

# La música popular en la isla de La Palma

por LUIS COBIELLA CUEVAS

*Dedico este trabajo a  
D. Juan Régulo Pérez*

## 1. INTRODUCCIÓN

Durante la visita de un extraño solemos ofrecer, con ilusión, los mejores presentes que nos adornan: el paisaje, la artesanía y una sesión de folklore; danza, traje, verso y canto dicen la particular modalidad de nuestra tierra.

—Ha aquí, señor viajero, lo que oímos cantar a quienes lo escucharon de nuestros antepasados.

Suenan isas y malagueñas; sólo la semilla de Aragón o Andalucía, tierra y savia y rama canarias; en un alarde de primitivismo mostramos el tajaraste o el sirinoque. Unos—nosotros—, ufanos de la absoluta propiedad e independencia del coro; otro—la importante visita—, con la clásica sensación de “esto me suena...” “Esto me suena” ofende a quienes creen las folías parto feliz del paleolítico guancha. ¿Cómo le puede sonar si no ha estado nunca aquí?

Una parte de este trabajo trata de especificar y explicar lo que le suena al señor; concretamente: estudia en detalle, con más preocupación musical que bibliográfica, los cantos tenidos aquí por populares: folías, isas, malagueñas, arrorros... Otra reseñará una serie de canciones importadas de América que adquirieron carácter francamente popular. Y, en fin, daremos a conocer comparativamente las canciones infantiles de coro más conocidas y proceso de adaptación de las mismas.

Nuestra investigación se llevó a cabo en la isla de La Palma y a ella, aunque en general hablemos, nos referiremos en el curso de lo escrito.

## 2. ORDENACIÓN

Se hace necesario clasificar los cantos. El desarrollo de este trabajo explicará la razón por la que formamos con ellos los grupos siguientes:

Grupo -A-	{ Sirinque. Romancillo. Romance (con Responder). Relaciones. Décimas. Arrorrós.
Canciones del campo.	
Grupo -B-	
Canciones de la ciudad.	
Grupo -C-	{ Folías. Isas. Malagueñas. El Santo Domingo. La cuarteta larga o cuarteta vieja. El punto cubano. Los aires de Lima. Guajiras.
Americanismos.	
Grupo -D-	
Canciones de corro.	
	{ San Senerín, Elisa de Mam- brú, Matarile, etc.

Nuestra mayor atención va dedicada a los grupos -A- y -B-.

## 3. ADVERTENCIAS SOBRE LA INTERPRETACIÓN DE EJEMPLOS

1ª Por más desconocidos y raramente disponibles, hay profusión de ejemplos en el grupo -A-; razones contrarias disculpan la poca abundancia de los mismos en el -B-.

2ª Llamamos "intervalo del canto" al formado por las notas más grave y más aguda de las usadas corrientemente por el cantor; a veces suena, excepcionalmente, una nota fuera del mismo, que llamamos "nota de paso".

3ª Cuando ha sido imposible precisar el sonido se escribe |), |. Por ejemplo:



la segunda nota del segundo compás es simple disminución, más o menos continua, del tono, y conserva siempre el ritmo del puntillo. A veces hay abundancia de notas imprecisas y, para facilitar la visión de conjunto, se escribe entre dos notas determinadas una línea continua, indicadora de los sonidos aproximados, que llamamos "línea general".

#### 4. TRES CONSIDERACIONES GENERALES ACERCA DE LOS GRUPOS -A- y -B-

Sin que altere la monografía particular de cada grupo, estimamos útil exponer tres consideraciones relacionadas con los dos primeros apartados, a saber:

1ª—La gente de los pueblos aislados practican o, mejor, recuerdan practicar el grupo -A-. Pocos son los que conocen en ellos el -B-.

2ª—El grupo -A- tiende a desaparecer, excepto en lo relativo al ritmo del sirinoque (éste, por otra parte, es universal, según veremos). El grupo -B- se desarrolla, complica y arraiga en las ciudades.

3ª—Pasamos por una época de preocupación folklórica; fórmanse grupos folklóricos en las ciudades y hay concursos nacionales de bailes y coros; hay rebuscamiento de tipismo. Hoy, en general, el grupo -B- constituye el principal distintivo folklórico de Canarias.

#### 5. ESTUDIO DEL GRUPO -A-

Los cantos de este grupo no están perfectamente definidos; al tratar de aislarlos y clasificarlos tropezamos con mucha ambigüedad. Hay semejanza, algo común, entre romances, sirinoques, relaciones, etc., cantados por una misma persona; desde luego, más que entre dos romances cantados por personas distintas. Es decir: la diferencia de las tonadas depende más de quién las canta que de los títulos. De aquí la arbitrariedad de los mismos, la falta de precisión en la definición de la canción. Hemos oído decir a una maga vieja, cuando acabó de cantar "relaciones":

—Esto también lo llaman "Aires de Lima"...

La gente del campo no sabe una letra de folklore.

