

EN TORNO AL "TEMPO CANARIO" ·

POE

AMARO LEFRANC

Presidente de la Sección de Música y Folklore
del Instituto de Estudios Canarios.

PREÁMBULO.

Hace buen número de años que vengo hablando en charlas, conferencias o cursillos y—aunque en menor escala—escribiendo (por ejemplo en un reciente estudio métrico, acentual y rítmico sobre las endechas aborígenes canarias)¹ de lo que por mí fué bautizado, desde que me percaté de la esencia de su naturaleza, con el apelativo de *tempo canario*.

Debo confesar que, no obstante lo claramente que en mi espíritu se dibuja el concepto que tal denominación aspira a simbolizar, no parece que la fortuna me haya favorecido, en el transcurso de mis alusiones al *tempo canario*, en cuanto a la fiel captación por mis auditores y lectores, del estricto, concreto significado de la mentada expresión.

A decir verdad, el alcance—si no el cabal sentido musical—de mi "descubrimiento" parece haber sido generalmente bien valorado o apreciado: el *tempo canario*—todos lo han entendido así—pretende ser una medida musical, un compás de peculiares

¹ Vide *Las endechas aborígenes de Canarias, el tempo canario y el tempo di Canario*. "Revista de Historia", La Laguna, núms. 101-104.

características, que suele marchar en maridaje con un ritmo determinado; compás y ritmo que, con harta frecuencia, se abren paso a través de los acentos de la música folklórica de este Archipiélago; y lo hacen con tanta mejor idoneidad cuanto los documentos sometidos a examen resulten ser de mayor primitivismo estructural; lo que equivale a decir: presenten mayores probabilidades de constituir auténticas supervivencias aborígenes. Obedeciendo a procesos de "simpatía" o de "contagio", semejante compás y semejante ritmo se han instalado también—claro está que *a posteriori*—en el seno de músicas populares canarias de segura filiación europea (*post-cristianas*, con relación a la conquista de las Islas).

Ni en los documentos de tipo estructural primitivo, ni en los de indiscutible importación, nadie había observado hasta ahora la vigorosa presencia de elemento de tanta monta. Quiero decir que nadie lo había *desentrañado*, formulado con precisión. Porque pronto veremos que la idea, como en una nube de misterio envuelta, de "algo" que fuese fundamento de cohesión y confriese unidad específica a buena parte de nuestro folklore isleño, sí que había brotado más de una vez en la mente de artistas e investigadores canarios. ¿En qué consiste concretamente ese "algo"? A esta pregunta es a la que yo creo estar en condiciones de dar cumplida respuesta, desde tiempo atrás.

Por desgracia, la desorientación comienza, entre mis oyentes y comentaristas, cuando intentan inferir o deducir de mis palabras y escritos cuál sea esa específica medida musical, por mí preconizada como tal *tempo canario*. Dos ejemplos, tomados en trabajos de estudiosos cuya altura cultural nadie ha de poner en duda—el eminente filólogo Dr. D. Juan Alvarez Delgado y el insigne musicólogo D. José Subirá—me ayudarán a robustecer esta afirmación.

El primero de ellos, en un artículo publicado en el número correspondiente a febrero-abril de 1949 del "Boletín de Educación" de Santa Cruz de Tenerife, me honra dedicándome las siguientes

palabras: "... Este *tempo canario* de Hardisson², ritmo musical de nuestra *folía*, *arrorró*, *tajaraste*, ... cuya originalidad le corresponde íntegra, pues nadie—a lo que yo sé—había sugerido semejante idea, tiene una importancia capital y viene a confirmar mi tesis de la estructura métrica de los cantos canarios". El concepto de medida o compás especial, con acentuación propia, está perfectamente recogido en esta frase de Alvarez Delgado.

... Pero en el párrafo anterior de su artículo me había mi ilustre amigo atribuido el estudio del *tempo canario* como compás de 5 por 8 en el ritmo de nuestros cantos populares, "dividido—dice—en dos partes de 2 por 8 más 3 por 8". Mi *tempo canario* quedaría así equiparado a una especie de compás de zortzico. Cosa que no es en realidad.

Por su parte, D. José Subirá, en un ameno y documentado trabajo titulado *Música y músicos canarios*, inserto en el número 1 (año 1955) de este mismo ANUARIO DE ESTUDIOS ATLÁNTICOS, sintetiza, utilizando con acierto mis propias expresiones, la idea de peculiar modalidad mensurativa y acentual que el *tempo canario* encierra. Expone que llamo a éste así "porque se encuentra en bailes y tonadas de gran primitivismo estructural, tales como *Upa-lajapa*, *Tajaraste*, *Tanganillo*, *Santo-Domingo* y el *Redondo herreño*, habiéndose extendido además, ya por simpatía, ya por contagio, a músicas de aclimatación, por ejemplo *folías*, *seguidillas*, *arrorró*, el "trío" de *Lo Divino*".

Pero el docto académico, luego de escribir que Amaro Lefranc partió, para estudiar las "Endechas de Torriani", de una determinada disposición métrico-rítmica, comparable a la ordenación de frases y períodos en el discurso sonoro, observa: "La escritura musical moderna puede presentar esto (aquella especial disposición métrico-rítmica) en un 3 por 4, renunciando a la fragmentación en 2 por 4. A eso—añade el reputado musicógrafo—calificó Amaro Lefranc de *tempo canario*"...

El *tempo canario* tampoco es "eso". ¿Dónde iríamos a buscar

² Amaro Lefranc es el seudónimo literario de Rafael Hardisson.

lo que éste pudiera ofrecernos de medida original, *sui generis*, si hubiésemos de equipararlo a un simple compás ternario, buena-mente escrito y medido en 3 por 4?... Encasillar la inmensa mayoría de la música canaria dentro del 3 por 4 es precisamente lo que, hasta ahora, habían hecho los compositores isleños cada vez que se preocuparon de llevar al pentagrama los cantos y bailes de nuestro tipismo.

Mía es la culpa—lo declaro paladinamente—de los despistes en que hayan podido incurrir, con relación al *tempo canario*, incluso personalidades relevantes de la intelectualidad contemporánea, como D. Juan Alvarez Delgado y D. José Subirá. Mis citas, referencias y alusiones al *tempo canario* han sido, hasta hoy, o fragmentarias, o compendiosas, o adjetivamente aducidas al tratar de otros temas.

Se hacía, pues, indispensable dedicarle un estudio monográfico al *tempo canario*. A llenar este vacío aspira el presente trabajo. Es posible que no resulte exhaustivo. Espero, sin embargo, que cuanto me apresto a decir vierta suficiente luz sobre un problema que me apasiona desde hace por lo menos un cuarto de siglo. Quizá en esa misma mi entrañable, larga entrega a un estudio que, día tras día, me proporcionaba nuevas evidentes razones en que apoyar mi convicción, haya de buscarse la causa primordial de lo remiso que me he mostrado en decidirme a explicar—cual ahora intentaré hacerlo, en forma un tanto metódica—el resultado de mis investigaciones al respecto.

ANTECEDENTES.

El Dr. D. Juan Bethencourt Alfonso, preclaro hijo de Tenerife, es autor de una grande obra, que creo conservan sus familiares en manuscrito original y que, a juzgar por unos pocos fragmentos que de ella se han publicado, enfoca, desde diversos puntos de vista, cuajados de interés, las peculiaridades de la organización social,

usos, creencias y costumbres de los guanches aborígenes. Uno de los folletos pertenecientes a la popular "Biblioteca canaria", el dedicado a cantos y danzas regionales, inserta, a modo de introducción y bajo el título "Las danzas indígenas", unas enjundiosas páginas de D. Juan Bethencourt Alfonso, probablemente extractadas de su aludida obra magna. Un pasaje de aquellas páginas llamó poderosamente mi atención desde la primera vez que lo leí: aquel donde el autor nos dice que el baile más generalizado entre los guanches fué la *guaracha*, la cual, luego de haberse paseado por el Viejo y el Nuevo Mundo bajo distintas denominaciones—la de *Baile canario*, entre otras, como las de *Saltero* y *Saltarello*—y sufrido, andando el tiempo, notorio menoscabo en su "aire, tono y cadencia"..., "entre nosotros sigue viviendo con su antigua fisonomía, especialmente por Arona, Adeje y otros pueblos del Sur, bajo los nombres de *tanganillo* y *saltonas*".

Guaracha, Baile canario, Tanganillo, Saltonas, Saltero, Saltarello... ¡Cuántos collares para adornar a un solo perro!, o bien: ¡cuántos perros aspirantes a un mismo collar!—pensaba yo para mis adentros, entre divertido e intrigado, al leer y releer, siempre con renovado asombro, ese pasaje del gran estudioso isleño, figura señera del Tenerife cultural del último tercio decimonónico.

