
SBQ
educativo

Guitarras y dirección musical: Miguel Manescau
Guitarras: Octavio Hernández
Voz y teclados: Beatriz Alonso
Batería: Akior García
Percusión: Luis Suárez
Bajo eléctrico: Roberto Domínguez
Grabación, mezcla y master: Jonás Superstereo
Grabación de vídeo y edición: Iván Pérez Ruiz
Diseño gráfico: Conchi Cantero
Fotografía: Juan Cristóbal
Operadora de cámara: Rocío Eslava
Depósito Legal: TF 812-2022
Grabado en los estudios **Gromer Records,** entre agosto de 2021 y junio de 2022.

Reservado todos los derechos. Ningún fragmento de la presente publicación podrá ser reproducido, almacenado en un sistema que permita su extracción, transmitido o comunicado en ninguna forma ni por ningún medio, sin el previo consentimiento escrito del editor.

SBQ educativo

Volumen I

Aires de Lima



CONTEXTUALIZACIÓN



De Tijarafe he llegado
a cantar *Aires de Lima*,
te desafío, buen mozo,
para ver si esto se anima.

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

A mucho me atreví yo
desde que empecé a cantar
con uno de Punta Gorda
que no sabe ni *jablar*.

Yo poco sabré *jablar*,
¿y tú qué es lo que *jaces*?
Que dices *jablar* con jota
sin fijarte que es con *jache*.

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

Los *Aires de Lima* y su origen han sido siempre una temática bastante controvertida, dado que hay fuentes que aseguran que estos cantos tienen un origen latinoamericano, especialmente refiriéndose a Lima, la capital de Perú. Sin embargo, esta hipótesis se va descartando frente a la teoría, quizás más aceptada, que vincula a los *Aires de Lima* con Portugal, refiriéndose en especial a la zona del río Limia, un río que fluye por Portugal y España, desembocando en el océano Atlántico, y en dicha zona se encuentran formas musicales muy similares a dichos cantos canarios.

Aunque no esté demostrada, tampoco es descabellada la idea del investigador

y folclorista Orlando García Ramos cuando concluye que la variedad de los *Aires de Lima* en el Archipiélago es tan rica y variada que tampoco tendrían por qué compartir un tronco común. Ahí queda abierto el debate.

Por otro lado, el musicólogo Lothar Siemens se posiciona apostando por un origen portugués, puesto que, por ejemplo, los *Aires de Lima* de Gran Canaria conservan una gran similitud en cuanto a melodía y estructura modal con las músicas de pueblos ribereños del río Limia.

Este tipo de cantos se manifiestan con distintas funciones y en diferentes facetas de la vida.

- Por un lado, los encontramos en las veladas de parida, pues acompañaban con cantos y bailes a la parturienta durante nueve noches después de dar a luz.

- También se podían encontrar en las descamisadas del millo, que eran cantos de trabajo, canciones que amenizaban el trabajo en el campo y ayudaban a matar el tiempo durante la jornada laboral.

- Los *Aires de Lima* se denominaban «cantos de relaciones», pues se caracterizan por ser diálogos de tono irónico picante y picaresco entre hombre y mujer. Estos diálogos se componen de estrofas de cuatro versos octosílabos que se van intercalando entre ambos.

Asimismo, en algunas coplas podemos observar piques que solían crearse entre hombres y mujeres improvisando letras con un toque irónico y con picaresca, por lo que también se les añadía una actitud propia del cortejo.

- Y, por último, también podemos encontrar *Aires de Lima* en los duelos con los que se intentaba animar y/o acompañar a los familiares de un difunto.

Son un género musical con mucha presencia en todo el ámbito insular, sobresaliendo en Gran Canaria los cantadores de los municipios de Artenara, Ingenio, Valsequillo y Teror. También los *Aires de Lima* de la Palma son muy valorados por expertos y el público debido a su belleza y carácter.

Gracias a la conservación de estos textos podemos observar expresiones propias de la época ahora en desuso, así como canarismos, costumbres y hábitos.

Síguenos en nuestro canal de:
simbequetelegram

Entra en nuestras plataformas.
¡No olvides tu contraseña!
Aires de Lima
simbeque.com

ARMONÍA

Los *Aires de Lima* es una de las piezas más representativas de nuestro folclore, con una melodía muy característica y de una belleza estética indudable, la cual nos dio mucho juego para la realización de nuestro arreglo. Y aunque el origen de esta pieza no está del todo claro y hay quien observa en ella reminiscencias de Perú, todas las investigaciones más serias nos llevan a encontrar mayores similitudes con Portugal, y más concretamente con las regiones del río Miño y Lima.

Los *Aires de Lima* en Canarias son muy conocidos sobre todo en la isla de Gran Canaria, tanto de Artenara como de Ingenio o Valsequillo. De hecho, en nuestro primer disco es posible encontrar una versión de los de Valsequillo, por si desean escuchar estas variaciones también, aunque en esta ocasión vamos a centrar nuestra atención en la isla de La Palma y en sus Aires de Lima. Estas piezas se interpretaban mayoritariamente en las veladas de partida o incluso en los duelos con el fin de amenizar estos eventos sociales. Es destacable también el añadido de la coreografía *a posteriori*, que hoy en día es muy importante dentro de la puesta en escena de este subgénero; igualmente estos detalles los podrán revisar en profundidad en la sección de **[contextualización]** desarrollada por Beatriz Alonso.

ia

Como en todos los temas que estudiaremos, apostamos por una incursión previa en los temas originales para contar con una base sólida sobre cuáles son las raíces originales de cada una de las piezas con el fin de poder trabajar posteriormente con toda la libertad creativa que nos plazca, pero siendo fieles a la base original. Por lo que, para comenzar, escucharemos la versión que les ofrecemos dentro de nuestro vídeo explicativo.

Asimismo, intentaremos centrar toda nuestra atención en las primeras escuchas en la línea melódica, ya que esta parte es siempre la más identificativa dentro de cualquier obra musical y servirá como esqueleto para poder comenzar a desarrollar nuestro arreglo.

Como habrán podido comprobar tras escuchar este ejemplo, la estructura armónica con la que nos encontramos es muy simple y el compás con el que trabajamos es un **3/4**, un compás muy habitual dentro del folclore canario. Esta «simpleza» relativa que nos encontramos en los ámbitos armónicos y rítmicos, lejos de convertirse en un hándicap para nosotros, nos da toda la libertad posible para revisionar esta estructura, centrando el foco en los textos y melodías originales para su reconocimiento, y cambiando los patrones rítmicos, como explicarán en su sección Akior García y Luis Suárez, y modificando las progresiones armónicas, como analizaremos a lo largo de este método.

ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA ORIGINAL

Entrando ya en materia del campo que nos ocupa en esta sección, vamos a partir de la progresión de acordes que nos ofrece el original que hemos escuchado con anterioridad para poder tener bien claro el punto de partida sobre el que comenzaremos a realizar nuestras variaciones:

I	V	VI	IV	V
Em	B7	CM	Am	B7

A lo largo de los diferentes arreglos que iremos estudiando durante este método, podremos notar que hay diferentes líneas de acción a la hora de afrontar los efectos que queremos generar en el oyente. En este caso, a diferencia de otros temas como el *Tango Herreño* o *Islas Canarias*, donde desde el principio reconocemos perfectamente el tema que vamos a interpretar, vamos a utilizar el carácter sorpresivo en el arreglo presentando un *riff* que en absoluto nos llevará a pensar en estos *Aires de Lima*, sino que simplemente genera una atmósfera que recuerda mucho a músicas más contemporáneas. Escuchemos el *riff* por separado en el vídeo explicativo para poder entender más concretamente a qué nos referimos.

ANÁLISIS PRIMERA SECCIÓN ARREGLO SIMBEQUE

Al comenzar este arreglo podrán comprobar que la primera entrega de la melodía conlleva unos pequeños cambios, aunque manteniendo el texto original para comenzar a atraer la atención de aquellos que conozcan el tema con anterioridad. Desde este momento comenzamos a percibir cómo la sensación rítmica comienza a cambiar al trabajar en un compás de **11/8 (5/8-6/8),** aunque no nos vamos a detener demasiado en este campo, ya que en la sección de estudio rítmico se explicará con mucho detalle. Sin embargo, sí podemos profundizar en los primeros cambios armónicos, donde vemos que ya la armonía comienza a desarrollarse con colores mucho más modernos que los escuchados en la versión original.

La primera vuelta plantea esta progresión:



Esta primera entrega sirve a título de presentación o introducción, para ya en la segunda recuperar la línea melódica original, pero con un trabajo de rearmonización más exhaustivo. Para ello jugaremos con recursos provenientes tanto de la armonización diatónica de nuestra tonalidad como de acordes no diatónicos. En este caso aprovecharemos mucho el intercambio modal entre **mi menor** y **mi mayor**, como podemos comprobar en la siguiente progresión:



I	I.M.	IV	Sus V/II	II	I.M.	I
Em7	G#m7	Am7	G7	F#m7	FM7(11#)	Em7

En el resto del arreglo hay algún cambio más, como sustituciones diatónicas, añadidos de **II-V-I**, dominantes secundarios, etcétera, pero con la misma línea de actuación del respeto melódico. De este modo, aprovechamos para recordar que cualquier duda o consulta con respecto a cualquiera de los puntos tratados, pueden hacérnosla llegar vía Telegram en nuestro canal educativo.

ANÁLISIS SEGUNDA SECCIÓN (SOLO)

Tras haber presentado las dos primeras melodías, llegamos a una de las partes más importantes de nuestros arreglos, que es la del solo. Todos nuestros arreglos contienen un fragmento dedicado a un solista que expondrá su visión particular de lo que, tanto a nivel intelectual como emocional, le sugiere esta pieza. La extrema importancia de estas partes viene dada por el *leitmotiv* que comentábamos al principio de esta unidad didáctica, que es la libertad creativa y el concepto de improvisación como uno de los elementos más importantes dentro de la música moderna y popular. En este caso, tanto en la versión que pueden encontrar dentro de nuestro primer volumen como en la versión que grabamos para este método podrán disfrutar de dos maravillosos solos a cargo de Octavio Hernández, que demuestra perfectamente el increíble desarrollo que se puede llevar a cabo en una progresión tan corta y con tan pocos acordes. A continuación, les mostramos la progresión sobre la que tendrá lugar el solo y les recomendamos realizar la escucha de las dos versiones citadas con anterioridad.



F#m7	%	Am7	%

Ante una progresión con tan poca armonía tenemos que enfocar estas situaciones como una posibilidad de probar diferentes sonoridades hasta encontrar la que nos convenza y la que nos haga sentir más cómodos a la hora de improvisar y poder transmitir todas las emociones que nos produzca la progresión. En este caso, podemos enfocar el **F#m7** como un sexto grado de la escala de **la mayor** y que se produzca el intercambio modal con el **Am7**; o ver el **F#m7** como un segundo grado de **mi mayor** y el **Am7** como un **IV** grado de **mi menor**, y nuevamente encontramos el intercambio modal, pero con otra sonoridad. Por supuesto, podremos utilizar arpegios de cada uno de los acordes y la utilización de las pentatónicas de las tonalidades citadas previamente para buscar un sonido más moderno. Tal como hemos hablado durante toda la exposición, esto se trata de un trabajo de investigación, de ensayo-error, hasta encontrar las sonoridades que nuestro archivo sonoro denote como más positivas para un desarrollo cómodo y placentero de la improvisación. En el vídeo explicativo podrán ver algunos ejemplos de todo lo comentado en esta última sección.

ANÁLISIS TERCERA SECCIÓN

Tras la salida del solo volvemos a centrar el foco musical en la melodía original, pero nuevamente con algunas variaciones en la armonía. La primera melodía se mueve sobre esta progresión:



CM7	Bm7	Am7	GM7	Am7	Bm7	CM7	E7(sus4)	E7

Como pueden comprobar, nos estamos moviendo durante toda la progresión en un ámbito diatónico, a excepción del último **E7**, que actúa como dominante secundario o como quinto grado de la escala menor armónica para quedarnos en bucle en la siguiente progresión:



Am7 | Bm7 | CM7 | E7(sus4) | E7

Con este ciclo trabajaremos tanto la entrega de la última melodía como la despedida y cierre del tema, donde solo realizaremos un cambio de atmósfera, en el que nos involucraremos con profundidad a continuación.

ANÁLISIS CUARTA SECCIÓN

En esta parte nos vemos obligados a focalizar nuestra atención en el reparto de tareas, y más en una formación como Simbeque, donde contamos con cuatro instrumentos armónicos, lo cual nos da muchas posibilidades de trabajo, pero también genera un exceso de información que en muchos casos puede convertirse en nuestro peor enemigo. Para este apartado pueden consultar los ejemplos que hemos grabado en el vídeo explicativo, donde ponemos claramente de manifiesto lo importante de la búsqueda de las notas correctas por encima del número de notas, ya que lo que buscamos es la creación de capas, algo muy importante en formatos con muchos músicos en escena.

Como han podido comprobar en el vídeo, la importancia de las capas es indiscutible, tanto para un reparto adecuado a la hora de evitar la sobrecarga informativa como para dejar clara la estética que queremos ofrecer. Esto queda plasmado de manera evidente en el cambio que se produce en esta última sección del tema, donde manteniendo la misma progresión armónica cambiamos los recursos con el fin de buscar una sonoridad más africana, no solo con el cambio de pastilla en la guitarra o de los efectos que utilicemos, sino con las líneas que toquemos y la rítmica que contenga. De este modo, el añadido de capas es prácticamente «infinito» y solo depende de nuestra constancia a la hora de llevar a cabo el proceso de investigación y de búsqueda de sonoridades. A la hora de poner a prueba estos trabajos podemos ayudarnos bien de un pedal de *loop*, como el que usamos en la grabación, como de cualquier *software* de grabación de nuestro ordenador, tableta o teléfono móvil, artículos al alcance de casi todos y que nos hacen este trabajo mucho más fácil, y sobre todo con la posibilidad de la escucha instantánea con el fin de ahorrarnos tiempo y posibles errores de escritura y transmisión de nuestro mensaje sonoro. Esto no deja de ser nuestro primer acercamiento al concepto de orquestación, otro mundo apasionante del que seguiremos hablando a lo largo de este método didáctico.

Y hasta aquí la explicación de este primer arreglo de nuestro método educativo en el apartado de armonía.

Como siempre, les recordamos que pueden contactar con nosotros por medio de cualquiera de nuestras redes sociales para cualquier consulta, o si se trata de algo estrictamente relacionado con el apartado didáctico les volvemos a remitir a nuestro canal de Telegram, donde gustosamente atenderemos todas sus consultas.

Síguenos en nuestro canal de:

simbequetelegram

Entra en nuestras plataformas.
¡No olvides tu contraseña!

Aires de Lima

simbeque.com

Lo cierto es que los cronistas más antiguos, según L. Siemens, nos refieren que los aborígenes carecían de instrumentos y que sus sones eran producidos solamente cantando y con la primaria percusión de pies y manos. No obstante, la arqueología y otras ciencias afines a la etnomusicología han podido interpretar algunos restos arqueológicos como primitivos instrumentos musicales, como una especie de silbato hecho sobre un hueso de animal, collares de caracolillos, usados probablemente como instrumento sonoro en las danzas rituales, algunas espátulas de hueso con función de zumbadores y poco más.

Por lo que respecta al tambor, dice L. Siemens: «El tambor de cualquier tipo no solo es desconocido en las crónicas más antiguas (de Canarias), sino que ni siquiera los restos arqueológicos nos deparan, entre lo encontrado hasta ahora, nada que pueda asemejársele». Así que cuando se habla de «primitivos tambores de los aborígenes», a lo máximo que podemos llegar es a imaginar un cierto tipo de percusión corporal, batir de pies y manos, o una especie de maracas «onde hacían *zonzonetes* con piedrezuelas *i* tiestos de *varro*», como dice Gómez Escudero en su *Crónicas sobre la conquista de Canarias*, con referencia específica a los aborígenes de La Gomera.

El tambor en Canarias es, pues, producto cultural español y europeo.

Otra cosa será que en las islas se haya adaptado a unos usos determinados con características especiales, como el *Tajaraste* o *Baile del tambor* y el *Santo Domingo* en La Gomera. En La Palma se utiliza para el baile del Sirinoque, o el utilizado en Valsequillo, en Gran Canaria, para el *Rancho de Ánimas*.

Pero el parentesco es mayor —prácticamente igual podríamos decir— con el que utilizan los pastores de Cuevas (Asturias), tanto en la forma del tambor como en la manera de tocarlo.

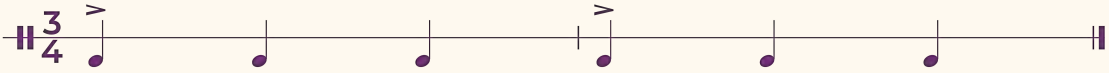
R

Las islas occidentales son las que tienen más expresiones musicales con tambor. Estas son La Gomera, La Palma y El Hierro.

En los arreglos de Simbeque nos hemos centrado en los de La Gomera y El Hierro, y de ellos hablaremos a continuación.

En La Gomera existen varios géneros musicales donde el tambor es fundamental, que son el *Santo Domingo* y el *Baile del tambor* o *Tajaraste*. La verdad es que poseen pocas originalidades respecto a los instrumentos: un tambor y unas castañuelas gigantes llamadas chácaras. Si acaso el número de ellos, que nunca está limitado, y el tamaño de las chácaras al estilo de las Baleares y de las de los *Vaqueiros de alzada* asturianos de las brañas del interior.

Tambor



Este es el ritmo tradicional en un «aire de lima» de La Palma, el cual acompaña a un grupo de cuerdas y voces comúnmente. Es evidente el parentesco con la música española de otras regiones y con la música europea, no solo por la instrumentación, sino también por la cadencia con ese compás de tres tiempos tan marcados.

En esta unidad didáctica cabe hablar de las frecuencias que hemos mencionado en otra ocasión.

Dentro de los aspectos técnicos sobre el sonido, contamos con la longitud y la frecuencia de onda. Así pues, hay infinidad de frecuencias, y musicalmente hablando se engloban en diferentes grupos.

Un percusionista debe tener en cuenta estas cuestiones, ya que utilizamos infinidad de instrumentos con frecuencias distintas: surdo, bombo legüero, alfaia, etcétera, con frecuencias graves; songas, cajón, bongos, etcétera, con frecuencias medias; shaker, pandereta, caxixi, etcétera, con frecuencias agudas. Dicho esto, podemos reforzar, saturar o equilibrar unas u otras según nuestra elección.

ANÁLISIS DEL TEMA

En la *intro*, el *riff* de guitarra sería la clave rítmica que seguir. El bajo y la batería ya están apoyando ese *riff* y la percusión refuerza con el *shekere* (frecuencia media-aguda) dicho *groove* de guitarra. En este arreglo el compás no está en **3/4** como es habitual, sino que el ciclo es de tres compases de **3/4** y uno de **2/4**,

Shekere



A continuación de la estrofa o parte **A** del tema, acompañamos con el *shekere* muy piano un cambio de compás, y en este caso sumamos otro ciclo con el orden inverso al anterior.

En la improvisación de guitarra hemos dejado mucho espacio, apoyando con detalles de estética electrónica, y a medida que se intensifica el solo acompañamos con el *shekere* este compás de **6/8**.

Shekere



Después del solo de guitarra nos encontramos en el estribillo o parte **B**, donde seguimos en compás de **6/8**, al que se le ha cambiado el *groove afro* por un *drum'bass*, y en él hemos añadido un shaker con una subdivisión acorde a este ritmo. Ese *shaker* se complementa más adelante con un caxixi reforzando la acentuación.

Shaker



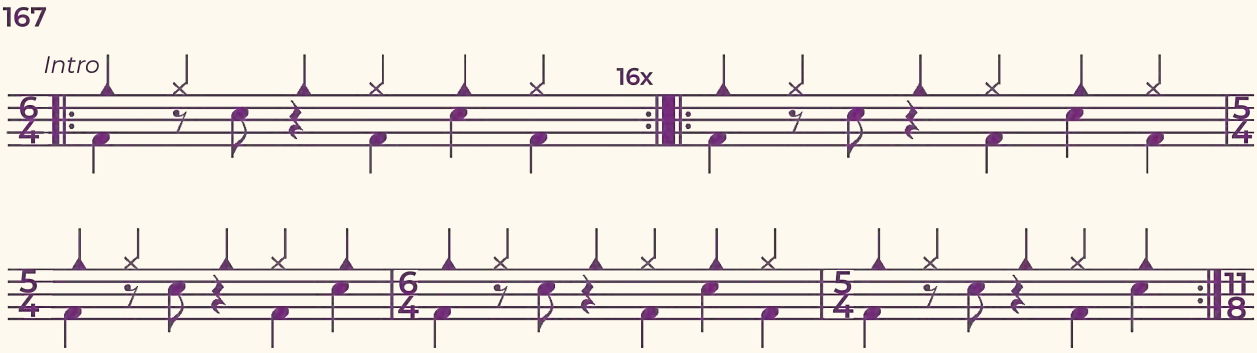
Para finalizar hablamos brevemente de la coda, en la cual matizamos con efectos la melodía de la voz y algunos acentos del ritmo.

Veremos los instrumentos que suelen participar en la canción tradicional y su acompañamiento. Estos son **el tambor** y **la pandereta**, los cuales hacen un patrón sencillo y al unísono en **3/4** durante toda la canción (ver el vídeo del arreglo de Simbeque).

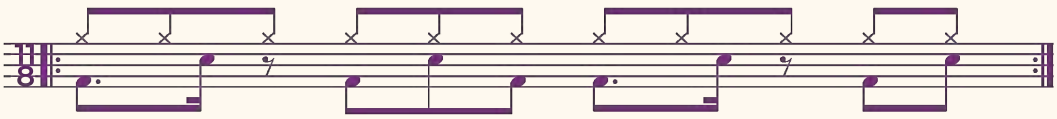
ANÁLISIS PRIMERA SECCIÓN ARREGLO SIMBEQUE



Para este arreglo hemos cambiado radicalmente el tema tradicional, empezando con una *intro* a **6/4** en la estrofa, alternando un compás a **6/4** y otro a **5/4** (también lo podríamos ver como un **11/4**). La idea del *groove* principal es combinar la campana y el cuerpo del *ride*. De esta forma una vuelta empezaría en la campana y la siguiente cambiaría al cuerpo, consiguiendo así que la acentuación del plato cree un efecto de desplazamiento sin marcar de forma tan evidente la amalgama.



Otra forma de verlo es a **11/8**, para facilitar la lectura:



Como habrán podido observar, lo que intentamos buscar con este ritmo es orquestar el *riff* de la guitarra en la batería, haciendo coincidir las notas graves en el bombo y las agudas en la caja. De esta forma conseguimos estar dentro de un mismo contexto melódico-rítmico, y así tener una base sólida y orgánica. Es muy importante cantar las melodías o *riff* para evitar contar y así darle musicalidad a lo que estamos haciendo. Asimismo, al empezar la voz, seguiremos tocando el mismo *groove*, pero tratando de matizar usando el HH y el aro de la caja.

ANÁLISIS SEGUNDA SECCIÓN (SOLO)

Lo siguiente que nos encontramos es el solo de guitarra, y cambiaremos de nuevo el *groove*, haciéndolo caminar sobre un afrocubano a **6/8**. La idea es que siempre se intuya y que nos sirva de hilo conductor para crear nuestro acompañamiento.



ANÁLISIS TERCERA SECCIÓN

Tras la salida del solo dejaremos que la voz y la guitarra presenten de nuevo la melodía original, dejando así descansar el arreglo y creando capas de dinámicas durante toda la sección. En la segunda vuelta de melodía empezaremos con la batería con un ritmo de D&B sobre un obstinado a negras en el bombo. De esta manera el **6/4** no será tan evidente y conseguiremos darle continuidad y peso al *groove*.

