

Stimmen der Völker

in Liedern, Tänzen und Charakterstücken

Echos des Peuples

Chants, Danses et Morceaux caractéristiques

Gems of Folkmusic

Songs, Dances and Characteristic Pieces

recueillis et publiés

par

gesammelt und herausgegeben

von

collected and edited

by

ALBERT FRIEDENTHAL

I. ABTEILUNG

Die Volksmusik der Kreolen Amerikas

Ière PARTIE.

La musique populaire des créoles d'Amérique.

SECTION I.

Folkmusic of the American Creoles.

Heft 1. Einleitung.
Mexiko.

Heft 2. Zentralamerika, West-
indien und Venezuela.

Heft 3. Ecuador, Peru, Bolivia.

Heft 4. Chile.

Heft 5. Die La Plata-Länder.

Heft 6. Brasilien.

Cahier 1. Introduction.
Mexique.

Cahier 2. Amérique centrale, Indes
Occidentales et Vénézuéla.

Cahier 3. Équateur, Pérou, Bolivie.

Cahier 4. Chili.

Cahier 5. Les pays de La Plata.

Cahier 6. Brésil.

Book 1. Introduction.
Mexico.

Book 2. Central America, West
Indies, Venezuela.

Book 3. Ecuador, Peru, Bolivia.

Book 4. Chile.

Book 5. The La Plata Countries.

Book 6. Brazil.

Pr. à M. 4.— n., compl. M. 15.— n.

Berlin

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung

(Rob. Lienau)

Wien. CARL HASLINGER q^{dm} Tobias.

Tous droits d'édition, d'exécution publique, de traduction, de reproduction et d'arrangements réservés.

Zur Beachtung!

Die vorliegenden Fassungen der Musikstücke und Texte sind das Resultat langjähriger Forschung und künstlerischer Arbeit des Herrn Albert Friedenthal. Zu ihrer Herausgabe ist, soweit Autoren und Verleger bekannt waren, deren Genehmigung eingeholt. Ein großer Teil der Stücke ist hier zum erstenmal veröffentlicht.

Unter Hinweis auf die Gesetze der internationalen Verträge wird vor Nachdruck und Benutzung dieser Ausgabe dringend gewarnt. In Rußland ist Nachdruck durch Gesetz vom 10. März 1911 verboten.

Alle Rechte der öffentlichen Aufführung, der Übersetzung und der Übertragung auf mechanische Musikinstrumente sind vorbehalten.

Bei öffentlicher Aufführung muß auf dem Programm die Quelle angegeben werden: „Aus Friedenthal, Stimmen der Völker.“

Der Verleger.

Avis!

Les présentes versions des morceaux de musique et les textes sont le résultat de longues recherches et d'un long travail artistique de Monsieur Albert Friedenthal. Pour leur publication, et en tant que les auteurs et les éditeurs étaient connus, l'autorisation de ceux-ci a été demandée. Une grande partie des morceaux est publiée ici pour la première fois.

Comme suite aux lois des contrats internationaux toute reproduction et toute utilisation non autorisées de cette édition sont formellement interdites. En Russie la reproduction est interdite par la loi du 10 mars 1911.

Tous les droits d'exécution en public, de traduction et de reproduction sur les instruments de musique mécaniques sont réservés.

Dans les exécutions en public, le nom de l'auteur et le titre de l'ouvrage devront être indiqués sur le programme: «Extrait de Friedenthal, Échos des Peuples.»

L'éditeur.

Notice!

The versions of the instrumental pieces and vocal texts herewith offered to the public are the result of years of research and artistic effort on the part of Mr. Albert Friedenthal. They have been edited with the permission of the authors and publishers, so far as these were known. A good many of the pieces, however, are published here for the first time.

In accordance with the laws of the international copyright treaties the public is expressly warned against reprinting and appropriating this edition. Reprint is forbidden in Russia by the enactment of March 10, 1911.

All rights of public performance, of translation and of transference to mechanical instruments are reserved.

For public performance the acknowledgment "From Friedenthal, Gems of Folkmusic" must appear on the program.

The Publisher.

Vorwort

Die hier vorliegende Sammlung von Volksmusikstücken der Kreolen Amerikas ist größtenteils in den Jahren 1882 bis 1885, 1887 bis 1890 und im Jahre 1901 entstanden, als ich die Länder, aus denen sie stammen, bereiste. Außerdem ist neuerdings eine kleine Anzahl von Stücken, jedoch, mit ganz wenigen Ausnahmen, nur solche älteren Datums, hinzugefügt worden.

Einen großen Teil dieser Stücke habe ich unmittelbar nach dem Gehör niedergeschrieben, andere habe ich nach den Notierungen von Musikern, die die Musik ihres Volkes gut kannten, angefertigt, und eine Anzahl auch nach primitiven Drucken bearbeitet. Diese Drucke waren ausnahmslos auf lithographischem Wege hergestellt und nur für lokalen Vertrieb meist in ganz kleiner Auflage erschienen; von ihnen ist im Musikhandel heute kaum noch etwas vorhanden. Dahin gehören u. a. der uruguayische „Pericon“, verschiedene Zamacuecas, die „Bellísima Peruana“. Seitdem aber neuerdings die vorher öfters verschmähte alte Volksmusik wieder modisch geworden ist, erschienen eine Anzahl dieser Stücke in guten, in der Röderschen Offizin hergestellten Ausgaben im Verlage spanisch-amerikanischer Firmen, u. a. verschiedene Lieder bei Wagner & Levien in Mexiko, die Zamacuecas von Chile bei C. F. Niemeyer, sowie bei C. Kirsinger in Santiago, eine Anzahl von Liedern und Tänzen bei G. Brandes in Lima, die argentinischen Stücke bei verschiedenen Verlegern in Buenos Aires, sowie zahlreiche brasilianische Tänze bei Buschmann & Guimarães in Rio de Janeiro. Außerdem ist das bekannte mexikanische Lied „La Paloma“ mehrfach in Europa herausgegeben worden, wie ich leider sagen muß, in wenig empfehlenswerten Bearbeitungen (meistens handelt es sich um Nachdrucke der ersten fehlerhaften Ausgabe), und schließlich ist das Lied „Maria Dolores“ bei Schott Söhne erschienen.

Alle diese Vorlagen habe ich freilich nicht ohne weiteres verwenden können; denn abgesehen von gewöhnlichen Schreib-, Stich- oder Druckfehlern, von der selten richtigen Angabe der Deklamation, d. h. der Stellung des Textes unter der Gesangstimme, war die Begleitung (bis auf die mit großer Sorgfalt notierten, wenn auch nicht immer vollkommen korrekt wiedergegebenen Rhythmen) fast immer fehlerhaft und oft ganz unbrauchbar. Das ist durchaus erklärlich; denn die kreolischen Volkssänger erdachten die Begleitung ihrer heimatlichen Weisen stets für die Gitarre. Das Klavier, für das sie, modernen Anforderungen entsprechend, ihre Noten setzten, ist ihnen ein mehr oder weniger ungewohntes Instrument. Mir lag also vor

Avant-propos

La présente collection de pièces musicales populaires des créoles d'Amérique a été recueillie en majeure partie dans le courant des années 1882 à 1885, 1887 à 1890 et en 1901, pendant mes voyages à travers les pays dont elles sont originaires. Elle a été en outre complétée récemment par un petit nombre de morceaux, mais, sauf quelques exceptions, toutes d'ancienne date.

J'ai transcrit une grande partie de ces morceaux immédiatement d'oreille; j'en ai recopié d'autres sur les notes de musiciens qui connaissaient bien la musique de leur peuple, et enfin quelques-uns ont été travaillés d'après des impressions primitives. Toutes ces impressions étaient faites sans exception par voie lithographique, et presque toutes n'avaient paru qu'en peu d'exemplaires, pour la vente locale seulement. On n'en trouve plus guère aujourd'hui chez les marchands de musique. Parmi ces morceaux il faut citer par exemple le « Pericon » de l'Uruguay, plusieurs Zamacuecas, la « Bellísima Peruana ». Mais depuis que l'ancienne musique populaire, qui avait été fréquemment négligée autrefois, a été remise récemment à la mode, un certain nombre de ces morceaux ont paru dans de bonnes éditions publiées par l'Officine de Röder chez des éditeurs hispano-américains, entre autres plusieurs chansons chez Wagner & Levien à Mexico, les Zamacuecas du Chili chez C. F. Niemeyer, ainsi que chez C. Kirsinger à Santiago, un certain nombre de chansons et de danses chez G. Brandes à Lima, les morceaux argentins chez différents éditeurs de Buenos-Aires, ainsi que de nombreuses danses brésiliennes chez Buschmann & Guimarães à Rio de Janeiro. En outre la chanson mexicaine bien connue « La Paloma » a été publiée plusieurs fois en Europe, mais je dois dire qu'elle a été travaillée d'une façon peu recommandable (il s'agit presque toujours de reproductions de la première édition défectueuse), et enfin la chanson « Maria Dolores » a paru chez Schott Fils.

Il est vrai que je n'ai pas pu utiliser directement tous ces modèles; car sans compter les fautes ordinaires d'écriture, de gravure et d'impression, les erreurs assez fréquentes dans l'indication de la déclamation, c'est-à-dire dans la position du texte sous le chant, l'accompagnement (sauf les rythmes notés avec beaucoup de soin, lors même qu'ils ne sont pas toujours rendus d'une façon parfaitement correcte) est presque toujours défectueux et souvent presque inutilisable. Ceci s'explique très facilement; car les chansonniers populaires créoles étudient toujours pour la guitare l'accompagnement de leurs mélodies indigènes. Pour suivre le courant des idées modernes, ils ont aussi composé leurs morceaux pour le piano, mais ce dernier

Preface

The greater part of the material for the collection of American Creole music herewith offered to the public was gathered from 1882 to 1885, 1887 to 1890 and in 1901, during my travels in the countries in which the pieces originated. The material has recently been slightly augmented by the addition of a few pieces, nearly all of which, however, date from an earlier period.

A good many of these pieces I wrote down on the spot, as soon as I heard them; others I owe to the notations of musicians who were well versed in the folkmusic of their country; others still I have arranged from crude prints. Every one of these prints had been struck off from lithographs, and issued for local circulation only; hardly any of them are now obtainable at the music sellers'. Among the pieces now out of print are the Uruguayan "Pericon", a number of zamacuecas, the "Bellísima Peruana", and others. The recent revival, however, in favour of the old folkmusic, which it had been the fashion to treat with contempt, has led Spanish-American publishers to get out a number of these pieces in good editions printed at the Röder Press. Among others have been issued: various songs, Wagner & Levien, Mexico; the Chilean zamacuecas, C. F. Niemeyer and C. Kirsinger, Santiago; a number of songs and dances, G. Brandes, Lima; the Argentine pieces have been brought out by several publishers in Buenos Aires, and a good many Brazilian dances have been issued by Buschmann and Guimarães in Rio de Janeiro. The well-known Mexican song, "La Paloma" has also been published a number of times in Europe, in unsatisfactory form, I am sorry to say, being generally reprinted from the incorrect first edition. Lastly, Schott Söhne have brought out the song "Maria Dolores".

Of course all these copies had to be adapted before they could be turned to account for the present work. I do not refer merely to the common orthographical and typographical errors, nor to the mistakes in engraving, nor to the lack of regard paid to setting the words under their corresponding notes. There were more serious defects. The accompaniment was almost invariably faulty and often of no use whatever. Even the rhythms, though noted with great care, were not always quite correct. The reason for the latter mistakes is not far to seek. The native Creole singers always meant their accompaniment of these tunes for the guitar; but in conformity with modern usage, they wrote their notes for the

allem die Aufgabe ob, eine klavieristische und doch für das Tonstück charakteristische Begleitung zu schaffen. Daß ich niemals solche „orthographischen Fehler“ (im akademischen Sinne), die durch traditionellen Gebrauch als sanktioniert gelten müssen, verbesserte, versteht sich von selbst. Dahin gehören die so reizvoll wirkenden Quinten- und Oktavengänge in den Zamacuecas, die Querstände und Quinten in den Vidalita-Liedern und vieles mehr.

Eine Anzahl von Liedern habe ich zweistimmig gesetzt, nicht um damit eigentliche Duette zu schaffen, sondern nur, weil sie für den zweistimmigen Gesang besonders geeignet waren; auch den kreolischen Volksängern, deren musikalische Begabung eine sehr hohe ist, würde es bei gelegentlichem Ensemble-Singen nie beikommen, einstimmig, vielmehr stets zweistimmig zu singen. Alle diese Lieder können auch von der oberen Stimme allein ausgeführt werden. Dasselbe läßt sich von der dreistimmig gesetzten Cueca „La Japonesa“, ebenso von dem komischen Liede mit Chor „O Bilontra“ sagen.

Den Liedern habe ich ausschließlich den Text in der Originalsprache hinzugefügt, nämlich spanisch, kreol-französisch und portugiesisch. Eine Prosaübersetzung (hin und wieder auch ein paar Verse) ist besonders notiert. Mit reiflicher Überlegung nahm ich aber davon Abstand, der Gesangstimme auch eine singbare deutsche Übersetzung unterzulegen, da ich der Ansicht bin, daß zwar jedes Kunstlied, niemals aber ein Volkslied in eine fremde Sprache übertragen werden kann. Denn das Eigen- und für unsere Empfindung Fremdartige, der besondere Erdgeruch, der von dem fremdvölkischen Liede ausströmt, läßt sich eben in eine andere Sprache nicht übertragen. Nur in den Fällen, wo sich zufällig Eigenart mit der fremden deckt, kann eine annehmbare Übertragung entstehen. Die Schwierigkeit, R. Burns und Th. Moore zu übertragen, liegt allein an dem volkstümlichen Charakter ihrer Dichtungen, wogegen Byrons Kunstgedichten vorzüglich übersetzt sind. Gewiß, wir kennen eine beiläufig ganz kleine Auslese fremder Volkslieder mit deutschem Text: „Lang ist's her“, „Der rote Sarafan“, „Seht ihr drei Rosse“, „Grad' aus dem Wirtshaus“ (das ursprünglich die spanische Cachucha ist); aber haben diese Melodien etwas Fremdartiges für uns? Dagegen fordere ich alle Dichter heraus, einmal das allbekannte neapolitanische „Funiculi“ zu übersetzen!

Regeln für die Aussprache des Spanischen, die weniger Schwierigkeiten bietet als das Italienische, finden sich am Schluß der Einleitung; außerdem habe ich einzelne Worte bei jedem Liede besonders hervorgehoben und die Aussprache angegeben. Das Kreol-Französisch wird natürlich wie das Französische ausgesprochen, dessen Kenntnis ich voraussetzen darf, und für den portugiesischen Text der brasilianischen Lieder ist die Aussprache jedesmal besonders beigefügt.

Eine Erklärung für das Wort „Kreolenvölker“ ist vielleicht willkommen. Das Wort Kreole wird von dem spanischen criollo abgeleitet; die Franzosen machten daraus créole. Criollo wieder leitet der Spanier von criar

reste toujours pour eux un instrument plus ou moins inhabitué. J'ai donc dû avant tout créer un accompagnement approprié au piano, tout en restant caractéristique par le morceau. Il est évident que je n'ai jamais corrigé les « fautes d'orthographe » (au point de vue académique) qui doivent être considérées comme sanctionnées par l'usage traditionnel. Parmi ces « fautes », il faut citer les suites de quintes et d'octaves si ravissantes dans les zamacuecas, les rapports non-harmoniques et les quintes dans les chansons de Vidalita et beaucoup d'autres.

J'ai noté un certain nombre de chansons à deux voix, non pas pour créer des duos proprement dits, mais seulement parce qu'elles se prêtaient remarquablement à être chantées ainsi; les chanteurs créoles, dont le talent musical est très développé, n'auraient jamais non plus l'idée de chanter à une seule voix dans les ensembles d'occasion, et ils chantent au contraire toujours à deux voix. Toutes ces chansons peuvent être chantées aussi dans la première partie seulement. Il en est de même de la cueca à trois parties « La Japonesa », ainsi que de la chanson comique avec chœur « O Bilontra ».

J'ai placé sous les chansons le texte dans la langue originale exclusivement, c'est-à-dire en espagnol, en français créole et en portugais et j'ai noté à part la traduction en prose. Mais après mûre réflexion je me suis abstenu d'ajouter au chant une traduction française pouvant être chantée, car je suis d'avis que si une chanson artistique peut être traduite dans une langue étrangère, cela n'est pas possible pour une chanson populaire. Car les particularités qui nous sont étrangères, le goût de terroir pour ainsi dire qui se dégage de la chanson populaire étrangère, ne peuvent jamais se traduire dans une autre langue. C'est seulement lorsque les particularités de notre langue concordent par hasard avec celles de la langue étrangère, qu'il est possible de faire une traduction acceptable. La difficulté de traduire R. Burns et Th. Moore provient uniquement du caractère populaire de leurs poésies, tandis que les poésies artistiques de Byron ont été parfaitement traduites. Il est vrai que nous avons un petit nombre de chansons populaires étrangères avec un texte français; mais dans ces quelques cas l'esprit de l'ancienne chanson étrangère se rencontre par hasard avec le nôtre propre et lui est complètement identique. Mais qu'on essaye par contre de mettre un texte français sous une chanson de la Néva, avec un caractère russe bien marqué, — on n'obtiendra qu'une œuvre musicale et littéraire hybride.

On trouvera, à la fin de l'introduction, des règles pour la prononciation de l'espagnol; en outre un bref résumé des règles de la prononciation sera donné dans chaque cahier. Pour le texte portugais des chansons brésiliennes, la prononciation a été ajoutée à part dans chaque cas.

Il sera peut-être utile de donner une explication de l'expression « peuples créoles ». Le mot créole vient de l'espagnol criollo. Quant à ce dernier mot, l'Espagnol le fait dériver de criar, qui signifie élever, et sur-

piano, which is an instrument more or less unfamiliar to them. My chief task, therefore, was to give an accompaniment suited to the piano, and yet retaining the characteristics of the original composition. As a matter of course, I have allowed "mistakes in orthography", taken in its strict sense, to stand, so far as they have been sanctioned by tradition. Mistakes of this kind are the fascinating passages in fifths and eighths in the zamacuecas, the cross relations and fifths in the Vidalita songs, and many more.

