

Escoles al Palau

DOSSIER EDUCATIU

FLAMENKAT

Palau de la Música Catalana



Índex

1. El Palau de la Música	P. 03
2. Introducció al flamenc	P. 04
3. Guió del concert-espectacle	P. 10
4. Recursos didàctics per treballar a l'aula	P. 11
5. Annexos i activitats d'ampliació	P. 45
6. Fitxa artística	P. 62

1. El Palau de la Música

El **Palau de la Música Catalana** va ser construït entre el 1905 i el 1908 per l'arquitecte **Lluís Domènech i Montaner** com a seu de l'**Orfeó Català** i finançat amb fons procedents de subscripció popular.

El Palau de la Música Catalana és una perla arquitectònica del Modernisme català, l'única sala de concerts modernista declarada **Patrimoni Mundial per la UNESCO** (4 de desembre de 1997), que esdevé actualment un punt de trobada ineludible de la vida cultural i social de Catalunya. A més constitueix un patrimoni simbòlic i sentimental de tot un poble que s'identifica amb la seva història.

L'edifici s'articula al voltant d'una estructura central metàl·lica recoberta de vidre, que es conjuga amb la llum natural per convertir l'edifici més significatiu de l'obra de Domènech i Montaner en una caixa de música màgica on es combinen totes les arts aplicades: escultura, mosaic, vitrall i forja. Les visites guiades que ofereix el Palau de la Música Catalana són una cita ineludible de l'estada a Barcelona.

La **Sala de Concerts** –una de les més singulars del món– ha estat durant més de cent anys l'escenari privilegiat de la vida concertística, nacional i internacional, de la ciutat de Barcelona. Ha acollit estrenes mundials i és un referent musical i arquitectònic de la ciutat i un punt de trobada cultural de primer ordre. Presidida per l'**orgue** sobre l'escenari i amb una **lluerna central** que representa el sol, la sala gaudeix de llum natural. Una sala mística i paradoxal, que es troba repleta de figures com les muses que envolten l'escenari, les valquíries de Wagner que sorgeixen del sostre, un bust d'Anselm Clavé a una banda i de Beethoven a l'altra, i centenars d'elements de la natura, com flors, palmeres, fruits, gerros i vitrines plenes de joies.

A banda de la gran Sala de Concerts, el Palau disposa de dues sales més on es desenvolupa la vida concertística de la institució. D'una banda el **Petit Palau**, un auditori modern inaugurat el 2004 ideal per a concerts de cambra o petit format amb unes condicions acústiques excel·lents i equips audiovisuals d'alta tecnologia. L'últim espai és la petita joia del Palau de la Música, la **Sala d'Assaig de l'Orfeó Català**. Un espai íntim i acollidor on tenen lloc concerts de petit format, conferències, presentacions, i on assagen els cors de l'Orfeó Català. Aquí s'hi troba la primera pedra que es va col·locar el 1905 durant la construcció del Palau. Amb un arc semicircular de butaques, que es correspon amb la mitja lluna de l'escenari que es troba al seu sostre, està caracteritzada per unes grans columnes, vitralls i decoració de l'època.

Un altre espai representatiu del Palau és l'emblemàtica **Sala Lluís Millet**, un gran saló –sala de descans i trobada – dedicat al mestre Millet, fundador de l'Orfeó Català. La sala s'alça fins a dos pisos amb grans vitralls ornats amb motius florals, d'un efecte extraordinari. I més excepcional encara és la balconada que es veu a través d'aquests vitralls, amb una doble columnata amb una coloració i ornamentació característiques. També és escenari privilegiat el **Foyer del Palau**, el qual admet una nombrosa concurrència que ocupa cadires i taules, tant quan hi ha audicions com quan s'utilitza de restaurant-cafeteria independent. Els amplis arcs de maons combinats amb ceràmica vidriada de color verd i flors també ceràmiques, rosades i grogues, confereixen a aquest espai una tonalitat singular i molt pròpia.

2. Introducció al flamenc



El flamenc és un gènere musical d'Andalusia que des del seu origen, cap a mitjan segle XIX, ha tingut una gran acceptació dins i fora de les seves fronteres naturals.

Hi ha molta gent que creu que el flamenc és el folklore d'Andalusia, però de fet es tracta de la revisió artística de la música tradicional andalusa, un repertori de cant (*cante*), toc (*toque*) i ball (*baile*) forjat per cantants (*cantaores*), tocadors (*tocaors*) i balladors (*bailaors*) amb noms i cognoms.

El flamenc s'ha aconseguit a partir dels sediments dipositats en la música tradicional andalusa, espanyola i hispànica en general, per totes les cultures que han passat per aquelles terres, des de la remota cultura tartèsica, passant per la colonització fenícia i romana, bizantina, visigòtica i àrab, cristiana, així com també els importants assentaments de jueus i gitanos. A més s'ha d'afegir el magnetisme que va tenir l'Andalusia baixa, principalment Sevilla i Cadis, per a tots els que se sentien atrets per les riqueses que arribaven del Nou Món, en tornar de viatges que van persistir durant 400 anys, tot establint-se en aquestes ciutats, per sempre més, italians, francesos i altres europeus.

Les primeres dades que tenim d'una mena de música emparentada amb el flamenc es remunten al 1750 en els balls i els cants de tonades, sainets i entremesos, i que van donar lloc al desenvolupament definitiu d'una escola espanyola de música i ball.



El flamenc neix com a reacció a la “colonització” de música francesa i sobretot italiana que s'escampava a pleret per tot el país des del 1700. L'andalús, conscient de la seva maduresa en música i ball, elabora la seva pròpia música, plena d'accent castís, com a proclamació de l'indigenisme. El caldo de cultiu es va nodrir de tres ingredients principals: **els cants conservats pels gitanos** (ahora amalgama de les més diverses ètnies d'origen de pell bruna), **els tocs de la tradició guitarrística espanyola**, i **els balls de l'escola bolera**, i a partir d'això assolint una manera d'interpretar por *lo jondo* que reflectia la immensa cultura mestissa d'Andalusia.

Comença a rebre el nom de “flamenc” (*flamenco*) cap al 1850, quan als teatres i als cafès cantants de Cadis, Jerez, Sevilla, Màlaga, Madrid o Barcelona un grup selecte de *cantaors*, guitarristes i *bailaors* de tots dos sexes, comencen a conrear-lo en públic i s'adonen des de bon començament de l'acollida excel·lent que té.

ELS PALOS

El flamenc està diversificat en diversos estils, popularment coneguts com a *palos*, que abasten totes les formes d'expressió. N'hi ha de ràpids, lents, alegres, dramàtics; són el mirall en què es miren els pobles que els han fet possibles, que s'identifiquen amb aquesta música com a expressió íntima de la seva idiosincràsia.

Els primers estils que sorgeixen són les anomenades *seguidillas* del sentiment (avui *seguiriyas*), *cañas*, *polos*, *serranas* i *rondeñas*. Ben aviat arribaran els *jaleos* en forma de *soleares* i *alegrías*, com també els tangos que es desprenen del seu accent originari indià, i començar així el procés de flamenquització en forma de *tientos*, o *rumbitas*...

A partir dels anys setanta del segle XIX comencen a proliferar per tot Andalusia, a la regió oriental que banya la Mediterrània: Màlaga, Granada, Almeria, fins a les zones mineres de Múrcia, i tot adaptant la seva pròpia música tradicional a la nova moda flamenca, preferentment els fandagos. Jaén, Còrdova, Huelva i Badajoz també s'apuntaran al flamenc amb tangos, fandangos i *jaleos*. Quan arriba el segle XX els ciments d'aquesta música ja estan forjats.



Antonio Chacón, un genial creador de Jerez, estableix les bases de nombrosos estils que aleshores encara estaven dispersos, i modela a partir dels diversos fandangos de les províncies orientals d'Andalusia i Múrcia, cants com les malaguenyes (*malagueñas*), granadines (*granadinas*) i *tarantas*, fandangos locals que s'amaren de melismes flamencs i de *jondura*, que passen a formar part dels estils més interpretats pels artistes.

Tot seguit s'indica un mapa dels cants que anomenem **Sistema musical del flamenc**. Agrupem els estils flamencs en cinc grans grups: *seguiriya* (que aplega les *tonás* i les *seguiriyas*), *soleá* (*soleares*, *cantiñas*, *buleries* i altres antecedents i derivats), *tango* (tots els estils que s'interpreten sobre el compàs binari dels tangos), *fandango* (amb els estils que responen a l'esquema d'acompanyament propi dels fandangos andalusos) i els derivats del folklore (estils que s'han flamenquitzat a partir de cançons pròpies de la música tradicional andalusa).

Per ampliar tot el que fa referència al flamenc i la seva música, podeu visitar www.flamencopolis.com, portal dissenyat per l'autor d'aquesta guia, amb més de 800 àudios i nombrosos mapes d'estils.

EL CANT (CANTE)

El *cante* s'acompanya i es balla. Els tipus de veus són alhora d'allò més variats, des de la veu dita *laina*, dolça i àgil, fins a la més aspra i trencada. De melodies, així mateix, en podem trobar de sil·làbiques (una nota per síl·laba) i melismàtiques (diverses notes per a una síl·laba). El *cantaor* o *cantaora* interpreta el seu repertori seleccionant els estils que s'adapten més a la seva manera de cantar.



La queixa, l'ai, (els gemecs o els denominats *ayeos*), és comú en moltes músiques hispàniques, però el flamenc ho ha convertit en la seva bandera, que potser es remunta a aquella "queixa de galera" amb què s'introduïen els cants dels gitanos abans que el flamenc cristal·litzés com a gènere musical.

El flamenc és una música individual i en primera persona, el cant coral no li és propi, llevat dels estils que provenen del folklore, com ara els villancets o els fandangos de Huelva, que en les seves formes originals es canten en cor. Però el flamenc és una música de solistes i les lletres habitualment són gairebé sempre en primera persona.

**El querer quita el sentido,
lo digo por experiencia
porque a mí me ha sucedido**

És una música esperonada, en què el públic interactua amb els artistes acuitant-ne les interpretacions, tal com fan els mateixos artistes entre ells durant la interpretació dels *cantes*, *toques* i *bailes*. El *jaleo*, l'acuit per antonomàsia, l'*olé*, va donar nom a una mena de *jaleo* de l'escola bolera que va arribar als teatres de tot el món. Ole, amb accent prosòdic a la "o", és la versió del *olé* que acostumen a emprar els estrangers.

Les lletres del flamenc també comprenen un bon nombre d'estrofes diferents, quartetes, tercets, quintets, seguidilles i fins i tot dècimes. Tot un ventall poètic que enriqueix el repertori. Amb versos de vuit síl·labes o de cinc, com en el cas de les alegries:

**Tienes los dientes
que son granitos
de arroz con leche**

Hi ha molts noms que destaquen en la història del flamenc, però n'esmentarem només els que considerem crucials en la seva evolució: Silverio Franconetti, Antonio Chacón, Manuel Torre, La Niña de los Peines, Pepe Marchena, Manolo Caracol, Antonio Mairena i més recentement, **Enrique Morente** i **Camarón**.

EL TOC (TOQUE)

La **guitarra** és l'instrument d'acompanyament en el flamenc i la tonalitat en què són acompanyats els estils està íntimament lligada a aquest instrument. Les cordes a l'aire seran les encarregades de crear l'atmosfera de dissonàncies escaient a l'estètica musical d'aquesta música. Això pel que fa a la mà esquerra.

Si parlem de la mà dreta, els flamencs han desenvolupat tècniques molt singulars, el que se'n diu el *toque pa abajo*, una gran varietat de frecs o *rasgueos* o l'anomenada *alzapiúa*, l'ús particular del polze, característic de *toque* flamenc.

Amb el castellanenc Miguel Borrull i el madrileny Ramón Montoya els flamencs van afegir tècniques pròpies de l'anomenada guitarra clàssica, picats, trèmolos i arpegis que n'enriqueixen l'execució. La combinació de totes dues tècniques serà el que converteix la guitarra flamenca en un instrument únic al món, admirat arreu on és escoltat.



La guitarra flamenca és un instrument de corda, cordòfon, però també de percussió, idiòfon, ja que mentre se'n freguen les cordes o es fan arpegis, sovint el guitarrista colpeja la tapa de l'instrument per marcar amb força determinats temps del compàs.

Entre els grans noms de la guitarra, a més dels indicats, podem esmentar Sabicas, Manolo de Huelva, Niño Ricardo, Melchor de Marchena i, és clar, **Paco de Lucía**.

En l'acompanyament del balla, la guitarra necessita un toc precís i un sentit del ritme desenvolupat, a causa de la riquesa que té el flamenc en l'àmbit de la rítmica musical.

Durant les darreres dècades, instruments com el baix elèctric (Carles Benavent), la flauta i el saxofon (Jorge Pardo), el piano (Chano Domínguez), entre altres instruments, estan cada dia més integrats en el flamenc.

EL BALL (*BAILE*)

La disciplina més coneguda del flamenc és, sens dubte, el ball, la més atractiva i la que ha tingut més projecció al món. Es basa en els moviments dels braços (*braceo*) i el taloneig (*zapateo*), i respon a l'evolució natural dels balls tradicionals andalusos que, a mitjan segle XIX, es van anar adaptant de mica en mica a aquesta nova música que és el flamenc.