La forma "cultá" del sirinoque—único número que perdura, de este grupo, en La Palma—gira en torno al que insertamos:

Metrónomo: blanca con puntillo = 76

Es e. si n. no que lo bai lo yo a qui ma na na a li  
no che te a cuer das de mi la la...

Núm. 1

Hoy se canta por agrupaciones folklóricas, en plan de espectáculo preparado; rara vez se da, espontáneamente, en los campos; en ellos conserva el ritmo—marcado con el son del tambor—del ejemplo núm. 1. Sin embargo, las tonadas son más pobres y rudimentarias; cada lugar las interpreta a su manera y cree las suyas como auténticas. En todos los casos, sean sirinoques o romances, etc., tienen primera importancia el ritmo (baile) y la copla (letra); la melodía entonada, mero pretexto de baile y andecha, es monótona, desprovista de todo interés musical y no tiene valor para mantenerse en tradición entre personas que hayan oído entonar cualquier canto "de fuera", de superior categoría; así sucede que, a medida que llegan caminos a pueblos hasta ahora aislados, y, por ellos, cualquier canción de cierto cuerpo armónico y melodía ligeramente interesante, desaparecen las antiguas tonadas y arraigan las extrañas.

Por esta razón, el grupo -A-, en general, tiende a desaparecer y, cada vez más, domina el -B-. Así se cumple una ley de evolución musical, según la cual las tonadas rudimentarias bien se enriquecen o transforman o bien desaparecen. Aquí ha sucedido lo primero con el sirinoque. El buen gusto, la categoría musical de la ciudad, inexistente en el campo, ha puesto en él riquezas armónicas, novedades melódicas lo suficientemente eficaces para que perdure en el folklore de ahora; a tanto llega esta transformación, que apenas se parecen, aparentemente, estos cantos de hoy con sus originarios de ayer. Es corriente oír de boca de un recién llegado del pueblo lejano:

—¡Este no es el verdadero sirinoque!

## (I) SIRINOQUE

M. negra = 176

Es te so no que lo bai lo you qui ma na na la  
no che te a cuor das de un  
Va yai sa pa san do de a cá pa ra a ellu que can se la  
no nos se ran a cantar.

Intervalo del canto Nota de pausa.

Canto sobre la 5<sup>a</sup>.  
Final con reiteración de tónica.  
Recogido en Garaffa.

Núm 2

M. negra = 158

Se tu ma dre ue ra la un na bai lar que ju to le  
die ra ay la ay ay ay my la la lei la la ay la la ay  
la

Curioso intervalo de canto

Es curioso el intervalo del canto,  
Diferencias esenciales con ejemplo 2: Rítmicas, ninguna,  
excepto la pausa, más larga en el presente, al final del ver-  
so par. A pesar de todo, el tambor no cesa jamás en su rit-  
mo.—Melódicas, una especie de coda al final de algunas es-  
trofas. (¿Algunas? ¿Todas?).

Recogido en Breña Alta.

Núm 3

M. negra = 160

Que van len las dámas poquito ca da un por que to das  
que ven es pa' tar las pul gas.

Cierta semejanza con ejemplo 2.

Más llano—menos puntillos—que los anteriores.

Recogido en Barlovento.

Núm. 4

De los ejemplos insertos y la reiterada audición de sirinoques a personas de diversa categoría musical, deducimos los siguientes caracteres específicos:

- a) Ritmo ternario.
- b) Alternan compases sencillos con otros cuya primera parte está acompañada de puntillo; el desequilibrio de la misma con la segunda—que ahora es una mitad, valga la incorrección—es típico y general carácter del sirinoque.
- c) Las coplas son estrofas de 4 versos exasílabos, asonantados los pares.
- d) Las notas del canto están incluidas en un intervalo de quinta con la añadidura de una sexta nota, no fundamental, de paso (véanse los intervalos del canto en los ejemplos anteriores). Recuérdese que la flauta rudimentaria que acompañara no habría de tener mucha amplitud en su gama.

Aquí, como en todo el grupo -A-, se hace hincapié sobre la nota grave final; a veces, cuando el cantor no quiere complicarse en modular, dice *todo el cuarto verso sobre dicha nota*. Existe razón que explica tal insistencia: la necesidad de una *nota de referencia*, común a todos los cantores; es posible que fuera sostenida por cualquier instrumento monosónico a lo largo de toda la danza, a manera de nota pedal.

Estos caracteres, ritmo e insistencia en la final común a todas las estrofas, son constantes en todos los sirinoques; la tonada puede variar con tal que cumpla con estas dos modalidades y no utilice nota superior a una sexta de la más grave.