* * *

Una tarde, poco antes de sernos arrebatado para siempre el inolvidable poeta tinerfeño Pedro Pinto de La Rosa, se me acercó durante el descanso de un concierto que se celebraba en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife. Conocedor del inmenso interés que en mí despierta cuanto se relaciona con el autor de los *Cantos Canarios*, me dió a leer una carta original de Teobaldo Power, dirigida desde Madrid a D. Francisco-María Pinto, uno de los pilares de aquella "Ilustración de Canarias" que fué legítimo orgullo de Tenerife. La carta, aunque no llevaba indicación de fecha, databa seguramente de los meses iniciales de 1883. El más representativo de nuestros músicos la escribió cuando ya la muerte le rondaba.

(había de sucumbir en mayo del año siguiente). He aquí el texto de la misiva:

“Querido amigo: Con motivo de la venida del Rey de Portugal, se organizan festejos y obsequios y el editor Zozaya quiere regalarle un ejemplar de lujo de mi composición *Tanganillo* y quiere en una nota explicar algo de la etimología de este baile canario.— Como *Tanganillo* o *Tajaraste* o *Tango herreño* es una misma cosa, Viera y Clavijo lo menciona en su *Historia* y casi todos los diccionarios hacen referencia cuando dicen que el bayle canario fué conocido en Europa en 1500 y tantos, &a.—V. ya recordará que hemos hablado de eso cuando yo traté de hacer un artículo sobre los Cantos Canarios para Zerolo. Pues bien, lo que V. sepa sobre tal particular, le agradeceré mucho, que en breve nota me lo mande a vuelta de correo, pues D. Luis estará aquí en la primera decena de mayo.—Estoy malo y débil, casi no tengo fuerza para tener y hacer andar la pluma.—Le quiere y le recuerda siempre su affmo. amigo,—Teobaldo Power.”

Conforme se habrá podido observar, la carta está redactada con cierta *gaucherie* de léxico y sintaxis. Ignoramos si D. Francisco-María Pinto pudo proporcionar a su amigo la “etimología” solicitada. Presumimos que no.

Sea de esto lo que fuere, la carta de Power demuestra bien a las claras que en su mente algo afirmaba con vigor que existe estrecha correlación entre *Tanganillo*, *Tajaraste* y *Tango herreño*. Su imperioso vislumbre le impele a escribir tajante, terminantemente que esos tres bailes es una misma cosa. ¡Ni siquiera pone “son”!...

Pero hay más: Power intuye, por añadidura, que el *Baile canario* debe acudir a reforzar la homogeneidad del grupo de bailes por él aludidos. ¿Qué otra cosa puede significar, si no, el hecho de haber sacado a colación aquí, a propósito de tres bailes bien conocidos de él y de sus contemporáneos, la autoridad histórica de Viera y Clavijo y la erudición enciclopédica de numerosos diccionarios, donde podemos leer “que el bayle Canario fué conocido en Europa en 1500 y tantos, &a”?

No es posible negar—acabamos de apuntarlo—un tanto de torpeza en la forma de expresarse nuestro músico. Pero, ¿verdad que todos captamos—siquiera sea *grosso modo*—el espíritu que informa su aserto? Ciertamente que no seríamos capaces de afirmar lo mismo del exacto y concreto concepto en que descansa. Aquel concepto—reconozcámoslo—no quedó plasmado en una circunstanciada explicación técnica... Y es que lo que bien se concibe, no siempre se enuncia con tanta claridad como el clásico preceptista francés pretendiera.

Finalmente, volvemos a las andadas: *Baile canario, Tanganillo, Tajaraste, Tango herreño*... ¿cuántos perros?... ¿cuántos collares?

Por supuesto, desde el día en que leí la carta de Power a Pinto, empecé a considerar que los decires de Bethencourt Alfonso andaban bastante mejor acompañados de lo que en un principio me imaginara yo.

* * *

El distinguido compositor tinerfeño D. Juan Reyes Bartlet, que ha estudiado muy detenidamente el folklore musical de Canarias, tuvo la gentileza de comunicarme cuando, años ha, las redactó, unas notas suyas que luego han sido reproducidas en el artículo *Canarias* del diccionario musical "Labor". Ciertamente que el toque de tambor y cierta cantinela de flauta son presentados, al principio de aquellas notas, como emparentados muy de cerca con el tañido del *tajaraste*. Ya tendremos ocasión de dedicarles el comentario que su naturaleza nos sugiera.

Pero lo que no podemos por menos de destacar antes de pasar adelante es que Reyes Bartlet, a renglón seguido de consignar la melodía del *tajaraste* como una derivación directa de aquel toque y de aquella cantinela, se expresa textualmente así: "El *tango, tanganillo, baile corrido, el Santo-Domingo* y otras músicas del país de este género, vienen a ser, con ligeras variantes, la misma cosa que el *tajaraste*".

¡"La misma cosa"!... ¿No estamos en presencia de una idea

hermana de la vertida por Bethencourt Alfonso? ¿No emplea aquí Reyes Bartlet palabras casi idénticas a las que utilizara Teobaldo Power? Suponemos que Reyes Bartlet desconocería la carta de Power; al confeccionar sus notas. Mas de lo que estamos bien seguros es de que Reyes Bartlet no es lego en estas materias. Enamorado de la música folklórica isleña, le ha dedicado sustanciosos trabajos literarios. Numerosas son las composiciones de él que en ella se han inspirado. Su drama lírico "María-Adela" puede dignamente hacer figura de "Boris canario"...

Y he aquí que, una vez más, las palabras de Reyes Bartlet—como las de Power, como las de Bethencourt Alfonso—hacen brotar en nuestro espíritu el símil de los muchos collares con que se engalanase a un mismo perro, o de los diversos perros a los que un mismo collar pudiera servir.

Decididamente, en la entraña de las músicas aludidas, tiene que palpitar un "no sé qué", que a todas ellas sirva de elemento unificador. Mucho da que pensar, en efecto, el hecho de que hombres de relevante valía, que han consagrado largas horas de su vida a meditar sobre el folklore de nuestro Archipiélago, se hayan pronunciado, a este respecto, en forma tan armónica y concordante; y sin que entre ellos se aprecien *eslabones de continuidad* como los que—cuando hay directa "transmisión de antorcha"—suelen mediar entre maestros de sucesivas generaciones.

Ahora bien, para ser auténticamente verídicos, fuerza nos es confesar que nuestras autoridades, al contarnos el milagro, se callaron el nombre y la vida del santo. Cada uno de los tres autores hasta aquí citados obró, sin duda, al abordar esta cuestión, a impulso de un hondo, poderoso, pero irreflexivo, irrazonado *presentimiento* íntimo. No es por discurso cómo ellos llegaron a sus conclusiones. No analizaron. Intuyeron más bien. Afirmaron sin explicar.

Y por mucho acatamiento que ellos nos merezcan, persiste la impresión de nebulosa. La pregunta sigue en pie: ¿cuál es el fundamento de una profunda similitud entre, por ejemplo, el *tajaraste*,

el *tanganillo* y el *Santo-Domingo*? Si de veras existe un "denominador común", ¿cuál es ese común denominador?

* * *

El malogrado Juan Alvarez García, otro músico dotado de sólido talento, autor de la ópera "Arrorró", de una emotiva "Suite canaria" y de varias obras más donde palpita el ethos de nuestros cantos y bailes populares, me manifestó en cierta ocasión en que, juntos, asistíamos a un concierto de obras isleñas dado en la santacrucera Plaza del Príncipe por la banda municipal de música:

—Es curioso: en muchos de nuestros aires folklóricos suelen escucharse dos tiempos fuertes consecutivos, seguidos de uno débil.—Y, uniendo el gesto a la palabra, marcaba con la mano dos tiempos fuertes "abajo", y uno débil, "arriba".

—Vendría a ser—comenté yo—una especie de *anti-tres por cuatro*, un "negativo" del tres por cuatro.

Quedó él un rato silencioso, como absorto, para, por último, concluir:

—Algo por el estilo, quizá...

Aquel diálogo que sostuve con Juan Alvarez García adquirió ante mis ojos el valor de una revelación.

Nació en mí la certidumbre de que en el fluyente río de la medida, de los acentos y del ritmo es donde habría que ir a bucear para sacar a flote el talismán que nos diese la clave del enigma que tanto me preocupaba.

* * *

Mucho me ayudó, en mis primeras pesquisas, un pasaje musical de José Crosa, artista al que, bromeando, llamábamos sus amigos "*el flauta del Parque Recreativo*", pero quien, en realidad, poseía en terrenos de lo musical un extraordinario talento innato, comparable al que derrochó su hermano Diego en dominios de la poesía.

Diego Crosa escribió, en colaboración con Mario Arozena, el

libro de una zarzuela titulada "De la tierra canaria". José Crosa compuso la música. El prelude de la obra se publicó, suelto, en partitura de piano. En él, como es lógico, suenan cantidad de motivos isleños; entre otros, unos compases de *tajaraste*, escritos —caso desusado— en forma que se aparta del manoseado 3 por 4. ¿Preocupaba, también a José Crosa, el "no sé qué" de marras? Lo cierto es que alternan allí, uno a uno, compases en 1 por 4 y compases en 4 por 8, de esta manera (el signo (X) ha sido agregado por mí):



y más adelante:



Lo más ingenioso de esta combinación mensurativa es que presenta, sobre el ternario habitual, la ventaja de iniciar la melodía en *tesis*, ya que los danzarines, al bailar el *tajaraste*, comienzan en *tesis* también, con una seca patadita en el suelo.

