

PRÉLUDE à " Vingt Chants Populaires Espagnols "

La vie et la mort, l'amour et la haine, la joie et la tristesse, le travail, la guerre, les jeux, la prière, tout a servi au peuple espagnol pour chanter ou pour danser. En Espagne on chante ou l'on danse aux champs, à la ville, dans les places et dans les ruelles, dans les « patios », dans les jardins, dans les tavernes, et quelquefois même, à l'église.⁽¹⁾

En Castille, en Catalogne, en Andalousie, les chants populaires se recollectent par centaines, par milliers ; ils constituent, en quelque sorte, l'accord fondamental et permanent d'une ardente vie lyrique, où se conjuguent, merveilleusement, des façons de penser et de sentir qui finissent toujours par se manifester en chantant. La chanson populaire est, pour ainsi dire, la tonique émouvante de la spiritualité du peuple espagnol, spiritualité dont la gamme est composée de quarante-sept notes correspondant aux quarante-sept provinces qui forment la Péninsule Ibérique.

Cependant, l'union politique de ces provinces si diverses qui constituent le royaume d'Espagne n'a pas effacé les différences ethniques qui les caractérisent : différences de race, de caractère, de langue, de mœurs, d'idéal ; différences que la production artistique populaire accuse fortement et qui font de l'Espagne, musicalement parlant, une merveilleuse palette où l'on découvre toutes les couleurs, toutes les nuances et tous les reflets que peut imaginer la plus ardente fantaisie.

Mais de cette diversité de couleurs — diversité d'origines et de climats — naît un problème extrêmement ardu. Y a-t-il, en réalité, une musique espagnole ?... Non, si l'on donne à ce mot son véritable sens générique. En France, par exemple, et un peu partout en dehors de l'Espagne, dire musique espagnole équivaut à dire musique andalouse : c'est faire trop bon marché de la Castille, de la Catalogne, de l'Aragon, de Murcie, d'Alicante, de Valence, de Galice, du Pays Basque, etc... régions, toutes, dotées d'une abondante musique populaire d'un caractère parfaitement défini ; régions qui apportent à la production musicale espagnole des éléments de variété, d'opposition, de contraste et de richesse d'une valeur et d'une force considérables. Si l'on veut entendre par musique espagnole celle qui plonge ses racines dans l'art populaire et vit de la sève même de l'Espagne (et nous croyons que c'est là le bon chemin) nous devons repousser, comme trop exclusive, l'idée d'une Espagne musicale andalouse. Nous appellerons, donc, musique espagnole, celle où bat le cœur de l'Espagne, et l'Espagne a un cœur dans chacune de ses provinces.

De cela à la division par écoles il n'y a qu'un pas. Pourquoi ne pas le franchir ? Est-ce que l'Italie cessa d'être la Grande Italie lorsque ses peintres fondèrent les écoles florentine, vénitienne, milanaise, napolitaine, etc. ? L'Espagne ne doit pas hésiter à admettre, théoriquement, ce qui existe de fait, c'est-à-dire, trois écoles au moins : l'école andalouse, l'école castillane et l'école catalane, les trois ayant à leur actif un noble passé et une riche production.

Un art espagnol synthétique qui essaierait de réaliser dans le domaine de la musique une unité qui n'existe pas dans le domaine de la pensée serait, tout simplement, une monstruosité. Laissons à chaque province le droit de chanter sa vie à sa manière, pourvu que la manière soit bonne. L'expérience a prouvé, d'ailleurs, que le régionalisme a toujours été extrêmement bienfaisant pour l'art.

Cela dit, il faut reconnaître, sans hésiter, que, à l'heure actuelle — et peut-être depuis 1906, c'est-à-dire, depuis l'apparition d'Iberia d'Albéniz — l'école andalouse est à la tête du mouvement musical espagnol ; et ce rang elle l'a conquis par ses qualités de vigueur, par sa richesse, par son charme, par sa saine racine populaire, par l'attrayant mystère de ses origines, par son parfum oriental, par son inépuisable variété, par l'heureux

(1) A la cathédrale de Séville, par exemple, la danse des " Seises ".

PRELUDIO a " Veinte Cantos Populares Españoles "

La vida y la muerte, el amor y el odio, la alegría y la tristeza, el trabajo, la guerra, los juegos, la oración, todo ha servido al pueblo español para cantar y para danzar. Se canta o se danza, en España, por doquier : en los campos, en las ciudades, en las plazas, en las callejuelas, en los patios, en los jardines, en las tabernas y aun, alguna vez, en el templo mismo⁽¹⁾.

En Castilla, en Andalucía, en Cataluña, los cantos populares se cosechan por centenas, por miles ; forman algo así como el acorde fundamental y permanente de una ardiente vida lírica en donde se conjugan, maravillosamente, un pensar y un sentir que, a la postre, se manifiestan siempre cantando. El canto popular es, pudiéramos decir, la tónica conmovedora de la espiritualidad del pueblo español, espiritualidad cuya gama tiene cuarenta y siete notas correspondientes a las cuarenta y siete provincias que constituyen la Península Ibérica.

Sin embargo, la unión política de las diferentes provincias que constituyen el Reino de España, no ha borrado las diferencias étnicas originales : diferencias de raza, de carácter, de idioma, de costumbres, de ideales ; diferencias que la producción musical popular revela fuertemente, y que hacen de España, musicalmente hablando, una maravillosa paleta en donde se descubren todos los reflejos, todos los colores y todos los matices que puede imaginar la más ardiente fantasía.

Pero de esta diversidad de colores — que es diversidad de orígenes y de climas — surge un problema asaz arduo.

¿ Hay, en realidad, una música española ?... No, si se le da a esta palabra su justo valor genérico.

En Francia, por ejemplo, y casi dondequiera fuera de España, decir música española es decir música andaluza, lo que equivale a hacer caso omiso de Castilla, de Cataluña, de Aragón, de Murcia, de Alicante, de Valencia, de Galicia de las Provincias Vascongadas, etc... regiones, todas, dotadas de una abundante música popular de carácter perfectamente definido y que aportan a la producción musical española elementos de variedad, de oposición, de contraste y de riqueza, de un valor y de una fuerza considerables. Si se quiere entender por música española aquella que entierra sus raíces en el arte popular español y vive de la savia misma de España (y nosotros creemos que éste es el buen camino) hemos de repudiar el concepto exclusivo de una España musical andaluza. Y entonces diremos que música española es aquella en que late el corazón de España... y España tiene un corazón en cada una de sus provincias

De ahí a la división por escuelas no hay más que un paso. ¿ Qué importa franquearlo ? Acaso Italia dejó de ser la Gran Italia cuando sus pintores fundaron las escuelas florentina, veneciana, milanesa, napolitana, etc. ?

A España no le queda más remedio que admitir, teóricamente, lo que ya existe de hecho, o sean, por lo menos, tres escuelas musicales : la andaluza, la castellana y la catalana, las tres de gran abolengo y rica producción.

Un arte español sintético, que intentara realizar en el dominio musical una unidad que no existe en el dominio del pensamiento, sería una monstruosidad, sencillamente. Dejemos a cada provincia decir sus cosas y cantar su vida a su manera... a condición de que la manera sea buena. La experiencia ha probado, además, que el regionalismo es en extremo beneficioso para el arte.

Esto dicho, hay que reconocer, sin vacilaciones, que actualmente — y quizá desde 1906, es decir, desde la apa-

(1) En la catedral de Sevilla, por ejemplo, la Danza de los Seises

amalgame rythmo-mélodique qui lui prête tant de caractère et lui donne tant de saveur, par son système harmonique propre et, surtout, par son admirable production. C'est sous le drapeau de l'école andalouse que s'enrôla le grand Albéniz, malgré ses origines catalanes; et c'est à cette école qu'appartiennent Manuel de Falla, le chef incontesté de la nouvelle phalange espagnole, et Joaquin Turina, le jeune maître sévillan, initiateurs d'un mouvement auquel viennent se joindre tous les jours de nouveaux prosélytes.

Dans le sens national, les musiciens catalans ont beaucoup fait, eux aussi, et très bien; nous devons même dire que la renaissance du chant populaire espagnol est partie de la Catalogne. On a tort d'ignorer les travaux de F. Pelay Briz, poète et littérateur, vaillant initiateur — il y a plus d'un demi-siècle — du mouvement folklorique catalan; mais on connaît les travaux de Felip Pedrell, grand animateur du nationalisme musical espagnol; de Francesc Alió, auteur du premier bon recueil de chants populaires catalans harmonisés; de Lluís Millet, héritier des placides intentions d'Anselm Clavé, transformées, par lui, en de très robustes et opulentes réalités — réalités d'une valeur incomparable, comme l'*Orfeo Català*, que Millet fonda et qu'il dirige toujours avec le plus grand prestige; d'Enric Morera, promoteur du théâtre lyrique catalan; de Francesc Pujol, le puissant bras droit de Millet, musiciens folkloristes, tous, et artistes d'une valeur indiscutable. Mais... Albéniz, Granados et Amadeo Vives, trois maîtres de premier ordre et catalans tous les trois, se sont portés, Albéniz, vers l'Andalousie; Granados et Vives, vers la Castille. Cela a beaucoup affaibli la Catalogne au moment le plus critique, peut-être, de son histoire musicale; de sorte que, malgré sa prodigieuse richesse folklorique, malgré son passé, ses traditions et ses artistes, l'école catalane n'occupe pas, à l'heure actuelle, dans le mouvement de renaissance musicale nationale, la place qu'elle mérite et qu'elle devrait occuper.

Parlons maintenant de notre travail proprement dit

Pour planer dans les sphères populaires, quelles qu'elles soient, point n'est besoin, il nous semble, d'emprunter des ailes aux aigles, car en fin de compte, ce n'est ni sur les hauts rochers escarpés, ni sur les cimes, que fleurit le chant populaire, mais bien plutôt dans les bocages, dans les vallées, dans les près et dans les vergers, non loin de quelque village et du mystique tintement des cloches.

Tenant donc pour inutiles les prouesses aquiliennes, c'est avec des ailes d'abeille que nous avons pris notre essor; car, pour qu'il fût profitable, ce vol ne devait pas trop s'éloigner de la terre, mais plutôt s'en rapprocher pour la mieux scruter et en déguster les sucs désirables.

Ce premier problème — d'ordre plutôt spirituel — résolu, grâce au symbole de l'abeille, il s'agissait, pour nous, de réaliser le travail proposé — et cela appartient au domaine de la matière — sans tomber dans le ridicule du malheureux bien pensant qui, à force de scrupules, n'ose lever le petit doigt, ni de l'extravagant qui, endossant une armure de fer blanc, brandit sa lance et fait semblant de chercher des moulins pour donner à ses ruses, feintes et artifices, façade de prouesse intrépide.

De sorte que, si nous avons négligé, d'une part, certaines disciplines caduques ou d'une évidente niaiserie, d'autre part nous n'avons pas cru devoir affubler ces chants centenaires — il en est même de plus anciens — des oripeaux de pacotille que beaucoup considèrent, bien à tort, comme l'expression authentique du goût actuel, lequel abonde, il est vrai, en inutiles excès, mais aussi en réelles beautés et en louables hardiesses.

Notre premier dessein en « travaillant » ces chants fût de les sauver de l'oubli et de les offrir à la vie musicale contemporaine; puis, de mettre encore une fois en évidence les fortes oppositions qui constituent le caractère même de la musique espagnole et contribuer ainsi à dissiper cette erreur qui consiste à croire que toute la musique espagnole est nécessairement andalouse. Par contre, nous n'avons jamais songé à harmoniser ces chants, c'est-à-dire, à les surcharger de ces rigides cuirasses

de « Iberia » de Albéniz — la escuela andaluza está a la cabeza del movimiento musical español, rango que ha conquistado por su vigor, su riqueza, su seducción, por su sana raíz popular, por el misterio de sus orígenes, por su perfume oriental, por su inagotable variedad, por la feliz amalgama ritmo-melódica que tanto carácter le imprime, que tanto sabor le da; por su sistema armónico propio y, sobre todo, por su admirable producción. Es la escuela a que, espontáneamente, se afilió nuestro gran Albéniz, a pesar de sus orígenes catalanes; es la escuela de Manuel de Falla, el jefe incontestado de la nueva falange española, y es la escuela de Joaquin Turina, el joven maestro sevillano, iniciadores de un movimiento al cual se suman, cada día, nuevos prosélitos.

En el sentido nacional, mucho y muy bueno llevan hecho, también, los músicos catalanes, y aun debe decirse que el renacimiento del canto popular español partió de Cataluña. Un injusto olvido rodea el nombre de F. Pelayo Briz, poeta y literato, valiente iniciador — allá por los años 1873 — del movimiento folklórico catalán; pero nadie ignora los trabajos de Felipe Pedrell, gran animador del nacionalismo musical español; de Francisco Alió, autor del primer buen cuaderno de canciones populares catalanas armonizadas que apareció en España; de Luis Millet, heredero de las plácidas intenciones de Anselmo Clavé, transformadas, por él, en robustas y opulentas realidades — realidades incomparables como el « *Orfeo Català* » que Millet fundó y dirige, siempre, con alto y permanente prestigio; de Enrique Morera, promotor del teatro lírico catalán; de Francisco Pujol, poderoso brazo derecho de Millet, músicos folkloristas, todos, y artistas, de indiscutible valor. Pero Albéniz, Granados y Amadeo Vives, tres maestros de alta categoría y catalanes los tres, se inclinaron, el primero, hácia Andalucía, y los dos últimos, hácia Castilla; esto restó fuerzas a Cataluña en un momento crítico para su historia, de tal modo que, a pesar de su prodigiosa riqueza folklórica, a pesar de su pasado, de sus tradiciones y de sus artistas, la escuela catalana no ocupa, hoy por hoy, en el movimiento de resurgimiento musical nacional, el lugar que merece y que debiera ocupar.

Hablemos, ahora, de nuestro trabajo propiamente dicho.

Para cernerse en las esferas populares, cualesquiera que sean, no es menester, creemos, batir alas de águila, que al fin los cantos populares no suelen florecer ni en las cimas ni en los riscos: antes bien en los sotos y en los valles, en las vegas y en las huertas, cerca siempre de algun caserío y al alcance del místico tañer de las campanas. Teniendo, pues, por inútiles, las magníficas proezas aquilinas, con alas de abeja emprendimos nuestro vuelo que para ser de algún provecho no debía apartarse mucho de la tierra, sino ceñirse a ella para mejor escudriñarla y más hallar donde libar.

Resuelta la primera cuestión — que pudiéramos llamar espiritual — gracias al símbolo de la abeja, tratábase de realizar el trabajo propuesto — y esto entra ya en el dominio de lo material — sin hacer ni el zángano mansueto y dormitante que a fuerza de bien pensar no se atreve a alzar el meñique, ni el estrafalario escandaloso que, cazurramente, ciñe armadura de hojalata y, enhiesta la lanza, hace como que embiste molinos, para dar a sus embrollos, trampas y añagazas, fachada de audaz proeza. De suerte que, si hicimos, para este pequeño trabajo, caso omiso de ciertas disposiciones disciplinarias, caducas, unas, y rezumando tontería, otras, no creimos tampoco decoroso el vestir estos cantos centenarios — y más que centenarios algunos de ellos — con las chillonas y muy llevadas telas en que algunos creen ver, erróneamente, una auténtica expresión del gusto actual, gusto que revela, cierto es, más de un exceso, pero también incontestables bellezas y laudables audacia

d'accords neutres... ou internationaux (matière très scolastique, peut-être, mais que nous croyons impropre à cet usage), que quelques-uns appliquent, sous prétexte de simplicité, aux plus beaux chants populaires, sans savoir combien ils les dénaturent et les appauvrissent. Le chant populaire espagnol, du moins, ne saurait admettre tant de prudence et tant de pudeur ; il demande quelque chose de plus...

Une fois admise la nécessité d'arracher ces chants de la terre où ils sont nés et de les lancer, couverts d'une parure instrumentale, à l'action et à la vie musicales ⁽¹⁾, il nous a semblé préférable d'essayer de les entourer d'une atmosphère, d'une ambiance musicale essentiellement évocatrice du lieu et du moment de leur naissance. Ce ne sont donc pas des harmonisations, mais des stylisations ou, si l'on veut, des mélodies pour chant et piano à base de thèmes populaires. L'exemple de Manuel de Falla méritait d'être suivi.