Para desarrollar este tipo de *grooves* vamos a trabajar unos ejercicios que nos ayudarán a entender la subdivisión y a crear acentuaciones.

— EJERCICIOS —

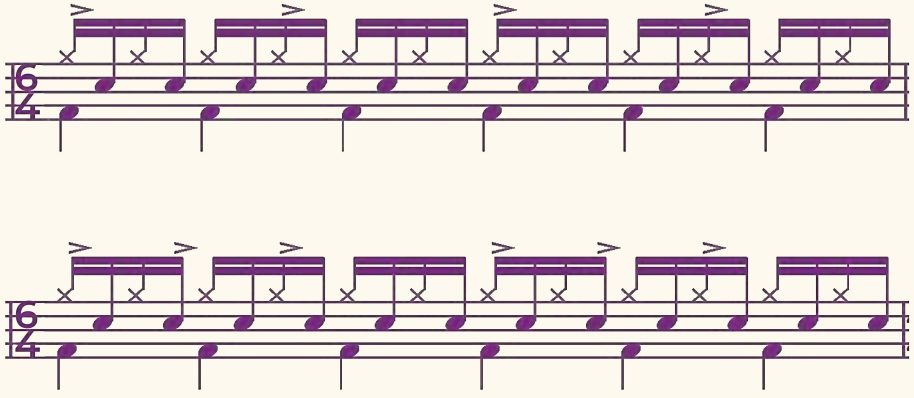
1.° Empezaremos marcando negras en el bombo y alternando semicorcheas (mano derecha e izquierda) en la caja.



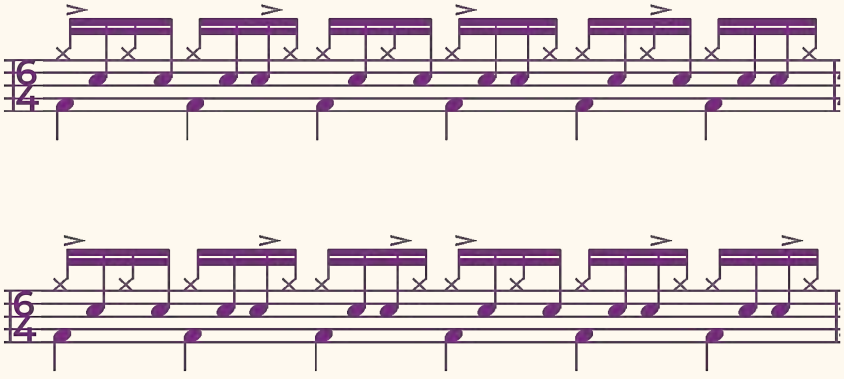
2.° Comenzaremos poco a poco a añadir de forma aleatoria acentos en ambas manos.



3.° Una vez entendidos los golpes simples en la caja, los orquestaremos llevando la mano derecha al HH y la izquierda en la caja, y seguiremos acentuando golpes de forma aleatoria.

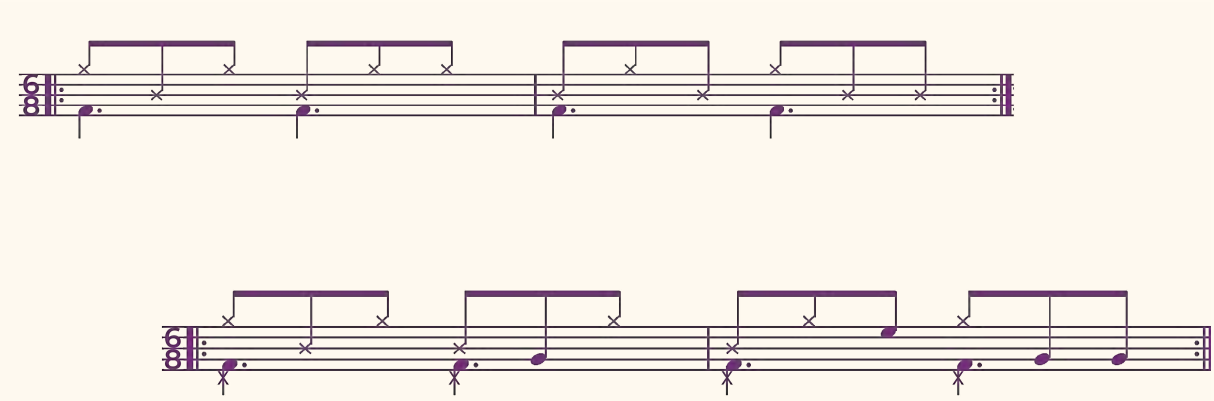


4.°Para concluir añadiremos algunos golpes dobles en el HH o en la caja, combinándolos con golpes simples.



ANÁLISIS CUARTA SECCIÓN

En la coda del arreglo retomaremos el afrocubano con el que enfocamos el solo de guitarra, pero buscando una sonoridad más tradicional. Para ello nos ayudaremos del aro del tom base y orquestando una melodía sencilla en los toms.



Toma nota



Tango herreño

CONTEXTUALIZACIÓN



Ailaratirinini ailaratirinana
Ay yo canto aquí
i canto en la Haba
bana canto en El
El Pinar del Rí
río pero co
como el mundo es mi
mío canto don
donde me da ga
gana tiririranaina
Ailaratirinini ailaratirinana
A que hermoso
oso tamborci
cito si la gar
ganta me ayuda
ara pero co
como no me ayu
yuda el tambor
or no vale na
nada tiririranaina
Ailaratirinini ailaratirinana
Ay que viva
la Villa y el Ba
Barrio y vivan
el Pinar y Aso
ofa y
también
bien digo que vi
viva el Pueblo
blo de Sabino
o de Sabino
nosa tiririranaina
Ailaratirinini ailaratirinana

El *Tango Herreño* es una pieza musical perteneciente a la isla de El Hierro de apariencia sencilla y compás ternario. Su letra a modo de juego se presenta con un corte particular de la última palabra, la cual es finalizada uniéndose a la siguiente en cada frase de la estrofa.

Como la mayoría de las canciones populares, y en este caso las piezas del folclore canario, son también bailes con coreografías diversas influenciadas por la Península Ibérica y Latinoamérica. Asimismo, esta danza destaca por su gran complejidad y grandes variantes de lo conocido como «mudanzas» (desplazamientos), supuestamente heredadas del proceder de los aborígenes que habitaban el archipiélago antes de la conquista.

Tres parejas como mínimo son las que deben bailar el *Tango*, que empieza de manera lenta y parsimoniosa para posteriormente ir alcanzando un mayor nivel de excitación, sobre todo por parte del cuerpo de baile masculino, en contraposición al movimiento más relajado y suave de la mujer, haciendo así un símil con el cortejo entre aves, como suele suceder en las coreografías de los bailes tradicionales de numerosos pueblos.

Es una obra artística completa que aúna una serie de elementos folclóricos, haciendo de ella una de las piezas más características y relevantes del repertorio canario, además de tener un acompañamiento de sonido isleño, por lo que las chácaras, el pito y el tambor no pueden faltar para acompañar una letra, defendida por una mujer, conocida como Danza, generalmente de avanzada edad, que a su vez toca el tambor, siendo Valentina la de Sabinosa el caso más elevado, representativo y destacado del Patrimonio.

Cuando atendemos a la letra del *Tango*, observamos un gran interés por el territorio y, como consecuencia, la identidad. En primera instancia se nombra a Cuba (mencionando a La Habana y el Pinar del Río). Cuba es una isla con la que Canarias tuvo una estrecha relación a lo largo de la historia, y es que la emigración canaria a Cuba fue cuantiosa y mantenida, tanto que hoy se puede considerar una de las principales fuentes culturales y etnográficas.

Estos movimientos migratorios darían lugar a la conocida música de *Ida y vuelta*, porque aquella población canaria que viajó a Cuba buscando sobrevivir o enriquecerse, dependiendo del caso, volvió años después también cargada de nuevas músicas que se fueron incorporando al repertorio popular. De suerte que actualmente no es motivo de asombro encontrar en una parranda canaria (encuentro musical de carácter festivo y desenfadado) un bolero o un son cubano.

Otro elemento que destaca en el poema es el papel que cumple el tambor, el cual posee un gran protagonismo en la interpretación y ejecución del *Tango Herreño*, y que es de gran importancia para la cantadora que lo reclama para que marque su compás y rítmica. Asimismo, cabe destacar que dicha relación entre la percusión y la voz es común en muchas músicas de raíz, como es el caso de la música afrolatinoamérica.

Y para finalizar, la última mención se la dedicará a la misma isla de El Hierro, la verdadera protagonista de esta joya musical que aunó el folklore de los pueblos que la visitaron para crear una pieza única. Una vez más, las canciones, que hablan del pueblo y desde el pueblo, serán espacios donde la vida cotidiana, humilde pero mágica, tiene un lugar donde ser venerada y conservada con el paso del tiempo, y es que donde el contenido cultural de la música rural y popular era básicamente de transmisión oral es evidente la importancia que las canciones y sus textos cobran. Este legado lo heredarían las siguientes generaciones, que hablarían de su historia y de sus raíces, hecho que cada día gana mayor valor en la sociedad actual, que muta vertiginosamente, ya que de lo que fuimos somos, y el conocimiento de nuestra historia nos ayudará a comprendernos y a adaptarnos a un presente cambiante y un futuro aún por nacer.

Síguenos en nuestro canal de:

simbequetelegram

Entra en nuestras plataformas.
¡No olvides tu contraseña!

Tango herreño

simbeque.com



ARMONÍA

El *Tango Herreño* es, junto con el *Baile del Vivo*, la *Berlina* o el *Baile de la Virgen* una de las expresiones musicales y de baile más antiguas e importantes de la isla de El Hierro y de toda Canarias.

Los orígenes de la danza son con toda probabilidad españoles, concretamente de un tipo de fandango que se practica aún hoy en Extremadura, el fandango extremeño. Aunque no se puede descartar que también pueda haber sido alguna variación del antiguo *Baile del Canario*, que fue popular en las cortes europeas después de haber sido refinado. Sin embargo, el origen de la melodía no coincide con la música que se practica en el fandango extremeño y tiene más similitudes con ciertas melodías andaluzas de aire morisco. Además, es significativo que en la letra del *Tango Herreño* se utilice frecuentemente la palabra «*nai*» en los primeros versos, casi onomatopéyicos, palabra que en el mundo islámico se utiliza para referirse a la flauta.

Así que de nuevo tenemos un buen ejemplo de cómo la cultura canaria se ha ido formando a partir de aportaciones de muchos lugares: españoles, indígenas, moriscos, etcétera.

El *Tango Herreño* es una de las más simples formas musicales que podemos encontrar en las músicas tradicionales de Canarias al no contar con acompañamiento armónico alguno. Tan solo se acompaña de tambor, chácaras y el pito herreño, que toca una contramelodía en contrapunto ostinato a la voz durante toda la duración de la pieza. Chácaras y tambores siguen un patrón prefijado del que se habla en la sección sobre percusión.

La melodía aproximada de la flauta herreña, ya que todo ejecutante puede hacer sus pequeñas variaciones, es:



Como pueden observar, no es una melodía complicada, tan solo los adornos en semicorcheas pueden resultar más difíciles. Al ser una melodía que se mueve en el ámbito armónico de la escala mayor, generalmente **do (C)**, es muy susceptible de reinterpretaciones a nivel armónico, como se verá a continuación.

También la melodía de la voz es extremadamente sencilla:

Melodía básica



Melodía básica, valoración



Antiguamente era una música y danza que únicamente se interpretaba los domingos y los días festivos o al terminar las tareas agrícolas. Estuvo a punto de perderse con la llegada de nuevos estilos musicales a finales del siglo XIX y principios del XX, que favorecían más los instrumentos de cuerda en mazurcas o berlinas. No obstante, hoy en día se conserva y se interpreta con regularidad.

TANGO HERREÑO, ARREGLO DE SIMBEQUE

El arreglo de Simbeque sobre el *Tango Herreño* parte de tres premisas que fundamentan toda la reinterpretación:

- Libertad rítmica a la hora de emplear el patrón de tambor tradicional.
- Libertad armónica a la hora de acompañar a la melodía.
- Respeto por la melodía tradicional.

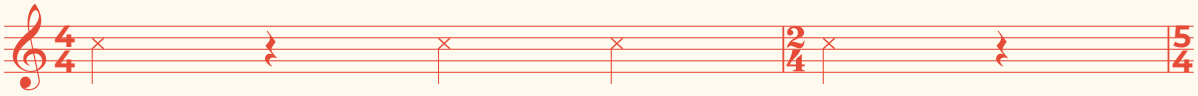
Una de las primeras diferencias con respecto a la versión tradicional es la métrica. La métrica original de **3/4** se transforma en un **5/4**. Aprovechamos para hablar en este punto de lo que algunos estudiosos han llamado tempo canario o métrica canaria para explicar la manera particular en la que se entiende muchas veces un compás ternario en las Islas Canarias, sobre todo cuando se hace referencia a toques de tambor. Este tempo canario entiende dos compases de **3/4** como un compás de **4/4** y otro de **2/4**.

Por ejemplo, el patrón del toque de tambor básico lo podremos entender en dos compases de **3/4** o en un compás de **4/4** y otro de **2/4**.

Toque de tambor, 3/4



Toque de tambor, *tempo canario*



Podría explicar esta forma de entender el **3/4** la naturalidad con que se adaptan tanto la melodía como el patrón rítmico al compás de **5/4** sobre el que se articula todo el arreglo de Simbeque.

Comienza el arreglo con un toque del que curiosamente no es el patrón del *Tango Herreño*, sino del tambor gomero, con la intención de mezclar tradiciones aprovechando la libertad que proporciona precisamente no tratar la música de forma estrictamente tradicional. Seguidamente entrará la voz con la estrofa característica «Ailatirinini ailatirinaina...», todo a modo de introducción.

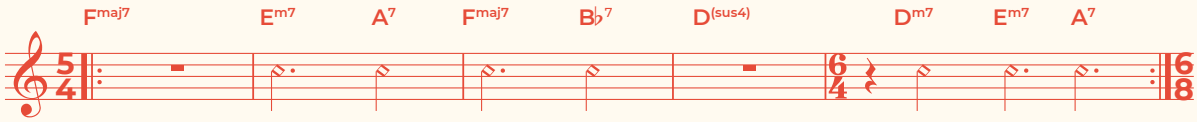
De forma general, la rearmonización se ha basado en llevar la melodía al modo menor, jugando con las tonalidades de **fa mayor (F)** y **re menor (D-)**, consiguiendo así dar un color más melancólico a la melodía original.

Como han visto en otros arreglos anteriores, este también se divide en secciones que nos sirven de marcos para colorear de formas variadas las mismas melodías, añadiendo riqueza a algo en principio muy simple.

La primera estrofa se desarrolla con un pedal en **A-** y la guitarra mantiene un patrón de arpegiado entre **A-7** y **A-6** que pudiera recordar al ostinato del pito herreño en tanto a que mantiene un ostinato que sirve de contrapunto para la melodía principal.



Armónicamente tenemos una variación sobre la última estrofa a modo de preparación para la entrada del estribillo. Seguimos utilizando acordes de las tonalidades de **Fmaj/Dmin** que añaden un color diferente, pero sin alejarnos bruscamente de esos ejes tonales.



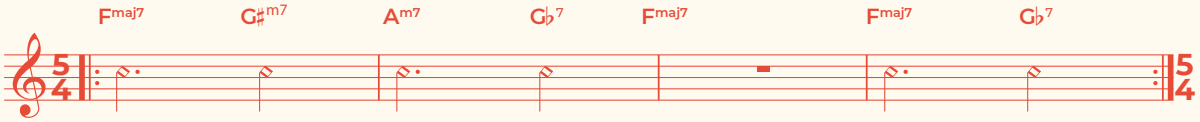
Llega el estribillo y se abre la armonía hacia la tonalidad de **re menor**, aunque la utilización del **tercer grado**, **F mayor**, como acorde principal hace que todo tenga un color armónico más evanescente entre el mayor y el menor, perfecto para matizar la letra onomatopéyica de los estribillos. El hecho de no resolver a **re menor** en ningún momento, sino hacerlo a su mayor relativo, dota a la armonía de esa ambigüedad entre mayor y menor. Así pues, es la utilización de la cadencia imperfecta como herramienta armónica para crear un determinado color musical.

Por otro lado, el estribillo tiene la particularidad de tener un compás de **6/4** al final de la repetición, lo cual es un buen ejemplo de estar al servicio de la melodía y no tener ningún problema en cambiar la métrica de un solo compás si la melodía lo requiere para sonar más natural.

Una vez terminado el tercer estribillo, se utiliza de nuevo la cadencia imperfecta **|: Fmaj7 | Emin A7 :|** para construir una nueva melodía doblada entre la voz y la guitarra en una sección intermedia (*bridge*), que dará paso a la sección de solos. En esta sección volvemos a hacer un cambio de métrica y pasamos a un **6/8** más afro.



Es en la sección de solos donde finalmente el tema modula a la tonalidad de **fa mayor**, llegando así al clímax del arreglo, clímax donde se desarrollan solos de saxo alto, trompeta y saxo tenor en forma de *tradings*, es decir, cada solista desarrolla durante cuatro compases seguidos su solo para entregárselo al siguiente instrumento, que hará lo propio para pasarlo al siguiente y volver a comenzar. Sin embargo, en el formato de la banda reducido estos *tradings* desaparecen y queda como una sección para un solo de guitarra. En esta sección se vuelve a retomar la métrica de **5/4** original.



Una melodía obligada entre la voz y los vientos lanza la sección de solos, que termina con la reexposición de esta melodía y un decrescendo en dinámica para el final.



Toma nota

RITMO

El tambor herreño está hecho con aros de madera y parches de piel de cabra, además de las cuerdas y el casco de metal, que le da su sonido característico, y son precisamente sus cuerdas las que tensan los parches y se colocan en forma de «Y». Asimismo, se toca golpeándolo con dos baquetas de madera de haya. Es robusto, de gran sonoridad y de mayores dimensiones que el tambor de La Gomera. Se toca junto a las chácaras y el pito herreño (flauta tradicional) en el *Baile del Vivo* o en el *Tango Herreño*.

Por otro lado, el origen de la palabra «chácara» no está claro, pero hay quienes creen que se trata de una onomatopeya que deriva del antiguo castellano «*xácara*» ('baile', y de ahí 'instrumento utilizado en el baile').

Existen dos tipos de chácaras según el material: las de madera y las de hueso, ambas realizadas artesanalmente. Las primeras se construyen a base de madera de árboles de especies de las islas, como el viñátigo o el brezo, o también de importadas, como la caoba, el nogal o la morera.

Se diferencia, por un lado, la chácara macho, de mayor tamaño y sonido más grave, que lleva el ritmo del tambor y se coloca en la mano izquierda; y, por otro lado, la hembra, más pequeña y aguda, que es la que repiquetea o repica y va en la mano derecha.

Primero, se corta el taco de madera, donde se dibuja la silueta de la chácara. Después, se abre tanto el agujero que terminará convirtiéndose en la cámara de sonido, como los dos rebajes por donde el aire podrá escapar. Se vacía por dentro, se recorta y se sigue esculpiendo, dándole forma, hasta que finalmente se lija a mano. Lleva dos zócalos, uno en la parte delantera y otro en la trasera. Cuando ya está terminada, se lava la pieza varias veces hasta que queda «fina». Por último, se barniza con manteca de cordero. Para unir ambas hojas se puede utilizar una cuerda o un lazo.



El caso es que la chácara se utiliza junto al tambor para los bailes tradicionales de las islas occidentales, y su tamaño varía dependiendo de las islas. Las de La Gomera, por ejemplo, son mayores que las de La Palma y El Hierro, que se asemejan más a unas castañuelas.

Asimismo, existen también varios tipos de tambores, que varían básicamente en su tamaño, dependiendo de la localización geográfica. Los más utilizados son los del Pinar por su mayor sonoridad, dado que son los mayores de tamaño, y también son conocidos los de Sabinosa, un poco más pequeños que los del Pinar.

Este tambor de Sabinosa está unido a una figura importante en la música tradicional, que es la ya mencionada Valentina de Sabinosa, cantante que dejó numerosas grabaciones que hoy son parte del cancionero popular canario.

ARREGLO DE SIMBEQUE

En este arreglo del *Tango Herreño* no hemos utilizado un tambor de El Hierro, sino una alfaia pernambucana, cuyas dimensiones son similares a las del tambor de El Hierro.

Lo peculiar de este arreglo es que tocamos un Santo Domingo de La Gomera en vez de un tango, y este Santo Domingo, a su vez, está desplazado. A continuación, lo explicamos.

Tambor gomero



ANÁLISIS DEL TEMA

La *intro* comienza con un canto tradicional acompañado de batería y percusión en un compás de **3/4**, y aquí ya encontramos la primera variación del patrón tradicional porque hay un pequeño desplazamiento rítmico.

Alfaia



Pasamos a la parte **A** del tema o estrofas, donde hay un cambio de compás, cambiando el **3/4** que teníamos antes a un **5/4**. En las dos primeras acompañamos con percusión menor como cortinas, crótalos o semillas de diferentes sonoridades, y en la tercera pasamos a la alfaia, tocando ese Santo Domingo invertido de la *intro* adaptado a este nuevo compás.

Alfaia

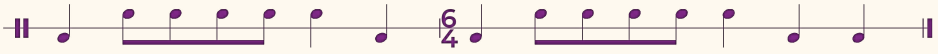


En los estribillos o partes **B** volvemos a cambiar el compás, tocando un ciclo de cuatro compases de **5/4** y uno de **6/4**. En este caso tocamos el triángulo salvo en la tercera, donde tocamos la alfaia que veníamos tocando en la tercera **A** para seguir manteniendo la intensidad.

Alfaia



Alfaia



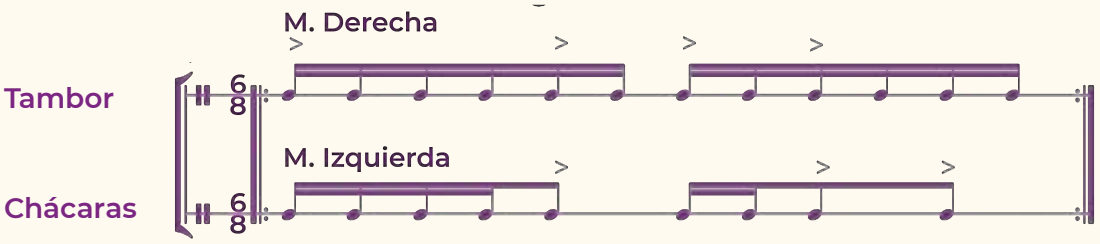
Después de estas tres partes de **A** y **B**, respectivamente nos encontramos con un puente armónico que hace que el tema nos lleve a una atmósfera sonora menos intensa al comienzo y va subiendo progresivamente. Para esto nos ayudamos de una pequeña percusión para el inicio y terminamos con la alfaia, retomando el motivo del Santo Domingo.

Por último, acabamos con la coda, la cual tocamos en **5/4** y en la que añadimos el pad al comienzo con elementos electrónicos, y cambiamos después al mini *hi-hat* para sugerir una subdivisión propia del *drum'bass* y dar un apoyo rítmico al bombo de la batería.