El ball de l'home se centrava en el taloneig, mentre que el de la dona en el braceig; aquestes formes s'han anat fonent fins a concentrar-se en el ball tal com el coneixem, amb *branceos* i *zapateos*.



Una figura crucial per al desenvolupament del ball flamenc contemporani és la catalana **Carmen Amaya**. Hi ha un abans i un després en l'escola de ball que va crear i encara avui dia gaudeix de molts seguidors. Un ball arravatat i ple de compàs i *jondura* va assolir el cim del ball flamenc entre els anys trenta i els seixanta del segle XX. I avui dia, des de Catalunya, primeríssimes figures de l'art flamenc són noms destacadíssims com, en el cant, **Miguel Poveda** o **Mayte Martín**, o en el *toque* **Juan Ramón Caro** o **Chicuelo**. Aquesta presència no ens ha de semblar estranya, no en va catalans com el gran **Isaac Albéniz** o **Enric Granados** van dedicar una part notable de la seva obra a la música d'inspiració andalusa.

PERCUSSIÓ FLAMENCA

Les palmes (*palmas*) són la percussió natural del flamenc, tal com ho és el taloneig dels bailaors. Les palmes són de dues menes, obertes i sordes, en funció del volum que es vulgui atribuir als diversos moments de la música. També els clacs o *pitos* (espectecs dels dits) són molt emprats pels *bailaors* i *cantaors* per marcar el compàs.

Des de fa trenta anys un altre instrument de percussió s'ha introduït en el flamenc per quedar-s'hi. Ens referim al caixó peruà. Avui ha esdevingut imprescindible entre els músics flamencs, amb la qual cosa apareix una nova figura obligada en un quadre flamenc: el percussionista.

EL COMPÀS FLAMENC

La mètrica flamenca, la forma com els flamencs mesuren el temps dels diversos estils, comprèn bona part de les possibilitats que es coneixen a la música occidental; així, en el flamenc s'utilitzen compassos binaris 2X4 amb dos temps per compàs i amb subdivisió binària i compassos ternaris 3X4 amb tres temps i amb subdivisió binària. Però la mètrica que s'utilitza en els estils flamencs principals sovint consta d'una amalgama d'un compàs binari amb un de ternari, forma mètrica molt estesa, d'altra banda, en la cultura musical hispànica.

Compassos ternaris, compassos de tres temps, per exemple 3/4, són propis de fandangos i sevillanes. Potser el ritme més estès en la pràctica musical flamenca és el que a Màlaga s'anomena *abandolao*, que no és res més que el ritme del bolero espanyol.



Aquest mode es caracteritza per l'interval de mig to el primer i segon grau (Fa-Mi). Els quatre acords que resulten d'harmonitzar els esmentats modes donem nom a la cadència andalusa.

Els guitarristes de flamenc acompanyen en set tons diferents els diversos pals: per dalt (cadència sobre el Mi), pel mig (sobre el La), to de taranta (Fa#), granadina (Si), minera (Sol#), *rondeña* (Do#) i el que s'anomena de Re#. En aquest [vídeo](#) podem entendre millor aquestes formes:

Els guitarristes de flamenc tenen a més una eina imprescindible per acompanyar el *cante*: la celleta. Amb aquesta aconseguen adaptar els tons del *toque* a les diferents tessitures dels *cantaors*.

Així, si un cantaor diu al guitarrista: "*Ara cantaré al cinc pel mig*", li està dient que posi la celleta al cinquè trast i toqui sobre el mode flamenc de La (pel mig), to que equival amb la celleta al Re, malgrat que el guitarrista faci servir sempre tots els recursos propis del *toque* pel mig; igualment si toca a l'aire, sense celleta, com si ho fa al dos o al tres, el *toque* no varia, només l'altura del to, per adaptar-la, com diem, a cada tipus de veu.

3. Guió del concert-espectacle

TÍTOL	PALO	AUTOR
1. Bulería negra del Gastor	Bulerias	Son de la Frontera
2. El cant dels ocells	Tangos	Tradicional catalana, arr. V. Martín
3. Syrinx		Claude Debussy
4. Recuerdos de la Alhambra		Francesc Tàrraga
5. No te puedo encontrar	Bulerias	Juan Gómez “Chicuelo”/Pablo Berger
6. Martinete	Martinete	Popular
7. Damunt de tu, només les flors		Frederic Mompou
8. Zapateado de la Sonata en Re mayor		Mateo Albéniz
9. Vidalita	<i>Vidalita</i>	Popular
10. Tangos del chavico	Tangos	Popular
11. El noi de la mare		Tradicional catalana, veg. Agustín Castellón “Sabicas”
12. Entre dos aguas	Rumba	Paco de Lucía
13. Quan jo anava per la mar	<i>Guajira</i>	V. Martín/ text: J. Verdaguer
14. Zorongo gitano	<i>Zorongo</i>	Popular/ text: F. García Lorca
15. A la vora de la mar	Cançó	Tradicional catalana, arr. V. Martín
16. Ojos verdes	<i>Copla</i>	Valverde, León i Quiroga
17. La leyenda del tiempo	<i>¡aleos/ Bamblera</i>	Ricardo Pachón/ text: F. García Lorca
18. Nana		Manuel de Falla
19. Los cuatro muleros	<i>¡aleo</i>	Popular/ text: García Lorca
20. Soleá	<i>Soleá</i>	Popular
21. Els garrotins	Garrotí	Popular
22. El lagarto está llorando		V. Martín/ text: F. García Lorca
23. Alegrías de Cádiz	<i>Cantiña</i>	Popular
24. Barcelona té molt poder	Rumba catalana	Pedro Pubil Calaf “Peret”

4. Recursos didàctics per treballar a l'aula

Abans d'assistir al concert-espectacle és important que el professorat prepari als nens/es, a fi de desvetllar interès i expectació prèvia, però sense acabar de mostrar-ne els secrets. Creiem que és convenient que els infants s'aproximin a l'experiència artística sense massa condicionants i que d'aquesta manera puguin viure, emocionar-se i somniar lliurement.

D'altra banda, el **treball previ a l'aula** amb les cançons i els moviments corporals associats pot esdevenir una eina molt útil perquè l'infant disposi d'un fil conductor que l'ajudi a seguir amb més intensitat tot allò que passa a l'escenari del Palau de la Música durant la vivència del concert-espectacle.

Per als infants, la cançó i l'acompanyament instrumental formen part de les seves experiències musicals quotidianes; per això, la major part dels sons que es produiran al llarg del concert-espectacle s'executaran a través de la veu cantada i/o parlada i propi cos o l'acompanyament instrumental.

A les properes pàgines trobareu diferents recursos educatius relacionats amb els temes de l'espectacle. Us animem a utilitzar el llenguatge del cos, la veu i el moviment, a l'hora d'aplicar aquestes propostes.

Les *bulerías* són l'estil flamenc més jove i avui regna entre els gustos de l'afició. El seu compàs i la seva força expressiva han conquerit el món. I en aquestes *Bulería negra del Gastor* podem copsar fins on ha arribat.

Les *bulerías* tenen un compàs ternari desdoblant en quatre, tot resultant-ne un compàs de dotze temps. El seu *tempo* és, per definició, animat, fins i tot agitat, ideal per experimentar tota mena de síncopes i contratemps que enriqueixin el discurs musical, sobretot per mitjà de les palmes i el taloneig. El número de Son de la Frontera té tots aquests ingredients.

Els *bailaores* han desenvolupat una forma de comptar els temps del compàs que resulta molt didàctica per comprendre una forma dels flamencs, que no sempre resulta senzilla, per expressar el seu univers rítmic (els accents, en negreta).

1 – 2 – 3 – 4 – 5 – 6 – 7 – 8 – 9 – 10 – 1 – 2 ...

En aquest [vídeo](#), tot i que sigui per alegries, es pot fer l'exercici del recompte, que també serveix per a les bulerías

BULERÍA NEGRA DEL GASTOR

- La peça comença amb un taloneig al qual se sumen les palmes fins a aconseguir construir la rítmica pròpia de les *bulerías*.
- La flauta entra i recrea les *falsetas* de Diego del Gastor acompanyada pel grup. Les palmes sordes i obertes en diversos moments marquen el compàs.
- El cant entra amb una lletra per *bulerías*, amb l'ai-ai-ai propi de la queixa flamenca.
- La guitarra i la flauta dialoguen sobre diferents melodies del *toque* del Gastor.***
- Arriba novament el taloneig per a la secció final del número, amb la participació de tots.
- La tonalitat està en el mode flamenc, que alguns anomenen frigi, un sistema tonal alternatiu al major i menor que els guitarristes de flamenc van crear per acompanyar les seves melodies frígies, aquelles sí, en el mode de Mi.

QUÈ PODEM FER A L'AULA

1. Veure vídeos i posar imatges. *Vegeu capítol 5*
2. Escoltar amb atenció la peça i reconèixer els instruments: flauta, guitarra, baix, palmes, taloneig, percussió, cant. *Vegeu annex tema 5*
3. Fer un dibuix amb el que suggereixi la música.
4. Aprendre a fer palmes: sordes i obertes, clacs (*pitos*, espetecs). *Vegeu capítol 5*
5. Marcar el compàs amb les palmes. Fer exercicis previs amb el recompte tenint en compte els accents en negreta.
6. Inventar una coreografia sobre la música. En solitari, en duo i en grup. Experimentar amb els elements bàsics del ball: el taloneig i el braceig. Acompanyar amb un instrument de percussió (pandereta, claves, etc.) el ritme que facin els alumnes amb les palmes i els peus, fins i tot alternant totes dues formes de percussió flamenca.

Escena núm. 2: El cant dels ocells



El cant dels ocells ha esdevingut per mèrit propi un cant a la pau entre els pobles. La versió del gran violoncel·lista del Vendrell, Pau Casals, va dur aquesta cançó tradicional per tot el món i la va interpretar en acabar la Segona Guerra Mundial per la BBC de Londres el juny de 1945 i també a la seu de Nova York de les Nacions Unides el 1971, on va ser guardonat amb la Medalla de la Pau.

La versió que s'escolta en l'espectacle té dues parts ben diferenciades, primer s'interpreta lliure, amb cant i guitarra, i després es fa per tangos. Els tangos flamencs es fan sobre un compàs binari procedent del tango americà, com els *tientos*, la farruca o el garrotí, la rumba i fins i tot la milonga o les colombianes es basen en el patró rítmic de tango o havanera.

Tot seguit tenim cinc variants d'aquest patró que és costum de fer amb les palmes per acompanyar els tangos.



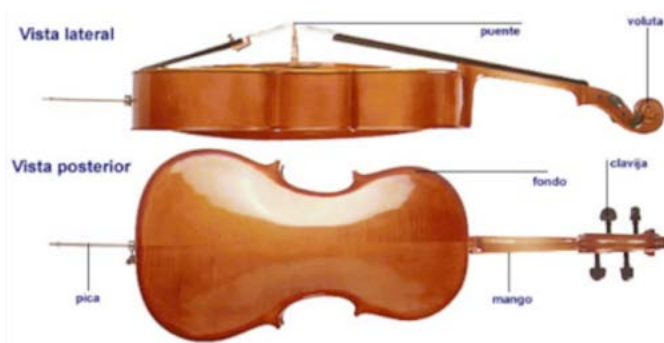
El cant dels ocells, versió de V. Martín

-La peça que escoltem té dues parts, com ja s'ha dit abans. En la primera comença la guitarra amb una breu introducció de ritme lliure i prepara l'entrada del *cantaor*, que interpreta la primera lletra: "*En veure despuntar*" (vegeu tema 5)

-En la segona part, el caixó, la flauta i la guitarra acompanyen per tangos la *cantaora*, que interpreta la penúltima estrofa: "*Cantava el rossinyol*".

QUÈ PODEM FER A L'AULA

1. Veure vídeos de Casals, Poveda, Paco de Lucía. *Vegeu tema 5*
2. Reconèixer les diverses parts del violoncel.



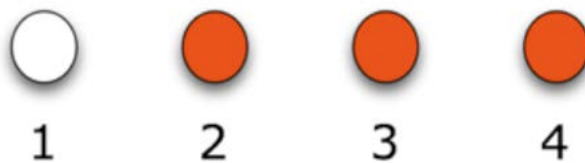
3. Escoltar amb atenció *El cant dels ocells* i reconèixer els instruments que hi participen: *cante*, d'home i dona, guitarra flamenca, flauta, palmes, percussió.



4. Veure en el tema 5 els vídeos seleccionats per aprendre el compàs dels tangos, primer les nocions bàsiques de *baile* i després un altre per acompanyar amb les palmes.

5. En la primera part de la cançó, que es fa lliure, sense un compàs determinar, els alumnes poden crear una coreografia senzilla o una pantomima que els suggereixi la música. *Vegeu tema 5*

6. Acompanyar amb les palmes la segona part de la cançó sobre el compàs de tangos. Deixar el primer temps en silenci i els altres tres una palma en cadascun. També es pot picar amb el peu primer i els altres tres amb palmes, com abans.



7. Els alumnes podran aprendre una de les estrofes de la lletra (*vegeu tema 5*) i cantar-la amb els companys.

Escena núm. 3: Syrinx

El compositor francès Claude Debussy és una de les figures principals del moviment impressionista que va començar a forjar-se a París les darreres dècades del segle XIX. Debussy va ser un revolucionari, un compositor que va voler trencar les regles rígides de la música acadèmica explorant nous terrenys i assolint-hi uns resultats excel·lents.