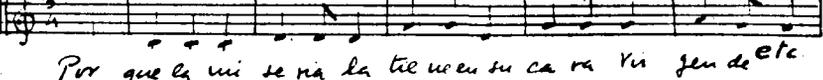
Por último, queda el aparentemente escabroso punto de los orígenes. No sabemos quién trajo el ritmo o quién lo inventó e ideó los pasos del baile. Aseguramos únicamente lo que cualquier lector puede decir con nosotros a la sola vista de los ejemplos, sin necesidad de legajo o documento histórico: *el ritmo del sirinoque es universal carácter de la cosa rural*, tanto en Canarias, como en África, como en Europa. Cualquier música de los llamados clásicos que pretenda describir una escena campestre nos deja oír el insistente, alegre ritmo ternario (1).

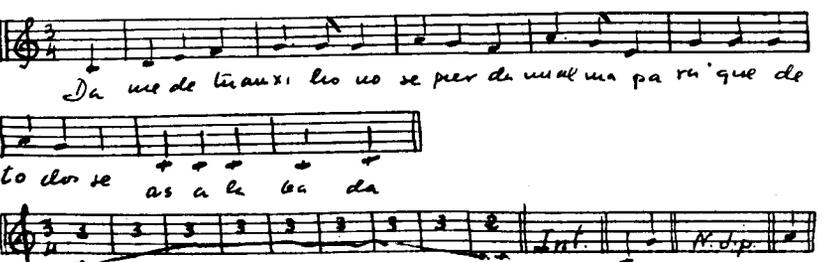
(1) El romancillo, por analogía de metro, suele entonarse al modo del sirinoque. Véanse los ejemplos a), b), c), d) y la línea general:

M. negra = 160

a) 

b) 

c) 

d) 

Los ejemplos a, b, c, d... se entonan, generalmente, sin solución de continuidad.

## (II) ROMANCE

Casi desaparecido. La entonación monótona importa muy poco; interesa el argumento de los inacabables octosílabos: Apenas tiene "patrón", carácter específico, como el sirinquo. Pudiéramos definir, si acaso, el descanso sobre la nota grave, aun con más insistencia que en lo estudiado anteriormente. Véase:

M. negra = 108

*Lentamente*

Por a qui quero que vaya a un to m gel el a me

*Coda* a un to m. int el a me *Subito*

Núm. 6

M. negra = 112

*Lentamente*

Fluxe bien pero no grana en el nise la setama.

*Coda*

La pausa en la penúltima sílaba es larga.

Al final, es corriente el giro indicado en la coda.

Es evidente el asomo de influencia culta en esta excepción.

Núm. 7

Que tu da un ia na da ma da ma que lude un ia na.

*Subito* *Coda de pausa*

Este ejemplo no está tomado directamente por nosotros.

Quien primero lo tradujo al pentagrama no tuvo muy en cuenta el rigor de la tonada original ya que, en este caso, el romance está casi interesante y sin monotonía.

Núm. 8

## (III) RELACIONES

En las reuniones campesinas (fiestas de bodas, moliendas, gallofas) un par de asistentes, de fácil repentización, se entretenían en diálogos entonados a la manera del que vemos aquí:

M. negra = 106

*Despacio*

Tu un día me encargó a mí una cesta lavandera por eso me gustas más que las otras en la crinbera.

*Intermedio* *Fin*

Con la misma tonada la voz II dice la estrofa siguiente:  
 “Si mi madre te encargó — una cesta lavandera — no te vaigas a creer — que eso es pa que yo te quiera”.

Núm. 9

Despacio. Ad libitum

Ya cuando te desposé de ella cuando me lo se ya.

*Intermedio* *Fin*

Con la misma tonada la voz II dice la estrofa siguiente:  
 “Ya te voy a contestar — aun cuando que estoy de boda — que no me enfadé por una — sino que las quería todas”.

Véase la igualdad de origen del ejemplo 6 y el presente y nótese “alarmantes” analogías.

Núm. 10

## (IV) DÉCIMAS

Composiciones poéticas del mismo nombre musicadas pobremente; basta el ejemplo que insertamos para poner de relieve la vaguedad del canto y ritmo que —téngase bien en cuenta— no siempre concuerda con el que dan los valores de las notas.

Negra = 108

Yo soy a quell' ni da un' a que te que ro a un y me ses.

*Coda:* *Fut.*  
 se gis tra tu pen sa men to.

Prosigue la décima: "Yo soy el que varias veces — en tus brazos me dormía — y soy aquel que fui — a tu casa y aposento — y tú llena de contento — me abrías con gran cuidado — si tú a mí me has olvidado — registra tu pensamiento.

El último verso se canta con descenso en la tónica, como se indica en la coda.

Véase analogía con ejemplo 9 por idéntica procedencia de tonadas.

Núm. 11

## (V) ARRORRÓ

La nana canaria tiene delicada representación en los cantos de Pówer. D. Elías Santos Rodríguez inserta en *Aires Palmeros* un arrorró no menos bello y, en cierto modo, más característico.

En torno a la forma culta de Pówer (y, en La Palma, a la de Santos) giran los arrorrós que perduran como tales.

