.

¡Ay de aquel que en una juerga
no sepa cantar la isa,
sería como si un cura
no se supiera la misa!

Cantar bien o no cantar,
en el campo es diferente;
si se llega donde hay gente,
cantar bien o no cantar.

El mirlo canta en el monte,
el capirote en la higuera,
el gorrión en los trigales
y el canario donde quiera.

El cariño que te tengo
no se puede comparar
ni con los pinos del monte
ni con las olas del mar.

Entre la tierra y el cielo
oí una voz en el aire;
quien quiera vivir tranquilo,
que no ponga amor en nadie.

Esta guitarra que suena
tiene boca y sabe hablar,
pero le faltan los ojos
para ayudarme a llorar.

En el Cubo de La Galga,
bajo de un almendro en flor,
le dio mi padre a mi madre
su primer beso de amor.

Despacito y con cuidado,
dice el pastor en la fuente;
primero bebe el ganado,
y después bebe la gente.

Isas hay que no se cantan,
el tiempo las ha escondido;
hay que buscar y encontrarlas
y sacarlas del olvido.

La guitarra que yo toco
siente como una persona;
unas veces canta y ríe,
otras veces gime y llora.

Si el amor que puse en ti
fuera piedra y se pesara,
hiciera casa y cocina
y siempre piedra sobrara.

Si la mañana está fresca
porque acaba de nacer,
dentro de poquitas horas
la noche vendrá otra vez.

Un borracho se murió
y dejó en el testamento:
"Que me entierren en la viña
que yo chupo los sarmientos".

..... A U D I C I O N E S

ISA SUELTA. Los Campesinos. CD adjunto. / ISA. Sección Femenina de Santa Cruz de La Palma. CD adjunto. / ISA. Ancianos de Gáldar. CD adjunto. / ISA DE FUERTEVENTURA. El Folklore de Fuerteventura. CCPC. / ISA CANARIA. Parranda Tradicional de La Aldea. TENESAGA S.A. / ISA PARRANDERA. Los Gofiones. Gofiones a su tierra, CBS S81497. / ISA PARRANDERA. Los Chincanayros. Tajaraste. MOVIEPLAY 170,92/1.

.....



MEMORO CANARIAS 94

FOLÍA



1 • **PROCEDENCIA:** Era un baile de remoto origen portugués, que fue modificado en Andalucía en el siglo XVI, coincidiendo con una adaptación cortesana de danzas populares. Así dejó de ser la danza bufonesca portuguesa para refinarse. En cuanto a la música, procede de un patrón armónico-melódico que ya en el Renacimiento fue conocido como la "Folía de España" y que da lugar a los fandangos y sus derivados en el siglo XVIII. Los bajos de acompañamiento de la Folía canaria —únicos conservados en danzas populares— denotan su entronque con la antigua Folía española, esto es, un origen no popular, de ahí la dificultad actual de interpretar cualquier canario una folía.

2 • Es el canto regional por excelencia, más antiguo que isas y malagueñas. En el siglo XIX aparece como una danza amorosa de parejas. Según descripciones antiguas (Domingo J. Navarro en Memorias de un Noventón) y por la forma de bailarla Los Viejos de Gáldar, se ve claramente este carácter de pieza amorosa de parejas separadas (el hombre no puede tocar a la mujer) que se mueven frente a frente de un lado a otro, castañeando los dedos y dando algunos giros.

3 • **VARIEDADES:** Las propias de cada isla y de cada intérprete, ya que por ser el canto la exteriorización de sentimientos, cada persona lo hace según su forma de ser, debido al ambiente, clima, estado de ánimo...

Al alto cielo subí
a tirar piedras al viento,
y allí me quedé dormido
contigo en el pensamiento.

Arbolito, te secaste
teniendo el agua en el pie,
en el tronco la firmeza
y en la rama un buen querer.

El sagrario de mi alma
sólo guardaba cariños;
hoy guarda recuerdos tristes
de mis amores perdidos.

Timple chiquito y querido,
juguete de mi niñez,
amigo en mi juventud
y alegría en mi vejez.

Triste es tener que llorar,
triste es tener que sufrir,
pero más triste es amar
y no poderlo decir.

Folías, tristes folías,
alma del pueblo canario,
voces de guanche que suenan
todavía en esos campos.

Folías las de mi tierra,
arorró de mi dormir,
sin oírlas nuevamente
no me quisiera morir.

Mira si te quiero o no,
mira si será locura,
que si yo me muero antes,
te espero en la sepultura.

El vidrio de mi ventana
lo empañó con el aliento,
en él escribo tu nombre
y lo borro con mis besos.

Tengo un croto en el zaguán
y una palmera en el patio,
en la "sotea" un rosal
y una cabra en el traspatio.

..... A U D I C I O N E S

FOLÍAS. Agrupación Folclórica La Oliva. CD adjunto. / FOLÍAS. Los Ancianos de Gáldar. CD adjunto. / FOLÍAS. Sección Femenina de Santa Cruz de La Palma. CD adjunto. / FOLÍAS DE MANUEL RAMOS. Olga Ramos y los Zebenzui. Tierra Canaria. ZAFIRO TCL-10. / FOLÍAS. Parranda de la Agrupación de La Aldea. SAGA KPD-10.919.

.....



MALAGUEÑA

.....

- 1 • **PROCEDENCIA:** Procede de la malagueña andaluza entroncada también con el fandango, como la folía, pero adaptada y dulcificada. Puntos en común con la folía son sus bajos y algunos giros melódicos. Pero es una versión algo más moderna.
- 2 • **VARIEDADES:** Las más notables, en el baile.
- 3 • Generalmente, en un momento del baile, suele destacarse un hombre que baila con dos o más mujeres, aparte del resto de los bailadores, que quedan en un segundo término.
- 4 • Canto triste, dulce, manso de las islas. Temas dominantes: amor y madre. Frente a la isa, que mueve a la alegría, la malagueña impone atención del auditorio, silencio, respeto.

En la tumba de una madre
nunca se seca una flor,
porque la riegan sus hijos
con lágrimas de dolor.

A muerte me condenaste
con un simple "no te quiero".
Cómo me sangra la herida
que tus palabras me hicieron.

De mi casa yo me fui,
porque me corrió mi padre,
y al año cuando volví,
cieguita estaba mi madre
de tanto llorar por mí.

El corazón traigo herido
y las lágrimas me duelen;
hablen contigo mis ojos,
ya que mi boca no puede.

Un céntimo le di a un pobre,
y me bendijo a mi madre;
qué limosna tan pequeña,
qué recompensa tan grande.

Cien años después de muerto,
por los gusanos roído,
hallarás entre mis huesos
restos de haberte querido.

Mira si era bonita,
que hasta el mismo enterrador
soltó la pala y el pico,
sacó el pañuelo y lloró.

Al manicomio entré un día
y me pesó haberlo hecho,
"veí" una loca en el patio
que llorando daba el pecho
a su muñeca de trapo.

Un hijo castigó a un padre;
del cielo bajó el castigo:
cuando aquel hijo fue padre,
lo castigaron los hijos.

Cuando mi madre murió,
llamó a mi padre y le dijo:
"Ten cuidado con mis hijos,
qu'el mundo p'a mí acabó".

Una madre se moría,
sus hijos la rodeaban
y el más pequeño decía:
"Madre, mírame a la cara,
no te mueras todavía".

..... A U D I C I O N E S

MALAGUEÑAS. Los Ancianos de Gáldar. CD adjunto. / MALAGUEÑAS. Los Campesinos. CD adjunto. / MALAGUEÑAS DEL SEIS. Los Alzados. Grabaciones ACENTEJO. MD 137. / MALAGUEÑAS DE "TRES" O DE "LOS NOVIOS". El Folklore de Fuerteventura. CCPC-CD-198.

SEGUIDILLAS



- 1 • **PROCEDENCIA:** Posiblemente del área de Extremadura, Alta Andalucía y Castilla la Nueva.
- 2 • Responden a un molde básico común a todas las islas, con variantes múltiples en cada una.
- 3 • **VARIEDADES:**

SEGUIDILLAS:	TENERIFE:	ROBADAS, TANGANILLO Y SALTONAS.
	GRAN CANARIA:	CORRIDAS, SALTONAS Y BAILE DE LA CUNITA*.

Las propias de Gran Canaria, Fuerteventura y Lanzarote.

- **ROBADAS:** se llaman así porque un solista se las "roba" a otro; canta el último verso con el que está ya cantando y continúa él con su estrofa.
- **TANGANILLO:** género de seguidillas más parecidas a las que se bailaban por la provincia de Cádiz. Hoy se cantan mucho en Tenerife, al ritmo de tajaraste.

Para recordarlo:

Al tanganiillo, madre,
al tanganiillo
que al tanganiillo,
que al tanganiillo,
que una pulga saltando
rompió un lebrillo.

**Ver más adelante en Gran Canaria.*

• **SALTONAS:** baile alegre, desarrollado a base de saltos de los bailadores, antes siempre cantadas a continuación de las seguidillas, y hoy con cuerpo propio, interpretándose independientemente en Gran Canaria.

• **CORRIDAS:** parecidas a las robadas, sólo que, en vez de "robarse" el último verso, el siguiente solista continúa de "corrido" con una nueva estrofa.

4 • Es un baile de parejas sueltas, y en algunos lugares de Lanzarote, dada la importancia que llegó a tener, se respetaba que en los bailes de taifas lo ejecutaran sólo los viejos, mientras los jóvenes los observaban.

Seguidillas me pides,
de "cuálas" quieres,
si de las amarillas
o de las verdes.

O de las verdes, niña,
o de las verdes;
yo quiero que me digas
si tú me quieres.

Quítate de mi lado,
muchacho loco,
que ayer yo no te quise,
ni hoy tampoco.

Dices que no me quieres,
ya me has querido,
váyase lo ganado
por lo perdido.

Un cazador, cazando,
perdió un pañuelo,
y vio que lo llevaba
la liebre al cuello.

A buscar caracoles
madruga un tuerto,
con un ojo cerrado
y el otro abierto.

Señores tocadores,
pongan cuidado,
porque estas seguidillas
se han terminado.

AUDICIONES

SEGUIDILLAS. Los Campesinos. CD adjunto. / SEGUIDILLAS ROBADAS. Taifa. GR-009-CD. CD adjunto. / SEGUIDILLAS. El Folklore de Fuerteventura. CCPC-CD-198.



EL DESAFÍO, LAS RELACIONES, LAS PORFÍAS



- 1 • Para el toque, valía cualquier pieza, generalmente la isa, la polca y sus semejantes, y los Aires de Lima. En La Palma son las "relaciones" y en el Hierro "el Santo".
- 2 • Consiste en tirarse puntas, tanto entre un hombre y una mujer, como entre hombre y hombre o mujer y mujer. Se precisa mucho ingenio, ya que la contestación tenía que ser inmediata. Ocurrentes siempre y picantes muchas veces, hacían que de vez en cuando los cantantes terminaran peleándose en serio.
- 3 • Durante el desafío, no había baile; la gente estaba pendiente de las ocurrencias de los participantes.
- 4 • Calaba tanto en el ánimo de los asistentes, que algunos viejos recuerdan las estrofas íntegras de algunos de estos desafíos.
- 5 • Se usaba en las reuniones campesinas, como las velas de paridas, las descamisadas, cantos de porfía, bodas...

A los hombres los comparo
con un barquito de vela
y a la mujer con el viento
que donde quiera los lleva.

Cállate, vete callando,
saco de hierba molida
que el día que tú naciste
nació la cochina mía.

El hombre en el retrato
es donde mejor está,
pues tiene la lengua quieta
y no puede criticar.

Si está bien en el retrato
el hombre que va contigo,
"pa" qué le iba a servir
lo que tiene "pa" tu higo.

Cállate, vete callando,
que tu no sabes cantar
que por la boca te cabe
un burro sin "estripar".

Un burro sin "estripar"
yo nunca lo hubiera visto,
el otro día lo ví,
colgado de tu "josico".

No te contesto, cochino,
indecente forastero,
"pa" que no diga la gente
que soy del mismo chiquero.

Prefiero "tené" una cabra
a tener una mujer,
la cabra tiene dos cuernos,
la mujer los "pupe" poner.

Cállate, vete callando,
que tú no sabes cantar,
que por la boca te cabe
un burro sin "estripar".

Un burro sin "estripar"
yo nunca lo hubiera visto,
el otro día lo ví,
colgado de tu "josico".



ARRORRÓ

.....

- 1 • **PROCEDENCIA:** Por los diversos puntos en que se conserva —Badajoz, Vizcaya, Canarias...— debió de ser un canto muy extendido, aunque hoy en día se haya perdido mucho.
- 2 • **VARIEDADES:** Las formas cultas más conocidas, las de Teobaldo Power y Elías Santos, han influido extraordinariamente, hasta desplazarlas en ocasiones, en las formas populares; éstas, aunque con características rítmicas y melódicas semejantes, ofrecen bastantes diferencias entre sí.
- 3 • Es la nana canaria por excelencia, de carácter lento y melodioso. Igual que en todos los folklores, en el de Canarias existen también cantos de las madres para arrullar a sus niños.