Mais l'accompagnement instrumental du chant populaire espagnol a ses exigences et nous dirions, presque, ses traditions techniques, traditions nullement scolastiques mais d'un indiscutable attrait. Les dites fausses relations, les agrégations de secondes et celles de neuvième majeure à peine atténuées par une quinte intermédiaire ; les agrégations qui résultent de la superposition de trois et même de quatre quarts avec leurs inversions ; les successions de quintes et de quarts ; certaines successions d'octaves ; les sensibles arbitrairement résolues ou sans résolution ; l'opposition et la superposition de rythmes ; la répétition obstinée, dans un mouvement généralement inflexible, de certains dessins rythmiques ; l'abondance d'ornements ; le caractère mélismatique de certains contours mélodiques... éléments matériels qui apparaissent avec une certaine fréquence dans ces deux cahiers, sont des expressions du vocabulaire musical hispanique, des éléments naturels de la musique espagnole, dont l'origine réside soit dans l'essence même du jeu de la guitare et de son admirable accord fondamental (mi-la-ré-sol-si-mi), soit dans la **convivence** de la guitare, du chant et de la danse, soit, encore, dans l'influence mauresque ou arabe, si profonde en certaines régions de l'Espagne. Ceci en ce qui concerne, surtout, le sud de la Péninsule Ibérique (l'Andalousie, notamment) et quelques provinces du sud-est (Murcia, Alicante et Valencia), c'est-à-dire, presque toute l'ancienne Ibérie, dont les limites côtières étaient, au sud, le Guadiana, et à l'est, l'Ebro, limites géographiques approximatives qui, en musique, bien entendu, n'ont rien d'absolu. Dans ces régions, l'accompagnement à base de guitare, de **pandereta** (tambour de basque) et de castagnettes, est presque obligatoire.

La Catalogne, les Asturies, la Galice, le Pays Basque, n'offrent pas d'éléments d'un ordre aussi pittoresque ; la guitare n'a pas eu, dans ces régions, une visible influence ; le chant et la danse se séparent ou vivent moins en commun ; le rythme se resserène, s'élargit, prend une certaine majesté et cède le pas au chant dans sa plus noble et plus pure acception. Le chant, à son tour, se dépouille de mélismes et d'arabesques, précise ses contours et avec un sobre accent de simplicité, de poésie et d'émotion intime, exprime, sans accompagnement instrumental généralement, d'autres désirs, d'autres aspirations, une autre vie et d'autres idéals.

Il faut dire, bien entendu, que tout ceci est très relatif ; aux confins de chaque province, de chaque région, les caractères apparaissent avec moins de relief par l'inévitable action du mélange. Et dans les régions mêmes, la production populaire diffère suivant le lieu, les circonstances ou le moment, jusqu'à l'antithèse, ce qui donne lieu aux plus délicieuses surprises. Voyez, par exemple, la **Jota Tortosina**, de parfum

(1) Il faut dire que plusieurs des thèmes traités par nous exigent, soit par leurs origines, soit par tradition, un accompagnement instrumental ; la **Tonada de Valdovinos**, le **Cantar** et la **Tonada de la Niña perdida**, étaient chantés avec accompagnement de viuela, sorte de luth espagnol ; la **Tonada del Conde Sol**, la **Jota Tortosina**, la **Jota Valenciana**, le **Paño Murciano** et tous les chants andalous — sauf la **Saeta** — se chantent ou se dansent au son de la guitare, à laquelle viennent se joindre, souvent, la **pandereta** et les **castagnettes**.

Nuestra primera intención al "trabajar" estos cantos, fué salvarlos del olvido y ofrecerlos a la vida musical. Luego, poner en evidencia una vez más las vigorosas oposiciones que caracterizan la música popular española, contribuyendo, así, a disipar ese error que consiste en creer que toda la música española es música andaluza. No fué, en cambio, intención nuestra, **armonizar** estos cantos, es decir, sobrecargarlos de esas muy escolásticas pero también muy impropias corazas de acordes neutros o... internacionales que, bajo pretexto de " sencillez " y de " respeto ", aplican, algunos, a los más bellos cantos populares, sin darse cuenta de que así los desnaturalizan y los empobrecen. El canto popular español, por lo menos, no tolera ni ese falso recato ni ese fingido pudor. Pide algo más.

Una vez admitida la necesidad de arrancar estos cantos de la tierra en que nacieron y de lanzarlos con vestidura instrumental a la acción y a la vida musicales ⁽¹⁾ nos pareció mejor procedimiento el tratar de rodearlos de una atmósfera y de un ambiente musical esencialmente evocadores del lugar y del momento en que nacieron. No son, pues, **armonizaciones**, repetimos, sino **estilizaciones** o, si se quiere, **mélodias para canto y piano a base de temas populares**. El ejemplo de Manuel de Falla debía cundir...

Ahora bien : el acompañamiento instrumental del canto popular español tiene sus exigencias y casi diríamos sus tradiciones técnicas, nada escolásticas, pero de un indiscutible encanto. Las llamadas **falsas relaciones**, las agregaciones de segunda y las de novena, a penas mitigadas, éstas, por una quinta intermedia; las agregaciones que resultan de la superposición de tres y hasta de cuatro cuartas, con sus inversiones ; las sucesiones de quintas y de cuartas ; ciertas sucesiones de octavas ; las sensibles arbitrariamente resueltas o sin resolución ; la oposición y la superposición de ritmos ; la repetición obstinada y en un movimiento generalmente inflexible de ciertos diseños rítmicos : la abundante ornamentación, el carácter melismático de ciertos contornos melódicos... elementos materiales que aparecen con cierta frecuencia en estos dos cuadernos, son expresiones del vocabulario musical hispánico, elementos naturales de la música española cuyo origen reside, ora en la esencia misma del tañido de la guitarra y de su admirable acorde fundamental (mi la-re-sol-si-mi), ora en la constante convivencia de la guitarra, del canto y de la danza, ora en la huella de la influencia morisca o arábiga, tan profunda en ciertas regiones de España. Esto, en lo que toca particularmente al Sur de la Péninsula Ibérica (Andalucía) y a algunas provincias del Sudeste (Murcia, Alicante y Valencia) es decir, a casi todo el territorio de la primitiva Iberia, cuyos límites costaneros eran, al Sur, el Guadiana, y al Este, el Ebro, límites geográficos aproximativos, que en música, naturalmente, nada tienen de absolutos. En esas regiones el acompañamiento instrumental, a base de guitarra y, como accesorios, la pandereta y las castañuelas, es casi obligatorio.

Cataluña, Asturias, Galicia y las Provincias Vascongadas, no ofrecen elementos de tan pitoresco orden ; ahí no tuvo la guitarra visible influencia ; el canto y la danza se separan o conviven con menos frecuencia ; el ritmo se serena, se ensancha, cesa de trepidar, toma cierta majestad y cede el paso al canto en su más noble y más pura acepción ; éste, a su vez, se despoja de melismas y arabescos, precisa sus contornos, y con un sobrio acento de sencillez, de poesía y de emoción íntima, expresa, sin acompañamiento instrumental las más de las veces, otros deseos, otras aspiraciones, otra vida y otros ideales.

(1) Hay que advertir que muchos de los temas tratados por nosotros, requieren, ya por su origen, ya por tradición, un acompañamiento instrumental ; la **Tonada de Valdovinos**, el **Cantar**, y la **Tonada de la Niña perdida**, se cantaban con acompañamiento de viuela ; la **Tonada del Conde Sol**, la **Jota Tortosina**, la **Jota Valenciana**, el **Paño Murciano** y todos los cantos andaluces — salvo la **Saeta** — se cantan o se bailan al son de la guitarra.

aragonais bien que catalane; voyez encore la **Jota Valenciana**, où l'Aragon et Valence se donnent la main. Comparez encore la majesté de la **Saeta** avec la malice du **Vito**, chants andalous tous les deux, pourtant.

Et pour finir : que nos amis Basques, Alicantins et Aragonais nous pardonnent si aucun de leur beaux chants ne figure dans cette collection. Les limites de ce travail ne nous l'ont pas permis. C'est une dette dont il serait possible que nous nous acquittions sans trop tarder. Que sont, d'ailleurs, ces deux humbles cahiers si l'on songe à la magnificence folklorique espagnole ? Dans quelles limites peut-on enfermer l'évocation de cette sainte et vénérée terre d'Espagne ?... Pour chanter d'une voix assez expressive le charme de ses fleurs merveilleuses et la saveur de ses fruits délectables ; pour dire l'auguste noblesse du sol castillan et les grâces innombrables des deux Castilles ; pour évoquer avec une juste émotion les paysages, les vergers, les jardins et les patios andalous, sources de parfums, coffrets de légendes, sanctuaires d'amour ; pour révéler le mystère, l'intimité, la tendre poésie des montagnes, des vallées de la Catalogne, et la douceur de ses bleus refuges méditerranéens ; pour exprimer la nostalgie de la Galice et la calme sérénité des Asturies ; pour traduire le mouvement, la joie expansive, la gaité des jardins de Murcie, d'Alicante et de Valence, ces océans de lumière polichrome où le soleil semble se briser en morceaux ; pour décrire la saine et vigoureuse gaité d'humeur des aragonais et la stoïque et profonde simplicité des basques, il faut beaucoup de temps et beaucoup de génie.

Le Chant Populaire Espagnol, lui, a su dire et évoquer tout cela et plus encore, parce que, en disant chant populaire espagnol, nous disons toute l'Espagne, une Espagne millénaire, ardente et géniale.

Mais le Chant Populaire Espagnol décline dans l'oubli et se fane dans l'obscurité. Si nous voulons faire de ce vocabulaire monumental une langue musicale bien à nous, une langue qui sache conserver toutes les valeurs régionales, toutes les nuances locales, même, le Chant Populaire doit relever la tête et revenir à la lumière. Notre vœu le plus ardent sera accompli si, par le seul fait d'avoir tressé, autour de ces vingt chants, une guirlande de notes, nous évitons que l'oubli ternisse le pur éclat de ces très purs joyaux populaires.

A ceux qui nous ont précédés dans ce chemin de rédemption populaire, toute notre gratitude pour leur exemple ; et à ceux qui, avec plus d'essor que nous, voudront aussi entreprendre ce doux pèlerinage, nous leur disons que le chemin est beau. Si leur ferveur artistique ne fléchit pas, chacune des pierres de ce chemin se transforme en une poignée de fleurs du parfum le plus pur.

Joaquin NIN.

Cabe decir, desde luego, que todos estos conceptos son puramente relativos; en los confines de cada provincia, de cada región, los caracteres aparecen con menos relieve por la inevitable acción de la mezcla. Y aun en las mismas regiones, la producción popular difiere, según el lugar, la circunstancia o el momento, hasta la antítesis, dando ello lugar a las más deliciosas sorpresas. Véase, sinó, la **Jota Tortosina**, de perfume aragonés y catalana, sin embargo; véase también la **Jota Valenciana**, en la que Aragón y Valencia se dan la mano. Compárese la majestad de la **Saeta** con la jacarandosa malicia del **Vito**, cantos andaluces los dos.

Y para terminar : que nos perdonen nuestros amigos Vascos, Alicantinos y Aragoneses, si no aparecen en esta colección algunos de sus bellísimos cantos. Los límites de este trabajo no nos lo han permitido; pero fuera posible que esta que consideramos deuda nuestra, no tardara en ser pagada. ¿Qué son estos dos humildes cuadernos ante la magnificencia folklórica española? ¿En qué límites puede caber la evocación de aquella santa y venerada tierra de España? Para cantar con voz asaz expresiva el perfume de sus miríficas flores y el sabor de sus deleitosos frutos; para decir toda la augusta nobleza del heroico solar castellano y las infinitas gracias de las dos Castillas; para evocar con justa emoción los paisajes, las vegas, los jardines y los patios andaluces, fuentes de perfumes, arcaes de leyendas y sagrarios de amor; para revelar el misterio, la íntima y recatada poesía de los montes y de los valles de Cataluña, y la dulzura de sus azules refugios mediterráneos; para expresar la nostalgia de Galicia y la serena tranquilidad de Asturias; para traducir todo el movimiento, todo el bullicio, todo el regocijo de los vergeles de Murcia, de Alicante y de Valencia, esos mares de luz policroma en donde el sol parece romperse en pedazos; para describir la sana y vigorosa alegría de los aragoneses y la estoica y patriarcal sencillez de los vascos, son precisos mucho tiempo y mucho genio.

El canto Popular Español, sí, ha dicho, ha evocado, ha sugerido todo eso y mucho más, porque no lo hizo nadie sino toda España, una España milenaria, ardiente y genial.

Pero el Canto Popular Español declina en el olvido y se marchita en la obscuridad; su resurgimiento se impone si queremos hacer de ese vocabulario monumental un idioma musical nuestro, idioma que conserve todos los valores regionales, todos los matices locales. Nuestra férvida aspiración personal quedará cumplida si poniendo debajo de cada uno de estos veinte cantos un racimo de notas nuestras conseguimos que el olvido no empañe la pura luz de estas muy puras joyas populares.

A los que nos precedieron en este camino de redención popular, va toda nuestra gratitud, por el ejemplo; y a los que, con más arrostos que nosotros, también quieran emprenderlo, les diremos que es camino en donde cada guijarro se convierte — si no cede el fervor patriótico — en un puñado de flores del más dulce aroma.

Joaquin NIN.

Quelques indications sommaires et très approximatives concernant la prononciation des textes de ces chants :

a ou á = a	e ou é = é	i ou y = i	o ou ó = o	u ou ú = ou
<i>Les voyelles conservent toujours leur sonorité propre : ai = aïe; ie = ié; eu = éou, etc.</i>				
h.
non aspiré; il n'a qu'une valeur orthographique.				
j.
comme un h fortement aspiré; en catalan comme le j français.				
ll.
n'a pas d'équivalent en français; sonne comme le gl italien devant un i (figlio, figlia).				
Ñ ou ñ
comme gn : goaf.				
qu
comme q; quie, que = quié, qué.				
s.
comme ss, toujours				
x.
comme x; en catalan, en galicien et en asturien, comme ch.				
z.
n'a pas d'équivalent en français; comme le th anglais				
an, en, in, on, un
comme ann, enn, inn, onn, ounn.				
ad, ed, à la fin d'un mot
on fait abstraction du d.				
ce, ci.
n'a pas d'équivalent en français; comme le th anglais.				
gue, gui
comme gué, gui				
ge, gi.
comme un h fortement aspiré devant un é ou un i; en catalan, comme j.				
En castillan, les accents sur les voyelles sont des accents toniques; ils ne modifient pas le son, mais le rythme, ou, si l'on aime mieux, la métrique des mots. La syllabe accentuée est la syllabe forte, tout simplement.				

Tonada de Valdovinos

CHANSON DE BALDOUIN

(CASTILLE)

XVII^e Siècle

Version française de

Henri COLLET

Joaquin NIN

Moderato (♩ = 80)

PIANO

quasi p

2^{da} 1^{da}

poco rit.

tempo

2^{da}

p

Sos - pi - ras - te, Val - do - vi - nos
Tu dé - si - res Bal - dou - in

poco rit.

pp

rit.

(*ten*)

La co - sa que más que rí - a La co - sa que más que rí - a
L'ob - jet que j'ai - mais le plus L'ob - jet que j'ai - mais le plus

8

rit.

p

O teneis mie-
Vous a-vez peur

M. G.

mf

poco rit.

p

2 Ped.

- do a los mo - ros O en Francia te - neis a - mi - ga O en Francia te -
des Mau - res - ques Ou en France a - vez a - mi - e Ou en France a -

rit - - (ten.)