Mini hi-hat



TOQUE TRADICIONAL

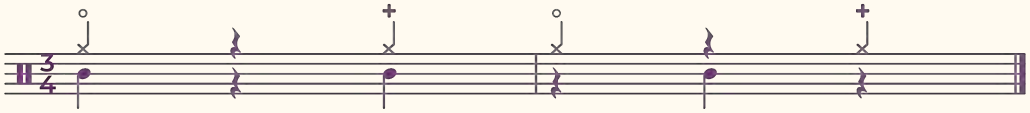


En Simbeque hemos adaptado en la *intro* el toque del tambor de La Gomera con la intención de aunar tradiciones de dos de las islas de la provincia de Tenerife: El Hierro y La Gomera.

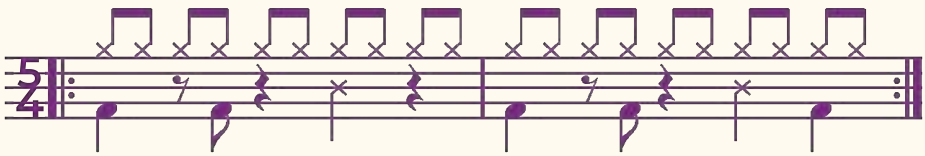
Toque del Tambor de La Gomera



Al comienzo de este arreglo nos encontramos un patrón de tambor, explicado en la sección didáctica de percusión. Cuando comienza la voz, la batería hace una ilusión de desplazamiento. Estamos en un **3/4**, y lo que hacemos con el HH es marcar los tiempos **1** y **3**, y con la caja la llevaríamos a blancas. De esta forma parece que el ritmo se está desplazando, pero realmente seguimos tocando en **3/4** (ejemplo en el vídeo).

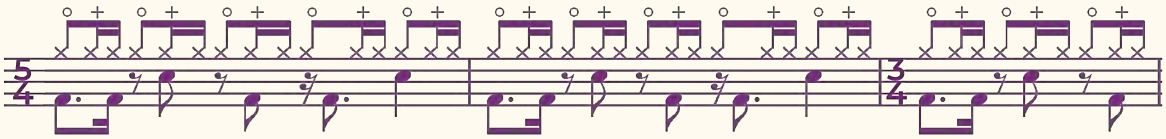


Llegamos a la estrofa del arreglo. El primer cambio evidente es el patrón, pues estamos tocando el ritmo sobre un **5/4**. Para suavizar esta amalgama y no hacerla evidente tocaremos el 4.º tiempo en el aro de la caja, consiguiendo así que sea más «bailable» y menos marcado el compás de 5 (ejemplo en el vídeo).

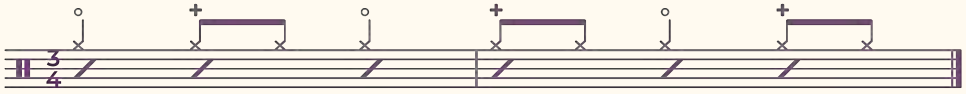


Como pueden ver, nuevamente se trata de un *groove* bastante musical. Asimismo, es preciso recordar que para conseguir este efecto es muy importante cantar las melodías y no contar el compás (**5/4**) en el que estamos tocando.

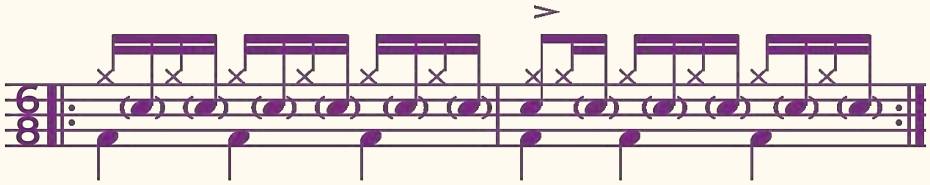
Por otro lado, en el estribillo nos encontramos varios cambios de compases. Tenemos dos compases a **5/4**, seguidos de un compás a **3/4**. De este modo, lo que se ha tratado de conseguir en la batería es un desplazamiento que abarque toda la frase del estribillo. Para ello iremos abriendo el HH. Si se fijan, casa a la perfección con el patrón que hace la percusión, pareciendo así una sola frase musical. Vamos a ver el ejemplo:



Otra opción es sentir el ostinato a **3/4** y que este se vaya desplazando:



Al terminar el tercer estribillo damos paso a lo que será la antesala del solo, el puente. Comienza la guitarra sola durante una vuelta y se le suma la banda. A la hora de enfocar la batería, haremos un regulador usando golpes fantasmas en la caja (*ghost notes*), manteniéndolo tres vueltas de armonía. Las dos últimas vueltas las llevaremos de manera libre e interactuando con los demás músicos. Para desarrollar este tipo de ideas, pueden usar los ejercicios planteados en la tercera sección del análisis de *Aires de Lima*.





Por último, el solo de guitarra va sobre un compás de **5/4**, y al igual que en *Aires de Lima* haremos un patrón de D&B sobre una base a negras en el bombo para darle continuidad al arreglo, permitiendo así ir subiendo la intensidad sobre una base sólida que aporte contundencia y regularidad en el *groove*. Además, evitaremos marcar el primer tiempo del compás para no evidenciar el compás de **5/4** (ejemplo en el vídeo).

Hasta aquí el enfoque del *Tango Herreño*. Recuerden que este arreglo está incluido en el VOL. I de la trilogía de *Simbeque Project*.



Toma nota

Cho Juan Periñal



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

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

Ansina lo siega, Cho Juan Periñal.
Ansina lo empega, Cho Juan Periñal.
Ansina ponía sus pies en la mar
y Ansina me enseña mi amor a danzar.

Ansina lo carga, Cho Juan Periñal,
lo bota en la era, Cho Juan Periñal.
Ansina lo trilla, Cho Juan Periñal,
y Ansina lo *aventa*, Cho Juan Periñal.

Ansina lo suelta, Cho Juan Periñal.
Ansina lo muele, Cho Juan Periñal.
Ansina ponía sus pies en la mar
y Ansina me enseña mi amor a danzar.

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

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

CONTEXTUALIZACIÓN

Cho Juan Periñal es un baile mímico muy característico de la isla de La Palma y una de las pocas danzas agrícolas que quedan en las islas. Tanto en su coreografía como en su letra se va narrando el trabajo del campesino para conseguir el alimento básico de las islas, que era el trigo, aunque posteriormente se transformó en gofio, un alimento fundamental para la población en épocas de hambruna y también con un carácter especial que le añade a la gastronomía de las islas un sabor particular muy arraigado a su identidad e historia.

Se interpretaba marcando un ritmo ternario (dejando libre el segundo tiempo) con el golpe de una vara sobre el suelo

o sobre una caja de madera. Los bailadores, colocados hombres y mujeres en filas enfrentadas, van realizando la mímica correspondiente a cada faena. Según algunas fuentes, la forma antigua de interpretarla implicaba una formación en círculo de los danzantes, pero actualmente esta variedad se ha perdido. El romance comienza con la estrofa: «Cho Juan Periñal tiene un arenal/un grano de trigo lo quiere sembrar/lo siembra en la cumbre, lo coge en la mar», y a continuación, tal y como se ha indicado, se van describiendo las partes del proceso, que van desde la siembra hasta la ingesta del gofio.

Es una pieza musical de origen sefardí. Con el nombre de *Biba Orduela*, el *Gran Vivar* y *Vivardueña* podemos encontrar esta danza entre los pueblos sefardíes, principalmente del norte de África y el sureste de Europa, en este caso como una danza de bodas, donde se asocia a la fertilidad y a la abundancia en dicha relación de pareja. Y es que era una realidad en aquel momento que para la supervivencia era indispensable disponer de una buena tierra, que proporcionaba el alimento y la fertilidad de las mujeres de la comunidad para poder perpetuarse y adaptarse al territorio.

Asimismo, aunque la letra de la danza del trigo o *Cho Juan Periñal* es puramente campesina y agrícola, también hace mención al acto de bailar y al mar, paisaje constante en la iconografía de un pueblo isleño y, a su manera, al ciclo de la vida cantado al final de cada estrofa:

«*Lo siembra en la cumbre, lo coge en la mar.*
Ansina ponía sus pies en la mar,
ansina me enseña su amor a danzar.
Lo siembra en la cumbre, lo coge la mar».

Destaquemos la palabra «*ansina*», la cual significa «así» o «de esta manera». Es un adverbio de modo que actualmente está casi en desuso y se utilizaba en el ámbito rural y popular. Un ejemplo puesto en contexto sería: «En el pasado esto se hacía *ansina*». Si buscamos su origen etimológico, lo encontramos en la alteración fonética de '*ansí*'.

En el habla canaria hallamos algunas particularidades que merece la pena destacar, junto con la forma de hablar, su tono y acento, como numerosas palabras que se utilizan por zonas, arcaísmos como «*ansina*», portuguesismos o palabras propias de cada isla y muchos canarismos que, aún activos, hacen del habla canaria un complejo espejo donde la historia se vio reflejada.

Síguenos en nuestro canal de:
simbequetelegram
Entra en nuestras plataformas.
¡No olvides tu contraseña!
Cho Juan Periñal
simbeque.com

ARMONÍA

Vamos a comenzar este apartado dedicado al análisis armónico del *Cho Juan Periñal*, un tema que sin lugar a dudas se convirtió en la carta de presentación de nuestro segundo volumen, pero antes, como de costumbre, haremos una pequeña introducción para poder contextualizar este tema como es debido.

El *Cho Juan Periñal* o danza del trigo es uno de los géneros populares más destacados dentro de la isla de Tenerife. No cabe demasiada discusión, como ya hemos señalado, sobre el claro origen sefardí de esta pieza, sobre todo teniendo en cuenta que bajo el nombre de *Vivardueña* o el *Gran Vivar* se sigue conservando esta danza entre el norte de África y el suroeste de Europa. El motivo por el que se llevaban a cabo este tipo de danzas, ya que no solo hablamos de la pieza en sentido estrictamente musical, sino que el carácter siempre tuvo un tono festivo como, por ejemplo, en danzas nupciales como claro símbolo de fertilidad. Igualmente, esta sección será desarrollada en mayor profundidad en el apartado de contextualización presentado por Beatriz Alonso.

Comenzaremos, como en todos los ejemplos, por llevar a cabo una escucha activa del tema original. Recomendamos no solo escuchar la versión que les proponemos en nuestro vídeo didáctico, sino también otras versiones diferentes para poder disfrutar de la belleza estética de esta pieza sonora.

Como habrán podido escuchar en el ejemplo que les hemos mostrado, volvemos a encontrar esa simpleza armónica que comentábamos en el ejemplo de Aires de Lima, enfatizando una vez más en que no se trata de una crítica, sino de una descripción, que, por otro lado, nos regala esa cantidad de posibilidades para las diferentes revisiones que queramos llevar a cabo de este tipo de folclores.

Si analizamos la estructura armónica original, nos encontramos con el siguiente ciclo:



I	IV	V	I	%	IV	V	I
GM	CM	D7	GM		CM	D7	GM

Podemos observar también que el compás utilizado en la versión original es de **3/4**, un compás muy habitual en nuestro folclore, como ya hemos comentado en alguno de los temas tratados con anterioridad. Asimismo, volvemos a hacer hincapié en la memorización y en prestar especial atención a la línea melódica, ya que será lo que haga identificable, una vez más, el tema.

Para poder integrarnos en el arreglo que hemos llevado a cabo, recomendamos la escucha de nuestra versión, tanto la que pueden encontrar en nuestro segundo volumen como la que hemos grabado expresamente para este método didáctico. Queremos sugerirles que presten atención a la línea de bajo, la cual en esta ocasión fue grabada por el gran Munir Hossn, todo un lujo para nosotros, y que básicamente cambió en ciertos aspectos la visión que teníamos planteada en un primer momento. Aunque desde los inicios ya teníamos en la cabeza el cambio rítmico, en este caso optamos por un compás de **15/4**, que como toda amalgama se trata de un compás compuesto por uno de **7/4** y dos de **4/4**, y aunque esta parte rítmica será tratada con más detalle en la sección de ritmo, llevada a cabo por Akior García y Luis Suárez, es importante escuchar esta variación, pues la línea del bajo ayuda a escuchar este compás que, en principio, puede resultar muy complejo, pero que como podrán comprobar se escucha con una gran naturalidad.

La primera sustitución que hemos llevado a cabo en este arreglo es la omisión de la tónica natural, en este caso **GM** por su cuarto grado, pero aportándole, además, el carácter lidio, de manera que la **11#** se escuche como nota más aguda del acorde, ya que forma parte de la línea melódica original. Este acorde será el que estará ubicado en el compás de **7/4**, y en los dos siguientes compases podremos encontrarnos con un **Em7(9)**, otro acorde diatónico y, en este caso, con una relación directa con la tónica al tratarse del relativo menor de la tonalidad, y un **Db7 (9/11#)**, el cual actúa como sustituto tritonal para volver de nuevo al **CM7**. Es preciso recordar que las tensiones como siempre son opcionales en el caso del sustituto tritonal, y aunque hemos recomendado las tensiones citadas con anterioridad, podrán escuchar que en la grabación se escucha un **Db7 (sus4)**, el cual funciona perfectamente también.

ANÁLISIS PRIMERA SECCIÓN

Para la presentación de las tres primeras melodías mantendremos esta estructura rítmica que hemos explicado anteriormente, pero ampliando el ciclo armónico, ya que la melodía ocupa dos compases de **15/4**. En este caso, la fórmula quedaría con un compás de **CM7 (11#)** a **7/4** uno de **Em7(9)** de **4/4** y otro de **Db7(9)** de **4/4**. En el siguiente compás hemos optado por sustituir en cuarto grado por el segundo (sustitución de función tonal de subdominante) **Am7**, ocupando el compás de **7/4** y **Bm7** (tercer grado diatónico) en un compás de **4/4** para culminar con un C**#m7 (5#)** (intercambio modal **Em-EM**) en el último compás de compasillo.

Como citábamos al principio de la exposición, es de suma importancia en este arreglo la presencia de la línea de bajo, que se adapta perfectamente a la idea del arreglo. En el vídeo explicativo podrán ver toda la construcción de dicha línea.

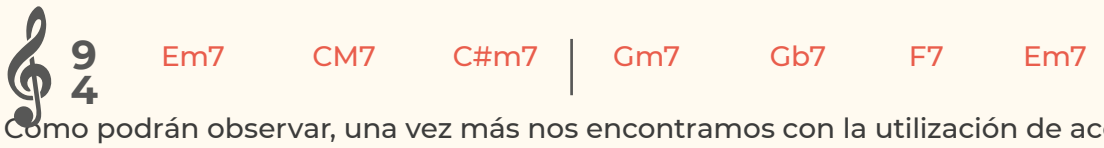
Como pueden ver, la línea se construye con notas fundamentales de los acordes utilizados. Sobre el primer **CM7** utilizamos **do (I)**, **mi (III)**, **sol (V)** y **si (VII)**. Sobre el **Em7** usaremos **mi (I)**, **sol (III)**, **si (V)** y **mi (VIII)**, cerrando con la triada del último acorde **Db7**, donde tocaremos **reb (I)**, **fa (III)**, **lab (V)** y **reb (VIII)**. Como podemos escuchar, la importancia vuelve a recaer sobre el concepto rítmico, ya que las notas seleccionadas, aun siendo perfectamente válidas, son muy obvias dentro de la estructura formal de cada uno de los acordes que forman parte de la progresión.

ANÁLISIS SEGUNDA SECCIÓN (SOLO)

Tal como hemos comentado en el resto de los ejemplos, en los temas de Simbeque siempre nos encontraremos con secciones creadas exclusivamente para el concepto de improvisación. Una vez más, nos gustaría focalizar la atención en que el concepto de improvisación no es algo que ataña exclusivamente al solista, sino que la banda íntegramente tiene la posibilidad de aportar toda la libertad creativa que considere oportuna para conseguir un poco más de libertad en la ejecución y, por consecuencia, en el resultado. En esta ocasión el solo está ideado para el bajista, y en la versión que forma parte de nuestro segundo volumen podrán escuchar el maravilloso solo que interpretó Munir Hossn, al igual que podrán deleitarse con el solo ejecutado por Roberto Domínguez en la versión del método pedagógico. De nuevo partimos de la base de la creación de un *riff* específico para esta sección, donde además de cambiar la estética sonora, ya que veníamos de una sonoridad que se acerca mucho al *baiao* brasileño, nos movemos a sonoridades que nos llevan más hacia el *jazz* latino cubano. Además de este detalle, hemos cambiado el compás de **15/4** del que veníamos a un **9/4**, en el que ahora profundizaremos en cuanto al ritmo armónico y por qué hemos realizado esta selección de acordes.

Si observamos la explicación que pueden encontrar dentro del vídeo explicativo, vemos que de nuevo hemos llevado a cabo una selección de notas muy importantes dentro de cada uno de los acordes que forman esta progresión.

Los acordes de los que hablamos son:



Como podrán observar, una vez más nos encontramos con la utilización de acordes de intercambio modal, que nos ofrecen la posibilidad de pensar nuestro solo entre las escalas de **mi menor** y **mi mayor** o **sol mayor** y **sol menor**.

Esta armonía no aparece de manera evidente hasta bien avanzado el solo. Sin embargo, desde el principio sentimos que hay una serie de acordes que van apareciendo, y esto es debido a la selección de las notas que componen el *riff*. Además, como verán en el vídeo de nuevo hemos elegido notas que forman parte de la triada básica de cada uno de los acordes, haciendo hincapié en las terceras del acorde.

ANÁLISIS DE LA TERCERA SECCIÓN (PUENTE)

Tras la sección del solo recuperamos la melodía, pero con varios cambios. Por un lado, a nivel atmosférico, ya que hemos utilizado para esta sección diferentes elementos que nos llevan a unas sonoridades más electrónicas, como es el caso del *pad* usado por Luis Suárez. Pero, además, hemos llevado a cabo otra rearmonización que nos ayuda a que la sensación sea totalmente diferente a la presentada en la primera sección.

La rearmonización quedaría de esta manera:



Como pueden comprobar de una manera solamente auditiva, sin necesidad de establecer un análisis teórico previo, vemos que en esta sección la armonía se encuentra mucho más inestable, y esto es debido a la inexistencia de una armadura fija, de modo que la tonalidad se va moviendo, usando diferentes técnicas de utilización del recurso del intercambio modal. Este recurso nos ha obligado a llevar a cabo unas pequeñas modificaciones en la línea melódica, pues, si bien es cierto que hemos incidido mucho a lo largo de toda la unidad didáctica en la extrema importancia de la melodía para su posterior reconocimiento, ya hemos presentado con anterioridad la melodía original, por lo que a estas alturas del arreglo podemos jugar un poco con este tipo de variantes con el fin de activar el carácter sorpresivo del arreglo. Este recurso lo podemos llevar a cabo siempre y cuando nos encontremos con algún tipo de acorde que nos conlleve algún tipo de emoción tan importante como para poder modificar alguna nota de la línea melódica, de manera que, aunque nos encontremos con esa pequeña sorpresa, seguiremos reconociendo el tema perfectamente.

Los tres últimos acordes de la progresión ya nos indican un poco el camino que seguir para encontrarnos en nuestra nueva tonalidad, es decir, que los utilizamos como acordes pivotes para llegar a si mayor como tonalidad y poder escuchar mi mayor con carácter lidio, tal como hicimos con el do mayor al principio de la pieza.

ANÁLISIS DE LA CUARTA SECCIÓN

Para la despedida y cierre del tema hemos optado por seleccionar simplemente dos acordes que nos devolverán la estabilidad necesaria para alcanzar la estética de la primera parte del tema, recuperando el *baiao* como concepto rítmico, el compás de **15/4** como guía y con el descubrimiento de nuestro nuevo centro tonal una vez realizada la modulación explicada anteriormente.

Por lo que nuestra última progresión quedaría de la siguiente forma:



IV EM7 (11#) **VI** G#m7 (9)

Sobra decir que podemos utilizar siempre que queramos cualquier tipo de dominantes para la unión de ambos acordes, o incluso alguna progresión de las que ya hemos hablado, como la incorporación de cadenas de **II-V-I** o disminuidos, sustituciones, etcétera.

En esta sección también hemos dado la opción de solear a dos grandes maestros de la guitarra, como lo son el gran Jonathan Kreisberg en nuestro segundo volumen o el gran Octavio Hernández en la grabación del método educativo, donde podrán escuchar los diferentes recursos empleados. De hecho, los animamos a que lleven a cabo la transcripción de cualquiera de los solos porque es un ejercicio que les va a venir genial. Incluso nosotros lo hicimos y en varios de los *shows* en vivo tanto Octavio Hernández como Norberto Arteaga al saxo ejecutaron el solo creado por Jonathan Kreisberg con un maravilloso resultado estético, como pueden comprobar en el vídeo explicativo.

Igualmente les recomendamos también el trabajo creativo tal y como lo llevó a cabo Octavio en su solo, así como probar diferentes opciones sobre la base que les ofrecemos dentro del método y poner en acción todas las herramientas tratadas a lo largo de esta unidad didáctica.

Como siempre al finalizar cada uno de los apartados de este método, les recordamos que para cualquier duda o consulta que les surja mientras trabajan tienen a su disposición nuestro canal de Telegram, donde gustosamente responderemos todas sus inquietudes.

TAMBOR DE VALSEQUILLO

Este tambor acompaña al Rancho de Ánimas de Valsequillo, y posiblemente sea el tambor más primitivo de toda Canarias. Su forma es ovalada, y la caja se recubre con dos parches hechos de macho cabrío cosidos entre sí en zigzag con una tira de piel.

Para sacar sonido al tambor, se percute con un palo fino de unos 30 cm de largo aproximadamente, hecho con madera de acebuche. Lo normal a la hora de tocarlo en ranchos es que se utilice solo un tambor por rancho.

TAMBOR DE SIRINOQUE

Pequeño tambor cuyas medidas son más pequeñas que el gomero. Como curiosidad, tiene un bordón o calacimbre, al igual que el gomero, pero este con unas cuentas, perlas o la parte central de las plumas de gallina, llamándose a este calacimbre perdelera. Esta perdelera hace que la sonoridad del tambor aumente considerablemente, siendo un elemento clave para identificar el timbre de este peculiar tambor.

*El calacimbre es un alambre que atraviesa transversalmente uno de los cueros del tambor, siendo superpuesto y teniendo una función de bordonera, como lo pueden tener otros tambores conocidos en todo el mundo.

Tal y como se explica al comienzo de la unidad, esta canción tiene un origen sefardí y es de carácter festivo. En sus orígenes no se acompañaba de percusión, sino que esta se añadió en el siglo **XX** por los grupos folclóricos en La Palma principalmente. El ritmo está en compás de **3/4** y se ejecuta con tambor.

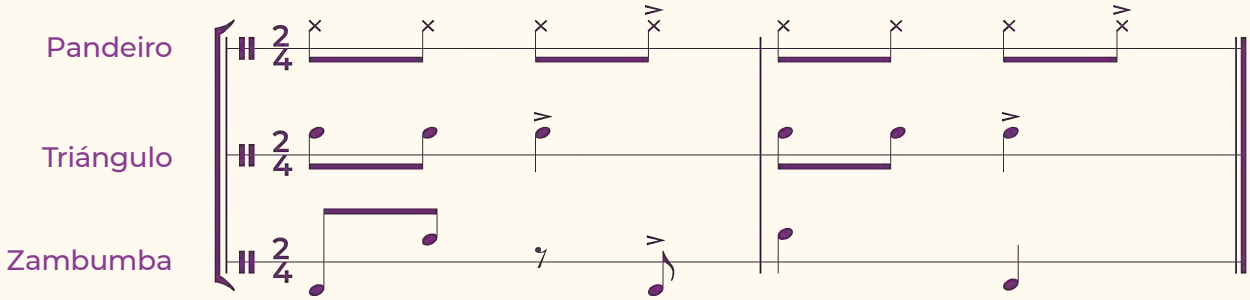


El arreglo es bien diferente al original, el compás de **3/4** pasa a una amalgama **7/4** + **4/4** + **4/4**, y el bajo en este tema es el instrumento que marca la pauta rítmica. El *riff* de bajo hace un *baiao* (ritmo originario del nordeste de Brasil), en el cual se van a sostener todos los instrumentos, tanto rítmicos como armónicos.