De los pueblos más musicalmente vírgenes son los siguientes ejemplos:

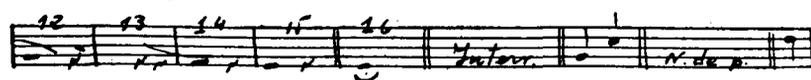
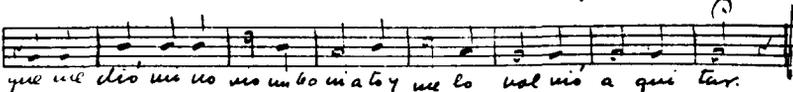
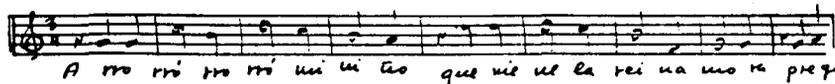
Negra = 104

*Andante*

A rro rro rro rro un un ño que tu un che nos la a

que fué un sa u dum An lo uno y e lla pro no las de un mir.

Núm. 12



Como se ve, definen un patrón común que puede caracterizarse por:

- a) Igualdad del ritmo.
- b) Id. de tonalidad, mayor, raro contraste con la menor de las formas cultas o peninsulares.
- c) Descanso en el compás 8.º.
- d) El sonido de las notas de los compases 1.º, 8.º, 16.º y, generalmente, el 9.º, es idéntico.

Véase esto gráficamente en la línea general del arrorró.

No nos hemos podido sustraer al deseo de intentar una comparación conjunta de un arrorró semejante al tipo visto y las formas eruditas de Pówer y Santos:

The image displays a musical score comparing three styles: Pówer, Santos, and Popular. The score is organized into two systems. The first system consists of three staves: the top staff is labeled 'Pówer', the middle 'Santos', and the bottom 'Popular'. The second system consists of three staves without labels. A small inset score is located at the bottom left of the page.

De la vista del anterior ejemplo resultan los siguientes caracteres comunes:

1º Igualdad del metro. (Es obvia esta observación, puesto que es consecuencia inmediata de la igualdad de copla).

2º Salto de 4ª ascendente, menor, de dominante a tónica, en el primer verso.

3º Descanso al final del segundo verso.

4º Comienzo con el V grado; final con el mismo en semicadencia.

Esto último, propio de muchos cantos populares, tiene una razón de ser: las coplas pasan de una voz a otra; la que acaba no debe hacerlo "rotundamente", sino, al contrario, dejar la necesidad de continuación—si no de resolución—: necesidad que tiene la dominante por la tónica. Por tal, las notas primera y última de la copla suelen ser idénticas.

No insertamos ejemplos completos de las berceuses de Pówer y Santos; aparte de que no interesan a este trabajo, que trata de hacer públicos los ejemplos más rudimentarios y no editados, es fácil adquirir un ejemplar de los *Cantos Canarios*, y el arroyo de los *Aires Palmeros* fué dado a conocer al público por la "Biblioteca Musical Isleña" en una adaptación para piano que, por cierto, por error involuntario, sin duda, no responde fielmente a su versión original, compuesta para coro de voces mixtas.

## 6. ESTUDIO DEL GRUPO -B-

### (I) FOLIAS

Es nuestro canto regional por excelencia. En el ejemplo correspondiente la presentamos descuartizada—valga la palabra—, lo que nos vale para facilidad de estudio y mirar, mejor admirar, su extraña complejidad armónica, cualidad tan inusitada en un canto popular, que puede inducir a sospechar que el pueblo tuvo poca parte en su creación.

**Terminología.**—Permítasenos la empleada para facilitar el trabajo de investigación: HeLa aquí:

Llamamos "tono fundamental" al determinado por los instrumentos antes y después de sonar la copla.

Las palabras "precanto", "intercanto" y "poscanto" van explicadas por las preposiciones inseparables; será el precanto la música que suena

antes de comenzar la copla; *intercanto*, la que se oye durante los silencios de la copla; *poscanto*, la que sigue inmediatamente después de la copla. *Precanto* y *poscanto* se encadenan imperceptiblemente, según indicamos al final del ejemplo núm. 21.

La copla tiene tres pausas en su desarrollo; apoyándonos en ello la hemos dividido en cuatro cuartos.

De lo dicho es corolario: El *precanto* y el *poscanto* están en el tono fundamental.