I have arranged a number of songs for two parts, without any intention of making a real duet, but just because these songs are especially well adapted for two-part singing; the unusual talent of the native Creole singers instinctively leads them, when singing ensemble, to fall into two-part singing: it would never occur to them to sing all the same part. All of these songs are also suitable for the upper part alone. The same applies to the three-part cueca, "La Japonesa" as well as to the comic song and chorus "O Bilontra".

The words of the songs I have invariably given in the original, that is, Spanish, Creole French, and Portuguese. When a prose translation, or, as is occasionally the case, a few verses have been added, the fact is specially noted. I have refrained, after much reflection, from setting an English translation under the vocal part for the convenience of those who would like to sing in English, it being my opinion, that, while it is perfectly possible to render any literary song into a foreign language, a folksong defies translation. For that specific something which makes the folksong unique, the peculiar flavour which permeates it, simply cannot be reproduced in a foreign tongue. Only when our specific peculiarities coincide with those of another nation, is there any chance of producing an acceptable translation. No English version of Heine's "Mein Kind, wir waren Kinder", has succeeded in bringing out the typically German aroma of the poem; whereas Omar Khayyam lives again in Fitzgerald's glowing quatrains. There certainly exist a number of American and English folksongs which are borrowed from foreign folklore, in which neither the melody nor the text betrays its foreign cast to an Anglo-Saxon. This is because as a matter of chance in these folksongs Anglo-Saxon and foreign genius coincide. But I may challenge any poet to translate, if he can, the well-known Neapolitan "Funiculi".

Rules are given at the end of the Introduction for the prononciation of Spanish, which is easier than Italian. I have also made a special list of words under each song, and given their prononciation. Creole French is pronounced like French, a knowledge of which I presuppose. The prononciation of the Portuguese words in the Brazilian songs is indicated under each.

An explanation of the term "Creole nations" is perhaps in place. The word "Creole" is derived from the Spanish "criollo", out of which the French made "Créole". "Criollo" is derived by the Spaniard from

ab, d. h. aufziehen, großziehen, und zwar hat man dabei im Sinne, etwas auf eigenem Boden großziehen, was von fremdem Boden her stammt. Es bezieht sich sowohl auf Tiere (Haustiere) wie Menschen. Im Zusammenhang damit ist auch das Wort *criado*, der Diener, entstanden. Wenn der Spanier einen Diener engagiert, so ist es bis auf den heutigen Tag Sitte, daß er stillschweigend dessen ganze Sippe zuläßt, d. h. in die Räumlichkeiten für die Dienerschaft mit aufnimmt. Die auf dem Boden des Herrn geborenen Kinder werden nun *criados* in dem vorhin erklärten Sinne des Wortes. Sie dienen später wieder bei den Kindern des Herrn. Im erweiterten Sinne nannten sich die auf fremdem Boden geborenen Spanier und Franzosen Kreolen. Die von spanischem Vater mit den eingeborenen Frauen (die Eingeborenen hießen stets *indigenas* oder *indios*) erzeugten Mischlinge ersten Grades mußten sich wohl oder übel die Bezeichnung *Mestize* gefallen lassen, aber sie sowohl wie ihre Nachkommen und weitere „Aufhellungen“ galten als kreolische Untertanen Ihrer apostolischen Majestät. Im gleichen Sinne nennen sich auch die Neger und ihre Deszendenten in den spanischen Republiken und auf den französischen Besitzungen, sowie in Haïti, Kreolen, denn die Heimat ihrer Väter war Afrika. Die ethnologischen Bezeichnungen *Mulatte*, *Quadron*, *Okterone* und viele andere gehen nebenher. Notabene: im spanischen Sinne sollten auch die Nordamerikaner Kreolen genannt werden, was bekanntlich nicht geschieht; aber auch in Brasilien ist diese Bezeichnung bei allen denen, die nicht eben vollblütige Neger sind und sich also lieber zur „lateinischen Rasse“ zählen, ungebräuchlich.

In geographischer Hinsicht umfaßt diese Sammlung die Musik der Völker Mexikos, Zentral- und Südamerikas und Westindiens. Sie wird deutschen Musikfreunden einen Einblick in das reiche Seelenleben der Kreolen gewähren; möge sie dazu beitragen, uns diese hochbegabten Völker selbst näher zu führen!

Ich benutze die Gelegenheit, um den zahlreichen Freunden, die mir in alter und neuer Zeit in meiner Sammlerarbeit behülflich gewesen sind, hiermit meinen herzlichen Dank auszusprechen, besonders den Herren Wagner in Mexiko, J. Giralt in Habana, J. M. Jiménez in Habana-Hamburg, Roumain in Port-au-Prince, Brandes in Lima, Traversari in Quito, Niemeyer in Valparaiso-Hamburg, Besoain, Eustaquio Guzman und Orrego in Santiago, Conrado Herzfeld in Buenos Aires, Guimarães in Rio de Janeiro und Fr. Julia Kuhlmann in Caracas.

Berlin, im Frühjahr 1911.

Albert Friedenthal

tout lorsqu'il est question de faire pousser sur son propre sol ce qui vient d'un sol étranger. Ce mot s'applique aussi bien aux hommes qu'aux animaux (domestiques). Le mot criado, domestique, a également la même origine. Lorsqu'un Espagnol engage un domestique, il est d'usage, aujourd'hui encore, qu'il accepte tacitement toute sa famille, c'est-à-dire qu'il lui permette d'habiter les dépendances où logent les domestiques. Les enfants qui naissent sur la terre du maître sont alors criados dans le sens indiqué plus haut pour ce mot. Plus tard ils sont les domestiques des enfants du maître. Par extension les Espagnols et les Français nés en pays étranger s'appellèrent créoles. Les enfants de père espagnol et de mère indigène (les habitants du pays sont toujours appelés indigenas ou indios) au premier degré durent accepter la désignation de métis, mais les métis, ainsi que leurs descendants et leurs nouveaux « blanchissements » étaient considérés comme des sujets créoles de Sa Majesté Apostolique. C'est en partant du même point de vue que les nègres et leurs descendants s'appellent créoles dans les républiques espagnoles, ainsi que dans les possessions françaises, de même qu'à Haïti, car la patrie de leurs pères était l'Afrique. Les désignations ethnologiques : mulâtre, quadron, octéron et beaucoup d'autres, se rencontrent parallèlement. Nota-bene: au point de vue espagnol les Américains du Nord devraient s'appeler aussi créoles, mais on sait que cela n'est pas le cas. Au Brésil même cette appellation est inusitée chez tous ceux qui ne sont pas absolument des nègres pur sang et qui préfèrent appartenir par conséquent à la « race latine ».

Au point de vue géographique cette collection comprend la musique des peuples du Mexique, de l'Amérique centrale et de l'Amérique du sud, ainsi que des Indes Occidentales. Elle donnera aux amis français de la musique une idée des richesses de la vie psychique des créoles; puisse-t-elle contribuer du reste à nous rapprocher de ces peuples très doués!

Je profite de cette occasion pour exprimer mes remerciements les plus vifs à mes nombreux amis d'autrefois et d'aujourd'hui, qui ont bien voulu me prêter leur précieux concours dans mon travail de collectionneur et notamment à Messieurs Wagner au Mexique, J. Giralt à Habana, J. M. Jimenez à Habana-Hamburg, Roumain à Port-au-Prince, Brandes à Lima, Traversari à Quito, Niemeyer à Valparaiso-Hamburg, Besoain, Eustaquio Guzman et Orrego à Santiago, Conrado Herzfeld à Buenos Aires, Guimarães à Rio de Janeiro et Mlle. Julia Kuhlmann à Caracas.

Berlin, printemps 1911

Albert Friedenthal

“criar”, which means “bring up”, “rear”, with the connotation “bring up on one's own soil something which comes from a foreign source”. The term is applied to animals (domestic animals) as well as to human beings. Connected with “criar” is also the word “criado”, servant. When the Spaniard engages a servant, it is tacitly understood, even down to the present day, that he or she take in all the servants' relations, that is, let them come to live in their quarters. The children born on the master's estate become “criados” in the sense just explained, and, when the time comes, they enter the service of the master's children. An extension of this use is the self-imposed application of *créole* to the Spanish and French born on foreign soil. The natives were regularly known as *indigenas* or *indios*, while the half-breeds, born of the union of Spaniards with native women, had to put up with the designation “*mestizos*”. But they, like their descendants and the subsequent offspring of intermarriages with whites, passed as *Creole* subjects of Her Apostolic Majesty. Similarly, the negroes in the Spanish republics, in the French domains and in Haïti style themselves *Creoles*, for the home of their fathers was Africa. Parallel to these are the ethnological designations “*mulatto*”, “*quadron*”, “*octoroon*” and many more. It is noteworthy that the Spanish use of the term would require the North Americans to be called *Creoles*, which is, of course, not the case, any more than it is in Brazil, where the designation “*Creole*” is confined to full-blooded negroes, all other Brazilians preferring to count themselves a part of the Latin race.

Geographically speaking, the present collection embraces the popular music of Mexico, Central and South America and the West Indies. To English lovers of music it will be a revelation of the exuberance of *Creole* thought and feeling. May it help to bring us into closer contact with these highly gifted peoples!

I avail myself of the opportunity to express my sincerest thanks to all the friends who in times present and past have assisted me in gathering my material, especially Messrs. Wagner in Mexico, J. Giralt in Habana, J. M. Jimenez in Habana-Hamburg, Roumain in Port-au-Prince, Brandes in Lima, Traversari in Quito, Niemeyer in Valparaiso-Hamburg, Besoain, Eustaquio Guzman and Orrego in Santiago, Conrado Herzfeld in Buenos Aires, Guimarães in Rio de Janeiro and Miss Julia Kuhlmann in Caracas.

Berlin, Spring of 1911.

Albert Friedenthal

Einleitung

Der Wanderer, der bis zu Anfang der 80er Jahre des vorigen Jahrhunderts die südwestlichen Vereinigten Staaten bereiste, war oft verwundert, inmitten der keck aufstrebenden Yankeewelt, oft in den Zentren rastlos schaffender Städte von rein amerikanischem Gepräge auf seltsame Straßenviertel zu stoßen, die einer ganz anderen Welt anzugehören schienen. Da waren schmale schattige Gassen mit ebenerdigen weißen, schlecht erhaltenen Adobehäuschen. Durch die oft weit geöffneten Türen sah man in fast völlig unmöblierte Räume, an deren Wänden aber niemals Heiligenbilder fehlten. Irgendwo herum lag oder hing eine Gitarre. Hatte man Glück, so sah man Frauen von seltsamer Schönheit vorbeihuschen, deren öfters madonnenhaftes Antlitz, aus dem zwei kohlschwarze Augen leuchteten, von schwarzem, wallendem Haar umrahmt war. In den abendlichen Stunden sah man sicher vor jeder dritten oder vierten Tür braune Burschen sitzen, die auf der Gitarre plärrten oder Liebeslieder sangen, während die Angebetete sich unbemerkt im Hintergrund aufhielt. Für den musikverständigen Wanderer bedeuteten auch diese Lieder eine andere Welt. In den Nebenstraßen schnarrte aus anrühigen Slums der fast tonlose, trockene Banjo, den die Nordamerikaner gern ihr Nationalinstrument nennen; hier erklangen auf offener Gasse die sonoren Akkorde der Gitarre. Wie fesselten uns die Klänge in diesen einsamen Vierteln, wo die Menschen mehr zu schlafen als zu wachen und im Wachen zu träumen schienen! Wie schön waren diese Melodien! Wie reizvoll der Wechsel von Dur nach Moll! Wie eigenartig die Rhythmen!

Von alledem ist heute im Südwesten der Vereinigten Staaten nichts mehr zu finden. Da, wo einst im Zentrum von Los Angeles, denn an dieses war hier gedacht — Nuestra Señora Reina de los Angeles, unsere Frau Engelskönigin, hieß es früher — das mexikanische Sonoraviertel stand, haben unternehmungslustige Yankees längst in die Wolken ragende Kaufhäuser errichtet. Geflohen oder übergab das Land zerstreut sind die braunen Menschen, und die Lieder, die sie einst sangen, sind längst verhallt. Das wäre nun, wird sich der Leser sagen, freilich nur ein Manko für die Vereinigten Staaten, die auf diese Weise um eine romantische Nuance ärmer geworden sind; denn das Vermißte sei gewiß einige Meilen weiter südlich, da, wo der mexikanische Freistaat gelegen ist, zu

Introduction

Le voyageur qui a visité le sud-ouest des États-Unis il y a une trentaine d'années encore a été souvent étonné de rencontrer, au milieu des allures prétentieuses du monde yankee, au centre des villes industrielles au cachet purement américain, des quartiers étranges, qui semblaient appartenir à un autre monde. C'étaient des ruelles étroites et sombres, avec des maisonnettes en argile blanches, mal entretenues, à fleur de terre. Par les portes fréquemment grandes ouvertes on apercevait des pièces où les meubles étaient presque toujours absents, mais où les images de dévotion ne manquaient jamais au mur. Une guitare traînait ou était accrochée quelque part. Lorsqu'on avait de la chance, on pouvait voir passer des femmes d'une beauté étrange, dont le visage de madone, où brillaient deux yeux de jais, était souvent encadré de longs cheveux noirs. Le soir, on pouvait être sûr de voir devant chaque troisième ou quatrième porte des jeunes gens au teint brun qui pinçaient de la guitare ou chantaient des chansons d'amour, tandis que leur adorée se tenait dans l'ombre au fond. Pour le voyageur qui aime la musique, ces chansons étaient aussi d'un autre monde. Dans les slums mal famés des rues voisines, on entendait le ronflement du banjo sec, presque atone, que les Américains du Nord appellent volontiers leur instrument national; ici, en pleine rue, on entendait les accords sonores de la guitare. Ces accords nous ont vivement frappés dans ces quartiers déserts, où les hommes semblent dormir plutôt que veiller, et rêver en veillant. Que ces mélodies étaient belles! Que les passages du ton majeur au ton mineur étaient charmants! Que les rythmes étaient singuliers!

Rien de tout cela ne se rencontre plus aujourd'hui dans le sud-ouest des États-Unis. A l'endroit où se trouvait autrefois le centre de Los Angeles, car c'est de cette ville que nous parlions — Nuestra Señora Reina de los Angeles, Notre Dame Reine des Anges, comme on l'appelait autrefois —, c'est-à-dire dans le quartier mexicain de Sonora, il y a longtemps que des Yankees entreprenants ont construit des grands magasins bruns se sont enfuis ou disséminés à travers le pays, et les chansons qu'ils chantaient autrefois se sont éteintes depuis longtemps. Le lecteur trouvera peut-être que c'est seulement quelque chose qui manque aux États-Unis, qui sont ainsi privés d'une nuance romantique; car ce qui manque ici, on le trouvera sans doute à

Introduction

As late as the early eighties of the last century, the traveller in the South West of the United States not infrequently found himself, to his surprise, in localities which presented a strange contrast to the typically American character of the surrounding community. Though often situated in the very heart of the business district of a booming Yankee town, these localities were apparently as isolated from the hurry and bustle of the life about them as if they belonged to another world. Narrow, shady streets with small, white, dilapidated, one-storied adobe houses, the interiors of which, as could be seen through the generally open door, were almost entirely destitute of furniture, save for the never-failing picture of the Virgin or of some saint on the wall. Somewhere about a guitar was sure to be hanging or lying. If the fates were kind, one caught glimpses of unusually beautiful women as they glided past, their oft madonna-like faces lit up by a pair of coal-black eyes and framed by heavy masses of raven hair. As evening drew on, one could count on seeing dusky-skinned young fellows sitting in front of every third or fourth door, strumming the guitar or singing amorous ditties, while the object of their adoration kept out of view in the background. To the traveller with a taste for music these melodies also meant another world. From the low slums of the adjacent streets could be heard the twang of the harsh, unmelodious banjo, which the North Americans are fond of calling their national instrument. Yet here right in the public street, the sweet, tuneful notes of the guitar floated out upon the evening air. What a spell this music cast over us in these solitary parts, where the people seemed to be more asleep than awake, and to pass their waking hours in day-dreams! How lovely these melodies! How fascinating the change from major to minor! How unlike anything else we had ever heard were the rhythms!

