



**TRABAJO DE FIN DE MÁSTER**

**MÁSTER DE FORMACIÓN DEL PROFESORADO DE  
EDUCACIÓN SECUNDARIA OBLIGATORIA Y BACHILLERATO,  
FORMACIÓN PROFESIONAL Y ENSEÑANZA DE IDIOMAS**

**ESPECIALIDAD DE MÚSICA**

**RITMOS CANARIOS EN LA ACTUALIDAD  
Y SU ENSEÑANZA EN EL ÁMBITO NO FORMAL**

**MODALIDAD: Investigación**

**Francisco Miguel González Rodríguez**

**Tutor: Juan Ramón Coello Martín**

**CURSO ACADÉMICO 2019/2020**

**CONVOCATORIA: Julio**

## Resumen

El presente trabajo de investigación transcurre a partir de la idea de cómo utilizar los ritmos tradicionales de Canarias en la música actual.

Mi experiencia como compositor y docente generó que profundizará sobre este tema y pretendemos con este trabajo, diseñar materiales musicales elaborados a partir de ritmos de la música tradicional de Canarias, con la intención de fusionarlos con diferentes géneros musicales actuales e incorporarle una metodología innovadora en cuanto al material originado de la propia investigación.

Para ello utilizaremos sesiones de aprendizaje activas, con la utilización de recursos TIC, ya que, es de vital importancia para nosotros, el conseguir que los intérpretes se sientan motivados desde el comienzo.

Para ello investigaremos sobre el origen del Tajaraste, los instrumentos en Canarias antes de la conquista española y su manera de interpretarlos, buscaremos similitudes con la cultura bereber y utilizaremos procesos similares a los ocurridos con la música en América latina con la fusión de la cultura europea y africana.

Con estos materiales, investigaremos cómo se pueden utilizar estos ritmos en la enseñanza musical no formal por medio de la creación de secuencias de aprendizaje y las pondremos en práctica con los intérpretes para observar el resultado.

### **Palabras clave:**

Tajaraste, ritmo, intérpretes, música popular

## Abstract

This research is based on the idea of how to use the traditional rhythms of the Canary Islands in today's music.

My experience as a composer and teacher led me to get into this topic and we want to try with this work to design musical materials made from rhythms of traditional Canarian music, with the intention of merging them with different current musical genres and incorporating an innovative methodology into material originating from the investigation.

For this we will use active learning sessions, with the use of ICT resources, since it is of vital importance for us to ensure that interpreters feel motivated from the beginning. For this we will investigate the origin of the Tajaraste, the instruments in the Canary Islands before the Spanish conquest and their way of interpreting them, we will look for similarities with the Berber culture and we will use processes similar to those that occurred with music of Latin America linking it with the European culture and African as well.

With these materials, we will investigate how these rhythms can be used to non-formal music teaching through the creation of learning sequences and we will put them into practice with the interpreters to observe the result.

### **Key words:**

Tajaraste, rhythm, interpreters, traditional music.

## Índice

1. Introducción .....	1
2. Planteamiento del problema de investigación .....	1
3. Antecedentes .....	2
3.1. Los aborígenes canarios y su cultura.....	2
3.2. Música aborígen canaria .....	3
3.3. Instrumentos musicales de los aborígenes canarios .....	6
3.4. El Tajaraste .....	9
3.5. América Latina y el proceso de la sesquiáltera .....	12
3.6. América Latina y el proceso de la binarización .....	13
4. Objetivos.....	16
5. Metodología y procedimientos .....	17
5.1. Metodología .....	17
5.2. Procedimientos .....	18
5.2.1. Procedimiento tímbrico del Tajaraste de La Gomera .....	18
5.2.2. Proceso sesquiáltero del Tajaraste de la Gomera .....	20
5.2.3. Proceso por binarización del Tajaraste de La Gomera .....	21
5.2.4. Proceso tímbrico del Tajaraste de Tenerife.....	22
5.2.5. Proceso sesquiáltero del Tajaraste de Tenerife .....	24
5.2.6. Proceso por binarización del Tajaraste de Tenerife .....	25
6. Resultados de la investigación .....	26
6.1. Procedimientos de experimentación en el ámbito no formal.....	26
6.1.1. Primera sesión.....	28
6.1.2. Segunda sesión.....	31
6.1.3. Tercera sesión .....	33
6.1.4. Cuarta sesión .....	34
Bibliografía.....	56
Webgrafía .....	57
Audios .....	58
Anexos.....	59

## Índice de figuras

FIGURA 1: TAJARASTE DE LA GOMERA. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA .....	18
FIGURA 2: TÍMBRICO DEL TAJARASTE DE LA GOMERA. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA .....	19
FIGURA 3: CLAVE TAJARASTE DE LA GOMERA. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA.....	20
FIGURA 4: SESQUIÁLTERO TAJARASTE DE LA GOMERA. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA .....	20
FIGURA 5: BINARIZACIÓN TAJARASTE DE LA GOMERA. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA .....	22
FIGURA 6: TAJARASTE DE TENERIFE. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA.....	22
FIGURA 7: TÍMBRICO TAJARASTE DE TENERIFE. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA.....	23
FIGURA 8: CLAVE TAJARASTE DE TENERIFE. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA .....	24
FIGURA 9: SESQUIÁLTERA TAJARASTE DE TENERIFE. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA .....	24
FIGURA 10: SESQUIÁLTERA CON TÍMBRICO TAJARASTE DE TENERIFE. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA .....	25
FIGURA 11. CLAVE CON TÍMBRICO TAJARASTE DE TENERIFE. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA.....	25
FIGURA 12: BINARIZACIÓN CON TÍMBRICO TAJARASTE DE TENERIFE. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA.....	26
FIGURA 13: CLAVE BINARIZACIÓN TAJARASTE DE TENERIFE. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA.....	26
FIGURA 14: TÍMBRICO Y BINARIO TAJARASTE DE LA GOMERA. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA.....	28
FIGURA 15: CLAVE BINARIA TAJARASTE DE LA GOMERA. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA .....	31
FIGURA 16: PISTAS AUDIO DEL PROYECTO. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA.....	35
FIGURA 17: PISTAS AUDIO ESCUCHAS. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA .....	36
FIGURA 18: SECUENCIACIÓN. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA .....	37
FIGURA 19: AUTOMARTIZAR DINÁMICAS. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA.....	38
FIGURA 20: MEZCLAR AUDIOS. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA .....	39
FIGURA 21: RITMOS TAJARASTE 1 - 4. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA .....	43
FIGURA 22 RITMOS TAJARASTE 5 - 9. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA.....	44
FIGURA 23: RITMOS TAJARASTE 10 - 14. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA.....	45
FIGURA 24: RITMOS TAJARASTE 15 - 19. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA.....	46
FIGURA 25: RITMOS TAJARASTE 20 - 24. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA.....	47
FIGURA 26: RITMOS TAJARASTE 25 - 29. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA.....	48
FIGURA 27: RITMOS TAJARASTE 30 - 34. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA .....	49
FIGURA 28: RITMOS TAJARASTE 35 - 39. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA.....	50
FIGURA 29: RITMOS TAJARASTE 40 - 44. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA.....	51
FIGURA 30: RITMOS TAJARASTE 45 Y 46. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA.....	52

## **1. Introducción**

¿Por qué hay lugares donde su música tradicional se ha desarrollado de tal manera que hasta en la actualidad sigue generando nuevos géneros como el jazz latino, funky, salsa, etc y la música tradicional canaria apenas ha evolucionado?

¿Cómo podríamos rediseñarla para fusionarla con la música actual?

Estas son las preguntas principales con las que hace mucho tiempo nos hemos topado. Al comienzo trabajamos constantemente para tocar ritmos prehispánicos canarios con nuevos géneros como la música electrónica y contemporánea a partir del Tajaraste, pero sin ninguna evolución del ritmo.

Como compositor, docente y percusionista, la sensación que nos generaba era que teníamos que seguir trabajando y profundizando en el tema, por lo que investigamos para rediseñar estos ritmos y crear unos nuevos.

Una vez logrado la última tarea pendiente que nos quedaba, era trabajar para llevarlos a un aprendizaje en las aulas. En este caso lo hemos planteado y llevado a la práctica en el ámbito no formal, quedando reflejado en este trabajo por medio de varias secuencias de aprendizaje.

## **2. Planteamiento del problema de investigación**

En este trabajo nos planteamos un estudio, acerca de cómo podemos utilizar algunos ritmos de la música folklórica canaria en las aulas, más allá de una enseñanza de conservación y recordatorio del patrimonio musical de Canarias. Se plantea como la música tradicional puede ser evolucionada constantemente por músicos, profesores, alumnos, etc y se impartiría desde la seguridad de que se lograrían cuantiosos beneficios a niveles de motivación para el intérprete y como enriquecimiento del patrimonio cultural de la música tradicional canaria.

Las fusiones entre culturas han generado magníficas obras de artes para el patrimonio musical internacional. Territorios como Brasil, Cuba, y gran parte de las islas del Caribe, son algunos de los lugares que enriquecieron su música con el añadido de patrones rítmicos de otros lugares como África y Europa. Sus estilos resultantes como la bossa-nova, batucada, son, rumba, salsa, etc. son practicados y admirados por el mundo entero y han servido y están sirviendo para crear infinidad de estilos como el jazz latino,

hip hop, reguetón, funky, etc.

Fijándonos en estos ejemplos de fusión, nos centraremos en el Tajaraste desde una visión de un ritmo con influencias africanas y europeas, lo despojaremos de todo baile o texto y únicamente nos centraremos en su base rítmica para así trabajar varios procesos creativos.

Para ello es importante realizar todo tipo de estudios teóricos. La veracidad del Tajaraste como música prehispánica ha sido el centro de algunas de las investigaciones. Buscaremos paralelismos entre la cultura aborigen canaria amazigh con otros pueblos imazighen, observaremos qué procesos ocurrieron en la música que se generó en América entre la mezcla de culturas europeas y africanas en una época cercana a la conquista de las Islas Canarias y buscaremos y plantearemos posibilidades para utilizar estos ritmos en las aulas con música urbana y nuevas prácticas de interpretación.

Consideramos que la utilización de la base rítmica del Tajaraste con los procedimientos compositivos que proponemos, son necesarios para lograr una mayor motivación para acercarse a la música tradicional canaria a partir de estas propuestas.

### **3. Antecedentes**

#### **3.1 Los aborígenes canarios y su cultura**

Varios estudios científicos han confirmado que la población indígena de las Islas Canarias tiene su origen en el pueblo amazigh. Todos los estudios lingüísticos, etnográficos, históricos, arqueológicos y genéticos han servido para desarrollar esta cuestión.

Desde la antigüedad, el pueblo amazigh ocupaba una inmensa región que iba desde el Egipto occidental hasta las Islas Canarias. Durante varios siglos los imazighen sufrieron diversas conquistas y colonizaciones por parte de fenicios, griegos, romanos, árabes, españoles y franceses. En realidad, este pueblo se forma a partir de un conjunto de pueblos autóctonos del norte de África que comparten raíces, rasgos culturales y lingüísticos comunes.

En la actualidad, los pueblos imazighen presentan una gran diversidad étnica y cultural, y pese a sus aspectos comunes, podemos encontrar individuos con cabello rubio que habla el dialecto taqbaylit y francés, cabello moreno con el pelo rizado del sur del Atlas que habla el dialecto tacelhit, un rubio canario que habla castellano y está mezclado con europeos y aun así conserva un amplio legado cultural de origen amazigh, un negro tuareg de origen subsahariano que habla desde el dialecto tamaceq hasta un rifeño occidental mezclado con árabes y que habla árabe y español, conservando restos de la cultura y lengua de sus antepasados. Todos diferentes, pero con algo en común, al menos en las raíces culturales del pasado.

Después de la conquista de Canarias por la Corona de Castilla, arriban nuevos pobladores europeos que se fusionaron con la población indígena, y de este mestizaje surge el actual pueblo canario. A pesar de instaurarse una nueva forma de vida cultural y religiosa en Canarias y por consiguiente la pérdida de la lengua bereber en las Islas, la canariedad actual no se entendería sin su rica raíz y herencia bereber. (GEVIC, s.f.).

Hemos creído oportuno hablar del origen cultural de los aborígenes canarios porque a lo largo del estudio se harán comparativas y tratamientos rítmicos con diferentes músicas de pueblos de África, pero aclaramos que este trabajo no quiere estudiar el origen africano del Tajaraste, ni contradecir o apoyar a ninguna de las teorías escritas sobre el origen de estos ritmos.

