

# LOS CANTES DE ALMERÍA: ASPECTOS MUSICALES

ERIC PÉREZ

Oriundo de Almería pero nacido en Orán, tuve que despedirme de esta ciudad africana recién nacido. Como muchos de esos nuevos franceses mi apellido era español. Mi familia paterna llegó a Argelia en 1929. Mi madre se fue de Almería a los diecisiete años, en 1949. Mi abuelo materno combatió por la República y murió a la semana de terminar la guerra. Regresó enfermo del frente de Madrid; sólo tenía treinta y tres años. Precisamente es la edad que tengo hoy en este primer congreso provincial sobre cantes y el flamenco de Almería. Mi emoción es grande, ya que mi abuelo, Juan Briones, era también músico. Tocaba el laud y sus amigos y compañeros se llamaban Gabriel Amate, Los Tomates y el Curro.

Mi práctica del flamenco resultó ser un trayecto bastante largo. En efecto, otras músicas estudié y tuve que luchar con los complejos de un andaluz en Francia. Hasta hoy pienso que el arte flamenco es para mí una necesidad más que una razón natural, como es el caso de los andaluces viviendo en Andalucía.

(Me presento a ustedes como un músico estudioso del tema que nos interesa). Trataré de los cantes de Almería comparándolos, cuando sea necesario, con otros cantes, utilizando ejemplos auditivos. Mi formación musicológica me permitió analizar aspectos técnicos, utilizando el vocabulario de uso para llamar la consideración de otros musicólogos sobre nuestra música. Este fue mi objetivo en Francia con el libro que fue publicado en Octubre de 1992 por Prensa Universitaria de Lyon.

Hoy no me alejaré del dominio de mis competencias. Por lo tanto, dejaré de lado todo vocablo técnico utilizando palabras, quizás subjetivas, pero que todos entenderán.

En primer lugar quisiera detenerme en tarantos y tarantas. Las diferencias son de aires (cante) y por supuesto de tonos (guitarra) pero también de compás. Este último punto merece una atención particular. Se ha dicho a menudo que al ser acompasado el taranto encontró sus mejores intérpretes en cantaores gitanos. Sin embargo, cuando Pansequito canta esos tarantos «Por ti me acuesto tarde» acompañado de la guitarra de Tomatito, no lo hace de manera acompasada. Este es un ejemplo de un uso de los más frecuentes cuando el cantaor se expresa fuera del contexto del baile.

Hay que subrayar también que en su esquema armónico que sostiene el cante, la taranta se aleja con más facilidad del estado de tensión máximo en el flamenco que reposa sobre dos acordes que son el segundo y el primer grado de la escala. Podemos llamar estos acordes Dominante y Tónica que en el sistema tonal de la música clásica serían el quinto y primer grado. Es fácil dar a entender esto con una guitarra (acordes *fa/mi* y *si/mi*).

El taranto anuncia casi siempre esta tensión con la entrada del cante sobre el segundo grado dado por la guitarra. Luego, las armonías se van alejando para terminar sobre la tensión primera. El cante en la taranta se aleja enseguida con su entrada en el sexto grado (ejemplo: Juan Varea / A una legua de Totana) o más con una entrada en el séptimo grado (Antonio Piñana / Dale compañero).

A la intensidad dramática de un taranto se puede también oponer la intensidad más lírica de una taranta que sin duda ninguna lleva también su dramatismo.

Por estas razones me parece que la tesis del compás no es muy segura y terminaré llamando la atención sobre los fandangos libres que son un ejemplo bastante claro de interpretación gitana.

Es un cante interesante «Vaya tela del verano» de Pedro el Morato interpretado por Pepe de la Matrona, a la guitarra, Manolo el Sevillano. El esquema armónico de este cante casi acompasado es típico de la taranta; sin embargo se puede notar la entrada del cante sobre el primer grado. Después viene el sexto grado como es natural y se desarrolla el esquema armónico al que estamos acostumbrados. Pero en los acordes de la guitarra no cabe la rigidez porque no cabe, tampoco, en los cantes que si tienen una forma común, no expresan el aire de la misma manera. La guitarra tiene entonces que amoldarse. Basta

escuchar el segundo volumen «Por tarantas y tarantos» de la colección Hispavox aparecida en 1992 para comprobar lo dicho.