Now all this has vanished from the Southwestern United States. That part of the down-town district of Los Angeles, for this was the place we had in mind — Nuestra Señora Reina de los Angeles, our Queen of the Angels, as it used to be called — which the Mexican Sonora quarter once occupied, has succumbed to the building projects of enterprising Yankee merchants, and long since sky-scraping warehouses have supplanted the adobe dwellings. The dark-eyed people who once lived there have fled or are scattered over the land, and the echo of their songs has long ago died away. Perhaps the reader is thinking: "Only the United States are the poorer for this transformation, they, to be sure, have lost a bit of romantic colouring, which can,

finden. Gewiß! Aber auch dieses Mexiko ist nicht mehr dasselbe wie vor jenen 20 und 30 Jahren! Mit Ausnahme von wenigen Ländern hat heute die naive Erzeugung einheimischer Volksmusik allenthalben auf dem weiten Wege vom Rio Grande del Norte bis zur Magellanesstraße nachgelassen, und was heute noch erzeugt wird, trägt unverkennbare Spuren des Kosmopolitismus. Der $\frac{3}{4}$ -Takter hat längst die großen Massen aller Völker erobert, und die moderne Operette hat allen ursprünglichen Geschmack der Volksmassen infiziert. Die Einwirkung des Walzertaktes, der den Kreolen von Hause aus ganz fremd ist (der leichtflüssige spanische $\frac{3}{8}$ -Takt ist von ganz anderem Wesen als unser $\frac{3}{4}$ -Takt!), machte sich in manchen musikalischen Zonen, so besonders am Nordrand des Antillenmeeres, allerdings schon in den 80er Jahren bemerkbar. So sind z. B. in Kolumbien und Panama Tänze aus dem europäischen $\frac{3}{4}$ -Takter entstanden, hier „Pasillos“ genannt, von denen ich zwar einige gesammelt habe, die ich aber wegen Mangels an Originalität in diese Sammlung nicht aufnehmen mochte, mit Ausnahme eines aus Venezuela stammenden Kinderliedes. (Es handelt sich bei den Pasillos nicht um reine 3 Viertel, sondern um folgende Einteilung: $\bullet \cdot \bullet \cdot \bullet \cdot$; gleichzeitig sind die Melodien fast immer uninteressant.) Vollständig verschwunden war in den letzten 20—30 Jahren die Volksmusik in den La Plata-Staaten. In Buenos Aires wie in Montevideo hatte man sie so gründlich vergessen, daß man behauptete, es hätte dort überhaupt nie eine Volksmusik gegeben. Erst als im vergangenen Jahre in Buenos Aires mit großem Aufwand das Zentenarjubiläum des argentinischen Freistaates gefeiert wurde, hat sich das argentinische Volk, stolz auf seine Erfolge auf allen Gebieten, auf sich selbst besonnen. Hier und da, meistens in entlegenen Pampastädchen, wurden die „Primeros estilos“ aufgestöbert und im Triumph nach der Metropole am Silberstrom gebracht, wo sie jetzt allerdings bis zum Überdruß zu hören sind, so das Lied Vidalita, der Gato, die Décima, der Pericon und etliche Tristes; nicht viel — aber musikalische Perlen von unbestreitbarer Schönheit. Daß jedoch diese Wiedererweckung der alten Weisen zu einer Belebung des einheimischen Stiles führen wird, möchte ich stark bezweifeln. Hier muß auch angemerkt werden, daß der sog. „Tango Argentino“, den man jetzt in Europa bekannt zu machen sucht, außer dem Rhythmus recht wenig Originalität und nichts von dem Charme der ursprünglichen spanisch-amerikanischen Danzas, denen er nachgebildet ist, enthält, so daß seine Aufnahme in die vorliegende Sammlung nicht erfolgen konnte. In Chile schämt man sich in den sog. besseren Kreisen schon lange der Zamacueca; man tanzt fast nur Walzer und andere europäische Tänze, und überläßt die überaus originelle Cueca dem niederen Volke, das sie allerdings mit Leidenschaft pflegt. Verhältnismäßig am reinsten von fremden Einflüssen sind noch das Innere von Venezuela, sowie die Hochländer von Ecuador, Peru und Bolivien geblieben.

quelques lieues plus au sud, dans le pays libre du Mexique. Certainement! Mais ce Mexique lui-même n'est plus ce qu'il était il y a 20 ou 30 ans! A l'exception de quelques pays, la production naïve de la musique populaire indigène a rétrogradé aujourd'hui partout, du Rio Grande del Norte jusqu'au détroit de Magellan, et tout ce qui est encore produit porte inmanquablement le caractère du cosmopolitisme. Il y a longtemps que la mesure à trois temps a conquis la grande masse des peuples, et l'opérette moderne a gâté le goût original des masses. L'influence de la mesure de valse, qui était absolument étrangère aux créoles (la légère mesure à $\frac{3}{8}$ espagnole est tout-à-fait différente de notre mesure à $\frac{3}{4}$) se fait déjà remarquer depuis une trentaine d'années dans quelques zones musicales, surtout sur les rives du nord de la mer des Antilles. C'est ainsi que la mesure européenne à $\frac{3}{4}$ a produit en Colombie et au Panama des danses appelées ici « Pasillos », que j'ai bien recueillies en partie, mais que je ne voudrais pas comprendre dans cette collection, parce qu'elles manquent d'originalité, à l'exception d'une berceuse originaire du Vénézuéla. (Dans les « Pasillos », la mesure n'est pas composée de trois temps égaux; elle est partagée ainsi: $\bullet \cdot \bullet \cdot \bullet \cdot$, en même temps la mélodie est presque toujours dénuée d'intérêt.) Dans les 20 ou 30 dernières années la musique populaire avait complètement disparu dans les états de La Plata. A Buenos-Aires et à Montevideo on l'avait tellement oubliée qu'on prétendait qu'il n'y avait jamais eu de musique populaire. C'est seulement l'année dernière, quand le centenaire de l'affranchissement de la République Argentine a été célébré en grande pompe à Buenos-Aires, que le peuple argentin, fier de ses succès de toutes parts, s'est souvenu de lui-même. Les « Primeros estilos » furent dénichés par ci par là, pour la plupart dans des petites villes perdues au fond des pampas, et ramenés en triomphe dans la métropole sur le fleuve d'argent, où on peut les entendre aujourd'hui, à satiété il est vrai, par exemple la chanson de Vidalita, le Gato, la Décima, le Pericon et autres « tristes »; c'est peu, mais ce sont des perles musicales d'une beauté incontestée. Cependant je doute fort que les anciennes chansons ainsi tirées de l'oubli fassent renaître le style indigène. Il faut aussi faire remarquer ici que ce qu'on appelle le « Tango Argentino », qu'on cherche à faire connaître actuellement en Europe, n'a que très peu d'originalité, à part le rythme, et rien du charme des danses primitives hispano-américaines, dont il est une imitation, de sorte qu'il n'a pas pu être compris dans cette collection. Au Chili, il y a déjà longtemps que les milieux sélects renient la zamacueca; on ne danse presque plus que des valse et d'autres danses européennes, et on laisse la cueca extrêmement originale au bas peuple, qui s'y adonne avec frénésie il est vrai. Les contrées où les influences étrangères ont relativement le moins pénétré sont l'intérieur du Vénézuéla, ainsi que les hautes régions de l'Équateur, du Pérou et de la Bolivie.


however, surely be found a few leagues to the southward, in the Mexican Republic". Ah, yes. But not even this Mexico is what it used to be twenty or thirty years ago. In fact in the whole vast stretch of territory from the Rio Grande del Norte to the Straits of Magellan, only here and there is the naive production of native folkmusic any longer practised, and the little that is produced at the present day bears the unmistakable imprint of cosmopolitanism. The $\frac{3}{4}$ measure has monopolized popular favour all over the world, and the spirit of the modern operetta has thoroughly infected the pristine taste of the people. Waltz time, which is originally quite foreign to Creole music (the supple Spanish $\frac{3}{8}$ measure is totally different in character to our $\frac{3}{4}$ time), made its appearance as far back as the eighties in many a music belt, notably on the northern coast of South America. For instance, in Columbia and Panama the dances called "pasillos", based on the European $\frac{3}{4}$ measure, have come into vogue. Though I have collected some of them, the only one I cared, in view of their lack of originality, to include in the present collection was a Venezuelan nursery rhyme. (The measure in which the pasillos are written is not the plain $\frac{3}{4}$ time, but has the following time-value: $\bullet \cdot \bullet \cdot \bullet \cdot$; the melodies also seldom take the fancy.) In the La Plata countries folkmusic had completely died out in the last twenty or thirty years. In fact such was the oblivion into which it had fallen that people said in Buenos Aires and Montevideo there had never been any in that part of the world. It was the big undertaking of the National Centenary of the Argentine Republic in Buenos Aires last year that roused the nation, proud of its achievements in other fields, to bethink itself: where was the Argentine music? And sure enough, here and there the "primeros estilos" were searched out, usually in remote pampa towns, and brought in triumph to the metropolis on the Silver Stream. They have been worn threadbare: the Vidalita Song, the Gato, the Décima, the Pericon, and a few Tristes; not a great deal, to be sure, yet gems of unquestionable beauty. I very much doubt, however, if this artificial resuscitation of the old melodies will lead to any really productive revival of the native style. It must also be mentioned in this connection that the so-called "Tango Argentino", which an effort is being made to popularize in Europe, has little originality beyond the rhythm, and possesses none of the charm of the genuine Spanish-American danzas, of which it is an imitation. Accordingly it has not been included in this collection. In Chile, so-called good society has long been ashamed of the Zamacueca, sanctioning almost exclusively waltzes and other European dances, and abandoning the cueca, which is really most original, to the lower classes, whose fondness for it amounts to a passion. Comparatively speaking, the interior of Venezuela, the plateaus of Ecuador, Peru and Bolivia have been least contaminated by foreign influences.

Spanische und kreolische Musik

Die Länder, deren Musik wir hier kennen lernen wollen, sind, wie allgemein bekannt ist, im wesentlichen von den Spaniern besiedelt worden. Nur Brasilien empfing von Europa eine Besiedelung durch Portugiesen; außerdem hat Frankreich an Martinique und Guadeloupe Besitzungen in Westindien, und auch die Republik Haïti ist eine ehemalige französische Besitzung. Alle übrigen Kolonien europäischer Nationen in Amerika kommen für unsern Zweck nicht in Betracht.

In den fernen Hafenzentren mögen die heimatlichen Weisen noch lange erklingen sein, bis sie bei späteren Generationen auf dem neuen Boden und unter den neuen Verhältnissen allmählich ein neues Gesicht annehmen. Schneller mag sich der Prozeß der Veränderung im Innern der neuen Länder vollzogen haben. Da trat als ein sehr wesentlicher, psychisch wirkender Faktor die Einsamkeit hinzu. Was weiß auch der Gaucho in den argentinischen Pampas, was weiß der Llanero im Innern von Venezuela oder der einsame Goldgräber in den Kordillerenländern von den spanischen Vätern? In ihren Adern rollt ebenso stark das Blut ihrer indianischen Vorfahren von der mütterlichen Seite. Was sie singen, ist ein ganz neues Lied. Hier und da entdeckt man wohl Spuren von den Weisen der Väter, aber oft sind auch diese nicht mehr vorhanden. Man betrachte einmal von diesem Gesichtspunkt die Vidalitalieder oder den ersten Teil der peruanischen Serenade oder die Palomita von Venezuela. In ihnen erinnert auch nicht ein Takt an die Musik Spaniens. Eine eigene Sprache offenbart sich, eine Sprache von Klängen, die das Herzeleid und die Einsamkeit des Sängers erdrückt hat. Mehr Verwandtschaft mit den ursprünglichen Weisen zeigt allerdings die Musik an den Küsten und in den Hafenzentren. Aber auch hier sind Veränderungen eingetreten, und zwar durch gewisse von außen gekommene Einflüsse, mit denen wir uns nun beschäftigen wollen.

Der Rhythmus der kreolischen Volksmusik

Die größte Eigentümlichkeit der kreolischen Volksmusik ist in den Rhythmen zu suchen, von denen der des Habanerataktes der am meisten angewandte ist. Dieser Rhythmus in seiner einfachsten Form  ist auch bei uns bekannt geworden durch das mexikanische Lied „La Paloma“, sowie durch die Habanera in der Oper „Carmen“. Wie ist nun die Habanera, wie ist das synkopierte Achtel in ihrem Rhythmus entstanden?


Wir sprachen im vorigen Kapitel von der Besiedelung der amerikanischen Länder durch Spanier, Portugiesen und Franzosen. Eine Frage aber bin ich dem Leser wohl noch schuldig geblieben: Haben nicht auch die landeseingesessenen indianischen Völker einen Einfluß auf die spanische Musik ausgeübt? Diese Frage kann ruhig verneint werden. Die Indianer, eine der unmusikalischsten Rassen der Erde, hatten den Spaniern nichts zu sagen. Zu ihrem musikalischen Gestammel, für das man heute in Nordamerika so viel Interesse bezeugt — es mag in ethnologischer Hinsicht berechtigt sein — werden die Sänger von Katalonien und Andalusien höchstens die Achsel gezuckt haben. Hier und da steht allerdings die indianische Musik auf

La musique espagnole et la musique créole

On sait que les pays dont nous étudions ici la musique ont été peuplés essentiellement par les Espagnols. Le Brésil seul a été colonisé par les Portugais; en outre la France possède aux Indes Occidentales la Martinique et la Guadeloupe, et la république de Haïti est aussi une ancienne colonie française. Quant aux autres colonies américaines des nations européennes, nous n'avons pas à nous en occuper ici.

Les chansons du pays ont certainement retenti pendant longtemps encore, dans les ports lointains, avant de prendre une nouvelle forme, chez les générations suivantes, sous l'effet du nouveau sol et des nouvelles conditions. Cette transformation a été sans doute plus rapide à l'intérieur des nouvelles colonies. Ici la solitude a été un nouveau facteur psychique très important. Qu'est-ce que le gaucho dans les pampas argentines, le llanero au centre du Vénézuéla, ou le chercheur d'or solitaire dans les Cordillères savent de leurs pères espagnols? Le sang de leurs ancêtres indiens du côté maternel coule aussi fort dans leurs veines. Les chansons qu'ils chantent sont d'un tout autre genre. On découvre bien par ci par là des traces des anciennes chansons paternelles, mais souvent ces traces mêmes ont disparu. Considérons seulement sous ce rapport les chansons de Vidalita ou la première partie de la sérénade péruvienne, ou la Palomita du Vénézuéla. Pas une mesure de ces chansons ne rappelle la musique espagnole. C'est une langue à part qui s'y manifeste, une langue de sons qui ont été trouvés par les peines du cœur et par la solitude du chanteur. La musique des côtes et des ports a, il est vrai, plus de rapports avec les anciennes chansons paternelles. Mais on constate ici aussi des modifications qui ont été produites par certaines influences extérieures et qui feront l'objet des considérations suivantes.

Le rythme de la musique populaire créole

La plus grande singularité de la musique populaire créole réside dans les rythmes, dont le plus fréquemment employé est celui de la mesure de la havanaise. La forme la plus simple de ce rythme  nous est également connue par la chanson mexicaine «La Paloma», ainsi que par la habanera de l'opéra de Carmen. Or comment la havanaise, comment la croche syncopée ont-elles pris naissance avec ce rythme?


Dans le chapitre précédent nous avons parlé de la colonisation des pays américains par les Espagnols, les Portugais et les Français. Mais il me reste à répondre encore à une question: les peuples indigènes n'ont-ils pas exercé aussi une certaine influence sur la musique espagnole? On peut répondre hardiment que non. Les Indiens, qui sont l'un des peuples les moins musiciens du globe, n'avaient rien à apprendre aux Espagnols. Les chanteurs de la Catalogne et de l'Andalousie auront tout au plus haussé les épaules en entendant le bégayement musical auquel on s'intéresse tant aujourd'hui dans le Nord de l'Amérique — au point de vue ethnologique seul il peut avoir quelque valeur. Il est vrai que la musique indienne est par ci par

Spanish and Creole Music

The countries, whose music we are to become acquainted with, were, as is well known, chiefly settled by the Spaniards. Brazil is the only exception, it being settled by Portuguese colonists from Europe. Martinique and Guadeloupe are French possessions, and the Republic of Haiti formerly belonged to France. All the rest of the European settlements in America do not concern us.

In the distant seaports the tunes brought from the old country may have long been in vogue; but in the course of several generations they assumed an altered aspect, gradually falling under the influence of changed surroundings and changed conditions. More rapid very likely was the process in the interior of the new countries. For there, in addition to the other forces, a very essential psychic factor was at work: the solitude. What are his Spanish ancestors to the gaucho in the Argentine pampas, or to the llanero in the wilds of Venezuela, or to the lonely gold digger in the Cordillera regions? In their veins pulses as forcibly the blood of their Indian mothers. The song these people sing is wholly new. Now and then traces of the melodies of their fathers are discernible, but they are very often absent. Just examine in this connection the Vidalita songs, or the first part of the Peruvian Serenade, or the Venezuelan Palomita. Not a beat in them recalls the music of Spain. They speak a language all their own, a language of sounds which was born of the sorrows and repinings of the lonely singer. Along the coast and in the seaport towns the music shows, to be sure, a closer relation to the original airs. Yet here, too, changes have been at work as a result of certain extraneous influences, which we will next consider.

The Rhythm of Creole Folkmusic

The vital peculiarity of Creole folkmusic lies in its rhythms, the most frequently recurring of which is the rhythm of the habanera time. We know the simplest form of this rhythm  not only from the Mexican song „La Paloma“ but from the opera of „Carmen“. What is really the origin of the habanera, and of the syncopated quaver in its rhythm?

We were speaking, in the preceding chapter, of America having been settled by the Spaniards, Portuguese and French. One question, however, I think it is fair to permit the reader: „Has not the native Indian population done its part in influencing Spanish music?“ The question can be unhesitatingly answered in the negative. The Indians are one of the most unmusical races on the face of the earth; they had nothing to teach the Spaniards. For their musical mumblings, which have excited such keen interest in North America of late — from an ethnological standpoint the interest may be warranted — the singers from Catalonia and Andalusia had at best a shrug of the shoulders. Occasionally, it is true, Indian

einer höheren Stufe. Wir werden davon einiges unter den peruanischen Stücken kennen lernen. Aber das sind seltene Ausnahmen, und auch hier erhält das vorhandene primitive, auf einer fünftönigen Skala beruhende Material erst durch den spanischen Rahmen, in den es gefaßt ist, das schöne, uns fesselnde Relief.

Nach der ersten Besiedelung traten folgende für unsere weitere Kenntnis wichtige Umstände ein. An Stelle der teils bald hingemordeten, teils für Fronarbeit unbrauchbaren indianischen Bevölkerung waren vornehmlich nach Westindien, und hier besonders nach Kuba, der „Perle der Antillen“, schwarze Sklaven aus Afrika eingeführt worden. Nun sind aber die afrikanischen Neger eine musikalisch hochbegabte Rasse. Ihre Leidenschaft für Musik kann sie bis zur Raserei führen — wir werden dafür ein Beispiel unter den Liedern Brasiliens kennen lernen. Allerdings sind sie in der Erfindung von Melodien, wenn wir einen europäischen Maßstab anlegen, rückständig. (Die nord-amerikanischen Coon-Songs oder Negerlieder haben sich, soweit sie überhaupt von Negern komponiert sind, erst aus der europäischen bzw. amerikanischen Musik entwickeln können.) Um so erfinderischer sind sie im Rhythmus. Es ist erstaunlich, welche Begabung die Neger- und Bantuvölker Afrikas in der Erfindung der kompliziertesten Rhythmen besitzen! Man hat wohl auch von der Trommelsprache gehört, in der sie einander auf große Entfernungen die umständlichsten Begebenheiten mitzuteilen imstande sind. Es ist nicht daran zu zweifeln, daß jene faszinierenden Rhythmen, mit denen sie ihre kurzen Melodien auf der Trommel und andern Geräuschinstrumenten begleiteten, Eindruck auf die Spanier machten, wie sich wohl auch die Neger an der spanischen Musik berauscht haben mögen. Unter der Einwirkung der afrikanischen Musik ist nach meiner Überzeugung das synkopierte Achtel im Habaneratakt, bzw. die Habanera selbst entstanden, und zwar dürfte das auf Cuba geschehen sein, vermutlich, wie der Name „Habanera“ zu sagen scheint, in der Hauptstadt Habana selbst. Daß neben diesem einfachen Rhythmus auch ungleich kompliziertere von den Spaniern angenommen wurden, werden wir noch kennen lernen.