Arroró mi niño chico,
duérmete que viene el coco
y se lleva a los niños
que duermen poco.

Arroró mi niño chico,
que tu madre no está aquí,
que fue a misa a San Antonio
y ella pronto ha de venir.

Arroró mi niño chico,
que viene la vieja mora
preguntando puerta en puerta
a ver el niño que llora.

Duérmete, mi niño,
duérmete, mi amor,
duérmete pedazo
de mi corazón.

Estrellitas del cielo,
rayos de luna,
duerme a mi niño chico,
que está en la cuna.

Este niño tiene sueño,
muy pronto se va a dormir,
tiene un ojito cerrado
y el otro a medio abrir.

Pajarito chico
de color pinzón,
calla, que mi niño
ya se durmió.

Si mi niño se durmiera,
yo le diera de regalo
un pañuelito de seda
a la Virgen del Rosario.

Si mi niño se durmiera,
un regalo yo le daba;
ocho trocitos de cielo
coronados de retama.

Silencio, timple, no cantes,
silencio por Dios te pido,
que en una cuna de mimbre
está durmiendo mi niño.

..... A U D I C I O N E S

ARRORRÓ HERRENO. Valentina de la Sabinosa. CEPASA. CCPC. / ARRORRÓ. El Folklore de Fuerteventura. CCPC-CD-198.

.....



CANTO DEL BOYERO

.....

- 1 • **ORIGEN:** Es clara la influencia peninsular.
- 2 • Lo canta el boyero para mantener mansas las vacas de su yunta mientras aran las tierras. Por ello no lleva ningún acompañamiento instrumental.
- 3 • Se encuentra en todas las islas, incluso en Lanzarote para acompañar allí la marcha de los camellos.
- 4 • El canto se interrumpe caprichosamente con los gritos del boyero a sus vacas, llamándolas por el nombre y hablando con ellas.

Nota: El canto del boyero es sólo uno de los cantos de trabajo que existían en el Archipiélago: cantos de siega, de recogida de frutos, cantos de molienda, cantos de morenas...

..... AUDICIONES

ANTOLOGÍA de García Matos. / CANTOS DE ARAR CON BUEYES. Grabaciones ACENTEJO. MD-137. / CANTOS DE ARADAS. El Folklore de Fuerteventura. CCPC-CD-198.

Soy labrador de la tierra,
llevo en mi mano el arado,
("Mansita", ven acá, ven acá, ven acá)
y esta tarde no araré,
que mañana queda sembrado.
("Marbella", ven acá, ven acá)
y es tanta la "polvacera",
que no se ve ni la yunta.
("Mansita", ven acá, ven acá)
La reja perdió la punta
y el arado la mencera.
("Marbella", ven acá, ven acá)
Sobre tarde cae la espiga,
que es la hora del peón,
porque en "l' hora" mediodía
quemán los rayos del sol.
Y anda, sol, y ponte luego,
que yo te doy de cenar,
que mi amante es jornalero
y no puede trabajar.



MANOLO CARDONA 98

ROMANCES

.....

1 • **ORIGEN:** A partir de la Conquista, los romances llegaron a las Islas con las oleadas de colonos españoles, portugueses y hasta moriscos o judíos. Para Diego Catalán, director de la magna empresa de recolección del romancero canario *La Flor de la Marañuela*, no está muy clara siempre la vinculación entre los romances antiguos recogidos en Canarias con sus posibles fuentes peninsulares, así como con las otras ramas de la tradición romancística (sefardita, portuguesa...). Pero una cosa parece quedar clara: aunque la tarea se ha emprendido muy tardíamente, la investigación de los romances canarios revela en ocasiones un fuerte arcaísmo, hasta el punto de hallarse en la tradición de las Islas romances de los que apenas se conocen fragmentos o contaminaciones en otras áreas igualmente conservadoras. Debido, tal vez, también, a este carácter tardío de la indagación en el romancero canario, son más

abundantes en él los romances-cuento (en los que predomina el argumento) que los romances-escena (cuyo factor dominante es el lirismo que los envuelve).

2 • Actualmente los romances han desaparecido casi totalmente del Archipiélago. Sin embargo, en las zonas más apartadas de las islas mayores y en buena parte de las menores es posible aún encontrar viejos y mujeres de edad que recuerdan grandes tiradas de octosílabos, casi siempre con un "responder" o estribillo —al parecer, característica propia del romancero canario en las islas occidentales—, con una melodía monótona, que apenas acompañan un tambor o golpes rítmicos de manos y pies. También se han recogido en las Islas romances sin estribillo.

Notas:

- a) Hay que recordar que no todos los romances se hallan en versos octosílabos.
- b) Al lado de temas, ya no sólo hispánicos sino universales, se encuentran otros romances relativos a acontecimientos de la vida isleña.
- c) En cuanto a la música, es preciso destacar que, si bien su vinculación a la letra, al "argumento", es fundamental, no por ello dejan de contagiarse unos con otros, lo que motiva hallar romances de factura casi contemporánea con música de romances antiquísimos. Igualmente, en muchos casos, la música se ha perdido.
- d) La labor de recolección de romances debe proseguirse y pronto, antes que el transistor y la televisión acaben con sus últimos vestigios en las Islas. La importancia de esta tarea está en función directa de las relaciones interculturales del Archipiélago con los grandes núcleos de hablas hispanas: la Península, Hispanoamérica, las comunidades sefardíes y las provincias de ultramar portuguesas (de manera especial los archipiélagos de Madeira y Azores).

..... AUDICIONES

ROMANCES: El Folklore de La Gomera. Los Magos de Chipude. CCPC-D-030. / LAS SEÑAS DEL MARIDO. Los Alzados. Grabaciones ACENTEJO. MD-137. LA CASADA EN LEJANAS TIERRAS. El Folklore de Fuerteventura. CCPC-CD-198.

.....



RANCHO DE ÁNIMAS



1 • Hasta el siglo XVII existían en toda España unas cofradías para pedir por las Ánimas, de las que son una supervivencia varias costumbres peninsulares (Aguinaldo, Campanilleros, Rancho de Ánimas), y los Ranchos de Ánimas de algunos pueblos de todo el Archipiélago Canario, en los que se reúnen todas estas costumbres: Tiscamanita en Fuerteventura, Teguisse en Lanzarote, muchos en Gran Canaria (San Mateo, San Nicolás, Barranco Hondo, Ingenio, Valsequillo y Teror), etcétera. Hoy perviven los de Valsequillo, Teror y La Aldea.

2 • Su fin es mantener el culto piadoso por las personas fallecidas. Van por los campos cantando y recogiendo dinero, que luego entregan para la celebración de misas por las ánimas. En este sentido los Ranchos de Ánimas son la forma cristianizada de un primitivo culto a los muertos, existente en todo el ámbito mediterráneo.

3 • El Rancho está formado sólo por hombres y está dirigido por un "Ranchero Mayor", elegido democráticamente y encargado de convocarlo. Suele comenzar el 2 de noviembre con una ceremonia en que se comen frutos: nueces, castañas, etcétera. Desde esa fecha y durante dos o tres meses se reúnen en distintos lugares para entonar sus desechas —en octosílabos— y coplas —en hexasílabos— dedicados a varios temas:

-Tema de las ánimas propiamente dicho, del que cada pueblo tiene el suyo;

-Tema de un difunto concreto;

-Tema navideño, porque coincide con la Navidad y éstas son las fechas en que más dinero se obtiene;

-Temas de milagros, historias de santos como las que cantaban los ciegos.

Siguen unas ciertas reglas: el cantante primero lanza un estribillo, que repite el coro, al que siguen desechas y coplas, muchas de ellas improvisadas, que canta el solista y cuyo último verso enlaza con el estribillo.

4 • Merecen mención los instrumentos de que se acompañan: guitarra —afinada muy baja y tocada sólo en forma de acordes—, tambor —versión pequeña de caja militar tocado con una baqueta corta—, pandero de sacudir —con un aro grueso que actúa como caja de resonancia, chapas sólo en una parte y unos travesaños con cascabeles, sirviendo el cuero únicamente de resonador—, espadas —auténticas, de acero, muy antiguas, que se percuten, lo que nos lleva al viejo valor que tenía la percusión de metales (percutir: proteger; percutir metal: ahuyentar los demonios, como la campana)—.

..... A U D I C I O N E S

RANCHO DE ÁNIMAS. LA ALDEA DE SAN NICOLÁS. SAGA KPD-10.895. / COPLAS DE ÁNIMAS. Toques Antiguos y Festivos de Canarias. V. II. CCPC-CD-220.....



MAZURCA



- 1 • **PROCEDENCIA:** Fue traída desde Europa, juntamente con otras modas propias del siglo XIX.
- 2 • Arraigó en nuestras islas, donde se encuentran personas de edad que la recuerdan y la saben.
- 3 • Es interpretada en ocasiones sólo por instrumentos y en otras acompañada de voces, pareciendo algunas variantes verdaderas piezas de concierto por su forma y calidad musical. Recuerda al vals.
- 4 • Merece destacarse que en las Islas se oye hablar con frecuencia de "Polca Mazurca" —como es el caso de la versión de los Ancianos de Gáldar—, y esto no está falto de razón, ya que en el siglo XIX se popularizó por todo el mundo, con este nombre, una variante de la polca, introducida por los compositores de danzas vienesas.

..... AUDICIONES

MAZURCA MAJORERA. Taifa. GR-009-CD. CD adjunto. / MAZURCA. Sirinoque. Mestisay. TIMPLE. 52.5085. / MAZURCA. Parranda Tradicional de La Aldea. SAGA KPD-10.919. / BAILE DE LA MAZURCA. Folklore de El Hierro. CCPC-CD-183.

.....



BAILE DE TAIFAS

1 • No se trata precisamente de un baile o un canto determinado, sino de una manera tradicional, exigida por las circunstancias, de ejecutar cualquier tipo de baile.

2 • Se llamaban "bailes de taifas" a aquellos en que, por la pequeñez del local, sólo podían bailar un número reducido de parejas; para ello las mujeres esperaban dentro sentadas, y el mandador, un hombre provisto con garrote, en la puerta controlaba que en cada pieza entrara el número de hombres adecuado al espacio disponible, estableciendo turnos para que pudieran bailar todos y cobrando la "taifa" (tarifa).

Hemos recogido otras variantes de bailes de taifas, seguramente debidos a las circunstancias de sitio y época, afirmando algunos informantes que en ocasiones un grupo de mujeres salía a buscar a su acompañante para un solo baile, tras el cual devolvían su pareja al exterior. Es posible que esta variante guarde relación con los llamados "bailes de San Pascual".

En ciertas localidades del Archipiélago recibían también el nombre de "bailes de candil".

AIRES EXTINGUIDOS



Incluimos aquí dos muestras de aires que se hicieron populares en ámbitos externos a Canarias sin que ello agote el caudal del folklore desaparecido en nuestro Archipiélago.

ENDECHA

•••••

1 • **PROCEDENCIA:** Posible origen judaico. Quizá adoptada fácilmente por los isleños por la anterior existencia entre ellos de unos cantos melancólicos y fúnebres.

2 • **EVOLUCIÓN:** Fue moda en toda España cantarlas hacia el siglo XVI, en que fueron recogidos varios ejemplos similares entre sí por distintos autores españoles, ninguno en letra aborigen. La endecha grabada en el disco de Los Gofiones toma la letra de un texto de finales de dicho siglo, procedente de Gran Canaria, y le adapta la música tipo de los citados autores del XVI.

Aicá, maragá! Aititu Aguahae
maica guere; demacihani
neiga haruvici alemalai!

Sed bienvenido. Estas gentes
forasteras mataron a nuestra madre,
pero ya que estamos juntos, hermano,
quiero casarme, pues estamos perdidos.

La endecha más famosa en letra castellana es la dedicada a la muerte de Guillén Peraza en La Palma, la cual han adaptado Los Sabanderos a la música de la malagueña.

Llorad las damas, — si Dios os vala
Guillén Peraza — quedó en La Palma
la flor marchita — de la su cara.

No eres palma, — eres retama,
eres ciprés — de triste rama,
eres desdicha, — desdicha mala.

Tus campos rompan — tristes volcanes
no vean placeres, — sino pesares,
cubran tus flores — los arenales.

Guillén Peraza, — Guillén Peraza,
¿do está tu escudo? — ¿do está tu lanza?
Todo lo acaba — la malandanza.