Los instrumentos utilizados son triángulo, *shekere* y *alfaia*. En el solo de bajo el *groove* cambia y del *baiao* pasamos a un *songo*, y en esta ocasión tocaremos la campana.

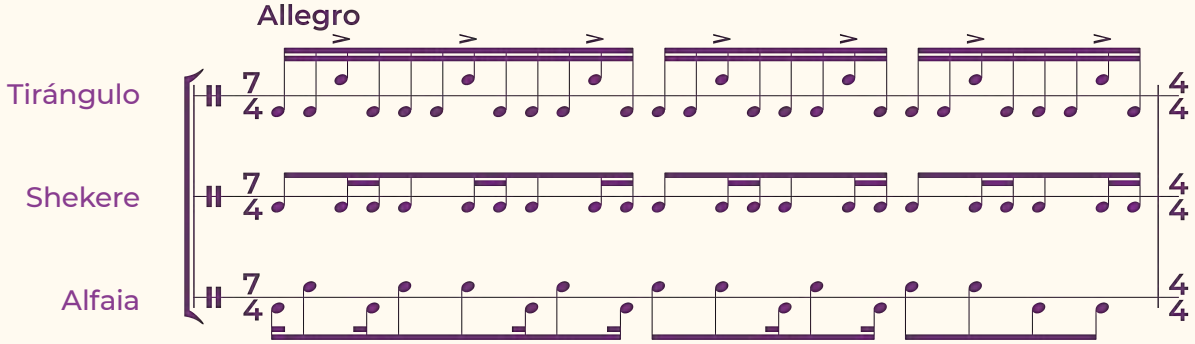
Antes de empezar con el análisis, hablaremos un poco del *baiao*. Es un estilo popular de baile y música típico del nordeste de Brasil, y se toca tradicionalmente con un tambor llamado *zabumba* (especie de bombo tocado por los dos lados con diferentes baquetas, y se conseguir así diferenciar los sonidos), un triángulo y un acordeón como instrumento armónico y melódico. Otros instrumentos de percusión que se utilizan son el *pandeiro*, *caxixi* y *agogó*, a veces también una caja o *tarol*. Luiz Gonzaga es el referente más conocido de este estilo musical nordestino.

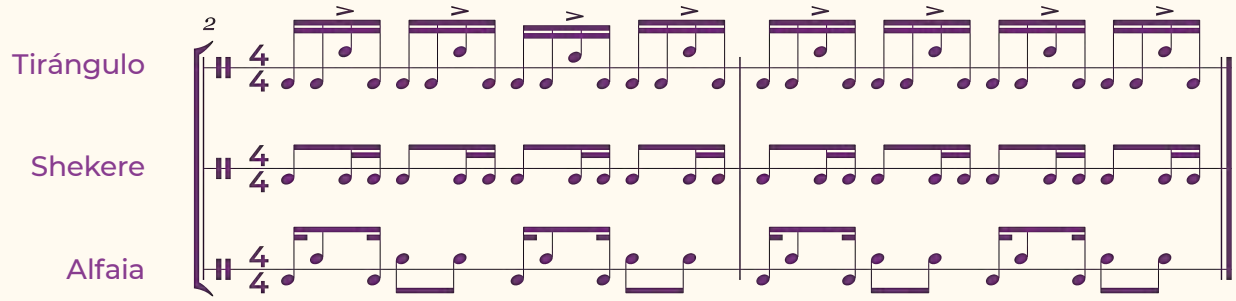
A continuación, los patrones rítmicos de los diferentes instrumentos de percusión en un baiao tradicional.



ANÁLISIS DEL TEMA

Como explicábamos antes, el tema está tocado en una amalgama de **7/4** + **4/4** + **4/4**. Si entendemos las partes instrumentales como **A** y las partes con voz como **B**, en la primera y segunda **A** tocamos el triángulo a la vez que en la segunda parte de la primera **B**. En la segunda parte de la segunda **B** y tercera **A** cambiamos el triángulo por el shekere, y así variamos el color de la percusión. En la segunda parte de la tercera **B** y cuarta **A** pasamos a la *alfaia*.





Así, llegamos al solo de bajo, y entonces el tema da un giro rítmico después de un *riff* de guitarra que está en un compás de **9/8** apoyado por una «llamada» de batería y percusión.

Dicho solo lo acompañamos con un ritmo de contra campana tradicional típico en el timbal de son cubano, adaptado al compás de **9/4**.

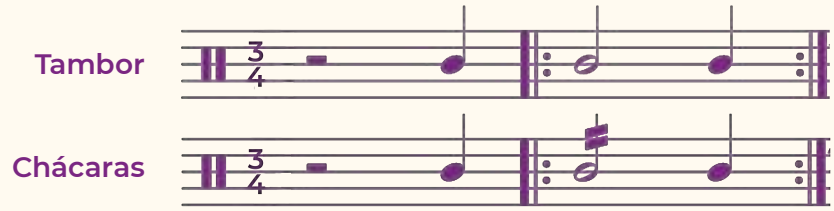


Después del solo hay una parte **D**, si entendemos el solo como **C**, en la que nos encontramos la amalgama rítmica de **7/4** + **4/4** + **4/4** con la que empezamos el tema, solo que en este caso acompañamos con el pad añadiendo un bombo y una caja con mucha *reverb*.

Acabamos el tema con la coda, en la que seguimos en el mismo compás, pero volviendo al ritmo de *baiao* inicial con la *alfaia*. El solo final lo acompañamos con el triángulo.

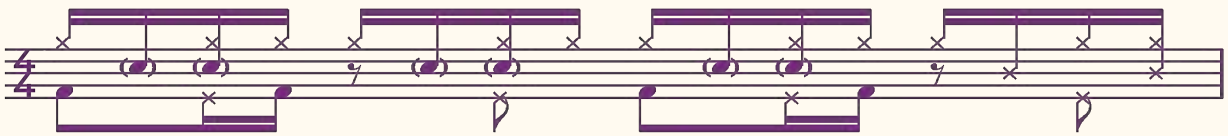
Es el turno del *Cho Juan Periñal*.

Vamos a ver los instrumentos que intervienen en esta canción tradicional. Por norma general, nos encontramos al tambor, aunque en ocasiones también aparecen las chácaras. El patrón es muy sencillo a **3/4**, y se mantiene durante toda la canción. Observemos la partitura.



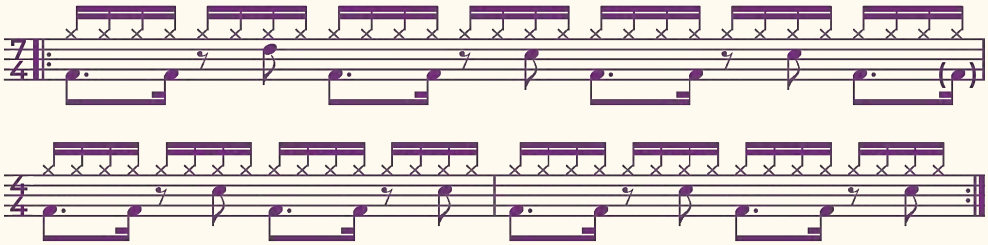
ANÁLISIS PRIMERA SECCIÓN

Nada más empezar este arreglo, nos encontramos el primer cambio evidente. Ya no aparece ese **3/4** tan marcado de la canción tradicional, sino que ahora comenzamos con una amalgama en **7/4**, seguida de dos compases a **4/4** (también lo podemos ver como un **15/4**). El ritmo que utilizaremos en la batería está basado en un *baiao* tradicional brasileño, al que le hemos hecho un pequeño cambio para poder encajarlo en este nuevo *groove*. Vamos a ver la partitura del ritmo tradicional para ver cómo sería.



***Nota:** el *baiao* es un género de música y danza popular de la región nordeste de Brasil, derivado de un tipo de *lundu*, llamado *baiano*. El tema del *baiao* es la vida cotidiana de los sertanejos y las dificultades de sus vidas, como en la canción *Asa-Branca*, que habla del sufrimiento del sertanejo debido a la sequía del noreste.

El ritmo tradicional de *baiao* camina sobre un **4/4**, y ese será el primer problema que nos encontraremos. Recuerden que el arreglo de Simbeque era en **7/4**, **4/4**, **4/4 (15/4)**. Para poder adaptarnos a ese **7/4** inicial que nos encontramos, hemos tenido que modificar el bombo para que encajara y continuar así con los dos compases a **4/4**, simplificando el patrón tradicional (ejemplo en el vídeo).



***Nota:** el bombo entre paréntesis es opcional.

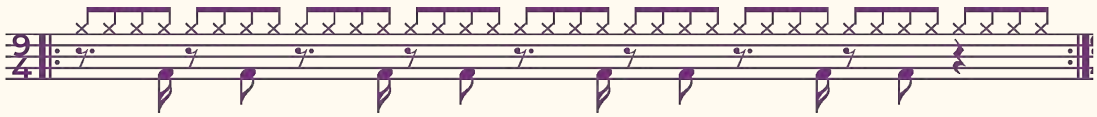
Como habrán podido observar, hay pequeños cambios a lo largo del ritmo que realmente son reguladores de dinámica, variaciones sutiles en el **HH** o alguna *ghost note* en la caja, pero el ritmo sigue siendo el mismo. Así pues, es necesario recalcar la importancia de matizar en todos estos arreglos que estamos haciendo.

ANÁLISIS SEGUNDA SECCIÓN (SOLO)

Llegamos al solo del bajo, y con él, otro pequeño cambio. Tocaremos un ritmo de Latin, concretamente un *songo*, pero a diferencia del tradicional este caminará a **9/8**. No podemos olvidar que venimos de un **15/8 (7, 4, 4)** del *baiao* tradicional y tenemos dos ritmos con una diferencia evidente que debemos unificar. Para ello, vamos a hacer un pequeño puente de percusión, una «llamada» para suavizar ese cambio y que no suene tan brusco (ver vídeo).



Como habrán visto, para poder encarar este ritmo a **9/4** lo que haremos es modificar el *tumbao* del bombo, y nos acompañaremos del **HH**. Para que pueda fluir este ritmo podemos modificar las veces que queramos y como queramos el **HH**, desplazarlo o hacer otro tipo de rítmica o subdivisión, pero siempre respetando el *tumbao* en el bombo (ver vídeo).



ANÁLISIS DE LA TERCERA SECCIÓN (PUENTE)

A la salida del solo del bajo, nos encontramos un pequeño puente, donde nuestro compañero Luis Suárez aporta una sonoridad más electrónica utilizando el *pad* como único elemento de percusión para acompañar a la voz.

ANÁLISIS DE LA CUARTA SECCIÓN

Llegamos a la parte final del arreglo de *Cho Juan Periñal* con el solo de guitarra de Octavio Hernández. Volvemos a retomar el **15/4** inicial hasta el final, jugando con la dinámica para ayudar en el desarrollo del solo.

Y hasta aquí el arreglo del *Cho Juan Periñal*. Les invitamos a escuchar la versión VOL. II de Simbeque, donde se cierra con un solo maravillo del maestro Jonathan Kreisberg.

Toma nota



Endecha



CONTEXTUALIZACIÓN

Aicá maragá, aititú aguahae
maicá guere, demacihani
neigá haruuiti alemalai.

(Traducción
según Leonardo Torriani)
Sed bienvenido.
Mataron a nuestra madre
esta gente forastera,
pero ya que estamos juntos,
hermano, quiero casarme,
pues estamos perdidos.

La presente endecha contiene uno de los escasos textos indígenas completos de los que tenemos constancia: una endecha de Gran Canaria recogida por el ingeniero Leonardo Torriani a finales del siglo XVI.

Las endechas guanches o endechas canarias son dos cortos textos transcritos de la lengua aborigen de Canarias por el ingeniero italiano Leonardo Torriani a finales del siglo XVI, lo cual demuestra que las lenguas indígenas de Canarias probablemente se siguieran hablando hasta entrado el siglo XVII. La endecha *Aicá Maragá* fue recogida en la isla de Gran Canaria, y la endecha *Mimerahaná Zinu Zinuhá* fue recogida en la isla de El Hierro.

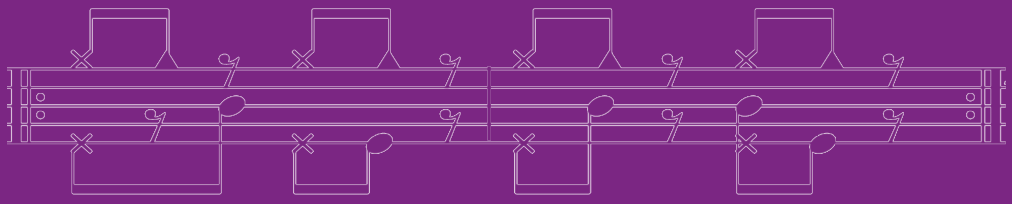
Se estima que los primeros pobladores humanos de las islas Canarias arribaron entre los siglos V y I a. C., aunque aún no se sabe cómo. Tal vez fueron presos traídos por fenicios, griegos, romanos y otros pueblos del norte que visitaban principalmente las islas de Lanzarote y Fuerteventura, navegando por cabotaje y con fines de intercambio. En esa época la sal era muy apreciada como conservante y servía de moneda de cambio, construyéndose las primeras salinas de las islas.

Asimismo, se cree que los aborígenes canarios provienen de pueblos del noroeste de África, los llamados libios por los griegos y posteriormente bereberes por los romanos; lo que era el reino de Mauritania que hoy comprende parte de los países de Marruecos, Argelia, Túnez y Mauritania. Una gran extensión de tierra gobernada en el siglo I a. C. por el rey Juba I, pero habrían llegado a las islas en diferentes arribadas mucho antes de su reinado.

Ciertamente no se han encontrado vestigios de navegación entre los yacimientos aborígenes, y junto con otros factores se cree que no eran buenos navegantes y que vivían relativamente aislados y en terrenos elevados lejos de la costa. Aunque practicaban la pesca con huesos y tallas de conchas y el marisqueo con los famosos concheros. Así pues, eran agricultores y pastores, pero también cazadores-recolectores, según la isla, los recursos y la población.

Los recursos en las tierras insulares volcánicas no son muy abundantes si no hay presencia de agua dulce, y al ser muy poroso el terreno volcánico es muy difícil que se produzcan acumulaciones de agua o cauces continuos que permitan un asentamiento estable. Esto hace que los pobladores prefieran las zonas orientadas al alisio que sopla del noroeste y que descarga su humedad, permitiendo cultivos estacionales y, en algunos casos, anuales.

Síguenos en nuestro canal de:
simbequetelegram
Entra en nuestras plataformas.
¡No olvides tu contraseña!
Endecha
simbeque.com



Probablemente el primero en hacer su propia interpretación fuese Totoyo Millares, para posteriormente añadírsele la letra de la endecha de Gran Canaria, *Aicá Maragá*. Esta primera reinterpretación de la música tiene, casi con total seguridad, su origen en la música original de Diego Pisador, un laudista del siglo XVII que en su obra *Libro de Música de Vihuela* recoge una pieza a la que llama *Endecha de Canarias*, que melódicamente presenta muchas similitudes con la citada versión de Totoyo Millares.

Es muy probable que para su composición de la endecha guanche (la de Gran Canaria, Aicá Maragá) Totoyo se basara en esta melodía de Pisador y la adaptara a la nueva letra, ya que la similitud entre ambas es obvia y antes de la versión de Totoyo no existía una música para esta letra de la endecha guanche.

La melodía anterior escrita en solfeo moderno:,



Y la melodía de Totoyo con las evidentes similitudes:



A partir de esta versión de Totoyo Millares, multitud de artistas canarios han hecho sus propias y originales lecturas de la endecha, desde Rogelio Botanz, pasando por Los Sabandeños, Fabiola Socas, etcétera.

ARREGLO DE SIMBEQUE DE LA ENDECHA GUANCHE

El arreglo de Simbeque para la endecha guanche está basado en esta última melodía de Totoyo Millares, pero variando por completo el aspecto rítmico y armónico y respetando la melodía original.

En el aspecto rítmico destaca el **6/8** afro, que es el enfoque general de todo el arreglo, a excepción de la coda, queriendo simbolizar con esto el carácter africano (concretamente norafricano) de los indígenas canarios. Por otro lado, en el aspecto armónico el tema está cimentado sobre **B-**, con variaciones armónicas alrededor de la tonalidad mayor relativa. Así pues, en general prima el aspecto rítmico del arreglo sobre el aspecto armónico, que no presenta variaciones muy complicadas, aunque sí muy efectivas para colorear la melodía.

La estructura general del arreglo es la que sigue:

1. INTRO *(Bea a capella, con acompañamiento pedal en B).*
2. ESTROFA 1
3. INTERLUDIO
4. ESTROFA 2 *(variación armónica).*
5. INTERLUDIO
6. BREAK *para solo de guitarra.*
7. SOLO GUIT
8. SOLO PERCUSIÓN
9. PUENTE *(dúo voz/guit o voz/piano) para* ***CODA***.
10. SOLO GUIT *sobre* ***CODA***.

CONTEXTO MELÓDICO

La melodía es prácticamente igual a la de la versión de Totoyo, a su vez basada en la de Diego Pisador, con pequeñas variaciones rítmicas para adaptarla al nuevo esquema **6/8**–12**/8** afro.



FIGURAS RÍTMICAS DE ACOMPAÑAMIENTO

Muchas veces no hace falta añadir mucha más información armónica por dos motivos en apariencia contradictorios:

- Simplicidad de la armonía.
- Complejidad de la armonía.

En el caso de una armonía simple, como en este caso, una serie de compases en **Bm**, no es necesario especificar más aún esa armonía mediante acordes o información armónica, sino que muy posiblemente lo que mejor funcione sea algo todavía más simple que eso y que esté más metido en el terreno de la información rítmica que armónica, por ejemplo, un *picking*, armónicos, un motivo melódico/rítmico que se repite, etcétera.

En el caso de una armonía compleja, la información de por sí implícita en esa complejidad nos invita a minimizar en la cantidad de información que podríamos introducir sin caer en la redundancia, que provoca precisamente el efecto contrario al de explicar la armonía, creando más que nada confusión.

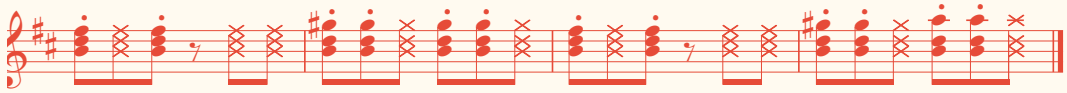
En este caso concreto, un simple *picking* puede cumplir el propósito de añadir una nueva capa que aporte contenido al arreglo.



Además, con este *picking* se pueden hacer pequeñas variaciones rítmico/melódicas, pero siempre intentando que prevalezca el aspecto rítmico sobre el melódico.

Cuando en el compás **10** aparecen las primeras variaciones armónicas, podemos cambiar algunas notas del *picking* para adaptarlo a la melodía, añadiendo un poco de variedad, aunque podríamos seguir en la nota de **B** (o en notas de la escala pentatónica de **B**), ya que es una nota común.

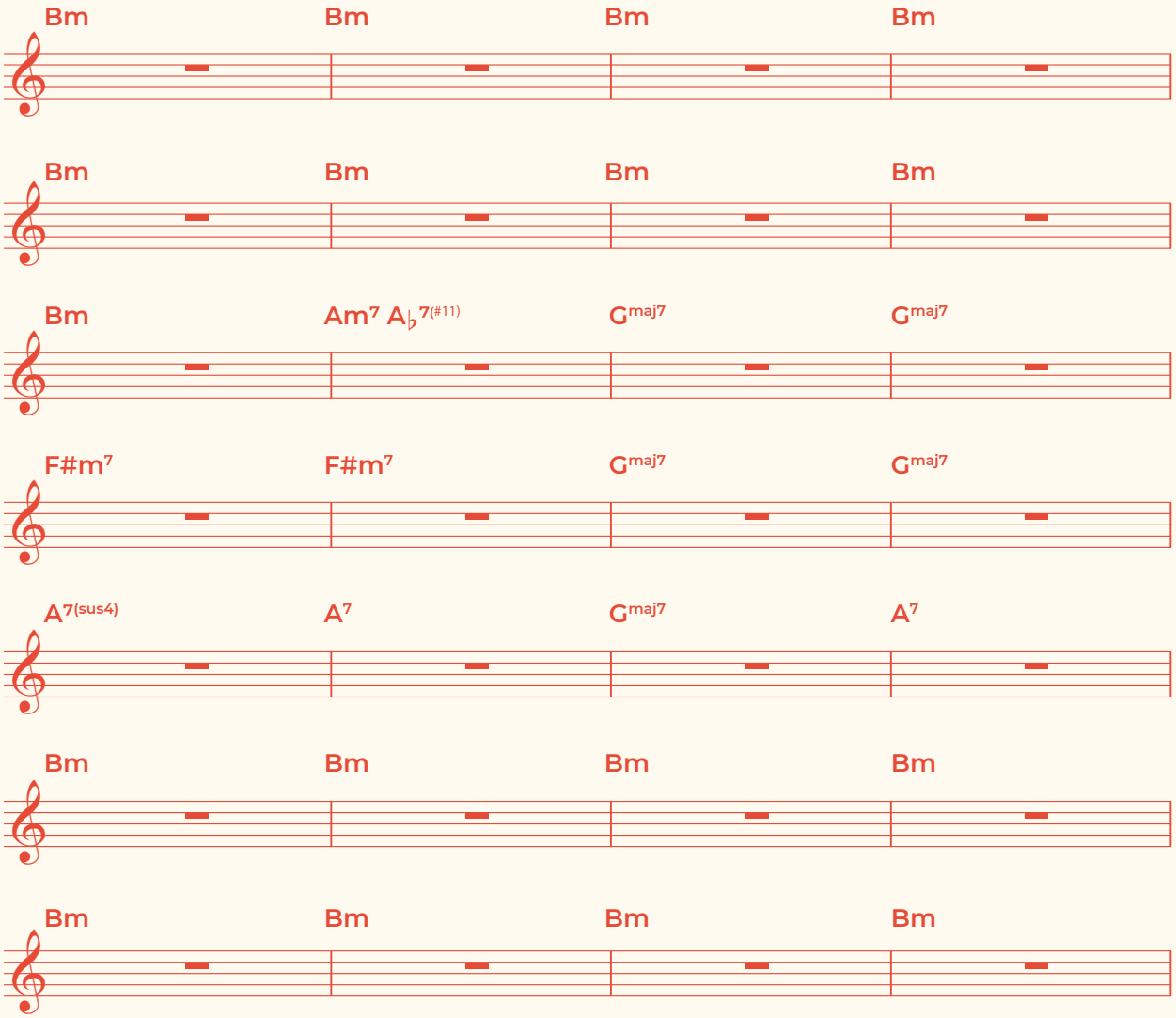
Una segunda guitarra también cumple una función rítmica con una figura que se acerca a los patrones de *afrobeat* o incluso a patrones más *funk*:



Esta dupla de dos guitarras, una haciendo solo *picking* y la segunda haciendo un acorde de tríada simple con un patrón *funk*, es muy común escucharla en la música *afrobeat* de Fela Kuti, y tomamos precisamente esa idea de las guitarras para incorporarla al arreglo. Es una visión de la función de la guitarra como un instrumento rítmico más allá de sus posibilidades armónico/melódicas.