Die Habanera

Die Habanera, deren Rhythmus uns aus dem vorigen Kapitel nunmehr bekannt ist, kann sowohl gesungen wie auch getanzt werden. Als Tanz nennt man sie in den amerikanischen Ländern noch öfter „Danza“. (NB. „Danza“ heißt auf deutsch nicht eigentlich Tanz; dafür steht im Spanischen das Wort „baile“.) Die Spanier selbst nennen die Habanera nicht selten auch „Americana“ nach ihrer Herkunft, zuweilen auch „Tango“, doch sollte mit Tango nur ein Negertanz bezeichnet werden. Nur in Brasilien gebraucht man allgemein statt des Wortes Habanera oder Danza die Bezeichnung Tango. Die Habanera wird, besonders als Tanz, überaus langsam ausgeführt, vollkommen adagio; es ist ihr nichts Ähnliches in Europa, auch in Spanien nicht, an die Seite zu stellen. Auch dieser Umstand dürfte darauf hinweisen, daß sie nur in der heißen Zone, wo das Klima ein lebhaftes Tanzen verbietet, ihren Ursprung genommen haben kann. Die Tanzenden bewegen sich nur während der ersten beiden Achtel. Die beiden folgenden gelten der Ruhe. Beim

là à un niveau un peu plus élevé. Nous en trouverons quelques exemples parmi les morceaux péruviens. Mais ce sont des exceptions rares, et ici aussi les motifs primitifs, qui sont basés sur une gamme à cinq tons, ne prennent le relief charmant qui nous attire que par le cadre espagnol qui les entoure.

La première colonisation a été suivie des circonstances suivantes, qui sont importantes pour l'étude qui nous occupe. La population indienne indigène, en partie massacrée, en partie rendue impropre au dur travail de corvée, fut remplacée, principalement dans les Indes Occidentales, et ici surtout à Cuba, la « perle des Antilles », par des esclaves noirs importés d'Afrique. Or les nègres africains sont une race très douée au point de vue de la musique. Leur passion pour la musique peut les conduire jusqu'à la folie — nous en trouverons un exemple parmi les chansons brésiliennes. Il est vrai qu'il sont en retard dans l'invention des mélodies, si nous établissons une comparaison avec nos idées européennes. (Les coon-songs ou chansons nègres de l'Amérique du nord n'ont pu prendre naissance, en tant qu'elles sont composées par des nègres, que dans la musique européenne ou américaine.) Mais ils sont d'autant plus inventifs en ce qui concerne le rythme. Le talent des peuplades nègres et bantoues de l'Afrique pour inventer les rythmes les plus compliqués est tout-à-fait surprenant. On a certainement entendu parler aussi de la langue des tambours, à l'aide de laquelle ils peuvent se communiquer à de grandes distances les idées les plus complexes. Il n'est pas douteux que ces rythmes fascinants, dont ils accompagnaient leurs brèves mélodies sur le tambour ou d'autres instruments bruyants, n'aient fait impression sur les Espagnols, de même que les nègres se sont sans doute aussi grisés de musique espagnole. Je suis persuadé que la croche syncopée de la habanera, ou la habanera même, ont pris naissance sous l'influence de la musique africaine, à Cuba probablement, et sans doute dans la capitale de La Havane, comme l'indique le nom de « habanera ». Nous verrons aussi que les Espagnols ont adopté d'autres rythmes bien plus compliqués, à côté de ce rythme simple.

La havanaise

La havanaise dont le rythme nous est connu par le chapitre précédent, peut être chantée ou dansée. Dans les pays américains on l'appelle encore souvent « danza » lorsqu'elle est dansée. (NB. « Danza » ne signifie pas à proprement parler danse; ce dernier mot est exprimé en espagnol par « baile ».) Les Espagnols appellent assez souvent la havanaise « Americana » d'après son origine, quelquefois aussi « Tango », mais « Tango » ne devrait jamais être employé que pour une danse nègre. C'est seulement au Brésil qu'on emploie généralement le mot Tango pour Habanera ou danza. La havanaise est jouée extrêmement lentement, surtout quand elle est dansée, tout-à-fait adagio; il n'y a rien en Europe, ni même en Espagne, qui puisse lui être comparé. Cette circonstance paraît indiquer aussi qu'elle ne peut avoir pris naissance que dans une zone torride, où le climat interdit toute danse vive. Les danseurs ne se meuvent que pendant les deux premières croches. Ils s'arrêtent pendant les deux suivantes. Pendant la pre-

music is of a higher order. We shall find specimens of this sort among the Peruvian pieces. Yet they are rare exceptions, and in these few cases it is really the Spanish setting which makes the crude material of the original, based as it is on a pentatonic scale, stand out in fair and fascinating relief.

The first settlement of the country was followed by changes which have an important bearing on the subsequent development of the native music. The Indian population, being either massacred soon after the European occupation, or proving incapable of the compulsory labour to which the conquerors doomed it, was superseded by black slaves imported from Africa. This was the case chiefly in the West Indies, above all in Cuba, the „Pearl of the Antilles“. Now the African negroes possess great musical talent. Their passion for music can amount to frenzy; the Brazilian songs will furnish us with an example of this. It must be admitted, though, that in the invention of melodies, they do not come up to the European standard. (The North American Coon Songs, that is darky songs, owe their development, so far as they have been composed by negroes, to European or American music.) The greater is their capacity as inventors of rhythms. The talent exhibited by the African negroes and Bantus in contriving the most complex rhythms is nothing short of marvellous. The reader has no doubt heard of the drum language, by means of which they are able to transmit over long distances most detailed accounts of occurrences. There can be no doubt that those fascinating rhythms, with which they accompanied their short tunes on the drum and other percussion instruments, produced an impression on the Spaniards; and it is equally probable that the negroes themselves went into raptures over the Spanish music. The syncopated eighth in the habanera or the habanera itself is, in my opinion, to be set down to the influence of African music. This may very well have taken place in Cuba, presumably, as the name „habanera“ seems to indicate, in the capital Habana (Havana) itself. We shall see later that besides this simple rhythm there were others far more complicated.

The Habanera

The habanera, the rhythm of which is known to us from the preceding chapter, can be either a song or a dance. A still common name for it in the Latin American countries is „danza“. (Notice that the English „dance“ is not really the same as „danza“; the Spanish for „dance“ is „baile“.) The Spaniards themselves not infrequently speak of the habanera as the „Americana“, in reference to its origin; occasionally it is called „tango“, although properly speaking, tango is only the name of a negro dance. It is only in Brazil that „tango“ has supplanted the term habanera or danza. The habanera is an exceedingly slow movement; particularly when danced, it is executed adagio throughout. There is nothing like it in Europe, not even in Spain. This is only another reason for supposing that its origin must have been limited to the torrid zone, where the climate forbids lively dancing. The dancers are only in motion during the first two eighths. The next two eighths they rest. In the first eighth, one

ersten Achtel wird ein Fuß, sagen wir der rechte, einen kurzen Schritt seitwärts gesetzt, auf das zweite folgt der linke nach. Während des dritten und vierten Achtels bleibt das tanzende Paar, wie gesagt, stehen. Beim ersten Achtel des nächsten Taktes macht der linke Fuß einen Schritt seitwärts, jedoch nach einer anderen Richtung, während der Körper eine Vierteldrehung ausführt, damit der Fuß eben nicht in dieselbe Richtung wie vorher zurückkommt. Beim zweiten Achtel folgt wieder der rechte Fuß nach usw. Außer den Schritten sind aber noch eine Hauptsache die Hin- und Herbewegungen der Hüften, die sehr grazios ausgeführt werden müssen. Der Unterschied zwischen der Habanera, wie sie die vornehme Welt tanzt, und einem Negertango besteht allein in der Art dieser Hüftbewegungen, die bei den Negern meist sehr obszöner Natur sind. Freilich der unvergleichbare Zauber, der von einem Habaneratanze ausgeht, läßt sich nicht mit Worten schildern. Innig halten sich die Tanzenden umschlungen, kein Wort wird gesprochen, nur Liebesworte mögen unhörbar für Unbeteiligte geflüstert werden. Auch gesungen wird nie bei diesem Tanze: es würde die Weihe stören. Das Ganze atmet Sehnen, Schmachten und Lieben. Wer einmal solch eine Danza auf den marmornen Höfen der vornehmen Kreolen oder besser noch unter Palmen im Mondschein einer Tropennacht hat tanzen sehen, wird sie nie vergessen.

Die Habanera ist aber keineswegs auf die einfachen Rhythmen, die wir bisher kennen gelernt haben, beschränkt; vielmehr gibt es noch zahlreiche andere, weit kompliziertere. Welcher Art diese Rhythmen sind, wird der Leser am besten praktisch aus den entsprechenden Musikstücken kennen lernen; als solche empfehle ich besonders die Tänze von Puerto Rico No. 17 und No. 19. Ebenso wie sich alle einfachen Rhythmen der Habanera zu den komplizierteren erweitern lassen, so lassen sich diese auch in die einfachen zurückführen. Je stärker das Negerement irgendwo vorhanden war, umso mehr neigte man zu komplizierten Rhythmen, doch ist auch hier die einfache Art nicht etwa ausgeschlossen — s. z. B. das haïtianische Lied „Choucoune“. Da, wo gar keine Neger leben, kennt man nur die einfachen Rhythmen; so in Argentinien, in Chile und vielfach im Innern der Länder, weitab von der Küste. — Folgendes Beispiel wird für das bessere Verständnis der obigen Ausführungen dienlich sein:

mière croche, ils font un léger pas de côté, par exemple avec le pied droit, puis le pied gauche suit pendant la deuxième croche. Pendant la troisième et la quatrième croche, le couple reste immobile, comme nous venons de le dire. Pendant la première croche de la mesure suivante, le pied gauche fait un pas de côté, mais dans une autre direction, tandis que le corps fait un quart de tour, afin que le pied ne revienne pas dans la même direction que précédemment. Pendant la deuxième croche, le pied droit suit le même mouvement, etc. Mais l'essentiel, en plus des pas, ce sont les mouvements de balancement des hanches, qui doivent être très gracieux. La havanaise telle que la dansent les milieux distingués se distingue uniquement d'un tango nègre par le genre de ce balancement des hanches, qui est presque toujours obscène chez les nègres. Il est vrai qu'il n'est pas possible d'exprimer par des paroles le charme incomparable qui se dégage d'une habanera dansée avec grâce. Les danseurs s'enlacent étroitement, sans parler, sauf quelques paroles d'amour qui sont chuchotées et qui ne peuvent être entendues des autres personnes. On ne chante pas non plus pour accompagner ces danses: cela troublerait la gravité. Le tout respire le désir, la langueur et l'amour. Tous ceux qui ont assisté à cette danse dans les cours de marbre des créoles distingués, ou mieux encore sous les palmiers, au clair de lune pendant une nuit sous les tropiques, ne l'oublieront jamais.

Mais la havanaise est loin d'être limitée aux simples rythmes que nous venons de voir; il en existe encore beaucoup d'autres, qui sont bien plus compliqués. Le lecteur se rendra mieux compte de la nature de ces rythmes par l'examen pratique des morceaux de musique correspondants; pour cela je recommande particulièrement les danses de Porto Rico No. 17 et No. 19. De même que tous les rythmes simples de la havanaise peuvent se développer pour former des rythmes compliqués, ces derniers peuvent également se réduire de nouveau en rythmes simples. Plus l'élément nègre a été fortement représenté quelque part, plus les rythmes tendent à se compliquer, ce qui ne veut pas dire cependant que le rythme simple est exclus, — voir par exemple la chanson haïtienne «Choucoune». Aux endroits où ne vivent pas de nègres, on ne connaît que les rythmes simples, par exemple dans la République Argentine, au Chili et fréquemment à l'intérieur des pays, assez loin des côtes. — L'exemple suivant fera mieux comprendre les explications qui précèdent:

foot, say the right, takes a short step to the side, in the second eighth, the left foot follows in the direction of the right. During the third and fourth eighths, the couple stands still, as already mentioned, in the first eighth of the next beat, the left foot takes a step sidewise, yet in a different direction from before, the body being turned quarter around, to prevent the foot from being brought back to the old position. In the second eighth, the right foot follows in the direction of the left, etc. The swaying of the hips back and forth is, next to the steps, the main feature. This swaying must be done very gracefully. The only difference between a negro tango and the habanera as danced in fashionable society is in the movements of the hips. In the negro dance they are usually very obscene. The incomparable fascination exerted by an habanera dance on the beholder cannot be depicted in words. The dancers are closely clasped in each other's arms, not a word is spoken, only murmurs tender and low are perhaps exchanged, not meant for other ears. There is no singing either during this dance; it would break the spell. The whole breathes ardent desire and love. To see a dance like this in the marble courts of the aristocratic creoles, or better still, under the drooping branches of the palm-trees in the moonlight of a tropical night, is a sight never to be forgotten.

The habanera is by no means, however, limited to the simple rhythms, with which we have so far been concerned. There are many others, besides, and far more complex. The style of these rhythms, will best be appreciated from a practical acquaintance with the respective instrumental pieces; particularly worth noticing are the Puerto Rican dances, nos. 17 and 19. Simple habanera rhythms can all be amplified to the more complex kind, and vice versa. The tendency to complex rhythms varies with the prominence of the negro element in any given locality, yet even where the negro element is very pronounced, examples of the simple rhythms are not wanting, as, for instance, the Haitian song, "Choucoune". In regions with no negro population, simple rhythms are the only ones found; as in Argentina, in Chile, and in various parts of the interior, far away from the sea coast. — The following paradigm will serve to give a better comprehension of the above explanations.

Mel.: Bellissima Peruana (No. 30)

Mel.: Margarita (No. 17)

Tänzerin: r = rechter Fuß, l = linker Fuß
 Dame: r = pied droit, l = pied gauche
 Lady: r = right foot, l = left foot

Tänzer: l = linker Fuß, r = rechter Fuß
 Monsieur: l = pied gauche, r = pied droit
 Gentleman: l = left foot, r = right foot

Begl.: Margarita (komplizierter Rhythmus)
 Acc. Margarita, rythme compliqué
 Accompaniment Margarita complex rythme
 Begl.: Bell. Peruana (einfacher Rhythmus)
 Acc. Bell. Peruana, rythme simple
 Accompaniment Bell. Peruana, simple rythme

Die Fandango-Abarten

Fandango nennt man bekanntlich einen Tanz im $\frac{6}{8}$ -Takt, dessen Heimat im Süden Spaniens zu suchen ist. Von Spanien wurde er in die Kolonien mit hinübergenommen und hat sich hier, bald in seiner reinen Form, bald in einer Variante, erhalten. Der Fandango und seine Spielarten, insgesamt Tänze von heiterem Charakter, sind auf amerikanischem Boden, hauptsächlich in den Hafenstädten, zu Hause. Die wichtigste aller Varianten ist die bereits mehrfach erwähnte Zamacueca, der Nationaltanz des chilenischen Volkes, der auch die Küste hinauf bis Peru bekannt ist. Wir werden die Zamacueca in der Abteilung „Chile“ dieser Sammlung genau kennen lernen. Spuren des Fandango finden sich auch in den „Primeros estilos“ Argentiniens, worüber in der Abteilung „La Plataländer“ mehr gesagt werden soll.

Die Instrumente

Das bei weitem wichtigste Instrument, das den Kreolen zur Begleitung ihrer Volksweisen dient, ist die Gitarre. Mit geringen Ausnahmen sind die Begleitungen in amerikanischen Ausgaben fehlerhaft, weil, wie ich schon in der Vorrede erklärte, sie für die Gitarre erdacht, unklaviermäßig gesetzt sind. Die Stimmung der Gitarre ist die gewöhnliche (E A d g h e); andere Stimmungen, wie sie von Virtuosen in Spanien gebraucht werden, sind mir in diesen Ländern nicht bekannt geworden. Nächst der Gitarre verdienen noch besondere Erwähnung die Harfe, deren Anwendung in der Zamacueca wir in der Abteilung „Chile“ kennen lernen werden, ferner die Marimba. Diese ist das in Südafrika unter dem Namen „Kaffernklavier“ bekannte Xilophon, das zweifellos von den afrikanischen Sklaven nach Amerika importiert wurde und das sich heute noch in Zentralamerika großer Beliebtheit erfreut. Oft werden 3—4 nebeneinander stehende Marimbas von einer entsprechenden Anzahl Musikern gespielt. Letzthin haben Marimbavirtuosen sogar Konzertreisen durch Amerika mit einigem Beifall unternommen. Infolge des harten Anschlags, den diese Instrumente erfordern, und des völligen Mangels dynamischer Schattierungen ist die Wirkung eines auf der Marimba gespielten Stückes für feinfühligere Ohren nicht gerade eine angenehme.