- neis a - mi - ga. _____
- vez a - mi - e. _____

tempo

rit

mf

2 Ped. 2 Ped.

sonoro

No ten-go mie - do a los mo - ros Ni en Francia
Je n'ai pas peur des Mau - res - ques Ni en Fran - ce

rit.

tempo e quasi f

rit. - - (ten)

tengo a-mi-ga, Ni en Francia tengo a-mi-ga. *tempo*
 n'ai d'a-mi-e Ni en Fran-ce n'ai d'a-mi-e.

rit. *mf*

2 Ped.

sonoro

Mas tú mo-ray yo cris-tia-no
 Mais toi mau-reet moi chré-tien

rit. *tempo e quasi f*

2 Ped.

rit. - - (ten)

Ha-cemos muy ma-la vi-da, Ha-cemos muy ma-la vi-da.
 Nous faisons mau-vai-se vi-e, Nous faisons mau-vai-se vi-e.

rit.

tempo e mf *mf* *poco rit. e dim.*

CANTAR

CHANSON

(CASTILLE)

XVI^e Siècle

Version française de
Henri COLLET

Joaquin NIN

Moderato (♩ = 84)

quasi f

PIANO

Espressivo (♩ = 72)

Quien a -
gar - dons

crescendo poco

diminuendo

rit.

p

- mo - res ten a - fin - que los ben - que non he
notre a - mour au fond de nos cœurs Pour que le

(1) Le signe ~~~~~ équivaut à un ritardando à peine sensible

rit.

vien - to que va y ven.
vent ne l'em - por - te.

rit. , *come prima ma più forte*

sempre espressivo

Quien a - mo - res ten a - llá en Cas - te
Qui a son a mour là - bas en Cas - til

dim. , *p*

rit.

lla
le

rit. , *come prima. cresc.* , *rit.*

sempre espressivo

E ten seu a - mor en da - ma don - ze
Et met son a - mour en u - ne don - zel

quasi piano

rit *sempre espressivo*

lla _____ A - fin -
 le _____ Le garde

come prima

rit. *quasi f*

poco cresc. *dim.*

- que - los ben e non par-ta de- lla _____ que non he vien - to que
 en son cœur, le garde en son cœur _____ pour que le vent ne l'em -

p *poco cresc.* *quasi forte* *diminuendo*

rit.

va y ven.
 - por - te.

rit. *quasi f e liberamente* *dim.* *pp*

rit. molto

Tonada de la niña⁽¹⁾ perdida

CANTILÈNE DE LA JEUNE FILLE PERDUE

(CASTILLE)

XVII^e Siècle

Version française de

Henri COLLET

Joaquin NIN

Moderato (♩ = 84)

PIANO *mf*

Red. Red. etc.

mf

p rit.

p (♩ = 84)

So ell' en - ci - na en - ci - na So ell' en - ci - na Yo - me i - ba mi ma - dre
 Sous u - ne chê - naï - e, Sous u - ne chê - naïe J'al - lais ma mè - re,

p

Red. Red. etc.

rit.

A la ro - me - ri - - a.
 Au pé - lé - ri - na - - ge.

pp

rit.

quasi f

(1) Prononcez: Nigna

(♩ = ♩.)

f ma non troppo

ped. ped. etc.

ped.

(♩ = ♩.)

p

Por ir más de - vo - ta Fui sin com - pa - ñi - a
 Par dé - vo - ti - on j'al - lai sans com - pa - gni - e

p

ped. ped. etc.

rit.

To - mé o - tro ca - mi - no De - jé el que te - ní - a.
 Je pris une au - tre rou - te et lais - sai la mien - ne.

rit.

(♩ = ♩.)

f

mf

ped. ped.

(♩ = ♩)
pp
 Ha - llé - me per - di - da En u -
 Je me vis per - du - e Dans "

2 *Ped.* 2 *Ped.* etc.

- na mon - ta - ña E - ché - me a dor - mir al pié
 - ne mon - ta - gue Je me mis à dor - mir au pied mous -

dell' en - ci - na -
 - su d'un ché - ne.

rit.

quasi f *rit.* *pp*

2 1 5 3 3 1 3 5 1 4 45 23
 2 *Ped.* 2 *Ped.* etc.

MONTAÑESA⁽¹⁾

MONTAGNARDE
(CASTILLE)

Version française de
Henri COLLET

Joaquin NIN

PIANO

Lento ♩ = 88

p ma cantando

Ped. * Ped. etc.

rit. - - -

Moderato (♩ = 108)

Se - ga - ba yo a - que - lla tar - de Ye -
 J'al - lais fau - chant ce jour là Et

Moderato (♩ = 108)

p *pp*

Ped. * Ped. * Ped. Ped.

più sonoro

- lla a - tro - pa - ba la yer - ba Yes -
 el - le li - ait les ger - bes Et

Ped.

(1) prononcez: monntagnessa

cresc.

ta - ba más co - lo - ra - da mo - re - na y sa -
 el - le é tait plus rou - ge, plus bru - ne et plus pi

mf *cresc.*

- la - da *meno f*
 - quan - te. Que en su - sa -
 Que ne sont les

meno f

appena rit.
 - zón las ce - re - zas
 ce - ri - ses mû - res.

Allegro (♩ = 60)
 M.D. A M.G. A

appena rit. *f*

Moderato (♩ = 108)

Cua - tro pi - nos tie -
 Qua - tre pins pous - sent
 , *Moderato* (♩ = 108)

M.D. *senza rit.* *pp*

cresc. *dim.*

- ne tu pi - nar y yo te los cui - do
 dans ta pi - ne de et moi je les soi - gne

poco cresc. *dim.*

più sonoro

Cua - tro ma jos los quie - ren cor - tar no
 Qua - tre gas les vou - draient bien cou - per: ils

f

dim. *appena rit.*

se han a - tre - vi - do
 n'ont pas o - sé

dim. e appena rit.

Lento (come prima)
pp ma cantando

rit.

ri - tar - dan - do

rit.

Tonada del Conde Sol

CHANSON DU COMTE SOL⁽¹⁾

Version française de
Henri COLLET

Joaquin NIN

Allegro (♩ = 116)

PIANO *f*

senza affret.

sonoro

Gran-des gue - - rras se pu -
 Gran-des guer - - res se pu -

senza ritardare

sf *sf* *p e molto staccato* *pp*

senza pedale

(1) D'origine murcienne, très probablement, appelée aussi "Punto de la Habana" et quelquefois "Paño"

Copyright 1923 by

MAX ESCHIG & C^{ie} Editeurs. 48, rue de Rome, Paris

M. E. 1202

TOUS DROITS D'EXECUTION DE TRADUCTION DE REPRODUCTION
ET D'ARRANGEMENTS RESERVES POUR TOUS PAYS
Y COMPRIS LA SUEDE LA NORVEGE ET LE DANEMARK

(♩ = ♩ ou $\frac{3}{4} = \frac{6}{8}$)


- bli - can entre Es - pa - ñay Por - tu - ga - le: Pe - na
- bli - ent entre Es - pa - gne et Por - tu - gal: Pei - ne

(1)

de la vi - da tie - ne Quien no se quie - ra em - bar -
de la vi - e souf - fira Qui ne se vent em - bar -

- ca - re Al Con - de Sol le nom - bra - ban por Ca -
- quer Le Com - te Sol est nom - mé Ca - pi -

- pi - tán ge - ne - ra - le Del Rey se fué a des - pe -
- tai - ne gé - né - ral Du Roi il a pris con -

(1) *Effet:*  il faut, en somme, donner plus de son au Ré qu'au Dc et ce moyen nous paraît le meilleur pour obtenir l'effet désiré.

p

- dir de su es - po - sa o - tro que ta - le La Con -
 - gé ain - si que de son é - pou - se La Com -

- de - sa qu'e - ra ni - ña to - do se le va en llo -
 tes - se tou - te jen - ne en ver - sa main - te

- ra - re. Di - me Con - de ¿cuán - tos a - ños - tie - nes
 lar - me. Dis moi Com - te: que d'an - né - es pas - se - ras -


mf

de e - char por a - llá - e? Si a los seis a - ños no
 tu en terre é - tran - gè - re? Dans six ans que je ne

quasi mf

vuel - vo os po - dreis ni - ña ca - sa - re Pa - san los seis y los
vien - ne, vous pour - rez lors vous ma - ri - er. Huit ans, hé - las! s'écou -

o - cho Y del Con - de no se oye ha - bla - re.
lè - rent, Et du Com - te point de nou - vel - le!

Nota: Le dessin  n'a pas été emprunté à Lalo, comme on a pu le supposer; ce dessin au contraire, a été emprunté par Lalo au folk-lore espagnol. Cette *Tonada* dont nous connaissons trois versions, est toujours décorée de ce dessin de guitare.

MALAGUEÑA⁽¹⁾

(ANDALOUSIE)

Version française de
Henri COLLET

Joaquin NIN

Allegro aperto (♩ = 80)

PIANO

pp e staccato

sfz quasi senza pedale e molto ritmico

First system of musical notation for Malaguena. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of eighth notes with fingerings (2 1 2 1, 2 3, 3 2 1 3, 1 3 2 1 2) and accents. The bass staff contains a series of eighth notes with a dynamic marking of *sfz* and the instruction *quasi senza pedale e molto ritmico*. There are also some performance markings like *ped.* and a star symbol.

Second system of musical notation. The treble staff continues with eighth notes and fingerings (2 1 2 1, 2 1, 1 2 3). The bass staff continues with eighth notes and a dynamic marking of *mf*. Performance markings include *ped.* and a star symbol.

Third system of musical notation. The treble staff continues with eighth notes and fingerings (3 2 1 3, 4, 2, 3, 4, 3). The bass staff continues with eighth notes and a dynamic marking of *mf*. Performance markings include *ped.* and a star symbol.

Fourth system of musical notation. The treble staff continues with eighth notes and fingerings (2, 3, 3). The bass staff continues with eighth notes and a dynamic marking of *f*. Performance markings include *poco rit.*, *f sempre staccato*, and *ped.* with a star symbol.

Fifth system of musical notation. The treble staff continues with eighth notes and fingerings (2, 3, 3). The bass staff continues with eighth notes and a dynamic marking of *f*. Performance markings include *ped.* with a star symbol.

(1) Prononcez : Malaguéna

Copyright 1923 by

MAX ESCHIG & C^{ie} Editeurs. 48, rue de Rome, Paris

N. E. 1193

TOUS DROITS D'EXECUTION DE TRADUCTION DE REPRODUCTION
ET D'ARRANGEMENTS RESERVES POUR TOUS PAYS
COMPRIS LA SUEDE LA NORVEGE ET LE DANEMARK

Ped. *

Ped. *

1 2 3

senza rit e f

Allegro ma non tanto (♩ = 63)

f (2)

Cuan-do sa - lí de Mar - be - lla - - - a (1)

Quand je sor - tis de Mar - bel - la

f

p e staccato

Ped. *

Ped. *

f

Cuan-do sa - lí de Mar - be - lla - - -

Quand je sor - - tis de Mar - bel - la - - -

(1) L'origine andalouse de ce texte permet de prononcer "Marbeya"
 (2) équivaut à un ritenuto à peine perceptible.

f

Hasta el ca - ba - llo⁽¹⁾ llo - ra - ba
 Mon che - val mê - me pleu - rait

pp e legato

f

Que me de - jé u - na don - ce - lla
 Car je lais - sais u - ne bel le,

f

Que al sol sus ra - yos qui - ta - ba
 Plus bel - le que le so - leil

rit. *tempo*

Cuando sa - li de Mar - be - lla
 Quand je sor - tis de Mar - bel - la

All^o aperto (♩ = 80)

mf

molto ritmico

rit.

(1) On peut prononcer: *cabayo et yoraba*

First system of musical notation. The piano part (treble clef) features a melodic line with triplets of eighth notes. The bass part (bass clef) provides a harmonic accompaniment with triplets of eighth notes. Fingerings are indicated with numbers 1, 3, 4, and 3, 4, 1, 4.

Second system of musical notation. The piano part continues with triplets. The bass part includes the instruction *quasi f* (quasi forte) and fingerings 1, 3, 1.

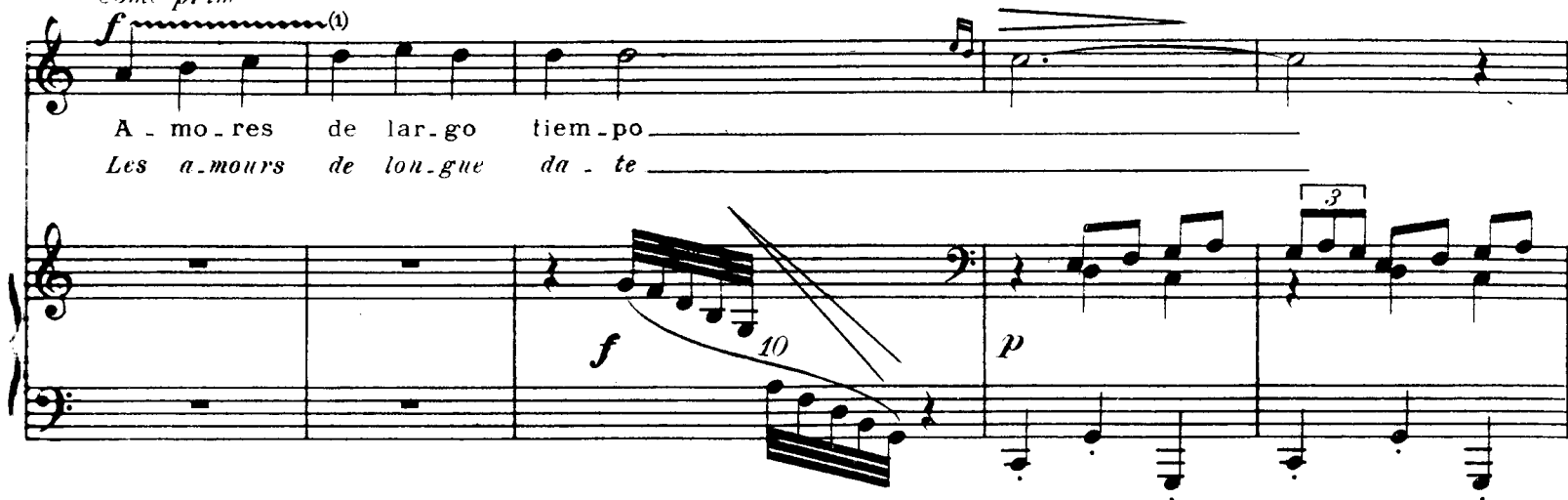
Third system of musical notation. The piano part continues with triplets. The bass part includes fingerings 2 and 3.

Fourth system of musical notation. The piano part continues with triplets. The bass part includes the instruction *f* (forte) and fingerings 2 and 3.

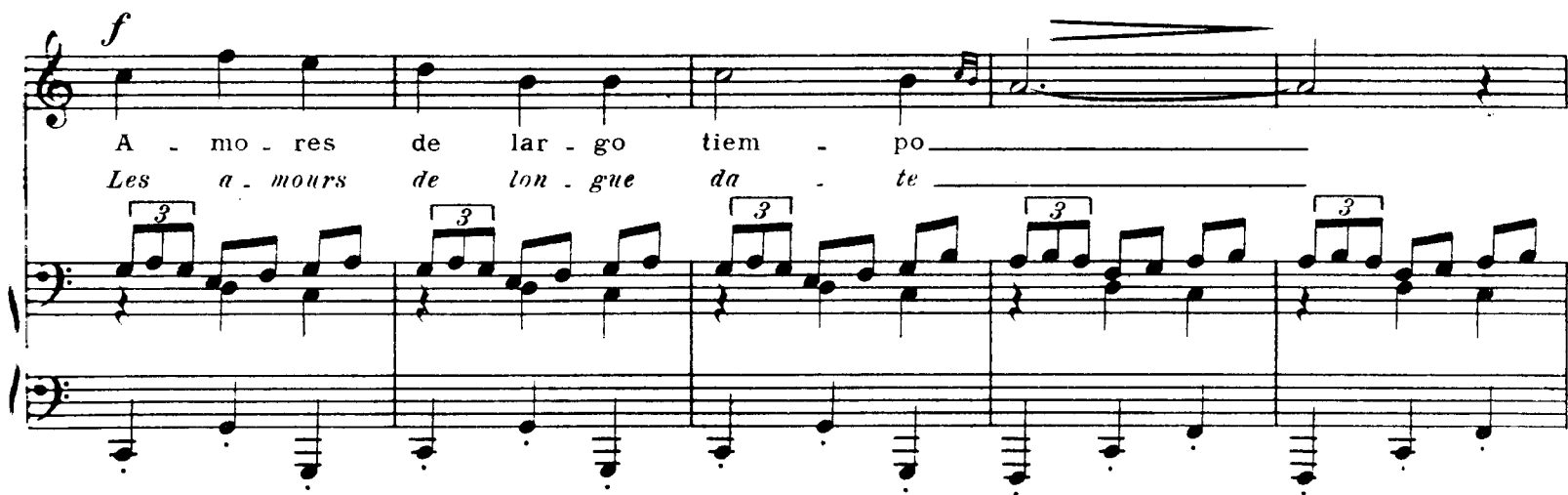
Fifth system of musical notation. The piano part features a melodic line with a slur over measures 10 and 11, and fingerings 1, 4, 1, 2, 3. The bass part includes the instruction *M.G.* (mezzo-giochiato) and the word *cre* (crescendo).