La seva magnífica obra per a piano, la seva música orquestral, fins i tot aquesta peça breu per a flauta travessera *a solo*, són la millor mostra del seu estil personal. Com afirmava el director d'orquestra Claudio Abbado, “amb la seva música Debussy sembla gairebé que pinti les llums i els colors”.



Va compondre aquesta peça el 1913 fruit d'un encàrrec per formar part d'una obra de més envergadura que finalment va quedar incompleta titulada *Psyché*. Originalment la va titular *Flauta de pan*, però al final es va decidir per *Syrinx*, en record de la nimfa de la mitologia grega que era perseguida pel déu Pan.



A l'antiga Grècia, concretament a l'Arcàdia, coneguda com el millor lloc per a la felicitat i la tranquil·litat, hi vivien les nimfes, noies joves i belles, amants de la música i la dansa.

Segons la llegenda, Pan, el déu dels pastors, es va enamorar d'una de les nimfes anomenada Siringa, la qual, espantada fugí i es converteix en una canya, un jonc, per amagar-se de Pan, un déu lleig. Com que no va poder reconèixer-la entre tantes canyes que hi havia, en va tallar unes quantes de mides diferents i va fabricar una flauta per tocar músiques que el consolessin de la tristor de no ser correspost per Siringa.

És per això que també es coneix com a la flauta de Pan (amb nou tubs de mides diferents), en ser l'instrument atribuït a l'abans esmentat déu grec Pan. Aquesta mena de flautes són molt comunes entre els habitants de la serralada andina d'Amèrica del Sud.



Claude Debussy aconsegueix amb aquesta peça transportar-nos a la mítica Arcàdia recreant aquell ambient de bellesa i naturalesa exuberant en què una primavera eterna aconsegueix imposar-se al fred de l'hivern i a la calor de l'estiu. La música desprèn somieig, és ideal per tancar els ulls i deixar-se endur per la seva bella melodia. És ideal per fer activitats a l'aula.

QUÈ PODEM FER A L'AULA

1. Veure vídeos seleccionats al tema 5.
2. Tanca els ulls, escolta la peça *Syrinx*. Escolta-la una altra vegada i dibuixa en un paper el que et suggereix la música.
3. Reconèixer les parts de la flauta travessera.



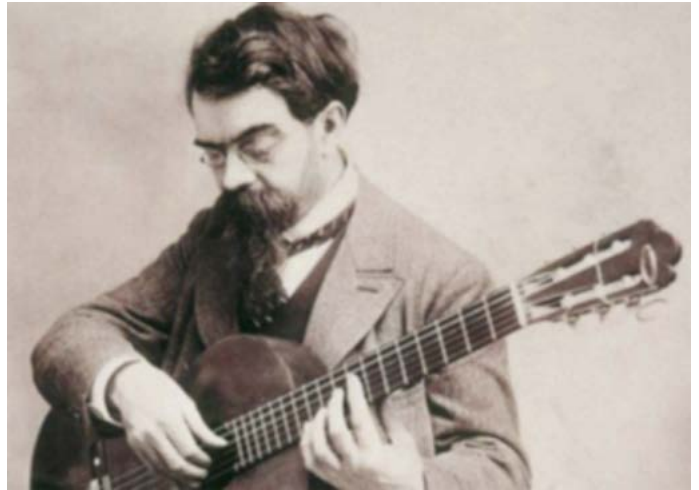
4. Amb la flauta dolça toca una melodia similar a la que s'escolta en l'obra de Debussy, intenta compondre una peça del mateix estil. El resulta de dur l'audició a la flauta pretén activar la vena creativa de l'alumne sobre un model concret, en aquest cas l'obra de Debussy.

Escena núm. 4: Recuerdos de la Alhambra

Francesc Tàrraga va ser un compositor català (1852-1909) considerat el pare de la guitarra clàssica moderna.

Pel seu virtuosisme va ser conegut com el “Sarasate de la guitarra”. Amb la seva carrera va aconseguir de fer el pas definitiu perquè fos considerat un instrument de concert, a més del preferit en l’acompanyament del cant, juntament amb el piano.

Del seu repertori destaca el *Capricho árabe*, la *Danza mora*, a més de molts arranjament per a guitarra d’obres de Bethoven, Chopin o Mendelssohn.



L’aportació més lloada de Tàrraga ha estat el trèmolo, el punteig continuat d’una corda imitant la mandolina o la bandúrria, amb la finalitat de sostenir el so d’una nota en el temps. Per això va crear una obra ja clàssica del repertori, *Records de l’Alhambra*.

La guitarra clàssica *versus* la guitarra flamenca

El fet importantíssim que el castellanenc fincat a Barcelona Miguel Borrull fos alumne de Tàrraga va suposar l’impuls definitiu per a la guitarra flamenca. Borrull va saber adaptar les tècniques de la guitarra clàssica a les pròpiament flamenques, tot ampliant l’horitzó de l’instrument. Gràcies a les aportacions de Miguel Borrull, després Montoyea i finalment de Sabicas i Paco de Lucía, la guitarra flamenca s’ha convertit en un instrument de referència a tot el món.

Recuerdos de la Alhambra

Com a homenatge al trèmolo, Tàrraga va compondre aquesta peça ja clàssica del repertori que necessita una molt depurada tècnica per fer-ne una bona execució.

-Comença en mode menor i el trèmolo va dibuixant-ne la melodia principal en les primes (cordes agudes), tot alternant amb el polze als bordons (cordes greus).

-La melodia va recorrent el diapasó de la guitarra.

-Amb una modulació al mode major es dóna pas a la segona part de la peça.

-Torna al mode menor del principi, a tall de reexposició.

-Acaba amb una extensa coda final per rematar la música amb l’acord de La menor.



QUÈ PODEM FER A L’AULA

1. Veure i comentar amb la classe el [vídeo](#) següent. Un nen japonès toca *Records de l’Alhambra*.
2. Inspirat en aquesta música, fer una coreografia en grup, organitzant els moviments de cada grup imitant, d’una banda, el trèmolo i, d’una altra, els baixos.

3. Intentar reproduir amb la veu l'efecte del trèmolo, si fos possible sobre la melodia de *Records de l'Alhambra*, una vegada memoritzada.

4. El compàs ternari d'aquesta peça pot servir de guia per a un exercici de marcatge de les parts del compàs. A tall de vals.

Escena núm. 5: No te puedo encontrar



La pel·lícula *Blancaneus* del director basc Pablo Berger està filmada amb els mètodes narratius propis del cinema mut, d'aquí ve la importància de la música en aquest film. Entre les peces que integren la banda sonora, hi destaquen les buleries gaditanes *No te puedo encontrar*, compostes pel guitarrista barceloní Juan Gómez Chicuelo i interpretades per la cantant de Palafrugell Sivia Pérez Cruz. Cal recordar van guanyar un Premi Goya a la millor cançó original.

Les *bulerías*, quan es fan en el mode major se solen anomenar de Cadis, segurament per la semblança amb les alegries i perquè allà aquesta modalitat és molt practicada. Presenten la llum i jovialitat característiques de la capital gaditana. Un aire animat les converteix, a més a més, en un estil de *bulerías* molt rítmic i idoni per fer embarbussaments i altres jocs vocals.

Per exercitar el compàs de *bulerías* amb les palmes, es pot veure novament el vídeo mostrat en l'escena núm. 1 amb el tradicional recompte (en negreta els accents).

1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10 - 1 - 2 ...

No te puedo encontrar

-Aquestes *bulerías* comencen amb la guitarra marcant el to major i el compàs de buleries, acompanyada per les palmes i els *jaleos* de la cantaora.

-S'escolta la falseta de la guitarra que servirà de pòrtic al cante. Les *falsetas* són petites petites peces que la guitarra intercala entre les diverses lletres del cante en el flamenc.

-La *cantaora* entona la primera lletra amb una aroma més de cançó que no de *cante*.

-La segona lletra, però, té entonacions més pròpies del *cante* per buleries amb un remat més rítmic, ben propi dels cants de Cadis.

-En la tercera lletra s'observa una breu modulació al mode menor per tornar al major original.

-Una nova entrada de la lletra com a tornada.

-La guitarra modula al mode flamenc i la *cantaora* entona aleshores una lletra d'aroma flamenca que servirà de tancament del número.

QUÈ PODEM FER A L'AULA

1. Aprenent els rudiments del *bruceig* en el ball flamenc, sobre aquesta música es pot construir una petita coreografia.

Descobreix els **elements del so** mentre escoltes.

2. **Altura**: el to més agut de la melodia del *cante*. Dibuixar la línia melòdica.

3. **Durada**: la nota més llarga i la més curta. Dibuixar la línia melòdica.

4. **Intensitat**: la nota més forta i la més feble. Dibuixar la línia melòdica.

5. **Timbre**: diferencia els instruments que hi participen: guitarra, palmes i veu.

Escena núm. 6: Martinete

Un dels grans intèrprets del gènere *Martinete* és el *cantaor* granadí Enrique Morente va ser un veritable revolucionari del flamenc. El seu gran coneixement del repertori clàssic del flamenc el va ajudar a posar les bases per renovar el gènere i projectar-lo al segle XXI.

Els *martinetes* també són coneguts com a *cantes de fragua*, en ser les forges dels gitanos de Triana, Jerez i Cadis on més i millor es van cultivar. És un cante de pal sec, és a dir, sense acompanyament de guitarra, és per això que la versió de Morente es faci acompanyar exclusivament del cor.



-El ritme propi de la *seguiriya* és marcat a cor de manera percutida, i sobre aquest s'entonen diferents poemes en l'aroma melòdica del martinete flamenc.

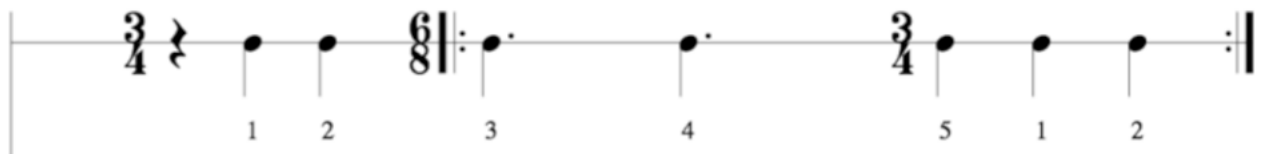
-Els elements, en essència, són senzills: un compàs de *seguiriyas*, un parell de lletres populars i molta imaginació. En l'espectacle es recrea aquesta versió.

-Una determinada aroma religiosa, propera fins i tot a la tradició gregoriana, embolcalla tota la peça.

Enrique Morente. Martinete en directe

QUÈ PODEM FER A L'AULA

1. Aprendre a marcar el compàs de la *seguiriya* i cantar-lo com s'escolta en l'enregistrament.



2. Comptar els temps del compàs, de l'1 al 5, i marcar-lo amb els peus caminant, una passa cada temps.

3. Fer un exercici de cant coral senzill imitant d'alguna manera el martinete de l'enregistrament.

4. Fer un mural sobre el martinete amb retalls, fotos, etc.

5. Acompanyar l'audició amb instruments de percussió. Marcar, per exemple, els temps del compàs de *seguiriya*.

Escena núm. 7: Damunt de tu, només les flors

Frederic Mompou, compositor català i gran mestre de la “música callada”, amb la seva “solitud sonora” emprant paraules de Sant Joan de la Creu, va bastir una obra de gran bellesa que com més va és més reconeguda. Així descrivia el compositor la seva obra: “Tota la meua vida és purament interna... Al meu interior s’esdevenen coses fantàstiques que mai no s’exterioritzen. Tot viu intensament dins meu, menys la música.”



L’autor del poema sobre el qual Mompou va escriure aquesta cançó és Josep Janés, un defensor de la cultura catalana nascut a l’Hospitalet de Llobregat. L’obra es va publicar el 1942 i està escrita en compàs 2/4 i a *tempo moderato*.

Victoria de los Ángeles i Frederic Mompou al piano: *Damunt de tu, només les flors*.

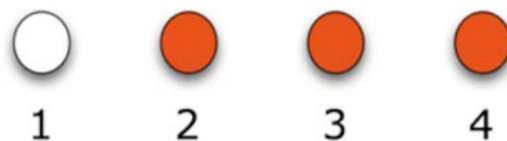
- Original per a piano i veu, en la versió de l’espectacle és per a guitarra, percussió, baixos i veus d’home i de dona, i sobre l’aire dels tangos flamencs.
- Breu introducció de la guitarra per donar pas a la veu d’home.
- La melodia desprèn una certa aroma popular i a poc a poc es va fent més valenta.
- Entra la percussió amb el baix sobre el compàs dels tangos per donar entrada a la veu de la dona.
- La guitarra utilitza frecs (*rasgueos*) i altres elements propis del flamenc.
- El caixó acompanya per tangos l’última estrofa a tall de tornada sobre el vers que titula la cançó.

*Damunt de tu, només les flors.
Eren com una ofrena blanca:
la llum que daven al teu cos
mal més seria de la branca.*

*Tota una vida de perfum
amb el seu bes t’era donada.
Tu resplendies de la llum
per l’esguard clos atresorada.*

QUÈ PODEM FER A L’AULA

1. Marcar el compàs de tangos amb les palmes, com es va fer a l’escena núm. 2



2. Fer grups de quatre alumnes i que cadascun marqui una part del compàs, sempre tenint en compte el ritme. Cada temps pot ser marcat per un o més alumnes.
3. Fer una coreografia senzilla sobre el ritme de tangos.