### 3.2 Música aborigen canaria

La música aborigen en Canarias ha sido estudiada por muchos investigadores, gracias a las citas de los historiadores y hallazgos arqueológicos podemos tener una idea de cómo era la música antes del siglo XV en el archipiélago canario.

La primera cita histórica en cuanto a música que tenemos, parte de varios autores que nombran un estilo musical proveniente de las Islas Canarias, esta manifestación artística se denominaba “*El Canario*” y era conocido en las cortes de Europa durante la época de la conquista y colonización de las Islas Canarias. Este estrato musical consistía en un tipo de danza practicada por los aborígenes canarios siendo muchos los investigadores que creen que el Tajaraste, el tango herreño o el sirinoque son una evolución del baile de “El Canario”. (Talavera y Coello, 2010)



Existen varios relatos sobre la música prehispánica en Canarias como los de<sup>1</sup>:

Gómez Escudero: «Los bailes de Gran Canaria los hacían con varas de drago pintadas, zapateando y dando cabriolas. Se celebraban en recintos preparados para tal fin. Cantaban canciones lastimeras y sentidas». Refiriéndose a La Gomera escribe: «Oyendo cantar solían llorar y enternecerse; así la cosa era trágica y lastimera».

Fr. Alonso de Espinosa: Sobre Tenerife dice: «Los bailes y cantos se celebraban con motivo de «juntas generales», en las cuales, además, se comía de todo lo que se podía ofrecer».

Fr. Abreu Galindo: «Los cantares aborígenes eran cortos». Refiriéndose a los naturales de Gran Canaria dice: «Repetían una cosa muchas veces a modo de estribillo». Sobre los de Fuerteventura y Lanzarote afirma: «Las sonadas las hacían con pies y manos, muy a compás y graciosamente». Acerca de los naturales de La Palma nos cuenta: «Bailan alrededor de un montón de piedras en forma de torre y acompañaban cantando endechas». Este autor llama endechas a esos cantares guanches, que consideraban dolorosos y tristes, con un contenido amoroso o funesto.

Antonio de Viana, en su poema, nos habla de una danza muy curiosa, en la que se daban mil saltos y ligeras vueltas.

Fr. Juan de la Puente: «Gustaba mucho, aún hoy, de cierto baile o saltarello muy gracioso, que llamamos en España «Canario», por haber venido su uso de aquellas islas».

T. Marín y Cubas: «Usaban el zapateo, a modo de villano que usaban en España, llamado el «canario», a un tiempo con pies y manos palmeando el suelo y rodillas y saltando y éste es de mujeres y también de ellos, caminando unos hacia otros al son de

---

<sup>1</sup> GEVIC. (2017). Canciones y bailes guanches. En *Natura y cultura*. Recuperado de: [https://www.gevic.net/info/contenidos/mostrar\\_contenidos.php?idcat=26&idcap=285&idcon=2107](https://www.gevic.net/info/contenidos/mostrar_contenidos.php?idcat=26&idcap=285&idcon=2107)

muchos silbos, que no hay otro instrumento en la boca».

J. Viera y Clavijo: «Acompañábanse en el baile de tamborcillos y flautas de caña; pero cuando carecían de estos instrumentos agrestes, formaban con manos y boca unas sinfonías o sonatas muy a compás.» «¿En qué parte del mundo no es celebrado el baile canario por su tono vivo, alegre y lleno de expresión?» «Los naturales de la isla de El Hierro practicaban una especie de contradanza cuya figura consistía en tomarles las manos y marchar ambas líneas, una hacia adelante y otra hacia atrás, dando furiosos saltos, todos juntos y paralelos. Acompañaban este baile con un aire de endechas lúgubres».

Las danzas se caracterizaban por bailarlas con movimientos bruscos, violentos, nerviosos, con brincos y piruetas.

Existían tres tipos de danzas aborígenes:

- Competitivas, entre dos contendientes, con cierto sentido guerrero
- Rituales, haciendo con ellas rogativas para implorar la lluvia, o en ceremonias religiosas
- Festivas, en grupos enfrentados, acercándose o alejándose al son de los saltos

Los cantos eran tristes, de temática amorosa o de lamentación de desgracias. Gracias a los cronistas más antiguos que pudieron conservar algunos modelos del canto podemos tener en la actualidad las endechas que son las únicas que conocemos con letra aborígen. (GEVIC, 2017)

### 3.3 Instrumentos musicales de los aborígenes canarios

En cuanto a la instrumentación vamos a centrar el estudio de los instrumentos de los aborígenes canarios en dos puntos importantes, las citas de diferentes cronistas relevantes en la historia prehispánica de canarias y los diferentes restos arqueológicos hallados.

Comencemos, por dos citas históricas relevantes sobre su instrumentación.

En el libro *Instrumentos de sonido en habitantes prehispánicos de las Islas Canarias*, escrito por Lothar Siemens se encuentran dos citas de cronistas bastantes relevantes, Gómez Escudero y Abréu Galindo. Hablan de los aborígenes de Gran Canaria, y escriben que había un tipo de ceremonias que manifestaban en épocas de sequía.

Abréu Galindo cita que "de allí iban a la mar, y daban con las varas en la mar, en el agua, dando todos juntos una gran grito".<sup>2</sup>

Gómez Escudero afirma que "baten al mar con hojas de palma que llevaban"<sup>3</sup>.

Nos encontramos dos citas importantísimas para entender la manera de hacer música los aborígenes canarios, donde su principal instrumentación era la de percusión. En este caso, el agua constituye el instrumento y la vara o las hojas de palma el objeto con el que se percute.

Otra idea que sacamos de esta cita es el uso del agua como un elemento religioso que nos ayuda a entender a los aborígenes canarios fijándonos en la relación y coincidencia que tiene esta acción, a modo plegarias en épocas de sequía, con otras manifestaciones tradicionales entre muchos pueblos indígenas en el mundo.

Podemos utilizar una comparativa con nuestra vecina África en la cita que recoge André Schaeffner "en las fronteras del África sahariana, las mujeres uaddas, en las horas calientes del día, suelen meterse todas al mismo tiempo en el agua del río Ubangui y practicar una serie de actos que terminan siempre de la misma manera golpean el agua con las manos, juntando los dedos para darle a éstas forma de cuchara, y así llegan a producir sonidos de modulaciones variadas que se oyen

---

<sup>2</sup> Siemens, L. (1969). Instrumentos de sonido en habitantes prehispánicos de las Islas Canarias. *Anuario de Estudios Atlánticos*, 15, p.355.

<sup>3</sup> Siemens, L. (1969). Instrumentos de sonido en habitantes prehispánicos de las Islas Canarias. *Anuario de Estudios Atlánticos*, 15, p.355.

claramente desde muy lejos, dando la impresión de tratarse de un gran tambor de madera como los que usan los indígenas para acompañar sus danzas".<sup>4</sup>

En ambos casos el calor, y la percusión del agua constituye el punto clímax del rito para combatir la sequía.

También nos encontramos con otros idiófonos que son los sacudidos. Se ha estudiado que había pueblos que practicaban danzas de salto y movimientos corporales apoyados por el sonido de cuentas y objetos que llevaban suspendidos del cuello, de la cintura, o de sus brazos y piernas. Al encontrar los arqueólogos en los distintos enterramientos, restos de estos collares, no podemos dejar de pensar que se les atribuía un poder mágico y sagrado.

Tendríamos que destacar que en la isla de Tenerife se han encontrado momias y esqueletos guanches rodeados por cuentas fabricadas con conchas, lapas, huesos de pescado y caracoles marinos trabajados y perforados, lo que nos indica que han sido usados en collares. Tal y como comentamos no podemos dudar que éstos no dejan de ser collares sonoros y que se usaban de la misma forma que otros pueblos principalmente en África y Oceanía. Habría que tener en cuenta que los hallazgos de estos objetos siempre aparecen en recintos sepulcrales por lo que se confirma una vez más el uso sagrado de estos objetos.

Si esto lo unimos a las danzas de salto tanto festivas como de ritual que practicaban los habitantes prehispánicos en Canarias, nos hace pensar que todos estos objetos anteriormente nombrados se acercan más a la teoría de la creencia del sentido músico ritual de las cuentas de collar encontradas en los enterramientos de Tenerife y otras islas.

También aparece otro instrumento dentro de los sacudidores de "adorno ritual" y danza, que encontramos en muchas partes del mundo y construido en varios materiales que en realidad siempre se trata de una especie de vasija y en su interior piedras, caracoles u otros materiales para que efectúe su sonoridad por medio de la percusión sacudida.

---

<sup>4</sup> Siemens, L. (1969). Instrumentos de sonido en habitantes prehispánicos de las Islas Canarias. *Anuario de Estudios Atlánticos*, 15, p.355.

Gómez Escudero cita sobre los antiguos gomeros: "hacer sonsonetes con piedrezuelas y tiestos de barro"<sup>5</sup> para acompañar sus danzas.

Viana reseña la presencia en Tenerife de un instrumento similar en una manifestación musical cita textualmente: "los instrumentos son tres calabazas secas y algunas piedrecicas dentro" <sup>6</sup>.

Otro tipo de instrumento prehispánico fue el que se halló en una de las tumbas inspeccionadas por Cuscoy. Se trata de un instrumento confeccionado sobre un hueso largo. Más tarde fueron encontradas dos más pequeñas en otras excavaciones de Tenerife.

Comparados estos utensilios tinerfeños con cierta clase de aerófonos libres llamados bramaderas, nos encontramos con una similitud total en su tipología.

Este instrumento se amarra con una cuerda por el agujero de su extremo superior, el otro extremo de la cuerda se sujeta con la mano para darle un movimiento circular y producir un sonido de zumbido. Este instrumento es utilizado en rituales de diferentes lugares como África, América y Oceanía. (Siemens, 1969)

Según cita Siemens en su libro *Instrumentos de sonido en habitantes prehispánicos de las Islas Canarias*<sup>7</sup>:

No se han encontrado en Canarias restos prehispánicos de aerófonos de tubo. Los utensilios trabajados en hueso, hasta ahora publicados, nada nos aportan en tal sentido.

Tampoco se han encontrado aún restos de membranófonos y de cordófonos en las excavaciones, ni existe alusión a tales instrumentos entre los cronistas.

---

<sup>5</sup> Siemens, L. (1969). Instrumentos de sonido en habitantes prehispánicos de las Islas Canarias. *Anuario de Estudios Atlánticos*, 15, p. 361.

<sup>6</sup> Siemens, L. (1969). Instrumentos de sonido en habitantes prehispánicos de las Islas Canarias. *Anuario de Estudios Atlánticos*, 15, p. 361.

<sup>7</sup> Siemens, L. (1969). Instrumentos de sonido en habitantes prehispánicos de las Islas Canarias. *Anuario de Estudios Atlánticos*, 15, p.363.

La carencia entre los antiguos pobladores del Archipiélago Canario de notables representantes de estos tres grupos instrumentales, según parece, llevó a algunos cronistas a la aseveración de que no tenían instrumentos musicales

Torriani, por ejemplo, nos lo dice de los naturales del Hierro: *"Bailaban cantando, porque no tenían otro instrumento"*

Algunos de estos historiadores de Canarias nos revelan, sin embargo, aspectos interesantes para nuestro estudio.

Gómez Escudero apunta el vocablo *"zapateado"* al hablar de los bailes de los antiguos habitantes de Gran Canaria.

Abréu Galindo nos dice que los de Fuerteventura hacían su sonada *"con pies, manos y boca, muy a compás y graciosa"*.

En estos textos se resalta el empleo de manos y pies como instrumentos que marcan el compás o que hacen ritmos. El empleo de objetos extra-corporales para percudir, está considerado como una consecuencia imitativa de golpear con pies y manos. Todo este estudio, nos ha llevado a la conclusión, en cuanto instrumentos prehispánicos se refiere, que los antiguos aborígenes canarios tenían como instrumentos la percusión corporal, sumándose algún instrumento primario de percusión como sonajeros de conchas, etc.

### 3.4 El Tajaraste

Actualmente siguen existiendo dudas sobre el origen real del Tajaraste.

Hay varias hipótesis y estudios al respecto sobre esto. Nosotros hemos realizado dos grandes hipótesis, por un lado, tenemos la de origen aborígen amazigh y, por otro lado, la de origen europeo. (Talavera y Coello, 2010).