Ferner kennt man in Venezuela zwei sehr primitive kleine Lauten, das Cuatro und das Cinco, mit 4 resp. 5 Saiten, die durch Schütteln des Handgelenks in kontinuierlich vibrierenden Akkorden gespielt werden. In No. 24 (La Palomita) versuchte ich dieses Instrument auf dem Klavier nachzuahmen. Eines der wichtigsten Geräuschinstrumente ist die Maruga, eine Art Kalebasse (kürbisartige ausgehohlte Frucht mit einer holzartigen harten Schale), die mit Schrot oder kleinen Steinchen gefüllt ist. Sie wird, die Rhythmen des Taktes markierend, oft aber auch in Gegenrhythmen, hin- und hergeschüttelt und verursacht ein weithin hörbares Geräusch, etwa wie wenn man zwei Stücke Sandpapier gegeneinander reibt. Gewöhnlich werden gleich-

Les variations du fandango

On sait qu'on appelle fandango une danse à $\frac{6}{8}$, qui est originaire du sud de l'Espagne. Elle fut apportée d'Espagne dans les colonies, où elle s'est conservée, en partie sous sa forme pure, en partie avec une variante. Le fandango et ses variantes, qui sont toutes des danses de caractère gai, se rencontre surtout sur le sol américain, et surtout dans les ports. La plus importante de toutes les variantes est la zamacueca, déjà plusieurs fois mentionnée, la danse nationale du peuple chilien, qui est connue aussi le long de la côte plus au nord, jusqu'au Pérou. Nous ferons plus ample connaissance avec la zamacueca au chapitre « Chili » de cette collection. On rencontre aussi des traces de fandango dans les « Primeros estilos » de la République Argentine; nous reviendrons en détail sur ce point à propos des « Pays de La Plata ».

Les instruments

La guitare est de beaucoup l'instrument le plus important employé par les créoles pour accompagner leurs mélodies populaires. Sauf quelques exceptions les accompagnements sont défectueux dans les éditions américaines, parce qu'ils sont composés pour la guitare, comme je l'ai déjà dit dans l'avant-propos, de sorte qu'ils ne conviennent pas pour le piano. La guitare est accordée de la façon ordinaire (mi la ré sol si mi); je n'ai pas rencontré dans ces pays d'autres accords comme ceux qui sont employés par des virtuoses en Espagne. A côté de la guitare il faut encore mentionner la harpe, sur l'emploi de laquelle nous reviendrons au chapitre « Chili », pour l'accompagnement de la zamacueca, ainsi que la marimba. Ce dernier instrument n'est autre chose que le xylophone, qui est connu dans le sud de l'Afrique sous le nom de « piano cafre », qui a été indubitablement importé en Amérique par les esclaves africains, et qui jouit encore aujourd'hui d'une grande faveur dans l'Amérique centrale. Souvent 3 ou 4 marimbas sont jouées l'une à côté de l'autre par autant de musiciens. Récemment quelques virtuoses de la marimba ont même entrepris avec un certain succès des tournées de concert en Amérique. A cause des coups secs qu'exigent ces instruments, et de l'absence complète de nuances dynamiques, l'effet d'une pièce jouée sur la marimba n'est pas précisément agréable pour les oreilles fines.

Enfin on connaît aussi au Vénézuéla deux petits luths très primitifs, le cuatro et le cinco, le premier à 4 et le second à 5 cordes, qui se jouent en accords vibrants continuels par des secousses du poignet. Dans le No. 24 (La Palomita) j'ai essayé d'imiter cet instrument sur le piano. L'un des instruments bruyants les plus importants est la maruga, une sorte de calabasse (fruit en forme de citrouille creuse avec une coquille dure comme du bois), qu'on remplit de grenaille ou de petites pierres. Elle est secouée par un mouvement de va-et-vient pour marquer les rythmes de la mesure, souvent aussi en contre-rythmes, et produit un bruit qui s'entend de loin et qui ressemble à celui que feraient deux morceaux de papier de verre frottés

Varieties of the Fandango

The fandango, as is well known, is a dance in $\frac{6}{8}$ time, and originated in the South of Spain. From there it was transplanted to the colonies, where it has perpetuated itself, sometimes in its uncontaminated form, sometimes in a variation. The fandango in its diverse types, including dances of a lively nature, is a standing feature of Latin American life, in the seaports, in particular. The principal variation is the zamacueca, which has already been referred to several times; it is the national dance of the common people in Chile, and is known all along the coast as far north as Peru. We shall see just what it is like when we come to the section of this collection which deals with Chile. Traces of the fandango are also to be seen in the "primeros estilos" of Argentina, which we shall say more about in the section on the La Plata Countries.

The Instruments

The guitar is by all odds the most important instrument which the Creoles use in accompanying their songs. The accompaniments given in American editions are, with few exceptions, incorrect. As I explained in the preface, they were meant for the guitar, and are consequently not adapted to the piano. The guitar is tuned in the usual way (E A d g b e); other ways of tuning, such as proficient players adopt in Spain, I have never met with in these countries. Next to the guitar, the harp and the marimba call for special mention. We shall see the harp used in the zamacueca, when we come to the section on Chile. The marimba is the xylophone known in South Africa as the Kafir piano, and was beyond all doubt brought over to America by African slaves. Even at the present day it is very popular in Central America. It often happens that three or four marimbas are stood side by side and each played by a separate musician. Lately expert players of the instrument have even given concert tours in America with some success. The marimba is struk with hammers; the stroke required, excluding as it does all means of grading the tone-force, makes a performance on this instrument anything but a treat for sensitive ears.

Besides the instruments just mentioned, the Venezuelans have two very primitive little lutes, the cuatro which has four strings, and the cinco, which has five. Both of them are played by shaking the wrist, thus keeping the strings incessantly vibrating in accord. This instrument I have tried to imitate on the piano in no. 24 (La Palomita). One of the principal percussion instruments is the maruga, a kind of calabash, a fruit which resembles the gourd, and has a shell as hard as wood. The fruit is hollowed out and filled with shot or little pebbles. The instrument is shaken back and forth, marking the rhythms and, not infrequently, the counter-rhythms; the noise it makes can be heard a long way off, and

zeitig zwei Marugas, in beiden Händen gehalten, gespielt, um Synkopen und kurze Rhythmen zu ermöglichen. Kein Tanz in Westindien, bei dem dieses Instrument fehlt. Ein anderes Geräuschinstrument ist der Guiro, eine längliche Kalebasse, deren eine Außenseite eingekerbt ist. Über diese Kerben wird ein Metallstab gerieben; das sehr laute Geräusch markiert Gegenrhythmen zur Maruga. Öfters ist der Guiro aus Blech angefertigt und von erschreckender Größe. In Kuba wird ein größeres Orchester, das in der Öffentlichkeit Tanzmusik zu spielen hat, im allgemeinen wie folgt besetzt:

2 Flöten.
Klarinette (gewöhnlich in C, zuweilen in B).
Cornet à Piston in A.
2 Posaunen.
Bombardino.
Pauken.
2 Marugas.
Guiro.
Harfe (wenn vorhanden).
Gitarre.
Cuatro (ein altes Instrument, eine Art Zither, nicht zu verwechseln mit dem vorhergenannten Cuatro).
Streichquartett mit Kontrabaß (3saitig).
Dazu treten noch öfters die Tablillas, eine Art Kastagnetten.

l'un contre l'autre. On joue généralement deux marugas ensemble, qu'on tient une dans chaque main, pour permettre les syncopes et les rythmes brefs. Cet instrument ne manque dans aucune danse des Indes Occidentales. Le guiro est un autre instrument bruyant; c'est une calebasse allongée dont un côté extérieur porte des entailles. On frotte une baguette en métal sur ces entailles; le bruit très fort ainsi produit marque les contre-rythmes par rapport à la maruga. Souvent le guiro est en tôle et a des dimensions stupéfiantes. A Cuba un orchestre assez grand, qui joue de la musique de danses en public, a généralement la composition suivante:

2 Flûtes.
Clarinette (ordinairement en Ut, quelques fois en Si bémol).
Cornet à Piston en La.
2 Tromboni.
Bombardino.
Gr. caisses.
2 Marugas.
Guiro.
Harpe (s'il y en a).
Guitare.
Cuatro (un instrument ancien, une espèce de cithare, pas à confondre avec le cuatro ci-devant).
Quatuor à cordes.
On ajoute fréquemment à ces instruments les tablillas, qui sont une sorte de castagnettes.

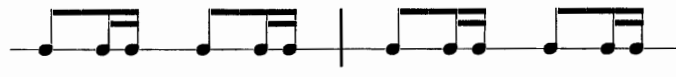
sounds somewhat as if two sheets of sandpaper were being rubbed together. As a rule, two marugas are played simultaneously, one in each hand, the object being to produce syncopes and short rhythms. No dance in the West Indies without these instruments. Another percussion instrument is the guiro, an oblong calabash with a groove on the outer edge. The loud, rasping noise produced by sawing a metal rod back and forth over the groove marks the counter-rhythms to the maruga. The guiro is very often made of tin and is of formidable size. When playing for a public dance, a good-sized Cuban orchestra is made up of the following instruments:

2 Flutes.
Clarinet (generally in C, sometimes in B flat).
Cornet à Piston in A.
2 Trombones (Bassoons).
Bombardino.
Kettle-drums.
2 Marugas.
Guiro.
Harp (if to be had).
Guitar.
Cuatro (an old-fashioned instrument, a kind of zither, not to be confounded with the cuatro above mentioned).
String quartet with three-stringed bass-viol.
There are often besides these the tablillas, a kind of castanets.

Die Maruga spielt:
Jeu de la Maruga:
The Maruga plays:



Der Guiro spielt:
Jeu du Guiro:
The Guiro plays:



Die Ausführung

Erst wer die scharfen Rhythmen der Kreolen aus eigenem Hören kennen gelernt hat, weiß, wie wenig rhythmisch wir unsere europäische Kunstmusik behandeln. Nennen wir auch den Rhythmus die Grundlage jedes musikalischen Gedankens — „im Anfang war der Rhythmus“, sagte Hans von Bülow — so bedingt doch der künstlerische Ausdruck des Tonstückes eine beständige Verschiebung der rhythmischen Glieder, wenn es sich auch nur um Bruchteile von Nebentaktteilen handelt. In der Musik der Kreolen aber ist der Rhythmus die Hauptsache. Es wird verlangt, daß auch der kleinste Bestandteil der Bässe oder der Figuren in der Begleitung mit der Genauigkeit eines Präzisionsinstrumentes gegeben wird. Niemand glaube, daß er Tonstücke wie die portorikanischen Tänze, so leicht auch deren Ausführung erscheinen mag, vom Blatt spielen kann. Um die Rhythmen, denen sich die Melodie der Rechten entsprechend anzuschmiegen hat, mit der nötigen Präzision auszuführen, wird es einer sorgfältigen Durchübung der Stücke bedürfen. Dieselbe Sorgfalt ist zu empfehlen für die beiden Tänze von Haïti, das brasilianische Lied No. 70 (für den Sänger wie für den Begleiter!); auch verschiedene der chilenischen Zamacuecas, z. B. No. 40 in der die Linke beständig $\frac{6}{8}$ -, die Rechte dagegen $\frac{3}{4}$ -Takt spielt, sind nicht ganz leicht auszuführen. Sehr zu beachten sind auch die Ak-

L'exécution

Il faut avoir entendu soi-même les rythmes prononcés des créoles pour savoir combien notre musique artistique européenne est négligée au point de vue du rythme. Lors même que nous appellerions le rythme la base de toute pensée musicale — «Au commencement il y avait le rythme» a dit Hans von Bülow —, l'expression artistique d'un morceau de musique nécessite néanmoins un déplacement continu des organes rythmiques, ne serait-ce que de fractions des parties de la mesure. Mais dans la musique des créoles, c'est le rythme qui est le principal. Cette musique exige que la plus petite partie des basses ou des figures de l'accompagnement soient données avec l'exactitude d'un instrument de précision. Que personne ne s'imagine pouvoir jouer à première vue des morceaux tels que les danses de Porto-Rico, quelque facile que paraisse leur exécution. Pour exécuter avec toute la précision voulue les rythmes que doit épouser la mélodie de la main droite, il faut étudier soigneusement les morceaux. Il faut apporter les mêmes soins à l'étude des danses de l'île d'Haïti, de la chanson brésilienne No. 70 (pour le chanteur aussi bien que pour l'accompagnateur!); il en est de même pour différentes zamacuecas chiliennes, par exemple le No. 40, dans lesquelles la main gauche joue constamment à $\frac{6}{8}$, tandis que la main droite joue

Performance

Only those who have themselves heard the clean-cut, sharply marked Creole rhythms can estimate the dearth of rhythm in our modern European music as we perform it. We also claim rhythm to be the foundation of every musical thought — “in the beginning was rhythm”, said Hans von Bülow — yet for us to execute a composition with due regard to the artistic effect requires — if merely for fractions of the weak beats — a constant shifting of the rhythmic phrases. In Creole music, on the contrary, rhythm is the chief feature. Even the smallest bit of the bass or of the figures in the accompaniment must be rendered with automatic precision. No one need think he can play at sight pieces like the Porto Rican dances, however easy they may look. To play the rhythms with the necessary precision, and at the same time to make the melody of the right hand properly conform to them, will require careful practising. The same pains is also recommended for the Haitian dances, for the Brazilian song no. 70 (no less for the singer than for the accompanist); a number of the Chilean zamacuecas, e. g. no. 40, in which the left hand plays $\frac{6}{8}$ right along, while the right hand plays $\frac{3}{4}$, are not exactly easy to perform. Great attention must also be paid to the accent marks; every one of them means a distinct

zente, die in jedem einzelnen Falle ein deutliches sfz. des betreffenden Tones bedeuten. Dagegen sind die staccati eher dem Belieben des Spielers überlassen. Das Pedal wird fast durchgängig erfordert, doch bleibt sein Gebrauch dem Geschmack und Verständnis des Ausübenden mit Ausnahme der Stücke, in denen es besonders angegeben ist, überlassen.

Das Volkslied der Kreolen

Mit der einzigen Ausnahme von einer geringen Anzahl von Kinderliedern (siehe z. B. das venezolanische La Perica) kennt der Kreole nur Liebeslieder. Hier und da ein paar Spottlieder, einige komische Negerlieder, in deren Hintergrund aber sicher auch ein Liebesmotiv schlummert — es verlohnt kaum, von diesen Ausnahmen zu sprechen. Gefühle der Freundschaft, der Soldaten- und Jägerlust, studentischen Frohsinns, der Geselligkeit bewegen den Kreolen nicht genug, um ihn musikalisch anzuregen. Vaterländische Gesänge sind allein die sogenannten Nationalhymnen, deren jede Republik wenigstens eine besitzt; das sind aber mit wenigen Ausnahmen marschartige, nach europäischen Klischees komponierte Lieder, denen meist jede Spur von volkstümlichem Charakter abgeht.

Unerschöpflich aber ist das Thema der Liebe, für das der Kreole stets einen blütenreichen, phantasievollen Ausdruck findet. Die hier vereinigten Volkslieder werden davon ein bereites Zeugnis ablegen. Freilich kehren manche Gleichnisse wieder; z. B. das von den zwei Negern, die dem Liebenden im Traum erscheinen, um ihn zu töten: „und es waren deine schwarzen Augen, die zürnend auf mich schauten“; dieses Gleichnis findet sich sowohl in dem mexikanischen „Parreño“, wie in einer chilenischen Cucca. Die Liebeslieder werden von alt und jung gesungen und von diesen frühreifen Menschen auch frühzeitig gewürdigt. Ob freilich der 9jährige Knabe, aus dessen Mund ich das liebesglühende mexikanische Lied No. 4 hörte, auch schon ein volles Verständnis für den Inhalt seines Liedes besaß, vermag ich nicht zu sagen.

à $\frac{3}{4}$, et qui ne sont pas faciles non plus à jouer. Il faut remarquer aussi les accents, qui indiquent dans chaque cas un sfz. marqué du ton correspondant. Par contre les staccati sont plutôt laissés à la volonté de l'exécutant. La pédale est presque toujours exigée partout, mais son emploi est laissé au goût et à l'entendement de l'exécutant, à l'exception des morceaux dans lesquels elle est indiquée à part.

La chanson populaire des créoles

A l'exception seulement d'un très faible nombre de chansons enfantines (voir par exemple la chanson vénézuélienne La Perica), le créole ne connaît que des chansons d'amour. Par ci par là quelques chansons ironiques, quelques chansons nègres comiques, au fond desquelles se retrouve toutefois quelque motif d'amour. Mais ces exceptions sont si rares qu'il ne vaut pas la peine d'en parler. Les sentiments de l'amitié, les plaisirs de la chasse et de la vie militaire, la gaieté des étudiants, les joies de la société n'émeuvent pas assez le créole pour l'exciter à la musique. Les seuls chants patriotiques sont les hymnes nationaux; chaque république en possède au moins une; mais à quelques exceptions près ce sont des marches composées à l'européenne, qui ne présentent presque jamais la moindre trace de caractère populaire.

Mais l'amour est pour le créole un champ inépuisable où il trouve toujours des expressions et des images pleines de fantaisie. Les chansons populaires de cette collection en sont une preuve convaincante. Il est vrai que bien des comparaisons se retrouvent, par exemple celle des deux nègres qui apparaissent en rêve à l'amant pour le tuer: «c'étaient tes yeux noirs, qui se sont fixés sur moi chargés de colère»; cette comparaison se retrouve dans le «Parreño» mexicain aussi bien que dans une cucca chilienne. Les chansons d'amour sont chantées par jeunes et vieux et ces hommes qui mûrissent vite les apprécient de bonne heure. Pourtant, le garçon de 9 ans dans la bouche duquel j'ai entendu la chanson mexicaine No. 4, toute ardente d'amour, comprenait-il bien tout ce qu'exprime le texte de cette chanson? C'est ce que j'ignore.

sfz. of the tone over which it is placed. The staccati, on the other hand, are more likely to be left to the taste of the performer. The pedal is to be made very free use of; yet here, too, the taste and discretion of the player must decide when and when not to apply it, except in those pieces where its use is specially noted.

The Creole Folksong

With the sole exception of a few nursery rhymes (see, for instance, the Venezuelan "La Perica") the Creole knows only love songs. The exceptions are hardly worth naming — a few satirical songs, some comic darky tunes (even here a love theme is sure to be interwoven), that is all. Friendship, martial exploits, the excitements of the chase, the joys of college and social life are not enough to awaken the musical strain in the Creole nature. The only patriotic songs are the so-called national hymns, of which every republic possesses at least one. With few exceptions, the latter are marches of the stereotype European variety, and most of them have not a trace of national character.