4. Fer un esquema de les part de la cançó:
- Introducció de guitarra
 - Primera estrofa del *cante* d'home
 - Segona estrofa del *cante* d'home
 - Entrada de la part rítmica per tangos
 - Primera estrofa del *cante* de dona
 - Entrada del caixó: segona estrofa del *cante* de dona
 - Vers final a dues veus.

Escena núm. 8: Zapateado de la Sonata en Re mayor

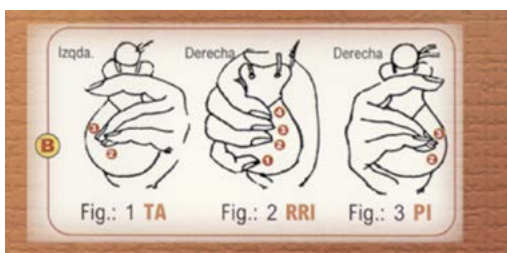
El compositor de la Rioja Mateo Albéniz (1755-1831) és un dels pioners del romanticisme espanyol. La seva obra més coneguda és la *Sonata per a piano en Re major*, que s'inicia amb aquest taloneig.

En l'espectacle n'escoltem un arranjament per a flauta, baix, guitarra i castanyoles.

La introducció d'instruments "no flamencs" en aquesta música és una cosa que durant les darreres l'està enriquint. En aquest cas es tracta de la flauta i el baix, ja que la guitarra i les castanyoles sí que corresponen a la pràctica del flamenc.



Castanyoles. Idiòfon que en l'argot flamenc i andalús es coneixen com a *palillos*. Tenen l'origen, probablement, en els cròtals, instruments emprats a la Península amb la denominació àrab. Barbieri afirmava que les castanyoles eren instruments que van arribar a Espanya a l'època romana amb el nom de *crusmata*.



Té una llarga història en l'acompanyament i embelliment de les danses del país. Van ser bàsiques en els balls boleros o de sabatilla (que també van ser coneguts com a balls de *palillos*).

Per raó de les seves característiques com a instrument, la fusta ha de ser molt resistent, i se'n fabriquen de boix, ginjoler, granadillo, banús... –aquestes dues darreres són

les més valorades–, per bé que les de tela premsada s'imposen, perquè ofereixen unes prestacions i durabilitat fantàstiques.

La de so més agut s'anomena "femella", que és amb la que es repica –habitualment amb la mà dreta–, mentre que la més greu, o "mascle", serveix per dur la base.



EL TALONEIG DE MATEO ALBÉNIZ

-El tema inicial arpegiat mostra una melodia plena de vida.

-La flauta i el baix seran els encarregats de menar la melodia mentre les castanyoles i la guitarra acompanyen.

-Com a sonata que és, la forma respon a aquest esquema bàsic:

- Exposició del tema principal.
- Desenvolupament modulats del tema.
- Reexposició.

QUÈ PODEM FER A L'AULA

1. Observar els noms de les diferents parts de la castanyola i comentar-les amb la classe. Demanar-se el perquè de cada nom.

2. El taloneig flamenc o *zapateado* té tres maneres principals d'execució. La planta, el tacó i la punta. Es pot practicar cadascuna i intentar construir un ritme.



3. Fer un diàleg amb el taloneig. Un alumne taloneja un motiu rítmic breu i un altre respon, bé amb el mateix o bé com a resposta. Cal intentar mantenir un ritme constant que pot ser marcat per la resta dels alumnes amb palmes continuades.

4. Treballar el ritme per mitjà del taloneig sobre una audició de flamenc.

Escena núm. 9: Vidalita

En el flamenc hi ha uns pals que se solen anomenar *cantes de ida y vuelta*, ja que es tracta d'estils importats de cançons hispanoamericanes que van ser adaptades al flamenc per artistes eminents, com Pere Marchena.

Ens referim a les *guajiras*, *peteneras*, *milongues*, *vidalitas*, *rumbes*, *colombianes*... Provenen de cançons cubanes en el cas de les *guajiras*, mexicanes en el cas de les *peteneras*, i argentines pel que fa les *milongues* i *vidalitas*.



Aquestes darreres acostumen a tenir un caràcter melangiós i lent, ideals per al caràcter propi d'una part considerable del flamenc, amb els seus cants de solitud i les queixoses *seguiriyas*.



Un de les peces més celebrades del repertori d'*ida y vuelta* són les *vidalitas* que van cultivar certs *cantaores* en les primeres dècades del segle xx. La *cantaora* catalana Mayte Martín va fer una versió deliciosa d'un d'aquests cants, concretament la *vidalita* que constitueix el referent ineludible en el *cante* flamenc contemporani. Figura en el seu disc *Querencia*.

Catalunya, com estem veient, ha aportat i aporta molt a l'elaboració del repertori flamenc, amb intèrprets tant de *cante*, com Mayte Martín o Miguel Poveda, com en el *toque* amb Miguel Borrull pare i fill o Chicuelo, i en el *baile*, en què brilla amb llum pròpia la gran Carmen Amaya.

- La *vidalita* es caracteritza perquè intercala l'expressió "vidalita" accentuada en la darrera síl·laba (vidalità), entre els diversos versos del *cante*.

- Comença amb una introducció breu de la guitarra amb un ritme lliure, sense atènyer-se a cap mena de compàs, malgrat que sí que s'hi pot observar el compàs binari original. A causa de com de pausat és el seu aire, esdevé un estil dels anomenats de ritme lliure.

QUÈ PODEM FER A L'AULA

1. Diferenciar la melodia sil·làbica de la melismàtica. En la sil·làbica, correspon una nota a cada síl·laba; en la melismàtica, cada síl·laba es canta sobre diverses notes. Fer exercicis amb els versos següents:

En mi pobre rancho vidalita no existe la calma

2. Escoltar la [peça de Mayte Martín](#) i fer un dibuix.

3. *Playback*: cada alumne pot interpretar els posats d'un *cantaor* a l'hora d'executar un *cante*. Posició a la cadira. Posició amb les mans. Gestos de la cara.
4. Assenyalar en un mapa d'Amèrica, on estan Cuba, Mèxic i Argentina. I dir la capital de cada país.
5. Comentar la presència important de la cultura catalana a Amèrica. Barcelona com a port i port d'Amèrica.

Escena núm. 10: Tangos del chavico

Els artistes flamencs han interpretat des de sempre cançons del patrimoni popular traduint-les a l'estil del flamenc. També en l'àmbit de la música religiosa, com és el cas de les *saetas* o els villancets.

El villancet flamenc és un dels estils més interpretats en les dates nadalenques, ja siguin villancets pròpiament o bé altres cançons com els *campanilleros*.

Els villancets flamencs se solen interpretar en cor o bé alternant-hi la veu solista amb la del cor.

En el cas de Granada, concretament als barris del Sacromonte i l'Albaicín, el repertori de villancets flamencs és molt ampli i és costum d'interpretar-los per tangos, un dels estils més característiques de la capital nassarita.

Aquests *tantos* estan inclosos en el segon disc d'Estrella Morente dedicat a cants tradicionals de Nadal. Es pot comprovar el caràcter orientaltzant que caracteritza els *cantes granainos*.

En l'espectacle escolten un dels tangos enregistrats per la *cantaora* Estrella Morente, fill gran del gran mestre Enrique Morente. Concretament els *Tangos del chavico*.

La lletra del villancet de Granada *Tangos del chavico* afegeix un vers en cada tornada, tot allargant d'aquesta manera cadascuna de les estrofes. Comença amb dos, tres, quatre i fins a cinc, tot funcionant els dos primers versos com a tornada.

*Un cabrito y un cabrito
ay va que compró mi papa por dos chavicos*

*Y vino el perro que mordió al cabrito
que compró mi papa por dos chavicos*

*Y vino la vara que pegó al perro
que mordió al cabrito
que compró mi papa por dos chavicos*

Un cabrito y un cabrito...

*Y vino el fuego que quemó la vara
que pegó al perro
que mordió al cabrito
que compró mi papa por dos chavicos*

*Y vino el agua que apagó el fuego
que quemó la vara
que pegó al perro
que mordió al cabrito
que compró mi papa por dos chavicos*

Un cabrito y un cabrito...

QUÈ PODEM FER A L'AULA

1. Llegir en veu alta la lletra de la cançó per entendre'n la singularitat de la forma.
2. Recrear el ritme de la melodia amb la-la-laa-laaa.
3. Entonar la melodia d'oïda i vigilat la respiració.
4. Assajar-la a cor i amb solista.



Escena núm. 11: El noi de la mare

En el repertori tradicional català també podem destacar les nades. En aquest cas, l'espectacle mostra una de les més populars com a cançó de bressol, *El noi de la mare*. Hi ha moltes versions d'aquesta nadala (vegeu tema 5).

És una de les cançons catalanes més conegudes al món, en gran part gràcies a la [versió d'Andrés Segovia](#) interpretant-ne l'adaptació per a guitarra clàssica del català Miquel Llobet.



Curiosament, el tema principal té una direcció melòdica ascendent, mentre que el secundari es manté en el registre inicial.

- La peça original consta de dos temes melòdics, el primer ascendent i el segon descendent. En la versió de l'espectacle s'escolta només el segon tema. Respon a la que va fer Sabicas que ja hem comentat.

- El joc entre les cordes agudes (primes) i les greus (bordons) caracteritzen aquesta versió, així com el caràcter de percussió que escoltem en els bordons tractant d'imitar el redoblament d'un tambor.

QUÈ PODEM FER A L'AULA

1. Escoltar la [nadala original](#) i cantar-la a l'aula.

*Què li darem en el noi de la mare?
què li darem que li sàpiga bo?
panses i figues i nous i olives
panses i figues i mel i mató.*

*Què li darem al fillet de Maria?
Què li darem a l'hermós infantó?
Li darem panses amb unes balances,
Li darem figues amb un paneró.*

*Tan patantam que les figues són verdes,
tan patantam que ja maduraran.
Si no maduren el dia de Pasqua
maduraran el dia de Rams!*

2. Tocar amb la flauta la melodia de la nadala (Do major).
3. Imitar el posat d'un guitarrista mentre s'escolta la peça.

Nen de vuit anys toca *El noi de la mare*

4. Fer diversos grups i escriure un breu conte de nadal.

Escena núm. 12: Entre dos aguas

De tot el repertori del flamenc, la rumba *Entre dos aguas* de Paco de Lucía es, sense cap mena de dubte, la més popular del món. Publicada el 1973, el gran guitarrista d'Algesires sempre la va dur en el seu repertori i fins i tot el seu darrer concert a Xile el novembre de 2013 el va acabar amb aquesta famosa peça per a guitarra flamenca.

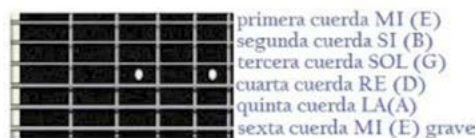
Amb 26 anys, Paco de Lucía va enregistrar *Fuente y caudal*, disc que incloïa *Entre dos aguas*. El títol està inspirat en la seva ciutat natal, Algesires, Entre dos aguas, en honor al port gadità que forma el vèrtex entre la Mediterrània i l'Atlàntic.



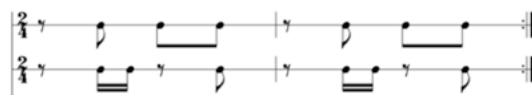
- Dues guitarres, un baix i uns bongós cubans serveixen com a plantilla instrumental en aquesta rumba.
- La peça es divideix en tres seccions ben definides, i per a cadascuna De Lucía utilitza una roda d'acords diferent, per bé que sempre basat en la cadència andalusa.
- En la primera secció alterna el La menor i el Si major. En la segona volta recorre els quatre graus de l'escala andalusa des del Mi menor-Re major-Do major-Si major. I en la tercera només s'hi alternen dos acords de l'escala andalusa (Re major i Mi menor).
- *Entre dos aguas* comença amb el baix marcant un *tumbao* ja clàssic del Nou Flamenc i el bongó de seguida es presenta per posar-hi l'accent de rumba.
- Des de l'entrada del tema principal, hi dominen els picats (puntejats) i a partir d'aquí comença una mena d'improvisació.
- En la segona secció, més rítmica que l'anterior, ara domina l'ús del dit polze i els picats vertiginosos que caracteritzaven el *toque* de Paco de Lucía.
- Aleshores es presenta un nou tema en el qual s'intercalen uns redoblaments del bongó que marquen l'inici de la tercera secció del número, fent ús de totes les tècniques pròpies de la guitarra flamenca.

QUÈ PODEM FER A L'AULA

1. Imitar la posició d'un guitarrista mentre s'escolta la [peça](#)
2. Aprendre a afinar una guitarra.



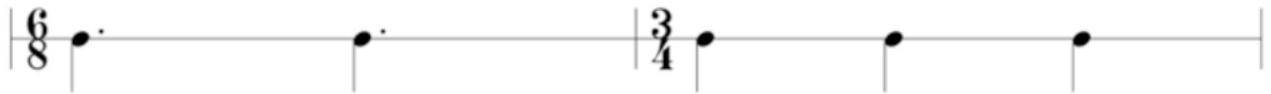
3. Comentar amb els alumnes conceptes com ara rapidesa en el picat de les cordes, redoblament del bongó, guitarra acompanyant i solista.
4. Cantar el tema principal sobre diferents síl·labes: tiiiiin-taaan-tiiiiin-tan-tan-tan-tiiiiin...
5. Acompanyar amb les palmes els patrons següents mentre sona la música.