Hay varios aspectos musicales en común que coinciden con los aborígenes canarios y los habitantes del Norte de África, según Álvarez, R. y Siemens, L., son los siguientes<sup>8</sup>:

*a) Dentro de la preferencia común por el canto colectivo, en la gran franja bereber del tercio septentrional del continente, es frecuente la división física del grupo en dos coros, uno para cada sexo, y, aun cantando todos juntos la misma melodía, en el África Negra suelen las mujeres confundirse con los hombres (coros mixtos), 1 “La música en la sociedad canaria a través de la historia (I desde el periodo aborígen hasta 1600)”. cantando al unísono con éstos en su registro natural, siendo los hombres los que agudizan, en determinados cantos la voz, para ponerse a los niveles de ellas.*

*b) Es frecuente el recurso de la polifonía por diversos procedimientos en el África Negra, mientras que en la Blanca predomina de manera abrumadora un sentido monódico del canto coral bastante estricto en sus contornos.*

*c) En el mundo bereber se excluye la polirritmia, predominando los acentos elementales (mayormente en sistemas binarios) marcados por percusiones regulares, simples y contundentes. Algo que contrasta con la exuberancia polirrítmica que nos ofrecen las diversas culturas del África Negra.*

---

<sup>8</sup> Talavera C. y Coello J. (2010). Estudio organológico sobre el origen del tajaraste. En M.A.Ortiz (cord.), *Arte y ciencia: Creación y responsabilidad*, (p. 31-32). Coimbra: Editor Fernando Ramos.

*d) Nos encontramos con una pobreza de recursos instrumentales en el mundo bereber, con un gusto por la simetría y el orden en la disposición del grupo y un canto colectivo ordenado, fuerte y enfático. Los géneros tenidos por más genuinos y tradicionales se ejecutan sólo mediante los medios corporales (voces, pies y manos), con ausencia hasta épocas más recientes de cualquier otro instrumento.*

Todos los estudios del ritmo del Tajaraste de Tenerife coinciden que su procedencia es aborígen, a este ritmo no se le ha encontrado ninguna comparativa a día de hoy. Tenemos que destacar que por encima de los cambios musicales en referencia al texto cantado con motivos religiosos que usaron los castellanos para suavizar el paganismo al baile, no cabe duda que su procedencia es aborígen.

Por el contrario, en el Tajaraste de la Gomera estudios como el de Siemens aportan que el baile del tambor es una “danza de marcadas concomitancias artúricas”. Posteriormente Maximiano Trapero se encargó de comprobar paralelismos entre el baile del tambor que es una danza con ritmo de Tajaraste de la Gomera y el baile del pandero de los vaqueiros asturianos.

Aunque de origen incierto, hay autores que relacionan al baile del tambor con “El canario” y otros suponen que es un baile pastoril traído de la península.

Por lo anteriormente dicho podemos decir que existen dos hipótesis del origen del Tajaraste, una de origen africano donde destaca la instrumentación que tiene, y otra de origen europeo por la coincidencia de patrones rítmicos parecidos siendo el Tajaraste de Tenerife de origen prehispánico y el de la Gomera sin una respuesta definitiva de su origen en alternancia con estas dos teorías. (Talavera y Coello, 2010).

La base rítmica del baile del tambor se interpreta con dos instrumentos musicales, las chácaras y el tambor, en su danza nos encontramos con un baile de filas enfrentadas de hombres y mujeres que ha llegado con gran pureza en la actualidad. Todo esto está acompañado por un canto que produce un solista y repite el coro al son de las chácaras y los golpes de baqueta en el aro del tambor.

La base rítmica del baile del tambor coincide con otras muchas danzas rituales y procesionales de la isla de Tenerife, como son las de Guamasa, Las Mercedes, Tegueste, Güimar, Igueste de Candelaria, Chimiche. (Talavera y Coello, 2010).



### 3.5 América Latina y el proceso de la sesquiáltera

El tratamiento de la hemiola en el proceso de creación de nuevos ritmos a partir del Tajaraste va a ser significativo en este estudio, como se verá posteriormente, y debido a ello se ha tenido que investigar su definición, origen y su comportamiento en otras músicas. Ambas palabras, hemiola y sesquiáltera, hacen alusión a la relación 3:2 y en el campo de la música, eran utilizadas primero para describir las relaciones de altura del sonido.

A comienzos del siglo XV ambas palabras se empezaron a usar también para describir las relaciones rítmicas de la sustitución de tres notas imperfectas por dos notas perfectas.

En ritmo, la hemiola o sesquiáltera hace referencia a tres pulsos de igual valor en el tiempo normalmente ocupado por dos, una hemiola vertical repetida se conoce como polirritmia, la célula rítmica más básica del África subsahariana.

Después de esta introducción a la hemiola vamos a tomar referencia de su utilización en otras músicas.

Algunos estudios nos dicen que entre los Siglos XVI al XVIII llegaron a España procedente del continente americano distintas danzas como la zarabanda, chacona, zambapalo, retambico y gurumbé. Estas danzas tenían un marcado corte sensual y aunque por su nombre se querían diferenciar entre ellas lo que es cierto que presentaban una característica común, que es su ritmo.

Este ritmo es conocido como hemiola y técnicamente se conoce como la alternancia o superposición de grupos de sonidos de acentuación binaria y ternaria e igual duración, o como la ejecución, consecutiva o simultánea de un compás en 6/8 y otro en 3/4, o viceversa.

No obstante, a pesar de la apariencia del origen hispano-americano de las danzas anteriormente mencionadas, está demostrado que la sesquiáltera aparece en la música de todo el continente africano. En los ritmos africanos encontramos este tratamiento hemiólico al alternar o superponer patrones rítmicos binarios y ternarios en una misma pieza musical, por lo que con total probabilidad es posible que la práctica del ritmo sesquiáltero llegara a España directamente a través del Magreb desde el Siglo VIII hasta el XV.

En las Cantigas de Santa María, compilada por el Rey Alfonso X (El Sabio) en el Siglo XIII, ya encontramos una estructura rítmica con ritmo de sesquiáltera.

Si tenemos en cuenta lo comentado anteriormente no nos queda sino concluir que, lo que en realidad se produjo en América fue que los esclavos traídos de África al continente se reencontraron con el patrón rítmico que ya les resultaba familiar, el cual adoptaron y re-elaboraron.

Estos ritmos afro arábigos presentes en la música española al llegar a Cuba fueron absorbidos rápidamente por la población, dando lugar a géneros musicales como el punto cubano y el zapateado con una clara connotación africana.

Aquellos elementos de estilo hispano africanos junto con otros netamente africanos, sirvieron a los pobladores de Cuba para la creación de nuevos géneros musicales autóctonos, como la guaracha y la contradanza. (Rodríguez A. [s.f.]

### 3.6 América Latina y el proceso de la binarización

Las canciones y danzas españolas de ritmo sesquiáltero, adoptadas y enriquecidas con síncopas y contratiempos por los habitantes afro-hispano en América desde el siglo XVI, sufrieron una transformación en los siglos XVII y XVIII, dando paso a nuevos géneros musicales que comenzaron a interpretarse en compás de dos por cuatro o cuatro por cuatro, es decir, un compás binario de subdivisión binaria, en vez de seis por ocho, el cual es binario de subdivisión ternaria.

Este proceso se utilizó en las zonas de Suramérica y el Caribe por ser las que recibieron mayor cantidad de esclavos africanos. Todo este territorio se conoce como la franja negra del Atlántico y la conforman las Antillas Mayores, parte de México y América Central, así como partes de Brasil, Uruguay, Argentina y por el oeste hasta Perú.

Para darle una mayor elasticidad rítmica a la música, se utiliza la transformación del ritmo ternario a binario mediante desplazamientos micrométricos de las subdivisiones. Comienza a efectuarse poco a poco durante el siglo XVIII hasta quedar todos esos ritmos escritos al principio en seis por ocho, en dos por cuatro y cuatro por cuatro hacia finales del siglo XIX.

Según Rolando Antonio Pérez, es posible que:

“el proceso de binarización haya sido originado por una tendencia intrínseca del africano a la transformación binaria de los ritmos ternarios en la melodía, la cual se manifiesta principalmente cuando éste se encuentra dentro de un ambiente cultural que no es el suyo original. Es decir, cuando los cantos que entona no pertenecen a su tradición musical, como en el caso del esclavo africano insertado en el contexto cultural hispano-americano”.<sup>9</sup>

“Los patrones rítmicos ternarios adoptaron nuevas formas, pero conservaron características originales que posibilitan su identificación y el trazado de su trayectoria evolutiva”.<sup>10</sup>

Otro ejemplo importante de la binarización en los géneros cubanos es también la guaracha cubana. Al saber que con anterioridad había una guaracha mexicana de subdivisión ternaria en el siglo XVII podemos pensar que con toda probabilidad paso a la isla cubana por medio de la carrera de indias, convirtiéndose posteriormente por medio de la binarización en el Siglo XIX.

Aunque gracias al estudio como el de Eduardo Sánchez de Fuentes en su artículo "*Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero*" sabemos que se compusieron en Cuba guarachas tanto de ritmo ternario como binario, como de ambos ritmos como con la Contradanza cubana.

Señala Sánchez de Fuentes al respecto, en su libro llamado *El folklore en la música cubana* que<sup>11</sup>:

*“Conviene los más notables musicógrafos en que la Guaracha fue un baile español que existió en España y que transfigurado y mixtificado por la influencia del tiempo y de la ley de la evolución que todo alcanza, aún perdura en América y en Nápoles.”*

*También dice Sánchez de Fuentes en relación a la métrica de la guaracha lo siguiente: “Cientos de ellas se cantaron por las calles*

---

<sup>9</sup> Rodríguez Ruidíaz A. (s.f.). *El origen de la música cubana. Mitos y realidades*. p.30.

<sup>10</sup> Rodríguez Ruidíaz A. (s.f.). *El origen de la música cubana. Mitos y realidades*. p. 30.

<sup>11</sup> Rodríguez Ruidíaz A. (s.f.). *El origen de la música cubana. Mitos y realidades*. p. 33

*de la Habana antigua y se popularizaron en la isla escritas casi siempre en compás binario o en el de “seis por ocho”, pues rara vez se escribió alguna en “tres por cuatro”.*

*En referencia a este tema debemos incluir un comentario de Emilio Grenet, en el artículo titulado Música cubana. Orientaciones para su conocimiento y estudio, donde menciona el origen español de la guaracha: “El nombre guaracha es común a un baile español que fue seguramente introducido en Cuba, donde pasó por un proceso de adaptación que terminó por someterlo a nuestros ritmos”.*

*También se refiere Grenet en ese artículo a la etapa intermedia en el proceso de binarización de la Guaracha, en el cual la coincidencia en una misma pieza de ambos metros binario y ternario era la regla general y no la excepción.*

*Nos dice Grenet en su artículo que “...Siempre consideramos a la Guaracha, a la que conocimos en su ambiente postrero, como un cuadro de combinaciones rítmicas (6/8 o 3/4 con 2/4) en un orden no reglamentado... al 2/4 del bolero sucede un 6/8 de clave, o viceversa, para terminar en el típico estribillo de una rumba... Por eso nos cuesta trabajo aceptar las Guarachas escritas con una sola medida en el compás.”*

#### 4. Objetivos

Este trabajo parte de una pregunta de tipo exploratorio que puede plantearse así: ¿Cómo han evolucionado los ritmos del Tajaraste desde que fueron interpretados por los instrumentos aborígenes?, ¿Cómo pueden utilizarse esos ritmos en las nuevas fórmulas de fusión de la música? ¿Cómo podrían usarse estos nuevos patrones rítmicos en la enseñanza para que el folklore se impartiera y se desarrolle a tiempo real más allá de un fin recordatorio?

El objetivo general de este trabajo es mostrar cómo hemos llegado a la creación de patrones rítmicos basados en el Tajaraste para su utilización en la música actual y diseñar actividades de aprendizaje para ser utilizado en un ámbito no formal de educación musical.

Lo reflejaremos con una presentación del resultado de patrones rítmicos y una secuenciación de actividades divididas en sesiones que servirán para explorar la validez de estos ritmos y estas sesiones para compartir estas experiencias con la comunidad docente.