Sixth system of musical notation. The piano part includes the instruction *senza rit.* (senza ritardando) and *ff* (fortissimo). The bass part includes the vocal lyrics *- seen - - do* and *ff*. The system concludes with a double bar line and a final chord.

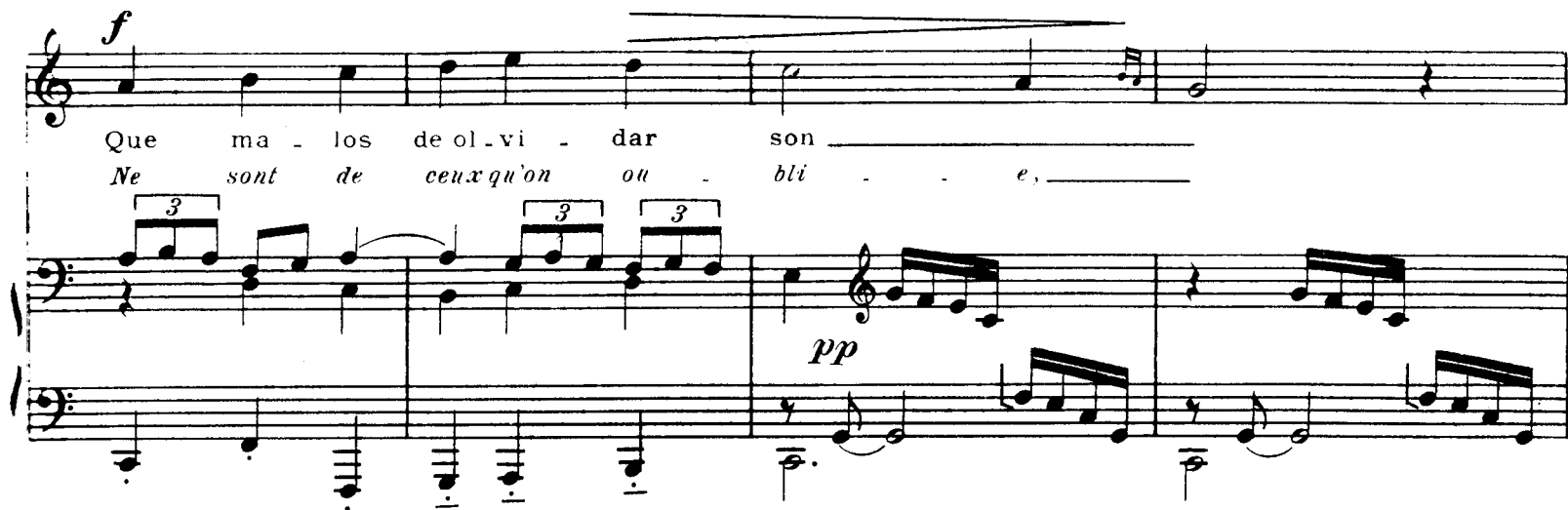
Come prin.

f 

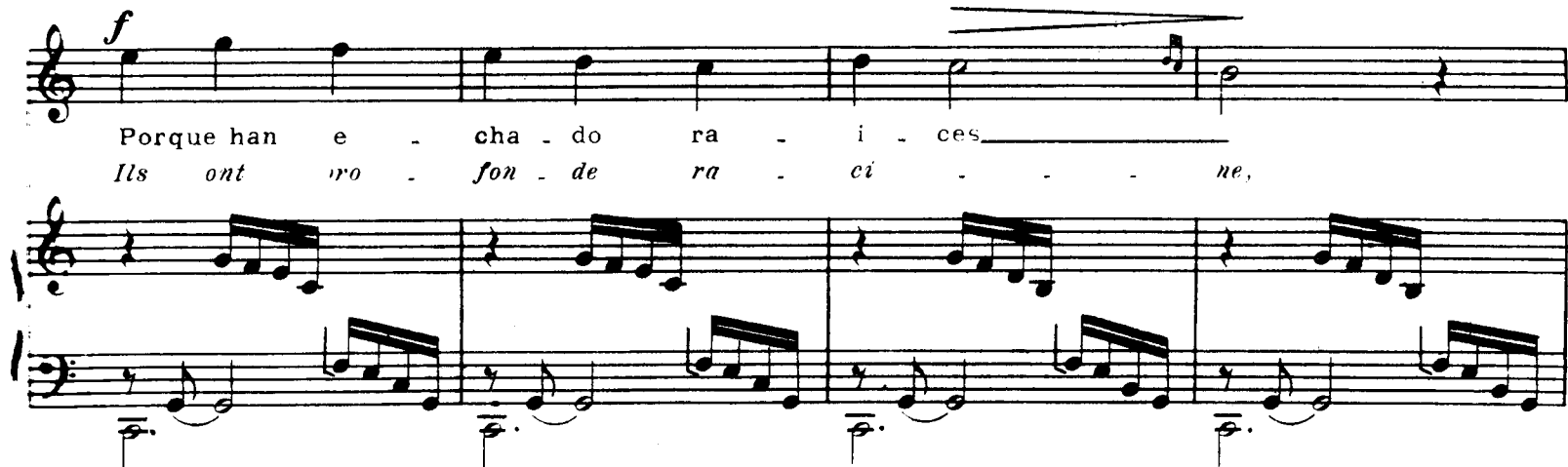
A - mo - res de lar - go tiem - po
Les a - mours de lon - gue da - te

f 


A - mo - res de lar - go tiem - po
Les a - mours de lon - gue da - te

f 

Que ma - los de ol - vi - dar son
Ne sont de ceux qu'on ou - bli - e,

f 

Porque han e - cha - do ra - i - ces
Ils ont ro - fon - de ra - ci - ne,

1)  équivaut à un ritenuto à peine perceptible.

f

En me - dio del co - ra - zon
 Au mi - lieu de no - tre cœur

poco rit *tempo*

A - mo - res de lar - go tiem - po
 Les a - mours de lon - gue da - te

Come prima ($\text{♩} = 84$)

f *staccato*

legato

di - mi - nu - en -

f

Ped. *Ped.* *Ped.* etc.

Più allegro ma molto ritmico

do ri - tar - dan - do

pp *ff* *ff*

Nota: La Malagueña particeps du double caractère de chant et de danse.

GRANADINA

GRENADINE

(ANDALOUSIE)

Version française de
Henri COLLET

Joaquin NIN

Allegro (♩ = 63)

PIANO

pp staccato e molto ritmico

con sordina

senza pedale (come chitarra)

cre - scen - do

senza sordina

$\text{♩} = \text{♩}$ (la durée totale d'une mesure $\frac{3}{4}$ est celle de deux mesures $\frac{3}{8}$)

f, *ff*, *mf*, *f*

Red.

mf, *p*

Red.

f

senza rit.

Red. *

Vibrante

Las fa - ti - gas del que - rer _____ Las fa - ti -
 Les fa - ti - gues de l'a - mour _____ Les fa - ti -

pp con sordina

- gas del que - rer _____ Son las fa - ti - gas más
 gues de l'a - mour _____ Sont les fa - ti - gues ex -

grandes _____ Por que se llo - ran can - tan - do _____ Y
 - trê - mes _____ El - les se pleu - rent en chan - tant _____ Et

las lá - grimas no sa - len _____ Las fa - ti -
 les lar - mes ne cou - lent _____ Les fa - ti -

cresc.

poco rit. *tempo* 3

- gas del que - rer _____
 - gues de l'a - mour _____

poco rit. *tempo* *ff* **Presto** (♩ = 90)

f 5 3 2 1 2 3 3 3 5

ped. _____ *ped.* _____ *etc.*

p

Come prima
Vibrante 3 3

Da - me con e - se pu - ñal _____
 Frap - pe - moi de ce poi - gnard _____

♩ = ♩ (3/4 = deux 3/8)

sfz *pp con sordina*

Da - me con e - se pu - ñal _____ Y di - rás _____
 Frap - pe - moi de ce poi - gnard _____ Tu di - ras _____

pp

que yo me ma - té _____ Y en el co - lor de la
 que je me suis tu - é _____ Et à l'in - car - nat du

san - gre _____ Ve - rás si bién te que - ro _____
 sang - Tu con - naî - tras mon a - mour _____

cresc. *poco rit.* *tempo*
 Da - me con e - se pu - ñal. _____
 Frap - pe - moi de ce poi - gnard. _____

poco rit. *tempo*

Presto (♩ = 90)

ff

p *rit poco* **Lento** *fff*

Nota: La Granadina participe du double caractère de chant et de danse.

ff **Lento** *fff*

(1) Chant

SAETA⁽¹⁾

(ANDALOUSIE)

Version française de
Henri COLLET

Joaquin NIN

Lento (♩ = 60)

PIANO

Ped. Ped. 8^{va} bassa mf 8^{va} bassa mf 8^{va} bassa mf

Meno lento *p*

A -
Là -

8^{va} bassa mf dim. rit.

poco cresc.

llá a - rri - bi - ta a - rri - bi - ta _____ Hacia el mon -
haut, là - haut, tout là - haut Vers le mont

Meno lento

pp e ben legato poco cresc.

(1) *Prononcez*: Saéta; littéralement: "flèche"; chant de caractère religieux que le peuple andalou adresse aux Saintes images au passage des processions de la Semaine Sainte. Il existe un grand nombre de Saetas populaires.

Copyright 1923 by

MAX ESCHIG & C^{ie} Editeurs, 48, rue de Rome, Paris

M.E. 1188

TOUS DROITS D'EXÉCUTION DE TRADUCTION DE REPRODUCTION
ET D'ARRANGEMENTS RÉSERVÉS POUR TOUTS PAYS
Y COMPRIS LA SUÈDE LA NORVÈGE ET LE DANEMARK

poco più sonoro

te del Cal - va - rio Me en - con - tré u - na
du Cal - vai - re Je vis u - ne

poco cresc. *8^{va} bassa*

san - ta mu - jer To - da ves - ti - da de
très sain - te femme Tou - te vé - tu - e de

sonoro

blan - co La di - je Blan - ca Pa - lo - ma
blanc Je dis: ó Blan - che Co - lom - be

Me di - jo Li - rio mo - ra - do
El - le dit: Lis vi - o - let

(1) Ne pas chanter trop vite la petite note, dont l'effet doit être celui-ci:

san - ta mu - je - r

meno sonoro

Ha vis - to us - ted de pa - sa - da
 A - vez - vous vu en pas - sant

p

8^{va} bassa

A Je - sús Sa - cra - men - ta - do?
 Je - sus dans le Sa - cre - ment?

p *poco rit.*

Si Se - ño - ra que lo he vis - to
 Mais oui, Ma - da - me je l'ai vu.

poco rit.

pp

JOTA TORTOSINA⁽¹⁾

JOTA TORTOSINE

Version française de
Henri COLLET

Joaquin NIN

Quasi presto $\text{♩} = 72$

PIANO

f

ff

poco meno e assai sonoro

pp
poco meno

A - dios Tor - to - sa - fa -
A - dieu Tor - to - se - fa -

- mo - sa - Ro - de - a - da de - bal - co - nes
- meu - se - De - bal - cons jo - lis - en - tou - ré - e

The musical score is written for piano and voice. It begins with a tempo marking of 'Quasi presto' and a metronome marking of 72 quarter notes per minute. The piano part starts with a forte dynamic (f) and later reaches fortissimo (ff). The vocal line enters with the lyrics 'A - dios Tor - to - sa - fa -' and 'A - dieu Tor - to - se - fa -'. The tempo then changes to 'poco meno e assai sonoro', and the piano accompaniment becomes piano-pianissimo (pp) and 'poco meno'. The lyrics continue with '- mo - sa - Ro - de - a - da de - bal - co - nes' and '- meu - se - De - bal - cons jo - lis - en - tou - ré - e'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

(1) Bien que catalane la ville de Tortosa n'est pas sans subir l'influence de l'Aragon (le pays des "Jotas") et de Valence, ses plus proches voisins. Cela explique le texte castillan de cette jota dont la musique, d'ailleurs, n'a rien de catalane. Politiquement, la Catalogne et l'Aragon ne formaient, jadis, qu'un seul état.

En me dio u na ri ca fuen te En ci
 En ri chi e d'u ne fon tai ne Que do

poco rit. e dim. *vibrante e a Tempo*
 ma un an gel de a mo res A dios Tor to sa
 mine un an ge d'a mours A dieu Tor to se

poco rit. *f a Tempo*

fa mo sa Ro de a da de
 fu meu se De bal cons jo lis

poco rit. *a Tempo*
 bal co nes
 en tou ré e

poco rit. *a Tempo* *Come prima*

Come prima

A - dios Tor - to - sa
A - dieu Tor - to - se

pp
senza pedale et con sordina

fa - mo - sa Ro - de - a - da de bal -
fa - meu - se De bal - cons jo - lis en - tou -

co - nes En me - dio u - na ri - ca fuen -
ré e En - ri - chi - e d'u - ne fon - tai -

appena rit. e dim. **f**

- te En - ci ma un an - gel de a - mo - res A - dios
 - ne Que do - mine un an - ge d'a - mours A - dien

appena rit. e dim. **f**

Tor - to - sa fa - mo - sa Ro - de - a - da de
 Tor - to - se fa - meu - se De bal - cons jo - lis

poco rit.

bal - co - nes.
 en - tou - ré - e.

poco rit. **f** **Quasi presto** (♩ = 90)

crisc. **ff** *8a bassa...*

8a bassa...

NOTA: la Jota participe du double caractère de chant et de danse.

Jota Valenciana

JOTA VALENCIENNE

Version française de
Henri COLLET

Joaquin NIN

Allegro (♩ = 72)

PIANO

pp con grazia

*con sordina
e poco pedale*

p

cre - scen - do

di - mi - nu - en - do

p (b) (b) *pp* (1) *po*

- co a po - co cre -

- scen - do


f *ff* *poco rit.*

(1)
Vibrante e sonoro

Los ár - bo - les de A - ran - juez
Les ar - bres en A - ran - juez

pp

con sordina e poco pedale

(1) Le signe  équivaut à un ritardando à peine sensible.

Los ár - bo - les de A - ran - juez
 Les ar - bres en A - ran - juez

U - ni - dos de dos en dos
 En - la - cés de deux en deux

No tie - nen tan - ta fir - me - za
 Ne sont pas aus - si so - li - des

Co - mo te - ne - mos los dos
 Que nous le som - mes tous deux

p subito

No - tie - nen tan - ta fir - me - za
 Ne sont pas aus - si so - li - des

ppp

Vibrante come prima

Co - mo te - ne - mos los - dos
 Que nous le som - mes tous deux

quasi f *f subito*

p

mf

cre - scen -

- do

f

rit.

(1) Pour les petites mains:

(2)

Vibrante e sonoro

(2) A la mar men vullc a - nar A la mar
A la mer je veu x al - ler A la mer

men vullc a - nar A vo - re les ay - gües
je veu x al - ler Pour voir les va - gues

bla - ves Que ha ven - gut u - na bar - que - ta
bleu - es Car u - ne barque est ve - nu - e

De po - me - tes Ca - ta - la - nes
De pom - mes de Ca - ta - lo - gne

(1) Continuez à arpéger les accords de haut en bas. (2) Cette *Jota* se chante tantôt en castillan tantôt en valencien; la deuxième strophe est écrite en ce dialecte.

piano subito

Vibrante come prima

Que ha ven - gut u - na bar - que - ta De po - me
Car u - ne barque est ve - nu - e De pom - mes

ppp

quasi f

tes Ca - ta - la - nes.
de Ca - ta - lo - gne.

cresc. subito

f

ff

dim.

p

pp

pp

p

cre

senza rit.

scen

do ff

M.D.

M.G.

M.G.

Nota: La Jota partecipe du double caractère de chant et de danse.

PRÉLUDE

à " Vingt Chants Populaires Espagnols "

La vie et la mort, l'amour et la haine, la joie et la tristesse, le travail, la guerre, les jeux, la prière, tout a servi au peuple espagnol pour chanter ou pour danser. En Espagne on chante ou l'on danse aux champs, à la ville, dans les places et dans les ruelles, dans les « patios », dans les jardins, dans les tavernes, et quelquefois même, à l'église.⁽¹⁾

En Castille, en Catalogne, en Andalousie, les chants populaires se recollent par centaines, par milliers ; ils constituent, en quelque sorte, l'accord fondamental et permanent d'une ardente vie lyrique, où se conjuguent, merveilleusement, des façons de penser et de sentir qui finissent toujours par se manifester en chantant. La chanson populaire est, pour ainsi dire, la tonique émouvante de la spiritualité du peuple espagnol, spiritualité dont la gamme est composée de quarante-sept notes correspondant aux quarante-sept provinces qui forment la Péninsule Ibérique.