Escena núm. 13: Quan jo anava per la mar

De Jacint Verdaguer i els seus viatges transatlàntics es va dir: “*Quan bufava el vent, el temporal s'enfortia i els llamps esqueixaven les nuvolades grises i espesses, Verdaguer pujava a dalt del pont i, immòbil, ben ferm a la barana, amb els vestits tremolant pel vent, contemplava l'immens espectacle del mar embravít, de les ones envaint la coberta i sacsejant implacables el vaixell, fent cruixir les vergues i els arbres del buc. Així ho havien vist els mariners, així l'havia sorprès el capità, així l'havien admirat els viatgers. Algú té o tenia una llibreta que utilitzava el poeta en les seves travessies marítimes. Entre els dibuixos que hi feia hi ha l'esborrany de diverses poesies...*” Algunes van sortir a la llum en el llibre *Al cel*, d'on s'ha extret el poema *Quan jo anava per la mar*.

Els anomenats *cantes de ida y vuelta* tenen en les *guajiras* flamenques el màxim exponent. El *punto* cubà traduït pels andalusos en *guajiras* conté alguns elements característics de sonoritats caribenyes. El compàs de dotze temps amalgamant 6/8 i 3/4, el mode major típic bressola una de les melodies pròpies dels *puntos guajiros* de Cuba.



En la versió de V. Martín aquest poema es canta per *guajiras* amb guitarra, caixó, *botija* i cantaor.

- Comença amb la introducció de la guitarra que ens ambienta en l'aroma musical de les *guajiras* flamenques.
- El *cantaor* entona la sortida del *cante* amb la melodia en mode major dibuixant l'arc melòdic propi d'aquests cants.
- La guitarra, a tall d'*ostinato*, repeteix l'esquema d'acords de *guajiras* i el *cantaor* entona la primera lletra. La melodia correspon a un dels estils clàssics d'aquest cante.
- Novament la variació de la guitarra fa d'interludi en la segona lletra amb què acaba el número.

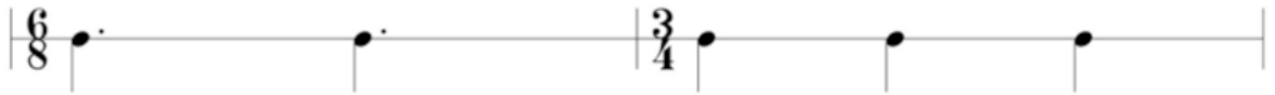


Jacint Verdaguer: *Navegant*, extret d'*Al cel*, editat el 1903.

*Quan jo anava per la mar,
de Barcelona a l'Havana,
de l'huracà rufalós
bé en sentia de cops d'ala!
Mes, lo que em feia patir
era el mal de l'enyorança
al veure'm tants dies lluny
de la terra catalana;
i li deia al mariner
que vetlla dalt de la gàbia:
¿no veuries verdejar
les riberes de la Pàtria?*

QUÈ PODEM FER A L'AULA

1. Acompanyar amb les palmes l'esquema rítmic de les *guajiras*.



2. Fer una coreografia senzilla amb el mateix esquema rítmic, cada accent una passa. Canviar-hi la velocitat, començant lent i de mica en mica més ràpid, però sense perdre el compàs.

3. Fer un dibuix inspirat en el Carib, les seves fruites, el paisatge i els balls.

4. Projectar o mostrar fotografies d'Hispanoamèrica i comentar la important aportació catalana a les colònies. Vegeu [aquí](#).



Escena núm. 14: Zorongo gitano



El *zorongo* era un gènere ballable molt popular a tot Espanya des de les darreres dècades del segle XVII. Alguns dels seus elements principals, especialment l'ús del mode flamenc com a alternativa als modes major i menor, el flamenc el va heretar. El *zorongo* és, juntament amb el *polo*, un dels estils pioners en l'ús d'aquesta modalitat harmònica.

El *zorongo* era un ball molt utilitzat a l'època de la *tonadilla* divuitesca de la qual formava part, derivat potser de la sarabanda i el *zarandillo*, i el seu nom ve pel fet que en una de les seves lletres més populars apareix a manera de tornada la paraula *zorongo*. En la *tonadilla* a tres de Blas de Laserna titulada *La receta para otra* del 1803 es canta en 3/8:

*Ay Zorongo zorongo zorongo
que lo mi madre me compra me pongo,
y que me compraba una camisita
que llena de encajes que por las manguitas
que toma zorongo*

Avui forma part dels espectacles que es fan per als visitants des de fa més d'un segle les sambres (*zambras*) del Sacromonte de Granada a les coves. Federico García Lorca va rescatar el *zorongo* en les *Canciones populares españolas* que va enregistrar el 1931 acompanyant la veu d'Encarnación López La Argentinista sobre un ritme lent de 3/4. La Argentinista va posar-hi veu, taloneig i castanyoles, i Federico l'acompanyava al piano.

La versió que n'ofereix l'espectacle és amb guitarra elèctrica, baix, caixó, castanyoles i *cantaora*. És una versió rock del *zorongo*.

- La guitarra elèctrica distorsionada introdueix el número amb el dibuix que marca el mode flamenc propi del *zorongo*, tal com acabem de comentar.
- Entra la cantaora amb lletra sobre la melodia clàssica del *zorongo*.
- Les castanyoles doblen el ritme de la guitarra i el caixó manté el compàs.

QUÈ PODEM FER A L'AULA

1. Identificar els instruments que formen part de l'enregistrament i indicar-ne la funció: rítmica, melòdica o harmònica; guitarra elèctrica, baix, caixó, castanyoles i *cantaora*.
2. Imitar cadascun dels instruments mentre sona la música, repartir els papers i anar distribuint-los entre els alumnes. Deixar que ells triïn el que prefereixin.
3. Cantar sobre la síl·laba La, la melodia del *zorongo*.



Escena núm. 15: Soleá

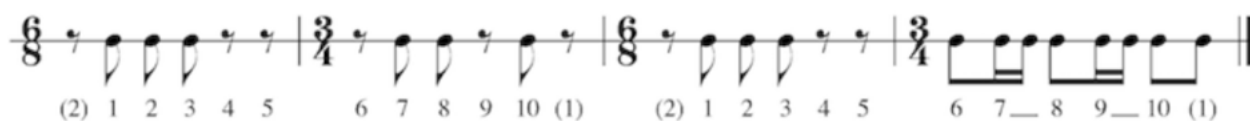
La *soleá* –de soledat; plural, *soleares*–, estil flamenc considerat el centre neuràlgic de l'art *jondo*, perquè la seva música conté bona part dels elements (melodies, ritmes, harmonies) més típics de la música flamenca.

Sorgeix de l'evolució del *jaleo* i va cristal·litzar com a tal els anys cinquanta del segle XIX i no va parar d'evolucionar com a *cante* fins a assolir la seixantena llarga de variants de *cantes* per *soleá* que avui coneixem, amb els seus autors identificats.



La *soleá*, com diem, és l'estil flamenc modèlic: pel seu compàs –amalgama d'un 6/8 i un 3/4–, la tonalitat flamenca i els melismes de la seva melodia. Com a tresor acumula una material literari d'una gran varietat.

El compàs de la *soleá* es basa en l'amalgama dels metres de 6/8 i el 3/4, i el seu model és extensible a nombrosos estils flamencs.



Rellotge flamenc per *soleá*

Les *soleares* solen ser de dues menes, principalment: de quatre versos, i l'anomenada *soleá* curta, de tres versos. Des d'antic es van anomenar *cantares de soledad* les estrofes de tres versos de vuit síl·labes que rimaven a-b-a, generalment en assonància.

*Acuérdate cuando entonces
bajabas en bata a abrirme
y ahora no me conoces.*

- Les *soleares*, com bona part dels estils flamencs, basen l'estructura formal en el model: introducció de guitarra, ai-ai-ai de sortida, *cante* de preparació, *cante* valent i rematada, amb les *falsetas* intercalant les diverses lletres.
- La guitarra introdueix amb una breu *falseta*.

- Ai-ai-ai del *cantaor*, també dita sortida del *cante*, moment per escalfar la veu.
- Lletra: “*Presumes que eres la ciencia*”, estil clàssic atribuït a la *cantaora* de Jerez La Serneta.
- Variació de la guitarra com a cloenda.

QUÈ PODEM FER A L'AULA

1. Aprendre el recompte tradicional del compàs de *soleá*, que també ho és de les alegries (en negreta els accents)

1 – 2 – 3 – 4 – 5 – 6 – 7 – 8 – 9 – 10 – 1 – 2 – 1 – 2 – 3 ... etc.

2. Sobre un “ai”, improvisar *quejios* propis dels cants flamencs. Intentar que els alumnes no s’ho prenguin a tall de broma. Fer els gestos propis del *cantaor* i del guitarrista. Un bon exercici serà posar una gravació de *cante* i guitarra i que dos alumnes facin el paper de cada intèrpret. Aprendre’n la lletra i intentar fer *playback*, *cante* i guitarra.

3. Valorar els instruments musicals com un mitjà d’expressió i mostrar les diverses classes d’instruments: corda, vent, percussió i elèctrics. I els diversos tipus de cadascun, per exemple corda polsada (guitarra), puntejada (bandúrria), colpejada (piano) o fregada (violí).

4. Fer un dibuix inspirat en algun cante per *soleá* (vegeu tema 5).

Escena núm. 16: A la vora de la mar

L’enorme corpus de la música tradicional catalana es refereix, com és natural, al tema del mar. Són moltes les cançons que utilitzen com a font d’inspiració la vida a les localitats costaneres. Comparteix aquesta línia amb el folklore d’Andalusia, que també té una gran extensió de costa.



En aquest cas s’explica una història bonica.

“*Hi ha una donzella a la vora del mar, brodava un mocador de seda, però quan es quedà sense seda, va veure un galió amb un mariner que li oferí pujar a bord i elegir seda. La donzella pujà i s’adormí pel cant del mariner.*

Quan la donzella es despertà, va replicar al mariner que li deixés a terra, però el mariner es va negà i la donzella li va explicar les seves desgràcies i el mariner li digué que no es preocupes que ell es el fill del rei d’Anglaterra i ella serà reina.”

- Comença amb una nota greu que simula la xemeneia d’un vaixell.
- La flauta fa el dibuix de l’harmonia per mitjà d’arpegis.
- La veu entona la melodia de la cançó tradicional.

*A la voreta del mar
n’hi ha una donzella
que en brodava un mocador,
la flor més bella.
Com ne fou a mig brodar
li manca seda.
Gira els ulls envers la mar:
veu una vela;
veu venir un galió
tot vora terra;
ne veu venir un mariner
que una nau mena.*

Marina Rosell: *A la vora de la mar*

QUÈ PODEM FER A L'AULA

1. Aprendre la cançó i cantar-la a l'aula.
2. Esbrinar la tessitura dels alumnes i descobrir el tipus de veu que tenen, quins la tenen més greu i quins la tenen més aguda. Comentar la diferència de tessitura entre un home i una dona.
3. Provar diverses tècniques vocals. Jugar amb la intensitat de la veu. Fer exercicis fàcils. Provar amb el primer vers de la cançó.
4. Escoltar diferents cançons tradicionals catalanes.
5. Comentar els gèneres o agrupacions tradicionals pròpies de Catalunya per exemple la cobla.

Escena núm. 17: Ojos verdes



Aquesta cançó va ser creada pels poetes Rafael de León i Salvador Valverde i la música és del mestre sevillà Manuel Ortega, un dels trios més fecunds de l'anomenada *copla* espanyola. Se sol dir que la va estrenar la valenciana Concha Piquer el 1940, malgrat que va ser composta per ser cantada en el segon acte d'una comèdia, *Maria Magdalena*, dels mateixos autors, estrenada a Madrid durant la Guerra Civil, el 1937, al Teatro Infanta Isabel.

El tema del color dels ulls femenins ha inspirat molts autors. Podem recordar aquell *Ollos verdes son traïdores* de la música tradicional gallega, o la cançó mexicana *Yo vendo unos ojos negros* o també el bolero *Aquellos ojos verdes*.

La cançó no es va estalviar la censura, com era habitual en aquells anys difícils. Substituint el "*Apoyá en er quicio de la mancebía*" (Repenjada al llindar del bordell) per "*Apoyá en la reja de mi casa un día*"... Ha estat de les cançons més versionades del repertori de la copla.

- La cançó desprèn nostàlgia, tendresa, calidesa i sensibilitat. La bellesa de la seva melodia ho palesa molt bé.
- La versió amb percussió, guitarra, flauta i *cantaora* s'inicia amb una breu introducció que dona pas a la primera estrofa, la melodia de la qual recorre els tons greus i aguts amb una línia musical ben bonica.
- Desemboca en la lletra que dona títol a la cançó, secció que es repeteix i és la més popular. Música molt inspirada del mestre Quiroga, el gran compositor de *coplas*.