EL CANARIO



1 • **PROCEDENCIA:** Parece indudable su origen isleño, pasando luego a la Península por medio de esclavos aborígenes, y de allí, adoptado primero por el pueblo, después en los círculos cortesanos, se extendió por toda Europa durante los siglos XVI, XVII y XVIII como danza palaciega, perdiéndose posteriormente.

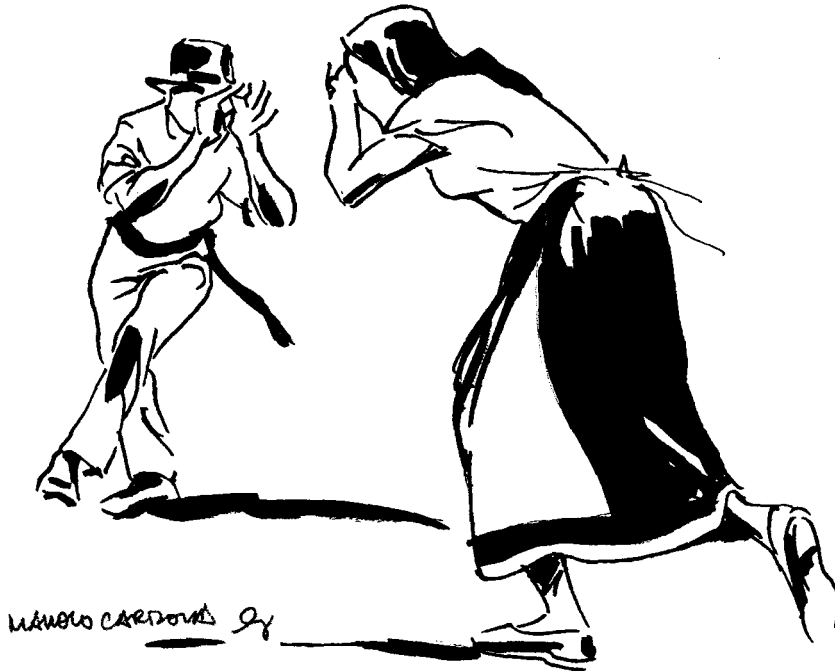
2 • Se trataba de una danza de requerimiento y rechazo, en la que se enfrentaban dos filas de danzantes por parejas, que se acercaban y alejaban entre sí con graciosos saltos y taconeos, algunos de verdadera dificultad. Sin embargo, su carácter especial lo llevó a ser ejecutado popularmente, en principio, por uno solo o muy pocos personajes.

3 • Hoy día sólo conservamos músicas de “el canario” en obras cultas de los siglos nombrados y ciertas reminiscencias en el sirinque palmero. Puede decirse que este baile ha sido la más importante aportación de nuestros aborígenes isleños a Europa.

E L H I E R R O

Por su aislamiento y por haber sido de las primeras islas incorporadas a Castilla, el folklore herreño tiene unas características de especial arcaísmo y pureza en la conservación de cantos y bailes.





BAILE DEL VIVO



1 • **PROCEDENCIA:** Probablemente procede de un baile español muy antiguo, anterior a la particular música que se le ha puesto en la isla del Hierro.

2 • Verdadera reliquia del folklore canario, se caracteriza por ser el tambor el único instrumento de acompañamiento.

3 • Se trata de la única danza pantomímica del folklore canario, en la que la mujer va incitando al hombre progresivamente —con el fin de tirarle el sombrero al encontrarlo desprevenido— mediante gestos improvisados (peinarse, mirarse al espejo, amarrarse los zapatos, componerse el talle, chanzas, llamar con el dedo y él dice no, etcétera) que el hombre debe ir imitando en todo momento. Cuando la mujer, personaje principal de la danza, consigue su propósito, acaba el baile y la música, y entra otro bailador.

El baile del vivo
no lo sé bailar,
que si lo supiera
ya estuviera allá.

Arriba, arriba,
flor de las flores,
que yo me muero
por tus amores.

Arriba, arriba,
arriba iremos,
que en "allegando"
descansaremos.

Salen del Morro,
van pa' la Habana,
cinco navíos
y una tartana.

Tú "legartijo",
yo perinquén,
si tú estás gorda,
yo estoy también.

Por Sabinosa
va una andoriña
plantando parra
pa' tener viña.

Tú por la playa,
yo por la arena,
con zapatillas
de oro que suenan.

Tú por la arena,
yo por la playa,
con zapatillas
de oro que estallan.

Upala japa,
paloma mía,
upala japa,
que viene el día.

El baile del vivo
no lo sé bailar,
que si lo supiera
ya estuviera allá.

..... AUDICIONES

..... VIVO HERREÑO. Grupo Folklórico de Sabinosa. CD adjunto. / ANTOLOGÍA de García Matos.



TANGO HERREÑO



1 • **PROCEDENCIA:** Aunque algo oscura, para Lothar Siemens es la confluencia de la canción española de aliento entrecortado y un tema "obligado" —tal vez morisco— de la flauta (la palabra *nai* en árabe significa flauta).

2 • Es danza de parejas enfrentadas y sueltas, a la que sirve la canción de aliento entrecortado, y, superpuesta, la melodía, muy sencilla, ejecutada por el pito — flauta travesera—, y cuyo ritmo acompañan las castañuelas de los danzantes y un tambor grande.

3 • En la letra hay que destacar: por una parte, la alternancia de un estribillo ininteligible (en el que aparece la palabra *nai*) con unas coplas en español; por otra, el que los versos de dichas coplas, sus palabras, aparezcan cortados, rompiendo incluso sílabas que se ligan al verso siguiente.

4 • Es una de las danzas más bonitas de Canarias. Se trata de un baile de cortejo, interpretado por parejas; los hombres hacen una especie de revoloteo alrededor de las mujeres y éstas unos pasitos cortos. El ritmo de las castañuelas de los bailadores tiene suma importancia en la ejecución.

Y nai tiril ná
y nai tiril ná
y ná lá liri ná
y ná lá liri lina
y nai en la ho...ra de Dios comié...
enzo a pintá...ar un ángel be...
ello, desde la...a planta del pié...
e y hasta el ú...último cabe...
ello y tiri liri li
y ná liri lí
y ná liri lí
y ná liri ná.

..... AUDICIONES

TANGO HERRENO. Grupo Folklórico de Sabinosa. CD adjunto.....

BAILE DE LA VIRGEN



- 1 • **ORIGEN:** Cuando se instauró el culto a la Virgen de los Reyes, se arreglaron y engarzaron una serie de danzas muy antiguas con el fin de dar mayor variedad al ritual de su bajada.
- 2 • Está constituido por más de veinte danzas cortas, todas distintas y con música propia; citemos entre ellas: juyona, Santo Domingo, redondo corto, redondo largo, etcétera.
- 3 • Se interpreta con castañuelas, que tocan los mismos danzantes, "pitos" y tambores. No se acompaña de canto alguno y es bailado en la Bajada de la Virgen de los Reyes por los distintos grupos de cada pueblo por los que pasa, justamente hasta sus linderos. Allí espera el pueblo siguiente, que se esmera en ejecutar el baile y el acompañamiento instrumental, habiendo cierta pugna entre unos y otros.
- 4 • Es un baile de hombres solos, en filas que cambian, avanzando y retrocediendo, por medio de hábiles y complicados movimientos. Es de notar también los especiales vestidos que utilizan, de rico colorido, y en nada semejantes a los demás trajes típicos de nuestras islas. Hoy también es bailado por mujeres.

..... AUDICIONES

BAILE DE LA VIRGEN. Grupo Folklórico de Sabinosa. CD adjunto.....



LA GOMERA

Al igual que el Hierro, esta isla conserva el folklore musical con especiales características.





EL TAJARASTE (BAILE DEL TAMBOR)

1 • **PROCEDENCIA:** Es un baile romanesco que entronca directamente con otro similar que aún bailan los vaqueiros asturianos.

2 • El canto lo ejecuta a solo un cantor, sobre el texto de cualquier romance tradicional; cada dos versos entona el coro un "responder" —pie de romance o estribillo— sobre la misma música. Es acompañado por las chácaras y los golpes de baqueta del tambor, a lo que debe su segundo nombre.

3 • Es el baile más representativo de La Gomera. Actualmente lo ejecutan en filas enfrentadas de hombres y mujeres mezclados.

Sobre el mismo ritmo del acompañamiento se baila el tajaraste en Tenerife, en rueda o en fila de parejas enfrentadas. Como, por ejemplo, el Baile del Amparo y la Danza de Güímar. Este ritmo que se aplica en Canarias a los tajarastes parece estar relacionado con el de la danza barroca europea denominada "le tambourin".

Nota: Para algunos, el "Baile del tambor" no es el "Tajaraste", opinión que merecería un estudio más profundo. De acuerdo con lo manifestado por Isidro Ortiz, se le denominó Baile del Tambor en torno

a los años 40, cuando la Sección Femenina rescató el uso de dicho instrumento, que ya se perdía y que sólo se usaba en las zonas cumbreiras, y lo llevó a la costa.

Letras de responderes romancescos:

Guadalupe, madre mía, (*Estribillo*)
La Gomera en ti confía.

Las Islas son siete estrellas
La Gomera es una de ellas.

Quién ha visto en el cercado
casas de cemento a rmado.

A Puntallana en un barco
porque la mar es un charco.

Alegre la cara, madre,
que voy a Chipude al baile.

Cuando regreses del baile
confiésate con el fraile.

Hice una raya en la arena
por ver la mar dónde llega.

Quítate de "alante", Arure
que quiero ver a Chipude.

..... A U D I C I O N E S

TAJARASTE. Taifa. GR 009CD. CD adjunto. / ANTOLOGÍA de García Matos. / EL FOLKLORE DE LA GOMERA. Los Magos de Chipude. CCPC-D-030

.....

LA PALMA

En esta isla se nota de manera especial la influencia de americanismos, ya que la emigración a Cuba, sobre todo, fue muy fuerte. Todavía hoy se cantan mucho en la isla: habaneras, guajiras, puntos cubanos, (cuartetos y décimas improvisadas)... Y un tono especialmente melodioso tiñe todos los cantos isleños, incluso aquellos generales al Archipiélago.





MANOLO CARDONA 98

SIRINOQUE

.....

1 • **PROCEDENCIA:** Baile antiquísimo de origen incierto, aunque de carácter universalmente rural, como parece señalar su ritmo ternario. Por su forma de bailarse, sería lo que más se asemeja a los primitivos "canarios". Ahora bien, en el sirinoque, tal como se interpreta hoy, confluyen elementos de diferente procedencia que parecen resumir un rito festivo ancestral: en primer lugar, una larga introducción — hoy recortada—, cantada por el que toca el tambor, al que contesta el coro con un estribillo; a continuación, el baile propiamente dicho, interrumpido por cantos de relaciones —sin danza— y por la intervención de la flautilla de pico a la que probablemente debe su nombre. (La palabra "sirinoque"

está íntimamente relacionada con una serie de vocablos en los que aparece la raíz "sirinx", aplicada a instrumentos de viento).

2 • Para bailarlo se colocan dos filas de parejas enfrentadas y en los momentos en que se cruzan entre sí ("Pásense los mozos de acá para allá"), la mujer se coge el traje con las dos manos y el chico las lleva a la espalda apartándose un poco para no chocar. El aspecto más interesante es el zapateado que ejecutan los bailarines, con golpes de punta, talón y pie al aire, que lo emparenta con el "canario". También la estructura musical ternaria (un tema de ocho compases repetidos) es similar en todo a la que se observa en los "canarios" cortesanos de los siglos XVI y XVII.

3 • La temática de las relaciones gira en torno a "las puntas" que se tiran los solistas, por parejas.

4 • No se interpreta con instrumentos de cuerda, sino con flauta y tambor.

5 • **VARIEDADES:** Las que le da cada cantante a su gusto —como en otros aires—, partiendo de una nota base, que le señala el tono, en la que termina para que el otro solista se apoye en él; entre ambas, el cantante, sobre unos esquemas rítmicos, modula a capricho.

Este sirinoque
lo bailo yo aquí,
mañana a la noche
te acuerdes de mí.

..... AUDICIONES

SIRINOQUE. Mestisay. TIPLE. 52.5085.



MANOLO CARDONA 98

AIRES DE LIMA



- 1 • **PROCEDENCIA:** Es una variante melódica montada sobre una estructura rítmica sincopada de carácter muy particular, la cual se encuentra extendida por pueblos del mediodía español.
- 2 • Era un baile de porfía propio de las faenas del campo, en que los solistas se tiraban "puntas" unos a otros. Tiene cierto aire de vals, y son más rápidos que los de Gran Canaria.

De Tijarafe he llegado
a cantar aires de Lima;
te desafio, buen mozo,
para ver si esto se anima.

Tú no te metas conmigo,
que también yo soy capaz
de decirte cuatro cosas
y no vas a cantar más.