ARMONÍAS

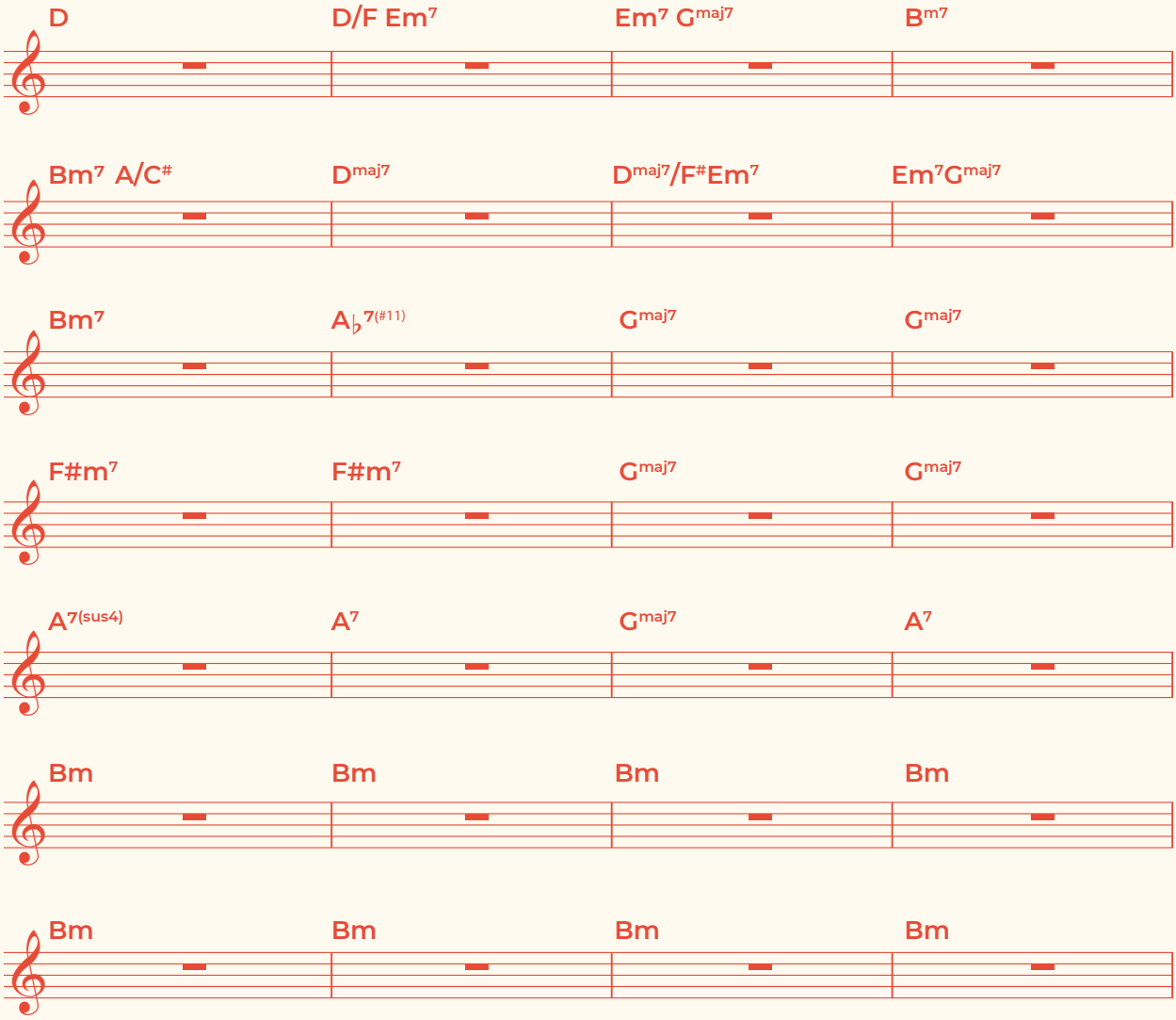
La armonía de la primera estrofa mantiene el color de **B-** haciendo algunos movimientos de acordes que nos recuerdan a la tonalidad relativa mayor, pero sin modular de una forma evidente hacia la misma:



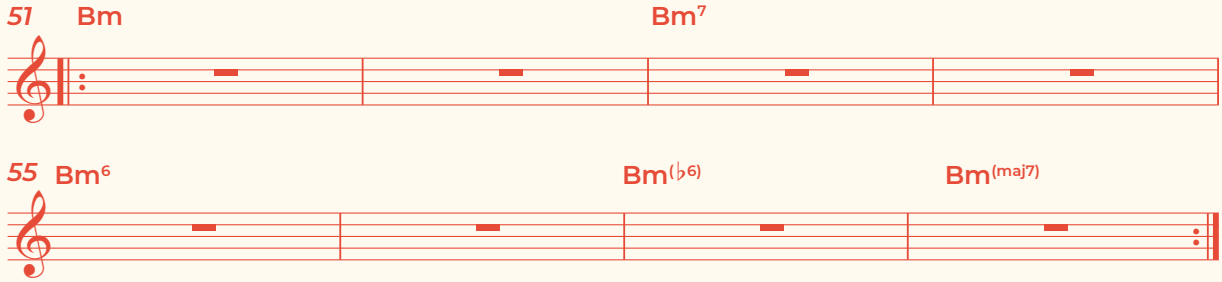
Si analizamos la armonía desde el punto de vista de **Bmin** tenemos:

Am7	Ab7	Gmaj7	F#min7	A7
IIs	IIbs	VIb	V-	VIIb7

Es en la segunda estrofa donde sí se hace una modulación evidente hacia el relativo mayor de **B-**, lo que le da un color diferente a una melodía que en esencia sigue siendo la misma. Es otro ejemplo de cómo colorear una misma melodía mediante cambios armónicos.



El solo de guitarra se desarrolla en **B-** de forma abierta, esto quiere decir que tenemos una gran cantidad de posibilidades armónicas que podemos utilizar al no existir modulaciones ni cambio armónico alguno. Asimismo, la salida del solo de guitarra se anuncia con un anticipo de lo que será la frase obligada para el solo de percusión, en el que la armonía se cambia ligeramente no de tonalidad, sino de «colores» del **Bmin**, y la métrica cambia a **7/4** o, si se prefiere, a dos compases, uno de **4/4** y otro de **3/4**:



En esta sección la línea de guitarra principal sigue un ostinato que subraya la armonía del solo de percusión para, más adelante, sumarse con la segunda guitarra, que realiza otro ostinato en esa misma armonía y que complementa la información rítmica.

Figura rítmica de la guitarra principal:



Figura rítmica de la segunda guitarra:



Después del dúo de voz y guitarra (o voz y piano), que sirve como puente para entrar en la coda, terminamos con una bellísima armonía que juega a modular entre los modos mayor/menor de **D**, pasando por diferentes grados, como acordes pivote entre las dos tonalidades, y sobre la que se desarrolla el segundo solo de guitarra:



Uno de los aspectos más llamativos de esta secuencia armónica no es el color de los acordes, sino las variaciones métricas que suceden en cada compás. Podríamos hablar de dos formas de enfrentarse con unos cambios de métrica tan repentinos y seguidos que, en realidad, también son aplicables a métricas irregulares más estándar:

1. Grabarse un *loop* e improvisar sobre él hasta familiarizarse con la secuencia armónica y los cambios de métrica. Al principio ocurrirán muchos errores en las resoluciones, incluso perderse en el ciclo, pero se debe asumir como parte del aprendizaje. Poco a poco iremos naturalizando los cambios métricos en relación con los cambios armónicos, y lo iremos grabando como un mantra en nuestra cabeza para, finalmente, conseguir movernos libremente a través de los cambios sin miedo a no saber dónde estamos.

2. Enfocarlo de forma intelectual, escribiendo frases que resuelvan en los unos de cada compás, por ejemplo, y tocándolas. Poco a poco iremos escribiendo frases más complicadas que atraviesen la barra de compás y que no necesariamente resuelvan (o empiecen) en el uno de cada compás. Poco a poco iremos

interiorizando los cambios métricos y armónicos hasta tener la libertad necesaria para no tener que escribir más frases de forma consciente, sino jugar con ellas y modificarlas ligeramente para improvisar.

Personalmente, yo prefiero el primer enfoque, ya que obliga a tocar desde un primer momento y a tener que hacer un esfuerzo extra por comprender y asimilar los cambios lo más rápidamente posible para no perdernos y que todo suene. Obviamente para utilizar este enfoque uno debe previamente ser capaz de improvisar en compases de amalgama simples, **5/4**, **7/4** e incluso en **3/4**; en caso contrario, es preferible el segundo enfoque.

RITMO

Por otro lado, como se explica al comienzo de esta unidad, la endecha proviene de unos textos transcritos de la lengua aborigen de Canarias, los cuales originalmente se han arreglado para cuerda sin percusión.

Dicho esto, en este arreglo, ya que los orígenes del texto nos sitúan en la cultura *amazigh*, vimos oportuno aportar una sonoridad africana y más acorde a estos tiempos. En este tema hemos tocado ritmos afrocubanos y norteafricanos como es el *chaabi*, una música de origen argelino que se ha introducido en Marruecos por la región oriental, fusión de la música árabe andalusí, bereber y moderna. Esta música es muy utilizada en bodas y festejos, es de fuerte ritmo y acompaña a los bailes con *bendir* (pandero árabe), *karkabús* y palmas. Se interpreta en numerosos festivales a lo largo del país, y en las zonas rurales se le denomina *aita*, aunque varía según las zonas. *Chaabi* significa 'popular' en árabe.



Como referente musical hemos tenido en cuenta a músicos como Mokhtar Samba y Karim Ziad, entre otros. Y hablando de referencias, en Canarias ha habido momentos en la historia en los que los canarios han tenido que emigrar. Gran parte lo hizo a América del Sur, y al regresar trajeron consigo parte de la cultura latinoamericana que aún se conserva. Dando muestra de ello hemos añadido connotaciones afrocubanas para este tema que, combinadas con el *chaabi*, generan una fusión interesante. Los instrumentos utilizados son *shekere* y congas.



ANALISIS DEL TEMA:

El tema comienza con una melodía de voz a la que incorporamos un *shekere* para reforzar la rítmica.



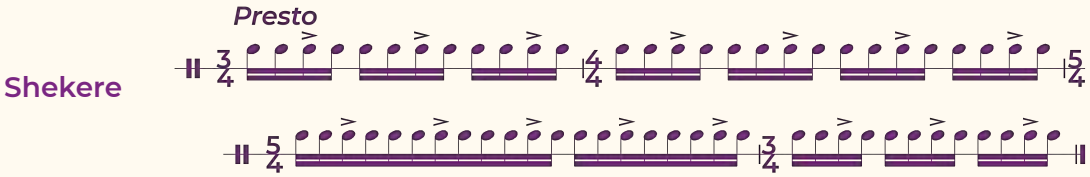
En las estrofas hemos tocado un ritmo afrocubano con congas y en los puentes instrumentales alternamos con el *shekere* así creamos el contraste necesario entre ambas .



Lo siguiente que nos encontramos es el solo de guitarra, que en su comienzo acompaña solamente la batería, pero cuando comienza el bajo añadimos el *shekere* con el mismo patrón que tocamos anteriormente con algunas variaciones rítmicas.

Después comienzan las improvisaciones de batería y percusión, que se componen de cuatro compases de **7/8** cada impro.

Continuamos con la coda del tema. En esta parte cambia el compás con un ciclo de **3/4**, **4/4**, **5/4** y **3/4**, y para acompañar el solo añadimos *shaker* y *caxixi* con una secuencia sencilla y sutil que aporta un color más acorde al ambiente que se genera.

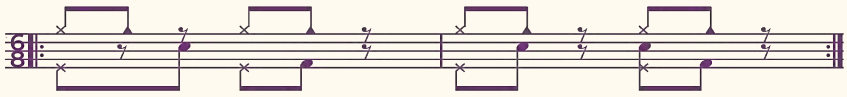


A diferencia de los otros arreglos que hemos analizado, este no tenía toque tradicional.

Originalmente está en lengua *amaziq*, y lo que hemos querido hacer es acercarnos un poco más al continente africano. Para ello, empezaremos el arreglo haciendo un guiño a uno de sus ritmos. El chaabi marroquí, pero modificándolo para que encaje con un afro.

CHAABI: su origen es argelino y fue introducido en Marruecos por la región oriental. Fusiona la música árabe, andalusí, bereber y moderna, muy usada en las bodas. De ritmo muy marcado, acompaña a los bailes. Se interpreta en numerosas regiones a lo largo del país. En las zonas rurales se le denomina *aita* y varía según las zonas.

Ritmo *Chaabi* tradicional adaptado a la batería:



El patrón del *chaabi* camina sobre un **6/8**, y lo que haremos en el ostinato del *ride* es marcar las dos primeras corcheas de cada tiempo, acentuando siempre las segundas en la campana del *ride*. Esto creará un pequeño efecto de desplazamiento, pero el **HH** nos ayudará a sentir el tempo del *groove*, ya que tiene un papel fundamental. Asimismo, hay que marcar cada negra con puntillo, es decir, el comienzo de cada tiempo. Recuerden que en el arreglo del Simbeque no lo hacemos tal cual, hacemos una pequeña modificación para que encaje en el ritmo de *afro*. Al ser dos patrones a **6/8**, tanto en el afro como el *chaabi* se puede encajar su clave dentro del patrón tradicional, pero aun así lo que haremos es modificar la caja del *chaabi* y agregarle al unísono con el **HH** un bombo a negras (ver vídeo). Variación Simbeque:

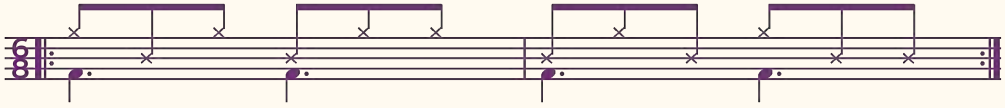
Estrofa 1 y 2



Además, es importante que se fijen en la caja y el *ride*. Hay pequeñas modificaciones que refuerzan ese efecto de desplazamiento, pero si nos fijamos en el **HH** y en el bombo, siguen llevando ese pulso constante, donde le da un pequeño reposo y continuidad, y también agrega bastante peso a todo el patrón (ver vídeo).

Llegamos a la parte **B** y pasamos a un ritmo más tradicional en **6/8**. Ahora sí es más evidente la clave afrocubana que haremos en el aro de la batería, marcándola y orquestando a modo de conga. Vamos a utilizar los *toms*, tanto el uno como los bases, para agregarle melodía a este ritmo, manteniendo la clave en el aro del timbal base. Finalmente, le agregamos el **HH** y el bombo para crear ese peso y colchón que nos acompañará durante toda la parte **B** (ver vídeo).

Interludio 1 y 2 (Ritmo base)



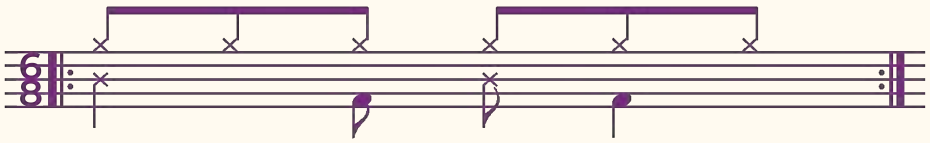
Solo de guitarra

El solo de guitarra de Miguel es una improvisación libre, donde al final volvemos a retomar el ritmo de la estrofa. Tocamos de nuevo en el *ride* haciendo un guiño a ese *chaabi* mezclado con el afro (ver vídeo).

Solo de percusión y batería

Y llegamos al solo de percusión y batería, el cual nos lo repartiremos en solos de cuatro compases sobre un **7/8**. Lo curioso es la salida de este solo, ya que lo vamos a hacer con una adaptación de chacarera tradicional, que vuelve a estar a **6/8**, pero el patrón melódico-armónico continúa a **7/8**. Por lo cual nos vamos a cruzar durante esas cuatro vueltas hasta caer en el uno (ver vídeo).

Salida del solo

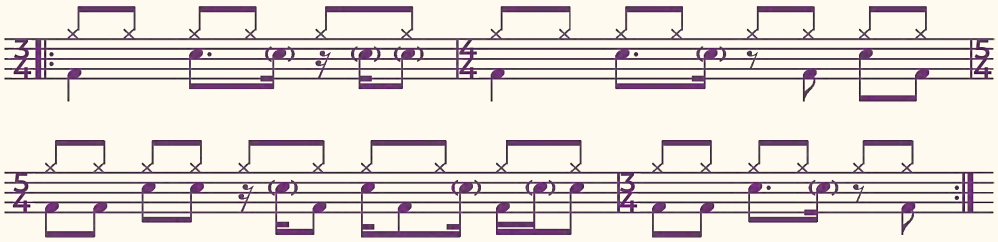


***Nota:** adaptación de una chacarera.*

Solo de guitarra

Llega la coda y, con esto, el solo de Octavio. Si se fijan, la métrica va cambiando compás a compás. Empezamos con un **3/4**, seguido de un **4/4**, **5/4**, **3/4**, y volvemos a comenzar la vuelta. Si lo contáramos de esta forma (compás a compás), restaríamos musicalidad al arreglo. Lo que haremos para naturalizarlo es cantar la melodía que realizan el bajo y la guitarra. Vamos a escucharla en el vídeo e intentar cantarla durante todo el patrón.

Ritmo simplificado



Llegamos al final de esta revisión de la endecha guanche. Recuerden que tienen un *app* disponible, donde podrán tocar encima de las bases de este arreglo.



Folía

CONTEXTUALIZACIÓN

La Folia canto que nace en el alma.
Ay, del alma,
el alma de los canarios criados
entre volcanes, jable y mares.
Mares que no son fronteras,
que no separan, nos unen,
que murmullan.
Murmullaran viejas historias,
historias que son legados,
legados que nos contaron
padres abuelos y hermanos.

La Folia es aire para las almas
que levanta, el que levanta el polvo
que nos sepulta el recuerdo,
el recuerdo de los que transitaban
vías por las que hoy camino.
Hoy camino
siguiendo las mismas sombras,
como la arena mojada,
como la arena que baña
y de las manos se escapa.

Letra de Norberto Arteaga y Beatriz Alonso.

Dentro del folclore canario la folía es una de las danzas más promocionadas junto con las malagueñas y las isas, por lo que se han ido estableciendo como los pilares del folclore.

A partir del siglo **XVI** se comenzó a popularizar una forma musical basada en melodía y bajo acompañante, sobre el que se irán realizando variaciones, y que es conocida como la folía. Estamos ante una danza de origen portugués que recibe su nombre de «la locura» con la que se danzaba originalmente, y se extendió por toda Europa desde los salones cultos castellanos, por lo que el baile se fue poco a poco refinando antes de ser llevado al resto de reinos. De ahí que se conocieran como las folías de España, pero su música fue poco a poco sufriendo cambios y, cuando llegó a Canarias, apenas se reconocía ya la folía histórica.

Su música es de ritmo ternario, de paso lento y reposado. Encontramos variantes de la folía en todas las islas del archipiélago, y encontramos diferencias incluso dentro de la misma isla. Pongamos de ejemplo la zona de Gáldar, pero también existen numerosas variaciones de la folía a nivel instrumental y vocal, ya que cuando la

cantan los intérpretes lo harán a su manera, buscando su estilo personal y particular. Dichas fórmulas definidas en la interpretación se pueden heredar, pero también queda reflejada en cada una de ella el sentir particular del intérprete, así como la letra, que generalmente es de su autoría.

En esta pieza musical intervienen tres factores. Por un lado, los instrumentos de púa como laudes y bandurrias, que llevan un contrapunto melódico. Por otro lado, encontramos la guitarra y el timple, que son instrumentos de cuerda de acompañamiento. Y, por último, la voz, que canta una serie de estrofas de cuatro versos consonantes. En ocasiones la folía también puede llevar coro al finalizar la forma.

La folía canaria la bailan hombres y mujeres separados, marcando el compás ternario en los tiempos uno y tres con el chasqueo de sus dedos. Comienza con la referencia inicial por parte del hombre, que se acerca a la mujer con un paso, y esta se aleja de él hacia atrás con un paso también, y añade un paso lateral, de manera que se aproxima al hombre de la pareja contigua. Su pareja igualmente se aproxima a la dama de la pareja que tiene al lado, y a continuación será la dama la que se acerque al caballero. Finalmente se acercan, cruzan los brazos en alto sin tocarse y se dan la vuelta para cambiar de pareja. En la última estrofa todos los danzantes vuelven con su pareja inicial.

Gracias a *Recuerdos de un noventón: memorias de lo que fue la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria a principios del siglo y de los usos y costumbres de sus habitantes*, de Domingo José Navarro, de 1985, obra que retrata este baile, se demuestra que la conservación de la folía ha sido bastante buena en este territorio a lo largo de la historia actual de Canarias.

Por otro lado, resulta evidente que no podemos comprender un género musical perteneciente a un folklore si no comprendemos la historia del lugar: tras largos años de conquista, la formación de la nueva sociedad canaria estuvo protagonizada por gentes de diversas procedencias: castellanos, andaluces, aragoneses, portugueses, genoveses y flamencos. Estos grupos se integraron rápidamente y formaron un entramado social peculiar caracterizado por el mestizaje de las costumbres, creando esta nueva sociedad, donde también se marcó una clara jerarquía y reparto de riquezas. Poder que quedó principalmente en manos de nobles y de la iglesia, los cuales se repartieron las tierras y recursos de las islas entre ellos.

La sociedad estuvo determinada así, pero los cambios económicos, como, por ejemplo, el empobrecimiento de familias ricas por la caída del mercado de la caña de azúcar en beneficio del trabajo vinícola, supuso que llegaran a las clases populares algunas costumbres de clases altas, las cuales renovaban sus gustos con las nuevas tendencias, aunque en su llegada tardía al archipiélago, y de esta manera se popularizó la folía, pasando de las cortes al pueblo y, por lo tanto, a familias más humildes.

Los primeros pobladores europeos habrían traído la folía a Canarias, donde se habría difundido entre las clases nobles, y a causa de los cambios sociales en el siglo **XVII** descendió a las clases populares, donde se extendió y posiblemente mutó. A mediados del siglo **XVII**, ya la encontramos con la forma y estructura actual, convirtiéndose en uno de los elementos más significativos de nuestro patrimonio.

Síguenos en nuestro canal de:
simbequetelegram
Entra en nuestras plataformas.
¡No olvides tu contraseña!
Folía
simbeque.com



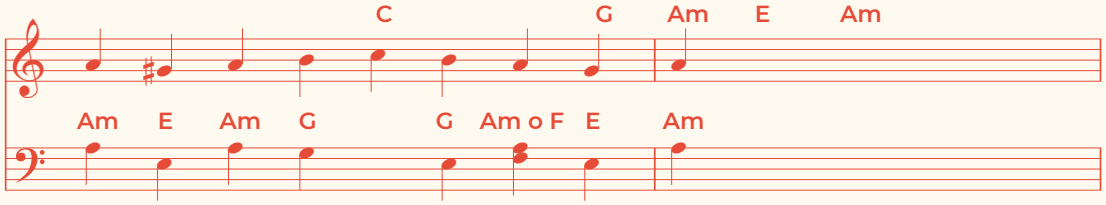
Las folías son la seña de identidad del cancionero tradicional canario por excelencia, mucho más allá que otras formas también muy populares y extendidas como las isas, las malagueñas, los *Aires de Lima*, las seguidillas, etcétera. No obstante, son las folías anteriores a todas esas formas musicales antes mencionadas, y podemos afirmar que su fecha de entrada a las islas fue aproximadamente la segunda mitad del siglo **XVII**, esto es, en el Barroco.