Para llegar a lograr este objetivo con una fundamentación sólida se trabajarán otros objetivos más específicos tales como:

- Describir diferentes teorías del origen del Tajaraste
- Describir la evolución musical de diferentes culturas con puntos en común
- Crear una propuesta de evolución musical a partir del Tajaraste
- Diseñar actividades de aprendizaje para la práctica de la interpretación musical

## 5. Metodología y procedimientos

### 5.1 Metodología

Para lograr los objetivos de este trabajo, es importante tener un estudio etnográfico y auto-etnográfico del mismo.

Conocer los relatos más relevantes de historiadores y cronistas sobre la música canaria en el siglo XV por medio de textos bibliográficos. Instrumentos utilizados por los antiguos pobladores de las Islas Canarias, danzas y ritos con carácter festivo y espiritual practicados.

Estudiar las diferentes teorías sobre el origen del Tajaraste, observar qué planteamientos y comparativas utilizaban.

Otra parte importante es el estudio musical de la cultura amazigh para buscar coincidencias con el Tajaraste

Analizaremos la música africana en Latinoamérica observando los patrones rítmicos procedentes de África y viendo qué método de evolución musical se generó cuando se fusionó con la música europea partiendo de una comparativa rítmico musical.

En general realizaremos un proceso creativo basándonos en la instrumentación aborigen, el uso de la sesquiáltera y la binarización sobre la partitura y una propuesta de nuevos ritmos resultante de estas comparativas para a partir de estos nuevos ritmos crear varias secuencias de actividades para poder dar paso al aprendizaje en el ámbito no formal musical.

## 5.2 Procedimientos

### 5.2.1 Procedimiento tímbrico del Tajaraste de La Gomera



*Figura 1:* Tajaraste de La Gomera. Fuente: Elaboración propia

Esta es la transcripción rítmica del Tajaraste de La Gomera en la que nos hemos basado escuchando varios fragmentos de audios, y hemos transcrito el motivo rítmico más usado en la totalidad de estas grabaciones. Es importante comentar que el sonido de las chácaras varía con la adición y substracción de semicorcheas a lo largo de la interpretación, pero este patrón elegido es el que más impera en todas las grabaciones escuchadas.

Se caracteriza por dos timbres, uno grave interpretado en el tambor y otro agudo en las chácaras.

La corchea picada y con rombo es un golpe casi insistente en algunas de las grabaciones, su dinámica depende de factores como el toque personal de cada intérprete por lo que se ha de tener en cuenta que muchas veces puede interpretarse con dinámica piano u omitirse.

Como vimos anteriormente los relatos más fiables dicen que los aborígenes canarios interpretaban sus ritmos con percusión corporal, entrechocando las palmas de las manos, saltando con collares de cuentas y sacudiendo sonajeros de conchas, y eso justamente es lo que se va a probar con este patrón.

Al estudiar la forma de interpretar sus ritmos otros pueblos imazighen, nos encontramos que está muy extendida la acción de golpear con las palmas de las manos, coincidiendo también en esos bailes con saltos y el predominio de voces y de percusión corporales.

Al intentar utilizar este recurso de percusión corporal nos dimos cuenta que si se interpretaban los ritmos con las palmas, al resonar las palmas en un solo timbre no tenían lógica los golpes que coinciden en unísono en el tambor y las chácaras, por lo tanto, al ser el timbre similar esos golpes en unísono se transforman en un único golpe.

También observé que es muy complicado, incluso me atrevo a decir que es inviable, interpretar el patrón de chácaras con las manos por un tiempo prolongado, tal y como dicen los cronistas, estos ritmos se hacían en este tipo de danzas rituales y festivas, por lo tanto, no se puede interpretar el patrón entero de chácaras palmeando una sola persona. Les invito a que lo prueben.

No obstante, creo que los instrumentos idóneos citados con anterioridad para ejecutar este patrón de chácaras serían los idiófonos sacudidos, alguna cerámica con guijarros o pequeños caracoles marinos dentro a modo de sonajero, pero al usarlos únicamente en esta técnica creativa de percusión corporal no se usará ningún instrumento externo que no sea el cuerpo.

Aclarados todos estos puntos usamos una nueva técnica obtenida de este proceso creativo, de variación rítmica, y que consiste en eliminar los golpes de chácaras que llegan al unísono con el tambor.



*Figura 2:* Tímbrico del Tajaraste de La Gomera. Fuente: Elaboración propia

En la *Figura 2* aparecen los unísonos que pasan al tambor y el golpe fantasma del tambor en silencio, por lo que el ritmo que surge queda de la siguiente manera: 5 golpes a palmear por un individuo o grupo y 5 por otros.





Figura 3: Clave Tajaraste de La Gomera. Fuente: Elaboración propia

Utilizando solo el patrón rítmico resultante del sonido de chácaras (*Figura 3*), me llamó muchísimo la atención que coincidía en número de golpes y forma sincopada a las claves afrocubanas. Esta clave es muy importante en este trabajo, ya que esta nueva clave “Gomera” se puede utilizar a partir de ahora con otros patrones rítmicos de subdivisión ternaria dentro de un ritmo conocido.

### 5.2.2. Proceso sesquiáltero del Tajaraste de la Gomera

Basándome en el estudio de la hemiola en otras músicas, en particular la hemiola en África y Cuba como he descrito anteriormente, he podido observar que existen coincidencias claras para hacer este tipo de tratamiento.

Canarias coincide musicalmente en la fusión cultural de raíz española y africana. Por lo tanto, realizo esta otra técnica de variación rítmica que consiste en añadir la sesquiáltera o hemiola a los antiguos y nuevos patrones de Tajaraste.



Figura 4: Sesquiáltero Tajaraste de La Gomera. Fuente: Elaboración propia

En la *Figura 4* se ha mostrado el patrón completo del Tajaraste de La Gomera con el pulso de sesquiáltera a corchea con puntillo.

### 5.2.3 Proceso por binarización del Tajaraste de La Gomera

Este recurso técnico surge del análisis de la música afrolatina y en particular la afrocubana por dos grandes razones.

La primera es el origen cultural, etnias africanas que mezclaron su cultura con etnias europeas, en particular castellanas, y la segunda la gran catalogación e importancia que tienen esos ritmos en su país y en el mundo en general.

He utilizado los patrones rítmicos del bembe para explicar el proceso de binarización.

El bembe, también conocido como 6/8, es un ritmo binario de subdivisión ternario puramente de raíz africana afincado en cuba desde la llegada de los primeros esclavos provenientes de África. De la binarización de su clave salen otras como la clave de rumba.

Me he dado cuenta que en los golpes que caen a “tempo” casi no se detecta ese cambio ya que, aunque tenga una duración por ejemplo de negra con puntillo en un seis por ocho y una negra en cuatro por cuatro al quedar la parte totalmente rellena, no se aprecia ningún cambio.

No ocurre lo mismo con los golpes que están fuera del golpe a “tempo”, en este caso a dos tercios y tres tercios en un compás de subdivisión ternaria o a dos cuartos, tres cuartos y cuatro cuartos en un compás de subdivisión binaria. En este caso si se aprecia un cambio micrométrico y tuve que utilizar cálculos matemáticos para realizar la siguiente fórmula.

Fórmula de binarización:

$$\frac{1}{3} - \frac{1}{4} = \frac{1}{12}$$

En la siguiente técnica de variación de ternario a binario tomo como ejemplo la clave de subdivisión ternaria del bembe, que pasa a binaria por el proceso de binarización de 1/12 parte de segundo y utilizo esa fórmula para binarizar la clave “canaria” del Tajaraste.

Nos encontramos en el primer pentagrama la clave del bembé en seis por ocho que pasa al segundo pentagrama a clave de rumba a cuatro por cuatro.

En el tercer pentagrama tenemos la clave “Gomera” utilizando la binarización, y en el cuarto pentagrama la clave “Gomera” en seis por ocho.



Figura 5: Binarización Tajaraste de La Gomera. Fuente: Elaboración propia

#### 5.2.4. Proceso tímbrico del Tajaraste de Tenerife



Figura 6: Tajaraste de Tenerife. Fuente: Elaboración propia

Esta es la transcripción rítmica del Tajaraste de Tenerife, para obtenerla he escuchado varios fragmentos de audios y bajo mi criterio he transcrito el motivo rítmico más usado en la totalidad de estas grabaciones, al igual que en patrón rítmico del Tajaraste de La Gomera.

En él existen dos timbres, uno grave interpretado en el tambor y otro agudo por castañuelas. La corchea picada y con rombo en este caso la he puesto en el último golpe ya que en las escuchas hechas en base a los fragmentos de audio así se percibían.

Como en el Tajaraste de La Gomera es un golpe casi insistente en algunas de las grabaciones su dinámica depende de factores como el toque personal de cada intérprete, por lo que este hecho se ha tenido en cuenta para silenciar o dinamizar ese golpe en concreto.

En este patrón vamos a realizar el mismo proceso creativo de percusión corporal, como en el Tajaraste de La Gomera, con la fórmula de que los golpes en unísono se transforman en un único golpe.

No obstante, y tal como he citado con anterioridad, también creo que los instrumentos idóneos para ejecutar este patrón de castañuelas serían los idiófonos sacudidos, alguna cerámica con guijarros o pequeños caracoles marinos dentro a modo de sonajero.

Igualmente, al usar únicamente en esta técnica creativa la percusión corporal no uso ningún instrumento externo que no sea el cuerpo.

Aclarados todos estos puntos utilizamos esta técnica de variación rítmica que consiste en eliminar los golpes de castañuelas que llegan al unísono con el tambor.



Figura 7: Tímbrico Tajaraste de Tenerife. Fuente: Elaboración propia

En este pentagrama aparecen con silencios los unísonos de tambor y castañuelas, por lo que el ritmo que surge queda de la siguiente manera 10 golpes de castañuelas y 8 golpes contando el golpe fantasma de tambor. El mismo pentagrama anterior muestra como los unísonos de las castañuelas desaparecen y forma el nuevo ritmo

para tocar en 2 secciones de palmas, posteriormente dividiremos el ritmo a la mitad para generar 2 claves de 5 y 5 golpes cada una.

En el pentagrama siguiente aparece la clave que la usaremos como una de 10 o 2 de 5 golpes.



Figura 8: Clave Tajaraste de Tenerife. Fuente: Elaboración propia

### 5.2.5 Proceso sesquiáltero del Tajaraste de Tenerife

Basándome en el estudio de la hemiola en otras músicas, en particular la sesquiáltera en África y Cuba como he descrito anteriormente, he podido observar que existen coincidencias claras para hacer este tipo de tratamiento al igual que en el Tajaraste de La Gomera.

Por lo tanto, realizo esta otra técnica de variación rítmica que consiste en añadir la sesquiáltera a los antiguos y nuevos patrones de Tajaraste

A continuación, muestro el patrón completo del Tajaraste de Tenerife con el pulso de sesquiáltera a corchea con puntillo.



Figura 9: Sesquiáltera Tajaraste de Tenerife. Fuente: Elaboración propia

En el siguiente patrón utilizo una hemiola vertical en el que encontramos los golpes de castañuelas y tambor utilizando el primer proceso creativo de percusión corporal.



Figura 10: Sesquiáltera con tímbrico Tajaraste de Tenerife. Fuente: Elaboración propia

Por último, utilizo una hemiola en la que encontramos los golpes de castañuela que se convierten en la clave del Tajaraste de Tenerife completa.



Figura 11. Clave con tímbrico Tajaraste de Tenerife. Fuente: Elaboración propia

#### 5.2.6 Proceso por binarización del Tajaraste de Tenerife

Utilizando la misma técnica que en el patrón del Tajaraste de La Gomera, he utilizado varios patrones rítmicos para entender el proceso de binarización del de Tenerife, entre ellos el patrón del bembe.

Anteriormente comentamos que el bembe es un ritmo ternario puramente africano afincado en Cuba desde la llegada de los primeros esclavos provenientes de África. De la binarización de este ritmo salen otros como la rumba.

En este Tajaraste voy a utilizar el mismo proceso creativo que en el anterior utilizando la misma fórmula de binarización.

Fórmula de binarización:

$$\frac{1}{3} - \frac{1}{4} = \frac{1}{12}$$

Utilizo esa fórmula para binarizar el ritmo que surge del proceso tímbrico de percusión corporal tomando el patrón del Tajaraste de Tenerife, y posteriormente con la clave resultante de los golpes de castañuelas.