*Apoyá en el quicio de la mancebía,
miraba encenderse la noche de mayo.
Pasaban los hombres y yo sonreía,
hasta que en mi puerta paraste el caballo.
Serrana, me das candela y yo te dije: 'gaché,
ven y tómalas en mis labios,
que yo fuego te daré'.
Dejaste el caballo y lumbre te di
y fueron tus ojos dos luceros verdes
de mayo pa' mí.*

*Ojos verdes, verdes como la albahaca.
Verdes como el trigo verde
y el verde, verde limón.
Ojos verdes, verdes
con brillo de faca,
que se han clavaíto en mi corazón.
Pa' mí ya no hay soles, luceros ni luna,
solo hay unos ojos que mi vida son.
Ojos verdes, verdes como la albahaca.*

QUÈ PODEM FER A L'AULA

1. De quin color tens els ulls?
2. Pintar el personatge amb els ulls verds.
3. Organitzar un petit concurs de cant. Cada alumne ha de presentar, sol o en grup, una cançó que un jurat, format pel professor i els alumnes, han de qualificar.
4. Fer una coreografia senzilla amb la música.

Escena núm. 18 La leyenda del tiempo

Una altra de les cançons més conegudes del flamenc és *La leyenda del tiempo* de Camarón. Composta pel productor del revolucionari disc del mateix nom, Ricardo Pachón, sobre un poema de Federico García Lorca. Va ser el 1979 i va suposar un abans i un després en el flamenc. Rock andalús basat en paraules de Lorca i posades en boca de Camarón, trencant motlles.

La *bambera* es una cançó de gronxadors, que entonen els xicots mentre empenyen en una *bamba* (un gronxador a Andalusia i en altres indrets) les noies. Va ser La Niña de los Peines quin va enregistrar a mitjan segle xx aquestes cançons en clau flamenca, i des d'aleshores van passar a formar part dels pals del flamenc, en el grup dels estils derivats del folklore.



El tema seleccionat tracta d'uns jaleos Vaciado en el compàs dels *jaleos* (aire de buleries, marcades a 3 temps) i en la versió de l'espectacle l'escoltem amb veu, palmes, guitarra, baix i percussió.

-Compàs de palmes repicades com a introducció, entren la guitarra, el baix i la percussió amb l'aire de *jaleos* per donar pas a la veu.

-El *cantaor* interpreta la primera estrofa: “*El sueño va sobre el tiempo...*”

-La segona estrofa: “*El tiempo va sobre el sueño...*”, diu la melodia del *cante* de la *bambera*.

-Solo de guitarra en clau de rock flamenc.

-Tercera estrofa: sobre la mateixa columna, novament amb la melodia de la *bambera*.

-Novament un sol instrumental i la quarta estrofa: “*Y si el sueño finge muros...*”

-A tall de *ritornello* s'escolta una altra vegada la primera estrofa: “*El sueño va sobre el tiempo...*”

*El sueño va sobre el tiempo
flotando como un velero,
nadie puede abrir semillas
en el corazón del sueño.*

*El tiempo va sobre el sueño
hundido hasta los cabellos,
ayer y mañana comen
oscuras flores de duelo.*

El sueño va sobre el tiempo...

*Sobre la misma columna
abrazados sueño y tiempo
cruza el gemio del niño
la lengua rota del viejo.*

El sueño va sobre el tiempo...

*Y si el sueño finge muros
en la llanura del tiempo,
el tiempo le hace creer
que nace en aquel momento.*

El sueño va sobre el tiempo...

QUÈ PODEM FER A L'AULA

1. Marcar el temps de *jaleos* (3/4) amb les palmes.



2. Intentar fer repics de palmes alternant entre dos alumnes, primer lent i cada vegada més ràpid.

3. Compondre una pantomima escoltant el poema de Lorca en la cançó. Aquest exercici es pot fer també recitant el poema i acompanyant-lo amb moviment mimètics, és a dir, aquells que imiten amb gest el sentit de les paraules.

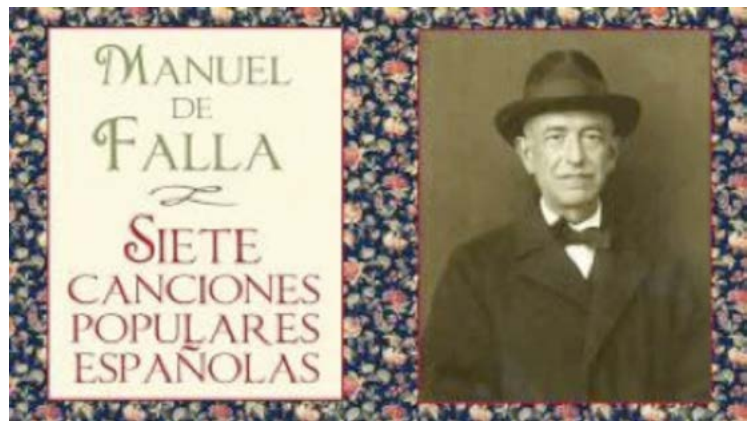
4. Identificar els instruments de la versió original i diferenciar-ne la funció dintre del grup.

Escena núm. 19: Nana

Un dels compositors espanyols més importants del segle xx és el gadità Manuel de Falla. Format a la seva ciutat natal, ben aviat es traslladà a Madrid i va ser becat per la reina per ampliar estudis a la capital de les arts del tombant de segle: París.

Allà el jove Falla va aprendre tots els elements de la composició d'avantguarda i per mèrits propis es va situar entre els compositors del moment més respectats. Els Ballets Russos li van encarregar

algunes de les seves obres immortals, com *El sombrero de tres picos*. Ja de retorn a Espanya i per encàrrec de Pastora Imperio va compondre la seva obres més popular, *El amor brujo*.



Una altra de les obres més reconegudes de Falla son les *Siete canciones populares españolas*, entre les quals figura la *Nana* que escoltem a l'espectacle. Van ser escrites originàriament per a cant i piano sobre textos populars i amb moltes complicitats amb ritmes i melodies tradicionals. Van ser dedicades a la soprano Ida Godebska i van ser estrenades a l'Ateneo de Madrid en un homenatge a Falla i a Joaquín Turina el dia 14 de gener de 1915. Amb Luisa Vela i Manuel de Falla al piano.

Les cançons tenen els títols següents: *El pañuelo moruno*, *Seguidilla murciana*, *Asturiana*, *Jota*, *Nana*, *Canción* i *Polo*. Van assolir de seguida gran èxit i van passar a formar part del repertori de molts cantants. En el flamenc també han servit d'inspiració, per exemple a Paco de Lucía, que el 1978 va enregistrar un disc dedicat a la música de Falla.

-La versió de l'espectacle és per a *cantaora*, guitarra i baix.

-L'ambient asserenat que caracteritza les cançons de bressol domina tota la peça.

-La veu té una emissió de volum molt controlada, la qual cosa en dificulta la bona execució.

-La guitarra i el baix bressolen la melodia vocal, mai més ben dit, des del començament al final de la cançó.

*Duérmete, niño, duerme,
Duerme, mi alma,
Duérmete, lucerito
De la mañana.
Naninta, nana,
Naninta, nana.
Duérmete, lucerito
De la mañana.*

QUÈ PODEM FER A L'AULA

1. Comentar el contingut del poema de Lorca.
 2. Preguntar si algun alumne coneix alguna cançó de bressol. Que la canti a l'aula.
 3. Compondre una coreografia lliure de ritme que escaigui a la cançó de bressol.
 4. Compartir cançons. Que els alumnes cantin alguna cançó que coneguin i l'ensenyin als companys.
- En aquest exercici es poden fer grups i preparar diverses cançons per interpretar-les després a l'aula.

Escena núm. 20: Los cuatro muleros



El 1931 Federico García Lorca va enregistrar una col·lecció de cançons populars que havia recopilat i arranjat per a piano i veu. Va acompanyar al piano la *baïlaora* La Argentinita i aquells enregistraments han passat a la història com el valuós document fonogràfic que és.

Federico tenia per costum arranjar cançons per interpretar-les en les reunions d'amics, amb Alberti, Dalí, Buñuel. Aquesta afició la va tenir tota la vida i el resultat en són aquestes fantàstiques gravacions.

Entre les cançons que va aplegar, hi ha *El zorongo* que ja s'ha comentat abans, *¡Anda jaleo!*, que és de les més populars, i *Los cuatro muleros*, fins a un total de deu *Zorongo gitano*, *Los cuatro muleros*, *¡Anda jaleo!*, *En el Café de Chinitas*, *Las tres hojas*, *Los mozos de Monleón*, *Los pelegritos*, *Nana de Sevilla*, *Sevillanas del siglo XVIII* i *Las morillas de Jaén*.

La Argentinita va posar-hi la veu, el taloneig i les castanyoles i García Lorca els arranjaments i el piano, que dominava des de ben jove. De *Los cuatro muleros*, se n'han fet moltes versions (Pepe Marchena, Teresa Berganza, Victoria de los Ángeles, Ana Belén o Los Pekenikes).

- La versió de l'espectacle està arranjada per a *cantaora*, violí, guitarra flamenca, guitarra elèctrica, baix, flauta i percussió.
- Comença amb la melodia principal als bordons de la guitarra, mentre que una altra guitarra i el violí fan trèmolos, tot mantenint l'harmonia dels acords.
- Entra la *cantaora* amb la primera estrofa sobre uns "harmònics" que fan les guitarres tot acompanyant la veu.
- El violí fa la melodia principal i entra la segona estrofa, ara amb la primera part a dues veus.
- Amb boca tancada, els músics entonen el tema principal i la solista juga amb un contrapunt a la melodia original.
- Tercera estrofa i novament amb boca tancada el tema principal serveix de coda final.

La versió que en va fer [Estrella Morente](#) i la que van fer [Las Migas](#) són de les més conegudes:

QUÈ PODEM FER A L'AULA

1. Tocar amb la flauta la melodia de *Los cuatro muleros*.



2. Comentar amb la classe el tema de la lletra.
3. Marcar amb percussió el ritme de la cançó. Utilitzant aquest patró:



4. Identificar les qualitats del so en la peça, la nota més aguda i la més greu, la més forta i la més feble, la més llarga i la més curta, els instruments i les veus que hi participen.
5. Cantar la cançó a l'aula.

*De los cuatro muleros,
que van al campo,
el de la mula torda,
moreno y alto.*

*De los cuatro muleros,
que van al agua,
el de la mula torda,
me roba el alma.*

*De los cuatro muleros,
que van al río,
el de la mula torda,
es mi marío.*

*A qué buscas la lumbre
la calle arriba
si de tu cara sale
la brasa viva.*

Escena núm. 21: Els garrotins



El garrotí pren la majoria dels elements musicals dels tangos flamencs, ja que no és res més que una variant del tango flamenc. Hi ha qui l'atribueix a les colles gitanes de sambres del Sacromonte, mentre que d'altres el consideren un creació dels gitanos de Lleida i Tarragona, i fins i tot s'ha emparentat el garrotí amb la *garrotiada* asturiana, tot assenyalant-ne l'origen en el context dels cants de sega que es duïen d'una zona a una altra a l'època de la transhumància i, consegüentment, també l'origen musical.

El cant del garrotí, de melodia eminentment mètrica, sil·làbica, sense ostentacions melismàtiques, comença el procés de flamenquització al principi del segle xx mitjançant Manuel Torre o La Niña de los Peines. Pastora el va recollir d'Amalia Molina i d'El Niño Medina i el va engrandir fins a convertir-lo en un *cante* per ser escoltat. Per tant, va tenir l'època de màxim esplendor durant les dues primeres dècades del segle xx.

Ara bé, la veritable fama del garrotí va néixer el 1905 amb el ball, a partir de la coreografia que a Madrid li va acoblar el *baillor* sevillà Faico amb la música de Ramón Montoya –igual que poc abans havien fet amb la *farruca*. Del posterior i exitós viatge de Faico per terres catalanes, entenem que data l'arrelament del garrotí, sobretot a Lleida, estil molt comú en tota mena de festes gitanes de la zona.

Una de les versions més celebrades és la que va fer Carmen Amaya i que podem escoltar [aquí](#). I [aquí](#) el garrotí ballat per la pròpia Carmen Amaya en la pel·lícula *Los Tarantos*.

El més característic del garrotí i el que realment el fa identificable a tothom que l'escolta és la tornada, recurs formal poc present en el flamenc i que trobem amb aquesta lletra: “*Al garrotín, al garrotán, a la vera, vera, vera de San Juan*” o bé, “*a la vera de la vera, vera va*”. El caràcter alegre del garrotí implica que moltes de les lletres tingui un contingut humorístic.

- La versió de l'espectacle segueix la dels Patriarques de la Rumba i es fa amb dues guitarres, caixó, palmes, flauta i dues veus a cor i com a solistes.
- Les guitarres i la flauta, acompanyats de palmes i percussió, introdueixen la melodia amb la tornada.
- Els *cantaors* canten la tornada.
- Primera lletra: hi copsem el caràcter juganer de l'estil.
- Novament la tornada i segona lletra, a càrrec de la *cantaora*.
- La tornada i tercera lletra, pel *cantaor*.
- Tornada i solo de flauta recreant la melodia de l'inici i la tornada.
- Quarta lletra interpretada per la *cantaora* i tornada repetida fins al final, en què el temps musical s'accelera.

QUÈ PODEM FER A L'AULA

1. Aprendre la tornada del garrotí i cantar-la en cor acompanyats de les palmes.
2. Enregistrar el que s'hagi assajat i comentar l'enregistrament entre els alumnes.
3. Analitzar el garrotí i diferenciar-ne les parts: quan es canta l'estrofa? i quan es canta la tornada?
4. Comentar el tema de les lletres.