**Ritmo de las folías.**—Suele escribirse en compás ternario. El ritmo más sencillo se asemeja al del bolero andaluz; es de la forma



**Armonía de las folías.**—Sea el tono T mayor caracterizado por  $h$  alteraciones (valores de  $h$  elegidos entre -7, -6, -5, -4, -3, -2, -1, 0, +1, +2, +3, +4, +5, +6, +7),  $t$  menor el relativo de T con alteración del VII grado de la escala de  $t$ . Se verifica:

- 1º El tono fundamental es  $t$  menor.
- 2º *Precanto*:  $t$  menor.—Alternancia de acordes de I y V grados (a veces, IV). Modulación.
- 3º *Canto, primer cuarto*: T mayor.—Acordes de I y V grados.
- 4º *Primer intercanto*: T mayor.—Modulación: a los acordes de IV (o VI) grado de  $t$  menor para iniciar en el
- 5º *Canto, segundo cuarto*: el tono de  $t$  mayor, mediante la siguiente marcha del bajo: IV (o VI), V, VI, I. (Estos ordinales, grados de la escala de  $t$ ).
- 6º *Segundo intercanto*. A pesar de la sugerencia tonal anterior, suele dominar  $t$  menor. Así es suave la modulación al tono del
- 7º *Canto, tercer cuarto*: T mayor, resueltamente afirmado y corroborado por el

8º *Tercer intercalto*, también reiteradamente en T mayor. Prepara la modulación del

9º *Canto, cuarto cuarto*: al tono de T mayor, según la marcha del apartado 5º. Finaliza la copla.

10º *Poscanto*: t menor.

Para mejor comprensión de lo dicho presentamos el siguiente ejemplo, aplicado al valor  $h=0$ , lo que hace  $T=Do$  mayor y  $t=La$  menor (con alteración ascendente del Sol):

1

2

Voz

3

4

So hoy la che y te chequea sur y u na choza

u na choza danda danda y u na u na an y una ma das a quecan be sar

5

Voz  
6

7

Voz  
8

9

1. Precanto. La menor. Termina con entrada a la voz.
2. Canto: primer cuarto. Do mayor.
3. Primer intercanto. Do mayor.

4. Canto: segundo cuarto. Preparación: modulación Fa, o tercio de transición. Modulación a La mayor.

5. Segundo intercanto. La menor: Preparación al tono Do del tercer cuarto del canto.

6. Canto: tercer cuarto. Do mayor.

7. Tercer intercanto. Do mayor y preparación con modulación a Fa.

8. Canto: cuarto cuarto o transición final. Modulación a La mayor.

9. Poscanto. La menor.

Para seguir nueva copla se pone el compás núm. 6 en vez del núm. 38.

Núm. 21

**Nota primera.**—Es corriente el poscanto en t mayor, sobre todo si no existen instrumentos melódicos que, obligatoriamente, suenan en menor (ver la melodía del poscanto en el ejemplo 21).

Pówer generaliza esto y presenta el armazón del precanto en t mayor, lo que le impide introducir melodía, ya que no existe ninguna mayor en el precanto, según veremos más adelante. En su afán de enriquecer y hacer brillar el ritmo de esta parte intercala, a más de tónica y dominante, el acorde de la subdominante. De las adaptaciones de Pówer en los *Cantos Canarios* es su folía la menos asequible al pueblo, es decir: la tonada menos popular. Esto sucede si por popular se entiende facultad de fácil adaptación y fácil invención por parte de la masa. La jota, por ejemplo, es asequible a una gran mayoría de aragoneses: todos la cantan tan sólo por haberla oído cantar. Aquí, pocos canarios saben entonar folías y, para hacerlo, requieren maestro y estudio. Es más fácil aprender a cantar *Islas Canarias*, pasodoble, o cualquier canción mejicana, que las folías.

**Nota segunda.**—Posiblemente, el tono t mayor del *canto, segundo cuarto* (ver *Armonía de las folías*, núm. 5) fué, en un principio, menor. De acuerdo con ello, es t menor el tono del intercanto inmediato (número 6). Ello indicaría más sencillez armónica (lógicamente necesaria a medida que avanzamos hacia atrás en el tiempo), al quedar h invariable en toda la pieza. Este fenómeno, que damos por cierto en este punto (variación de -h- a -h+3-), lo vemos repetido, aun en proceso y, a veces, potencialmente, en el precanto y poscanto; a la realización del mismo contribuyen principalmente dos factores:

1º Gusto, clásicamente canario, por el enriquecimiento armónico.

2º Influencia de los eruditos de afán perfeccionador.

De esto último hablaremos en la

Nota tercera.—Va esta modesta observación en ayuda de una labor que creemos importante: discernir el origen de las folías: *Existe una semejanza muy prometedor entre la melodía de los precantos de las folías y malagueñas.* (Nótese, desde ahora, que tanto una como otra, en t menor—h alteraciones—, desembocan en T mayor—h alteraciones—, tono en que se ha de entonar la copla.)

Las diferencias esenciales están en el ritmo, aunque el compás—ternario—sea común a los dos.

La semejanza apuntada se presenta en la tonalidad y en la melodía. En confirmación de lo último va el ejemplo siguiente:

The image contains two musical staves, labeled 'a' and 'b', each with a treble and bass clef. Staff 'a' shows a melody in t minor, and staff 'b' shows a melody in T major. The notation includes various rhythmic values and accidentals, demonstrating the tonal and melodic similarities between the two styles.