A mucho me atreví yo
desde que empecé a cantar
con uno de Puntagorda
que no sabe ni "jablar".

Yo poco sabré "jablar"
pero tú qué es lo que "jases",
que "dises" "jablar" con jota
sin "fijate" que es con "jache".

Los Aires de Lima quiero,
mi bien, contigo bailar,
por ver si de tanta pena
alivio puedo encontrar.

..... AUDICIONES

AIRES DE LIMA. TAIFA. GR-009-CD ADJUNTO. / AIRES DE LIMA. SIRINOQUE. Coros y Danzas de La Palma. MANZANA. CCPC. / AIRES DE LIMA. Música Tradicional de la isla de La Palma. Echentire. SAGA. Sed 504.....



BAILE (o ROMANCE) DEL TRIGO —CHO JUAN PERIÑAL—

1 • ORIGEN: Parece emparentado por su estilo con aires castellanos.

2 • Se bailaba en el campo en la recolección del trigo. Aunque hasta ahora los bailadores de los grupos folklóricos lo interpretan en parejas enfrentadas, en la zona de Las Breñas y Mazo unas informantes nos aseguran haberlo bailado en corro con una persona en el centro, que va indicando los gestos de la siembra, recolección, elaboración del trigo e ingestión como gofio, apareciendo así su carácter eminentemente didáctico, muy primitivo, del que existen antecedentes en la Península.

3 • Las letras y los gestos de los bailadores, como se ha indicado anteriormente, nos muestran el proceso del cultivo del trigo, desde su siembra hasta su recolección y comida como pan.

Cho Juan Periñal
 tiene un arenal,
 un grano de trigo
 lo quiere sembrar,
 lo siembra en la cumbre, *(Bis)*
 lo coge en la mar.

Ansina lo siembra
 cho Juan Periñal,
ansina lo labra
 cho Juan Periñal,
ansina ponía
 sus pies en la mar
 y *ansina* me enseña
 mi amor a danzar.

Ansina lo siega
 cho Juan Periñal,
ansina lo enfeja
 cho Juan Periñal,
ansina ponía
 sus pies en la mar
 y *ansina* me enseña
 mi amor a danzar.

Ansina lo carga
 cho Juan Periñal,
 lo bota en la era
 cho Juan Periñal,
ansina ponía
 sus pies en la mar
 y *ansina* me enseña
 mi amor a danzar.

Cho Juan Periñal,
 tiene un arenal...

Ansina lo trilla
 cho Juan Periñal,
ansina lo aventa
 cho Juan Periñal,
ansina ponía
 sus pies en la mar
 y *ansina* me enseña
 mi amor a danzar.

Ansina lo tuesta
 cho Juan Periñal,
ansina lo muele,
 cho Juan Periñal,
ansina ponía
 sus pies en la mar
 y *ansina* me enseña
 mi amor a danzar.

Ansina lo amasa
 cho Juan Periñal,
ansina lo come
 cho Juan Periñal,
ansina ponía
 sus pies en la mar
 y *ansina* me enseña
 mi amor a danzar.

Cho Juan Periñal,
 tiene un arenal...

..... AUDICIONES

ROMANCE DEL TRIGO. Sección Femenina de Santa Cruz de La Palma. CD adjunto. / CHO JUAN PERIÑAL. Música Tradicional de la isla de La Palma. Echentire. SAGA. Sed 5047.....



DANZA DE LOS ENANOS



Se baila en Santa Cruz de La Palma cada cinco años en La Bajada de la Virgen de las Nieves.

Consta de dos partes diferenciadas: una especie de ofrenda que se hace a la Virgen, interpretada por un coro de 30 ó 40 hombres solos, vestidos con capas y llevando unos faroles o bastones, y otra, la propiamente dicha Danza de los Enanos.

La música y el motivo de la letra de la primera parte varía en cada celebración, aunque siempre lo ejecuta un grupo de seis o siete voces, reunidas aparte, que hacen los solos, a las cuales contesta el coro. Los de las capas son hombres altos que, al final de esta primera parte, pasan por una puerta al interior de una caseta estrecha y salen por la otra convertidos en "enanos", bailando una polca, sin acompañamiento de voces. Esta polca y la vestimenta de los "enanos" es siempre igual en cada Bajada.

Los que llevan a cabo esta transformación prefieren guardar el secreto en torno a la forma de realizarse, para mantener el misterio de este cambio tan brusco. Hay familias encargadas de vestir a cada uno de los participantes, proceso bastante complicado que dura varias horas. Actualmente, se deja entrar a una joven en cada una de las casas para aprender la manera de vestirlos y no se pierda así la tradición.

Bailan durante toda la noche por las distintas zonas de la ciudad y terminan por la mañana haciendo una última representación ante los enfermos del hospital.

Se dice que antiguamente también intervenían mujeres en la danza.

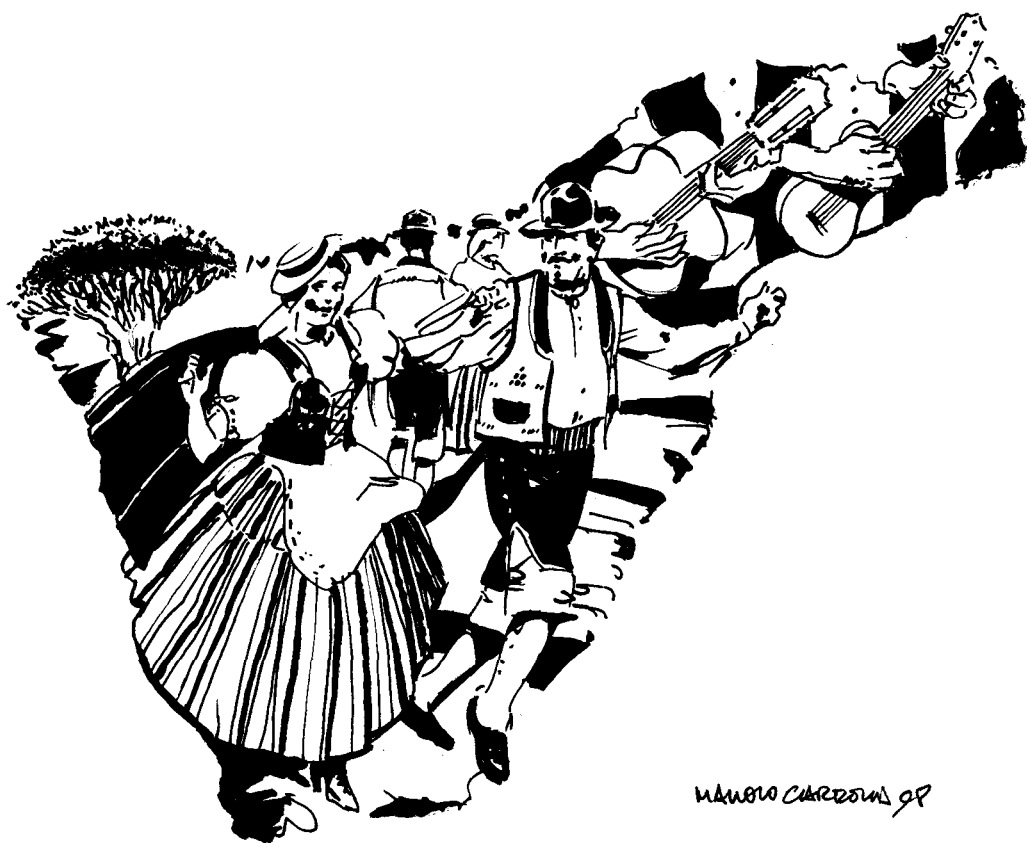
MÚSICAS DEL BAILE DE LOS ENANOS.





T E N E R I F E

Al ser una de las islas capitalinas, en ella el folklore ha recibido más influencias externas, y a su vez, ha influido en otras islas occidentales, al tiempo que, en algunas zonas, se ha degenerado extraordinariamente por la comercialización.





LO DIVINO
 ● ● ● ● ● ● ● ●

1 • **PROCEDENCIA:** Es un villancico de origen culto, el autor de la música fue don Fermín Cedrés, de Tenerife. En cuanto a la letra, fue compuesta para una fiesta estudiantil hacia 1913-14.

2 • El más representativo villancico canario. En La Palma y en Tenerife se llama genéricamente "lo Divino"—o "los divinos"— a los cantos y a los grupos que entonan villancicos por Navidad. En La Palma se han recopilado tajarastes navideños y cantos de aguinaldo, como el siguiente:

Lin - das cla-ve-lli-nas tie - ne es-te ver-gel. Su pa-dre y su ma-dre da - rán cuen-ta de él. Lin-

das cla-ve-lli-nas blan - cas y en-car-na-das. Su pa-dre y su ma-dre las tie-ne guar-da-das.

Anuncia nuestro cantar
que ha nacido el Redentor;
la tierra, el cielo y el mar
palpitan llenos de amor.

Baña el sol con tintes de oro
el azul del firmamento,
perlas derrama la aurora,
brilla la flor en su centro.

Las trompas y los clarines,
la tambora y el timbal
anuncian el Nacimiento
de nuestro Dios celestial.

..... A U D I C I O N E S

Lo DIVINO. Los Sabanderos. Antología del Folklore Canario, vol. 2. COLUMBIA. CPS 9159. / Lo DIVINO. Toques Antiguos y Festivos de Canarias. CCPC-
CD-220.....



MANOLO CARREZONA 91

SANTO DOMINGO

.....

- 1 • **ORIGEN:** Podría considerarse al Santo Domingo —en su forma más pura— como la versión más urbana y más extendida de los Ranchos de Ánimas.
- 2 • Antiguamente se cantaba por Navidad. Hoy ha pasado a un repertorio festivo debido a su popularidad y se le ha adaptado una coreografía a propósito.

Santo Domingo
de la Calzada,
llévame a misa
de madrugada.

Santo Domingo,
Domingo Santo,
llévame al cielo
bajo tu manto.

Santo Domingo
tiene un pilar
donde las niñas
van a "mosiar".

3 • Emparentado musicalmente con él, se halla en Tenerife el Baile de la Florida*, de la Orotava, aunque se trata en este caso de una versión esencialmente bailable. Existe también un Santo Domingo en Gran Canaria, como, al parecer, en La Gomera y Lanzarote.

**En opinión de M. J. Lorenzo Perera y de otras personas del mundo del folklore, dicho Baile de la Florida es obra de creación reciente.*

..... AUDICIONES

TANGANILLO, SANTO DOMINGO Y TAJARASTE. Sección Femenina de La Orotava. CD adjunto. / SANTO DOMINGO Y SEGUIDILLAS. María Mérida. COLUMBIA. CGE.6015



TANGO DE LA FLORIDA, BAILE SENTADO, TAJARASTE DE EL AMPARO

Existen en Tenerife —como seguramente en las otras Islas— una serie de cantos y bailes de los que actualmente tenemos escasas referencias, pero sobre los que sería muy interesante investigar a fondo, antes que se pierdan en el olvido.

Como ejemplos, podemos citar los siguientes:

•**TANGO DE LA FLORIDA.** En la zona alta de La Orotava se canta y baila una variante de tango, parte evolución y parte recreación del tango que se bailaba en el norte de la Isla, tal vez el antiguo "Tango Jerreño o guanchero" —aún bailado en ella— y del que posiblemente deriven éste y otros tangos.

•**BAILE SENTADO.** Por Icod y su comarca (Santa Bárbara, El Amparo...) se ha podido recoger este baile de dos parejas cruzándose entre sí, de lo cual deriva su nombre de "Baile de a cuatro".

Raramente se cantaba, aunque cuando lo hacían se producían piques ocasionales —según nos manifiesta el etnólogo M. J. Lorenzo Perera—.

•**TAJARASTE DE EL AMPARO O BAILE CORRIDO.** Recopilado en este barrio de Icod, tiene un ritmo similar al del baile sentado, aunque más vivo, y se acompaña con los mismos instrumentos. Prácticamente extinguido el canto, se ejecuta en filas paralelas de hombres y mujeres.

Este es el baile
de la Florida,
lo bailan los magos
con mucha alegría.

Rosa encantada
de Alejandría,
la que cantaba
la virgen María.

Yo me fui al monte
a buscar "jorquetas",
y traje cambadas
y otras derechas.

Si tú me quisieras,
yo me casaría;
gofito y cebollas
no nos faltarían.

Molino de gofio
tengo en la Florida,
con eso y mis cabras
me gano la vida.

(Bis)

..... A U D I C I O N E S

TANGO DE LA FLORIDA. Sección Femenina de La Orotava. CD adjunto. / BAILE SENTADO, Toques Antiguos y Festivos de Canarias. CCPC-D-149 . BAILE SENTADO O BAILE DE A CUATRO. Los Chincanayros. Tajaraste. MOVIE-PLAY. 170.920/1. / TAJARASTE DE EL AMPARO. TANGO JERREÑO. Olor a Tierra. CCPC-CD-266.....