Escena núm. 22: El lagarto está llorando

Federico García Lorca es va autopublicar *Canciones* (1921-1924), entre les quals figura aquesta dedicada “A mademoiselle *Teresita Guillén tocando un piano de siete notas*”. La melodia és senzilla, sobre un tema que podem relacionar amb el zorongo per la cadència andalusa sobre la qual està bastida: *El lagarto* (La) *está llorando* (Sol), *la lagarta* (Fa) *está llorando* (Mi).



Per això resulta un bon exemple per conèixer aquesta cadència que, com dèiem en el tema 3, d'introducció al flamenc, en el *zorongo* apareix una de les principals fonts d'aquest mode harmònic que els flamencs van crear com a alternativa al major i el menor.

El poema toca el tema de l'amor que es manté amb el pas dels anys. Els llargardaixos ploren perquè van perdre l'anell d'esposalles, símbol de la seva unió. Tots estan contents, el sol, els ocells..., excepte ells, que ploren i ploren pel que han perdut, ja que l'anell era el símbol del seu amor.

- Comencen la guitarra i la percussió sobre un aire de *jaleos*.
- Entra la *cantaora* amb la primera estrofa, que funciona com una tornada.
- El *cantaor* fa la segona lletra i se li uneix la *cantaora* per repetir la tornada.
- La darrera estrofa la interpreten en octaves, la greu en la veu del *cantaor* i l'aguda en la de la *cantaora*.
- Repeteixen sense guitarra, només acompanyats de percussió, la tornada mentre van abaixant el volum fins al final.

*El lagarto está llorando.
La lagarta está llorando.
El lagarto y la lagarta
con delantalitos blancos.*

*Han perdido sin querer
su anillo de desposados.
Ay, su anillito de plomo.
Ay, su anillito plomado.*

*Un cielo grande y sin gente
monta en su globo a los pájaros.
El sol, capitan redondo,
lleva un chaleco de raso.*

*¡Miradlos, qué viejos son!
¡Qué viejos son los lagartos!
¡Ay como lloran y lloran!
¡Ay, ay como están llorando!*

QUÈ PODEM FER A L'AULA

1. Fer un treball de plàstic amb el tema que s'esmenta en el poema.
2. Aprendre la tornada i cantar-la a l'aula.



3. Escoltar diferents versions infantils de la cançó.

[Cançó infantil](#)

[Versió amb titelles](#)

4. Comentar el tema de la lletra i crear un episodi anterior i posterior a l'acció que s'explica en la cançó.

Escena núm. 23: Alegrías de Cádiz

Les *cantiñas* més conreades pels artistes i les més celebrades pel públic des dels primers anys del flamenc són les alegries. El contrapunt idoni a la solitud. Això és el flamenc, des de l'alegria i la gresca fins a la solitud i el plor, la música que conforta els sentits tant com també els fereix.

La jota va servir de marc a l'exaltació popular des de mitjan segle XVIII i els flamencs la va agafar per crear un "cant alegre" que contrastés amb el dramatisme dels altres cantes del repertori.



Les alegries van tapar un buit important en el sistema musical flamenc, el compàs amalgamat propi dels estils que marcaven la pauta del gènere recent nascut (aire de *jaleo*), les *soleares*, però en mode major.

En el desenvolupament posterior del *cante*, hi destaca l'aportació atribuïda a Ignacio Espeleta: la glossolàlia o *tarabilla*, "tirititrán tran tran", assumida pels *cantaors* com a sortida o temple de la veu propi del *cante*.

Les alegries són el ball flamenc per excel·lència i la coreografia clàssica respon a aquest esquema formal: *entrada*, *paseo*, *silencio*, *castellana* i *escobilla*, per acabar amb un *desplante* o sortida per *chufra*, buleries de Cadis o *jaleos*.

Els *cantes* d'alegries se solen rematar amb una joguina, una estrofa que completa el *cante*:

*Mira qué bonitos van
los barquitos de la Isla
p'al estrecho Gibraltar*

Les alegries gaditanes es canten en la tonalitat major, i el compàs bàsic d'unes *cantiñas* és idèntic al de les buleries per *soleá*, a mig camí entre *soleares* i buleries. Escoltem el recompte sobre el rellotge per comprendre com els flamencs mesuren les alegries:

- La versió de l'espectacle és per a *cantaor*, guitarra, palmes, percussió i ball.
- Comencen la guitarra i la percussió amb una introducció a la qual se sumen les palmes. Sortida del cante amb la primera lletra, un cante dels més antics de *cantiñas* conegut com la Rosa, amb la seva corresponent joguina: "De San Fernando..."
- El segon *cante* és la *cantiña* de Pinini, amb un tema que fa referència a la Guerra d'Independència, molt recurrent en els estils gaditans.
- Després d'una breu variació de la guitarra, s'entona, per acabar, el famós *tirititrán*, que aquí s'empra, en comptes d'introducció i sortida del cante, com a cloenda.

QUÈ PODEM FER A L'AULA

1. Cantar el tirititrán propi de les alegries.



2. Aprendre les palmes de les alegries mentre s'escolta alguna gravació. Utilitzar el recompte après en l'escena núm. 20 per a les alegries, ja que en l'aspecte rítmic tenen els mateixos accents que la *soleá*, però una mica més lleuger de temps.

3. Aprèn alguna joguina clàssica de *cantiñas* i alegries per cantar-la a l'aula, per exemple (escolteu alguna de l'enregistrament de l'espectacle):

*Quando va andando
rosas y lirios
va derramando*

4. Crear una coreografia d'alegies a partir de veure algun vídeo de ball dels molts que es troben per internet.

Escena núm. 24: Barcelona té molt poder

La rumba és un estil flamenc integrat en el grup de *cantes* anomenats d'anada i tornada (*de ida y vuelta*). El *guaguancó* cubà podria ser el punt de partida per a la rumba flamenca, malgrat que aquesta no deixa de ser una tango flamenc amb rítmica de *guaracha*. Precisament el corresponent cubà és la *guaracha* i un tipus de rumbetes camperotes, com el *papalote*, ben abundants per tota l'illa.

La rumba sorgeix a partir de la dissolució d'elements de la *guaracha* que, juntament amb d'altres propis dels tangos flamencs, cristal·litzen a principi de segle xx en gèneres que s'anomenaven rumbetes, rumbes, *chufas*, pertanyents generalment al repertori de "revista" i que va tenir un gran auge a les primeries del segle xx.



De seguida els flamencs van fer seva la rumba i serà a Cadis on apareixeran els primers rumbes flamencs, per exemple Pepa Oro, reconeguda gaditana, que la va introduir com a rematada de la seva popular milonga.

La genuïna rumba flamenca, de mare cubana, és una cosa de fa un parell de dies, perquè amb prou feines se'n troben mostres en els discos de pedra. Però l'auge de la rumba flamenca es produeix als anys seixanta del segle xx, sobretot en l'àmbit del *tablao*, per bé que els *cantaores* sempre van tenir-hi prevenció a interpretar-la si no era per acompanyar el ball. El Chaqueta i actual degà de l'art a Cadis, i Chano Lobato, en són els millors intèrprets.

Mentrestant, entre els gitanos de Barcelona es forja una mena de rumba molt particular que avui coneixement com a rumba catalana, amb El Pescaïlla, marit de Lola Flores, El Chacho i, sobretot, Pere Pubill "Peret". La popularitat d'aquestes rumbes van omplir les sales de festa i la televisió i la ràdio durant força dècades.

El compàs de la rumba és binari, amb acompanyament de *guaracha* cubana. Es caracteritza per l'accentuació dels temps 2 i 4 d'un compàs 4/4. El contrapunt produït per aquesta estructuració rítmica senzilla dóna lloc a un dels acompanyaments rítmics més suggeridors del flamenc.

Per rumbes es poden utilitzar les tres tonalitats del flamenc: el mode flamenc, el mode major i el menor. I de la mateixa manera que en les buleries, les rumbes accepten tota mena de mètriques literàries. Tot es pot cantar amb el sucós compàs de la rumba.

El 1992 Peret va participar en la cerimònia de cloenda dels Jocs Olímpics de Barcelona, acompanyat de Los Manolos i Los Amaya i altres exponents de la rumba catalana. Hi va interpretar *Gitana hechicera*, dedicada a la ciutat de Barcelona i va ser un dels èxits d'aquell estiu.

Barcelona té molt poder - Peret

- S'inicia amb la guitarra marcant un puntejat que mostra la rítmica de la rumba catalana.
- El *cantaor* fa la primera lletra i se li uneix la *cantaora* per fer el *montuno* (part responsorial) propi de la *guaracha* cubana.
- Una altra de les característiques de la rumba, tal com passa amb el son cubà, és la incorporació de més d'una tornada, que van apareixent al llarg de la cançó. Aquí ho veiem amb el "*marabú*" i "*ella tiene poder*".

QUÈ PODEM FER A L'AULA

1. Fer una coreografia amb la rumba. Ha de ser de grup, no pas amb solistes. Assignar a diferents grups les parts de la cançó. Provar amb els cors, un "*marabú*" i l'altre més llarg "*ella tiene poder*"...
2. Dibuixar a l'aula allò que a cadascú i suggereixi la música.
3. Jugar amb els diversos timbres de les veus. Reconèixer per la veu un alumne. Comentar com el timbre ens ajuda, per exemple, a distingir la veu paterna de la materna.
4. Escoltar a l'aula alguns clàssics de la rumba catalana. En Youtube: Peret, Pescaïlla, Los Manolos...

5. Annexos i activitats d'ampliació

Escena 1: Bulería negra del Gastor

Las bulerías, història i variants:

Tres cubà



Guitarra flamenca



Palmas



Taloneig o zapateo



Sabata d'home



Sabata de dona



Taloneig

Tècnica bàsica de braços i mans per al ball flamenc

ENLLAÇOS INTERESSANTS

Son de la Frontera: [Bulerías 2008](#)

[Nen ballant per buleries](#)

[El Carpeta balla per buleries](#)

[Nens de Jerez ballant per buleries](#)

 [Flamencópolis – Descubre el flamenco](#), portal de Faustino Núñez



Son de la Frontera va aconseguir al principi d'aquest segle fusionar en un sol llenguatge l'idioma de la guitarra flamenca, concretament el toque de Diego del Gastor, amb el tres cubà, un derivat de la guitarra amb una morfologia i encordadura diferent i amb cordes de metall. Aquesta *Bulería negra del Gastor* és el millor exemple de l'èxit d'aquell projecte, flamenc del segle XXI per a un públic obert a noves propostes.

Escena 2: El cant dels ocells

El violoncel: instrument de corda fregada



Mischa Maisky toca la *Suite n.º 1 per a violoncel* de J. S. Bach

The Jungle, duo de violoncels

La lletra d'*El cant dels ocells*

*En veure despuntar el major lluminar en la nit més ditxosa,
els ocellets cantant a festejar-lo van amb sa veu melindrosa.
L'àliga imperial pels aires va voltant, cantant amb melodia,
dient: "Jesús és nat per treure'ns de pecat i dar-nos l'Alegria".
Respon-li lo pardal: 'Esta nit és Nadal, és nit de gran contento'.
El verdum i el lluer diuen, cantant també: "Oh, que alegria sento!"
Cantava el passerell: "Oh, que formós i que bell és l'Infant de Maria!"
I lo alegre tord: "Vençuda n'és la mort, ja neix la Vida mia".
Cantava el rossinyol: "Hermós és com un sol, brillant com una estrella".
La cotxa i lo bitxac festegen el manyac i sa Mare donzella.
La garsa, griva i gaig diuen: "Ja ve lo maig". Respon la cadenera:
"Tot arbre reverdeix, tota planta floreix, com si tot fos primavera".*

Els tangos flamencs, història i variants

Elements bàsics per als tangos. [Els primers passos de ball.](#)

Peça ideal per acompanyar amb les palmes. Paco de Lucía: *Sólo quiero caminar...*

Rinoceronte balla la *farruca*

El violoncel té en Pau Casals un dels màxims exponents en els més de 250 anys d'aquest instrument. La seva fama mundial està farcida de concerts i enregistraments que parlen per si sols. En [aquest vídeo](#) Casals interpreta *El cant dels ocells*

I ara una [versió coral](#) de l'Escolania de Montserrat acompanyada de piano

O [aquesta més recent](#) del gran Miguel Poveda amb Barbara Hendricks sota la batuta del mestre Joan Albert Amargós.

Escena 3: Syrinx

L'interès de Debussy per les músiques de cultures llunyanes, com la javanesa, o l'exotisme que desprèn la música andalusa li van servir d'inspiració en obres com *La puerta del vino de la Alhambra de Granada* sobre l'ostinato d'una havanera.

Va dedicar l'obra al flautista Louis Fleury i ha estat transcrita per a altres instruments de vent, como saxofon o trompeta, i naturalment, s'ha convertit en una obra d'estudi obligat per als flautistes.

Diferents tipus de flautes i ocarines



Emmanuel Pahud Claude Debussy, *Syrinx*, per a flauta a solo

Aquí la peça de Debussy tocada amb... trompeta!