Ahora bien, las corcheas marcadas por mí (X) en los fragmentos de José Crosa, deberían asimismo, para casar del todo con la normal gesticulación saltatoria del *tajaraste*, incidir en "parte fuerte"; lo cual, aquí, no se da.

Además, el compás de 1 por 4 toma como valor-tipo la negra (que vale una parte entera, en compás de compasillo), mientras que el 4 por 8 se basa en el valor de la corchea (que ocupa media parte en idéntico compás). De donde nace una poco airosa y un tanto chocante heterogeneidad de tipos mensurativos.

Para infundir mayor intensidad de acento a las corcheas distinguidas con el signo (X) hubiese sido preferible, dentro de la

rotación *à tour de rôle* de los compases elegidos por Crosa, escribir de esta otra manera los motivos de que se trata:



y:



Algo del *anti-tres por cuatro* de mi conversación con Alvarez García se refleja, en cierto modo, aquí.

Pero al proceder así no se eliminaría la heterogeneidad ya señalada entre los valores-tipos ordenadores de la medida: cuatro por ocho y uno por cuatro.

¿Podemos subsanar este defecto?

Lo podemos, indiscutiblemente, si acudimos para ello al empleo alternado de compases en 2 por 4 y 1 por 4, referidos ambos, por definición, a la negra del compasillo:



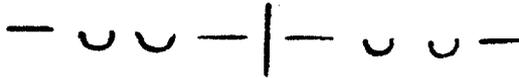
y:



Pronto veremos que estos ejemplos coinciden con una de las dos formas que reviste el *tempo canario*: aquella que resulta más adecuada para andamentos un tanto rápidos.

Recordemos que los bailarines de *tajaraste—tajaraste*: tañido

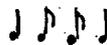
instrumental, pero tañido concreto *de danza*—marcan, con los pasos que dan, un ritmo netamente coriambo:



Si trasladamos este ritmo a la figuración musical entre nosotros en uso y lo colocamos (cual si se tratase de un motivo de percusión) por debajo de la precitada melodía, tendremos:



De deducción en deducción, pronto me di cuenta de que no sólo el *tajaraste*, sino también la casi totalidad de las tonadas isleñas que muestran caracteres de un remoto arcaísmo, obedecen al ritmo coriambo; ritmo que lo mismo puede representarse así:



que así:



según la mayor o menor velocidad del andamento.

De igual manera caí en la cuenta de que, a fin de ahorrarnos, de una vez para siempre, el trabajo de variar la indicación de medida a continuación de cada barra divisoria que escribiésemos, el compás podría simbolizarse, junto a la clave, al comienzo de los pentagramas, mediante el empleo de una de estas fórmulas:

$$a) \begin{pmatrix} 2 & 1 \\ 4 & 4 \end{pmatrix} \text{ o bien, condensadamente: } (2 + 1), \text{ y}$$

$$b) \frac{6}{4} (4 + 2) \text{ o bien, abreviando: } (4 + 2).$$

A eso (a esas medidas o compases de 4 + 2, o de 2 + 1), asociado, las más de las veces, al ritmo coriambo, es, ni más ni menos, a lo que por mí le ha sido conferido el sobrenombre de *tempo canario*.

EL "TEMPO CANARIO" Y SUS DOS ASPECTOS.

Para mejor fijar las ideas, pudiera no resultar ocioso reproducir ahora lo que, acerca del maridaje, frecuentísimo en estas Islas, del ritmo coriambo con la medida 4 + 2, escribí en mi reciente estudio sobre las endechas aborígenes de Canarias. Heo aquí:

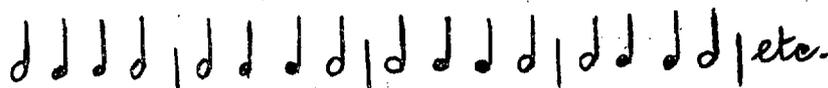
"Transfiriendo la representación gráfica del ritmo coriambo

-oo-

a nuestra moderna notación, obtendremos esta figuración tipo:



"Y, al reproducirla regular y sistemáticamente para simbolizar la persistencia del ritmo:

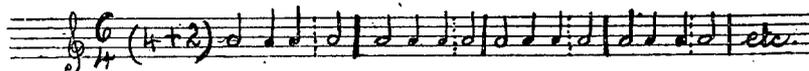


"Ahora bien, existe en la música contemporánea un compás susceptible de dar cuenta de este ritmo: es el, en verdad, poco utilizado en la práctica de:

$\frac{6}{4}$ (4 + 2), o, simplemente, 4 + 2,

compuesto de seis negras, pero no repartidas en grupos isócronos de a tres, sino en un primer grupo de cuatro y en un segundo grupo de dos.

"Sobre el pentagrama, nuestra combinación rítmica puede expresarse, en función de tal medida, así:



"Todo sucede—añadía yo—como si, indefinidamente, a un compás en compasillo le siguiese uno en dos por cuatro, y eso es lo que trato de poner en evidencia mediante la línea divisoria en puntos. Claro está que las subdivisiones han de ser binarias. Serán fuertes las partes y fracciones impares; débiles las pares. De suerte que, en un compás completo, tendremos tres tiempos acentuados, fuertes (1.º, 3.º, 5.º), y tres tiempos leves, débiles (2.º, 4.º, 6.º)."

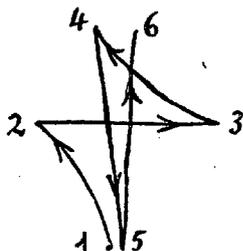
Un razonamiento similar se llevaría a cabo—homológamente—en torno al compás (2 + 1) y al coriambo expresado en valores menores



Hagamos, aquí, gracia de él al lector.

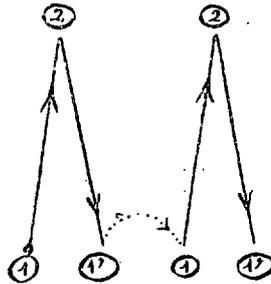
¿Cómo marcar, *cheironómicamente*, los compases del *tempo canario*?

En el 4 + 2 se yuxtapondrá, o "soldará", a la gesticulación propia del compasillo, la peculiar del 2 por 4, según se indica en el esquema que sigue:



Para el 2 + 1, generalmente sugeridor de aires de más acusada viveza, apelaremos a una gesticulación que, en esquema también, representaremos mediante el gráfico que pasamos a estampar. Y

aquí del *anti-tres por cuatro*, o "negativo" del 3 por 4, que anteriormente evocábamos:



Este diseño simboliza dos "compuestos" de 2 + 1. Es decir: (2 + 1) y (2 + 1). La curva o ligadura diseñada en puntos pone de manifiesto los dos tiempos fuertes consecutivos: (1) del primer "compuesto" y (1) del segundo.

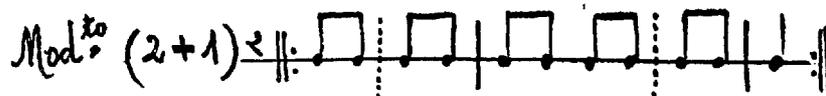
Si en los pentagramas y, *para la vista*, deseáramos destacar los dos elementos constitutivos de cada "compuesto", sería aconsejable que, sobre la pauta, hiciésemos alternar, dentro del 2 + 1, líneas divisorias en puntos y líneas divisorias en trazo continuo, *à tour de rôle*, a semejanza de lo que antes hicimos con el 4 + 2:

A este tipo pertenece el tradicional toque de tambor a que en sus citadas notas se refiere Reyes Bartlet. Nos lo ofrece él en ternario vulgar:

Obsérvese que, sobre algunas figuras, ha colocado Reyes Bartlet

el signo >, cuya misión consiste en reforzar la intensidad del sonido respectivo, el cual, desprovisto de tal signo, sonaría, normalmente, menos acentuado.

Presentemos ahora el mismo toque en medida de 2 + 1. Veremos desaparecer, como por encanto, la necesidad de utilizar signo alguno de refuerzo sonoro:



Pasemos a la cantinela de flauta por el propio Reyes Bartlet recogida. También aquí acude al 3 por 4 de costumbre y a los signos reforzadores de acentuación. Prescribe un aire moderado:

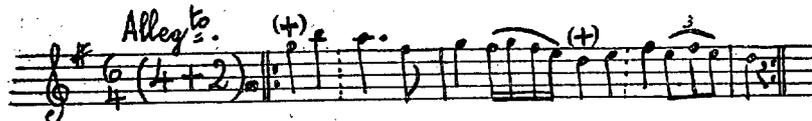


Vistámolo nosotros con el doble ropaje de nuestro *tempo canario*. De ningún auxilio nos serán, tampoco ahora, los consabidos signos de anormal acentuación:

A) *Primer aspecto:*



B) *Segundo aspecto.*



Este segundo aspecto, en que aparecen duplicados los valores de las figuras, nos permite destacar—y es posible que tal haciendo no andemos descaminados—una cierta inflexión acentual en las notas provistas del signo (+), signo innecesario en buena orto-

grafía musical, y que sólo hemos usado aquí para dar mayor claridad a nuestra exposición.