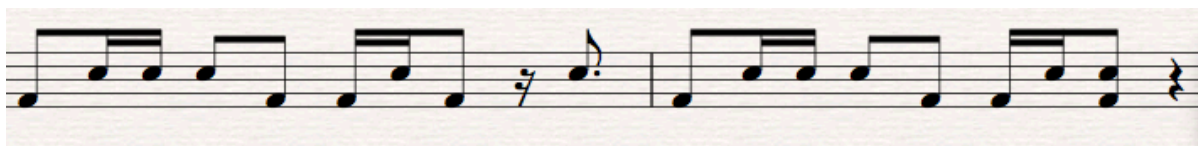


Figura 12: Binarización con tímbrico Tajaraste de Tenerife. Fuente: Elaboración propia



Figura 13: Clave binarización Tajaraste de Tenerife. Fuente: Elaboración propia

## 6. Resultados de la investigación

### 6.1 Procedimientos de experimentación en el ámbito no formal

Se han generado un total de 46 ritmos, que para mayor claridad después observaremos. Hemos querido experimentar este resultado de la investigación desarrollando actividades musicales en el ámbito no formal, para ello, hemos creado varias secuencias de actividades dentro de varias sesiones con 5 sujetos de edades comprendidas entre 11 y 14 años.

El objetivo principal es que el intérprete conozca, reconozca y aprenda el ritmo del Tajaraste y su posible evolución, utilizando la música actual como puente para llegar a ello.

Generamos ciertas inquietudes en referencia a la música urbana y la utilización de recursos TIC.

De esta manera, entraremos en contacto con estos nuevos ritmos para que tomen conciencia de la música popular canaria, cuando al final del proyecto, entendamos que todo este aprendizaje está basado en el Tajaraste tradicional.

Iniciaremos a partir de los siguientes contenidos:

1. Reconocimiento y aplicación de los elementos del lenguaje musical (ritmo, compás, tempo y dinámica) a la audición de pequeñas obras o fragmentos musicales.
2. Identificación de patrones rítmicos en compases binarios, ternarios y cuaternarios.
3. Interpretación y memorización de piezas vocales e instrumentales sencillas de diferentes géneros, estilos y culturas, así como del patrimonio canario.
4. Cumplimiento de las normas que rigen la interpretación individual y en grupo: respeto, tolerancia, silencio, atención al director o directora y al resto de intérpretes, audición interior, memoria, adecuación al conjunto, etc.

Utilizaremos un cuestionario y diferentes rúbricas como herramientas de evaluación, teniendo en cuenta los siguientes estándares de aprendizaje:

1. Reconocimiento y aplicación de los elementos del lenguaje musical ritmo, compás, tempo, dinámica.
2. Interpretación y memorización de piezas vocales, instrumentales.
3. Cumplimiento de las normas de respeto, tolerancia, silencio, atención al director y al resto de intérpretes.
4. Participación interesada, activa y respetuosa en la ejecución de las actividades de interpretación.

Y los tipos de evaluación según el agente utilizados son:

1. Autoevaluación de los sujetos que participa en el proyecto.
2. Coevaluación entre los sujetos que participa en el proyecto.
3. Heteroevaluación del profesor a los sujetos.
4. Heteroevaluación de los sujetos a las sesiones.

Las sesiones están programadas para 45 minutos con 5 minutos libres para cualquier contratiempo. La temporalización de las actividades es aproximada.



### 6.1.1. Primera sesión

#### PRIMERA ACTIVIDAD

- 1) Comenzaremos esta sesión colocando a los intérpretes en filas enfrentadas.
- 2) Se pondrá el audio 1 con la base rítmica del tambor del Tajaraste de La Gomera evolucionado bajo la técnica de binarización.

*(binarización: proceso para crear ritmos binarios partiendo de ritmos ternarios)*



*Figura 14: Tímbrico y binario Tajaraste de La Gomera. Fuente: Elaboración propia*

Comenzaremos a seguir el pulso con las palmas, primero de manera grupal y después el investigador elegirá a cada intérprete para que lo interprete individualmente. Utilizaremos y practicaremos el acento y el silencio, de forma que, guiados por el profesor, acentuaremos y silenciaremos diferentes pulsos del compás. También utilizaremos y practicaremos los cambios de dinámicas de forma progresiva y por salto, esta actividad durará 8 minutos.

#### SEGUNDA ACTIVIDAD

- 1) Se volverá a poner el audio 1 con la base rítmica del tambor del Tajaraste de La Gomera evolucionado bajo la técnica de binarización y comenzaremos a hacer beatbox solo en el primer golpe del toque de tambor, este golpe se corresponde con las notas de la primera línea del pentagrama de la *Figura 14*, mientras, seguimos marcando el pulso con las palmas de las manos.
- 2) Produciremos beatbox en el primer y segundo golpe del audio 1 con la base rítmica del tambor del Tajaraste de La Gomera evolucionado bajo la técnica

de binarización, mientras, seguimos marcando el pulso con las palmas de las manos.

- 3) Produciremos beatbox en el primer, segundo y tercer golpe del audio 1 con la base rítmica del tambor del Tajaraste de La Gomera evolucionado bajo la técnica de binarización, mientras, seguimos marcando el pulso con las palmas de las manos.
- 4) Produciremos beatbox en el primer, segundo, tercer y cuarto golpe del audio 1 con la base rítmica del tambor del Tajaraste de La Gomera evolucionado bajo la técnica de binarización, mientras, seguimos marcando el pulso con las palmas de las manos.
- 5) Produciremos beatbox en el primer, segundo, tercer, cuarto y quinto golpe del audio 1 con la base rítmica del tambor del Tajaraste de La Gomera evolucionado bajo la técnica de binarización, mientras, seguimos marcando el pulso con las palmas de las manos y utilizaremos y practicaremos los cambios de dinámicas de forma progresiva y por salto en el ritmo, esta actividad durará 10 minutos.

### TERCERA ACTIVIDAD

Sin audio, marcamos el pulso con las palmas de las manos para llegar al mismo tempo aproximado que aparece en el audio con la base rítmica del tambor del Tajaraste de La Gomera evolucionado bajo la técnica de binarización. Produciremos beatbox en el primer, segundo, tercer, cuarto y quinto golpe y practicaremos los cambios de dinámicas de forma progresiva y por salto en el ritmo, esta actividad durará 3 minutos.

### CUARTA ACTIVIDAD

El investigador presentará los instrumentos de sonido indeterminado de pequeña percusión y los separará en dos grupos, los de timbre grave que se asemejan al sonido

de tambor y los de timbre agudo que se asemejan al sonido de chácaras, en esta actividad el investigador repartirá solo los de timbre grave. Comenzaremos a tocar el ritmo del tambor del Tajaraste de La Gomera evolucionado bajo la técnica de binarización, primero el investigador y después se irán sumando de uno en uno todos los alumnos. Practicaremos los cambios de dinámicas y de tempo con este ritmo, esta actividad durará 10 minutos.

#### QUINTA ACTIVIDAD

- 1) Se volverá a poner el audio 1 y los intérpretes tocarán con los instrumentos repartidos en la cuarta actividad la base rítmica del tambor del Tajaraste de La Gomera evolucionado bajo la técnica de binarización que han trabajado al mismo tiempo que se escucha el audio, 7 minutos.
  
- 2) El investigador pondrá en el ordenador diferentes ritmos que se fusiona con este audio al mismo tiempo que seguiremos tocando para interiorizar el pulso y el ritmo aprendido, durará 7 minutos

## 6.1.2. Segunda sesión

### PRIMERA ACTIVIDAD

- 1) El investigador pondrá el audio 2 con la base rítmica de chácaras del Tajaraste de La Gomera evolucionado bajo la técnica de binarización y comenzaremos a hacer beatbox solo en el primer golpe del toque de chácaras. Este golpe se corresponde con la figura 15, mientras, seguimos marcando el pulso con las palmas de las manos.



*Figura 15:* Clave binaria Tajaraste de La Gomera. Fuente: Elaboración propia

- 2) Produciremos beatbox en el primer y segundo golpe del audio 2 con la base rítmica del toque de chácaras del Tajaraste de La Gomera evolucionado bajo la técnica de binarización, (Clave binaria Tajaraste de La Gomera), mientras, seguimos marcando el pulso con las palmas de las manos.
- 3) Produciremos beatbox en el primer, segundo y tercer golpe del audio 2 con la base rítmica del toque de chácaras del Tajaraste de La Gomera evolucionado bajo la técnica de binarización, mientras, seguimos marcando el pulso con las palmas de las manos.
- 4) Produciremos beatbox en el primer, segundo, tercer y cuarto golpe del audio 2 con la base rítmica del toque de chácaras del Tajaraste de La Gomera evolucionado bajo la técnica de binarización, mientras, seguimos marcando el pulso con las palmas de las manos.

- 5) Produciremos beatbox en el primer, segundo, tercer, cuarto y quinto golpe del audio 2 con la base rítmica del toque de chácaras del Tajaraste de La Gomera evolucionado bajo la técnica de binarización, mientras, seguimos marcando el pulso con las palmas de las manos y utilizaremos y practicaremos los cambios de dinámicas de forma progresiva y por salto en el ritmo, esta actividad durará 10 minutos.

### SEGUNDA ACTIVIDAD

Sin audio, marcaremos el pulso con las palmas de las manos para llegar al mismo tempo aproximado que aparece en el audio con la base rítmica del toque de chácaras del Tajaraste de La Gomera evolucionado bajo la técnica de binarización, Produciremos beatbox en el primer, segundo, tercer, cuarto y quinto golpe y practicaremos los cambios de dinámicas de forma progresiva y por salto en el ritmo, esta actividad durará 10 minutos.

### TERCERA ACTIVIDAD

- 1) Repartiremos los instrumentos de sonido indeterminado de pequeña percusión, pero esta vez solo los de timbre agudo que se asemejan al sonido de chácaras. Comenzaremos a tocar el ritmo de la *Figura 15*, primero el profesor y después se irán sumando de uno en uno todos los intérpretes.
- 2) Practicaremos los cambios de dinámicas y de tempo con este ritmo, esta actividad durará 15 minutos.

### CUARTA ACTIVIDAD

- 1) Se volverá a poner el audio 2 de la base rítmica del toque de chácaras del Tajaraste de La Gomera evolucionado bajo la técnica de binarización y los intérpretes lo tocarán con los instrumentos repartidos en la octava actividad al mismo tiempo que se escucha el audio. 10 minutos.

- 2) El investigador pondrá en el ordenador diferentes ritmos que se fusiona con este segundo motivo al mismo tiempo que seguiremos tocando para interiorizar el pulso y el ritmo aprendido, durará 10 minutos.

### 6.1.3. Tercera sesión

#### PRIMERA ACTIVIDAD

Comenzaremos colocando a los intérpretes en filas enfrentadas y sin audio, marcamos el pulso con las palmas de las manos para llegar al mismo tempo aproximado que aparecían en los audios escuchados, produciremos beatbox en una de las filas con los golpes que aparecen en la primera línea del pentagrama de la figura 14 y la otra fila con los golpes del tercer espacio del pentagrama de la figura 14, practicaremos los cambios de dinámicas de forma progresiva y por salto en el ritmo completo, esta actividad durará 10 minutos.

#### SEGUNDA ACTIVIDAD

Con los intérpretes en filas enfrentadas, el investigador repartirá los instrumentos de sonido indeterminado de pequeña percusión, en una fila los más graves y en la otra fila los más agudos, el cambio de instrumento durará 1 minuto. Comenzaremos a tocar el ritmo completo de la figura 14, primero el investigador y después se irán sumando de uno en uno todos los intérpretes. Practicaremos los cambios de dinámicas y de tempo con este ritmo, esta actividad durará 10 minutos.

#### TERCERA ACTIVIDAD

- 1) Se pondrá el audio 3 que corresponde a la base rítmica del Tajaraste de La Gomera evolucionado bajo la técnica de binarización y los intérpretes lo tocarán con los instrumentos repartidos en la undécima actividad al mismo tiempo que se escucha el audio 3.

- 2) El investigador pondrá en el ordenador diferentes ritmos que se fusiona con este audio al mismo tiempo que seguiremos tocando para interiorizar el pulso y el ritmo aprendido, durará 2 minutos.
- 3) El investigador explicará el origen de los ritmos de los aborígenes canarios y como los hemos podido utilizar en la música actual y generaremos un debate sobre todas las actividades y sobre el folklore canario con los intérpretes. El tiempo será de 20 minutos.