Como melodía sobre la que se ejecutaban variaciones ya era de sobras conocida en Europa desde mucho antes, tanto en su forma musical como en las danzas o bailes, pero la forma actual que tiene en las islas difiere mucho de estas primeras folías, aunque las más que evidentes similitudes nos permiten afirmar sin muchas dudas que proviene efectivamente de estas folías históricas. El concepto mismo de «folía» es variable en el tiempo histórico, refiriéndose primeramente a una forma de danzar o de bailar, para más adelante referirse a una fórmula armónico-melódica sobre la que se realizaban ricas variaciones. Sus orígenes geográficos se sitúan en la Península Ibérica, España y Portugal. El tema de la folía histórica existía ya en el siglo **XVI** y fue empleado por compositores españoles y extranjeros con los nombres más dispares: pavana italiana o tenor italiano en España, *l'espagne* en Francia, *french galliard* en Inglaterra, *la cara cosa* o la *gamba* en Italia, etcétera.

LA FOLÍA HISTÓRICA

La folía histórica consta de ocho notas fundamentales que se repiten más una que completa la cadencia final. Asimismo, el bajo sirve de sostén armónico, mientras que las melodías se construyen sobre estas ocho notas acentuándolas o puntualizándolas, dando lugar a las variaciones.

Aquí estarían estas ocho notas en una tonalidad sugerida de **Am**, con una armonía posible:



Llama la atención la forma simétrica de la melodía. En la séptima nota se puede escoger entre dos posibilidades armónicas diferentes. La más común en la época es escoger el **Am**, mientras que la variante de escoger **F** es la más difícil de encontrar, pero que entronca con la armonía de la folía actual que se toca en Canarias, creando una cadencia frigia descendente que la entronca con melodías de la música popular española, especialmente de la zona sur de España. Por otro lado, lo más habitual en cuanto a la métrica de las variaciones es que la encontremos en **3/4**, aunque existen algunas (pocas) variaciones en **4/4**.

A continuación, se expone una transcripción de una folía de Rodrigo Martínez de alrededor de 1490 como ejemplo de lo que es una variación:



LA FOLÍA CANARIA

La adaptación de la folía histórica al ámbito popular canario debió tener lugar en cualquier momento del Barroco, presumiblemente a partir de la segunda mitad del siglo **XVII**.

Domingo J. Navarro, nacido en 1803, escribe en su libro *Memorias de un noventón* que los abuelos de su generación «apenas conocieron la malagueña, las seguidillas y el fandango: su baile preferido y dominante fue el de las folías en todas sus fiestas y diversiones». Asimismo, podemos encontrar muchas variantes de la folía canaria incluso dentro de una misma isla, pero la forma, estructura y determinados giros melódicos son puntos comunes inquebrantables que la identifican como lo que es.

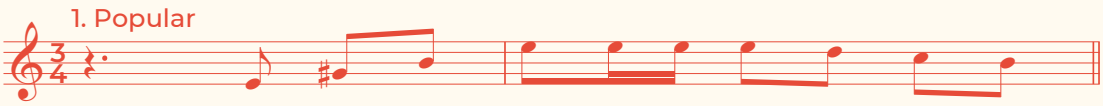
La tonalidad de las folías es siempre menor, con giros armónicos en forma de modulaciones hacia la tonalidad mayor. La típica cadencia frigia de **F** a **E** (si estamos

en tonalidad de **Am**) es característica de la folia canaria, y suelen tener un carácter melancólico a pesar de que probablemente la folía histórica era más lo contrario. Quizás esta melancolía a través de las letras pueda considerase una aportación netamente canaria.

En el plano melódico de la voz cada cantante tiene su forma de ornamentar y hacer sutiles variaciones sobre una melodía más o menos prefijada, lo que confiere al cantante cierta libertad en la ejecución que posibilita imprimir su carácter personal a la música y que enriquece la interpretación de las folías de forma notable. Las púas también interpretan una serie de arreglos melódicos más o menos comunes entre los intérpretes, pero también dejando cierta libertad a la hora de hacer variaciones sobre las mismas.

A continuación, se muestran tres maneras de comenzar unas folías con su frase característica que da la entrada en diferentes variaciones:

1. Popular



2. Popular



3. Popular. Agrupación Etnográfica La Aldea.



FOLÍA DE SIMBEQUE

Es quizás esta reinterpretación de las folías canarias una de las más abstractas y libres en el repertorio de Simbeque. La estructura armónico/melódica de las folías es ya de por sí de las más complicadas y ricas de la música tradicional canaria, y esta libertad a la hora de reinterpretarla se justifica como una intención tácita por separarse precisamente de unas formas tan cerradas y asentadas que podían limitar en gran medida la originalidad en la creación de una reinterpretación desde un punto de vista nuevo. Podemos esgrimir a favor de esto que se sigue la tradición de hacer variaciones sobre el tema principal de la folía, en este caso llevada al extremo, pero manteniendo esos nexos con la melodía original que siguen permitiendo trazar los orígenes con facilidad.

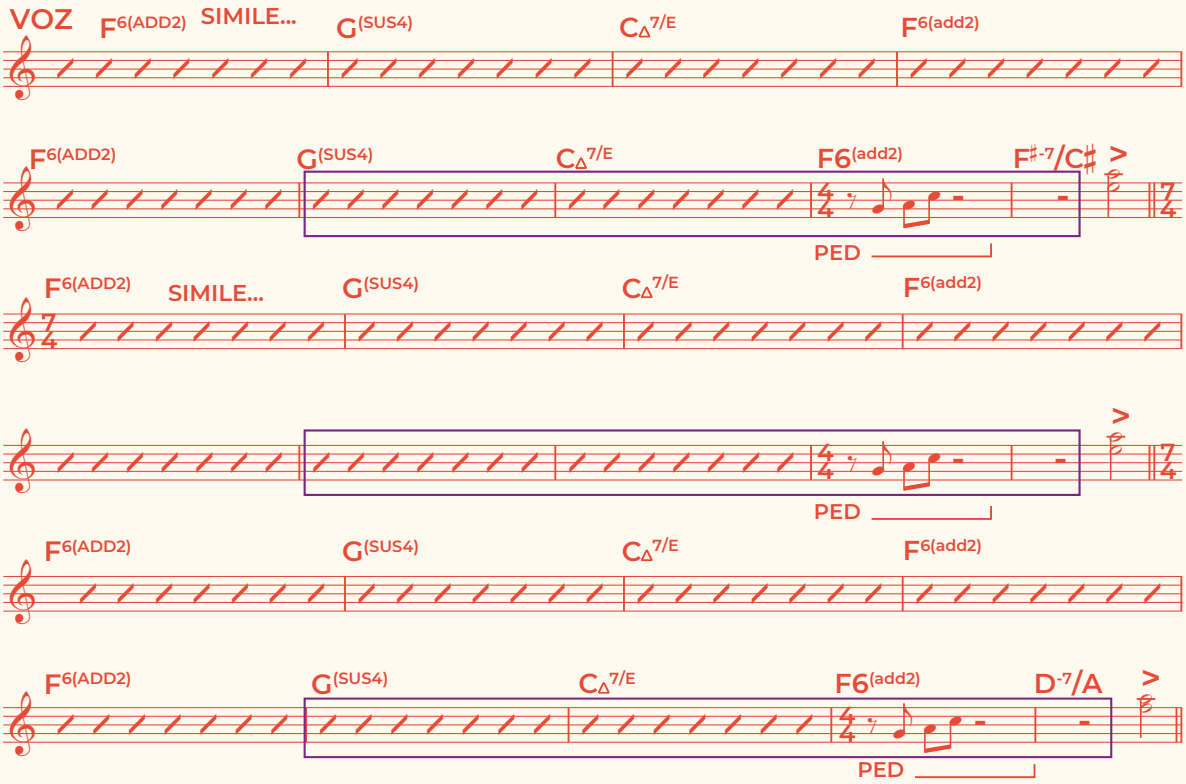
Lo primero que llama la atención de este arreglo es el cambio de compás a **7/4** en la mayor parte con un cambio a **4/4** en la sección final. Esto ya supone una gran diferencia con las folías originales, que siempre son interpretadas en compás ternario de **3/4**. Asimismo, armónicamente el arreglo gravita en la tonalidad de **Am**, pero sin hacer una referencia clara al mismo, sino más bien insinuándolo y creando esa atmósfera melancólica característica de las folías.

Se abre el arreglo a modo de introducción con una figura rítmico/melódica que recuerda a las de las introducciones de las folías tradicionales, pero transformada y utilizada como un ostinato sobre el que se crea el movimiento armónico:



Sobre este movimiento armónico simple se construye un espacio para un pequeño solo de bajo, y esta misma construcción rítmico/melódica servirá de soporte también para la letra. La estructura de la folía tradicional aparece precisamente en la forma en la que se organizan las estrofas divididas en tres fragmentos, cantados con unos interludios en la sección de metales entre cada uno de dichos fragmentos para, finalmente, entrar a una parte conclusiva que cierra el ciclo para repetir en la segunda letra la misma fórmula. En la figura los *backgrounds* de metales ocurren en los compases marcados por los rectángulos rojos a modo de respuesta a la letra cantada.

La estructura continúa en una sección B, que termina de exponer lo que resta de la letra y vuelve al ostinato como cierre para repetir la estructura.



Es en esta sección **B** donde se insinúa de forma más clara y evidente la tonalidad de Am en los compases **52** y **53** para volver de nuevo a la figura ostinato principal y dejar la tonalidad más «disimulada».



Es ya en la segunda parte del arreglo donde se utilizan de forma más evidente frases musicales que nos llevan a las melodías de la folía tradicional. Esta segunda parte del arreglo es solamente instrumental, como en las folías tradicionales, donde se estila hacer una estructura instrumental con arreglos de cuerdas.



Asimismo, es en el compás número **69** donde se entra con una de las frases típicas de la folía, pero rearmonizada y utilizada de forma diferente, no sin perder la esencia de la original en un ejemplo de cómo podemos utilizar recursos melódicos con total libertad para crear todo un discurso nuevo, pero manteniendo un nexo con la tradición.

Frase original:



Y cómo la utilizamos como motivo en el arreglo de Simbeque:



Siguiendo con la utilización de los recursos melódicos de la folía canaria, se termina el solo con otra frase característica de la folía de nuevo, en el formato al completo interpretada por la sección de vientos y en el formato reducido por una de las guitarras:

Saxo alto



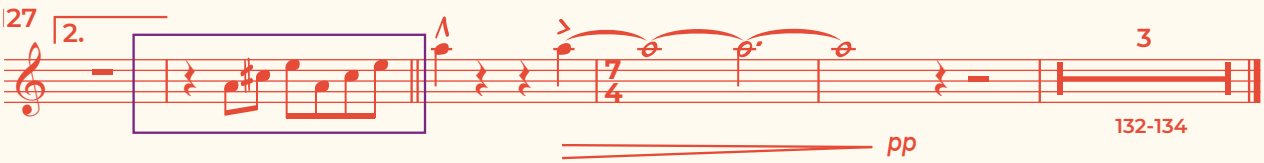
Saxo tenor



Trompeta



Trompeta



Saxo tenor



Saxo alto



Toma nota

RITMO

CANTO DE LA MEDA (EL HIERRO)

Este género folclórico es muy popular en la isla de El Hierro, el cual se interpreta con tambor y voz solamente, que pueden ser varias personas o una sola haciendo las dos cosas. Sus letras pueden hablar de labores cotidianas o temas satíricos, también de amor o incluso de protesta, de suerte que se puede escuchar en actos de trabajo, sobre todo rurales o de pesca, en los que se toca con instrumentos de esas labores, como una azada con una piedra o unas cucharas, e incluso con conchas.

SIRINOQUE (LA PALMA)

El Sirinoque palmero es una de las piezas heredadas de nuestros aborígenes, por tanto, una de las más antiguas. Se interpreta con flauta de pico, castañuelas y un pequeño tambor con medidas más pequeñas que el gomero, que como curiosidad tiene un bordón (cuerda que atraviesa diametralmente uno de los parches) llamado *calacimbre* o *celimbre*, al igual que el gomero, solo que al de La Palma se le añaden cuentas o perlitas para generar mayor sonoridad a dicho tambor.

El ritmo lo marca el tambor, generalmente tocado por el mismo cantante, y el baile, que se caracteriza por sus taconeos, se desarrolla en forma de dos filas enfrentadas, una de hombres y otra de mujeres, que se cruzan, aunque según los cronistas estas danzas no eran así en el precolonialismo.

R

SANTO DOMINGO (LA GOMERA)

Otro estilo muy popular en la isla, que también se toca con tambor y chácaras, y el cual explicaremos con detalle en la sección de percusión de esta unidad didáctica. Se diferencia sobre todo del Tajaraste en que el Santo Domingo no utiliza una canción narrativa, sino versos decasílabos que invocan a Santo Domingo.

Se toca en todas las regiones de la isla en las fechas de festividad de esta figura religiosa, pero también en eventos folclóricos tanto de la Gomera como del resto de las islas.

PERCUSIÓN

Al igual que en la endecha, originalmente esta expresión musical no lleva arreglo de percusión, solo voz y cuerdas. Y en este caso, al ser un canto triste y de compás lento, se entiende el porqué. En este arreglo no solo cambia el compás, que pasa de ser un **3/4** a un **7/4**, sino que su tempo aumenta considerablemente. El ritmo de percusión es igual al de la batería en este caso, y el patrón de caja es tocado al unísono para crear un efecto de marcha.

Caja



ANALISIS DEL TEMA

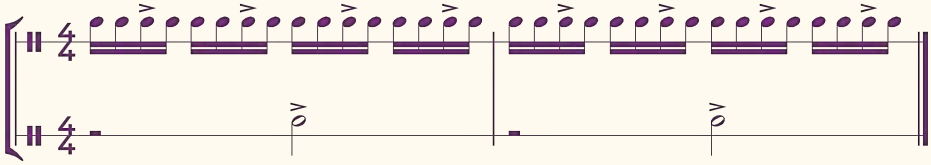
La *intro* del tema empieza con una pequeña improvisación del bajo acompañada por la banda. Una vez esta finaliza, comienza el tema, en el cual tocamos el patrón de caja explicado anteriormente con escobillas:

Después de esta parte **A** del tema, en la que se alternan estrofas y puentes instrumentales, nos encontramos la **B** o interludio instrumental, que cambia de compás y pasa del **7/4** a un **4/4**. En esta **B** tocamos el *pad* con sonidos electrónicos y sonidos analógicos pasados, de modo que al cambiar el *pitch* o tono conseguimos una sonoridad más interesante, a la vez que moderna, al igual que los demás instrumentos.

Y acabamos con la parte **C**, que sería el solo de guitarra en compás de **4/4** e incorporamos el *shaker* en medio del solo, que aporta un poco más de intensidad, y en la coda sumamos la pandereta, que acentúa la caja de la batería y da un carácter pop a dicha parte.

Shekere

Pandereta



BATERÍA

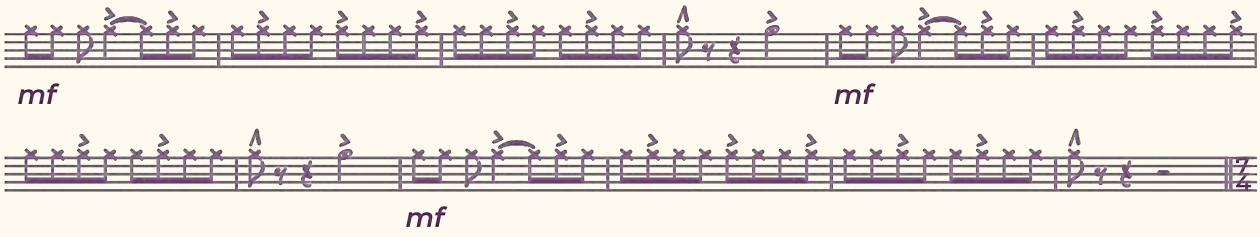
SIMBEQUE

Uno de los cambios evidentes que apreciamos en el arreglo de Simbeque es dejar ese **3/4** de la canción tradicional y empezar a desarrollarlo sobre un **7/4**. Así, lo que se ha buscado en este *groove* es que camine a modo de marcha, que suene constante, repetitivo e incluso monótono.

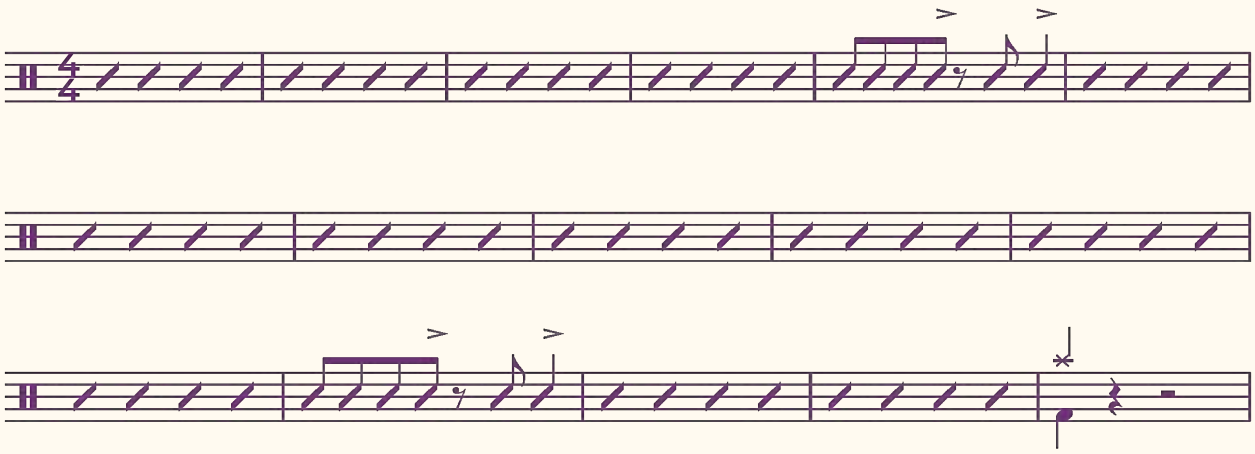
CAJA (MARCHA)



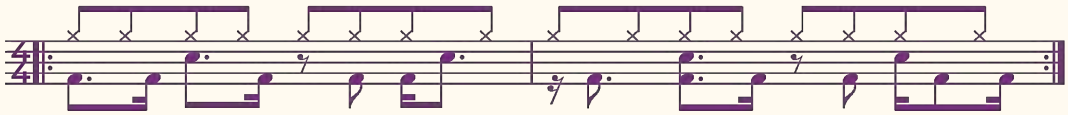
Pasado el solo de bajo, le iremos agregando elementos con el fin de romper la monotonía. En este caso, le sumaremos el **HH** y el bombo. Por otro lado, la parte **B** del arreglo cambia a **4/4**, y la orquestaremos entre el **HH**, la caja y el bombo, cogiendo como referencia la línea que hacen las dos guitarras y respetando los acentos.



Con la parte **C** llega la primera melodía reconocible de la folía. Para darle un poco de énfasis, vamos a marcarlo con el *ride* para que crezca (ver vídeo).



En el solo volvemos a crear ese efecto de solidez orquestando la misma rítmica del bajo y armonía, pero esta vez manteniendo el **HH** a corcheas para darle continuidad al arreglo. Si escuchan el VOL. III, verán que el solo lo hace el saxo. Sin embargo, en esta unidad didáctica lo hemos hecho con guitarra. El patrón es un **4/4** y reiteramos la importancia de cantar las melodías para darle coherencia al arreglo y evitar que suene mecánico. Si se fijan, el caminar de este *groove* va de la mano con el bajo (ver vídeo).

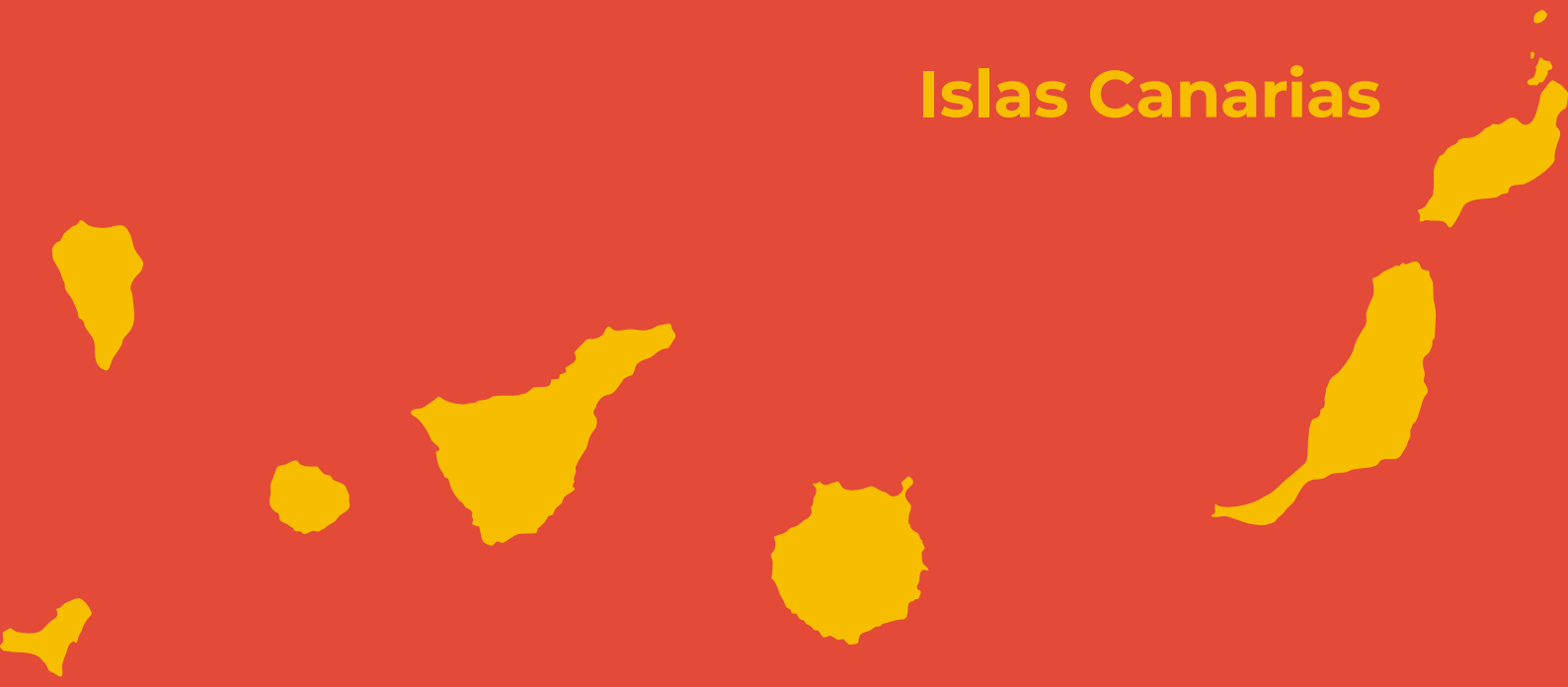


Sin perder la base del *riff* principal y sin salirnos mucho de lo establecido, podemos agregar modificaciones en el bombo, la caja o el **HH**, o incluso subdividirlo de forma diferente para agregar pequeñas variaciones (ver vídeo).