Siguiendo la idea de que la taranta se afina en una forma de lirismo musical mientras el taranto adopta una expresión más directa, llamaré la atención sobre lo siguiente:

«Dale compañero» o en la muy conocida cartagenera «Los pícaros tartaneros» (Sim) se puede comparar con las malagueñas (Lam). Esto no se produce nunca en un taranto. El universo emocional del Cante en la parte Este de Andalucía destaca ciertas semejanzas entre provincias sin olvidar la provincia de Murcia. No es extraño constatar que Paco de Lucía le toca a la Niña de la Puebla por malagueñas, utilizando el tono de taranta cuando lo hace antes Niño Ricardo en la Malagueña Grande de Chacón tocándole a Enrique Morente. En *Mundo y forma del cante flamenco*, Molina y Mairena nos dicen: «Lo que muchos ignoran es que la cartagenera, la totanera y la lorquina son tres auténticas variedades de malagueñas aclimatadas a mineras. Chacón hacía juegos de manos con esos cantes». Es cierto que no se pueden ignorar las aportaciones de los grandes creadores pero todo esto queda por demostrar de una manera más científica, usando de la musicología comparativa; y cuando se destaquen semejanzas flagrantes es difícil atribuirlos a un creador que ¡recorrió toda Andalucía cantando y escuchando a tantos cantaores!, como Chacón escuchó, por ejemplo, a El Rojo el Alpargatero que también, por sus viajes de negocios integró todos los elementos flamencos. Ya vemos con este ejemplo que la paternidad en esos tiempos no era lo que es hoy. Malagueñas, granaínas, o tarantas son representativas de un orientalismo más reposado, mientras que el taranto en su expresión enérgica ha encontrado más fácilmente un eco en el oeste andaluz. Y no es únicamente cuestión de compases sino de sensibilidad e interpretación. De la misma manera Enrique Morente en unas bulerías, les impone su sello personal y granadino.

A continuación vamos a acercarnos a unos tarantos interpretados en la antología Hispavox por Manolo de la Ribera. Se puede constatar que el aire no es representativo de lo que acostumbradamente se da a oír por tarantos. Incluso, si observamos a la guitarra, esta pasa, en el primer instante del cante, del primer grado al sexto y no al segundo; esto es más de taranta que de taranto, pero el aire lo impone. Cual es la parte de tradición en este cante interpretado con un lirismo cercano al universo de las tarantas sobre un compás y una energía tan característicos de los tarantos. Querer encerrar al cante en cauces me parece un error; y a los investigadores nos toca observar y describir con máxima objetividad lo que ha sido y es esta música que nos une. Manolo de la

Ribera fue un creador y como todos los artistas, tendría también derecho a hacer juegos de manos.

Tierra de fandangos también es Almería. «El fandango de Almería marca el mínimo flamenco y el máximo folclórico; está más cerca de las jotas, sardanas o seguidillas de la Mancha que de la soleá o de la siguirilla gitana». Esto lo dicen también Molina y Mairena. Acaso sería el baile que motivó esta conclusión. Porque los mismos autores nos enseñan que la jota fue madre de las alegrías y uno de los muchos fandangos de las tierras de España.

El sistema tonal de una alegría le da un carácter occidental, mientras que las Soleares y las Siguirillas se hincan en el sistema modal dórico (modo de *mi*). La energía y el compás son los elementos que dan a las alegrías su carácter flamenco indiscutible. Ocultando al baile y fijándonos únicamente en la música, me parece que el fandango almeriense se puede relacionar fácilmente con los de Málaga, como son, por ejemplo, los verdiales. Los aires son diferentes y también las sensibilidades de interpretación. Los fandangos almerienses son más «suaves» y menos enérgicos que sus hermanos malagueños; pero no cabe duda, que las armonías del acompañamiento son las mismas.

Almería parece ser la ciudad más reposada en sus cantes y esto no tiene nada de peyorativo. Hermana de Málaga, Murcia o Granada, su orientalismo quizás marque el mínimo flamenco, pero su riqueza melismática nos habla de una historia en la que la cultura árabe estuvo presente más tiempo que en Andalucía occidental.

Los siglos han pasado y el flamenco ha hecho su obra unificadora. Entonces queda poco margen para una investigación comparativa con la música árabe que también ha seguido otros caminos. Probablemente las pandas de Málaga nos hablan también de una cultura antigua. Creo que la riqueza de la música andaluza merece elevarse a un nivel donde no caben polémicas flamenecas. Más importante que la música flamenca son estas músicas que nacieron en Andalucía.