#### 6.1.4. Cuarta sesión

##### PRIMERA ACTIVIDAD

En esta sesión se necesitarán varios ordenadores con un programa para secuenciar audio previamente instalado y auriculares. En esta sesión el investigador estará conectado con su ordenador a una pantalla o pizarra digital y explicará en directo todos los puntos de cada actividad.

- 1) Dependiendo del número de intérpretes y ordenadores se formarán los grupos equitativamente. Durará aproximadamente 3 minutos.
- 2) El investigador los dirigirá para que enciendan el PC y abran un nuevo proyecto en el programa de audio 2 minutos.
- 3) Posteriormente, los dirigirá para que busquen las dos carpetas que se encontrarán en el escritorio, una de ellas con el nombre de trastesar y la otra música actual. Durará aproximadamente 1 minuto.
- 4) Importarán esas carpetas al nuevo proyecto y quedarán formadas 10 pistas, las 3 primeras con los ritmos de Tajaraste de La Gomera y las 7 últimas con los ritmos de música actual como hip hop o rock. Las pistas quedarán ordenadas como en la figura 16. Durará aproximadamente 1 minuto.



Figura 16: Pistas audio del proyecto. Fuente: Elaboración propia

## SEGUNDA ACTIVIDAD

- 1) Elegirán cada grupo con su criterio una pista de cada carpeta, una de las pistas del 1 al 3 y otra de las pistas del 4 al 10, para ello se necesita hacer los siguientes puntos.
- 2) Silenciar las otras pistas seleccionando el botón de silencio de pista o que corresponde con la letra M de mute y que aparece en azul en la *Figura 17*
- 3) Activar el modo de escucha en forma de loops o modo repetición que corresponde con la barra amarilla justo encima de la primera pista seleccionando el botón de loop para hacer una escucha continua. Durará aproximadamente 2 minutos.



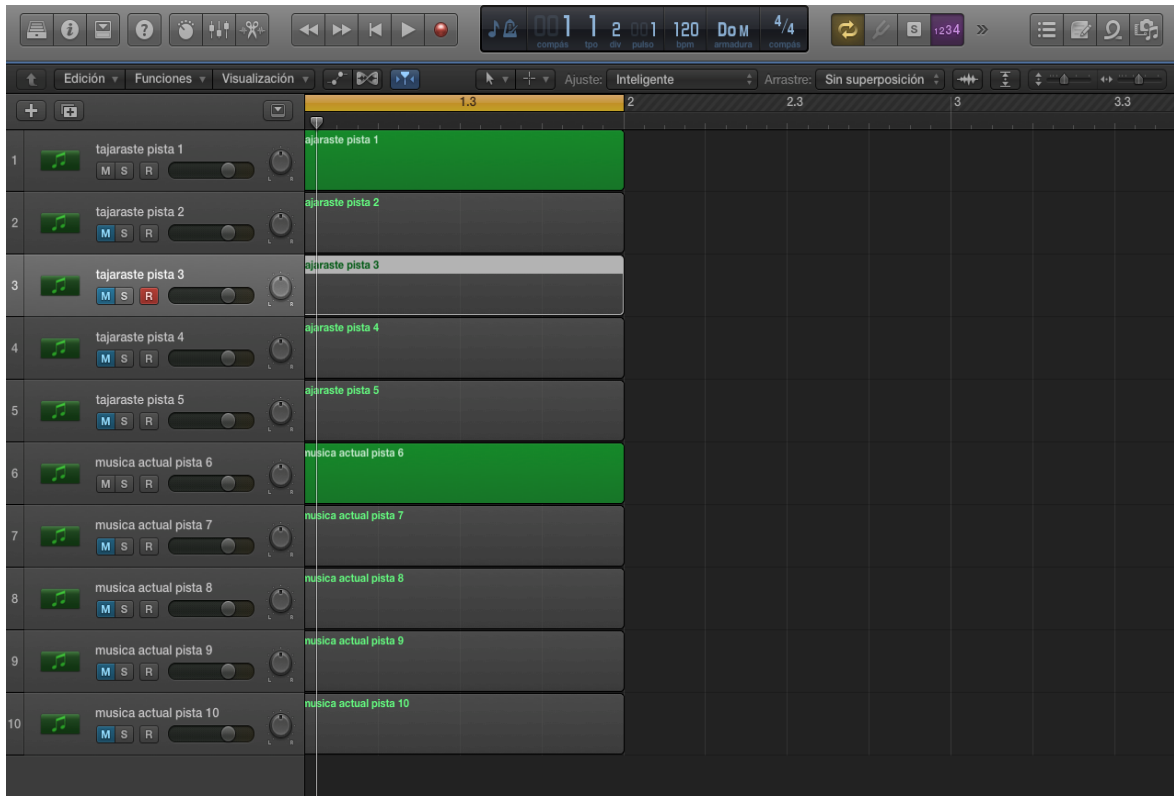


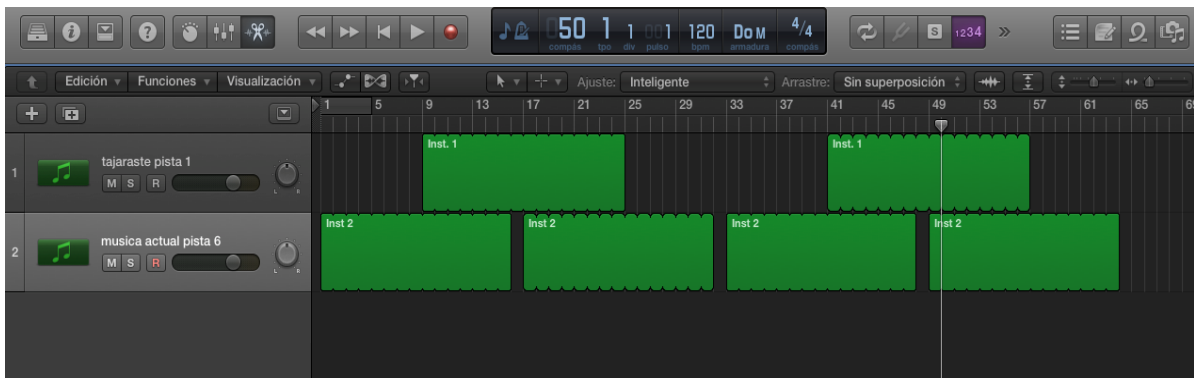
Figura 17: Pistas audio escuchas. Fuente: Elaboración propia

- 4) Activar el sonido dándole a la barra de espacio del teclado o al botón “Play” y empezarán a escuchar los ritmos nuevos que se crean.
- 5) Escuchar todas las combinaciones y apuntar en un papel cual les gusta más. Lo ideal es que escuchen todas las pistas de música actual con cada pista de Tajaraste por lo que se formarán 25 pre-escuchas de nuevos ritmos fusionados. Durará aproximadamente 10 minutos.
- 6) Cuando hayan terminado, cada grupo elegirá la fusión de pistas que más les guste y el profesor las escuchará uno por uno y les preguntará por que han elegido esa fusión. Es importante que el investigador coja nota de esas respuestas para saber el gusto musical de los intérpretes. Durará aproximadamente 5 minutos.

## TERCERA ACTIVIDAD

- 1) Los intérpretes comenzarán la secuenciación de una pieza musical de entre 2 y 3 minutos de duración con la siguiente forma.
- 2) Eliminar todas las pistas que no vayan a utilizar seleccionando cada pista y pulsando “eliminar pista” que aparece dándole al botón derecho del ratón. Se quedará un proyecto con 2 pistas como aparece en la *Figura 17*.
- 3) Empezar a secuenciar seleccionando y arrastrando las pistas de color verde para duplicar el loop.
- 4) El investigador comentará la importancia de agregar o quitar loops cada 4, 8 o 16 compases para que tenga la forma de la pieza una mayor coherencia musical, aunque no es una norma.
- 5) Al final de la secuenciación quedará una pieza musical parecida a la *Figura 18*.

La duración de la actividad será de unos 5 minutos aproximadamente.



*Figura 18:* Secuenciación. Fuente: Elaboración propia

## CUARTA ACTIVIDAD

- 1) Se utilizarán los silencios y las dinámicas y el investigador le enseñará a cada grupo como editarlo de la siguiente forma.
- 2) Se activa el botón de automatización de efectos que aparece en amarillo justo a la derecha del botón de visualización.
- 3) El efecto que vamos a usar es el de volumen y sale por defecto por lo que no tocaremos este botón.
- 4) Aparece una línea amarilla en horizontal y haciendo doble clic se activará en los puntos que desees.
- 5) Los intérpretes moverán los puntos y escucharán que cuando bajan el punto se baja la música.
- 6) Cada grupo utiliza los silencios y las dinámicas con su criterio propio.

La duración de la actividad será de unos 8 minutos aproximadamente.



*Figura 19:* Automartizar dinámicas. Fuente: Elaboración propia

## QUINTA ACTIVIDAD

- 1) El investigador le enseñará a cada grupo como mezclar de la siguiente forma.
- 2) Se activa el botón de automatización de mezcla que se corresponde con el sexto a la derecha de la parte superior izquierda y que aparece en gris oscuro en la imagen 5. Al instante aparece los “Faders” o palancas de volumen de pista en la parte inferior.
- 3) Los intérpretes activan la música y ajustan el sonido de las dos pistas subiendo y bajando los “Faders” con el ratón.
- 4) Es importante que el investigador avise que no pueden pasarse de 0.0 db en el canal de master que aparece en rosa en la parte inferior a la derecha de la figura 20.

La duración de la actividad será de unos 8 minutos aproximadamente.



Figura 20: Mezclar audios. Fuente: Elaboración propia

Para mayor claridad con el trabajo dispuesto, a la hora de trabajar las sesiones en el “Tajaraste de Tenerife” se seguirán los mismos pasos y actividades que se han planteado en el “Tajaraste de La Gomera”, surgiendo en este caso un total de 8 sesiones de aprendizaje para la práctica de dicho material mencionado anteriormente.

## 6.2 Ritmos resultantes del proceso

Como comentamos con anterioridad el número total de ritmos que han surgido son 46, utilizando todos estos procesos creativos, donde encontraremos algunos con evolución del ritmo principal, otros con la creación de nuevas claves y también patrones para tocar en grupo o individualmente.

Estos ritmos parten del ritmo principal de ambos y aparecerán en subdivisión ternaria y binaria.

A la hora de la práctica musical se pueden utilizar en cualquier instrumento, siendo los más óptimos los de percusión.

Mostraremos en primer lugar su nombre y su orden por medio de números para hacer más fácil su búsqueda en la partitura y posteriormente la partitura escrita.

1. Ritmo resultante del Proceso tímbrico del Tajaraste de La Gomera.
2. Ritmo resultante del Proceso tímbrico del Tajaraste de La Gomera.
3. Clave resultante del Proceso tímbrico del Tajaraste de La Gomera.
4. Clave resultante en corcheas y negras del Proceso tímbrico del Tajaraste de La Gomera.
5. Clave final del Proceso tímbrico del Tajaraste de La Gomera.
6. Ritmo resultante del Proceso sesquiáltero del Tajaraste de La Gomera.
7. Ritmo resultante del Proceso sesquiáltero y tímbrico del Tajaraste de La Gomera.
8. Clave resultante del Proceso sesquiáltero y tímbrico del Tajaraste de La Gomera.
9. Clave resultante en corcheas y negras del Proceso sesquiáltero y tímbrico del Tajaraste de La Gomera.
10. Clave final del Proceso sesquiáltero y tímbrico del Tajaraste de La Gomera.
11. Ritmo resultante del Proceso de binarización y tímbrico del Tajaraste de La Gomera.