Cependant, l'union politique de ces provinces si diverses qui constituent le royaume d'Espagne n'a pas effacé les différences ethniques qui les caractérisent : différences de race, de caractère, de langue, de mœurs, d'idéal ; différences que la production artistique populaire accuse fortement et qui font de l'Espagne, musicalement parlant, une merveilleuse palette où l'on découvre toutes les couleurs, toutes les nuances et tous les reflets que peut imaginer la plus ardente fantaisie.

Mais de cette diversité de couleurs — diversité d'origines et de climats — naît un problème extrêmement ardu. Y a-t-il, en réalité, une musique espagnole ?... Non, si l'on donne à ce mot son véritable sens générique. En France, par exemple, et un peu partout en dehors de l'Espagne, dire musique espagnole équivaut à dire musique andalouse : c'est faire trop bon marché de la Castille, de la Catalogne, de l'Aragon, de Murcie, d'Alicante, de Valence, de Galice, du Pays Basque, etc... régions, toutes, dotées d'une abondante musique populaire d'un caractère parfaitement défini ; régions qui apportent à la production musicale espagnole des éléments de variété, d'opposition, de contraste et de richesse d'une valeur et d'une force considérables. Si l'on veut entendre par musique espagnole celle qui plonge ses racines dans l'art populaire et vit de la sève même de l'Espagne (et nous croyons que c'est là le bon chemin) nous devons repousser, comme trop exclusive, l'idée d'une Espagne musicale andalouse. Nous appellerons, donc, musique espagnole, celle où bat le cœur de l'Espagne, et l'Espagne a un cœur dans chacune de ses provinces.

De cela à la division par écoles il n'y a qu'un pas. Pourquoi ne pas le franchir ? Est-ce que l'Italie cessa d'être la Grande Italie lorsque ses peintres fondèrent les écoles florentine, vénitienne, milanaise, napolitaine, etc. ? L'Espagne ne doit pas hésiter à admettre, théoriquement, ce qui existe de fait, c'est-à-dire, trois écoles au moins : l'école andalouse, l'école castillane et l'école catalane, les trois ayant à leur actif un noble passé et une riche production.

Un art espagnol synthétique qui essaierait de réaliser dans le domaine de la musique une unité qui n'existe pas dans le domaine de la pensée serait, tout simplement, une monstruosité. Laissons à chaque province le droit de chanter sa vie à sa manière, pourvu que la manière soit bonne. L'expérience a prouvé, d'ailleurs, que le régionalisme a toujours été extrêmement bienfaisant pour l'art.

Cela dit, il faut reconnaître, sans hésiter, que, à l'heure actuelle — et peut-être depuis 1906, c'est-à-dire, depuis l'apparition d'Iberia d'Albéniz — l'école andalouse est à la tête du mouvement musical espagnol ; et ce rang elle l'a conquis par ses qualités de vigueur, par sa richesse, par son charme, par sa saine racine populaire, par l'attrayant mystère de ses origines, par son parfum oriental, par son inépuisable variété, par l'heureux

PRELUDIO

a " Veinte Cantos Populares Españoles "

La vida y la muerte, el amor y el odio, la alegría y la tristeza, el trabajo, la guerra, los juegos, la oración, todo ha servido al pueblo español para cantar y para danzar. Se canta o se danza, en España, por doquier : en los campos, en las ciudades, en las plazas, en las callejuelas, en los patios, en los jardines, en las tabernas y aun, alguna vez, en el templo mismo⁽¹⁾.

En Castilla, en Andalucía, en Cataluña, los cantos populares se cosechan por centenas, por miles ; forman algo así como el acorde fundamental y permanente de una ardiente vida lírica en donde se conjugan, maravillosamente, un pensar y un sentir que, a la postre, se manifiestan siempre cantando. El canto popular es, pudiéramos decir, la tónica conmovedora de la espiritualidad del pueblo español, espiritualidad cuya gama tiene cuarenta y siete notas correspondientes a las cuarenta y siete provincias que constituyen la Península Ibérica.

Sin embargo, la unión política de las diferentes provincias que constituyen el Reino de España, no ha borrado las diferencias étnicas originales : diferencias de raza, de carácter, de idioma, de costumbres, de ideales ; diferencias que la producción musical popular revela fuertemente, y que hacen de España, musicalmente hablando, una maravillosa paleta en donde se descubren todos los reflejos, todos los colores y todos los matices que puede imaginar la más ardiente fantasía.

Pero de esta diversidad de colores — que es diversidad de orígenes y de climas — surge un problema asaz arduo.

¿ Hay, en realidad, una música española ?... No, si se le da a esta palabra su justo valor genérico.

En Francia, por ejemplo, y casi dondequiera fuera de España, decir música española es decir música andaluza, lo que equivale a hacer caso omiso de Castilla, de Cataluña, de Aragón, de Murcia, de Alicante, de Valencia, de Galicia de las Provincias Vascongadas, etc... regiones, todas, dotadas de una abundante música popular de carácter perfectamente definido y que aportan a la producción musical española elementos de variedad, de oposición, de contraste y de riqueza, de un valor y de una fuerza considerables. Si se quiere entender por música española aquella que entierra sus raíces en el arte popular español y vive de la savia misma de España (y nosotros creemos que éste es el buen camino) hemos de repudiar el concepto exclusivo de una España musical andaluza. Y entonces diremos que música española es aquella en que late el corazón de España... y España tiene un corazón en cada una de sus provincias

De ahí a la división por escuelas no hay más que un paso. ¿ Qué importa franquearlo ? Acaso Italia dejó de ser la Gran Italia cuando sus pintores fundaron las escuelas florentina, veneciana, milanesa, napolitana, etc. ?

A España no le queda más remedio que admitir, teóricamente, lo que ya existe de hecho, o sean, por lo menos, tres escuelas musicales : la andaluza, la castellana y la catalana, las tres de gran abolengo y rica producción.

Un arte español sintético, que intentara realizar en el dominio musical una unidad que no existe en el dominio del pensamiento, sería una monstruosidad, sencillamente. Dejemos a cada provincia decir sus cosas y cantar su vida a su manera... a condición de que la manera sea buena. La experiencia ha probado, además, que el regionalismo es en extremo beneficioso para el arte.

Esto dicho, hay que reconocer, sin vacilaciones, que actualmente — y quizá desde 1906, es decir, desde la apa-

(1) A la catedral de Sevilla, por ejemplo, la danza de los Seises.

(1) En la catedral de Sevilla, por ejemplo, la Danza de los Seises.

amalgame rythmo-mélodique qui lui prête tant de caractère et lui donne tant de saveur, par son système harmonique propre et, surtout, par son admirable production. C'est sous le drapeau de l'école andalouse que s'enrôla le grand Albéniz, malgré ses origines catalanes; et c'est à cette école qu'appartiennent Manuel de Falla, le chef incontesté de la nouvelle phalange espagnole, et Joaquin Turina, le jeune maître sévillan, initiateurs d'un mouvement auquel viennent se joindre tous les jours de nouveaux prosélytes.

Dans le sens national, les musiciens catalans ont beaucoup fait, eux aussi, et très bien; nous devons même dire que la renaissance du chant populaire espagnol est partie de la Catalogne. On a tort d'ignorer les travaux de F. Pelay Briz, poète et littérateur, vaillant initiateur — il y a plus d'un demi-siècle — du mouvement folklorique catalan; mais on connaît les travaux de Felip Pedrell, grand animateur du nationalisme musical espagnol; de Francesc Alió, auteur du premier bon recueil de chants populaires catalans harmonisés; de Lluís Millet, héritier des placides intentions d'Anselm Clavé, transformées, par lui, en de très robustes et opulentes réalités — réalités d'une valeur incomparable, comme l'*Orfeo Catalá*, que Millet fonda et qu'il dirige toujours avec le plus grand prestige; d'Enric Morera, promoteur du théâtre lyrique catalan; de Francesc Pujol, le puissant bras droit de Millet, musiciens folkloristes, tous, et artistes d'une valeur indiscutable. Mais... Albéniz, Granados et Amadeo Vives, trois maîtres de premier ordre et catalans tous les trois, se sont portés, Albéniz, vers l'Andalousie; Granados et Vives, vers la Castille. Cela a beaucoup affaibli la Catalogne au moment le plus critique, peut-être, de son histoire musicale; de sorte que, malgré sa prodigieuse richesse folklorique, malgré son passé, ses traditions et ses artistes, l'école catalane n'occupe pas, à l'heure actuelle, dans le mouvement de renaissance musicale nationale, la place qu'elle mérite et qu'elle devrait occuper.

Parlons maintenant de notre travail proprement dit.

Pour planer dans les sphères populaires, quelles qu'elles soient, point n'est besoin, il nous semble, d'emprunter des ailes aux aigles, car en fin de compte, ce n'est ni sur les hauts rochers escarpés, ni sur les cimes, que fleurit le chant populaire, mais bien plutôt dans les bocages, dans les vallées, dans les près et dans les vergers, non loin de quelque village et du mystique tintement des cloches.

Tenant donc pour inutiles les prouesses aquilennes, c'est avec des ailes d'abeille que nous avons pris notre essor; car, pour qu'il fût profitable, ce vol ne devait pas trop s'éloigner de la terre, mais plutôt s'en rapprocher pour la mieux scruter et en déguster les sucs désirables.

Ce premier problème — d'ordre plutôt spirituel — résolu, grâce au symbole de l'abeille, il s'agissait, pour nous, de réaliser le travail proposé — et cela appartient au domaine de la matière — sans tomber dans le ridicule du malheureux bien pensant qui, à force de scrupules, n'ose lever le petit doigt, ni de l'extravagant qui, endossant une armure de fer blanc, brandit sa lance et fait semblant de chercher des moulins pour donner à ses ruses, feintes et artifices, façade de prouesse intrépide.

De sorte que, si nous avons négligé, d'une part, certaines disciplines caduques ou d'une évidente niaiserie, d'autre part nous n'avons pas cru devoir affubler ces chants centenaires — il en est même de plus anciens — des oripeaux de pacotille que beaucoup considèrent, bien à tort, comme l'expression authentique du goût actuel, lequel abonde, il est vrai, en inutiles excès, mais aussi en réelles beautés et en louables hardiesses.

Notre premier dessein en « travaillant » ces chants fût de les sauver de l'oubli et de les offrir à la vie musicale contemporaine; puis, de mettre encore une fois en évidence les fortes oppositions qui constituent le caractère même de la musique espagnole et contribuer ainsi à dissiper cette erreur qui consiste à croire que toute la musique espagnole est nécessairement andalouse. Par contre, nous n'avons jamais songé à harmoniser ces chants, c'est-à-dire, à les surcharger de ces rigides cuirasses

de "Iberia" de Albéniz — la escuela andaluza está a la cabeza del movimiento musical español, rango que ha conquistado por su vigor, su riqueza, su seducción, por su sana raíz popular, por el misterio de sus orígenes, por su perfume oriental, por su inagotable variedad, por la feliz amalgama ritmo-melódica que tanto carácter le imprime, que tanto sabor le da; por su sistema armónico propio y, sobre todo, por su admirable producción. Es la escuela a que, espontáneamente, se afilió nuestro gran Albéniz, a pesar de sus orígenes catalanes; es la escuela de Manuel de Falla, el jefe incontestado de la nueva falange española, y es la escuela de Joaquin Turina, el joven maestro sevillano, iniciadores de un movimiento al cual se suman, cada día, nuevos prosélitos.

En el sentido nacional, mucho y muy bueno llevan hecho, también, los músicos catalanes, y aun debe decirse que el renacimiento del canto popular español partió de Cataluña. Un injusto olvido rodea el nombre de F. Pelayo Briz, poeta y literato, valiente iniciador — allá por los años 1873 — del movimiento folklórico catalán; pero nadie ignora los trabajos de Felipe Pedrell, gran animador del nacionalismo musical español; de Francisco Alió, autor del primer buen cuaderno de canciones populares catalanas armonizadas que apareció en España; de Luis Millet, heredero de las placidas intenciones de Anselmo Clavé, transformadas, por él, en robustas y opulentas realidades — realidades incomparables como el "*Orfeo Catalá*" que Millet fundó y dirige, siempre, con alto y permanente prestigio; de Enrique Morera, promotor del teatro lírico catalán; de Francisco Pujol, poderoso brazo derecho de Millet, músicos folkloristas, todos, y artistas de indiscutible valor. Pero Albéniz, Granados y Amadeo Vives, tres maestros de alta categoría y catalanes los tres, se inclinaron, el primero, hacia Andalucía, y los dos últimos, hacia Castilla; esto restó fuerzas a Cataluña en un momento crítico para su historia, de tal modo que, a pesar de su prodigiosa riqueza folklórica, a pesar de su pasado, de sus tradiciones y de sus artistas, la escuela catalana no ocupa, hoy por hoy, en el movimiento de resurgimiento, musical nacional, el lugar que merece y que debiera ocupar.

Hablemos, ahora, de nuestro trabajo propiamente dicho.

Para cernerse en las esferas populares, cualesquiera que sean, no es menester, creemos, batir alas de águila, que al fin los cantos populares no suelen florecer ni en las cimas ni en los riscos: antes bien en los sotos y en los valles, en las vegas y en las huertas, cerca siempre de algún caserío y al alcance del místico tañer de las campanas. Teniendo, pues, por inútiles, las magníficas proezas aquilinas, con alas de abeja emprendimos nuestro vuelo que para ser de algún provecho no debía apartarse mucho de la tierra, sino ceñirse a ella para mejor escudriñarla y más hallar donde libar.

Resuelta la primera cuestión — que pudiéramos llamar espiritual — gracias al símbolo de la abeja, tratábase de realizar el trabajo propuesto — y esto entra ya en el dominio de lo material — sin hacer ni el zángano mansueto y dormitante que a fuerza de bien pensar no se atreve a alzar el meñique, ni el estrafalario escandaloso que, cazarraamente, ciñe armadura de hojalata y, enhiesta la lanza, hace como que embiste molinos, para dar a sus embrollos, trampas y añagazas, fachada de audaz proeza. De suerte que, si hicimos, para este pequeño trabajo, caso omiso de ciertas disposiciones disciplinarias, caducas, unas, y rezumando tontería, otras, no creimos tampoco decoroso el vestir estos cantos centenarios — y más que centenarios algunos de ellos — con las chillonas y muy llevadas telas en que algunos creen ver, erróneamente, una auténtica expresión del gusto actual, gusto que revela, cierto es, más de un exceso, pero también incontestables bellezas y laudables audacia

d'accords neutres... ou internationaux (matière très scolastique, peut-être, mais que nous croyons impropre à cet usage), que quelques-uns appliquent, sous prétexte de simplicité, aux plus beaux chants populaires, sans savoir combien ils les dénaturent et les appauvrissent. Le chant populaire espagnol, du moins, ne saurait admettre tant de prudence et tant de pudeur ; il demande quelque chose de plus...

Une fois admise la nécessité d'arracher ces chants de la terre où ils sont nés et de les lancer, couverts d'une parure instrumentale, à l'action et à la vie musicales ⁽¹⁾, il nous a semblé préférable d'essayer de les entourer d'une atmosphère, d'une ambiance musicale essentiellement évocatrice du lieu et du moment de leur naissance. Ce ne sont donc pas des harmonisations, mais des stylisations ou, si l'on veut, des mélodies pour chant et piano à base de thèmes populaires. L'exemple de Manuel de Falla méritait d'être suivi.

Mais l'accompagnement instrumental du chant populaire espagnol a ses exigences et nous dirions, presque, ses traditions techniques, traditions nullement scolastiques mais d'un indiscutable attrait. Les dites fausses relations, les agrégations de secondes et celles de neuvième majeure à peine atténuées par une quinte intermédiaire ; les agrégations qui résultent de la superposition de trois et même de quatre quarts avec leurs inversions ; les successions de quintes et de quarts ; certaines successions d'octaves ; les sensibles arbitrairement résolues ou sans résolution ; l'opposition et la superposition de rythmes ; la répétition obstinée, dans un mouvement généralement inflexible, de certains dessins rythmiques ; l'abondance d'ornements ; le caractère mélismatique de certains contours mélodiques... éléments matériels qui apparaissent avec une certaine fréquence dans ces deux cahiers, sont des expressions du vocabulaire musical hispanique, des éléments naturels de la musique espagnole dont l'origine réside soit dans l'essence même du jeu de la guitare et de son admirable accord fondamental (mi-la-ré-sol-si-mi), soit dans la **convivencia** de la guitare, du chant et de la danse, soit, encore, dans l'influence mauresque ou arabe, si profonde en certaines régions de l'Espagne. Ceci en ce qui concerne, surtout, le sud de la Péninsule Ibérique (l'Andalousie, notamment) et quelques provinces du sud-est (Murcia, Alicante et Valencia), c'est-à-dire, presque toute l'ancienne Ibérie, dont les limites côtières étaient, au sud, le Guadiana, et à l'est, l'Ebro, limites géographiques approximatives qui, en musique, bien entendu, n'ont rien d'absolu. Dans ces régions, l'accompagnement à base de guitare, de pandereta (tambour de basque) et de castagnelles, est presque obligatoire.