The erotic theme is, however, inexhaustible. For this the Creole never fails to find florid and imaginative expression. The folksongs in the present work bear eloquent testimony to the truth of this statement. Many similes are of course repeated: e. g. the simile of the two negroes who appear to the lover in a dream and are going to kill him: "and it was thy black eyes, gazing at me full of anger"; we shall meet with this figure not only in the Mexican "Parreño" but also in a Chilean cucca. These love ditties are sung by old and young, and are appreciated at a tender age by these people who themselves mature so early. I heard a nine year old boy sing the Mexican song no. 4 with all a lover's ardor; whether he fully comprehended what he was singing is more than I can say.



Die wichtigsten Regeln für die Aussprache des Spanischen

NB. Der wesentlichste Unterschied zwischen der Aussprache des Kastilianischen des Mutterlandes und der Sprache der Hispano-Amerikaner ist der, daß man in Spanien das z und ebenso das c vor e und i wie das englische scharfe th ausspricht, wogegen diese Buchstaben in Amerika identisch mit dem spanischen s, d. h. wie ein scharfes s (ss) im Deutschen ausgesprochen werden. Dieser letzteren Aussprache ist in den Liedern dieser Sammlung der Vorzug zu geben.

Man spricht demnach:

a, e, i, o, u wie im Deutschen aus, doch klingt i vor e in derselben Silbe (also unter einer Note) wie j; z. B. bien spr. bjën; quiero spr. kjerro.

ai, au und andere Diphthonge wie im Deutschen, doch ein wenig mehr getrennt.

y, wenn ein Vokal folgt, wie j; z. B. ya, yerno, ayer, wie ja, jerno, ajehr.

y, wenn es allein steht (bedeutet „und“), wird gesprochen i; ebenso ay (ach) wie a-i.

b weich im allgemeinen, und wenn es zwischen zwei Vokalen steht, fast wie w, etwa wie das zweite b in dem schnell gesprochenen Worte „beben“.

c vor a, o, u, wie k; z. B. canto, color, cura wie kanto, kolorr, kura.

c vor e und i wie ein scharfes s (ss); z. B. cerro, cinco wie sserro, ssinko.

d im allgemeinen weich; zwischen zwei Vokalen wie das weiche englische th in that, they; z. B. in querida, lado, sido usw. Dies ist wohl zu beachten!

Am Ende eines Wortes sehr weich, fast stumm (piedad, edad) wie pjadā, edā.

f wie im Deutschen.

g vor a, o, u wie im Deutschen (ganas, golpe, gusto).

g vor e und i wie das harte ch in „machen“ (nicht etwa wie in lächeln); z. B. gente, girar wie chente, chirar.

g in der Vorsilbe gua (Guadalajara, Guachinanga) klingt fast wie das deutsche h.

gue, gui = ge, gi.

h ist immer stumm.

j (spr. chota) wird stets wie das harte ch (also ebenso wie g vor e und i) ausgesprochen. Jota, jardin, jefe, joya, juro wie chota, char-din, chefe, choja, churo.

Les règles les plus importantes de la prononciation de l'espagnol

NB. La différence la plus essentielle entre la prononciation du castillan de la mère-patrie et celle de la langue de l'hispano-américain, c'est qu'on prononce en Espagne le z, ainsi que le c devant e et i, comme le th aspiré anglais, tandis qu'en Amérique ces lettres sont prononcées exactement comme l's espagnol, c'est-à-dire comme l's aspiré en français. Cette dernière prononciation doit être choisie de préférence dans les chansons de cette collection.

On prononce donc :

a, i, o, y comme en français.

e toujours fermé, è.

u toujours ou.

ai, ei, oi, au ecc. toujours séparés, comme aï, éï, oï, aou ecc.

b doux, surtout entre deux voyelles, presque comme le w anglais.

c comme en français.

d doux, surtout entre 2 voyelles, presque comme le th doux en anglais (dans «that»); par exemple querida, lado, sido. A la fin d'un mot le d est presque muet).

f comme en français.

g devant a, o, u comme en français (sauf en «gua» — Guadalajara, Guachinanga — où il est presque muet).

Devant e et i le g est prononcé comme le j espagnol.

h comme en français.

j, appelé jota, se prononce de la gorge, comme un h fortement aspiré (également comme le ch fort dans l'allemand dans «machen»).

The most important Rules of Spanish Pronunciation

The salient difference in the pronunciation of the Castilian Spanish of the mother country and the idiom of the Spanish-Americans concerns the letters z and c. In Castilian, the z always, and the c before e and i, are pronounced like our th in "thin", whereas in American Spanish they have the hissing sound of Spanish s (like the sharp s in English). It is preferable in the songs of this collection to retain the American pronunciation.

The sounds are pronounced as follows:

a as in father.

e like ai in bait. Spanish e is never silent.

i as in machine. When i precedes e in the same syllable (i. e. under one and the same note) it is sounded like consonant y. e. g. bien is pronounced byën; quiero = kyerro.

o as in oh; e. g. = note.

u like oo in boot.

Spanish vowels, unlike English are pronounced clear and full, never flattened and blurred. The beauty of Spanish enunciation in singing depends largely on careful pronunciation of the vowels.

Spanish diphthongs are not quite diphthongs: i. e. they do not so completely fuse into one sound that the separate sound of their component parts is indistinguishable.

ai sounds like ah-ee quickly spoken.

au like ah-oo, a little more separated than ou in house.

ei like ai-ee quickly spoken.

y followed by a vowel sounds like our consonant y; e. g. ya, yerno, ayer = yah, yairno, ayair.

y when it forms a word by itself (meaning "and") sounds like Spanish i. ay (= meaning ah!) is pronounced ah-ee.

b is not explosive as in English. It is an intermediate sound between our b and v. Place the lips as though going to say "b", yet without compressing them; holding them in this position, try to say v, the resulting sound corresponds to Spanish b.

c is hard (i. e. like k) before a, o, u. E. g. canto, color, cura = kanto, kolorr, koorra.

c is soft (i. e. like sharp s) before e and i. E. g. cerro, cinco = serro, sinko.

d between two vowels sounds like th in that. E. g. querida, lado, sido etc. This must not be forgotten. Final d is pronounced in the same way, only very faintly (piedad, edad).

f as in English.

g is hard (i. e. as in gone) before a, o, u (ganas, golpe, gusto) and the u is not pronounced in gue, gui.

g before e and i is soft, that is, it has the guttural sound of ch in the Scotch word loch. E. g. gente, girar. The sound is difficult, and needs a good deal of practising.

g in the prefix gua (Guadalajara, Guachinanga) sounds almost like English h.

h is always silent.

j is pronounced always like Spanish soft g or ch in Scotch. Jota, jardin, jefe, joya, juro.

l wie im Deutschen, dagegen **ll** wie **lj**. Llano, lleno, hallar, aquello spr. ljano, ljeno, aljar, akeljo.

m, n, p wie im Deutschen.

ñ wie **nj**; z. B. año = ängo.

q steht immer vor **u** und wird wie **k** gesprochen. Que, porqué, quien, aquel spr. keh, porkeh, kjën, akell.

r stets scharf (dental), ähnlich wie im Italienischen.

s stets scharf wie **ss** in reißen. Ein weiches **s** gibt es im Spanischen nicht!

t wie im Deutschen.

v spr. wie **w**; z. B. ver, virtud, vara, vuelta spr. wër, wirtu, wara, wuelta. (x ist veraltet, dafür schreibt man jetzt j).

z ebenso wie das spanische **s**, also scharf wie in reißen; corazon spr. korasson.

k und **w** existieren im Spanischen nicht.

ch spr. wie **tsh**; chiquito spr. tshikito.

Die Akzente. Die Regeln für die Akzente hier anzugeben, erscheint überflüssig, da sie sich im Gesang von selbst ergeben. Zu beachten ist nur, daß im Gesang die natürlichen Akzente oft merkwürdig verschoben werden. In der Sprache heißt es z. B. corazon (spr. korassón, mit dem Akzent auf der 3. Silbe). Im Gesang heißt es aber öfters korásson (Akzent auf der 2. Silbe). So wird das Wort Vidalita (das seinen natürlichen Akzent auf der 3. Silbe hat) in dem argentinischen Liede wie Widalitah (Akzent auf der 4. Silbe) gesprochen u. ähnl.

Für den Sänger ist besonders zu beachten, daß, wenn ein Wort mit einem Vokal schließt, und das nächste Wort wieder mit einem Vokal beginnt, so werden diese beiden Vokale derartig zusammengezogen, daß der erste ganz schwach, der zweite um so deutlicher ausgesprochen wird. Z. B. Mi vida es triste. Mi hermosa. Llano el. Rico iman. Bella ilusion.

Kurze Rekapitulation

c vor **e** und **i** }
z } wie **ss**.
s }
g vor **e** und **i** }
j } wie **ch**.

gue, gui = ge, gi.
ch wie **tsh**.

ll wie **lj**.

ñ wie **nj**.

qu wie **k**.

v und **b** zwischen zwei Vokalen wie **w**;
d zwischen zwei Vokalen sehr weich (engl. that), **h** stumm. Sonst alles wie im Deutschen.

l, m, n, p, q comme en français; mais **ll se mouille toujours comme dans «million» et il faut observer que le n nasal (comme dans «pardon») n'existe point en espagnol.**

ñ comme **gn** en français (signe, daigner).

r se prononce fort; **rabia** comme **rrabia**.

s toujours fort! **rosa** comme **rōssa**.

t, v comme en français.

z comme le **s** espagnol.

k, w n'existent pas; au lieu de **x** on écrit aujourd'hui toujours **j**.

ch comme **tch**.

Les accents. Il paraît superflu d'indiquer ici des règles pour les accents, qui sont indiqués suffisamment par le chant. Il faut remarquer seulement que l'accent naturel est souvent déplacé par le chant d'une façon singulière. Dans la langue courante on prononce par exemple corazon (pron. corasson, avec l'accent sur la troisième syllabe), tandis qu'on prononce fréquemment dans le chant corásson, avec l'accent sur la deuxième syllabe. C'est ainsi que le mot Vidalita, qui a naturellement l'accent sur la troisième syllabe, est prononcé dans la chanson argentine vidalitah, avec l'accent sur la dernière syllabe, etc.

Le chanteur devra remarquer particulièrement que lorsqu'un mot est terminé par une voyelle et que le mot suivant commence également par une voyelle, ces deux voyelles sont contractées de telle sorte que la première se prononce très faiblement, et la seconde d'autant plus accentuée. Par exemple: Rico iman. Bella ilusion. Mi hermosa.

Brève répétition

e comme **è**, **u** comme **ou**.
g devant **e, i** }
j } de la gorge.

ll comme dans **million**.

r comme **rr**.

s, z comme **s** fort.

n jamais nasal, **ñ** = **gn**.

ch comme **tch**.

b, d entre 2 voyelles et à la fin très-doux.

ai, ei, oi, au = **aï, éï, oï, a|ou**.

Le reste comme en français.

l as in English. **ll** as in brilliant. E. g. llano, lleno, hallar, aquello = lyano, lyaino, alyar, akailyo.

m, n, p as in English.

ñ as **ni** in union. E. g. año = annyo.

q is always followed by **u**: **qu** sounds like **k**. E. g. que, porqué, quien, aquel = kai, porkai, kyenn, akell.

r is always rolled with the tip of the tongue placed just back of the teeth, as in Italian. It has nothing in common with English **r**, and is not a faint sound. **rr** is forcibly trilled.

s is invariably sharp as in "hiss". It never has the sound of our **z**.

t as in English.

v as in English.

x is now obsolete, having been superseded by **j**.

z as Spanish **s**. E. g. corazon = korassón.

There is no **k** nor **w** in Spanish.

ch sounds like **tch**, and is pronounced with more explosive force than the English **ch**.

Accent. It seems superfluous to give rules for accent, as the accent takes care of itself in singing. One only needs to bear in mind that the natural accent is often curiously shifted to another syllable in singing. For example: corazon is pronounced in ordinary speech korassón, with the stress on the third syllable. Yet in singing, the stress often falls on the second syllable. Similarly, vidalita is naturally accented on the third syllable, but in the Argentine song the final syllable is stressed (Vidalitáh). The instances might be multiplied.

Singers are asked to notice carefully the blending of the final vowel of one word when the next word begins with a vowel or **h**. That is to say, the first vowel is spoken very faintly, whereas the second vowel is sounded all the more distinctly. E. g: Mi vida es triste. Mi hermosa. Llano el. Rico iman. Bella ilusion.

Brief Survey

c before **e** and **i** }
z } like sharp **s**.
s }
g before **e** and **i** }
j } like **ch** in Scotch loch.

r is dental and trilled.

ch like **tch**.

ll as in brilliant.

ñ as in union.

qu like **k**.

b nearer our **v**.

d between vowels like **th** in that, **h** silent. Vowels as in the continental pronunciation of Latin. The other sounds as in English.



I

Mexiko

Mexique † Mexico



Aufführungsrecht vorbehalten.

1

Habanera von der Westküste Mexikos

Havanaise de la côte occidentale du Mexique ♪ Habanera from the West Coast of Mexico

Dieses ist das älteste Stück meiner amerikanischen Sammlung. Es mag als Einführung in die Musik des mexikanischen Volkes dienen. Ich lernte es in San Franzisko im Jahre 1882 kennen. Es stammt aus dem Küstenstrich Mazatlan-Acapulco und ist im Lande selbst gleich einer Anzahl der folgenden Stücke inzwischen gänzlich vergessen worden. Ich mache ganz besonders auf das sehr langsame Tempo dieser Habanera aufmerksam.

C'est le plus ancien morceau de ma collection américaine. Il pourra servir d'introduction à la connaissance de la musique du peuple mexicain. Je l'ai entendu pour la première fois à San Francisco en 1882. Il est originaire de la côte de Mazatlan-Acapulco, et dans le pays même il a été complètement oublié dans l'intervalle, de même qu'un certain nombre des morceaux suivants. Je ferai remarquer tout particulièrement la mesure très lente de cette habanaise.

This is the oldest piece in my American collection, and it may as well answer the purpose of an introduction to the popular music of Mexico. I first heard it in San Francisco in 1882. It originated in the coast district of Mazatlan-Acapulco, and like a number of other pieces of this collection, has since been completely forgotten by the native population. Special attention is called to the very slow time of this habanera.

Molto andante ♩ = 72

mf m.d. *sempre staccato*

m.s.
Pedale discretamente

f *p* *f*

con Pedale

p *ff* *3*

p *pp glissando* *f*

p *ff* *p* *ff*

p *pp glissando*

mp *p* *staccato sempre*

più p

m.d. *ppp*

*) Für die Ausführung zum Tanz an Stelle der obigen Takte:

*) Dans l'exécution comme une danse, on joue:

*) When executing as a dance one plays:

Un Beso! (Man hört das von den Tanzenden nachgeahmte Geräusch eines Kusses.)

pp *m.d.*

etc.

On entend le bruit d'un baiser imité par les danseurs.

One hears the smack of a kiss imitated by the dancing couples.

2

La Perla de Mazatlan

Lied von der Westküste von Mexiko

Chanson de la côte occidentale du Mexique † Song from the West Coast of Mexico

Ein Lied in der Habaneraform. Ich notirte dieses Lied nach dem Vortrag einer jungen Mexikanerin, der „Perle von Mazatlan,“ für die es geschrieben war, im Jahre 1882. Der Text lautet:

Chanson de la forme de la havanaise. J'ai noté cette chanson en écoutant une jeune Mexicaine, la „Perle de Mazatlan,“ pour qui elle avait été écrite, en 1882. Le texte est le suivant: | A song in the form of an habanera. I noted this song down after hearing it sung by a young Mexican lady, the „Pearl of Mazatlan,“ for whom it had been written in 1882. The text reads:

Eres, niña, graciosa y dulce,
Sonrisa del rico iman,
Por eso te llaman⁵ Rosá, la linda
Perla de Mazatlan.
Son⁷ falsas tus ilusiones,
¹Angel⁸ de mis énsueños,⁹
³Bellá¹⁰ ilusion, dulce memoria
Que han sido gratas al ⁴corazon¹¹.

Wie, holdes Mädchen, lächelst du lieblich,
Du, Wonne des reichen Iman,
Drum nennen dich alle Rosa,
Die schöne Perle von Mazatlan.
Ach, falsch ist all dein Wähnen,
Engel du meiner Träume,
Laß deine Tränen, schau meinen Schmerz
Der mich bedrückt und der mich beglückt,
ach du, mein Herz.

*Tu es, fillette, gracieuse et douce,
La joie du riche iman,
C'est pourquoi on t'appelle la rose, la belle
La perle de Mazatlan.
Mais tes illusions sont fausses.
Ange de mes rêves,
Belle illusion, doux souvenir,
Qui fut si doux à mon cœur.*

O maiden, sweet and comely,
Darling of the rich iman,
That's why they call thee Rosie,
Fair pearl of Mazatlan.
False and vain are all thy hopes,
Angel of my dreams,
Fair illusion, sweet memento,
That were so pleasing to my heart.

NB. Iman bedeutet Magnat. Man beachte nach der breiten Melodie die hüpfenden Schritte kurz vor dem Schluß, im dritt- und viertletzten Takt, die charakteristisch für die mexikanischen Habaneras sind.

NB. Iman veut dire gros fermier. Remarquer après la large mélodie les pas sautillants qui précèdent immédiatement la fin, dans la troisième et quatrième avant-dernière mesure, et qui caractérisent les havanaises mexicaines. | NB. Iman means magnate. Notice how the swinging melody is followed just at the close in the third and fourth beats before the last by skipping steps, which are a characteristic of the Mexican habaneras.

Deutsche Aussprache: Das s immer scharf (wie in reißen). ¹anchel, ²enssuenjos, ³belja, ⁴korasson.

Prononcer chaque lettre. U = ou, n = enne, ñ = gn, s et z = ç, g devant e et i, et j = kh, ch = tch. Voir pages 13-15 de l'introduction.