GRAN CANARIA

Como en Tenerife, el folklore ha tomado muchos elementos de otras islas, a la vez que ha influido en el de ellas. Igualmente ha perdido bastante de su carácter propio, debido especialmente al contacto con gentes de distintas procedencias (peninsulares, turistas extranjeros, emigrantes procedentes de América). A diferencia del preciosismo interpretativo tinerfeño, el canto de Gran Canaria es más tosco.





AIRES DE LIMA (GRAN CANARIA)



- 1 • **PROCEDENCIA:** Su melodía aparece en cantos portugueses de la región de los ríos Minho y Limia (Lima en portugués). Fue introducida en las Islas a principios del siglo XVII por los portugueses, que expandieron el cultivo del millo. En principio fue canto propio de las "descamisadas" del maíz.
- 2 • **VARIEDADES:** El musicólogo Lothar Siemens tiene recogidas más de treinta versiones diferentes de distintos puntos de Gran Canaria, los cuales obedecen a una tipología melódica común.
- 3 • Sus letras, ya sean lastimeras o picarescas, entran en la categoría de los cantos de puntas y se empleaban desde muy antiguo para matar el tiempo en las descamisadas, en las velas de paridas y en reuniones de duelo. Son más lentas que sus homónimas en La Palma.
- 4 • Los Aires de Lima de Artenara grabados por Los Gofiones son una de tantas variantes insulares.

Los aires de Lima verde
que cortan el agua fría.
Si te di mi corazón
es porque lo merecías.
Más ¡ay!, más ¡ay!, más ¡ay!
es porque lo merecías.

AIRES DE LIMA DEL PALMAR

Al lado de tu ventana
a jugar al tejo fui,
nadie con el tejo dió
y yo con el tejo di.

Cuando te empecé a querer
estaba segando yerba,
cuando dejé de quererte
tenía las manos llenas.

Que bonita que es mi novia
¡ Ay, madre, si usted la viera!
por la mañana temprano
segando la sementera.

Que contento viene el pollo
creyendo que aquí no hay gallo
si esta gallina es la suya,
cante usted, que yo me callo.

La despedida te doy
con cetro, corona y palma,
contigo se queda mi alma
y yo sin ella me voy.

La despedida te doy
y con esta ya van dos,
en el plato de la talla
te dejo mi corazón.

..... AUDICIONES

AIRES DE LIMA DE ARTENARA. Los Gofiones. COLUMBIA. CPS. 9119. / AIRES DE LIMA DE VALSEQUILLO / DEL PALMAR. Mestisay. Taifa. DIAPASÓN. 52.5069.

.....



FUERTEVENTURA

En las formas de interpretar el folklore de las dos islas más orientales del Archipiélago se nota cierta influencia de los moriscos traídos de la costa africana como esclavos y de piratas berberiscos. También es notable la aportación de los temporeros de La Palma y la Madeira que venían antiguamente a la siega del trigo.





MANOLO
CARROÑO 99

POLCA



1 • **PROCEDENCIA:** Centroeuropa, concretamente Polonia, a la que debe su nombre. Fue un baile muy de moda en toda Europa, en el siglo XIX, llegando incluso a Canarias, donde se popularizó.

2 • **Arraigó** principalmente en Gran Canaria y Fuerteventura, donde los majorereros han impregnado sus letras de socarronería. La variedad de Fuerteventura se corresponde melódicamente con las que aún son populares en la Madeira. Hemos encontrado algunas polcas en Tenerife y La Palma.

3 • Al contrario que "el canario", que partiendo del pueblo se perdió en los palacios, la polca, que en un principio se extendió por ambientes urbanos y estuvo a punto de perderse, fue recogida por el pueblo y aún perdura en muchos lugares de ambiente rural.

Dicen que la polca fue
un baile muy palaciego,
hasta que se la robaron
los magos y los arrieros.

Notas:

a) En Fuerteventura, algunos dicen que el "ay, ay, ay" es debido a la influencia de los peninsulares, a los que, llegados a la isla por los años 40 y queriendo participar en los cantos populares, les resultaba más sencillo esto que repetir la estrofa invertida del solista. Según una creencia, esta manera, la repetición de la estrofa, sería más antigua y auténtica.

b) A pesar de su arraigo popular, conserva algo de carácter culto: no se bailaba tras las faenas, como otros, sino en fiestas especiales para las que los participantes se preparaban con esmero. A diferencia del baile europeo, la polca majorera no se baila de forma agitada, sino con la peculiar tranquilidad canaria.

Allá arriba en aquel lomo
hay una pileta de oro,
donde lavan las muchachas
los pañuelos de los novios.

Cuando yo la vi venir
con el sombrerito gacho
yo me dije para mí:
"Esa hembra quiere macho".

Cuando yo te quise a ti
era ciega y no veía;
ya me quitaron las vendas
que tan ciega me tenían.

Dices que ya no me quieres,
que tienes a quien querer;
a buen tiempo me avisaste:
si tú tienes, yo también.

Dicen que tu padre es rico,
que tiene muchos terrenos,
donde se revuelca el burro
y el rabo queda en lo ajeno.

A tu padre se lo dije
un día en el campo arando;
la respuesta que me dio:
"Para ti la estoy guardando".

Aunque pobre, no me bajo
a cualquier fuente a beber:
el agua que yo me beba,
clara y corriente ha de ser.

Aunque tu madre no quiera
y la mía diga no,
si tú quieres y yo quiero
nos casaremos los dos.

De Fuerteventura, trigo;
de Lanzarote, cebada;
de La Palma, rapaduras;
de El Hierro, fruta pasada.

Yo te quisiera querer
pero vives en el monte
y de tu casa a la mía,
muchos zapatos se rompen.

..... AUDICIONES

POLCA MAJORERA. Agrupación Folklórica "La Oliva". CD adjunto. LA PUNTA Y EL TACÓN. Taifa. GR. 009. CD adjunto. / POLCA. Ancianos de Gáldar. CD adjunto.....





LA BERLINA



1 • **PROCEDENCIA:** Es de origen culto y semejante a la polca, de la que puede considerarse una variedad. Antiguamente se bailaba en la Casa de los Coroneles de La Oliva (Fuerteventura). También existe en La Palma, en El Hierro y Tenerife.

2 • Este baile casi se ha perdido por no ser "baile de taifas", según afirman en Fuerteventura.

3 • El solista canta una letra a manera de romance, quizá improvisado sobre la marcha, y los temas pueden ser tanto la descripción de un paisaje como un problema importante en la isla (por ejemplo, la sequía).

4 • Ejemplo para recordar.

Por el pueblo de La Oliva
pasa un caballero honrado,
hijo de buena familia
y de padres esquilados.

LETRA DE LA BERLINA DEL HIERRO:

Caravallo mató un gallo
y en la plaza lo enterró,
el gallo salió gritando:
"Caravallo me mató".

Vengan todos a bailar,
que esto es cosa divertida,
pasamos la noche entera
saltando de abajo arriba.

En la mar se crían lapas
y en los charquitos burgaos
y en los labios de mi amante
coralitos "encarnaos".

Válgame Santa Teresa,
madre de San Agustín,
todas las penas se acaban,
las mías no tienen fin.

El baile de la berlina
los viejos se lo inventaron,
los viejos todos murieron,
pero sus bailes quedaron.

..... A U D I C I O N E S

BERLINA HERREÑA. Taifa. GOFIO RECORDS. GR-009. CD adjunto. / BERLINA MAJORERA. Agrupación Folklórica "La Oliva". CD adjunto. / BERLINA. Mestisay.
"Sirinoque". TIMPLE. 52.5085.

L A N Z A R O T E

En todas las Islas existe diferencia entre el folklore de la costa y el folklore del campo.

En Lanzarote esta diferencia se nota más y constituye, junto con el influjo morisco, una de sus características primordiales.





SORONDONGO



1 • **PROCEDENCIA:** José María Gil lo llevó a Lanzarote desde Gran Canaria, donde, en Guayadeque, servía de acompañamiento musical a la danza del "pámpano roto"; era esta una danza fálica de dos filas enfrentadas de hombres y mujeres, en la que los varones intentaban atravesar una hoja de ñamera que llevaban las mujeres a modo de delantal. El hecho de conseguirlo significaba un compromiso matrimonial.

2 • Casi perdido en Gran Canaria, arraigó en Lanzarote, tomando un aire campesino. Es uno de los bailes más típicamente lanzaroteños junto con las seguidillas. Algunos lo emparentan muy de cerca con el Santo Domingo.

3 • Ejemplo para recordarlo:

El sorondongo
mondongo del fraile,
que salga la niña
que entre y lo baile.

(Este es un estribillo que va repitiendo siempre el coro.)

4 • NOTAS: Habría que verificar la relación que existe con el *zorongo* de Andalucía y Extremadura.

Se encuentran en otras islas variantes del sorondongo, bajo forma de juegos y bailes infantiles. Ejemplo: en el Hierro (el "flaire"), en La Palma, en La Gomera, y el de Fuerteventura. En esta última isla es muy diferente al de Lanzarote; fácil de bailar y tocar, es muy popular y pegadizo, aunque algunos no le dan importancia allí por parecerles cosa de niños. Podría ser uno más de los "bailes de aradas", es decir, de los celebrados al final de una labor de campo (la zafra —"la tajo"—, por ejemplo), para celebrar el esfuerzo de mujeres y hombres.

El sorondongo
de los campesinos,
al puño de gofio,
al trago de vino.

Si tú me quisieras
yo me casaría,
que pa' mantenerte,
yo trabajaría.

Si tú me quisieras
yo me casaría,
que gofio y pejines
no nos faltarían.

El sorondongo
se va a terminar,
que estoy molestando
con tanto cantar.

El sorondongo
es un baile bonito,
lo cantan los pobres,
la bailan los ricos.

Pongan gran cuidado,
que va a terminar,
el sorondongo
con este cantar.

..... AUDICIONES

SORONDONGO. Agrupación Ajei de Lanzarote. / EL ZORONDONGO MAJORERO. Agrupación Folklórica "La Oliva". COLUMBIA. CPS 9232.

.....



LA SARANDA



1 • **ORIGEN:** Baile de Lanzarote, creado por el animador folklórico don Juan Brito, sacado del estribillo de una isa:

"La Habana con ser La Habana
no tiene tantos cañones,
como tiene mi morena
en el pelo caracoles."

2 • Se baila para representar la faena de cernir (zaranda es cedazo) con los aparejos propios de la siega. Cada tres parejas cogen en alto una zaranda y bailan con ella al paso de la isa conejera (a brincos). En determinados momentos los hombres sueltan la zaranda y dan una vuelta de espaldas por detrás de las mujeres para ir a ocupar el lugar del bailador siguiente. Esto mismo lo hacen las mujeres y así alternativamente a lo largo del baile. Pueden bailar con más de una zaranda al mismo tiempo.

3 • **NOTA:** Aunque de creación moderna, tal vez oculte algún antiguo ritual relativo a las faenas del cultivo, como el Baile del Trigo de La Palma y la Sencilla de la Era, en Gran Canaria.

Campesina, campesina,
no te quites la sombrera,
porque el sol de Lanzarote
pone tu cara morena.

Te lavaste con el agua
que te sobró del sancocho,
se te quedaron los labios
como libras de bizcocho.

Se está levantando el viento
y queremos terminar
de levantar la cosecha
y de tanto "sarandiar".

..... AUDICIONES

LA SARANDA DE LOS CAMPESINOS. Los Campesinos. COLUMBIA. SCLL. 14101.
.....

RANCHO DE PASCUAS



1 • **ORIGEN:** Probablemente está emparentado con los Ranchos de Ánimas, aunque en Teguiise, San Bartolomé y, antes, Haría y otros pueblos, está limitado al tiempo de Navidad y sus letras son alusivas al ciclo del Nacimiento.

2 • Es de origen popular; en la iglesia suele cantarse en trece "misas de la luz", a lo largo de las cuales la historia bíblica se desarrolla en estrofas, que canta un solista, y cuyo último verso rima con un pie fijo —distinto para cada misa—, que repite el coro. Estas misas terminan el día de Reyes. Los cantos se interpretan con tres ritmos diferentes dentro de la iglesia (Pastorcillo, María, Majadera), mientras que en la calle el Rancho canta improvisando sólo con los dos primeros ritmos, sobre las mismas fiestas navideñas, para recoger dinero, destinado a las Misas, gastos de la parranda y para llevarle al Niño. Si alguno, al improvisar, no consigue que el último verso rime con el pie, se dice que ha cometido una "narcisa". La gente suele abrirles sus casas e invitarles.

3 • Los instrumentos que se utilizan son: triángulos, panderos, espadas, castañuelas, toda clase de sonajos, un timple, guitarras, bandurrias, laúdes, mandolinas y bandolas.