Sospecho que una objeción va tomando cuerpo en la mente del lector: ya son dos los aspectos bajo los cuales se nos ha presentado el *tempo canario*. ¿Quién nos garantiza que no lo veremos surgir, de improviso, bajo un tercero, un cuarto o un quinto aspecto? ¿No constituirán esas dos modalidades que arriba han quedado catalogadas, la primera pareja de "perros" de una posible numerosa jauría? O, quizá también, ¿no estaremos aquí en presencia del primer par de una vasta colección de "collares" que hayamos de ceñir al cuello de un mismo paciente y sufrido animalito?

A metafórica objeción, metafórica respuesta: El *tempo canario* —si "perro" hay—es un solo y único perro³. Dos collares le tenemos asignados. Dos collares, y nada más. Proceden, cierto es, de una misma talabartería. Son ambos de igual estilo, de parecida factura, de semejante traza. La correa del uno es un tanto más ancha que la del otro. Si en alguna otra cosa se diferencian, las diferencias son "de detalle". Estimamos, de resto, que estos dos collares, que tan admirablemente sientan a nuestro can, son de inmejorable clase, de calidad superior. ¡Haya penas que caigamos en la tentación de sustituirlos por otros... así se muera de viejo el noble y fiel guardián de nuestra casa y nuestro huerto!

Y ahora, sobre la metáfora, un símil: Yo supongo que cuando un compositor vasco se dispone a escribir un zortzico, debatirá consigo mismo si lo confiará al pentagrama en compás de 5 por 8, o en compás de 10 por 8, común e indistintamente llamados "tiempo

³ Anticipemos, no obstante, que en Canarias nació otro "perro" coreográfico-musical. Fué procreado por el "*tempo canario*". Apadrinado—tardíamente—por nosotros mismos, le pusimos por nombre "*tempo di canario*". No hay que confundirlo con su progenitor, que en Canarias se ha quedado y vive aún. El otro, poco después de la Conquista, fué llevado a Europa. Más de dos siglos allí vivió. Murió de la rabia del Minué. ¡El *tempo di canario* sí que usó, en vida, collares múltiples de hechura varia! Más adelante, aunque de pasada, nos referiremos a su nacimiento.

de zortzico”⁴. Elegirá, de esos dos compases, el que mejor convenga al andamento, inflexiones, acentos, ritmo y demás características de la música por él ideada para el caso. Pues bien: si al “perro” que en Vasconia llaman *tiempo de zortzico* le sienta como anillo al dedo uno de dos “collares”—o el “collar” 5 por 8, o el “collar” 10 por 8—, de igual modo y manera a nuestro “perro” *tempo canario* le vendrá de perlas, ora el collar (4 + 2), ora el collar (2 + 1), según aconsejen aquellas mismas circunstancias de aire, metro, ritmo, etc.

Sabemos que, por excepción, hay *zortzicos* escritos en compás de 2 por 4. Pero ¿a quién se le ocurrirá llamar al 2 por 4 *tiempo de zortzico*?

También sabemos que, desde siempre, han venido los músicos escribiendo en 3 por 4 los más de los bailes y cantos regionales de este Archipiélago sin que, por ello, el isleño suelo haya temblado de ira ni el Padre Teide, irritado, haya vomitado ríos de lava. Con todo, yo afirmo que un crecido porcentaje de músicas canarias, en particular—y son legión!—las regidas por el ritmo coriambo, claman al cielo de verse, constante e injustificadamente, atenzadas, encajonadas a empujones, en un ternario insulso y vulgar, que desfigura y desnaturaliza la esencia misma de aquellas músicas.

⁴ Aprovechemos esta oportunidad para repetir que *tiempo de zortzico* y *tempo canario* son cosas de diferente naturaleza. Claro está que esta afirmación no pretende tener más alcance que el pura y exclusivamente musicológico. ¡Libreme Dios de meterme en cercado ajeno! El que ambas expresiones citadas designen compases musicales bien distintos, no excluye—ni tampoco favorece—la hipótesis de que existan—o dejen de existir—determinadas concomitancias entre el idioma vasco y el habla guanche; o bien determinadas afinidades de raza entre los antiguos habitantes de Canarias y los vascongados. De idiomas, que discutan los filólogos; de razas humanas, los etnólogos. Que en lo tocante a asuntos relacionados con las artes del sonido, ya músicos, musicógrafos y musicólogos tienen huesos bastantes que roer y disputarse, en ruidosa y despiadada riña de perros, con los que, huesos a veces y a veces con tuétano, constituyen lo más apetitoso de su pitanza diaria.

EL "TEMPO CANARIO" EN EL "TAJARASTE" Y SU PARENTELA.

La palabra "tajaraste" es voz aborigen. Tradicionalmente se viene afirmando que *tajaraste* significó, en habla guanche, "tamboril" o "pandero". Es muy posible—y aún probable—que así sea. El *tajaraste*, por lo tanto, se nos aparecería como el "baile del pandero": la danza que se ejecuta, por excelencia, al rítmico son del pandero, o del tamboril.

Entre los cronistas e historiadores clásicos de Canarias, algunos—como Gómez Escudero, Abreu Galindo y el Dr. Marín y Cubas—sólo mencionan, en cuanto a instrumentos de que se valiesen los primitivos isleños para acompañar los ritmos de su *sonada*, ora elementos "humanos" de percusión (pies, manos y boca, con inclusión del silbo), ora materiales muy toscamente elaborados o buenamente recogidos, tal cual, del suelo (piedrezuelas, guijarros, tientos de barro). Crótalos tan bastos y rudimentarios emitían—claro está que por choque, fricción o sacudimiento—un monótono aunque gracioso "sonsonete".

Otros escritores—Antonio de Viana, Núñez de La Peña, Viera y Clavijo—sí citan el tamboril o el pandero al hacer el inventario del reducido arsenal sonoro por los guanches utilizado. El primero de estos autores menciona, en un verso de sus *Antigüedades*,

"un tamboril de drago muy pequeño".

El segundo nos presenta un "tamboril de drago, y pieles". El tercero hace referencia a "panderos de drago aforrados en pieles". La noticia originaria procede, según todo parece indicar, del endecasílabo de Viana antes transcrito.

No sabemos en qué fuente recogería el dato el bachiller lagunero. Nacido Viana en el último cuarto del siglo XVI, su poema vió la luz pública a principio del XVII. ¿No pudo nuestro poeta haber contemplado *de visu* alguno de esos pequeños "tamboriles de drago" a que alude? Un modelo, mejor o peor conservado, del sonoro ar-

tefacto quizá le saliese al paso al azar de sus múltiples correrías a campo traviesa. Porque, no lo olvidemos, aquel mozalbete curioso y refitoleador, empedernido caminante, recorrió mil veces de mar a cumbre y de punta a cabo, la ínsula natal, a la que—su poema bien nos lo demuestra—conocía palmo a palmo.

Por lo demás, en el ocaso del siglo XVI y albores del XVII, ¿no flotaría aún en Tenerife—postrera isla conquistada—una como *nata* de indígenas, no del todo sometidos, ni del todo, tampoco, “adaptados”, los cuales camparían por sus respetos en los roquedales y escondrijos de la isla?

Sin siquiera pretender que tanto se nos conceda, ¿no existirían entre los guanches esclavos y hasta entre los guanches libres o manumitidos, gentes que todavía cantasen, bailasen y tocasen a la antigua usanza del país? ¿No continuarían algunos de ellos manejando con cierta pericia el material percutivo de sus abuelos?

De resto, los guanches, tan hábiles en “gamuzar” pieles, ¿no sabrían “apergaminarlas” también? ¿No pudieran haber sido los parches de sus tamboriles o panderos, hechos de piel, “adobada” de alguna manera y sostenida en tensión merced a cualquier ingenioso procedimiento, de esos que, al verlos ideados por hombres “salvajes” o “primitivos”, nos llenan de asombro y admiración?... ¿Y si, después de todo, ese “tamboril de drago muy pequeño” no hubiese ostentado parche alguno de piel?... Viana, en 1604, nada dice del parche; Núñez de La Peña, más de setenta años después (1676), coloca las pieles a continuación de una coma (véase más arriba), que se nos antoja un tanto sospechosa; Viera y Clavijo, en 1772, “aforra” en pieles los panderos guanches, sin precisar cómo fuese el “aforramiento”... Podemos, pues, imaginar que la materia vibrante—o meramente ruidosa—en el tamboril vianesco fuese una plaquita de fino espesor, dejada exprofeso en la base plana de un ahuecado y chato cilindro de drago seco, cuando no una chapa o “tapa” postiza, hecha de cualquier materia leñosa adecuada: un disco de tronco o de corteza arbórea, una laminilla de

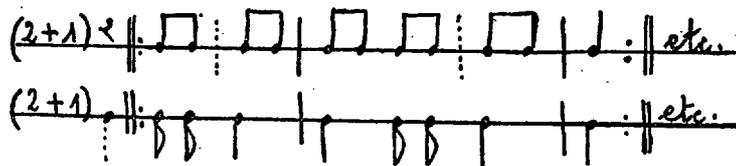
pino, etc.... Pero nos estamos adentrando más de la cuenta en el campo de la exégesis.