Engl. pron. Vowels clear. Roll the r. g before e-Scotch ch. ⁵lyaman ⁶rössa ⁷sön ⁸anchail ⁹ainswainyöss ¹⁰bailya ¹¹korassön

2. La Perla de Mazatlan

Andante con moto *p*

E - res ni - ña gra - cio - sa y dul - ce son -

à la guitarrre
p *m.d.*

ri - sa del ri - coi - man, por e - so te lla - man Ro - sa, la lin - da

per - la de Ma - zat - lan. 1. - lan. 2. *f* Son fal - - -

- sas tus i - lu - sio - nes, an - - - gel de mis en -

sue - ños, be - lla i - lu - sion dul - ce me -

ff
mo - ri - a que han si - do gra - tas que han si - do gra - tas al co - ra -

p con grazia

1. 2.
zon Son

Da Capo der 1. Vers §
 A répéter le 1^{er} vers §
 The 1st strophe to be repeated §
 Da Capo al segno ⊕
 e Coda

⊕ Coda
lan.

poco rit.

A Media Noche Um Mitternacht

Habanera aus der Hauptstadt von Mexiko

A minuit



At midnight

Havanaise de la capitale du Mexique

Habanera from the City of Mexico

Habanera komponirt von J. Alvilez und bei Wagner & Levien in Mexiko zu Anfang der 1880er Jahre erschienen. Bis in die tiefe Nacht hinein pflegt in der Hauptstadt von Mexiko das Volk auf der Plaza de armas zu spaziren. In den 80er Jahren wurde, wenn das Publikum um Mitternacht (span. a media noche) aus den Theatern kam, nicht selten diese damals neue und schnell beliebte Danza von der auf der Plaza musizirenden Kapelle begehrt. Im Augenblick fanden sich die Paare, die vornehmen schönen Guachinangas in der Mantilla mit ihren eleganten Caballeros, die rotbraunen Mädchen aus dem Volk mit ihren schlichten kräftigen mozos, und unter dem flimmernden Tropenhimmel, in den herrlichen Palmenanlagen der Plaza entwickelte sich diese sinnlich-träumerische Habanera, die heute in Mexiko verschollen und vergessen ist. Für den Vortragenden: Sehr langsam und mit Ausdruck!

Havanaise composée par J. Alvilez et parue peu après 1880 chez Wagner & Levien à Mexico.

Le peuple a l'habitude de se promener très avant dans la nuit sur la Plaza de armas de la capitale de Mexico. De 1880 à 1890, quand le public sortait des théâtres à minuit (en espagnol a media noche), on demandait fréquemment à l'orchestre qui se trouvait sur la place de jouer cette danse qui était alors nouvelle et qui fut bientôt en faveur. En un instant les couples se formaient, les belles guachinangas distinguées dans leur mantille et leurs élégants cavaliers, les filles brunes du peuple avec leurs rudes et robustes mozos, et sous le ciel scintillant des tropiques, parmi les magnifiques palmiers de la Plaza, on voyait se développer cette havanaise rêveuse et sentimentale, qui est aujourd'hui complètement oubliée à Mexico.

Pour l'exécutant: très lentement et avec expression!

Habanera composed by J. Alvilez and published by Wagner & Levien in the City of Mexico early in the eighties of the last century.

The inhabitants of the Mexican capital are in the habit of promenading on the Plaza de armas till late at night. It not infrequently happened in the eighties that the playgoers, coming from the theatres at midnight (Spanish: a media noche), requested this danza from the band which was playing in the Plaza. The piece was new then, and soon became a favourite. The couples paired off at once: the fair and aristocratic guachinangas adorned in their mantillas, and dancing with their stylish caballeros; the sun-burned damsels of plebeian birth, with their plain, stalwart mozos as partners; under the starry, tropic sky and the superb palm-trees of the Plaza was danced this sensuous, dreamy habanera, of which to-day even the very name is forgotten in Mexico.

For the pianist: very slow and with expression!

Molto lento

The musical score is written for piano in 4/8 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of four systems of music. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes a first ending marked "1. Fine." The second system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic with the instruction "ma dolce" and "con molto espressione". The third system includes dynamics *p* and *pp*, and the instruction "espr.". The fourth system includes the instruction "smorzando" and ends with a first ending marked "1. a tempo" and a second ending marked "2.". Pedal markings include "Ped.", "sempre Pedale", "senza Pedale", and "Pedale". The score concludes with "D. C. al Fine." and the number "S. 9708 A".

4

Yo no sé que decir

Ich weiß nicht, was ich sagen soll

Volkslied von der Tierra templada in Mexiko

Je ne sais pas que dire

Chanson populaire de la tierra templada du Mexique



I don't know what to say

Popular song from the tierra templada of Mexico

Ich hörte dieses Lied in Orizaba im Jahre 1884 von einem 9jährigen Knaben. Während ich die Noten aufschrieb, notierte ein zufällig anwesender deutscher Schullehrer den spanischen Text. Dieser lautet:

J'ai entendu chanter cette chanson par un jeune garçon de 9 ans à Orizaba en 1884. Pendant que je notais la musique, un instituteur allemand qui se trouvait là par hasard notait le texte espagnol. Ce texte est le suivant:

I heard this song sung by a nine year old boy in Orizaba in 1884. While I was taking down the notes, a German school master, who happened to be present, wrote down the Spanish words. They are as follows:

Yo no sé que decir⁹ lo que
En el alma siento tanto,
Yo no sé si el sufrir será
El consuelo¹⁰ de mi llanto¹¹.
Ven y calma este fuego
Que devora mi pecho,¹²
Por piedad te lo ruego¹³
¹⁴Que no me olvides, mi amor!
Ven a mis brazos¹⁵, dueño¹⁶ mio, ángel¹⁷ de amor,
Que él que te adora te ama con el alma,¹⁸
Ven y consuella el corazón
Que triste llora¹⁹ en su aflicción.²⁰

Weiß nicht zu sagen, was
in der Seele ich so tief fühle,
weiß nicht, ob all das Leiden
mich über mein Weh trösten wird.
Komm und erlöse das Feuer,
das meine Brust verzehrt;
ich flehe dich an,
vergiß mich nicht, mein Lieb!
Komm in meine Arme, Herrin, du, Engel
meiner Liebe;
ich bete dich an und liebe dich von ganzer
Komm und tröste dieses Herz, [Seele.
das traurig weinet in seinem Schmerz.

*Je ne sais comment dire
Ce que ressent mon âme.
Je ne sais si la souffrance sera
La consolation de ma plainte.
Viens et calme ce feu
Qui dévore mon sein.
Par pitié je t'en prie,
Ne m'oublie pas, mon amour!
Viens dans mes bras, bien-aimée, ange
de mon amour,
Car celui qui t'adore t'aime de toute son
Viens et console le cœur [âme,
Triste qui pleure dans son affliction.*

I know not what to call it
That in my soul I feel,
I know not, will the anguish
Console me for my tears.
O come and quench this burning
Which doth consume my breast,
Have mercy, thou, I pray thee
Forget me not, my love!
Haste to my arms, beloved angel mine,
That thy adorer love thee with his soul,
O come and soothe the heart
Which weepeth sadly and distressed.

Dtsch. Ausspr: Das s stets scharf! (sé = sseh u.s.w.)
1)ljanto, 2)dewora, 3)petscho, 4)keh, 5)brassos, 6)duenjo,
7)anchel, 8)ljora.

Prononcer chaque lettre. U = ou, n = enne,
ñ = gn, s et z = ç, g devant e et i, et j = kh,
ch = tch. Voir pages 13-15 de l'introduction.

Engl. pron. Vowels clear. Roll the r. g before
e = Scotch ch. 9) daisseer 10) cōnswailo 11) lyanto
12) rwaigo 13) kay 14) brassoss 15) dwainyo 16) an-
chail 17) cōn 18) aii 19) lyorã 20) aflissyon.

4. Yo no sé que decir

Con moto.

Yo no sé que de - cir lo que en el al - ma sien - to tan - to,

f

con Ped.

simile

yo no sé si el su - frir se - rá el con - sue - lo de mi llan - to.

Ven y cal - ma es - te fue - go que de - vo - ra mi pe - cho

por pie - dad te lo rue - go que no ol - vi - des mi a - mor.

p *più largo*

mf

un po' ritenuto

col canto

pp poco rit.

Molto andante

p

Ven á mis bra-zos due-ño mi-o an-gel de a - mor — que él que

mf

te a - do - ra te a - ma con el al - ma Ven y con - sue - la

f *p*

el co - ra - zon — que tris - te llo - ra que tris - te llo - ra en su a - fli -

1. *grazioso*

2. *grazioso*

cion Ven á mis llo - ra que tris - te llo - ra en su a - fli - cion.

El Parreño

Volkslied aus dem Norden von Mexiko

Chant populaire du Nord du Mexique



Popular song from the North of Mexico

Ein sehr beliebtes und in ganz Mexiko bekanntes Lied, dessen Ursprung im Norden des Landes, vielleicht in der Stadt Parral, nach der die Bewohner „Parreños“ genannt werden, selbst zu suchen ist. Ich habe es im Jahre 1884 in Chihuahua gesammelt. Der Text lautet:

Chanson très en faveur et connue dans tout le Mexique, originaire du Nord de ce pays, peut-être de la ville de Parral, dont les habitants sont appelés „Parreños.“ Je l'ai entendue en 1884 à Chihuahua. En voici le texte:

A very popular song, familiar to all Mexicans. It originated in Northern Mexico, perhaps in the city of Parral, whose inhabitants derive their name "Parreños" from the city. I obtained the song in 1884 in Chihuahua. The words are:

1. ¹Anoché² me confesé
Con¹⁵ un¹⁶ padre carmelita,
Y me dió de penitencia
Que besara tu ²boquita.
³Parreño si, Parreño no,
Parreño, dueño de mi corazón,
Parreño¹⁶ mio, me mueró⁷ por ti.
Bonita⁴ Guadalajara¹⁸
⁵Quien⁹ estuviera en el puente,
Con su negrita en los ⁶brazos;²⁰
⁷Borrachito de aguardiente.

2. Anoche ⁸soñaba⁹yo
Que dos negros me mataban.
Y eran tus ¹⁰hermosos²¹ojos²²
Que ¹²enojados²³ me miraban.
Parreño si, Parreño no,
Parreño, dueño de mi corazón,
Parreño mio, me muerdo por ti.
Bonita Guadalajara!
Quien estuviera en San Pedro²⁴
Tomando mucho Tequila
En ¹³compañía²⁵ de mi negro?

1. Gestern abend beichtete ich
einem Karmeliterpater,
und er vergab mir die Sünde,
daß ich dein Mündchen geküßt habe.
Parreño ja, Parreño nein,
Parreño, Herr des Herzens mein,
Parreño, ich sterbe für dich.
O schönes Guadalajara,
wer war doch auf der Brücke,
mit seiner kleinen Schwarzen in den Armen
und gar ein bischen angetrunken?
2. Gestern abend träumte ich
daß zwei Neger mich töteten,
und es waren deine schönen Augen,
die zürnend auf mich schauten.
Parreño ja . . . u. s. w.
O schönes Guadalajara,
wer war denn in San Pedro
und trank so viel Tequila
In Gesellschaft meines Schwarzen?

1. *Hier soir je me confessai
A un père carmélite,
Qui m'a donné pour pénitence
De baiser tes douces lèvres.
Parreño ci, Parreño là,
Parreño, bien-aimé de mon cœur,
Parreño, je me meurs pour toi.
O beau Guadalajara!
Qui était sur le pont,
Avec sa petite négresse entre les bras,
Ayant goûté à l'eau de feu?*
2. *Hier soir j'ai rêvé
Que deux noirs me tuaient,
Et c'étaient tes beaux yeux
Qui me regardaient courroucés.
Parreño ci, Parreño là,
O beau Guadalajara!
Qui était donc à Saint-Pierre,
Prenant tant de Tequila,
En compagnie de mon nègre?*

1. Yestreen unto a Carmelite
My sins I did confess;
He gave me absolution quite
For kissing thy dear lips.
Parreño, yes, Parreño, no,
Parreño, master of my heart,
Parreño, I am dying for thee.
O beauteous Guadalajara!
Who, pray, was standing on the bridge,
His coal-black lassie in his arms,
And a trifle too much brandy on?
2. Yestreen I had a dream
That two negroes me did slay,
And 'twas thy lovely eyes
That gazed upon me wrathfully.
Parreño yes, Parreño no,
O beauteous Guadalajara!
Who was it in San Pedro,
Indulging freely in Tequila,
In company with my darky boy?

Dtsch. Ausspr: Das s stets scharf! (confesé = konfesseh u. s. w.). ¹anotsche, ²bokita, ³Parrenjo, ⁴Huadalachara, ⁵kjen, ⁶brassos, ⁷borratschito, ⁸ssonjaba, ⁹jo, ¹⁰ermossos, ¹¹ochos, ¹²enochados, ¹³kompanjia.

Prononcer chaque lettre. U = ou, n = enne, ñ = gn, s et z = ç, g devant e et i, et j = kh, ch = tch. Voir pages 13-15 de l'introduction.

Engl. pron. Vowels clear. Roll the r. d between vowels = th in that. j = Scotch ch ¹⁴) anõtchè ¹⁵) cõn ¹⁶) Parrainyo ¹⁷) mwairo ¹⁸) Hwathalachara ¹⁹) kyain ²⁰) brassõs ²¹) airmõssõs ²²) õchõs ²³) ainochathes ²⁴) Paithro ²⁵) companyia.

Andante con moto

mf

Red. ad lib.

p

1. A - no - che me con - fe -
2. A - no - che so - ña - ba

p

sé — con un pa - dre car - me - li - ta. A - no - che me con - fe - sé — con
yo - que dos ne - gros me ma - ta - ban. A - no - che so - ña - ba yo - que

un pa - dre car - me - li - ta. Y me dió de pe - ni - ten - cia que
 dos ne - gros me ma - ta - ban. Ye - ran tus her - mo - sos o - jos que e - no -

be - sa - ra tu bo - qui - ta Y me dió de pe - ni - ten - cia que
 ja - dos me mi - ra - ban. Ye - ran tus her - mo - sos o - jos que e - no -

be - sa - ra tu bo - qui - ta } Pa - rre - ño si, — Pa - rre - ño no, — Pa - rre - ño
 ja - dos me mi - ra - ban. } Pa - rre - ño si, — Pa - rre - ño no, — Pa - rre - ño

due - ño de mi co - ra - zon. Pa - rre - ño si, — Pa - rre - ño no, — Pa - rre - ño

più Adagio
f la seconda volta pp

mi - o me mue - ro por - ti. Bo - ni - to Gua - da - - la - ja - ra quien es - tu -

f *la seconda volta pp*
con espressione

vie - ra en { el puen - te con su ne - gri - ta en los bra - zos bo - rra - chi -

{ San Pe - dro to - man - do mu - cho Te - qui - la en com - pa -

1. 2.

to ñia de a - guar - dien - te } Bo - ni - to ne - gro. **Tempo I.**

de mi ne - gro } *ff*

No sé nada

Ich weiß nichts

Habanera mexicana

Je ne sais rien ♪ I know nothing

Habanera für Klavier gesetzt von dem inzwischen verstorbenen Komponisten J. L. Fernandez Coca. Sie stammt aus dem Anfang der 1880er Jahre. Man beachte das gebundene synkopierte Achtel im Rhythmus der Begleitung. Diese Danza muß sehr langsam und ausdrucksvoll, dabei aber streng im Takt gespielt werden.

Havanaise composée pour le piano par J. L. Fernandez Coca, qui est mort depuis. Elle date de quelques années après 1880. Remarquer la croche liée et syncopée dans le rythme de l'accompagnement. Cette danse doit être jouée très lentement et avec beaucoup d'expression, en même temps qu'avec un rythme strictement en mesure.

Habanera for the piano by J. L. Fernandez Coca, who has since died. The piece dates from the early eighties of the nineteenth century. Notice the tied syncopated eighth in the rhythm of the accompaniment. This danza must be played slowly and expressively, yet in perfect time.

Lento
legato

mf con espressione

f

con pedale

grazioso

p

molto legato

molto espressivo e dolce

delicato

p dolce poco rit.

mf

Jarabe Tapatio

Volkstanz von Guadalajara

und bekannt im ganzen Innern von Mexiko

Danse populaire de Guadalajara
et connue dans tout l'intérieur du Mexique



Popular dance of Guadalajara
and known all over the interior of Mexico

(Gesammelt 1884.) Ein bei den Tapatios, d. h. den Bewohnern von Jalisco beliebter, aber in ganz Mexiko bekannter Tanz. Beim Jarabe bewegen sich Tänzer und Tänzerin in grotesk-graziösen Figuren vor und um einander, ohne sich jedoch zusammenzuschließen. Die Bewegung der Füße – an den spanischen zapateado erinnernd – ist das Wesentliche des Tanzes. Der Tänzer pflegt auch seinen großen mit Silbertalern geschmückten Hut seiner Dueña vor die Füße zu werfen, die dann um den Hut herumtanzt. Soll der Tanz beendet werden, so ergreift sie den Hut und stülpt ihn ihrem Caballero wieder auf den Kopf. Zu dem Tanz wird der folgende Text von den Umstehenden gesungen:

(Recueillie en 1884). Danse très estimée des Tapatios, c'est-à-dire des habitants de Jalisco, mais connue dans tout le Mexique. Dans le Jarabe, les danseurs décrivent des figures moitié gracieuses, moitié grotesques, en face et autour l'un de l'autre, sans cependant jamais s'enlacer. Les mouvements des pieds – qui rappellent le zapateado espagnol – sont l'essentiel de cette danse. Le danseur jette aussi d'habitude aux pieds de sa dueña son grand chapeau orné de larges pièces d'argent, et la danseuse pirouette autour de ce chapeau. A la fin de la danse, elle le ramasse et le remet sur la tête du danseur. Pendant la danse les assistants chantent le texte suivant:

(Obtained in 1884.) A favourite dance of the Tapatios, i.e. the inhabitants of Jalisco, yet known all over Mexico. During the Jarabe the lady and her partner dance grotesque, but graceful figures in front of and around each other, though without uniting as in round dances. The movement of the feet reminds one of the Spanish zapateado, and is the essential feature of the dance. The gentleman wears a big hat adorned with silver dollars, this he casts at the feet of his dueña, who then dances around it. To end the dance, she snatches the hat and puts it jauntily on her caballero's head. The bystanders sing the following words as an accompaniment to the dance:

Si ²quieres¹⁰, vamos para ³Jerez¹¹,
A ver ⁴aquella¹²...
Que ⁵hace muy ⁶bien¹³ con los ⁷piés¹⁴.
Te compré tus zapatitos
Te salieron colorados,
Póntelos, que estan bonitos,
⁸Aunque¹⁵ estén ⁹enchancatados¹⁶.