AUDICIONES

RANCHO DE NAVIDAD, Teguiise. Lanzarote. MAYRA. 2L-2C. / RANCHO DE PASCUA. San Bartolomé de Lanzarote. CCPC. CD182.



PHOTO COURTESY



• • • • • T R A N S C R I P C I O N E S • • • • •

A continuación, bajo el epígrafe transcripciones, se ofrecen algunas páginas cuyo principal cometido es servir de herramientas para el trabajo en clase, o como consulta orientativa para el lector.

Las siguientes transcripciones se han realizado pensando más en su posible utilidad y sencillez que siguiendo un criterio musicológico estricto.

Priman más las aproximaciones melódicas, armónicas y rítmicas facilitadas y no siempre se ha tenido en cuenta la tesitura ideal para las voces. Aparecen en algunos casos acordes cifrados, en otros contrapuntos melódicos e introducciones instrumentales más usuales, etcétera.

En varias ocasiones se omiten las letras correspondientes a las coplas interpretadas por solistas. Se ha intentado no obstante transcribir los estribillos que deben ser interpretados por el conjunto, dejando a la libertad de cada intérprete la ejecución de su solo. Para los tempo se recomienda a modo de guía consultar el CD adjunto.

ISA SUELTA
(Lanzarote)

1 Instrumentos

6 Sol

13 Re 7ª Sol

20 Re 7ª Sol

27 Re 7ª Sol

34 Voz (Instrumentos)

42 Re 7ª

Detailed description: This is a musical score for the piece 'ISA SUELTA (Lanzarote)'. It is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The score is divided into systems, each starting with a measure number. The first system (measures 1-5) is for instruments. The second system (measures 6-12) features a vocal line (labeled 'Sol') and an instrumental accompaniment. The third system (measures 13-19) continues with vocal lines (labeled 'Re 7ª' and 'Sol') and instrumental accompaniment. The fourth system (measures 20-26) also features vocal lines ('Re 7ª' and 'Sol') and instrumental accompaniment. The fifth system (measures 27-33) continues with vocal lines ('Re 7ª' and 'Sol') and instrumental accompaniment. The sixth system (measures 34-41) introduces a vocal line (labeled 'Voz') and an instrumental line (labeled '(Instrumentos)'). The seventh system (measures 42-48) features a vocal line (labeled 'Re 7ª') and an instrumental accompaniment. The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings.

48



55

Sol



62

Re 7^a



68



74

Sol



82



88

Re 7ª

94

101

Sol

109

Re 7ª

116

123

Coro

Sol En flor, en flor, en flor to-dos los al-

130 **Re** **Sol** 1ª 2ª

men-dros en flor, en flor, en flor en la pri-ma - ve - ra En — en la pri-ma -

137 **Re 7ª** 1ª **Sol**

ve - ra — en la pri-ma - ve - ra — a e - sos o - jos lin - dos yo les can - ta - ré —

144 2ª

— en la pri-ma - ré — No mi-res al sol, no mi-res al sol, con tus o - jos pi - llos —

150 **Re 7ª** **Sol**

No mi-res al sol, no mi-res al sol, que pier-den el bri - llo — que pier-den el

155

bri - llo — que pier - den el bri - llo — No mi - res al

159 **Sol** **Re** **Sol**

sol, no mi - res al sol, con tus o - jos pi - llos

ISA
(Santa Cruz de La Palma)

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of seven staves of music. The first staff is labeled 'Instrumentos' and begins with a double bar line and repeat sign. The second staff starts at measure 4 and includes a 'La 7' chord marking. The third staff starts at measure 9 and includes '2ª Re' and 'La 7' markings. The fourth staff starts at measure 14 and includes '1ª Re' and '2ª' markings. The fifth staff starts at measure 19 and includes 'Voz' and 'La' markings. The sixth staff starts at measure 26. The seventh staff starts at measure 32 and includes a 'Re' marking. The score concludes with a double bar line and repeat sign.

38 Re m Re M

44 La 7

50

56 Re

62 Re m La 7 Instrumentos

68

74 Coro Re

La Vir - gen de las

80 La 7

Nie - ves — — la más bo - ni - ta — — la más mo - re — — na — —

88

la que tien - de su man - to

95

des - de la cum - bre

102

ni - fia

110

- La Vir - gen de las nie - ves,

117

- la más bo - ni - ta

ISA
(Gran Canaria)

1

La MI 7

7 Voz La

15 MI 7

24

30 La

Detailed description: This is a musical score for a piece titled "ISA (Gran Canaria)". The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. It consists of five systems of music. The first system (measures 1-6) features a piano accompaniment with chords labeled "La" and "MI 7". The second system (measures 7-14) includes a vocal line labeled "Voz" and piano accompaniment with a "La" chord. The third system (measures 15-23) features a piano accompaniment with a "MI 7" chord and a triplet of eighth notes. The fourth system (measures 24-29) is a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line. The fifth system (measures 30-36) includes a vocal line and piano accompaniment with a "La" chord.

37

Musical notation for measures 37-42. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with rests in measures 37 and 38, followed by eighth and quarter notes. The lower staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

43

Musical notation for measures 43-48. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with a whole note chord in measure 43. The lower staff has a bass line with a whole note chord labeled "MI 7" in measure 43. The system ends with a double bar line.

51

Musical notation for measures 51-57. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth and quarter notes. The lower staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

58

Musical notation for measures 58-64. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth and quarter notes. The lower staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. A whole note chord labeled "La" is present in the lower staff in measure 60.

65

Musical notation for measures 65-70. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth and quarter notes. The lower staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

71

Musical notation for measures 71-76. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth and quarter notes. The lower staff has a bass line with a whole note chord labeled "Re" in measure 71 and another whole note chord labeled "MI 7" in measure 73. The system ends with a double bar line.

79

85

92

98

106

114

Coro

La Con el ca-po tín, tín, tín, tín que es-ta no-che va a llo-ver

Mi 7

122

Con el ca-po - tín, tín, tín, tín a e- so del a - ma - ne - cer Con el ca-po -

129

No me ma - tes con to - ma - te má - ta - me con pe - re - jil que las

138

ni - ñas de es - te pue - blo to - das me gus - tan a mí No me mí.

También es común el siguiente estribillo:

Coro

Es - ta no - che no a - lum - bra la fa - ro - la del mar. Es - ta

no - che no a - lum - bra por - que no tie - ne gas

FOLÍAS

(Gran Canaria)

Instrumentos

La 7

Re m

4

Re m Do 7 Fa Voz

La 7

Ten - go un cro - to en el "sa -

8

Do 7 Fa

guán", u - na pal - me - ra en el pa - tio; y u - na pal -

12

Do 7 Fa Sib M

me - ra, — u - na pal - me - ra en el

16

La 7 Re m

pa - tio; — en la "so - tea" un ro - sal - y u - na ca - bra en el tras -

20 **La 7** **Re m** **Do 7** **Fa**

pa - tio en la "so-tea" un ro -

24 **Do 7** **Fa**

sal - y u-na ca-bra en el tras - pa-tio

29 **Sib M** **La 7** **Re m**

Ten-go un cro-to en el "sa-guán", u-na pal-me-ra en el pa-tio;

33 **La 7** **Re m**

La 7 **Re m**

FOLÍAS

(La Palma)

Instrumentos La 7 Re m

3

La 7

7

Voz 3 Do 7 Fa M

Pa-ra can-tar la fo-lí-a se ne-ce-si-ta te-ner:

11

Do 7 Fa M

se ne-ce-si-ta

15 Sib M La 7

se ne-ce-si-ta te-ner: o-fí-do, pe-cho y gar-

18 Re M La 7

gan-ta— y sa-ber-las com-pren-der.

22 Re m Do 7 Fa M Do 7

o-fí-do, pe-cho y gar-gan-ta—

25 Fa M Do Fa M

— y sa-ber-las com-pren-der.—

29 Sib M La 7 Re M

Pa-ra can-tar la fo-lí-a — se ne-ce-si-ta te-ner:—

34 La 7 Re m Do 7

39 **Fa M** *Voz masculina* **Do 7** **Fa M**

Fo-lí-as las de mi tie-rra, a-rro-rró de mi dor-mir,

43 **Do 7** **Fa M**

Ay, a - rro-rró

47 **Sib M** **La 7**

a - rro-rró de mi dor - mir, sin o - ir - las nue - va -

50 **Re M** **La 7**

men - te no me qui - sie - ra mo - rir.

53

Re m Do 7 Fa M Do 7

sin o-ir-las nue-va men-te

57

Fa M Do Fa M

no me qui-sie-ra mo-ri-r.

61

Sib M La 7 Re M

Fo-lí-as las de mi tie-rra, a-rro-rró de mi dor-mir,

65

68

La 7 Re M

MALAGUEÑAS

(Gran Canaria)

1 **Mi M** **La m**

4 **Sol M** **Fa M** **Mi M** **La m**

9 **Mi 7**

13 **La m** **Sol M** **Fa M** **Mi M** **Solo** **ten.** **ten.**

16 **Do M**

Detailed description: The score is for a piece in 3/4 time. It consists of five systems of music. The first system (measures 1-3) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Chords are Mi M and La m. The second system (measures 4-8) has a treble clef and a key signature of one sharp. Chords are Sol M, Fa M, Mi M, and La m. The third system (measures 9-12) has a treble clef and a key signature of one sharp. Chord is Mi 7. The fourth system (measures 13-15) has a treble clef and a key signature of one sharp. Chords are La m, Sol M, Fa M, and Mi M. The upper staff has performance instructions: Solo, ten., and ten. The lower staff has a fermata over a whole note. The fifth system (measures 16-19) has a treble clef and a key signature of one sharp. Chord is Do M. The upper staff has a fermata over a whole note.

45

Musical notation for measures 45-49. The top staff shows a melodic line with rests and eighth notes. The bottom staff shows a bass line with a (4) fingering and various note values.

50

Musical notation for measures 50-54. The top staff has a melodic line with triplets. The bottom staff has a bass line with chords labeled "Do M" and "Do 7".

55

Musical notation for measures 55-60. The top staff has a melodic line with rests. The bottom staff has a bass line with chords labeled "Fa M", "Do M", and "MI 7".

61

Musical notation for measures 61-67. The top staff has a melodic line. The bottom staff has a bass line with chords labeled "La m", "MI 7", and "La m".

68

Musical notation for measures 68-72. The top staff has a melodic line with a repeat sign. The bottom staff has a bass line with chords labeled "MI M", "La m", and "Sol M".

73

Musical notation for measures 73-76. The top staff has a melodic line. The bottom staff has a bass line with chords labeled "Fa M", "1ª MI M", and "2ª MI M".

MALAGUEÑAS (Lanzarote)

1 Instrumentos

8 Mi M Fa M Sol M Fa M MI M

14 Fa M Sol M Fa M MI M Fa M

20 Voz MI M Fa M

27 Do M Do 7

35

Fa M Sol M

41

Do M

47

53

Sol 7

59

Do M Fa M

66 Coro Fa M

Al po-ner - se el sol te qui-sie - ra ver cam - pe - si - na

71 1ª Mi M 2ª Mi M Fa M

mí - a y no pue - de ser. Al po-ner - se ser.

76 Voz Mi M Fa M Sol M Sol 7

Voz

83 Do M Do 7

Do M Do 7

90 Fa M Sol 7

Fa M Sol 7

97

Do M

105

Sol 7

111

Do M Fa M

117

Mi M Coro

Pon - gán gran cui - da - do que va a ter - mi -

122

Fa M Mi M

nar es - ta ma - la gue - ña con es - te can - tar. Pon - gan gran cui - da - do que va a ter - mi -

126

Fa M Mi M

nar es - ta ma - la - gue - ña con es - te can - tar

SEGUIDILLAS (Lanzarote)

Instrumentos

Re M

La 7 Re M La 7 Re M La 7

10 Voz La 7 Re M

Con el ver-de na-ran-jo — yo com - pa-ro tu amor, — yo com - pa-ro tu amor, —

Re M

17 La M

yo com - pa - ro tu a - mor,

21 Mi m Mi M Mi 7 La M

no se co - men sus fru - tos, si no e - cha flor.

25 **Mi 7 La M La 7 Re M La 7**

No se co-men sus fru-tos, si no e - cha flor.

30 **Re M La 7 Re M La 7 Re M**

Que-rer - te es mi gus - to - ver - te es mi glo - ria,

35 **La M**

ver - te es mi glo - ria, —

39 **Mi 7 La M**

a - par-tar - te no pue - do de mi me - mo - ria. —

43 **Mi 7 La M La 7 Re M La 7 Re M La 7**

A - par-tar - te no pue-do de mi me-mo-ria.