Jethro Tull, Ian Anderson - *Flute Solo* en directe, 1978

SYRINX
flute solo

À Louis Fleury C. Debussy (1862-1918)

Très modéré

The image shows the musical score for 'Syrinx' by Claude Debussy, arranged for flute solo. The score is written in G major and 3/8 time. It consists of six staves of music. The first staff is marked 'Très modéré' and 'mf'. The second staff has a 'p' dynamic marking. The third staff is marked 'Retenu' and 'p'. The fourth staff is marked 'Un peu mouvementé (mais très peu)' and 'p'. The fifth and sixth staves continue the piece with various dynamics and articulations.

Escena 4: Recuerdos de la Alhambra



Julian Bream en la Alhambra: *Recuerdos de la Alhambra*

Pedro Romero: *Recuerdos de la Alhambra*

Filomena Moretti: *Recuerdos de la Alhambra*

Recuerdos de la Alhambra amb violí: Ning Feng

Recuerdos de la Alhambra amb marimba

Recuerdos de la Alhambra amb ukelele

Recuerdos de la Alhambra amb arpa

Paco de Lucía: *Mi niño Curro, rondeña*. Trèmolo en 4:58

Escena 5: No te puedo encontrar

Cançó original de la pel·lícula *Blancanieves*

Per ampliar sobre l'origen i l'evolució de les *buleries* i les *chufillas* gaditanes

La Perla de Cádiz amb Paco Cepero, buleries gaditanes

Mariana Cornejo: *Bulerías de Cádiz*

Escena 6: Martinete

Enrique sueña la Alhambra és un disc produït per Enrique Morente, deu joies que formen part d'un viatge entre la tradició i l'avantguarda. I és una pel·lícula dirigida pel cineasta José Sánchez Montes.

Morente hi canta versos de María Zambrano, sant Joan de la Creu, Luis Cernuda o Miguel de Cervantes, i també hi adapta cançons populars. Hi destaca el martinet a cor que forma part de l'espectacle.

Per ampliar informació sobre l'origen i l'evolució del martinet

Antonio Ruiz: *Martinete* (ball)

<https://www.youtube.com/watch?v=TCQyEXBZ73k>

<https://www.youtube.com/watch?v=8NaSgDS9Y8o>

Escena 7: Damunt de tu, només les flors

El poema *Damunt de tu, només les flors* de Josep Janés amb música de Frederic Mompou.

*Damunt de tu, només les flors.
Eren com una ofrena blanca:
la llum que daven al teu cos
mai més serien de la branca.*

*Tota una vida de perfum
amb el seu bes t'era donada.
Tu resplendies de la llum
per l'esguard clos atresorada.*

*Si hagués pogut ésser sospir
de flor! Donar-me com un llir
a tu, perquè la meva vida
s'anés marcint sobre el teu pit.
I no saber mai més la nit
que al teu costat fóra esvaïda.*

1) $\frac{PIE}{1}$ $\begin{matrix} > \\ \times \\ \hline 2 \end{matrix}$ $\begin{matrix} \times \\ \hline 3 \\ (PIE) \end{matrix}$ $\begin{matrix} > \\ \times \\ \hline 4 \end{matrix}$

2) $\frac{PIE}{1}$ $\begin{matrix} > \\ \times \\ \hline 2 \end{matrix}$ \times $\begin{matrix} \times \\ \hline 3 \\ (PIE) \end{matrix}$ $\begin{matrix} > \\ \times \\ \hline 4 \end{matrix}$

3) $\frac{PIE}{1}$ $\begin{matrix} > \\ \times \\ \hline 2 \end{matrix}$ \times $\frac{PIE}{3}$ $\begin{matrix} > \\ \times \\ \hline 4 \end{matrix}$

4) $\frac{PIE}{1}$ \times $\begin{matrix} > \\ \times \\ \hline 2 \end{matrix}$ \times $\begin{matrix} \times \\ \hline 3 \\ (PIE) \end{matrix}$ $\begin{matrix} > \\ \times \\ \hline 4 \end{matrix}$

5) $\frac{PIE}{1}$ \times $\begin{matrix} > \\ \times \\ \hline 2 \end{matrix}$ \times $\frac{PIE}{3}$ $\begin{matrix} > \\ \times \\ \hline 4 \end{matrix}$

6) $\frac{PIE}{1}$ \times $\begin{matrix} > \\ \times \\ \hline 2 \end{matrix}$ \times $\frac{PIE}{3}$ \times $\begin{matrix} > \\ \times \\ \hline 4 \end{matrix}$ \times

[Per ampliar](#) sobre l'origen i l'evolució dels tangos flamencs

Escena 8: Zapateado de la Sonata en Re mayor

Mateo Albéniz, *Sonata en Re mayor* (taloneig) Lucero Tena, castanyoles

Sonata en Re mayor. Mateo Albéniz versió orquestral amb castanyoles, Lucero Tena

[Per ampliar informació](#) sobre el taloneig flamenc

SONATA
(En re mayor)
Zapateado

Transcripció para guitarra
por
GRACIANO TARRAGO

MATEO ALBENIZ
(-1831)

Allegro molto $M: \frac{3}{8} = 110$

© 1972 by Graciano Tarrago
All rights reserved UNION MUSICAL EDICIONES S.L. 51741

Diferents patrons de palmes per buleries. [Més informació](#)

12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12 Tiempos
X			X			X		X		X		Soniquete Antiguo
X			X				X	X		X		Soniquete Moderno
X		X		X		X		X		X		En 3/4 - Cada 2
	X	X		X	X		X	X		X	X	En 3/8
X		X		X		X		X		X	X	En 4 ó 6/8
1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	

Escena 9: Vidalita

[Per ampliar informació sobre la vidualita](#)

Eduardo Falú interpreta *La Vidalita*

Les germanes Labèque al piano amb Mayte Martín

Juan Valderrama amb Luis Calderito: *Vidalita y milonga*

Mapa musical de l'Argentina



Escena 10: Tangos del chavico

- ▶ Per ampliar la informació sobre tangos flamencs
- ▶ Per ampliar la informació sobre villancets flamencs

Patrons de palmes per tangos i rumbes

Tangos				
	1	2	3	4
Palmas 1:		x	x	x
Palmas 2:	x	x		x

- ▶ Com fer una guitarra i altres instruments amb materials reciclables



Escena 11: El noi de la mare


Decorar l'aula amb motius nadalencs



Cantar nades que conegui algun alumne



Escena 12: Entre dos aguas

 [Per ampliar](#) sobre la rumba flamenca

Entre dos aguas - Rumbes

6:03

1973

Guitarres: Paco de Lucía, Ramón de Algeciras

Bongó: Pepe Ebanó

Autors: Paco de Lucía, José Torregrosa

Disc: *Fuente y caudal*

La línia de baix i palmes: *Entre dos aguas*



Paco de Lucía: *Entre dos aguas*

Amós Lora amb 12 anys toca *Entre dos aguas*

Rumba cubana: *Columbia*

Escena 13: Quan jo anava per la mar

Guajiras

Verdaguer

Jacint Verdaguer: *Navegant*, extret d'*Al cel* (1903).

*Quan jo anava per la mar,
de Barcelona a l'Havana,
de l'huracà rufalós
bé en sentia de cops d'ala!
Mes, lo que em feia patir
era el mal de l'enyorança
al veure'm tants dies lluny
de la terra catalana;
i li deia al mariner
que vetlla dalt de la gàbia:
¿no veuries verdejar
les riberes de la Pàtria?*

Escena 14: Zorongo gitano

Zorongo. Carmen Linares amb Paco i Miguel Ángel Cortés

Teresa Berganza: *Zorongo*

Pepa Flores Marisol i Antonio Ruiz: *Zorongo*

Paco de Lucía i Ricargo Modrego: *Zorongo*, ballat per Igor Yebra i María Giménez



Fer una coreografia a l'aula segons el so del *zorongo*

Escena 15: A la vora de la mar

Trad. catalana arr. V. Martín

Aprende a bailar la sardana



Escena 15: Soleá

Cante

Enrique Morente per *soleá*; Pepe Habichuela, guitarra. En directe Teatro Albéniz, Madrid

Toque

Paco de Lucía per *soleá*





Baile

Farruco per *soleá*, canta Chocolate i toca Manuel Morao

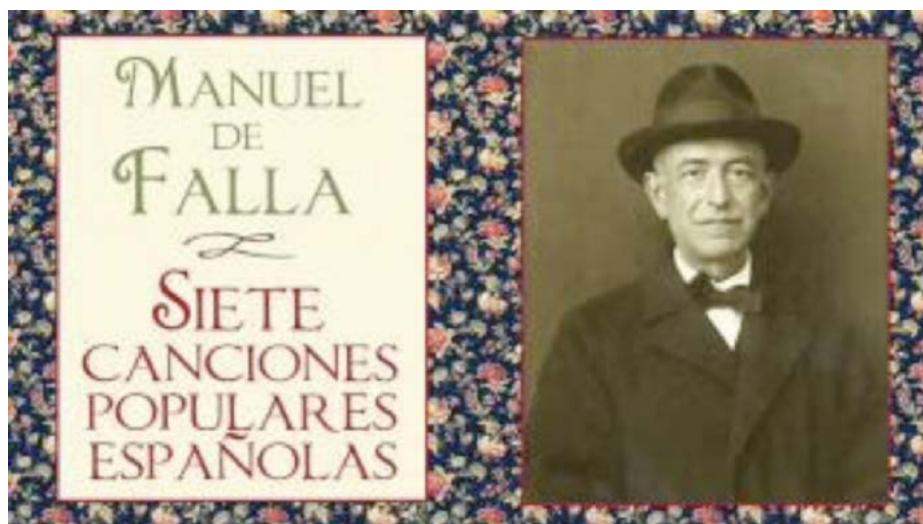
Escena 16: Esos ojos verdes

-  Quiroga
-  Quintero, León i Quiroga – Salvador Valverde
-  Salvador Valverde
-  Rafael de León
-  Concha Piquer: *Ojos verdes*, original
-  Miguel Poveda: *Ojos verdes*
-  Pasión Vega: *Ojos verdes*
-  Paco de Lucía: *Ojos verdes* (cançó andalusa, 2014)

Escena 17: La leyenda del tiempo

-  La Marelu amb Paco Cepero: *jaleos* extremeñys
-  Classe de ball per *jaleos* amb La Tati
-  Classe de caixó per *jaleos* extremeñys
-  *¡JALEOS!*. Curset de Sebastián Sánchez

Escena 18: Nana



a Madame Ida Godébska

Nana

No. 5 from "Seven Popular Spanish Songs"

G40

French Version by
M. Paul Milliet

Manuel de Falla

Calmo e sostenuto (♩ = 42) *mormorato*

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Calmo e sostenuto' with a quarter note equal to 42 beats per minute. The first system includes the lyrics: 'Duer - me - te, ni - ña, / Dur - mez bien, ni - ña'. The second system includes: 'duer - me, / dur - mez, / Duer - me, mi al - ma, / Dur - mez, mon á - me'. The third system includes: 'Duer - me - te, lu - ce - ti - to / Dur - mez bien, belle é - noi - le / De - la ma - / Da - cloir ma -'. The piano accompaniment features a steady, rhythmic pattern in the bass line and chords in the right hand. There are dynamic markings 'pp' and '2da' in the piano part.

Escena 19: Los cuatro muleros

- ▶ Pepe Marchena
- ▶ Marisol (per buleries)
- ▶ Los Pekenikes
- ▶ Teresa Berganza
- ▶ Ana Belén
- ▶ Las Migas

Los cuatro muleros

Andaluza Anónima

♩ = 120 sol sol re sol la si si sol sol re sol la si si

la si do' mi' re' si sol si re' do' la fa# la

do' si la sol la si la la sol

Escena 21: Els garrotins

- ▶ Rafael Romero
- ▶ Peret: *El garrotín*
- ▶ Joaquín Turina: *Garrotín y soleares para guitarra*. Homenatge a Tàrrega
- ▶ Mayte Martín: *El garrotín*
- ▶ *Baile del garrotín*: María Pagés

Escena 22: El lagarto está llorando

- ▶ Paco Ibáñez: *El lagarto está llorando*
- ▶ María Dolores Pradera i Los Sabandeños: *El lagarto está llorando* (Paco Ibáñez)

Escena 23: Alegrías de Cádiz

- ▶ *Cante*: Camarón amb Paco Cepero: alegries
- ▶ *Cante*: David Palomar, alegries
- ▶ *Toque*: Paco de Lucía: La Barrosa, alegries
- ▶ *Baile*: Carmen Amaya per alegries, 1958

Escena 24: Barcelona té molt poder

- ▶ Sobre la [rumba flamenca](#)
- ▶ Sobre la [rumba catalana](#)
- ▶ *Catalunya té molt poder* - Peret (Camp Nou, 29/6/2013)
- ▶ Los Manolos: *Barcelona té molt poder*
- ▶ El moviment que el guitarrista fa amb la mà dreta quan toca una rumba es coneix com el ventilador. Peret ens ho explica en aquest vídeo.



6. Fitxa artística

Pere Martínez, *cantaor*, palmes i cors

Rosalía Vila, *cantaora*, palmes i cors

Isabel Moreno, flauta travessera i palmes

Miguel Ángel Cordero, contrabaix, llaüt de mànec llarg, palmes i cors

David Domínguez, percussions, palmes i guitarra

Juan Carlos Gómez, guitarra flamenca, clàssica i elèctrica

Eli Ayala, bailaora, castanyoles, palmes i cors

Direcció coreogràfica: **Frederic Gómez**