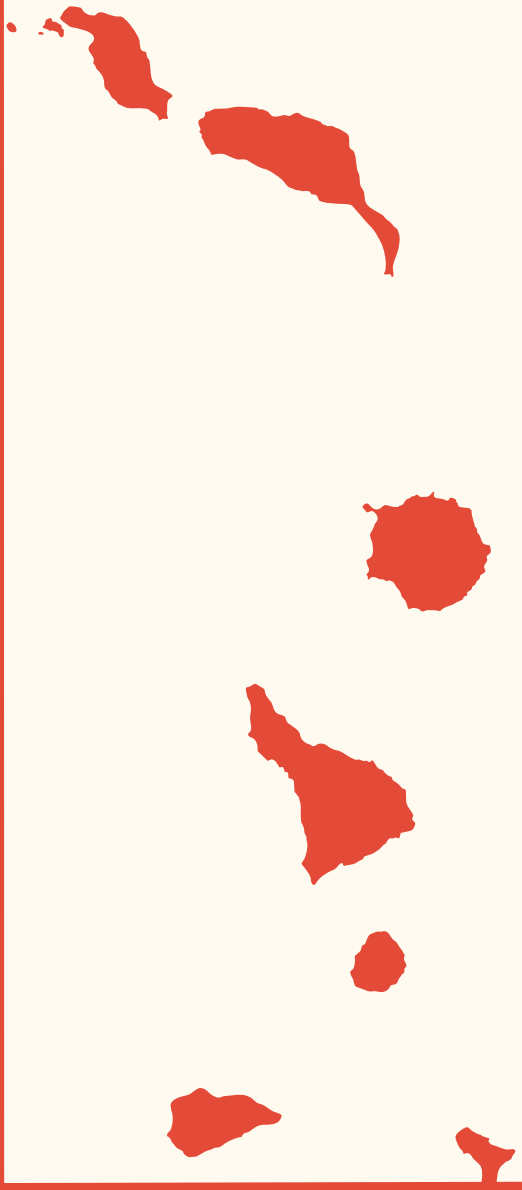
Les recordamos que tienen a su disposición el canal de Telegram, nuestras redes sociales y *app*.

Toma nota

Islas Canarias



CONTEXTUALIZACIÓN



Ay, Canarias,
la tierra de mis amores.
Ramo de flores
que brotan de la mar,
vergel de belleza sin par
son nuestras islas Canarias,
que hacen despierto soñar.
Jardín ideal siempre en flor
son las mujeres, las rosas,
luz del cielo y del amor.

El corazón de los guanches
El murmullo de la brisa
El corazón de los guanches
El murmullo de la brisa
Suspiran todos amantes
por el amor de una isla
Suspiran todos amantes,
por el amor de una isla.

Desde la cumbre bravía
hasta el mar que nos abraza.
Desde la cumbre bravía
hasta el mar que nos abraza.
No hay tierra como la mía
ni raza como mi raza.
No hay tierra como la mía
ni raza como mi raza.
Siete estrellas brillan en el mar:
Benahoare, *Hero* y *Tamarán*,
Tytherogakaet y *Achinech*
Maxorata y Gomera también.

¡Ay, mis siete islas Canarias!
Con el pico Teide de guardián
son siete hermosos corazones
que palpitan al mismo compás.

¡Mis siete islas Canarias!

C

Esta pieza musical fue compuesta en 1935 por el catalán José María Tarridas, el cual se inspiró en una imagen idealizada de las islas y su música tradicional, ya que iba a componer el himno de un territorio que no había conocido aún. Para ello utilizó un ritmo peninsular muy característico: el pasodoble.

Aunque compuso varias obras con temática canaria, fue el pasodoble *Islas Canarias* el que más le marcó en su vida, pues era la canción que sonaba cuando

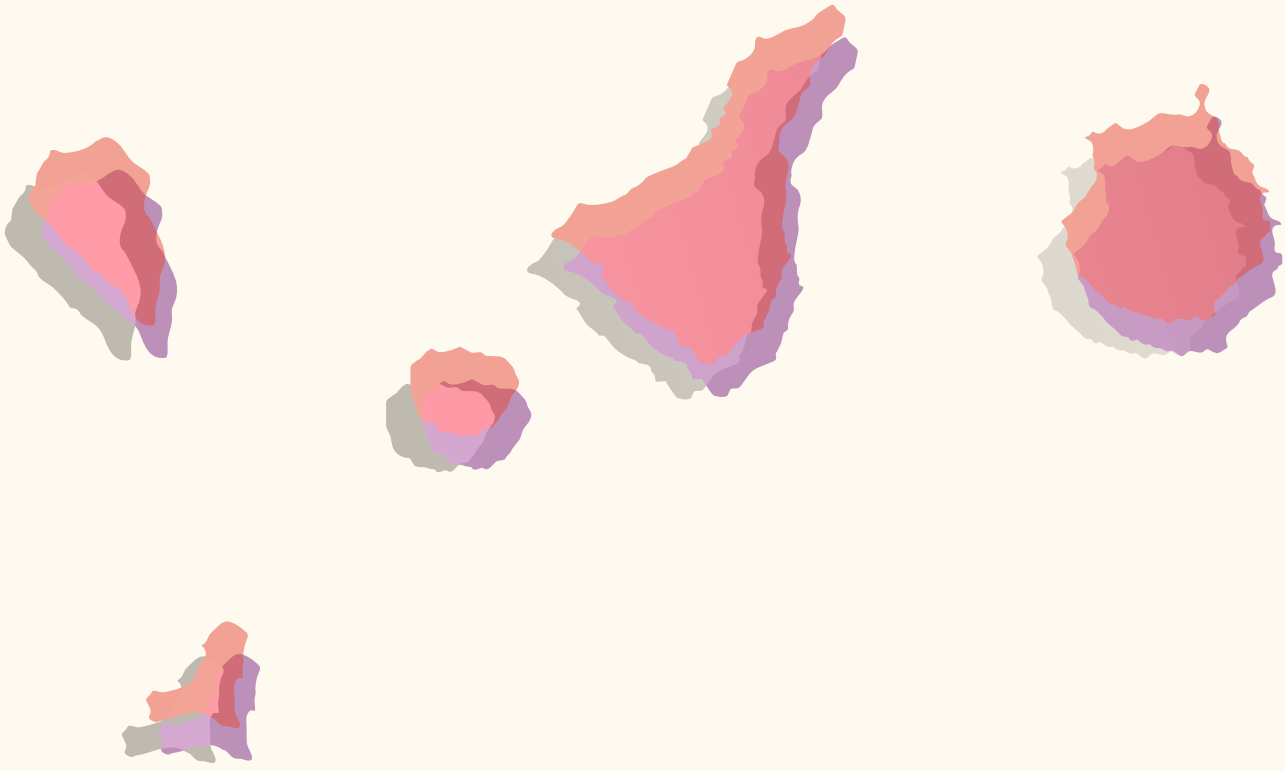
conoció a su esposa y nació su hija. Cuando Tarridas visitó por segunda vez las islas en 1985, ya su pasodoble tenía fama nacional e internacional.

La letra original pertenece al valenciano Joan Picó, el cual comparó las islas Canarias con un jardín. Es una constante fuente de inspiración el paisaje de las islas por su riqueza y belleza, y en esta ocasión, en una obra que parecía destinada a ser un himno, no podía faltar. Otro aspecto al que hace alusión es a las mujeres canarias, algo común en las composiciones de aquella época y este estilo. Y para terminar, también hace referencia a los aborígenes, otorgándole así a su letra valor histórico.

Los Sabandeños, una de las agrupaciones folclóricas más conocida y representativa de Canarias, le añadieron posteriormente una enumeración de nombres guanches a la letra original de Joan Picó:

«*Siete estrellas brillan en el mar:*
Benahoare, Hero y Tamarán,
Tytherogakaet y Achinech,
Maxorata y Gomera también».

De este modo, aunque el *Arrorró*, una canción de cuna canaria, es el himno oficial del archipiélago para muchos canarios y canarias, sería sin duda el pasodoble *Islas Canarias* el himno de su tierra.



Síguenos en nuestro canal de:
simbequetelegram

Entra en nuestras plataformas.
¡No olvides tu contraseña!
Islas Canarias
simbeque.com

Nos introducimos ahora en el último de los temas seleccionados para este primer volumen del método educativo, perteneciente al tercer volumen de nuestra trilogía, un tema que, aunque no entra dentro del modelo habitual de *standard* del folclore canario, a lo largo de los años se ha convertido prácticamente en un himno para todos los canarios.

Como hemos mencionado, se trata de un tema compuesto por José María Tarridas y con letra de Joan Picó, lo cual es cuanto menos curioso, pues un valenciano y un catalán se convierten en creadores de toda una institución musical en nuestras islas sin tan siquiera haber visitado este territorio, tal y como le sucedió al maestro Agustín Lara con el archiconocido *Granada*. Este hecho conlleva el riesgo de caer en una serie de tópicos a nivel de texto, lo cual queda aún más acentuado al elegir como ritmo de esta obra el pasodoble, ritmo muy alejado de las características principales de nuestro folclore. Obviamente algo tiene que poseer este tema para que en el corazón de los canarios haya calado tan hondo hasta convertirse en todo un himno, como comentábamos con anterioridad. Este hecho se da sobre todo tras la reinterpretación llevada a cabo por Los Sabandeños, la cual hizo que se multiplicara exponencialmente su popularidad.

Para entender en profundidad todo lo comentado hasta el momento, les recomendamos realizar la escucha del tema interpretado por Los Sabandeños, el cual pueden encontrarlo en nuestro vídeo explicativo.

Como podrán comprobar tras la escucha de esta interpretación, aun tratando tópicos como los aborígenes canarios o la belleza de las mujeres canarias, se aleja mucho del concepto del folclore canario. Seguimos hablando de una métrica de pasodoble, con una estructura armónica un poco más compleja que los temas tratados anteriormente, pues se aleja de los ciclos de **I-IV-V** que conformaban los ejemplos anteriores. Por lo que podemos llegar a la conclusión de que, en este caso, hablamos más de una «canción» que de un «palo» o género folclórico. No estamos ante una línea interpretativa donde podamos encontrar muchos tipos de *Islas Canarias*, sino ante una pieza con una estructura formal total y absolutamente propia. Por lo que, al carecer de una línea clara de trabajo, nos volvemos a encontrar con nuestro *leitmotiv* favorito, que es el de la libertad creativa.

El primer reto que nos encontramos a la hora de abordar este tema fue intentar sacar del contexto rítmico el pasodoble, lo cual no fue sencillo, ya que está muy integrado en nuestro archivo sonoro, pero pensamos que lo más sencillo era buscar algo que chocara frontalmente con lo preestablecido, cambiando con ello totalmente el concepto del tema.

Si observamos el arreglo, tanto el perteneciente a nuestro tercer volumen como el que hemos grabado para este método, podemos notar cómo, a diferencia del resto de temas que hemos desarrollado en este método, desde el primer momento presentamos la melodía original, buscando con ello un reconocimiento inmediato del tema que estamos trabajando.

Gracias a la potencia vocal de Beatriz Alonso, nuestra vocalista, y a la épica que contiene de por sí la melodía, el oyente se ve atrapado y situado en la pieza que estamos trabajando. La mejor manera de comprobar este efecto será escuchando en nuestro vídeo explicativo la *intro* de la canción.

Tras esta introducción, donde queda más que claro el tema que vamos a abordar, nos encontramos con una estructura armónica bastante sencilla, donde vamos a estar trabajando de nuevo con la tonalidad de **mi menor**. Y nos encontramos ante un hecho, aunque sin poder afirmarlo con rotundidad: se trata del primer solo de chácaras de la historia, el cual desarrollará Luis Suárez en el apartado de percusión con mayor profundidad, así como todo el concepto de este instrumento tan característico dentro de nuestra música.

Escuchemos a continuación este fragmento, tanto para conocer este instrumento como para poder escuchar la progresión armónica que citábamos previamente. Tras escuchar esta sección, podemos decir que sin duda nos encontramos ante uno de los aportes más interesantes sobre nuestro folclore por el posicionamiento y visibilidad que hemos ofrecido a las chácaras.

A continuación, comenzamos a trabajar con un primer ciclo compuesto por tres acordes:

Em7 CM7 C#m7(11)

Como habrán escuchado, el ciclo no se sale tanto de la estructura original, y de nuevo volvemos a trabajar con acordes que nos llevan al uso del intercambio modal para poder modificar sutilmente la armonía original de la pieza. Pero sí es importante destacar el reparto de las líneas en las guitarras, intentando buscar más la creación de capas que nombrábamos en *Aires de Lima* y encontrar la sensación de «bloque». Se trata fundamentalmente de pensar en la conducción de voces de cada una de las guitarras, pensando en la misma armonía, pero con diferentes *voicings* y utilizando la misma rítmica. Vamos a ejemplificar esta primera parte, aunque podrán comprobar cómo usamos esta herramienta a lo largo de todo el arreglo.

Como podrán observar en el vídeo explicativo, comenzaremos creando una línea de bajo simplemente con las tónicas de los acordes. Con esta línea podemos escuchar la raíz de cada uno de los acordes, pero seguimos careciendo de la información sonora necesaria para identificar el color de cada uno de los acordes utilizados. Para ello volvemos a hacer hincapié en la correcta elección de los *voicings*, pensando principalmente en la estética de *drum'bass* elegida para la rítmica de este arreglo. Para este trabajo seguimos recomendando salir de nuestra zona de confort, escuchar los acordes en disposiciones diferentes a las que solemos usar, tratando de omitir la tónica o cantarla mientras tocamos el resto de las voces con el fin de integrar la armonía en nuestro archivo sonoro.

A continuación, procederemos a la escucha de la primera sección del tema, donde podremos observar el procedimiento detallado anteriormente y encontraremos también figuras melódicas dobladas entre la guitarra y el bajo, que se encontrarán tomando la rítmica como denominador común.

Tras la exposición de la primera parte del texto de la pieza, llegamos a una sección que ya hemos comentado en el resto de los temas que hemos analizado, el solo, que en este caso hemos reservado para el bajo, utilizando de nuevo uno de nuestros recursos favoritos, como es el intercambio modal, en esta ocasión entre **mi mayor (EM7)** y **mi menor (CM7)**, que podrán escuchar en ambas versiones, tanto la del directo para este método como la grabada en nuestro tercer volumen. Para una correcta aproximación a la improvisación en este tipo de ciclos, es conveniente reconocer las armaduras y localizar las notas diferenciales entre ambas tonalidades.

En este tipo de situaciones de intercambio modal podemos tomar como regla fundamental que siempre nos encontraremos con una diferencia de tres notas entre ambas tonalidades, y en este caso puntual podemos ver cómo enfrentamos la armadura de **mi menor** con el **fa#** con la de **mi mayor** que comparte el **fa#,** pero añade el **sol**, el **do** y el **re**, todos ellos sostenidos. Por lo cual un buen punto de partida es intentar tocar esas notas cuando reconozcamos auditivamente el cambio armónico. Para poder comprobar este tipo de efecto, escuchemos el solo ejecutado por Roberto Domínguez en la grabación para este método.

Tras el solo de bajo, retomamos la parte vocal del tema, pero encontramos un pequeño detalle reseñable, que es prestar atención al recurso que habíamos utilizado en las primeras vueltas de sustitución de **C#m7** por una figura rítmica que juega con las notas de los aprecios de los arpegios utilizados. Pero en esta ocasión hemos optado por mostrar el voicing completo, aunque realizando un desplazamiento rítmico, el cual explicarán tanto Akior como Luis en el apartado rítmico.

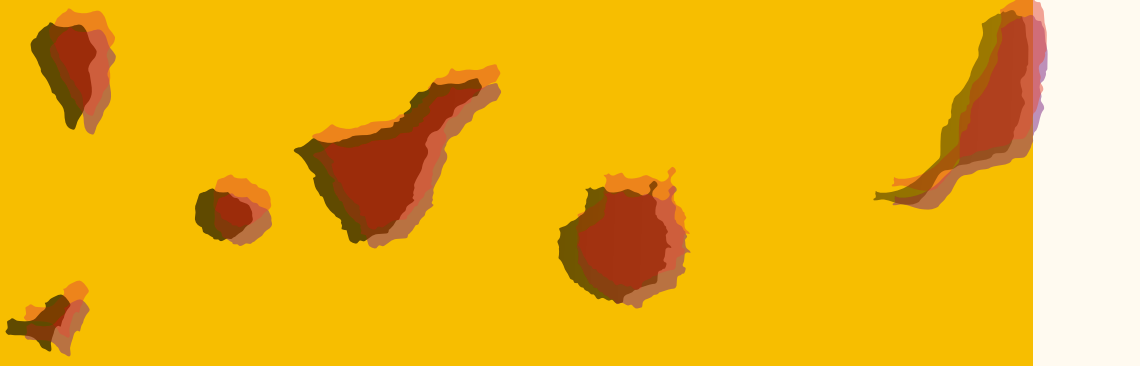
Podemos destacar también el reparto del trabajo en las guitarras en la sección posterior, donde podemos encontrar cómo una de las guitarras trabaja con una visión bastante más *rockera*, donde los *power chords* utilizados priorizan en un apoyo rítmico, buscando más peso en el arreglo, mientras que las otras dos guitarras dan la información complementaria necesaria para descubrir el color preciso de los acordes utilizados. Escuchemos este fragmento para poder diferenciar bien las distintas acciones de las guitarras.

En la última sección del arreglo nos encontramos con una progresión armónica un poco más compleja, además de buscar sonoridades que nos lleven a atmósferas más contemporáneas con tintes de *hip hop* o R&B, donde intentando adecuar este ciclo a la rítmica propuesta se busca preparar una base sólida para el elemento principal de este fragmento, que es la participación vocal estelar de Kumar Subleavo Beat, quien diseñó un texto precioso dedicado a las islas Canarias en formato de *rap*.

La progresión que hemos utilizado es la siguiente:

Em7 Bm7 CM7 Am7 Gm7 Bbm7 Gbm7 Ebm7

Con este análisis llegamos al cierre de este primer volumen educativo de Simbeque Project, esperando que haya servido de ayuda y que le puedan sacar el máximo partido a todo este material. Les recordamos que cualquier duda en cuanto a todo lo desarrollado pueden hacérnosla llegar a través de nuestro canal de Telegram, donde estaremos encantados de seguir ampliando este maravilloso mundo del conocimiento y desarrollo de las músicas populares.



RITMO

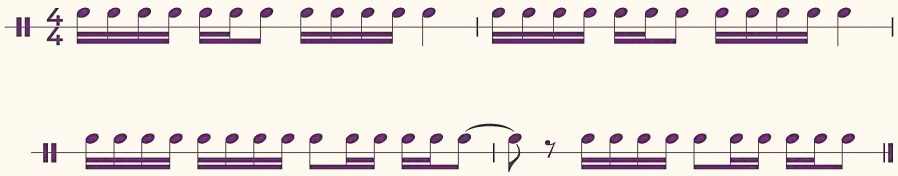
Este tema, que originalmente es un pasodoble, como se explica anteriormente, se acompaña tradicionalmente de pandereta, reforzando el ritmo de batería. En esta ocasión, en el arreglo de la canción se ha pasado de este pasodoble a *drum´bass*, y la percusión en este caso sigue reforzando el ritmo de la batería y manteniendo las frecuencias agudas del instrumento, pero sustituyéndolas por un mini *hi-hat*, con un sonido más controlable, dada la subdivisión del ritmo.

Al comienzo del tema hay una pequeña improvisación en la que hemos tocado las chácaras para no alejarnos de la sonoridad de la música popular, añadiendo diferentes variaciones a la forma tradicional, adaptándolas así a este *drum´bass*, además de generar esa pregunta-respuesta para hacer más fluida la improvisación.

ANALISIS DEL TEMA

La *intro* comienza con un canto tradicional al que vamos incorporando elementos electrónicos, contrastando ambas estéticas, y seguidamente tenemos la pequeña *impro* de chácaras que comentábamos antes.

Chácaras

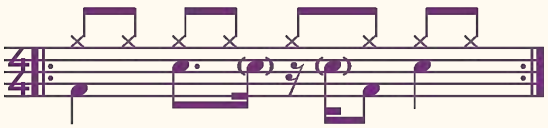


En las estrofas **A** del tema comenzamos con electrónica, al igual que en la *intro*, y llegados a la **B** se produce, como suele ser habitual, un cambio armónico, y en ese momento pasamos a tocar el mini *hi-hat* con una acentuación rítmica común en el *drum'bass* que refuerza el ritmo de la batería y complementa el *groove* de bajo. Este patrón se mantendrá prácticamente durante todo el tema hasta llegar a la coda, donde pasamos a un ambiente con connotaciones de R&B y hip-hop, y en la cual añadimos pandereta y alguna campana para así aportar una sonoridad propia de esos estilos musicales.



En la *intro* de este arreglo comenzamos con un solo de chácaras durante cuatro vueltas de estructura armónica. En este caso, Luis lo va a desarrollar de forma libre, y nosotros, para no interferir en su solo, vamos a crear un patrón estable y sencillo en **4/4**. La canción original es un pasodoble; sin embargo, nosotros hemos querido dar un enfoque más actual, llevándolo a patrones tales como D&B, hip-hop o *jungle*. El peso de este patrón lo llevarán el bombo y la caja, intentando emular una caja de ritmos, llevando el **HH** de forma plana (sin acentuaciones). Asimismo, podemos darle un poco de expresión sin recurrir mucho a modificar la dinámica, pero sí el ostinato del **HH** de forma sutil. Además, trataremos de acompañar siempre a los demás instrumentos (ver vídeo).

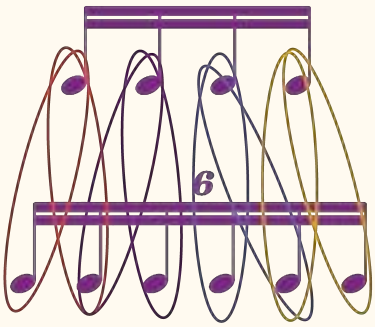
Ritmo básico de *Jungle*



Este mismo *groove* que acabamos de ver en el **HH** lo veremos ahora en el *ride*. Aquí tenemos un poco más de libertad. Jugaremos con la campana para darle musicalidad y crear ese efecto de desplazamiento visto en otros arreglos. Una buena forma de hacer pequeñas modificaciones en el *groove* es desplazar algunos de los golpes (**HH**/*ride*, caja o bombo), pero siempre teniendo claro dónde está el *beat*. Así, llegamos a uno de los cambios notorios del arreglo. Un puente que se desarrolla en tres contra cuatro. Vamos a explicar en qué consiste el concepto, y para ello cogeremos como referencia un grupo de semicorcheas. Si se fijan, las cuatro semicorcheas de arriba se modificarán en unos seisillos de semicorcheas, tratando de buscar la equivalencia de las semicorcheas (subdivisión binaria) en la subdivisión ternaria del seisillo. Por ejemplo, si queremos expresar la última semicorchea (1 e y a), la equivalencia sería la **5.ª** o **6.ª** semicorchea de este seisillo. De esta forma, cambiaremos la expresión a subdivisión ternaria, pero para que siga este efecto de tres contra cuatro es importante que se mantenga la subdivisión binaria en algún elemento de la batería.

Subdivisión Binaria

Equivalencia Ternaria



Vamos a ver un ejemplo en el vídeo. Primero tocaremos una semicorchea bastante clara y después buscaremos la equivalencia en el seisillo. Recuerden mantener la subdivisión binaria en el **HH** para que se cree una capa o contraste y se note el cambio (ver vídeo). Como se habrán dado cuenta, llevamos un ostinato simple a corcheas en el **HH** y modificamos la última semicorchea del segundo tiempo que cae en la caja (**1 e** y a **2 e** y **a**...). Vamos a verla. Para conseguir ese resultado de tres contra cuatro, a la última semicorchea le estamos buscando la equivalencia del seisillo en la **5.ª** o **6.ª** semicorchea

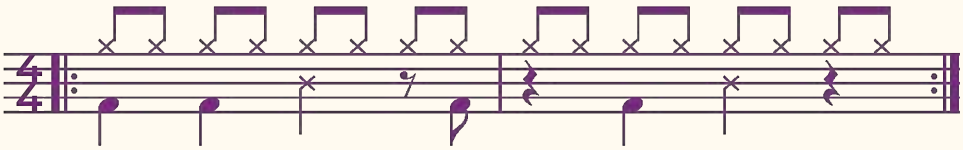
Veamos otro ejemplo. Ahora modificaremos también el **HH**, pero mantendremos la subdivisión binaria en el bombo, y serán el **HH** y la caja quienes busquen la equivalencia en el seisillo. Este mismo ejemplo vuelve a aparecer en la coda de este arreglo. En la parte **B** del arreglo haremos un guiño a los golpes rítmicos que se usan en el *Tango*, pero sin profundizar en el estilo, conservando la estética del *jungle* que usamos en la parte **A**.