12. Clave resultante del Proceso de binarización y tímbrico del Tajaraste de La Gomera.
13. Clave final del Proceso de binarización del Tajaraste de La Gomera.
14. Ritmo resultante en subdivisión ternaria para combo y/o drumset del Tajaraste de La Gomera.
15. Ritmo resultante en subdivisión ternaria para combo y/o drumset del Tajaraste de La Gomera.
16. Ritmo resultante en subdivisión ternaria para combo y/o drumset del Tajaraste de La Gomera.
17. Ritmo resultante en subdivisión ternaria para combo y/o drumset del Tajaraste de La Gomera.
18. Ritmo resultante en subdivisión ternaria para combo y/o drumset del Tajaraste de La Gomera.
19. Ritmo resultante en subdivisión ternaria para combo y/o drumset del Tajaraste de La Gomera.
20. Ritmo resultante en subdivisión ternaria para combo y/o drumset del Tajaraste de La Gomera.
21. Ritmo resultante en subdivisión ternaria para combo y/o drumset del Tajaraste de La Gomera.
22. Ritmo resultante en subdivisión binaria para combo y/o drumset del Tajaraste de La Gomera.
23. Ritmo resultante en subdivisión binaria para combo y/o drumset del Tajaraste de La Gomera.
24. Ritmo resultante en subdivisión binaria para combo y/o drumset del Tajaraste de La Gomera.
25. Ritmo resultante en subdivisión binaria para combo y/o drumset del Tajaraste de La Gomera.
26. Ritmo resultante en subdivisión binaria para combo y/o drumset del Tajaraste de La Gomera.

27. Ritmo resultante del Proceso tímbrico del Tajaraste Tenerife.
28. Clave resultante del Proceso tímbrico del Tajaraste Tenerife.
29. Ritmo resultante del Proceso sesquiáltero del Tajaraste de Tenerife.
30. Ritmo resultante del Proceso sesquiáltero y tímbrico del Tajaraste de Tenerife.
31. Clave resultante del Proceso sesquiáltero y tímbrico del Tajaraste.
32. Ritmo resultante del Proceso de binarización y tímbrico del Tajaraste de Tenerife.
33. Clave resultante del Proceso de binarización del Tajaraste de Tenerife.
34. Clave final del Proceso de binarización del Tajaraste de Tenerife.
35. Clave resultante de la partición de la clave final del Proceso de binarización del Tajaraste de Tenerife.
36. Clave resultante de la partición de la clave final del Proceso de binarización del Tajaraste de Tenerife.
37. Ritmo resultante en subdivisión ternaria para combo y/o drumset del Tajaraste de Tenerife.
38. Ritmo resultante en subdivisión ternaria para combo y/o drumset del Tajaraste de Tenerife.
39. Ritmo resultante en subdivisión ternaria para combo y/o drumset del Tajaraste de Tenerife.
40. Ritmo resultante en subdivisión ternaria para combo y/o drumset del Tajaraste de Tenerife.
41. Ritmo resultante en subdivisión ternaria para combo y/o drumset del Tajaraste de Tenerife.
42. Ritmo resultante en subdivisión ternaria para combo y/o drumset del Tajaraste de Tenerife.
43. Ritmo resultante en subdivisión ternaria para combo y/o drumset del Tajaraste de Tenerife.

44. Ritmo resultante en subdivisión binaria para combo y/o drumset del Tajaraste de Tenerife.

45. Ritmo resultante en subdivisión binaria para combo y/o drumset del Tajaraste de Tenerife.

46. Ritmo resultante en subdivisión binaria para combo y/o drumset del Tajaraste de Tenerife.

### RITMOS RESULTANTES DEL PROCESO CREATIVO

\*Cada ritmo o clave equivale a un pentagrama.

The figure displays four musical examples, numbered 1 through 4, illustrating rhythms from the Tajaraste of Tenerife. Each example is presented on a single staff with a 6/8 time signature.

- Example 1:** A piano part (indicated by a 'p' dynamic marking) consisting of two measures. The first measure contains six eighth notes (quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note). The second measure contains six eighth notes (quarter note, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note).
- Example 2:** A drum part (labeled 'Dr.') consisting of two measures. The first measure contains six eighth notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The second measure contains six eighth notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note.
- Example 3:** A drum part (labeled 'Dr.') consisting of two measures. The first measure contains six eighth notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The second measure contains six eighth notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note.
- Example 4:** A drum part (labeled 'Dr.') consisting of two measures. The first measure contains six eighth notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The second measure contains six eighth notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note.

Figura 21: Ritmos Tajaraste 1 - 4. Fuente: Elaboración propia



5

Dr.

6

Dr.

7

Dr.

8

Dr.

9

Dr.

Figura 22 Ritmos Tajaraste 5 - 9. Fuente: Elaboración propia

10

Dr.

11

Dr.

12

Dr.

13

Dr.

14

Dr.

Figura 23: Ritmos Tajaraste 10 - 14. Fuente: Elaboración propia

15  
Dr. 


16  
Dr. 


17  
Dr. 


18  
Dr. 

19  
Dr. 

Figura 24: Ritmos Tajaraste 15 - 19. Fuente: Elaboración propia

20  
Dr. 

21  
Dr. 

22  
Dr. 

23  
Dr. 

24  
Dr. 

Figura 25: Ritmos Tajaraste 20 - 24. Fuente: Elaboración propia

25  
Dr. 

26  
Dr. 

27  
Dr. 

28  
Dr. 

29  
Dr. 

Figura 26: Ritmos Tajaraste 25 - 29. Fuente: Elaboración propia

30

Dr. 

31

Dr. 

32

Dr. 

33

Dr. 

34

Dr. 

Figura 27: Ritmos Tajaraste 30 - 34. Fuente: Elaboración propia

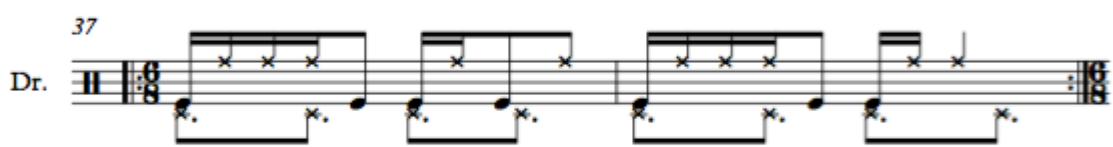


Figura 28: Ritmos Tajaraste 35 - 39. Fuente: Elaboración propia

40

Dr.

41

Dr.

42

Dr.

43

Dr.

44

Dr.

Figura 29: Ritmos Tajaraste 40 - 44. Fuente: Elaboración propia





Figura 30: Ritmos Tajaraste 45 y 46. Fuente: Elaboración propia

## 7. Conclusiones

### 7.1 Conclusiones de la investigación

Analizando el conjunto de fuentes, hemos llegado a la conclusión de que hemos encontrado varias coincidencias en cuanto al posible Tajaraste interpretado por los aborígenes canarios y otras culturas imazighen en la actualidad. Coincidencias como la instrumentación, la estructura formal del canto y el baile son unas de ellas, aunque no voy a apoyar o contradecir ninguna de las dos teorías sobre su origen, ya que también debo decir que, escuchando bailes de origen asturiano, también tienen ritmos parecidos si los comparamos con el Tajaraste de La Gomera.

Con la realización de este trabajo hemos comprendido mejor los instrumentos utilizados por los aborígenes canarios, esto nos sirvió para realizar nuevos ritmos y sobre todo para descubrir “claves” dentro del Tajaraste, algo que si no llega a ser por esta profundización no hubiera sido posible.

Personalmente me parece uno de los hallazgos más importantes de toda la investigación, poder tener claves con una identidad propia y poder fusionarlas con cualquier estilo de música, es totalmente un lujo al servicio de pocos.

Hemos entendido las particularidades sonoras de la sesquiáltera y el poder que tiene para caracterizar a la música si se utiliza rítmicamente. De esta manera, estos nuevos ritmos tratados con ella, se han convertido en ritmos más enérgicos y más bailables y a partir de esto tenemos un recurso más para generar nuevos ritmos.

Por otro lado, hemos investigado sobre una fórmula para cambiar de subdivisión ternaria a binaria y viceversa. Nunca lo hubiera pensado si no llega a ser por todo este proceso.

Con todo esto, el poder hacer una bossa-nova en seis por ocho por medio de una fórmula matemática, pensar en un nuevo jazz afro-latino interpretado únicamente con claves y ritmos provenientes del archipiélago canario y poder poner esto al servicio de la sociedad con actividades de aprendizaje claramente diseñadas, opinamos que se abre una puerta para la enseñanza de la música con estos resultados obtenidos en este trabajo de investigación.

## 7.2 La prospectiva de futuro

En referencia al Tajaraste de La Gomera se crean nuevas preguntas tales como ¿Son estas danzas y músicas asturianas originarias de ese lugar? En caso afirmativo, ¿Desde cuándo está contrastado que son originarias?, ¿No podrían venir esos bailes de pastores “astúricos” al igual que el Tajaraste de la misma raíz amazigh? ¿Podrían haberse introducido en la península ibérica desde el Magreb en la ocupación árabe desde el 711 a 1492 D.C.? O tal vez, ¿Llegaron esos ritmos desde África mucho antes en una gran migración a causa de la desertización del desierto del Sahara?

Todas estas preguntas deberían hacerse para ofrecer una teoría clara, pero también, hemos de matizar que ninguna de ellas interrumpe el proceso creativo, aunque en este trabajo, se ha querido crear nuevos ritmos a partir de coincidencias como la geográfica y cultural.

En cuanto al proceso exploratorio de los ritmos con el diseño de secuencias de aprendizaje, concluimos que el resultado es satisfactorio. Hemos creado una visión diferente para enseñar e interpretar la música tradicional canaria a partir de su ritmo matriz y se abre un nuevo campo para que deje de enseñarse como una muestra del pasado o en estado de conservación continua sin poderse evolucionar.

### 7.3 Reflexión sobre el desarrollo competencial alcanzado en el TFM

Hemos descubierto que todas las secuencias de actividades se han realizado satisfactoriamente y todos los intérpretes han mostrado un gran entusiasmo en general.

La idea de practicar estos ritmos con el cuerpo y con instrumentos de percusión como si se tratara de una batucada ha sido favorable. También ha sido muy favorable la utilización de secuenciadores musicales para crear nuevos ritmos con música urbana.

Consideramos que fue muy gratificante ver a los intérpretes como diferenciaban entre los sonidos los golpes de tambor y chácaras de los nuevos ritmos, diferenciando entre islas y timbre. Por lo tanto, se generó la evidencia que ya estaban aprendiendo sobre la música tradicional canaria sin prácticamente saber nada de sus ritmos originales y estaban tan motivados y contentos que se les veía con curiosidad de aprender más sobre ello, por lo tanto, el desarrollo competencial ha sido muy favorable como se esperaba a priori.

Se han alcanzado las siguientes competencias:

1. CE19 - Adquirir criterios de selección y elaboración de materiales educativos.
2. CE20 - Fomentar un clima que facilite el aprendizaje y ponga en valor las aportaciones de los estudiantes.
3. CE25 - Identificar los problemas relativos a la enseñanza y aprendizaje de las materias de la especialización y plantear alternativas y soluciones.
4. CE26 - Conocer y aplicar metodologías y técnicas básicas de investigación y evaluación educativas y ser capaz de diseñar y desarrollar proyectos de investigación, innovación y evaluación.

Por todo ello, ha sido positiva, ya que, se han conseguido los objetivos que se trazaron. Entre ellos, la de sembrar una semilla en los intérpretes bajo la creencia de que, ellos por sí mismos, pueden ser perfectamente partícipes de un cambio musical en sus raíces culturales.

## Bibliografía

- Álvarez R. Y Siemens L. (1988). The lithophonic use of large natural rocks in the prehistoric Canary Islands. (pp.1-10) *En* The archaeology of early music cultures. [s.l.].
- Anouck G. (1992). Musique touarègue:du symbolisme politique à une singularisation esthétique. En préface de Dominique Casajus. Paris. Ed: L'Harmattan
- Kárpáti, J. (1961). Mélodie, vers et structure strophique dans la musique berbère (imazighen) du Maroc Central. En *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. (s.l.) Ed: Akademiai Kiadó
- Motta N. (2002). Música popular brasileña: El sonido de la historia. Madrid. Ed: Casa de América.
- Ortiz, F. (1975). La música afrocubana. Madrid : Ed. Júcar.
- Philip D. (1979). A repertory of ideas: the music of the "Rwais", Berber professional musicians from Southwestern Morocco. (s.l.) Ed: Schuyler.
- Siemens L. (1969). Instrumentos de sonido en habitantes prehistóricos de las Islas Canarias. en *Estudios Atlánticos* 15 (pp. 355-366). Madrid. Editor: Cabildo de Gran Canaria
- Talavera C. y García J. (2010). Estudio organológico sobre el origen del tajaraste. En M.A.Ortiz (cord.), *Arte y ciencia: Creación y responsabilidad*, (pp. 29-50). Coimbra. Editor: Fernando Ramos.
- Trapero, M. (1987). *Romancero de la Isla de La Gomera*. Madrid. Ed: Lemus

## Webgrafía

GEVIC. (2017). Canciones y bailes guanches. En *Natura y cultura*.