Una cosa es, en definitiva, bien segura: la voz guanche *tajaraste* se ha perpetuado en el nombre de un típico baile isleño. Y esto nos afirma en nuestra creencia de que el *tajaraste*—signifique o no signifique "tamboril" el vocablo—viene a ser en cierto modo, cual el gofio (aunque quizá los guanches no lo comiesen de trigo) y la lucha canaria (aunque quizá los aborígenes luchasen con el cuerpo embadurnado de grasa), algo que entre nosotros aún perdura del primitivo acervo consuetudinario del Archipiélago.

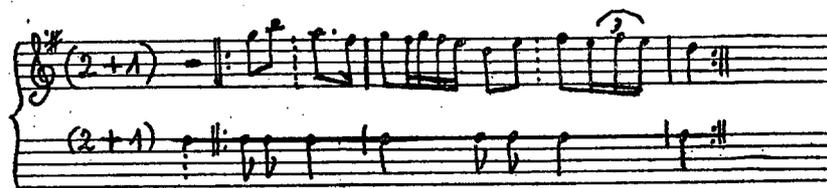
"Danza del pandero", puede que sí, puede que no. Pero danza del ritmo percutido, bien hemos de admitir que el *tajaraste* lo fué—y lo es.

Prescindamos de cuáles fuesen exactamente, antaño, los agentes productores del ritmo acompasador: tamboriles de drago; piedrezuelas o tiestos de barro entrechocados; "calabazas secas y algunas piedrecitas dentro", sonaja ésta que el mismo Viera evoca; o—más sencillamente aún—pies que pateasen, manos que palmoreasen, bocas que chasqueasen o labios que silbasen... ¿Qué más da para nuestro propósito! Sólo importa aquí retener que el *tajaraste* es ritmo *avant toute chose*.

Fijemos de nuevo nuestra atención en el toque de tambor recogido por Reyes Bartlet, toque que ya quedó anteriormente escrito en *tempo canario*, medido éste en compás de (2 + 1). Veremos cómo el ritmo coriambo le sirve de soporte:

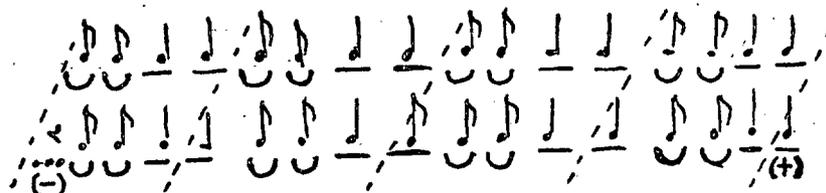


Pasemos a la cantinela de flauta también recogida por Reyes Bartlet y comprobaremos que descansa sobre idéntico ritmo:



Estos dos ejemplos pudieran, en verdad, considerarse regidos por el *jónico menor*. Pero es de advertir que, apenas iniciado el movimiento—que aquí no está constituido por el desgrane de “silabas”, sino por el desfile de “valores musicales” y “pasos de danza”—, la metódica rotación de *duraciones*, en el *jónico menor* y en el *coriambo*, pronto nos pondrá en presencia de simultaneidades temporales perfectamente superponibles. A lo largo de muchos compases podrá durar esta especie de equívoco, de *ambigüedad*. Y tan sólo al sonar el postrer tañido del toque de tambor o de la cantinela de flauta, nos será dable (si hemos empezado a medir la música en *coriambo*) pronunciarnos en definitiva por el primero de los mentados ritmos.

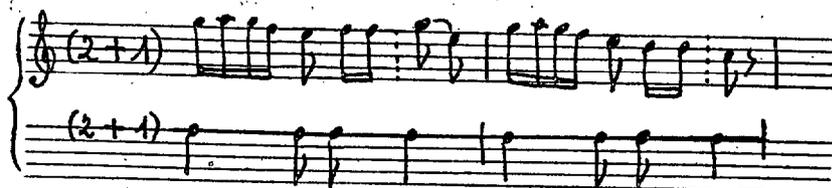
El gráfico que ahora pasamos a reproducir nos ayudará a concretar la idea que deseamos sugerir al lector:



En cuanto a la tonada del *tajaraste* propiamente dicho, veámosla cabalgar con insuperable soltura sobre el ritmo coriambo:



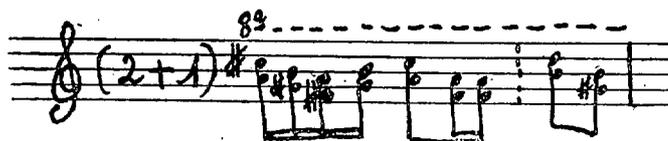
O bien:



Teobaldo Power, en varios pasajes de sus *Cantos Canarios*, nos da netamente la impresión de que se siente como al estrecho dentro del acostumbrado y tiránico 3 por 4. Y los compases que en aquella obra dedica él al *tajaraste*, anotándolos así:



hubiesen quedado expuestos sin duda alguna más en armonía con su verdadero carácter si la inspiración del maestro, forzando resueltamente las consabidas trabas del 3 por 4—y anticipándose con ello a los resultados de nuestras propias investigaciones—, nos hubiese legado aquel motivo bajo uno de los dos aspectos que el *tempo canario*, según nosotros, reviste:



En otro pasaje de los mismos *Cantos Canarios* alude Power al *tajaraste*. Confíalo a los bajos, en combinación contrapuntística con una melodía derivada de la "*Malagueña canaria*". He aquí el texto poweriano de aquella su alusión:



Trátase, sin lugar a dudas, de una deformación ternaria del motivo característico que nosotros, en *tempo canario*, escribiríamos y ritmaríamos así:

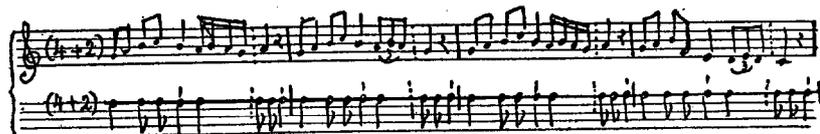


He aquí ahora dos tonadas de flauta, con acompañamiento de tambor, procedentes de la comarca de Güímar, en el Sur de Tenerife:

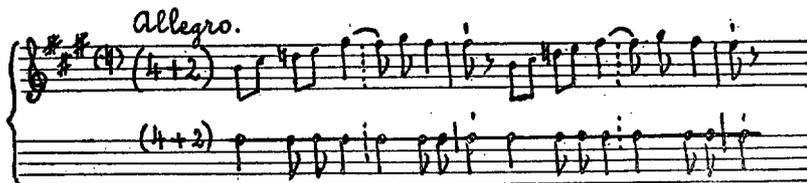
I



II



De la isla del Hierro es esta otra tonada:



Herreño también es este bonito "redondo":



Acudiendo al rutinario 3 por 4, la anterior melodía podría presentársenos como sigue:



Pero así, en 3 por 4, pierde el *redondo* lo mejor de su aroma y su sabor. Porque algunos de sus acentos característicos se han visto materialmente dislocados: desplazados del lugar que les corresponde legítimamente ocupar.

EL "TEMPO CANARIO" EN EL "SANTO DOMINGO" Y SU TRIBU.

Si "tajaraste" es palabra guanche, a la vista salta que "Santo Domingo" no lo es. Y si, basándonos en la contextura de su nombre, reputamos por guanche al *tajaraste*, es a pesar de la hispánica traza de su denominación que al *Santo Domingo* lo declararemos guanche también. Porque, a través de apelativo tan resplande-

cientemente castellano, el *Santo Domingo* de nuestras islas ofrece, de modo patente, en su tonada y en su ritmo, las más notables de las peculiaridades que todavía sentimos palpitar bajo los latientes restos de la música que, según nosotros, los guanches debieron bailar. Por nacido entre guanches lo tendremos, pues, sin mayores escrúpulos. Cuanto, más adelante, vayamos diciendo de él, servirá, de seguro, para robustecer la convicción que profesamos sobre la autenticidad de su linaje aborigen.

No sabemos de dónde le vendría su nombre español al *Santo Domingo*, ni cuál sería el vocablo que, con anterioridad a la Conquista, usaran para designarlo los indígenas isleños. De cualquier forma, es presumible que el adaptar a la primitiva melodía o tonada bailable textos literarios cantables en español, fué tarea que a los invasores cristianos, más o menos recién llegados al Archipiélago, hubo de corresponder.