La Catalogne, les Asturies, la Galice, le Pays Basque, n'offrent pas d'éléments d'un ordre aussi pittoresque ; la guitare n'a pas eu, dans ces régions, une visible influence ; le chant et la danse se séparent ou vivent moins en commun ; le rythme se rasserène, s'élargit, prend une certaine majesté et cède le pas au chant dans sa plus noble et plus pure acception. Le chant, à son tour, se dépouille de mélismes et d'arabesques, précise ses contours et avec un sobre accent de simplicité, de poésie et d'émotion intime, exprime, sans accompagnement instrumental généralement, d'autres désirs, d'autres aspirations, une autre vie et d'autres idéals.

Il faut dire, bien entendu, que tout ceci est très relatif ; aux confins de chaque province, de chaque région, les caractères apparaissent avec moins de relief par l'inévitable action du mélange. Et dans les régions mêmes, la production populaire diffère suivant le lieu, les circonstances ou le moment, jusqu'à l'antithèse, ce qui donne lieu aux plus délicieuses surprises. Voyez, par exemple, la Jota Tortosina, de parfum

(1) Il faut dire que plusieurs des thèmes traités par nous exigent, soit par leurs origines, soit par tradition, un accompagnement instrumental ; la Tonada de Valdovinos, le Cantar et la Tonada de la Niña perdida, étaient chantés avec accompagnement de vihuela, sorte de luth espagnol ; la Tonada del Conde Sol, la Jota Tortosina, la Jota Valenciana, le Paño Murciano et tous les chants andalous — sauf la Saeta — se chantent ou se dansent au son de la guitare, à laquelle viennent se joindre, souvent, la pandereta et les castagnettes.

Nuestra primera intención al "trabajar" estos cantos, fué salvarlos del olvido y ofrecerlos a la vida musical. Luego, poner en evidencia una vez más las vigorosas oposiciones que caracterizan la música popular española, contribuyendo, así, a disipar ese error que consiste en creer que toda la música española es música andaluza. No fué, en cambio, intención nuestra, armonizar estos cantos, es decir, sobrecargarlos de esas muy escolásticas pero también muy impropias corazas de acordes neutros o... internacionales que, bajo pretexto de " sencillez " y de " respeto ", aplican, algunos, a los más bellos cantos populares, sin darse cuenta de que así los desnaturalizan y los empobrecen. El canto popular español, por lo menos, no tolera ni ese falso recato ni ese fingido pudor. Pide algo más.

Una vez admitida la necesidad de arrancar estos cantos de la tierra en que nacieron y de lanzarlos con vestidura instrumental a la acción y a la vida musicales ⁽¹⁾ nos pareció mejor procedimiento el tratar de rodearlos de una atmósfera y de un ambiente musical esencialmente evocadores del lugar y del momento en que nacieron. No son, pues, armonizaciones, repetimos, sino estilizaciones o, si se quiere, melodias para canto y piano a base de temas populares. El ejemplo de Manuel de Falla debía cundir...

Ahora bien : el acompañamiento instrumental del canto popular español tiene sus exigencias y casi diríamos sus tradiciones técnicas, nada escolásticas, pero de un indiscutible encanto. Las llamadas falsas relaciones, las agregaciones de segunda y las de novena, a penas mitigadas, éstas, por una quinta intermedia; las agregaciones que resultan de la superposición de tres y hasta de cuatro cuartas, con sus inversiones; las sucesiones de quintas y de cuartas; ciertas sucesiones de octavas; las sensibles arbitrariamente resueltas o sin resolución; la oposición y la superposición de ritmos; la repetición obstinada y en un movimiento generalmente inflexible de ciertos diseños rítmicos: la abundante ornamentación, el carácter melismático de ciertos contornos melódicos... elementos materiales que aparecen con cierta frecuencia en estos dos cuadernos, son expresiones del vocabulario musical hispánico, elementos naturales de la música española cuyo origen reside, ora en la esencia misma del tañido de la guitarra y de su admirable acorde fundamental (mi la-re-sol-si-mi), ora en la constante convivencia de la guitarra, del canto y de la danza, ora en la huella de la influencia morisca o arábiga, tan profunda en ciertas regiones de España. Esto, en lo que toca particularmente al Sur de la Península Ibérica (Andalucía) y a algunas provincias del Sudeste (Murcia, Alicante y Valencia) es decir, a casi todo el territorio de la primitiva Iberia, cuyos límites costaneros eran, al Sur, el Guadiana, y al Este, el Ebro, límites geográficos aproximativos, que en música, naturalmente, nada tienen de absolutos. En esas regiones el acompañamiento instrumental, a base de guitarra y, como accesorios, la pandereta y las castañuelas, es casi obligatorio.

Cataluña, Asturias, Galicia y las Provincias Vascongadas, no ofrecen elementos de tan pitoresco orden ; ahí no tuvo la guitarra visible influencia ; el canto y la danza se separan o conviven con menos frecuencia ; el ritmo se serena, se ensancha, cesa de trepidar, toma cierta majestad y cede el paso al canto en su más noble y más pura accepción ; éste, a su vez, se despoja de melismas y arabescos, precisa sus contornos, y con un sobrio acento de sencillez, de poesía y de emoción íntima, expresa, sin acompañamiento instrumental las más de las veces, otros deseos, otras aspiraciones, otra vida y otros idéales.

(1) Hay que advertir que muchos de los temas tratados por nosotros, requieren, ya por su origen, ya por tradición, un acompañamiento instrumental ; la Tonada de Valdovinos, el Cantar, y la Tonada de la Niña perdida, se cantaban con acompañamiento de vihuela ; la Tonada del Conde Sol, la Jota Tortosina, la Jota Valenciana, el Paño Murciano y todos los cantos andaluces — salvo la Saeta — se cantan o se bailan al son de la guitarra.

aragonais bien que catalane; voyez encore la *Jota Valenciana*, où l'Aragon et Valence se donnent la main. Comparez encore la majesté de la *Saeta* avec la malice du *Vito*, chants andalous tous les deux, pourtant.

Et pour finir : que nos amis Basques, Alicantins et Aragonais nous pardonnent si aucun de leur beaux chants ne figure dans cette collection. Les limites de ce travail ne nous l'ont pas permis. C'est une dette dont il serait possible que nous nous acquittions sans trop tarder. Que sont, d'ailleurs, ces deux humbles cahiers si l'on songe à la magnificence folklorique espagnole ? Dans quelles limites peut-on enfermer l'évocation de cette sainte et vénérée terre d'Espagne ?... Pour chanter d'une voix assez expressive le charme de ses fleurs merveilleuses et la saveur de ses fruits délectables ; pour dire l'auguste noblesse du sol castillan et les grâces innombrables des deux Castilles ; pour évoquer avec une juste émotion les paysages, les vergers, les jardins et les patios andalous, sources de parfums, coffrets de légendes, sanctuaires d'amour ; pour révéler le mystère, l'intimité, la tendre poésie des montagnes, des vallées de la Catalogne, et la douceur de ses bleus refuges méditerranéens ; pour exprimer la nostalgie de la Galice et la calme sérénité des Asturies ; pour traduire le mouvement, la joie expansive, la gaité des jardins de Murcie, d'Alicante et de Valence, ces océans de lumière polichrome où le soleil semble se briser en morceaux ; pour décrire la saine et vigoureuse gaité d'humeur des aragonais et la stoïque et profonde simplicité des basques, il faut beaucoup de temps et beaucoup de génie.

Le Chant Populaire Espagnol, lui, a su dire et évoquer tout cela et plus encore, parce que, en disant chant populaire espagnol, nous disons toute l'Espagne, une Espagne millénaire, ardente et géniale.

Mais le Chant Populaire Espagnol décline dans l'oubli et se jette dans l'obscurité. Si nous voulons faire de ce vocabulaire monumental une langue musicale bien à nous, une langue qui sache conserver toutes les valeurs régionales, toutes les nuances locales, même, le Chant Populaire doit relever la tête et revenir à la lumière. Notre vœu le plus ardent sera accompli si, par le seul fait d'avoir tressé, autour de ces vingt chants, une guirlande de notes, nous évitons que l'oubli ternisse le pur éclat de ces très purs joyaux populaires.

A ceux qui nous ont précédés dans ce chemin de rédemption populaire, toute notre gratitude pour leur exemple ; et à ceux qui, avec plus d'essor que nous, voudront aussi entreprendre ce doux pèlerinage, nous leur disons que le chemin est beau. Si leur ferveur artistique ne fléchit pas, chacune des pierres de ce chemin se transforme en une poignée de fleurs du parfum le plus pur.

Joaquin NIN.

Cabe decir, desde luego, que todos estos conceptos son puramente relativos ; en los confines de cada provincia, de cada región, los caracteres aparecen con menos relieve por la inevitable acción de la mezcla. Y aun en las mismas regiones, la producción popular difiere, según el lugar, la circunstancia o el momento, hasta las antítesis, dando ello lugar a las más deliciosas sorpresas. Véase, sinó, la *Jota Tortosina*, de perfume aragonés y catalana, sin embargo ; véase también la *Jota Valenciana*, en la que Aragón y Valencia se dan la mano. Compárese la majestad de la *Saeta* con la jacarandosa malicia del *Vito*, cantos andaluces los dos.

Y para terminar : que nos perdonen nuestros amigos Vascos, Alicantinos y Aragoneses, si no aparecen en esta colección algunos de sus bellísimos cantos. Los límites de este trabajo no nos lo han permitido ; pero fuera posible que esta que consideramos deuda nuestra, no tardara en ser pagada. ¿ Qué son estos dos humildes cuadernos ante la magnificencia folklórica española ? ¿ En qué límites puede haber la evocación de aquella santa y venerada tierra de España ? Para cantar con voz asaz expresiva el perfume de sus miríficas flores y el sabor de sus deleitosos frutos ; para decir toda la augusta nobleza del heroico solar castellano y las infinitas gracias de las dos Castillas ; para evocar con justa emoción los paisajes, las vegas, los jardines y los patios andaluces, fuentes de perfumes, arca de leyendas y sagrarios de amor ; para revelar el misterio, la íntima y recatada poesía de los montes y de los valles de Cataluña, y la dulzura de sus azules refugios mediterráneos ; para expresar la nostalgia de Galicia y la serena tranquilidad de Asturias ; para traducir todo el movimiento, todo el bullicio, todo el regocijo de los vergeles de Murcia, de Alicante y de Valencia, esos mares de luz policroma en donde el sol parece romperse en pedazos ; para describir la sana y vigorosa alegría de los aragoneses y la estoica y patriarcal sencillez de los vascos, son precisos mucho tiempo y mucho genio.

El canto Popular Español, sí, ha dicho, ha evocado, ha sugerido todo eso y mucho más, porque no lo hizo nadie sino toda España, una España milenaria, ardiente y genial.

Pero el Canto Popular Español declina en el olvido y se marchita en la obscuridad ; su resurgimiento se impone si queremos hacer de ese vocabulario monumental un idioma musical nuestro, idioma que conserve todos los valores regionales, todos los matices locales. Nuestra férvida aspiración personal quedará cumplida si poniendo debajo de cada uno de estos veinte cantos un racimo de notas nuestras conseguimos que el olvido no empañe la pura luz de estas muy puras joyas populares.

A los que nos precedieron en este camino de redención popular, va toda nuestra gratitud, por el ejemplo ; y a los que, con más arrostos que nosotros, también quieran emprenderlo, les diremos que es camino en donde cada guijarro se convierte — si no cede el fervor patriótico — en un puñado de flores del más dulce aroma.

Joaquin NIN.

Quelques indications sommaires et très approximatives concernant la prononciation des textes de ces chants :

a ou á = a	e ou é = é	i ou y = i	o ou ó = o	u ou ú = ou
<i>Les voyelles conservent toujours leur sonorité propre : ai = aie ; ie = ié ; eu = éou, etc.</i>				
h		non aspiré ; il n'a qu'une valeur orthographique.		
j		comme un h fortement aspiré ; en catalan comme le j français.		
ll		n'a pas d'équivalent en français ; sonne comme le gl italien devant un i (figlio, figlia).		
Ñ ou ñ		comme gn : gnaf.		
qu		comme q ; que, que = quié, qué.		
s		comme ss, toujours.		
x		comme x ; en catalan, en galicien et en asturien, comme ch.		
z		n'a pas d'équivalent en français ; comme le th anglais		
an, en, in, on, un		comme ann, enn, inn, onn, ounn.		
ad, ed, à la fin d'un mot		on fait abstraction du d.		
ce, ci		n'a pas d'équivalent en français ; comme le th anglais.		
gue, gui		comme gué, gui		
ge, gi		comme un h fortement aspiré devant un é ou un i ; en catalan, comme j.		

En castillan, les accents sur les voyelles sont des accents toniques ; ils ne modifient pas le son, mais le rythme, ou, si l'on aime mieux, la métrique des mots. La syllabe accentuée est la syllabe forte, tout simplement.

Tres Canciones Gallegas

TROIS CHANSONS GALICIENNES

Texte original en dialecte galicien

Version française de

Henri COLLET

Joaquin NIN

MCMXXIV

I

And^{te} molto espressivo (♩ = 69)

PIANO.

assai forte
M.D.

dim. *rit.*

And^{te} molto espressivo (♩ = 69)

(1) *quasi p e legato*

pp

Eu co - a mi - ña mon - tei - ra e c'o meu sa - io de lan
Le bon - net de peau sur ma tête, et bien cou - ver - te de blan - che lai -

rit.

— voume en cas d'o se - ñor cu - ra co - a a - gui - lla da na man
— je vais chez no - tre cu - ré a - vec l'ai - guil - lon dans la main

mf *rit.*

(1) Le signe *~~~~~* équivaut a un *ritenuto* à peine perceptible.

Copyright 1924 by

EDITIONS MAX ESCHIG, 48 rue de Rome, Paris.

M. E. 1381

TOUS DROITS D'EXECUTION DE TRADUCTION DE REPRODUCTION
ET D'ARRANGEMENTS RÉSERVÉS POUR TOUS PAYS
Y COMPRIS LA SUÈDE LA NORVEGE ET LE DANEMARK

crescendo

Si cho - ve, dei - xa cho - ver si orba - lla dei - xa or - ba - llar,
 Et s'il pleut, je laisse pleu - voir, et s'il bru - i - ne laissons brui - ner

mf *quasi f*

dim. *rit.*

qu'eu ben sei d'un a - bri - gui - ño on - de m'ei d'ir a a - bri - gar.
 Car je sais d'un doux a - bri, où je sau - rai bien ma - bri - ter.

rit. *a tempo*

liricamente

f cantando *poco rit.* *p*

A dou -
 La doc -

p

- tri - na cris - ti - a - na, se - ñor cu - ra non a sei; per - gún -
 - tri - ne chré - tienne, hé - las! mon Père je ne la sais; de - man -

ped. *etc.*

più sonoro

- te - me can - ti - gùe - las que eu lle respon - de rei. Chá - mau -
 - dez moí chanson - net - tes, lors, moi je vous ré - pon - drai. On m'ap -

- me mo - re - ni - ña e che d'o pol - vo d'a ei - ra xa me
 - pel - le la bru - nette, et j'ai le teint de la ter - re bru - ne Mais di -

mf

Red. *Red.* *etc.*

ve - rás pra do - min - go como a guin - da n'a guin - dei - ra.
 - man - che je se - rai comme me - rise au me - ri - sier.

dim. *rit.*

ff *cantando* *espressivo*

M.G.

rit. *p* *rit. molto* *pp*

Red. *8ª bª*

Tres Canciones Gallegas

TROIS CHANSONS GALICIENNES

Texte original en dialecte galicien

Version française de
Henri COLLET

II

Joaquin NIN

And^{no} molto espressivo (♩ = 120)

PIANO

(♩ = 120)
assai sonoro

Meu a - mor meu a - mo - ri - ño
Mon a - mour mon a - mour ten - dre,

cresc.