Recuperado de:

[https://www.gevic.net/info/contenidos/mostrar\\_contenidos.php?idcat=26&idcap=285&idcon=2107](https://www.gevic.net/info/contenidos/mostrar_contenidos.php?idcat=26&idcap=285&idcon=2107)

GEVIC. (s.f.). El problema del origen, En *Natura y cultura*. Recuperado de:

[http://www.gevic.net/info/contenidos/mostrar\\_contenidos.php?idcat=2&idcap=10&idcon=180](http://www.gevic.net/info/contenidos/mostrar_contenidos.php?idcat=2&idcap=10&idcon=180)

Rodríguez Ruidíaz, A. (s.f.). El origen de la música cubana. Mitos y realidades. Recuperado de:

[http://www.academia.edu/4832395/El\\_origen\\_de\\_la\\_m%C3%BAsica\\_cubana.\\_Mitos\\_y\\_realidades](http://www.academia.edu/4832395/El_origen_de_la_m%C3%BAsica_cubana._Mitos_y_realidades)

## Audios

1. <https://www.youtube.com/watch?v=mY7n85Wlu1E>
2. <https://www.youtube.com/watch?v=hakfDbEJ58c>
3. [https://www.youtube.com/watch?v=A7LuHZ-\\_tn4](https://www.youtube.com/watch?v=A7LuHZ-_tn4)
4. <https://www.youtube.com/watch?v=po-D3z23H2c>
5. <https://www.youtube.com/watch?v=d2yDN-nN2k0>
6. <https://www.youtube.com/watch?v=kmQVSMKzT7E>
7. <https://www.youtube.com/watch?v=KV1RECg34WI>
8. <https://www.youtube.com/watch?v=9uOfbhSj7BU>
9. <https://www.youtube.com/watch?v=v7PrKIHnJ4c>
10. <https://www.youtube.com/watch?v=nRmqc4Qwr2g>
11. <https://www.youtube.com/watch?v=oxBQO-fzbUA>
12. <https://www.youtube.com/watch?v=-OqMbaokcGE>
13. <https://www.youtube.com/watch?v=Jc9OLrQmuLM>

## Anexos

### Anexo 1. Rúbrica para la autoevaluación y la coevaluación.

ASPECTOS A VALORAR	NO TAN BIEN	BIEN	MUY BIEN
Reconocimiento y aplicación de los elementos del lenguaje musical ritmo, compás, tempo, dinámica.			
Interpretación de piezas vocales, instrumentales.			
Cumplimiento de las normas de respeto, tolerancia, silencio, atención al director y al resto de intérpretes.			
Participación interesada, activa y respetuosa en la ejecución de las actividades de interpretación.			



Anexo 2. Rúbrica para la heteroevaluación.

Cuadro para la Heteroevaluación del sujeto a las sesiones.

ASPECTOS A VALORAR	NO TAN BIEN	BIEN	MUY BIEN
Contenidos y materiales de las sesiones			
Capacidades del investigador para impartir las sesiones			
Trato del investigador hacia el intérprete.			
A partir de este proyecto, ¿cómo valoras tu mayor interés por el conocimiento de la música tradicional canaria, como el Tajaraste?			

### Anexo 3. Rúbrica de evaluaciones.

AUTOEVALUACIÓN = A

COEVALUACION= C

HETEREOEVALUACIÓN= H

ELSA 11 AÑOS.

ASPECTOS A VALORAR	NO TAN BIEN	BIEN	MUY BIEN
Reconocimiento y aplicación de los elementos del lenguaje musical, ritmo, compás, tempo, dinámica.		AH	C
Interpretación y memorización de piezas vocales, instrumentales.	H	AC	
Cumplimiento de las normas de respeto, tolerancia, silencio, atención al director y al resto de intérpretes.		C	AH
Participación interesada, activa y respetuosa en la ejecución de las actividades de interpretación.		AC	H

*Cuadro para la Heteroevaluación del sujeto a las sesiones:*

ASPECTOS A VALORAR	NO TAN BIEN	BIEN	MUY BIEN
Contenidos y materiales de las sesiones.		X	
Capacidades del investigador para impartir las sesiones.		X	
Trato del investigador hacia el intérprete.			X
A partir de este proyecto, ¿cómo valoras tu mayor interés por el conocimiento de la música tradicional canaria, como el Tajaraste?			X

ELSA
Cuestionario sobre el Tajaraste actual.
<p>1. ¿A qué instrumento del Tajaraste tradicional corresponden los golpes de clave del nuevo Tajaraste?</p> <p><b>Sol: Las Chácaras.</b></p> <p>2. ¿Cuántos golpes de clave hay en el nuevo Tajaraste de La Gomera?</p> <p><b>Sol: 5.</b></p> <p>3. ¿Cuántos golpes de clave hay en el nuevo Tajaraste de Tenerife?</p> <p><b>Sol: 10.</b></p> <p>4. ¿Hay compases binarios en los nuevos ritmos del Tajaraste aprendidos?</p> <p><b>Sol: Sí.</b></p> <p>5. ¿En cuáles de los ritmos aparecen los compases binarios?</p> <p><b>Sol: Ambos.</b></p>

NURIA 11 AÑOS

ASPECTOS A VALORAR	NO TAN BIEN	BIEN	MUY BIEN
Reconocimiento y aplicación de los elementos del lenguaje musical ritmo, compás, tempo, dinámica.		A	CH
Interpretación y memorización de piezas vocales, instrumentales.		A	CH
Cumplimiento de las normas de respeto, tolerancia, silencio, atención al director y al resto de intérpretes.		C	AH
Participación interesada, activa y respetuosa en la ejecución de las actividades de interpretación.		AC	H

*Cuadro para la Heteroevaluación del sujeto a las sesiones:*

ASPECTOS A VALORAR	NO TAN BIEN	BIEN	MUY BIEN
Contenidos y materiales de las sesiones.		X	
Capacidades del investigador para impartir las sesiones.		X	
Trato del investigador hacia el intérprete.			X
A partir de este proyecto, ¿cómo valoras tu mayor interés por el conocimiento de la música tradicional canaria, como el Tajaraste?			X

NURIA
Cuestionario sobre el Tajaraste actual.
<p>1. ¿A qué instrumento del Tajaraste tradicional corresponden los golpes de clave del nuevo Tajaraste?</p> <p><b>Sol: Chácaras.</b></p> <p>2. ¿Cuántos golpes de clave hay en el nuevo Tajaraste de La Gomera?</p> <p><b>Sol: 5.</b></p> <p>3. ¿Cuántos golpes de clave hay en el nuevo Tajaraste de Tenerife?</p> <p><b>Sol: 10.</b></p> <p>4. ¿Hay compases binarios en los nuevos ritmos del Tajaraste aprendidos?</p> <p><b>Sol: Sí.</b></p> <p>5. ¿En cuáles de los ritmos aparecen los compases binarios?</p> <p><b>Sol: En los dos que hemos visto.</b></p>

## LUIS 11 AÑOS

ASPECTOS A VALORAR	NO TAN BIEN	BIEN	MUY BIEN
Reconocimiento y aplicación de los elementos del lenguaje musical ritmo, compás, tempo, dinámica.	CH	A	
Interpretación y memorización de piezas vocales, instrumentales.	H	AC	
Cumplimiento de las normas de respeto, tolerancia, silencio, atención al director y al resto de intérpretes.		CH	A
Participación interesada, activa y respetuosa en la ejecución de las actividades de interpretación.		ACH	

*Cuadro para la Heteroevaluación del sujeto a las sesiones:*

ASPECTOS A VALORAR	NO TAN BIEN	BIEN	MUY BIEN
Contenidos y materiales de las sesiones.			X
Capacidades del investigador para impartir las sesiones.			X
Trato del investigador hacia el intérprete.			X
A partir de este proyecto, ¿cómo valoras tu mayor interés por el conocimiento de la música tradicional canaria, como el Tajaraste?			X

LUIS
Cuestionario sobre el Tajaraste actual.
<p>1. ¿A qué instrumento del Tajaraste tradicional corresponden los golpes de clave del nuevo Tajaraste?</p> <p><b>Sol: A las Chácaras.</b></p> <p>2. ¿Cuántos golpes de clave hay en el nuevo Tajaraste de La Gomera?</p> <p><b>Sol: 5.</b></p> <p>3. ¿Cuántos golpes de clave hay en el nuevo Tajaraste de Tenerife?</p> <p><b>Sol: 10.</b></p> <p>4. ¿Hay compases binarios en los nuevos ritmos del Tajaraste aprendidos?</p> <p><b>Sol: Sí.</b></p> <p>5. ¿En cuáles de los ritmos aparecen los compases binarios?</p> <p><b>Sol: En los dos.</b></p>

CLAU 13 AÑOS

ASPECTOS A VALORAR	NO TAN BIEN	BIEN	MUY BIEN
Reconocimiento y aplicación de los elementos del lenguaje musical ritmo, compás, tempo, dinámica.		ACH	
Interpretación y memorización de piezas vocales, instrumentales.		ACH	
Cumplimiento de las normas de respeto, tolerancia, silencio, atención al director y al resto de intérpretes.		ACH	
Participación interesada, activa y respetuosa en la ejecución de las actividades de interpretación.	H	AC	



*Cuadro para la Heteroevaluación del sujeto a las sesiones:*

ASPECTOS A VALORAR	NO TAN BIEN	BIEN	MUY BIEN
Contenidos y materiales de las sesiones.			X
Capacidades del investigador para impartir las sesiones.		X	
Trato del investigador hacia el intérprete.			X
A partir de este proyecto, ¿cómo valoras tu mayor interés por el conocimiento de la música tradicional canaria, como el Tajaraste?			X

CLAU
Cuestionario sobre el Tajaraste actual.
<p>1. ¿A qué instrumento del Tajaraste tradicional corresponden los golpes de clave del nuevo Tajaraste?</p> <p><b>Sol: Chácaras.</b></p> <p>2. ¿Cuántos golpes de clave hay en el nuevo Tajaraste de La Gomera?</p> <p><b>Sol: 5.</b></p> <p>3. ¿Cuántos golpes de clave hay en el nuevo Tajaraste de Tenerife?</p> <p><b>Sol: 10.</b></p> <p>4. ¿Hay compases binarios en los nuevos ritmos del Tajaraste aprendidos?</p> <p><b>Sol: Sí.</b></p> <p>5. ¿En cuáles de los ritmos aparecen los compases binarios?</p> <p><b>Sol: En el Tajaraste de La Gomera y en el de Tenerife.</b></p>

CRIS 12 AÑOS

ASPECTOS A VALORAR	NO TAN BIEN	BIEN	MUY BIEN
Reconocimiento y aplicación de los elementos del lenguaje musical ritmo, compás, tempo, dinámica.	H	AC	
Interpretación y memorización de piezas vocales, instrumentales.	C	AH	
Cumplimiento de las normas de respeto, tolerancia, silencio, atención al director y al resto de intérpretes.		ACH	
Participación interesada, activa y respetuosa en la ejecución de las actividades de interpretación.	HC	A	

*Cuadro para la Heteroevaluación del sujeto a las sesiones:*

ASPECTOS A VALORAR	NO TAN BIEN	BIEN	MUY BIEN
Contenidos y materiales de las sesiones.		X	
Capacidades del investigador para impartir las sesiones.		X	
Trato del investigador hacia el intérprete.			X
A partir de este proyecto, ¿cómo valoras tu mayor interés por el conocimiento de la música tradicional canaria, como el Tajaraste?			X

CRIS

Cuestionario sobre el Tajaraste actual.

1. ¿A qué instrumento del Tajaraste tradicional corresponden los golpes de clave del nuevo Tajaraste?

**Sol: A las Chácaras.**

2. ¿Cuántos golpes de clave hay en el nuevo Tajaraste de La Gomera?

**Sol: 5.**

3. ¿Cuántos golpes de clave hay en el nuevo Tajaraste de Tenerife?

**Sol: 10.**

4. ¿Hay compases binarios en los nuevos ritmos del Tajaraste aprendidos?

**Sol: Sí.**

5. ¿En cuáles de los ritmos aparecen los compases binarios?

**Sol: En el Tajaraste de La Gomera y en el de Tenerife.**