Núm. 22

En a), melodía de precanto de folías, bastante oída aquí. En b), con correspondencia de compases, melodía de precanto de malagueña oída por nosotros al grupo artístico de Falange Femenina de Málaga, en Madrid.

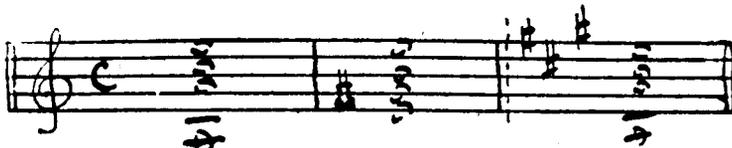
Puede presentarse una aparente contradicción en lo referente a la semejanza tonal: consiste en el hecho cierto de que el precanto rasgado por guitarras suele interpretarse en t mayor, sobre todo en ausencia de instrumentos melódicos. Tratamos de quitar eficacia a tal hecho en cuanto pueda oponerse a la semejanza que apuntamos, y, para ello, exponemos argumentos que aseguren el sentido menor del precanto en su fundamento y hacemos ver cómo, en el tiempo, puede darse perfectamente, por

evolución lógica, el cambio t menor a t mayor. (Lo que digamos referente a esto último puede aplicarse para la explicación del fenómeno indicado en la nota segunda.)

Aun hoy, si se emplean instrumentos puramente melódicos, especialmente violín, o mixtos—piano—, la melodía del precanto es según el ejemplo núm. 22 (aparte los floreos y notas de adorno que cada intérprete usa, conforme a su sentir personal accidental, siempre variable; éstos nunca modifican su significación menor). Jamás se altera el tercer grado; es decir, es imposible la concepción mayor de la melodía del precanto. A tanto llega esta imposibilidad, que se da el siguiente caso, al parecer absurdo: intérprentanse folías con guitarras—acompañamiento—y violines—melodía—; las primeras rasguean en tono mayor, mientras los segundos cantan en *tono menor*; vemos que es preferible la simultaneidad de un mismo tono en mayor y menor—incompatibilidad armónica—a la conversión del sentido melódico del precanto. Esta persistencia del menor, cuando se acompañe en mayor, habla de un sentido ya sedimentado, difícilmente alterable; en una palabra, dice que *el primitivo tono fundamental de las folías fué menor*.

Compositores y “juglares” modificaron la tonalidad del tema que estudiamos. Unos por razón erudita; otros por razón de gusto—oído—, o casualidad. El pueblo aceptó tal modificación armónica, mas nunca admitió la melódica, muda expresión inalterable de la primitiva tonalidad menor. Sobre esto último ya hemos puesto ejemplos. Explicaremos la afirmación de más arriba:

La teoría de la armonía, ya en su parte elemental, da a conocer el tipo de modulación que estudiamos: conversión de t menor en T mayor, apoyándose en que la dominante es común, nota por nota; en ambos casos se cambia, sobre este acorde, in mente, de modo:



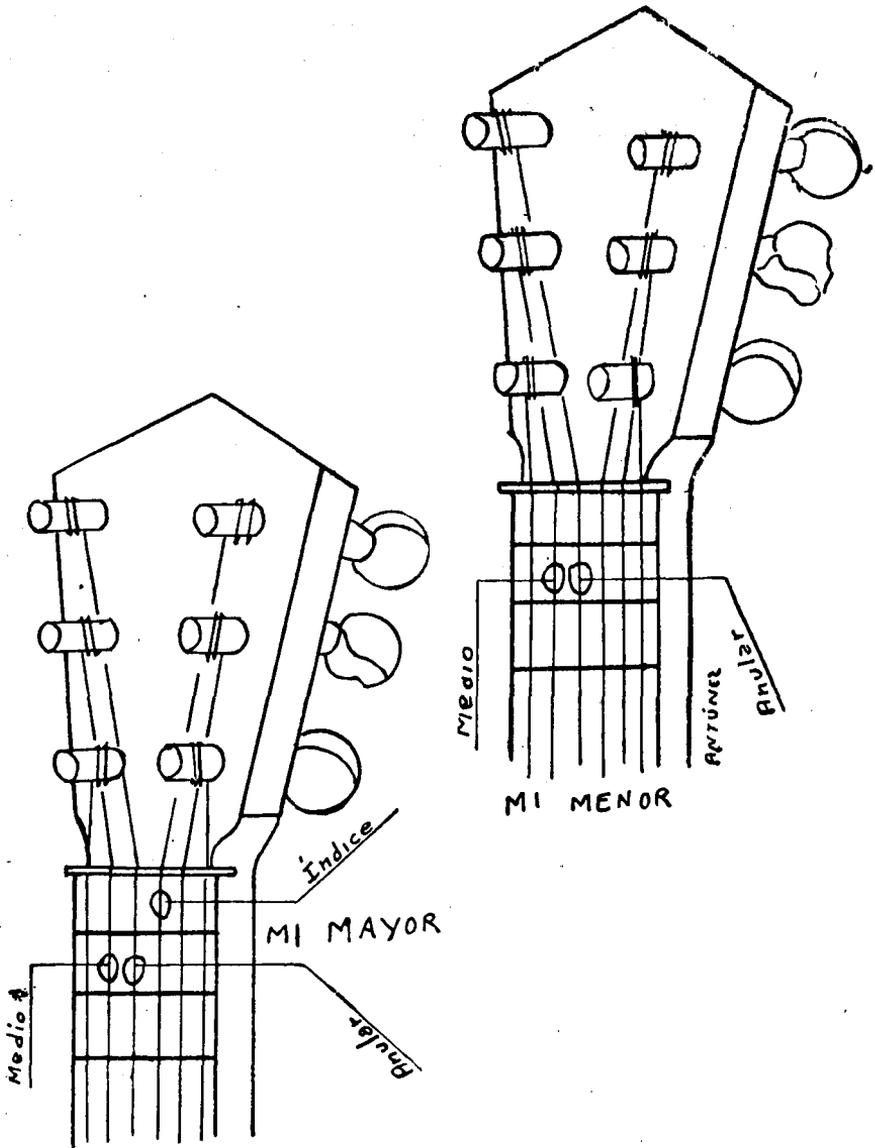
(Ya estudiaremos este proceso modificativo con todo detalle; permítasenos ahora, con promesa de demostración, darlo por cierto.) Mientras redactábamos este trabajo, oímos tocar a un clásico cantador, que “sabía algo de música”; cantaba isas y alternaba con los acordes propios de la misma (tónica y dominante) la “salida” (subdominante).