Ond' es - - tás que no te ve - jo!
Où es - - tu? je ne te vois plus!

(1) Le signe équivaut à un *accelerando* à peine perceptible.
 (2) Le signe mmm équivaut à un *ritenuto* à peine perceptible.

Copyright 1924 by

EDITIONS MAX ESCHIG, 48 rue de Rome, Paris

M. E. 1382

TOUS DROITS D'EXECUTION DE TRADUCTION DE REPRODUCTION
 ET D'ARRANGEMENTS RESERVÉS POUR TOUTS PAYS
 Y COMPRIS LA SUÈDE LA NORVEGE ET LE DANEMARK

8^a bassa.....

sempre sonoro

Mó - rro - me de so - e - da - des Di - a e noi -
Je me meurs de so - li - tu - de jour et nuit

poco rit. a Tempo

- te en ti pen - so. Meus o - lli - tos de pra - cer -
à toi je son - ge. Chers beaux yeux où l'a - mour bril - le,

poco rit. *pp e legato*

cresc. poco

Meus o - lli - tos de pra - cer - Se na - ce -
Chers beaux yeux où l'a - mour bril - le. Dieu nous fit

cresc. poco

Red. poco rit. a Tempo

- mos un prou o - tro quell' ha - be - mos de fa - cer.
cha - cun pour l'au - tre: Su - bis - sons no - tre des - ti - né - e!

Red. poco rit.

f *cresc.*

Po - lo sou - to, po la fra - ga, Po - la - te -
 Dans les bois, sous les ra - mu - res, sur la - ter -

, sempre f

- rra é po - lo ma - re - Vou pen - san - do, que - ri - di - ña,
 re et sur la mer - Moi je songe ô mon ai - mé - e,

f

8^a bassa

a Tempo

Co - mo t'ei de na - mo - ra - re
 à te voir é - na - mou - ré - e.

a Tempo *pp* *quasi f*

Lento (♩ = 84) *pp* *pp* *pp* *ppp*

p *sonoro e legato* *sfz* *rit.*

p *8^a bassa* *8^a bassa* *Ped.* *Ped.* *Ped.*

Tres Canciones Gallegas

TROIS CHANSONS GALICIENNES

Texte original en dialecte galicien

Version française de
Henri COLLET

III

Joaquin NIN

Allegretto (♩ = 98)

PIANO

Musical notation for the piano introduction, consisting of two staves (treble and bass clef). The tempo is marked 'Allegretto' with a quarter note equal to 98. The music begins with a forte dynamic (*f*) and includes markings for *dim.* and *poco*.

Musical notation for the piano accompaniment, consisting of two staves. It includes markings for *a poco*, *rit.*, and *pp e legatissimo*. A section is marked *con sordina* with a piano symbol and a damper pedal icon.

Vocal line and piano accompaniment for the first part of the song. The tempo is marked *espressivo* (♩ = 84). The lyrics are:

Canta ó ga - lo ven ó di - a Er - gue - te meu ben é vai - te Canta ó

Le coq chante et le jour bril - le. Le - ve - toi! ai - mé! C'est l'heu - re... Le coq

Vocal line and piano accompaniment for the second part of the song. The lyrics are:

ga - lo ven ó di - a Er - gue - te meu ben e vai - te ¿Có - mo

chante et le jour bril - le. Le - ve - toi! ai - mé! C'est l'heu - re... Ah! pour.

(1) Le signe *~~~~~* équivaut à un *ritenuto* à peine perceptible

Copyright 1924 by

m'ei d'ir que - ri - di - ña Co - mo m'ei d'ir e dei - xar - te? ¿Có.mo m'ei d'ir que - ri -
 - rai - je, ô ma ché - ri - e, Ah! pour - rai - je te quit - ter? Ah! pour - rai - je, ô ma ché -

di - ña Có - mo m'ei d'ir e dei - xar - te?
 - ri - e, Ah! pour - rai - je te quit - ter

a Tempo (♩. = 96)

mf *mp*

8ª bassa
2ª d.

come prima (♩. = 84)

Non me mi - res d'e - se mo - do Que me
 Ain - si point ne me re - gar - de! Si - non

(♩. = 84)

p *pp* *rit.* *ppp*

8ª bassa
2ª d.

vas a - dor - men - ta - re Non me mi - res d'e - se mo - do Que me vas a - dor - men -
tu vas m'en - dor - mir Ain - si point ne me re - gar - de! Si - non tu vas m'en - dor -

- ta - re E non sin - to de dor - mi - re Sen - ti - rei o des - per - ta - re E non
mir: Je ne crains pas de dor - mir: Mais re - dou - te le ré - veil Je ne

sin - to de dor - mi - re Sen - ti - rei o des - per - ta - re.
crains pas de dor - mir: Mais re - dou - te le ré - veil!

(♩ = 96) *ppp*
f *poco affrett.* *dim. molto e rit.*
sempre 2^{da}. *rit.*

Asturiana

ASTURIENNE

Texte original en dialecte asturien

Version française de
Henri COLLET

Joaquin NIN

Tranquillo (♩ = 60)

PIANO

The piano introduction is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a *p* (piano) dynamic and gradually increases to *f* (forte). The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A first ending bracket labeled (1) covers the final two measures.

molto espressivo (1)

Fuistia la sie-ga y gol - vies - ti
Tu revins de la mois - son do - rée

pp

poco rit.

p rit. pp p

The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a *poco rit.* marking and dynamic markings of *pp*, *p*, and *rit. pp*. The vocal line is marked *molto espressivo* and includes a first ending bracket (1) with a *ritenuto* symbol. The piano accompaniment features chords and a bass line with a *8^{va}* (octave) marking.

più sonoro

Fuistia la sie-ga y gol - vies - ti Non me tri - xis - te per - do - nes
Tu revins de la mois - son do - rée Sans m'apporter cadeaux de no - ces!

legato

M.G.

The second system continues the vocal and piano accompaniment. The piano part is marked *legato*. The vocal line is marked *più sonoro*. The piano accompaniment includes a *M.G.* (Mezza Giocosa) marking.

(1) Le signe équivaut à un *ritenuto* à peine perceptible.

p

En viniendo les ma - yu - ques
A la sai - son des châ - tai - gnes.

quasi f *p* *pp* *sempre piano e legato*

più sonoro *f*

En viniendo les ma - yu - ques mal - di - ta la que me co - nes.
A la sai - son des châ - tai - gnes, Pas u - ne je ne te don - ne - rai.

più sonoro *quasi f* *p* *M.G.* *cresc.* *Red.* *Red.*

cantando *a Tempo e sonoro*

quasi f e ben legato *pp rit.* *più f*

poco rit. *molto dim. e rit.*

f *f*

come prima *p* *più sonoro* *cresc.*

Non te pa-res á mió puer-ta Non te pa-res á mió puer-ta
 A ma por-te ne t'ar-rê-te! A ma por-te ne t'ar-rê-te!

pp e legato *poco cresc.* *f*

dim. *p*

Non pi-ques col pi-ca por-te Que la ne-ña que non quier
 Ne frappe pas à cet-te por-te! Car la fil-le qui ne vent,

dim. *M.G.* *pp* *mp*

più sonoro *cresc.* *poco rit.*

Que la ne-ña que non quier Por más que pi-quen non o-ye
 Car la fil-le qui ne vent, Sait fai-re la sourde o-reil-le.

più sonoro *poco rit.* *f*

pp *poco rit.*

ff *p subito* *pp*

Paño⁽¹⁾ Murciano

"PAÑO" MURCIEN

(MURCIE)

Le Paño est un chant et une danse d'allure assez vive, tantôt à $\frac{3}{4}$ ou à $\frac{3}{8}$, tantôt à $\frac{6}{8}$ - $\frac{3}{4}$. Dans ce deuxième cas la durée totale d'une mesure à $\frac{6}{8}$ est identique à la durée d'une mesure à $\frac{3}{4}$; seul le rythme diffère, soumis à une métrique binaire en $\frac{6}{8}$, ou à une métrique ternaire en $\frac{3}{4}$. On ne connaît guère ni l'origine ni la signification exactes du mot paño appliqué à la musique et à la danse; on croit que le mot paño qui figure dans le texte d'une des plus anciennes chansons de ce genre, est devenu, par la suite, générique, mais cela reste fort douteux; tout essai de traduction, devient, par cela même, malaisé, sinon impossible.

Version française de
Henri COLLET

Joaquin NIN

The musical score is divided into several systems. The first system is for the piano, marked 'PIANO' and 'Liberamente'. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is 'Liberamente'. Dynamics include *f*, *accel.*, *M.G.*, *D.*, and *ff*. There are triplets and a section marked 'g. senza rit.'. The second system is for the piano, marked 'Quasi allegro (112 = ♩)'. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *cres*. The third system is for the vocal line, marked 'con grazia'. It features a treble clef with a key signature of one sharp. The lyrics are: 'Diga us - ted se ñor pla - te - ro cuánta / Di - tes - moi, monsieur l'or - fé - ure, quel mé -'. The fourth system is for the piano, marked 'pp e quasi staccato' and 'sordina'. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp. Dynamics include *pp* and *sordina*. The lyrics are: '- cen - do'.

(1) Prononcez: pãño

(2) Le signe *~~~~~* équivaut à un *ritenuto* à peine perceptible.

Copyright 1924 by

pla - ta es me - nes - ter para en gar - zar un be - si - to de
- tal est né - ces - saire pour ser - tir un bai - ser teu - dre des

⁽¹⁾ de mi que - rer

bo - ca de u - na mu - jer diga us - ted se - ñor pla - te - ro cuán ta
lè - vres d'u - ne fem - me? Di - tes - moi, monsieur or - fè - vre, quel né -

senza rit.

pla - ta es me - nes - ter. pla - te - ro
- tal est né - ces - sai - re? -

più sonoro

Se - - ñor pla - te - ro he pen - sa - do que us - ted sa - be en gar -
Or - - fè - vre j'eus cette i - dé - e que vous sau - riez l'en - chas -

staccato e con sordina

- zar — por e — so le vengo á dar — una o — bri — ta de cui —
 - ser! A — donc je vous viens don — ner une œu — vret — te fort dé — li —

dim. poco — a — *no — vio*
 - da — do — a mi un be — si — to me ha da — do — mi no — via con gran sa —
 - ca — te: — c'est un bai — ser dé — lec — ta — ble — de mon a — mante a — do —

mf — *quasi f*
 - le — ro — en gar — zar — lo en pla — ta que — ro — por que soy — su fiel a —
 - ra — ble — qu'enchas — sé d'ar — gent je dé — si — re — moi l'a — mant — le plus fi —

più forte — *senza ritardare*
 - man — te — ¿qué pla — ta se — rá bas — tan — te? diga us — ted se — ñor pla —
 - de — te; — Or, quel argent peut suf — fi — re? Di — tes — moi monsieur l'or —

- te - ro.
- fè - vre.

f *M.D.* *M.C.*

assai sonoro

Se - ñor pla - tero he pen - sa - do — que us - ted sa - be en - gar -
Or - fè - vre j'èus cette i - dé - e — que vous sau - riez l'en - chas -

f

- zar por e - so le vengo á dar — u - na o - bri - ta de — cui -
- ser! A - donc je vous viens don - ner — une œu - vret - te fort dé - li -

staccato e con sordina

dim. poco *a* *pp* *(3)no - vio - co*

- da - do a mí un be - si - to me ha da - do mi no - via con gran sa -
- ca - te: c'est un bai - ser dé - lec - ta - ble - de mon a - mante a - do -

mf

le - ro - en - gar - zar - lo en pla - ta que - ro - por que
 - ra - ble - qu'en - chas - sé d'ar - gent je dé - si - re, - moi l'a

quasi f *più forte*

soy su fiel a - man - te - ¿qué pla - ta se - rá bas -
 - mant le plus fi - dè - le; Or, quel ar - gent peut suf -

senza ritardare

- tan - te? diga us - ted se - ñor pla - te - ro.
 - fi - re? Di - tes - moi monsieur l'or - se - vre.

risoluto *ff* M.D.

M.G. M.D. M.G.

ff

Red.

Villancico Catalán

VILLANCET CATALÁ

(NOËL CATALAN)

Texte original en langue Catalane

Version française de
Henri COLLET

Joaquin NIN

PIANO

Andante (♩ = 84)

ff

M.G.

etc.

M.G.

p subito

dim. e rit.

pp

Andantino (♩ = 100)

p espressivo ma semplice

P

M.D. 31

ben legato

Ei - xa nit es nit de vet - lla, n'ha pa - rit u - na don -
 Cet - te nuit est nuit de veil - le Il est né d'u - ne don -

- ze - lla, "la mi - ra i fa sol," un in - fant com u - na es - tre - lla. Loi -
 - sel - le "la mi - ra i fa sol" un en - fant comme u - ne é - toi - le. Loi -

poco cresc.

p

(1) Les petites mains peuvent ne prendre que les trois premières notes de chaque accord:  etc.

poco rit.

-lá Kyrie elei - son! Loi-lá Chris - te elei - son! Loi-lá Chris - te elei - son!
 - la Ky-rie elei - son! Loi-la Chris - te elei - son! Loi-la Chris - te elei - son!

dim. e poco rit.

sonoro e espress. (1) *rit.*

A - ni - rem al camp, po - mes a cu - llir, po - me - tes cu - lli - rem, que de
 Nous i - rons au champ, des pom - mes cueil - lir, des pom - mes cueil - le - rons, car de

un poco meno piano (1) *rit.*

poco rit. e dim.

De - u se - rem; po - me - tes al ram, que de De - u si - gam.
 Di - eu nous se - rons; pom - mes en ra - meau pour le Di - eu nou - veau.

poco cres cen - do *poco rit. e dim.* *pp*

Andante (♩ = 84)

f *cresc.* *p subito*

(1) Le signe *rit.* équivaut à un *ritardando* à peine perceptible.

Andantino (♩ = 100)

p espressivo ma semplice

Als pas - tors l'an - gel des - vet - lla,
Aux ber - gers que l'ange é - veil - le

And^{no} (♩ = 100)

pp rit.

pp

p ma espressivo

i els hi - diu la me - ra - ve - lla, "la mi - ra i fa
Il leur dit la gran de mer - veil - le "la mi - ra i fa

sol," ab sa dol - ça can - ta - re - lla. Loi - lá Kyrie élei -
sol" par sa dou - ce can - ti - le - ne: Loi - la Ky - rie elei -

51

poco cres

cen

poco rit. e dim.

- son! Loi - lá Chris - te elei - son! Loi - lá Chris - te elei - son!
- son! Loi - la Chris - te elei - son! Loi - la Chris - te elei - son!

do

dim.

poco rit.

p

ped. *ped.*

sonoro

A - ni - rem al camp, po mes a cu - llir, po - me - tes cu - lli -
 Nous i - rons au champ, des pom - mes cueil - lir, des pom - mes cueil - le -

un poco meno piano

- rem, que de De - u se - rem; po - me - tes al ram, que de
 - rons, car de Di - eu nous se - rons; pom - mes en ra - meau pour le

tr

dim.

rit. e dim.

De - u si - gam.
 Di - eu nou - veau.

Andante (♩ = 84)

rit. pp ff sempre ff rit. mf p rit. M.G.

El Canto de los Pájaros⁽¹⁾

El Cant dels Aucells⁽¹⁾

LE CHANT DES OISEAUX⁽¹⁾ (CATALOGNE)

A Magdeleine Greslé
en la priant de porter cette
humble fleur catalane au tom-
beau de CLAUDE DEBUSSY,
le maître bien-aimé.

Texte en langue Catalane

Version française de
Henri COLLET

Hommage à CLAUDE DEBUSSY⁽¹⁾
(Version originale)

Joaquin NIN

Andantino (♩ = 80)
8^a alta.....

PIANO

p *p*

Red. Red. Red. Red. Red. Red. etc.

8^a alta.....

pp *animando e cresc.*

accel. e cresc.

8^a alta.....

8^a alta.....

ff

3

8^a alta.....

8^a alta.....

M.G. M.G.

accel. di più (doppio movimento)
(♩ = 80)

dim.

dim. e rit. molto

8^a alta.....

(1) Prière aux interprètes de vouloir bien ajouter à ce titre, dans leurs programmes, ces quatre mots: *Hommage à Claude Debussy.*

8^a alta

p a tempo (♩ = 80)

animando e cresc.