Elementos esenciales de nuestro *tempo canario*—compás musical de (4 + 2) con ritmo coriambo netamente definido—aparecen aquí en una sobrecogedora, casi total, desnudez. Quizá resulte oportuno recordar en estos momentos lo que nosotros mismos hemos señalado otras veces: el *Santo Domingo*, métrica, rítmica y figurativamente considerado, viene a ser un “esqueleto” o “caparazón” de *tajaraste*.

Santo Domingo y *tajaraste* pueden bailarse—y de hecho se bailan a menudo—como dos danzas independientes, autónomas, aisladas, y sin que, en semejante caso, nadie se cuide de parar mientes en los puntos de contacto o semejanzas que entre ambas, musical y coreográficamente, nos sea dable descubrir.

Pero no siempre sucede así. Y también yo mismo he formulado la advertencia de que el *Santo Domingo* puede, a veces, mirarse, con relación al *tajaraste*, como una especie de “danza inicial”. Acudimos con esta expresión a la terminología de Curt Sachs⁵, quien,

⁵ Cf. Curt Sachs: *Historia universal de la Danza*. Ediciones Centurión. Buenos Aires. Sin año de publicación, pero con prefacio de W. de Basil fechado en 1943.—*Vide* en especial pág. 292 y siguientes.

en casos similares, de dos danzas "acopladas" o "soldadas" entre sí, nos habla de la "danza inicial", primera, normalmente provista de aire más bien moderado, y de la subsiguiente "danza final", más acelerada y agitada que la anterior. La "alternativa entre desfile y pantomima", el contraste "entre estatismo y dinamismo, entre tensión y distensión", enséñanos Curt Sachs que han hecho acto de presencia en los dominios de la danza, "desde la Edad de piedra hasta la época contemporánea". Es éste un fenómeno determinado en el hombre—aclara—"por una ley rítmica básica". Así resulta que, tanto entre los melanesios como entre los nagas, tanto entre los antiguos helenos como entre ciertas heroicas mujeres suliotas que en 1803 se arrojaron—bailando—al abismo, regístrase "este contraste". De resto—insiste—, "ya sea que consideremos las danzas alemanas o la sardana de Cataluña", siempre tropezamos con esta misma imperiosa tendencia que impulsa al bailarín a aumentar, de pronto, la velocidad de sus movimientos.

No es, pues, extraño que semejante "ley básica" haya desembocado en la temprana aparición de muchos bailes dobles (siempre más apacible el primero que el segundo), y de los cuales Curt Sachs ha podido recoger en todas partes magníficas cosechas. Limitándonos a Europa, *zyganos* y *chorós*, *lassú* y *friss*, *mazurek* y *obertas*, *bassa-danza* y *saltarello*, *pavana* y *gallarda*, constituyen, o constituyeron, en Grecia, Hungría, Polonia, Italia o Francia, características parejas de esta índole.

Pero si el caso *Santo Domingo-tajaraste* a que nos queremos referir aquí en particular, dista de ser "caso raro", no por ello vamos a pasarlo en silencio⁶.

⁶ Caso más raro sería, en verdad, el que nos brindase el conjunto "*folias-seguidillas-saltonas*", tan bailado entre nosotros. En esa "tripleta" coreográfica descubriríamos, sin duda, a poco que escarbásemos un tanto, elementos bastante más heterogéneos, en lo tocante a origen y abolengo, que en la "dupleta" *Santo Domingo-tajaraste*. El estudio de aquel triple proceso—evocador, en cierto modo, del mecanismo de tres tubos de antejo *desembutibles* a reo—se nos antoja francamente seductor. No podemos, empero, abordarlo aquí con mayor detalle.

Observa el mismo insigne historiador de la danza que, en numerosísimas ocasiones, simultáneamente con el repentino aumento de velocidad, vemos irrumpir, en el punto de sutura de ambas danzas, un brusco cambio de compás. A una medida, generalmente constituida, en la *danza inicial*, por elementos "pares", siguen, por lo común, en la *danza final*, compases de compleción "impar".

Por lo que hace al binomio "*Santo Domingo* (danza inicial)-*tajaraste* (danza final)", de que ahora nos ocupamos, fácil nos será comprobar que, con frecuencia, los bailadores, tocadores y cantadores pertenecientes a cantidad de agrupaciones que cultivan la música folklórica canaria, suelen pasar, sin solución de continuidad, del *Santo Domingo* al *tajaraste*, mediante una simple y súbita aceleración del andamento; pero sin que la brusca aparición de una nueva fórmula figurativa en la línea melódica traiga aparejado consigo más efecto que el de estrechar o apretar, en su sistemática e inmutable sucesión, las duraciones largas y breves del diseño coriambo

(- u u -)

ello, en los pasos de quienes la danza bailan, en los acompañamientos de quienes los instrumentos tañen, y en las voces de quienes la letra cantan.

En rigor, cambio de compás también lo observaremos aquí, siempre que escribamos—como no será nada ilógico hacerlo—el gracioso, saltoncillo *Santo Domingo* "inicial" en compás de (4 + 2), y el inmediato animado, violento *tajaraste* "final", en compás de (2 + 1). El "empate" se verificará de esta suerte:

Santo Domingo (Moderado) *Tajaraste* (Animado)

(4+2) (2+1)

Paso instantáneo de lo "par" a lo "impar", nos lo ofrece asimismo el anterior ejemplo. "Pares" son las divisiones y subdivisiones en el (4 + 2). Por contra, del (2 + 1), ya hemos dicho que se presenta como un *negativo* del 3 por 4, ese prototipo moderno de la medida "impar". (A nadie que haya leído cuanto dejamos expuesto en los *Antecedentes* de nuestro estudio podrá inducir a errar ese término de "negativo", que acabamos de escribir con idéntica acepción que allí.)

En cuanto al ritmo coriambo—carguemos en ello el acento—, no ha querido desmentir, en esta circunstancia, su bien cimentada fama de amigo fiel del *tempo canario*. Primero con figuraciones más largas



después con figuraciones más breves



supo deslizarse, cual pez en el agua, tanto bajo la serena fluidez del *Santo Domingo* cuanto bajo las bullentes ondas del *tajaraste*...

Pero volvamos a considerar el *Santo Domingo* como baile independiente, desligado del *tajaraste*.

En su forma más sencilla o primitiva, se nos presenta bajo dos aspectos, uno y otro regidos por el *tempo canario* y rítmicamente sometidos al coriambo; con la particularidad de que el primero de ellos nos proporciona un excelente ejemplo del ritmo que Mersenne (1588-1648), en su "*Harmonie universelle*", publicada en 1636 (T. I, pág. 409), denomina "coriambo disuelto" (*choriambique dissous*). *Parce que*—explica—*la première syllabe ou mode est divisée en deux*, es decir porque la longa inicial de cada grupo queda partida, separada, "disuelta" (*resuelta*, preferiríamos, quizá, decir hoy) en dos mitades o, lo que es lo mismo, en dos breves.

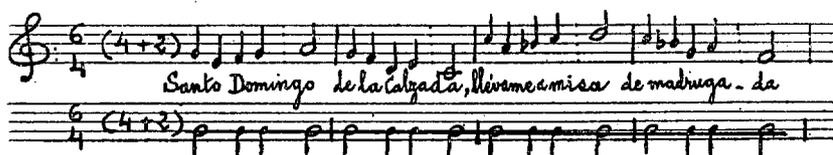
A este "*choriambique dissous*", Mersenne lo llama asimismo "*pyrrichi-anapeste*" y "*tribracho-iambe*", ya que, en efecto, resulta

posible descomponerlo en pirriquio + anapesto, o en tribraquio + yambo. Pero esto en nada afecta a la marcha de nuestra exposición.

He aquí cómo ejemplifica Mersenne el coriambo disuelto:



Veamos, a continuación, nuestra primera versión del *Santo Domingo*:



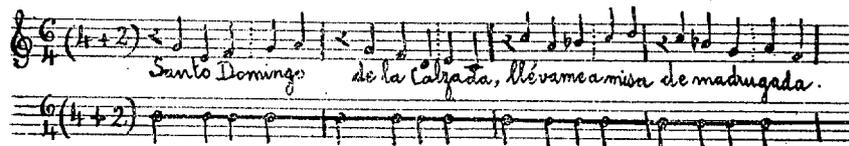
Salvo la indicación gráfica de la medida $\left[\begin{array}{c} 6 \\ 4 \end{array} (4+2) \right]$ y la consiguiente colocación de las barras divisorias del compás en el *Santo Domingo*, cosas ambas inherentes a nuestra moderna manera de escribir música, fácil nos es comprobar que, en su avance y desenvolvimiento, los valores musicales se corresponderán, uno por uno, en esta melodía del *Santo Domingo*, y en el modelo o patrón que Mersenne nos legó de su *choriambique dissous*.

No perdamos el tiempo en asombrarnos ante la anomalía prosódico-acentual que obliga al que cantare a pronunciar *Domingó*, *calzadá*, etc. Trátase de un fenómeno frecuentísimo en miles de folklores musicales.