Un imperceptible fenómeno, bastante corriente, puede dar idea de las múltiples circunstancias, aisladamente inapreciables, que determinan la modulación estudiada: Suele tocarse, en la guitarra, el tono fundamental en *mi*. El menor está determinado por la presión de los dedos tercero y cuarto, en el segundo traste, sobre las cuerdas quinta y cuarta, respectivamente; he aquí las notas que entonces suenan:

(bdón)	6	5	4	3	2	1 (prima)
	mi	si	mi	sol	si	mi

La posición, en ese momento, de la mano izquierda, permite “variar” —este es el empeño de todos los tocadores de cierto gusto musical—. En tal caso, la variación más cómoda e inmediata es la presión del índice sobre la tercera cuerda en el primer traste. La variación halaga el gusto por el cambio. En realidad, con esto, se altera en un semitono ascendente la tercera de la escala de *Mi*; es decir: *se cambia de modo*, cambia la tonalidad. En el ejemplo de la pág. siguiente están detalladas las dos posiciones a que nos referimos.

Todo esto quiere apoyar la idea primordial que damos a luz: *Los precantos de la malagueña y las folías son fiel imagen del correspondiente en la malagueña andaluza*. De ésta derivan los tonos fundamentales de la malagueña canaria y las folías, en esta última más modificados; la malagueña canaria tiene aún el carácter de tal: modulación de dominante a 4º o 6º grado, sin que nunca se recuerde la tónica; sólo las folías eruditas y no populares admiten los tres acordes (tónica, dominante y subdominante) en su tono fundamental. Esa es la diferencia esencial, junto con la rítmica—que no la melódica—, de la folía y la malagueña. Empiezan de igual manera (ejemplo núm. 22, compases 1 y 2), con acorde de dominante; pero bien pronto (compás 3) se separan: la malagueña, por seguir fielmente su carácter, modula al 6º grado (o al 4º) y las folías modulan a la tónica.



## (II) ISAS

Véanse los ejemplos siguientes:



Núm. 4

**Nota primera.**—Adviértase la influencia de la jota, principalmente en su metro, por igualdad de copla.

**Nota segunda.**—La parte no cantable de la isa suele ser más lenta que su homóloga en la jota. Ésta es clásica influencia canaria, el vulgar “aplatanamiento”.

**Nota tercera.**—En la isa hay uniformidad de movimiento. Es decir: las partes cantables y no cantables conservan, en todo momento, la misma velocidad, en atención, más que nada, a las necesidades del ritmo del baile. (En las jotas, excepto en las llamadas “jotas de baile”, se disminuye el movimiento durante el canto.)

**Nota cuarta.**—Donde ha adquirido diferencia grande la isa, gracias a la cual puede ostentar “personalidad” propia, es en su canto. Remitimos al lector al ejemplo núm. 24. Es de notar la alternancia caprichosa de las tonalidades mayor y menor, aunque el acompañamiento persista en mayor.

## (III) MALAGUEÑAS

Son, generalmente, según el siguiente ejemplo:

Copla

Núm. 24 a

Del tono fundamental hemos hablado en el estudio de las folías. Hay que hacer resaltar que la malagueña no usa nunca el acorde perfecto de la tónica en el mismo.