48 **Re M** **La 7** **Re M** **La 7** **Re M**

— Por- que o- tro te te quie- ra — yo no me a- sus - to;

53 **La M** **Mi 7**

yo no me a- sus-to; si tu gus-to es de

58 **La M** **Mi 7**

o- tro de - jas mi gus- to.

62 **La M** **La 7** **Re M** **La 7** **Re M** **La 7**

Si tu gus-to es de o- tro de- jas mi gus - to. — En la

67 **Re M** **La 7** **Re M** **La 7** **Re M** **La 7**

mar de tu pe- lo — na - ve - ga un pei- ne — na - ve - ga un pei- ne—

72 **Re M** **La 7** **Re M** **La M**

na - ve - ga un pci - ne

77 **Mi 7** **La M**

y en las on - das que for - ma mi a - mor se duer - me.

81 **Mi 7** **La M** **La 7** **Re M** **La 7**

Y en las on - das que for - ma mi a - mor se duer - me.

86 **Re M** **La 7** **Re M** **La 7** **Re M**

Y es - tas se - gui - di - llas van a ter - mi - nar

91 **La M**

van a ter - mi - nar y yo las des -

96 **Mi 7** **La M**

pi - do con es - te can - tar.

100 **La 7** **Re M** **La 7** **Re M**

Y yo las des - pi-do

VIVO HERREÑO

1

Voz

El bai-le del vi-vo no lo sé bai-lar

Tambor

Sigue igual hasta el final

7

que si lo su - pie-ra Ya es-tu-vie-ra a - llá A - rri-ba, a - rri-ba flor de las flo-res

15

que yo me mue-ro por tus a - mo-res El bai-le del Ja - pa la ja - pa

1ª

2ª

22

pa-lo-ma mí - a ja - pa la ja - pa que vie-ne el dí - a El bai-le del vi - vo

30

no lo sé bai - lar que si lo su - pie - ra Ya es - tu - vie - ra a - llá.

TANGO HERREÑO

1

Voz

Flauta

Percusión

tambor

La, la, li, ri, ni; la, la, li, ri,

6

nai, na. La, la, li, ri, ni; la, la, li, ri, nai, na. Y el Hie -

12

rro es lo más her - mo - so y a pe - sar ar de ser pe -

18

que-ño y don - de vi — i - ven los he - rre-ños y lle - nos

24

de — de pla - cer y go - zo. La, la, li, ri,

28

ni; la, la, li, ri, nai, na. La, la, li, ri,

32

Repetir hasta acabar las letras

Fine

ni; la, la, li, ri, nai, na. nai, na.

TAJARASTE

1

Chácaras
Tambor

6

Voz

Gua - da lu - pe, ma - dre
las son sie - te es -

12

Coro

mí - a, la Go - me - ra en tí con - fi - a. Gua - da -
tre - llas, la Go - me - ra es u - na de e - llas.

18

lu - pe, ma - dre mí - a, la Go - me - ra en tí con -

23

Se repite con diferentes letras

Voz

fi - a. Las Is - a.

Fine

AIRES DE LIMA (La Palma)



5

1ª vez. Voz femenina
2ª vez. Coro

De
Instrumentos 8ª Alta

12

Ti - ja - ra — fe he lle - ga - do a can — tar ai - res de Li -

18

ma; — te de - sa - fi - o, buen mo - zo, pa - ra

24

Da Capo

ver si es - to se a - ni - ma. — De - a

Se repite con diferentes letras

ROMANCE DEL TRIGO

1 Percusión *siempre igual la Percusión* Hombres

Cho Juan Pe - ri - ñal — tie -

7 Coro

ne un a - re - nal, un gra - no de tri - go lo quie - re sem - brar, lo

13

siem - bra en la cum - bre, lo co - ge en la mar, — lo siem - bra en la

20 Mujeres

cum - bre, lo co - ge en la mar. — An - si - na lo siem - bra cho

27 Hombres Todos

Juan Pe - ri - ñal, an - si - na lo la - bra cho Juan Pe - ri - ñal, an - si - na po -

34

ní - a sus pies en la mar y an - si - na me en - se - ña mi a - mor a dan -

40 Mujeres Hombres

zar. An - si - na lo sie - ga cho Juan Pe - ri - ñal, an -

47 Todos

si - na lo en - fe - ja cho Juan Pe - ri - ñal, an - si - na po - ní - a sus pies en la

54 Mujeres

mar y an - si - na me en - se - ña mi a - mor a dan - zar. An -

61 Hombres

si - na lo car - ga cho Juan Pe - ri - ñal, lo bo - ta en la e - ra cho Juan Pe - ri -

68 Todos

ñal, an - si - na po - ní - a sus pies en la mar y an - si - na me en -

74

se - ña mi a - mor a dan - zar. Cho Juan Pe - ri - ñal tie -

81

ne un a - re - nal, un gra - no de tri - go lo quie - re sem - brar, lo

87

siem - bra en la cum - bre, lo co - ge en la mar. lo siem - bra en la

94

cum - bre, lo co - ge en la mar. Repite con diferentes letras

TANGANILLO, SANTO DOMINGO Y TAJARASTE
(Tenerife)

1 *ten. ten.*

5

9

Al tan -

12 Mujeres

ga - ni - llo, ma - dre, que tan - ga - ni - llo, que al tan - ga - ni - llo que al tan - ga -
pul - ga sal - tan - do rom - pió un le - bri - llo, que rom - pió un le - bri - llo que rom - pió un le -

15 Hombres

ni - llo, que u - na Que e - so es men - ti - ra ni - ña, que so es men -
bri - llo pul - ga sal - tan - do no lo rom -

18

ti - ra, que e - so es men - ti - ra que e - so es men - ti - ra que u - na
pí - a que no lo rom - pí - a que no lo rom pí - a

22

28

Mujeres

San - to Do - min - go de la cal - za - da,

34

llé - va - me a mi - sa de ma - dru - ga - da. Hombres

San - to Do - min - go

40

de la cal - za - da, llé - va - me a mi - sa de ma - dru - ga - da.

46

a 1

1ª 2ª

51

1ª 2ª Hombres

Vi - re -

56

Mujeres

Todos

se pa' cá cha Ma - rí - a, ví - re - se pa' llá cho Jo - sé, que es - te pis - co pan que te -

61 Instrumentos

ní - a se lo co mió el pe - ren - quén.

This musical staff contains measures 61 through 66. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics 'ní - a se lo co mió el pe - ren - quén.' are written below the staff.

67

1ª y 2ª 3ª

This musical staff contains measures 67 through 72. It is written in treble clef with a key signature of one sharp. The melody continues from the previous staff. Measures 70 and 71 are marked with first and second endings (1ª y 2ª), and measure 72 is marked with a third ending (3ª).

73

1ª 2ª

This musical staff contains measures 73 through 78. It is written in treble clef with a key signature of one sharp. The melody continues. Measures 76 and 77 are marked with first and second endings (1ª and 2ª). The staff concludes with a double bar line.

TANGO DE LA FLORIDA

(Tenerife)

1

Voz de Mujer & Coro

Instrumentos

Bajo

Re La 7 Re La 7

8

Mujer

Voz

Es - te es el bai - le de la Flo - ri - da, lo bai - lan los ma - gos con

Inst.

Re

Bajo

15

Coro

Voz

mu - cha a - le - grí - a. Ro - sa en - can - ta - da de A - le - jan - drí - a, la que can -

Inst.

Bajo

22 Mujer

Voz

ta - ba la Vir - gen Ma - rí - a Yo me fui al mon - te a bus - car "jor - que - tas" y
 lí - no de go - fio ten go en la Flo - ri - da, con

Inst.

Bajo

29 Coro

Voz

tra - je cam - ba - das y o - tras de re - chas. Si tú me qui - sie - ras, yo me ca - sa -
 e - so y mis ca - bras me ga - no la ví - da. Mo lí - no de go - fio ten go en la Flo -

Inst.

Bajo

36 1ª 2ª Vivo

Voz

rí - a; go fi - to y ce bo - llas no nos fal - ta rí - an. Mo
 ri - da, con e - so y mis ca - bras me ga - no la vi - da. Re

Inst.

Bajo

Inst.

La Re La Re

Inst.

La Re Re La

Inst.

Re Re La Re La Re Re La Re

POLCA MAJORERA

1 La 7 Re

6 La 7 Re La 7

12 Re La 7 Re

18 La 7 Re La 7

24 Re Voz La 7 Re
Cuan-do yo la oí ve-nir con el som-bre - ri - to ga - cho,

29 La 7 Re Rondalla
yo me di - je pa - ra mí e - sa hem - bra quie - re ma - cho.

34 La 7 Re Coro La 7
E - sa hem - bra quie - re ma - cho. E - sa hem - bra

40 **Re** **La 7**
quie - re ma - cho. Cuan - do yo la vi ve - nir con el som - bre -

44 **Re** **Rondalla** **La 7** **Re**
ri - to ga - cho.

49 **La 7** **Re** *Fine*
Se repite con diferentes letras

POLCA MAZURCA
(Gran Canaria)

1 Re La 7 Re

6 La 7 1ª Re 2ª Re

11 Re La 7 La Re Mi m La 7

17 1ª Re 2ª La 7 Re Voz La 7

Aho-ra si que es - ta - mos bien,

23 Re La 7

mi no - via se ha vuel - to ma - cho, e - lla co - rre a - trás de mí y yo co - rro

28 Re La 7

que me ma - to, y yo co - rro que me ma - to, y yo co - rro

32 Re La 7

que me ma - to. Aho - ra si que es - ta - mos bien, mi no - via se ha

36 **Re** **La 7** **Re**

vuel - to ma-cho Ay, ya, yai, yai, ya. Ay, ya, yai, yai, ya. Ay, ya,

42 **La 7** **Re** **La 7** **Re**

yai, yai, ya. Ay, ya, yai, yai, ya. Ay, ya, yai, yai, ya. Ay, ya, yai, yai, ya.—

49 **La 7** **Re** **La 7**

55 **1ª** **Re** **2ª** **La 7** **Re**

Es - ta es la pol -

60 **La 7** **Re** **La 7**

ca ma-zur-ca, es el mo-do de bai-lar; es-ta es la pol - ca que bai-lan los chi-cos de es -

66 **Re** **La 7** **Re**

te lu-gar, los chi-cos de es - te lu-gar, los chi-cos de es - te lu-gar, es-ta es la pol -

72 **La 7** **Re** **La 7** **Re**

ca ma-zur-ca, es el mo-do de bai-lar. Ay, ya, yai, yai, ya. Ay, ya, yai, yai, ya.

79 **La 7** **Re** **La 7** **Re**

Ay, ya, yai, yai, ya. Ay, ya, yai, yai, ya. Ay, ya, yai, yai, ya. Ay, ya, yai,

SIOTE MAJORERO



BERLINA MAJORERA

1 Fa Do Sol 7 Do Fa

6 Do Sol 7 Do Fa Do

11 Sol 7 Do Fa Do Sol Do

17 ^{Voz} Fa Do Sol 7 Do Fa

Por el pue-blo de la O - li - va pa - sa un ca - ba - lle - ro hon - ra - do, hi - jo de bue - na fa -

22 Do Sol 7 Do ^{Instrumentos} Fa Do Sol

mi - lia y de pa - dres es - quil - ma - dos.

28 Do Fa Do ^{Se repite con diferentes letras} Sol 7 Do *Fine* Do



Seguidillas, ver página 34.

.....BIBLIOGRAFÍA.....

.....B I B L I O G R A F Í A

Alonso, Elfidio: Folklore Canario. (Las Palmas de Gran Canaria). Edirca (1985). Pág. 224.

Alonso, María Rosa: Las canciones populares canarias, en Revista "El Museo Canario" número 16 (octubre-noviembre-diciembre 1945. Las Palmas). Págs. 55-56.

Las danzas y canciones populares canarias, en Revista "El Museo Canario" números 25-26 (enero-junio 1948. Las Palmas). Págs. 77-92.

Álvarez Delgado, Juan: Las canciones populares canarias, en "Tagoro", Instituto de Estudios Canarios. (La Laguna de Tenerife, 1944). Tomo I, págs. 113-126.

Álvarez, Rosario y Siemens, Hernández: The Lithophonic Use Of Large Natural Rocks In The Prehistoric Canary Islands, en "The Archaeology Of Early Music Cultures". (Bonn 1986). Pp 1-10.

Bethencourt Alfonso, J.: Los cantos y danzas regionales. Biblioteca Canaria. Librería Herpérides, (Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1941).

Cabrera, Benito: El folklore de Lanzarote. La Biblioteca Canaria -El Folklore Musical Canario. CCPC. (Santa Cruz de Tenerife, 1990). Pág. 100.

Casas Alonso, Carmen de las: Tipismos canarios. en Revista "Tradiciones populares", Instituto de Estudios Canarios, (La Laguna de Tenerife, 1943). Tomo II, págs. 35-42.