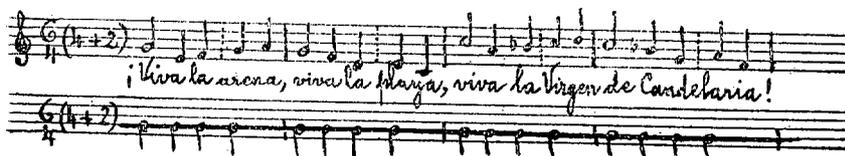
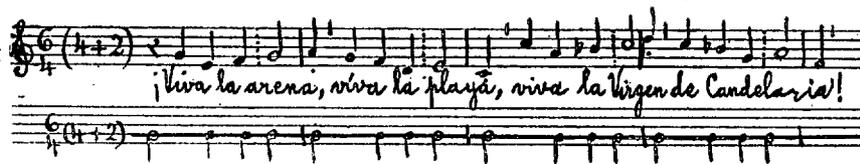
En la línea que, por debajo de la melodía, hemos asignado a la representación rítmica, hemos considerado innecesario "disolver" la longa inicial del coriambo.

En el segundo aspecto originario o primitivo del *Santo Domingo*, que pasamos a presentar, las prosodias gramatical y musical se han puesto de acuerdo. La primera longa (blanca) del ritmo de percusión da comienzo con un silencio en la melodía, circunstancia

esta que a los músicos y coreógrafos tampoco habrá de causar extrañeza alguna:

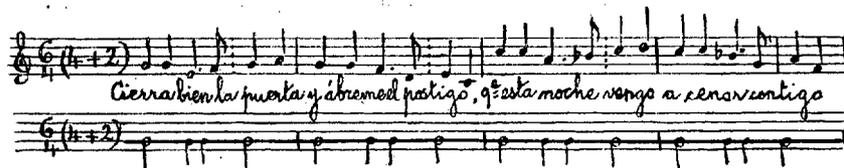


Directamente emparentables con el ejemplo que precede son dos tonadas que con frecuencia se oyen cantar, en el pueblo tinerfeño de Candelaria, por los romeros que acompañan procesionalmente, cuando anochece el 14 de agosto, a la imagen de la excelsa Patrona del Archipiélago Canario:

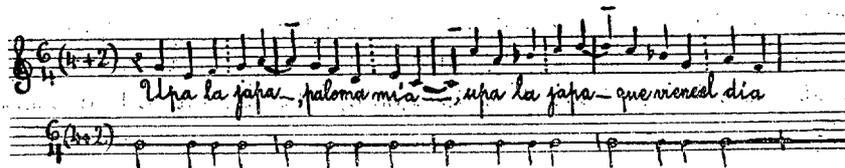


Innúmeras son las variantes que, a semejanza de las dos que acabamos de anotar, nos ofrece el *Santo Domingo*, como derivaciones de aquellas sus dos tonadas "primitivas". A varias de ellas pasaremos en silencio. Y sólo pararemos nuestra atención en algunas de las que más a menudo se escuchan en las fiestas y romerías populares, especialmente en la isla de Tenerife.

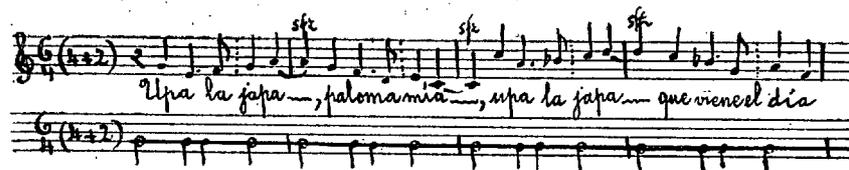
A la que sigue se le suele dar carácter de estribillo:



He aquí, con letra de *upa-la-japa*, dos tonadas en las que las sílabas terminales de verso reciben una graciosa inflexión acentual en la segunda mitad de su duración:

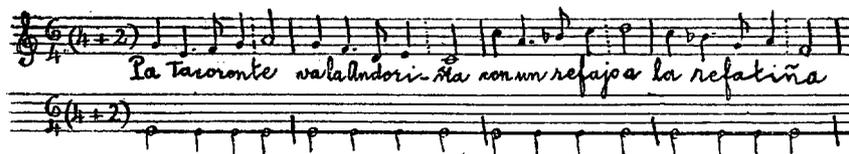


y:



Consignaremos a continuación otra variante de *Santo Domingo*, la cual nos permitirá, si no justificar, explicarnos al menos, cómo el compás moderno y occidental de 3 por 4 se instaló—lógica aportación “civilizada” de conquistadores y primeros pobladores europeos—en la música folklórica de estas islas, hasta conseguir amordazar (que no aplastar definitivamente) tanto a la vernácula métrica guanche, representada, o representable, por nuestro (4 + 2), cuanto al ritmo coriambo que tan buenas migas hace con ella.

Veamos:



Considero muy probable que, cuando ya mezcladas y fundidas en Canarias la sangre ibérica y la sangre guanche, se les antojase a músicos de profesión adiestrados, naturalmente, en universidades y academias españolas, confiar al papal pautado esta melodía y este ritmo—para ellos bien extraño, nada fácil de percibir o desentrañar—, acudiesen sin el menor remordimiento, primero, a la "perfección" ternaria, y después, al moderno compás de 3 por 4.

El ritmo coriambo originario, aunque resistiéndose a emigrar de la gesticulación saltatoria y de los acompañamientos instrumentales del pueblo, se vió no obstante excluído de la música "escrita", por obra y gracia de los copistas y músicos "de escuela". Podemos decir, concretamente, que a partir de ese momento, el uso y abuso del 3 por 4 "partió por la mitad" al coriambo. Unas veces el coreo

(-u = dd)

cómo en el caso del ejemplo que va a seguir (versión ternaria del anterior), y otras veces, como en otros ejemplos que ulteriormente presentaremos, el yambo

(u = dd)

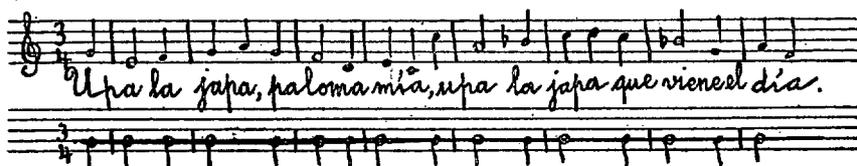
se hicieron—sobre el papel—dueños alternantes o vicisitudinarios de la situación. Error éste que se ha perpetuado, hasta nuestros días, entre músicos y compositores:

Esta melodía, presentada en 3 por 4 y provista de ritmo troqueo, nos proporcionará el *esquema figurativo* del, seguramente bastante tardío, *Santo Domingo* de Gran Canaria, tal como se tañe hoy y se canta, con varias letras, entre ellas una que dice:

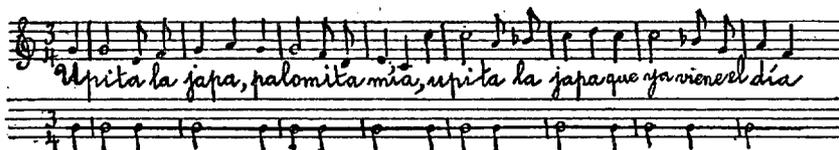
Yo tengo un novio
chiquirritito...



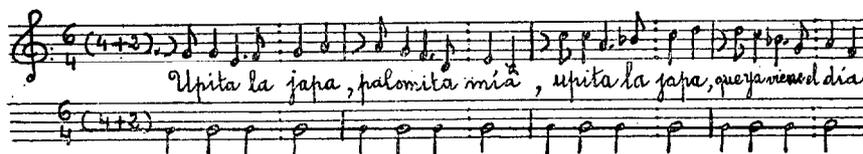
Una vez adoptado—por vía de “europeización”—el compás de 3 por 4 para las variantes del *Santo Domingo*, empiezan a aparecer, en medida ternaria, motivos incuestionablemente relacionados con él. Conforme ya apuntamos, el troqueo y el yambo, según las necesidades del caso, suelen, entonces, apoderarse del ritmo. El *Upa-la-japa* nos proporcionará algunos ejemplos:



O, también:



El ejemplo que va a seguir, sobre todo si tenemos en cuenta sus concomitancias con el viejo *Santo Domingo* de Tenerife, nos parece reclamar a gritos el compás de *tempo canario* (4 + 2), por más que le veamos cabalgar sobre un indiscutible ritmo yámbico:



Pero el oído europeo siempre quedará más satisfecho si, sobre el mismo ritmo, la melodía se le presenta bajo la forma de un simple ternario:

El paso del 3 por 4 al 6 por 8 (todavía dentro del yambo) se dará con naturalidad, al pretender imprimir mayor ligereza al andamento. Es un fenómeno en cierto modo asimilable al que más arriba señalamos a propósito del (4 + 2) y del (2 + 1):

Volviendo, ahora, al ritmo troqueo, veamos este nuevo ejemplo; primero en versión de 3 por 4:

Y después en versión de 6 por 8:

El motivo contenido en este último pentagrama presenta una notable particularidad. Y es que nos entrega un *esquema figura-*

tivo digno de la mayor atención: nada menos que el del antiguo *baile canario* (la *Canarie* de los franceses), tal como se generalizó en Europa durante los siglos XVI al XVIII, con apogeo en el XVII. Compárese, en cuanto al valor de las figuras, a lo largo de su fluir, la melodía inserta en el anterior pentagrama, con esta clásica *canarie*, procedente del "*Ballet des Muses*", de Lulli, estrenado en 1666: a la vista salta una perfecta semejanza estructural:



Este diseño melódico-rítmico es, pues, el por nosotros llamado *tempo di canario* (tiempo de antiguo *baile canario*), para diferenciarlo del *tempo canario*, objeto primordial de estudio en el presente trabajo.