8^a alta

8^a alta (b)

accel. e cresc.

ff *accel. di più (doppio movimento: ♩ = 80)*

8^a alta

dim. *rit. molto* *p*

a Tempo

8^a alta

Andantino molto espress. (♩ = 72)


poco rit. *p e espressivo*

Al veu-er des-pun - tar Lo ma-jor llu - mi -
En voy-ant s'è-veil - ler Lè - toi - te du ber -

(♩ = 72)

leggiere *p*

- nar En la nit mes dit - xo - sa.
- ger Dans la nuit bien-heu - reu - se.

(1) Le signe  équivaut à un *ritenuto* à peine perceptible.

Nota: Nous croyons que la dédicace de ce *Chant* exprime suffisamment notre désir d'en faire un hommage à la mémoire de Claude Debussy; tout le monde sait, en effet, que Magdeleine Greslé, une de nos meilleures artistes, fut l'interprète préférée du grand maître français. Ceci dit pour répondre au reproche que d'aucuns ont cru devoir nous faire sur le *debussysme* de notre partie de piano; s'il existe, ce *debussysme* — et nous en serions ravis — il est bien voulu. Néanmoins, si l'on analyse

assai sonoro

Los au - cellets can - tant
 Les oi - se - lets chan - tant

8^a alta

p *cantando* *poco cresc.*

poco rit.

A fes - te - jar - lo van Ab sa veu me - lo - dio - -
 S'en vont la fes - toy - er De leur voix mé - lo - di - eu - -

8^a alta

espresso. *pp*
quasi mf

più sonoro

- sa Los
 - se Les

8^a alta

pp *poco rit.* *a Tempo* *p*

au - ce - llets can - tant *f*
 oi - se - lets chan - tant *f* S'en

8^a alta

cresc. *f* 8^a alta

attentivement cette partie de piano, on pourra aisément se rendre compte que ses éléments essentiels sont tirés du thème catalan que nous avons voulu illustrer. Au surplus, la Catalogne n'ayant pas une technique instrumentale caractéristique pour l'accompagnement des chants populaires, comme l'Andalousie, par exemple, nous avons fait notre choix, librement. Que l'on ne nous reproche pas d'avoir pensé à Debussy: nous y pensons tous les jours car, outre qu'il fut notre maître à nous, tous, musiciens d'Espagne,

M. E. 1380

fes - te - jar - lo van ab sa veu me - lo - dio - - sa -
 vont la fes - toy - er de leur voix mé - lo - di - eu - - se -
 a tempo

quasi f *rit.* *p* *semplice e legato*
 Red. etc.

L'au - cell rei del es - pai - - Va pels ai - res vo -
 L'oi - seau roi de les - pa - - ce, Va par les airs vo -

p *colla voce*
 Red. etc.

- lant, Can - tant ab me - lo - di - a - - Di - - ent: Je - sús es
 - lant, Chan - tant de sa voix pu - re. - - No - - et! Je - sús est

più sonoro
poco più sonoro

nat - - Per treure'ns de pe - cat I darnos l'a - le - gri - -
 né! Pour nous sau - ver du Mal Et nous don - ner la Vi - -

p

nous ne pouvons ni ne voulons oublier l'affection qu'il avait vouée à la musique espagnole. Cette "humble fleur catalane" n'est pas la dernière que l'Espagne enverra au tombeau du maître français.

assai sonoro

- a - - - - -
- e! - - - - -

Di - - - - - ent: Je - sus es
No - - - - - è! Je - sus est

assai sonoro

nat - - - - - Per treure'ns de pe - cat I dar.nos l'a - le - gri - -
né - - - - - Pour nous sau - ver du Mal Et nous don.ner la Vi - -

- a - - - - -
- e. - - - - -

cresc.

8^a alta

mf

Red.

quasi f accel.

rit.

P

rit.

pp

Red.

El Canto de los Pájaros⁽¹⁾

El Cant dels Aueells⁽¹⁾

LE CHANT DES OISEAUX⁽¹⁾

(CATALOGNE)

Texte en langue Catalane

Version française de
Henri COLLET

Hommage à CLAUDE DEBUSSY⁽¹⁾

Version simplifiée
Joaquin NIN

MCMXXIX

Andantino molto espress. (♩ = 72)

CHANT

PIANO

8^a alta

poco rit. - - - //

Al veu.rer despun . tar
En voy . ant s' é . veil . ler

pp loco sopra

p e espressivo

(2) *ritenuto*

Lo ma . jor llu . mi . nar En la nit mes dit . xo . . sa .
L' é . toi . le du ber . ger Dans la nuit bien . heu . reu . . se .

(2) *ritenuto*

1) Prière aux interprètes de vouloir bien ajouter à ce titre, dans leurs programmes: *Hommage à Claude Debussy.*

2) Le signe *ritenuto* équivaut à un *ritenuto* à peine perceptible.

assai sonoro

Los
Les

au - ce.llets can - tant A fes - te - jar - lo
oi - se.lets chan - tant S'en vont la fes - toy

van Ab sa veu me - lo - dio - - sa
er De leur voix mé - lo - di - eu - - se

più sonoro

Los au - ce.llets can -
Les oi - se.lets chan -

- tant ——— A fes - te - jar - lo van ab - sa veu me - lo - dio - -
 - tant ——— S'en vont la fes - toy - er de leur voix mé - lo - di - eu - -

f *rit.*

- sa ——— L'au - cell rei del es - pai ———
 - se ——— L'oi - seau roi de l'es - pa - -

p

p semplice

ad. ——— *etc.* *ad.* ——— *etc.*

— Va pels ai - res vo - lant, Can - tant ab me - lo - di - a ———
 - ce, Va par les airs vo - lant, Chan - tant de sa voix pu - re ———

cresc.

più sonoro

Di - - ent: Je - sús es nat ——— Per treure'ns de pe -
 No - - è! Jé - sus est né ——— Pour nous sau - ver du

15

- cat I - dar.nos l'a - le - grí - - - a
 Mal Et - nous don.ner la Vi - - - e!

assai sonoro

Di - - - ent: Je - sús es nat Per
 No - - - è! Jé - sus est né Pour

treure'ns de pe - cat I - dar.nos l'a - le - grí - - - a
 nous sau.ver du Mal Et - nous don.ner la Vi - - - e

8ª alta.....

p *pp*

El Vito

LE "VITO"
(ANDALOUSIE)

Le "Vito" participe du double caractère de chant et de danse. On ne connaît guère l'origine ni la véritable signification du mot *vito*; sa valeur serait purement phonétique. On appelle *El Vito*, en Andalousie, une danse d'allure vive, gaie, dont le thème unique (il n'y a qu'un *Vito*) a servi de base pour cette composition.

Version française de
Henri COLLET

Joaquin NIN

PIANO Allegro risoluto (♩ = 84)

f *quasi senza pedale* *sopra* *ff*

(1) Placez la main droite très bas, de façon à ce que le poignet se trouve bien au-dessous du clavier; celui-ci, ainsi dégagé, permet à la main gauche des attaques nettes précises et faciles.

Copyright 1924 by

EDITIONS MAX ESCHIG, 48 rue de Rome, Paris.

M. E. 1386

TOUS DROITS D'EXECUTION DE TRADUCTION DE REPRODUCTION
ET D'ARRANGEMENTS RESERVES POUR TOUTS PAYS
Y COMPRIS LA SUÈDE LA NORVEGE ET LE DANEMARK

quasi piano

ped.

quasi piano

ped.

cresc. subito (1)

ped.

f

Poco meno (♩ = 72)

con grazia e assai sonoro

(1) *~~~~~*

U - na vie - ja va - le un real
U - ne vieil - le vaut un "ré - al";

Poco meno (♩ = 72)

p

3 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 V

sempre staccato, piano e senza pedale

(1) Le signe *~~~~~* équivaut a un *ritenuto* à peine perceptible

più sonoro

y u - na mu - cha - cha dos cuar - tos, u - na
U - ne jeu - ne vaut deux "cuar - tos" U - ne

vie - ja va - le un real Yu - na mu - cha -
vieil - le vaut un "ré - al": U - ne jeu - ne

- cha dos cuar - tos y yo, co - mo soy tan
vaut deux "cuar - tos"; Et moi, com - me je suis

po - bre, me voy a lo más ba - ra - to
pau - vre, du moins cher je me sou - ten - te,

p y yo, co - mo soy tan po - bre, me voy
 Et moi, com - me je suis pau - vre, du moins

pp

sempre staccato

a lo más ba - ra - to.
 cher je me con - ten - te.

Tempo 1º (♩ = 84)

Red.

dim.

calmando

p

Red. *Red.* *Red.* etc.

Come prima (♩ = 72)

Con el vi - to, vi - to, vi - to, con el
 Et le "vi - to," "vi - to," "vi - to," Et le

Come prima (♩ = 72)

sempre piano

vi - to, vi - to, va, con el vi - - to,
 "vi - to," "vi - to," va Et le "vi - - to,"

vi - to, vi - - to, con el vi - to, vi - to,
 "vi - to," "vi - - to," Et le "vi - to," "vi - to,"

sopra

sopra

Variante pour les voix d'homme : no me mi - res ay! chi - qui - lla

va, no me ja - ga us té cos - qui - llas
 va Gar dez - vous bien de cha - touil - les;

p

que me voy a es - mo - ro - ná⁽¹⁾ no me
 que me pon - go co - lo - rá, no me
 de peur que je ne rou - gis - se! Gar - dez -

mi - res ¡ay! chi - qui - lla que me voy a es -
 ja - ga us té cos - qui - llas que me pon - go
 - vous bien de cha - touil - les; de peur que je

mo - ro - ná
 co - lo - rá
 ne rou - gis - se!

(1) Les cantatrices doivent chanter le couplet qui se trouve au dessous du chant; les chanteurs doivent chanter la variante ajoutée dessus.

Canto Andaluz

CHANT ANDALOU

(Nouvelle Version)

Ce chant a été enregistré par NINON VALLIN
et l'Auteur (Disques "Odéon")

Version française de
Henri COLLET

Joaquin NIN
MCMXXIX

Allegro deciso ma con grazia (♩. = 72)

(1)

(1) Arpéger de haut en bas, ou de bas en haut selon le sens de la flèche.

a tempo
p

This system contains the beginning of the piano accompaniment and the first vocal line. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more active line in the right hand. The vocal line consists of a single note followed by a series of eighth notes.

espress. p
Ay! _____ a _____
Ah! _____ Ah!

This system continues the piano accompaniment and introduces a second vocal line. The piano part remains consistent. The vocal lines are marked *espress. p* and include the lyrics "Ay! a" and "Ah! Ah!".

Ay!
Ah!

This system continues the piano accompaniment and the second vocal line. The piano part remains consistent. The vocal lines include the lyrics "Ay!" and "Ah!".

più sonoro
Ay! _____ a _____
Ah! _____ Ah!

p

This system continues the piano accompaniment and the second vocal line. The piano part is marked *p*. The vocal lines are marked *più sonoro* and include the lyrics "Ay! a" and "Ah! Ah!".

Ay!
Ah!

più sonoro

Por dar-le gusto a tu gen - te y a mi
Aux tiens a - fin de com - plai - re, te - nail -

mf

appena rit.

co - ra - zón pe - sar
- lant mon pau - vre coeur

appena rit.

p

f

Por dar-le gusto a tu gen - te y a mi co - ra - zón pe -
Aux tiens a - fin de com - plai - re te - nail - lant mon pau - vre

mf

sar
cœur

mf *appena rit.*

Di - je que no te que - ri - a te - nien - do - te vo - lun - tad
 J'ai feint de ne pas t'ai - mer quand je t'aime à en mou - rir

appena rit.

8^a b^a

Di - je que no te que -
 J'ai feint de ne pas t'ai -

p

appena rit.

- ri - a te - nien - do - te vo - lun - tad
 - mer quand je t'aime à en mou - rir

appena rit.

come prima

Ay! _____ a
 Ah! _____ Ah!

ay!
 Ah!

Ay _____ A
 Ah! _____ Ah!

senza rit.

ay!
 Ah!

M.D. 8! alta
M.G.

loco

colla voce

8^a b^a loco

Polo

POLO
(ANDALOUSIE)

L'auteur de ce charmant *Polo* (extrait d'une sorte de grande *Tomadilla* intitulée *El criado Fingido*: le Domestique feint) n'est autre que le célèbre chanteur et compositeur andalou Manuel García, père et maître de la Malibran et de Pauline Viardot. Chanté à satiété, par García, depuis 1804, ce *Polo* devint vite populaire et c'est à ce titre qu'il est reproduit dans maint recueil de l'époque; c'est comme tel, d'ailleurs, que je l'ai envisagé moi-même, ici, ayant pris bon soin, pour cela, d'oublier la faible partie de guitare dont Manuel García l'avait fâcheusement orné. On ne connaît guère ni l'origine ni la véritable signification du mot *Polo*: *Chant et danse andalous*, nous disent les lexiques, et en effet, les *Polos* tiennent autant de la danse que du chant; celui-ci, cependant, fût écrit pour être chanté et même pour servir de sérénade, mais non pas pour être dansé.

On serait tenté de croire que Bizet a respiré le parfum de ce *Polo* avant d'écrire le prélude du IV^e acte de "Carmen."

Enregistré par NINON VALLIN et l'Auteur

(Disques "Odéon")


Version française de
Henri COLLET

Joaquin NIN

Allegretto (♩ = 72) *Molto ritmico*

PIANO

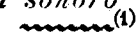
The musical score is a piano arrangement of the piece 'Polo'. It is written for piano and bass. The tempo is marked 'Allegretto' with a quarter note equal to 72 beats per minute, and the mood is 'Molto ritmico'. The score is divided into four systems. The first system starts with a piano (piano) dynamic and includes a trill in the right hand. The second system continues the melodic line with various ornaments. The third system features a trill and a dynamic change to *sfz* (sforzando). The fourth system concludes with a *ff* (fortissimo) dynamic and a final trill. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and ornaments.

(1) Le signe  équivaut à un *ritenuto* à peine perceptible

5
2
1

3 3 3 3

senza rit.

Allegretto (♩ = 69)
assai sonoro  (1)

Cuer - po bue - no, al - ma di - vi - na, que de
A - do - ra - ble, â - me di - vi - ne, ah! que

(♩ = 69)


p

fa - ti - gas me cues -
de tour - ments je te dois!

mf

- tas! des - pier - ta si estás dor - mi - da, y a - li -
Que s'é - veil - le l'en - dor - mi - e, Qu'elle al -

p  *f*

(1) Le signe  équivaut à un *ritenuto* à peine perceptible

- via por Dios mis pe - nas
- lège, ô Dieu! tant de pe - nas!

Mi - ra que si no fa -
Se peut - il que je ne

M.G.

- llez - co la pe - na ne - gra me a - ca -
meu - re? le cha - grin d'a - mour me con - su -

ba
mel

Tan so
Rien que de te

lo con ver - te a - ho ra - - mis pe - sa - res se a -
 voir as - mée, à cette hen - re, mes tour - ments, en - fin,

oa ba - - - - - ran
 si - ni - raient!

Ay! Ay! que fa - ti - - - gas! Ay! Ay!
 Ay! Ay! quel - le dé - tres - - - se! Ay! Ay!

Interprétation populaire: *senza ritardare*

que fa - ti - - - gas! a
 quel - le dé - tres - - - se! a

staccato *pp* *sopra.*

Interprétation populaire:

ay!
y

a
a

mf *sopra.*

pp *staccato*

(1) *poco rit.* *a piacere* *rallentando molto*

ay!
y!

a
a

p *poco rit.* *f*

(l'exécution de cette mesure et de la mesure précédente est facultative; lorsque l'on exécute la cadence le pianiste doit supprimer les deux mesures suivantes et reprendre au *f* de la 3^e mesure signalé par un *)

a tempo *più animato (sonoro)*

ay! ay! que va ex - pi - ro!
ay! ay! Et là, j'ex - pi - re!

a tempo *p* *sopra.* *f* *mf*

ff *bref*

ay! ay! que va ex - pi - ro!
Ay! ay! Et là, j'ex - pi - re!

f *ff poco affret.*

Red.

(1) La tradition populaire n'a pas conservé cette longue vocalise, faite, surtout, pour mettre en valeur les prodigieuses facultés vocales de Manuel García. Les deux mesures comprises entre les astérisques peuvent donc être supprimées, sans nuire au caractère du morceau