Golpes rítmicos



Una vez expuesto el tema, llega el solo del bajo y retomaremos el mismo concepto que en el solo de percusión inicial. Vamos a tratar de hacer un groove sencillo, sin apenas variaciones y que le ayude al solista a desarrollar su improvisación. Pasaremos la caja al 3° tiempo

Ritmo base



Para finalizar, llega la coda del arreglo y nuevamente usaremos el concepto de tres contra cuatro explicado anteriormente. Les recomiendo que escuchen el VOL. III de Simbeque, donde aparece *Islas Canarias* con una colaboración de lujo, con Kumar Subleavo *Beat*. Con esto concluye la revisión de este arreglo.

Síguenos en nuestro canal de:

simbequetelegram

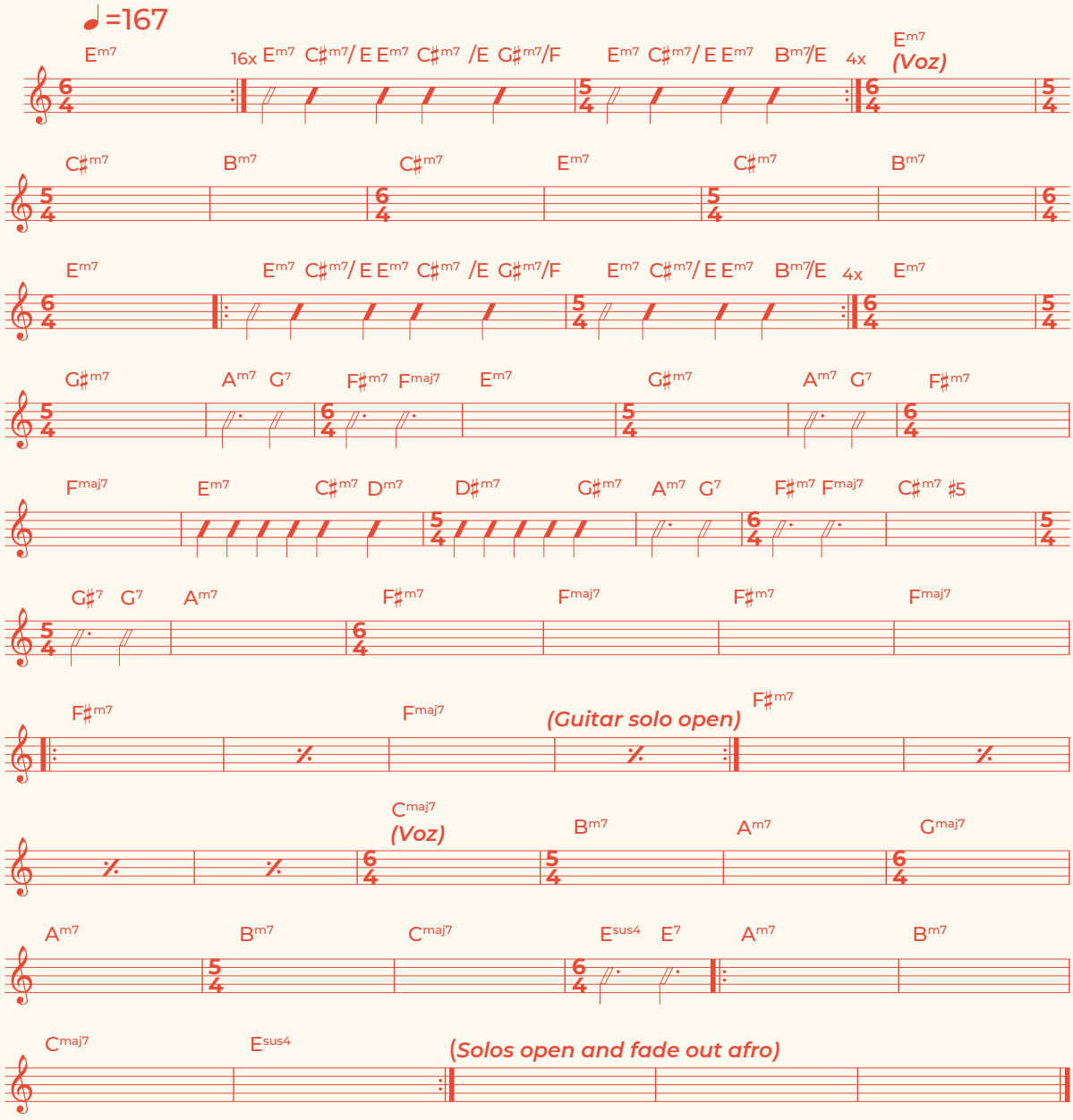
Entra en nuestras plataformas.
¡No olvides tu contraseña!

Islas Canarias

simbeque.com

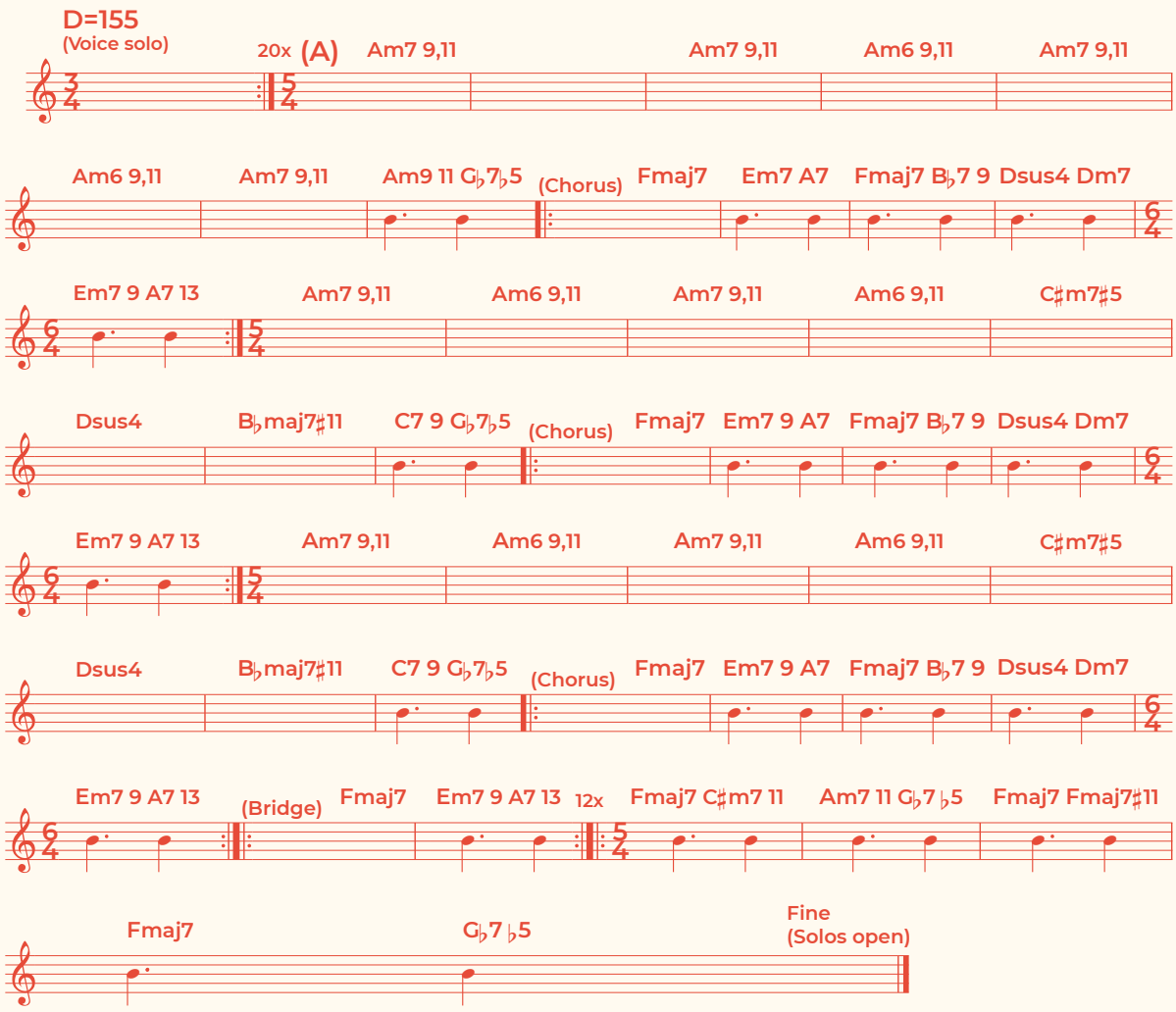
Toma nota

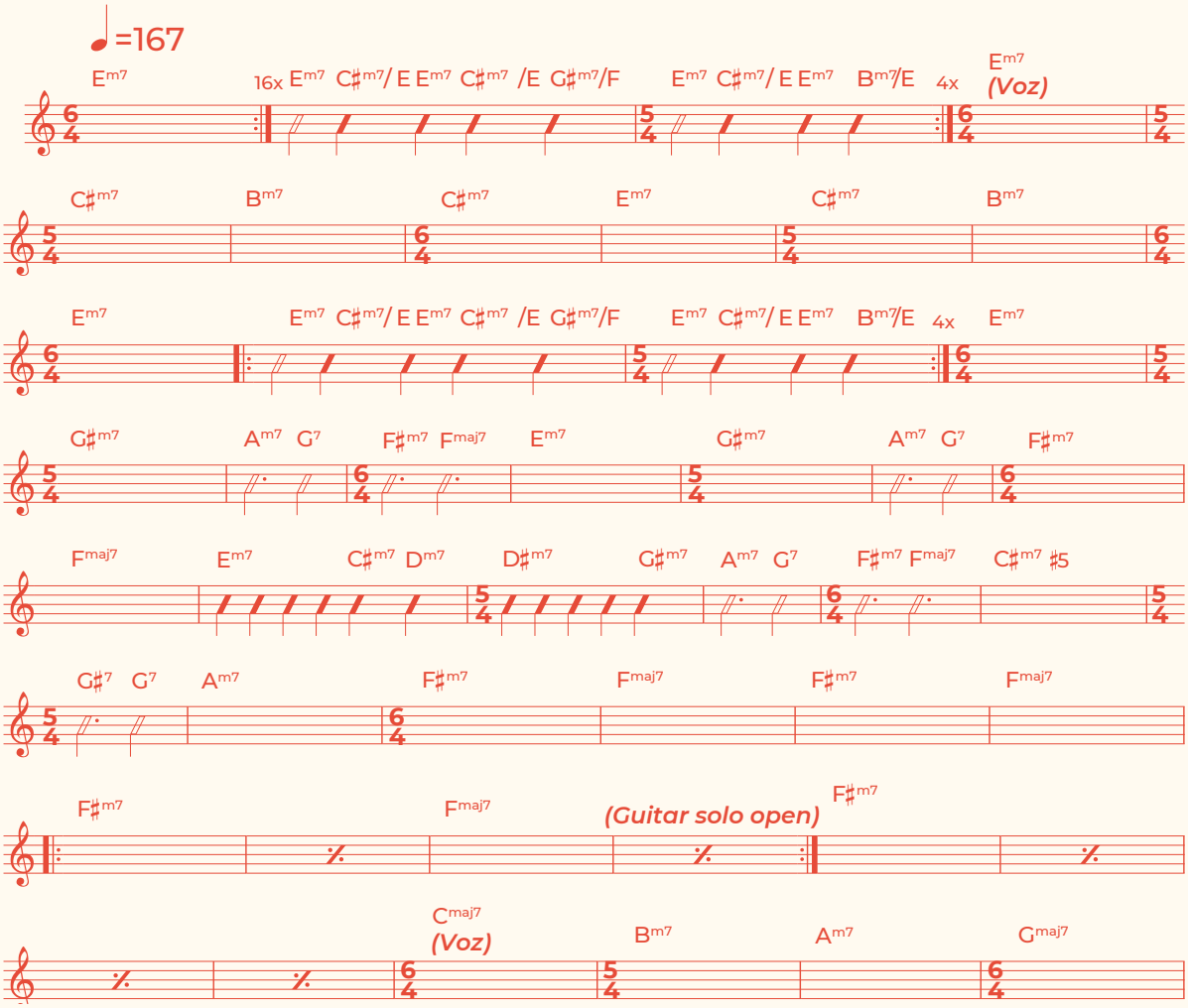
Partituras


♩=167
Em7
16x Em7 C♯m7/E Em7 C♯m7 /E G♯m7/F
Em7 C♯m7/E Em7 B♭m7/E 4x
Em7
(Voz)
C♯m7 B♭m7 C♯m7 Em7 C♯m7 B♭m7
Em7
Em7 C♯m7/E Em7 C♯m7 /E G♯m7/F
Em7 C♯m7/E Em7 B♭m7/E 4x
Em7
G♯m7 A♭m7 G7 F♯m7 Fmaj7 Em7 G♯m7 A♭m7 G7 F♯m7
Fmaj7 Em7 C♯m7 Dm7 D♯m7 G♯m7 A♭m7 G7 F♯m7 Fmaj7 C♯m7 ♯5
G♯7 G7 A♭m7 F♯m7 Fmaj7 F♯m7 Fmaj7
F♯m7 Fmaj7
(Guitar solo open)
F♯m7
Cmaj7
(Voz)
B♭m7 A♭m7 Gmaj7
A♭m7 B♭m7 Cmaj7 Esus4 E7 A♭m7 B♭m7
Cmaj7 Esus4
(Solos open and fade out afro)

TANGO HERREÑO

SIMBEQUE



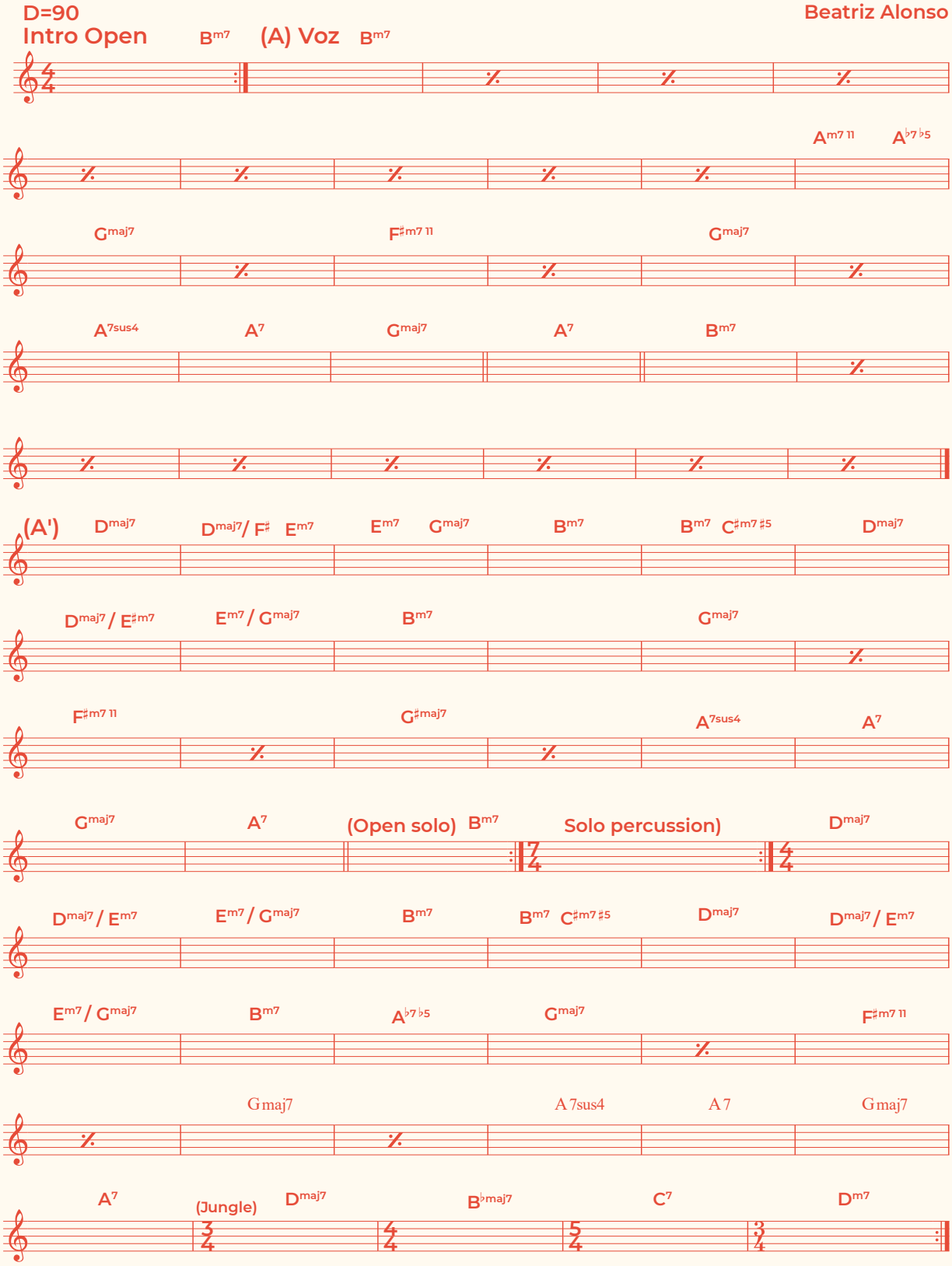

♩=167
Em7
16x Em7 C♯m7/E Em7 C♯m7 /E G♯m7/F
Em7 C♯m7/E Em7 B♭m7/E 4x
Em7
(Voz)
C♯m7 B♭m7 C♯m7 Em7 C♯m7 B♭m7
Em7
Em7 C♯m7/E Em7 C♯m7 /E G♯m7/F
Em7 C♯m7/E Em7 B♭m7/E 4x
Em7
G♯m7 A♭m7 G7 F♯m7 Fmaj7 Em7 G♯m7 A♭m7 G7 F♯m7
Fmaj7 Em7 C♯m7 Dm7 D♯m7 G♯m7 A♭m7 G7 F♯m7 Fmaj7 C♯m7 ♯5
G♯7 G7 A♭m7 F♯m7 Fmaj7 F♯m7 Fmaj7
F♯m7 Fmaj7
(Guitar solo open)
F♯m7
Cmaj7
(Voz)
B♭m7 A♭m7 Gmaj7

ENDECHA

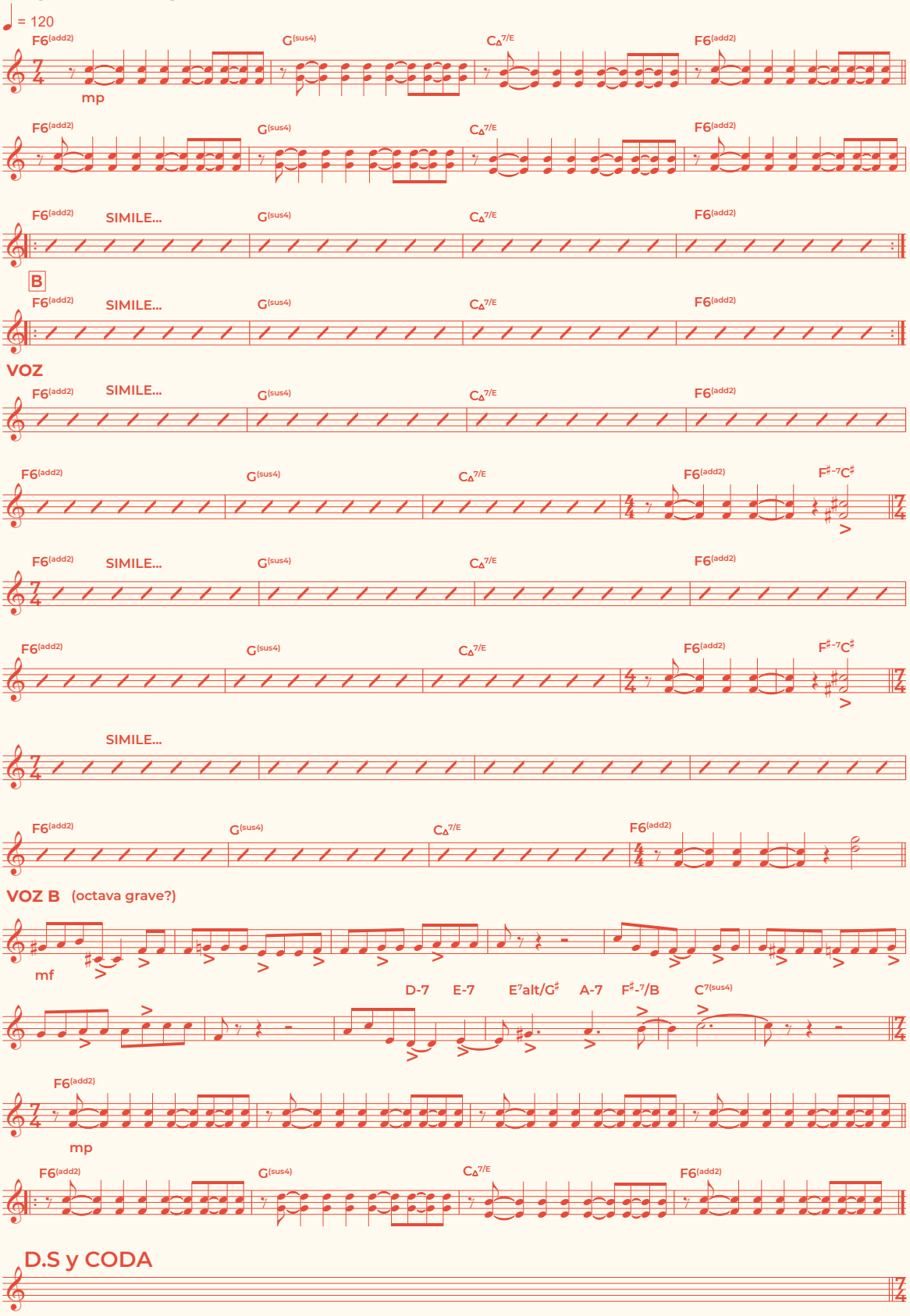
SiMbeque

D=90

Beatriz Alonso



Arreglo: Norberto Arteaga



FOLÍA

SIMBEQUE




♩=125 Intro Open
Em7 9
Voz
Em7 9
G♯m7 9
Am7
Fmaj7
Fmaj7 Cmaj7 Am7
Bm7 Dsus4 Cmaj7
Cmaj7
Bm7 Dsus4 Cmaj7
Cmaj7
(x4)
(solo chácaras)
Em7
Cmaj7
C♯m7♯5
(x4)
A
Voz
♩ (172 b.p.m.)
Em7
Cmaj7
C♯m7♯5
Em7
Cmaj7
Bm7
Fmaj7
Fmaj7
Am7
Cmaj7
D♯o7
F7♯11
B
Emaj7
G♯m7
Am7
B7
Emaj7
G♯m7
Cmaj7
E♭maj7
Bm7♯5
F♯m7
G♯m7
Am7
Bsus4
B7
D7
C
C♯m7
F♯7
F♯m7
G♯m7

ISLAS CANARIAS

SIMBEQUE