Y no deja de ser curioso, en verdad, que hayamos llegado a él, esta vez, a partir del *Santo Domingo*. Porque, siguiendo diferente ruta, ya nos habíamos encarado con su esquema, en las páginas de un estudio métrico, rítmico y acentual que dedicamos a las endechas aborígenes de Canarias, en "*Revista de Historia*", de La Laguna (año 1953, núms. 101-104).

Mucho mejor que entonces, nos damos cuenta cabal, ahora, de la clase de parentesco que existe entre el *tempo canario* y el *tempo di canario*. Son dos ramas diversas, nacidas de un mismo tronco, mas cada una con su historia propia. Esto nos autoriza para tratarlos como dos entes distintos. Del *tempo di canario* no nos toca hablar hoy en detalle. Sólo quisiéramos recordar, de pasada, que si bien éste nunca adquirió mayor predicamento en las Afortunadas, en cambio, al pasar a Europa, "en el mil quinientos y tantos", bajo las denominaciones de *baile canario*, *canarie*, *canary*, *canario*, etc., según fuese el país de destino y adopción, entonces sí que consiguió cobrar fama y hacer fortuna, hasta su fallecimiento. Allá, en los palacios de los magnates, en las cortes de los soberanos, durante más de dos siglos—los de mayor esplendor de las mo-

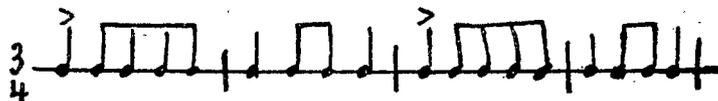
narquías del barroco dorado—brilló con cegadora luz el *canario*, en salones suntuosos y regios escenarios. Pero, "*¡sic transit!...*", el *minué* mató al *canario* como, más tarde, la *contradanza* habría de matar al *minué*...

En cuanto al mucho más modesto *tempo canario*, en nuestro Archipiélago se afinó. Todavía circula su sangre por las arterias de nuestro tipismo musical.

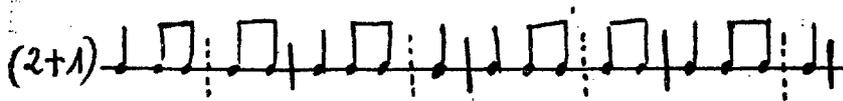
Ya le vimos presentado por Teobaldo Power, Bethencourt Alfonso, José Crosa, Alvarez García y Reyes Bartlet. Posteriormente, lo hemos descubierto en tonadas y cantinelas típicas, así como en el *tajaraste*, en el *redondo herreño*, en el *Santo Domingo*, en el *upa-la-japa*.

Sin detenernos ya demasiado, para no dar proporciones exageradas a este nuestro trabajo, lo vamos a develar, a continuación, en otro baile de primitiva traza: el *tanganillo*.

En un estudio de concierto para piano que lleva por título el nombre de esta danza, Power mide y acentúa de esta forma el *tanganillo*:



A semejante "esquema figurativo", habríamos nosotros de preferir este otro, con sus dos característicos "tiempos fuertes" consecutivos:



CONSIDERACIONES FINALES.

Hasta aquí hemos considerado al *tempo canario* en estado de "pureza". Quiero expresar que lo hemos extraído de aquellas to-

nadas, cantos y bailes que, por lo común, son mirados como restos del acervo folklórico, por los guanches legado a los isleños de hoy.

Pero resulta comprobable que ese *tempo canario* ha logrado empapar y teñir de su propio matiz a otras músicas isleñas de su segurísima procedencia peninsular. Esto equivale a decir que a muchas de tales músicas de importación se les ha pegado el "deje" guanche en forma de *tempo canario*. Este, por tanto, se halla esparcido, diluido en todo el ambiente musical folklórico del Archipiélago.

Demos, rapidísimamente, algunos ejemplos de músicas aquí aclimatadas y sometidas al influjo del *tempo canario*. Prescindiremos, al reseñarlas, de la habitual notación en 3 por 4, que mil veces hemos criticado. Tampoco indicaremos el subyacente ritmo coriambo; pero quede bien sentado que éste, casi siempre, será de aplicación.

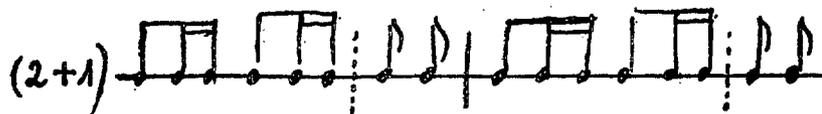
Y comencemos por las *folias canarias*, las que desde los primeros compases del ritornelo instrumental que las inicia quedan sometidas al *tempo canario*:



En el *arrorró*, nuestra dulce canción de cuna, resplandece asimismo el *tempo canario*, medido en (4 + 2):



El esquema rítmico de nuestras *seguidillas* se abre paso cómodamente a través del compás de *tempo canario* (2 + 1):

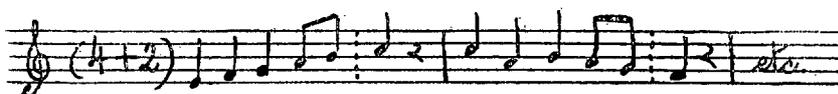


Si bien la *isa*, en su copla, se resiste al maridaje con el *tempo*

canario, pululan, en cambio, los estribillos de *isa* que sostienen con él las relaciones de la mejor amistad:



O bien:



El villancico tinerfeño, *Lo divino*, tiene un refrán, o motivo final, que se acostumbra escribir en compás ternario—por oposición al binario del motivo inicial—y que, quizá por eso mismo, reciba de algunos el sobrenombre de "trío".

Helo aquí en versión de *tempo canario* que es, a nuestro juicio, la que en justicia le corresponde:

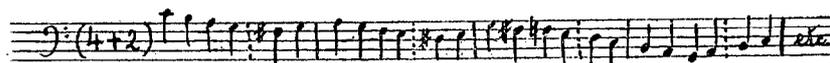


Este mismo "trío" de *lo divino* adopta en algunos lugares, como en La Laguna de Tenerife, un diseño que le relaciona incuestionablemente con el *Santo Domingo*:

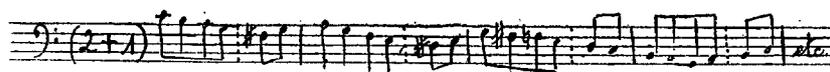


Las *malagueñas canarias*, al igual que la *isa*, no se prestan para ser medidas en *tempo canario*. Pero no deja de ser digno de mención el hecho de que Teobaldo Power, el músico más representativo de estas islas, al llegar a las postrimerías de sus "*Cantos canarios*", se adentre en la apoteosis final de la obra, a través de un motivo melódico, cuyo diseño está evidentemente calcado en el de la *malagueña canaria*, pero al que Power obliga a cabalgar a lomos de un bajo, por el autor escrito en 3 por 4... aunque está

pidiendo a veces los auxilios del *tempo canario*, en cualquiera de sus dos aspectos:



O, de otra manera:



* * *

Libreme Dios de afirmar que los compases de (4 + 2) o de (2 + 1) pertenecen exclusivamente a la música popular canaria. No dudo que en otros lugares se podrán también encontrar. Pero no creo que exista en el mundo otra región que nos ofrezca esas mismas combinaciones métricas (unidas a su buen compañero el ritmo coriambo) en tan abundante proporción como en las islas de nuestro Archipiélago atlántico.

Aquí, el *tempo canario*—ya lo hemos apuntado—flota en el aire. Se ha vuelto endémico. A tal punto que, entre él y la música popular ibérica de importación, se han operado múltiples préstamos e intercambios. Conquistadores y conquistados fundieron sus razas. Sus músicas se han fundido también, en aras de esta íntima y larga camaradería, vieja ya de cinco siglos, durante los cuales lo aborigen y lo peninsular, enlazados de consuno, en nuestras islas han convivido. En terrenos de lo musical ha habido, pues, “compenetración recíproca”. En nuestro estudio *Lo guanche en la música popular canaria*, publicado en 1942, calificábamos a este fenómeno de “ósmosis musical”. Pero los conceptos de mezcla, combinación, amalgama y licor de diversa titulación—ya que el matrimonio entre lo aborigen y lo forastero no siempre acusa proporcionalidad constante ni invariable—acudirán asimismo a nuestra mente.

Reconozcamos que, en cualquier caso, la síntesis resultante es fundamentalmente obra del *tempo canario*.