Compárase el canto del ejemplo inserto y la copla de cualquier pasodoble "torero" y, salvadas las obligadas diferencias del ritmo, véanse analogías armónicas evidentes. La malagueña canaria, como el pasodoble "to-

reoro", es una sencilla adaptación de la malagueña andaluza. La influencia de nuestra tierra se patentiza, como siempre, en el "aplatanamiento" del ritmo.

## 7. ESTUDIO DEL GRUPO -C-

Caracteres del grupo: Canciones importadas de Hispanoamérica que arraigaron en los campos, donde constituyen (o, mejor, han constituido) casi exclusivamente, toda la manifestación musical de los mismos.

### (I) CUARTETAS VIEJAS O CUÁRTETAS LARGAS. PUNTOS CUBANOS

Varias veces hemos tropezado con la triplicidad de títulos para una misma tonada; el estilo de ésta responde a las formas de los siguientes ejemplos:

M. negra = 88

No es el anhelito que nido yo a ti te tan go me calma lo que se  
ro con tu dal al ma que yo a ti te tan go me calma lo que se con tu dal al  
ma y por o tra no te al me do

Los tres compases finales son siempre de la forma indicada en la señal.

Núm. 25

M. Negra = 60

Cuando se me tuerca en pie con lo br el que yo con ta he un do en  
Ma tan na de pre ron de dal el que yo con ta he tan to  
de me a pro xi ma ban ha ta que por mi me o ye ron

Núm. 26

## (II) AIRES DE LIMA

Coplas corrientes. Véanse:

Los as res de la una que ro mi bien con ti go bai  
 zar Por ver si de tan ta pe na a  
 li vio que do al can zar.

Núm. 27

Créese aquí que fué importado de Lima. Lo cierto es que ésta puede ser una tonada popular en cualquier parte, con categoría para ser tocada con guitarra y violín, etc., y ritmo definido, perfectamente bailable, que responde a una moda próxima pasada de todos los pueblos de la Península, o América española, o Canarias.

## (III) EL SANTO DOMINGO

Desarrollo muy similar a la "ranchera" suramericana. Es decir: compás ternario; dos de ellos acentuados en sus tres notas principales que ocupan por sí solas las tres partes—en el caso de tres por cuatro, negras—y los dos siguientes con cada parte dividida en mitades. Véase:

de la ja  
 ras te vi no de fue ra que lo tra ie con las una is  
 se. his.

Núm. 28

## (IV) GUAJIRA

Se entona según el modelo siguiente:

M. negra con puntillo = 52

Juan ha comprado un buey del alba me he que  
rin y ahora se va a los rios de él después de tan to tra  
rin a si me he que yo tu de en la mano se  
ran al principio cuando fue más choca por más que  
ver y fue yo me uena ser como el son buey de Juan

Las estrofas que se cantan son décimas.

Núm. 29

## 8. ESTUDIO DEL GRUPO -D-

De melodías de igual título y letra leídas en libros infantiles o publicaciones folklóricas de la Península, escribimos la que más difiere de la adaptación correspondiente en esta isla en el pentagrama A y, con coordinación de compases, la forma canaria en el B. Así se ve detallada y fácilmente el sentido de la modificación que nuestro pueblo hace.

En realidad, las canciones que insertamos eran cantadas por los niños de hace más de 30 años. Hoy, prácticamente, no existen canciones de corro con el carácter de aquéllas. El progreso en las relaciones con otras tierras impide que se estanquen durante mucho tiempo los mismos cantos; vienen pronto muchos nuevos que aprender... Y no se les da el carácter casi genuino de la isla que los de ayer tenían.

Por otra parte, la radio y el gramófono fijan el patrón melódico con estrecha rigidez y anulan todo intento de modificación local.

Véanse los ejemplos:

**LA MUÑECA****MONJITA DEL MONASTERIO.—MI MAMÁ DÉJAME IR****SAN SERENÍN DEL MONTE**

**EL BARQUERO****EL MARTIRIO DE STÁ. CATALINA****LA PASTORA**

*LA VIUDITA DEL CONDE LAUREL*

Musical score for 'LA VIUDITA DEL CONDE LAUREL'. The score consists of two systems. The first system has two staves: the upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature; the lower staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The second system also has two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef, both with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature.

*ELISA DE MAMBRÚ.—ELISA VA EN UN COCHE*

Musical score for 'ELISA DE MAMBRÚ.—ELISA VA EN UN COCHE'. The score consists of two systems. The first system has two staves: the upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature; the lower staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The second system also has two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef, both with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature.

*SAN SERENÍN*

Musical score for 'SAN SERENÍN'. The score consists of two systems. The first system has two staves: the upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature; the lower staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The second system also has two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef, both with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature.

## EL SR. DON GATO

A

B

## AMBÓ, HATÓ.—MATARILE

## MAMBRÚ SE FUÉ A LA GUERRA

**LA TORRE EN GUARDIA****PASIMISÍ**