Cobiella Cuevas, Luis: La música popular en la isla de La Palma, en "Revista de Historia", (La Laguna de Tenerife), 80 (1947). Pp. 454-484.

Crosa, Diego: Folías, Coplas. Imprenta de La Prensa, (Santa Cruz de Tenerife, 1932).

Diego Cuscoy, Luis: Folklore infantil, en Revista "Tradiciones populares". Instituto de Estudios Canarios, (La Laguna de Tenerife, 1943). Tomo II.

González de Ossuna, Luis: Cinco romances canarios, en Revista "Tradiciones populares". Instituto de Estudios Canarios, (La Laguna, 1943). Tomo I. Págs. 15-32.

González Ortega, Manuel: El sorondongo: una versión canaria de la jeringonza, en "Revista de Musicología". Vol. XV, núm. 1. (1992). Pp. 9-46.

Jiménez Sánchez, Sebastián: Danzas y canciones de la Isla del Hierro, en "Revista de Dialectología y Tradiciones Populares". (Madrid, 1947), III. Pp. 302-315.

Lefranc, Amaro (E. Hardisson): El problema del baile llamado "canario", en "La Tarde". (Santa Cruz de Tenerife, 3 de mayo de 1954).

Las endechas aborígenes de Canarias, el "tempo canario" y el "tempo di canario", en "Revista de Historia", núms. 101-104. (La Laguna, 1953), págs. 33-69.

Lo guanche en la música popular canaria. Edic. Instituto de Estudios Canarios, número 35. (La Laguna, 1942). Tomo VI.

López Rodríguez, Amada Elsa: Símbolo y realidad en la canción de cuna, en "Revista Internacional de Sociología". Tomo LXII, (Madrid, 1984), núm. 51. Pp. 626-635.

Lorenzo Perera, Manuel J.: El folklore musical de El Hierro. Excmo. Cabildo Insular de El Hierro. Centro de la Cultura Popular Canaria. (Santa Cruz de Tenerife, 1989). Pág. 49.

Las fiestas de El Amparo. Colectivo Cultural Valle de Taoro. (La Laguna. Tenerife, 1989). Pág. 257.

Matar la culebra: una tradición canaria de origen afro-cubano. Cabildo de Tenerife, Ayuntamiento de La Laguna, Ayuntamiento de Puerto de la Cruz, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, Centro de la Cultura Popular Canaria. (La Laguna. Tenerife, 1997). Pág. 213.

Lorenzo Cáceres, Andrés de: Villancico a la manera antigua, en "La Prensa". (Santa Cruz de Tenerife, 1 de enero de 1935). Pág. 1.

Martín Teixé, Jose Luis y López Isla, Mario Luis: La leyenda de Cuquillo. El poeta isleño de Mazo y Cabaiguán. Itmo. Ayuntamiento de la Villa de Mazo, Excmo. Cabildo Insular de La Palma, Centro de la Cultura Popular Canaria. (La Laguna. Tenerife, 1994). Pág. 269.

Naborí, Indio y Valiente, Ángel: Décimas para la historia. La controversia del siglo en verso improvisado. Gobierno de Canarias, Cabildo Insular de La Palma, Centro de La Cultura Popular Canaria. (Las Palmas de Gran Canaria, junio 1997). Pág. 94.

Noda Gómez, Talio: Décimas de Severo. Ayuntamiento de la Villa de Garafía, Centro de la Cultura Popular Canaria. (La Laguna. Tenerife, 1992). Pág. 173.

Noda, Talio y Siemens, Lothar: Los aerófonos tradicionales en la isla de La Palma, en "Revista de Musicología". Vol. VII, (1984). Núm. 1. (Madrid, 1984). Págs. 171-189.

Los idiófonos tradicionales en la isla de La Palma, en "Revista de Musicología". Vol. IX, núm. 1. (Enero-junio de 1986). (Madrid, 1986). Págs. 169-204.

Los membranófonos tradicionales en la isla de La Palma, en "Revista de Musicología". Vol. X, núm. 3. (Septiembre-diciembre de 1987). (Madrid, 1988). Pp. 949-961.

Nuez Caballero, Sebastián de la: Instrumentos musicales populares en las Islas Canarias, en "Miscelánea de Estudios dedicados al Dr. Fernando Ortiz por sus discípulos, colegas y amigos". (La Habana, 1956). Pp. 1145-1162.

Pérez Vidal, José: Endechas populares en trístofos monorrimos, siglos XV y XVI. (La Laguna, 1952).

De folklore canario: Romances con estribillo y bailes romancescos, en "Revista de Dialectología y Tradiciones Populares". (Madrid, 1948). IV. Pp. 197-241.

El estribillo en el romancero tradicional canario: el responder, elemento uniforme e inseparable de los romances, en "El Museo Canario". (Las Palmas de Gran Canaria), 31-32 (julio-diciembre, 1949). Pp. 1-58.

Cantos de llamado, en "Revista de Historia". (La Laguna, 1944). X. Pp. 248-253.

El baile del trigo, en "Revista de Dialectología y Tradiciones Populares". (Madrid, 1955), XI. Pp. 145-154.

Folklore infantil canario, cantos y juegos de la plaza, en Revista "El Museo Canario", núms. 75-76. Homenaje a Simón Benítez Padilla. (Las Palmas, 1960). Tomo II.

El Arrorró. Colección "Guagua". (Las Palmas de Gran Canaria, 1983). Pág. 48.

Los estudios del folklore canario (1880-1980). Excmo. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas y Ministerio de Cultura. Ediciones ICEF (1982). Pág. 222.

Folklore infantil canario. Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria. ICEF. (1986). Pág. 499.

El romancero en la isla de La Palma. Excmo. Cabildo Insular de La Palma (1987). Pág. 429.

Siemens Hernández, Lothar: Instrumentos de sonido entre los habitantes prehispánicos de las Islas Canarias, en "Anuario de Estudios Atlánticos". (Madrid, 1969), 15. Pp. 355-356.

Las endechas canarias del siglo XVI y su melodía, en "Homenaje a don Agustín Millares Carló". Editado por la Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria. (Madrid, 1975), II. Pp. 281-310.

Algunos datos sobre la música de moriscos en Canarias, en "Homenaje a Elías Serra Ráfols". Editado por la Universidad de La Laguna. (La Laguna, 1973), IV. Pp. 381-389.

Noticias sobre bailes de brujas en Canarias durante el siglo XVII: Supervivencias actuales, en "Anuario de Estudios Atlánticos". (Madrid-Las Palmas, 1970), 16. Pp. 39-63.

La folía histórica y la folía popular canaria, en "El Museo Canario". (Las Palmas de Gran Canaria, 1965), XXVI. Pp. 19-46.

La Música en Canarias. Síntesis de la música popular y culta desde la época aborígen hasta nuestros días, en "El Museo Canario". (Las Palmas de Gran Canaria, 1977). Pp. 81

Nuevas versiones y datos relacionados con la canción de las brujas en Canarias, en "Serta Gratulatoria In Honorem Juan Régulo. Tomo IV. (Universidad de La Laguna 1990). Pp. 251-254.

Antecedentes de la forma musical de la décima y observaciones históricas sobre su empleo en Canarias, en "La décima popular en la tradición hispánica: Actas del Simposio Internacional sobre la décima". Las Palmas 17-22 de diciembre de 1992. (Las Palmas de Gran Canaria, Cabil

do Insular de G.C. y Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1994). Pp. 361-367.

A propósito del "Baile del pámpano roto", danza fálica de Gran Canaria, en "Revista Internacional de Sociología". Tomo LXII. (Madrid, 1984), núm. 5. Pp. 707-711.

Villancicos representados en el siglo XVII: El de Ángeles y Pastores de Diego Durón (1692), en "Revista de Musicología". Vol. X. 1987. Núm. 2. (Symposium Internacional "La Música para teatro en España", Cuenca 30 octubre al 2 noviembre de 1986). Pp. 547-558.

La celebración navideña en los medios rurales de Gran Canaria: Música y textos de la llamada "Representación de los pastores", en "Instituto de Estudios Canarios, 50 Aniversario (1932-1982)". (La Laguna, Instituto de Estudios Canarios y Cabildo Insular de Tenerife, 1982). Pp. 585-613.

Las escenas musicales descritas en "Le Canarien". (Versión conservada en la Biblioteca municipal de Rouen). Patronato de la "Casa de Colón". Anuario de Estudios Atlánticos. (Madrid-Las Palmas, 1977). Núm. 23. Pp. 639-657.

Talavera, Diego: Canarias. Folklore y canción. Biblioteca Popular Canaria. Vol. 4. (Madrid, 1978). Pág. 96.

Trapero, Maximiliano: Romancero de la isla de El Hierro. Recogido y editado por –Maximiliano Trapero con la colaboración de Elena Hernández Casañas y un estudio sobre la música por Lothar Siemens Hernández. Madrid. Seminario Menéndez Pidal y Cabildo Insular de El Hierro (1985). Pág. 214 más láminas.

Romancero de Fuerteventura. Transcripción y estudio de la música –Lothar Siemens Hernández. La Caja de Ahorros de Canarias (1991). Pág. 367 más láminas.

Romancero de la Isla de La Gomera. Recogido y editado por –Maximiliano Trapero con la colaboración de Elena Hernández Casañas y un estudio sobre la música por Lothar Siemens Hernández. Madrid y Cabildo Insular de La Gomera (1987). Pág. 410 más láminas.

Romancero de Gran Canaria. Vol. I. Zona del Sureste. Transcripción y estudio de la música. –Lothar Siemens Hernández. Las Palmas de Gran Canaria (1982). Pág. 445.

Romancero de Gran Canaria. Vol. II. Transcripción y estudio de la música –Lothar Siemens Hernández. Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria (1990). Pág. 654.

Las danzas romancescas y el "Baile del Tambor" de La Gomera. "Revista de Musicología". Vol. IX. (1986), núm. 1. Pp. 205-250.

A la caza de romances raros en la tradición canaria. Patronato de la "Casa de Colón". Anuario de Estudios Atlánticos. (Madrid-Las Palmas, 1986), núm. 32. Pp. 485-523.

Varios: Juegos y juguetes de nuestros mayores. Taller del colegio público Cuermeja y Aula de Etnografía de La Aldea. Arucas, Gran Canaria (1996). Pág. 113.

Toques antiguos y festivos de Canarias. Grupo folklórico de la Escuela de Magisterio de La Laguna. Gobierno de Canarias-Socaem, Centro de la Cultura Popular Canaria, Universidad de La Laguna. Pág. 35.

Toques antiguos y festivos de Canarias (II). Grupo folklórico de la Escuela de Magisterio de La Laguna. Gobierno de Canarias-Socaem, Cabildo Insular de Tenerife, Universidad de La Laguna, Centro de la Cultura Popular Canaria. Pág. 74.

José María Gil: poemas, sorondongos y narraciones. Documental folklórico de las Islas Canarias. Excmo. Mancomunidad Provincial Interinsular de Las Palmas. Ministerio de Cultura. ICEF. Pág. 90.

Aportación al folklore tradicional de Fuerteventura. Puerto del Rosario (1795-1995). Bicentenario. Excmo. Ayuntamiento de Puerto del Rosario, Fuerteventura (1994). Pág. 198.

Títulos aparecidos:

Escuchar, *Fernando Palacios*

Mi Pequeño repertorio, *Juan J. Falcón Sanabria*

Polifonía Coral, *Juan J. Falcón Sanabria*

La Música tradicional canaria, hoy. *Talio Noda Gómez*

Talio Noda

LA MÚSICA TRADICIONAL
CANARIA,
HOY.



ediciones

Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria

LA MÚSICA TRADICIONAL CANARIA HOY

En 1973 dando clases en el Colegio Público de *Teror*, surgió la oportunidad de ocuparme del Área de Música en los niveles de Segunda Etapa de la Enseñanza General Básica. La carencia en aquel momento de unos textos que sirvieran de guía a esas clases fue lo que motivó la realización y posterior publicación de **"La música tradicional canaria, hoy"**.

Veinte años después, aquella antigua idea de que los alumnos conocieran la música de su propio entorno, a la par que la de los grandes compositores, sigue latente en mí, a la vez que se ha generalizado en todo el ámbito escolar canario.

Al paso del tiempo, dicho proyecto requería una mayor profundidad y riqueza en los contenidos y en el formato. Los que recuerden la primera edición de 1978, comprobarán iguales intenciones didácticas, pero sabrán apreciar también correcciones, aportaciones, colaboraciones, y otros, que lo complementan, dotándolo de una mayor capacidad de vuelo.

No todos los padres tienen la suerte de ver crecer y madurar a sus hijos. El autor quiere manifestar su gozo porque ello ocurra al presentar esta segunda edición.

colaboran:



Real Sociedad Económica de Amigos del País
Las Palmas de Gran Canaria

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

INAEM