Wenn du willst, gehen wir nach Jerez
um die zu sehen, die es am besten
mit den Füßen versteht.
Ich habe dir deine Schuhchen gekauft,
sie sind (zwar) rot geworden,
zieh sie (aber) an, denn sie sind ganz hübsch,
obwohl ein bischen abgenutzt.

*Si tu veux nous irons à Jerez,
Pour voir celle
Qui sait si bien mouvoir ses pieds.
Je t'ai acheté tes souliers,
Et quoiqu'ils soient devenus un peu rouges,
Mets-les, car ils sont beaux,
Quand bien même ils seraient un peu usés.*

We'll go to Jerez, if thou wilt,
To see the girl
Who is so graceful with her feet.
The little shoes I bought thee
Are getting red, I know, yet
Put them on, they 're pretty still,
Even if they are no longer new.

Dtsch. Ausspr: ¹Charabe (d. i. mexikanisches Lied). ²kjerres, ³Chores, ⁴akelja, ⁵ässe, ⁶bjën, ⁷pjess, ⁸aunke, ⁹entschanklatados.

Prononcer chaque lettre. U = ou, n = enne, ñ = gn, s et z = ç, g devant e et i, et j = kh, ch = tch. Voir pages 13-15 de l'introduction.

Engl. pron. Vowels clear. Roll the r. d between vowels = th in that. j = Scotch ch. ¹⁰ keeairëss ¹¹ chairëss ¹² akailya ¹³ byën ¹⁴ peeaiiss ¹⁵ aoonkai ¹⁶ aintchancatathöss.

7. Jarabe Tapatio

Allegro moderato

f
con Ped.

1. 2.
Si que - res

va - mo - nos 1. pa - ra Je - rez. 2. á Za - pot - lan. 1. 2. Si que - res, va - mo - nos pa - ra Je - rez. 2. á Za - pot - lan.

f

rez.) lan.) A ver á a - que - lla á a - que - lla a - que - lla y á ver á a - que - lla y á - que - lla a -

p *crescendo*

sempre crescendo

que - lla á ver á a - que - lla a - que - lla á - que - lla a - que - lla que

sempre crescendo

f 1. *Meno mosso* *Fine* *p*

ha - ce { muy bien con los piés } Si quie - res pan Te com - pré tus za - pa -
 tan sa - bra - so pan

f *Fine* *p*

p

ti - tos, te sa - lie - ron co - lo - ra - dos pón - te - los que e - stán bo -

p

Dal segno § al Fine §

ni - tos aun - que e - stén en - chan - cla - ta - dos. Si quie - res

Dal segno § al Fine

8

La Sultana

Habanera von Mexiko

Havanaise du Mexique ♣ Mexican Habanera

Ein Lied im Habanerastil komponiert von Pedro Antonio Hoil um das Jahr 1880. Der Text ist von Anzures. Ursprünglich erschienen bei Wagner & Lewien. Der Text lautet:

Chanson dans le style de la havanaise, composée par Pedro Antonio Hoil vers 1880. Le texte est d'Anzures. A paru pour la première fois chez Wagner & Levien. Voici le texte:

A song in the habanera style composed by Pedro Antonio Hoil, about 1880; words by Anzures. The song was first published by Wagner & Levien. The words are as follows:

¹Gentil¹³ sultana de mis amores
 Idéal sublime de la ilusion,
²Angel¹⁴ flotante que mira en ³sueños¹⁵,
⁴Lleno¹⁶ de encantos mi ⁵corazon.
 Muda la noche, blancas ⁶estrellas¹⁷,
⁷Fajas¹⁸ estienden de clara luz¹⁹,
 Las tibias brisas enamoradas,
⁸Gimen²⁰ amantes en el ⁹sauz²¹.
 Ven tierna ¹⁰niña, linda morena,
 Con²² dulces trovas te ¹¹arrullaré²³,
 Y en tus rosados labios de grana,
 Besos ¹²quemantes²⁴ imprimiré.

O sanfte Herrin meiner Liebe,
 Du meiner Träume geliebtes Bild,
 Du Engel, der du herniederschaut
 In meine Träume, so sanft und mild.
 Nacht ist so stille, Sterne hell leuchten
 Und ihre Strahlen von reinstem Licht.
 Zephire spielen, sterblich verliebte,
 Im Weidenengebüsch.
 Komm, zartes Mädchen, du schöne Braune,
 Mit süßen Liedern wieg ich dich ein,
 Küß ich erst deine Rosenlippen,
 Dann, teures Mädchen, dann bist du mein!

*Gentille sultane de mes amours,
 Idéal sublime de l'illusion,
 Ange flottant aperçu dans mes rêves,
 Mon cœur est plein d'enchantement.
 La nuit est calme, les étoiles brillent,
 Lançant de clairs rayons de lumière,
 Les douces brises amoureuses
 Se jouent en amantes dans les saules.
 Viens, tendre fillette, o ma jolie brune,
 Je t'endormirai par de douces chansons,
 Et sur tes lèvres roses de grenat,
 Je déposerai d'ardents baisers.*

Gentle mistress of my love,
 Inspiration of my fond illusion,
 Angel, hov'ring o'er me, that in dreams
 Gazest on my enchanted heart.
 Hushed the night and bright the stars
 That softly shed their radiant beams,
 Zephyrs mild and fraught with love
 Sport in rapture 'mid the willow- trees.
 Come, dainty maid, my dusky beauty,
 Sweet songs shall lull thee to sleep.
 And on thy lips so rosy-red
 Burning kisses I'll imprint.

Dtsch. Ausspr: Das s stets scharf! ¹chentil, ²anchel, ³ssuenjos, ⁴ljeno, ⁵korasson, ⁶estreljas, ⁷fachos, ⁸chimen, ⁹ssa-uss, ¹⁰ninja, ¹¹arruljaré, ¹²kemantes.

Prononcer chaque lettre. U = ou, n = enne, ñ = gn, s et z = ç, g devant e et i, et j = kh ch = tch. Voir pages 13 - 15 de l'introduction.

Engl. pron. Vowels clear. Roll the r. g before e- Scotch ch 13) chenteel 14) anchail 15) swainyóss 16) lyaino 17) estraillyass 18) fachass 19) looss 20) cheemen 21) saoooss 22) eón 23) arroolyarai 24) kaimantess.

8. La Sultana

Andante

The piano introduction consists of two staves. The right hand features a series of chords and eighth notes, while the left hand plays a rhythmic accompaniment with eighth notes and triplets. The tempo is marked 'Andante'.

Gen - til sul - ta - na de mis a - mo - res

The vocal line begins with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, including triplets.

I - de - al su - bli - me de la i - lu - sion, An - gel flo -

The vocal line continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano accompaniment includes triplets and a melodic line in the right hand.

tan - te que mi - ra en sue - ños, lle - no de en - can - tos mi co - ra -

The vocal line continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano accompaniment includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, marked with a *simile* instruction.

zon. An - gel flo - tan - te que mi - ra en sue - ños lle - no de en -

The vocal line concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano accompaniment includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, marked with a *simile* instruction.

f can - tos *sost.* mi co - ra - zon, *a tempo p* lle - no de en - can - tos,

lle - no de en - can - tos *sost.* mi co - ra - zon. *a tempo p* Gen - til sul -

zon. *mf* Mu - da - la no - che blan - cas es - tre - llas,

Fa - jas es - tien - den de cla - ra luz, Las ti - bias bri - sas *simile*

e - na - mo - ra - das, Gi - men a - man - tes en el sa - uz

Ven tier - na ni - na, vien tier - na ni - na lin - da mo - re - na, con dul - ces

p e dolce

3

3

sempre stacc.

tro - vas con dul - ces tro - vas te a - rru - lla - ré, Yen tus ro - sa - dos la - bios de gra - na,

3

3

un po' più lento

Be - sos que - man - tes im - pri - mi - ré. Ven tier - na

rit.

più largo

1.

a tempo

rit.

a tempo

p

2.

ré.

3

f

Gen - til sul - ta - na de mis a -

Tempo I

p

p

mo - res, I - de - al su - bli - me de la i - lu - sion An - gel flo -

simile

tan - te que mi - ra en sue - ños lle - nos de en - can - tos mi co - ra - zon

An - gel flo - tan - te que mi - ra en sue - ños lle - no de en - can - tos, mi co - ra -

sost.

f *sost.*

zon lle - nos de en - can - tos lle - nos de en - can - tos . mi co - ra - zon.

a tempo *sost.*

a tempo *sost.*

a tempo *f* *ff*

9

La Golondrina

Die Schwalbe

Mexikanisches Volkslied

L'hirondelle
Chanson mexicaineThe swallow
Mexican song

Dieses Lied ist etwa zu Ende der 1870er Jahre komponiert worden und wurde bald zu einem der populärsten Lieder Mexikos. Auf den früheren bei Wagner & Levien in Mexiko erschienenen Ausgaben war Narciso Serradell als Tonsetzer genannt, in späteren Ausgaben erschien es als Volkslied ohne Angabe des Komponisten. Die ungeschickte und wenig reizvolle Begleitung dieser Ausgabe habe ich vollständig ändern müssen. Der Text lautet:

Cette chanson fut composée quelques années avant 1880 et devint bientôt une des chansons les plus populaires du Mexique. Dans les premières éditions, parues chez Wagner & Levien à Mexico, Narciso Serradell est indiqué comme compositeur, tandis que les éditions suivantes parurent comme chanson populaire sans nom d'auteur. J'ai dû changer complètement l'accompagnement malhabile et peu charmant de cette édition. Voici le texte de cette chanson:

This song was composed somewhere near the close of the seventies, and soon came to be one of the most popular Mexican tunes. The earlier editions by Wagner & Levien in Mexico ascribed the melody to Narciso Serradell, in the subsequent editions it appeared as an anonymous folksong. I have been obliged entirely to alter the awkward and unattractive accompaniment for the present edition. The text reads:

Adonde irá, veloz⁸ y fatigada,
La golondrina, que de ¹aquí⁹ se va,
O, si en el viento se ²hallá¹⁰ estraviada
Buscando abrigo y no lo encontrará.
³Junto¹ a mi ⁴lecho le pondré su nido,
Endonde pueda¹² la estacion¹³ pasar,
Tambien ⁵estoy en la ⁶region¹⁴ perdido,
O ⁷cielo¹⁵ santo, y sin poder¹⁶ volar.

Wohin fliegt wohl, flüchtig und ermüdet,
die Schwalbe, die dort von dannen zieht?
Ach wenn sie im Winde ihren Weg verfehlte
und Obdach suchte und es nirgends fände!
Dicht neben meinem Lager will ich ihr ein
Nestchen bauen,
wo sie die trübe Zeit verbringen mag.
Auch ich bin ja verloren in diesem Lande,
und, heiliger Himmel, ohne fliegen zu können.

*Où vas-tu, rapide et fatiguée,
Hirondelle qui t'en vas d'ici?
Oh si le vent te fait perdre ta route,
Si tu cherches un abri et ne le rencontres pas!
Près de ma couche je te ferai un nid,
Où tu pourras passer la saison,
Car moi aussi je suis perdu dans ces régions,
Et moi, juste ciel, je ne puis m'envoler.*

O whither soareth, in her weary flight,
The swallow that from here doth wing her way?
If, wind-lashed, she should stray from off her
course
In search of shelter which she could not find!
Close by my couch a nest so snug I'll build her,
Where she may tarry all the season through.
My bearings, too, are all uncertain in this land,
And, God in Heaven, I have no wings to fly.

Dtsch. Ausspr.: Das s stets scharf! ¹akih, ²alja, ³chunto, ⁴letscho, ⁵estoi, ⁶rechion, ⁷ssjelo. v = w.

Prononcer chaque lettre. U = ou, n = enne, n = gn, s et z = ç, g devant e et i, et j = kh ch = tch. Voir pages 13 - 15 de l'introduction.

Engl. pron. Vowels clear. Roll the r. d between vowels = th in that. g before e, and j = Scotch ch ⁸vailóss ⁹akee ¹⁰alya ¹¹choonto ¹²pwaitha ¹³éstassyon ¹⁴raicheeon ¹⁵syailo ¹⁶pothair.

9. La Golondrina

Molto andante

p A-don-de i -

espr.

p

con Ped.

rá ve-loz y fa - ti - ga - - da la go - lon - dri - na que de a - qui se

p

va o si en el vien - to se ha - lla es - tra - via - - da, bus - can - do a -

f

1. bri - go y no lo en - con - tra - rá. A - don - de i rá. Jun - to á mi

2.

f le - cho le pon - dré - su ni - do, en - don - de pue - da la es - ta - cion pa -

f *sempre f*

mf sar. Tam - bien es - toy en la re - gion per - di - do o cie - lo

mf

mp san - to y sin po - der vo - lar. Jun - to á mi lar.

mf

1. 2.

mp

El Butaquito

Mexikanisches Tanzlied

aus der Gegend von Puebla, Jalapa und Guanojuato

Chanson dansée du Mexique



Mexican dancing song

des environs de Puebla, Jalapa et Guanojuato

from the vicinity of Puebla, Jalapa and Guanojuato

Ich halte dieses liebenswürdige, über das ganze Land bekannte Liedchen für eine Perle unter den Liedern Mexikos. Der schlichte Text mag von den tiefen Empfindungen dieses Volkes für Liebe, die bei aller Sinnlichkeit doch keusch bleibt, Zeugnis ablegen. Besonders aufmerksam möchte ich auf das Kosewort *cielito* machen, das mir noch in keiner andern spanischen Dichtung begegnet ist. *Cielito*, das Diminutiv von *cielo*, Himmel, heißt also Himmelchen. *Butaquito* ist das Diminutiv von *butaco*, der Schemel. In den Wohnräumen der armen Bevölkerung kennt man keine Stühle, nur ein paar Schemel sind vorhanden. Der Text des Liedes lautet:

A mon avis, cette gracieuse chanson, qui est connue dans tout le pays, est une perle parmi les chansons mexicaines. La simplicité du texte témoigne des profonds sentiments de ce peuple pour l'amour, qui reste toujours chaste malgré l'ardeur des sens. Je ferai remarquer particulièrement le mot câlin cielito, que je n'ai encore rencontré dans aucun autre poème espagnol. Cielito, diminutif de cielo, signifie petit ciel. Butaquito est le diminutif de butaco, le tabouret. Les appartements de la classe pauvre n'ont pas de chaises et ne contiennent qu'une paire de tabourets. Voici le texte de cette chanson:

I consider this winning little song which is known all over the country, as one of the gems of Mexican lyrics. The simple, sincere words can be taken as a good example of the fervour of Mexican lovers: yet however sensuous their passion, it is always chaste. I should like to call special attention to the term of endearment, "cielito," which I have never found in any other Spanish poetry. *Cielito* is the diminutive of "cielo," (heaven), and means therefore "my little heaven?" "Butaquito" is the diminutive of "butaco," (footstool). The poor do not know what it is to have chairs in their quarters; only a few footstools are to be found there. The words run as follows:

1. Arrima tu ¹butaquito, ²cielito ³lindo,
Sientate en frente
Y verás lo que te ⁴quiero, ⁵cielito hermoso,⁶
Me alegro al verte.⁷
Cada ⁸vez⁹ que considero
En tu negra falsedad,
Me dan ganas de olvidarte
¹⁰Ja ja ja, que risa me da.

2. Tengo mi arreglo con¹¹ Pepa y ¹²estoy
Arreglado con¹³ Amparo
Y así me ¹⁴llaman mis padres
A todas horas desarreglado.
Cuando tu rostro divino
Me propongo contemplar,
Me dan ganas de morir
Ja ja ja, y de resusitar.

1. Rück heran dein Schemelchen, du hübsches
setz dich mir gegenüber, [Himmelchen,
und du wirst sehen, wie ich dich liebe
und mich freue dich zu sehen, du schönes
Jedes Mal wenn ich deine [Himmelchen.—
schwarze Falschheit überdenke,
hätte ich Lust dich zu vergessen!
Ha, ha, ha, wie muß ich doch lachen!

1. *Approche ton tabouret, mon beau petit
Assieds-toi près de moi, [ciel,
Et tu verras comme je t'aime, joli petit ciel,
Je me réjouis de te voir.
Chaque fois que je considère
Ta noire fausseté,
J'ai envie de t'oublier.
Ha ha ha, comme cela me fait rire.*

1. Move up thy little footstool, my pretty
And sit thee down before me, [little heaven,
And thou wilt see how deep's my love for thee,
my lovely little heaven,
And what a joy 'tis for me to look upon thee.
As often as I ponder
On thy black perfidy,
Fain would I forget thee,
Ha, ha, ha! how it makes me laugh.

2. Hab alles geordnet mit Pepa
und bin auch in Ordnung mit Amparo,
und doch finden mich meine Eltern
beständig unordentlich.
Wenn ich mir vornehme,
dein göttliches Antlitz anzuschauen,
möcht ich am liebsten sterben!
Ha, ha, ha, aber wieder auferstehen!

2. *Je me suis arrangé avec Pepa et je suis
Arrangé aussi avec Amparo,
Et pourtant mes parents m'appellent
Constamment désordonné.
Quand je me propose de contempler
Ton divin visage,
J'ai envie de mourir.
Ha ha ha, mais de ressusciter.*

2. I'm all squared up with Pepa,
Squared up, too, with Amparo;
And yet my parents chide me
All the time as anything but square.
And when the mood doth seize me
To look upon thy heavenly face
I fain would pass away,
Ha, ha, ha! but come to life again.

Dtsch. Ausspr: Das s stets scharf! ¹butakito, ²ssjelito, ³kjerro, ⁴wess, ⁵estoi, ⁶ljaman, ⁷hahaha.

Prononcer chaque lettre. U = ou, n = enne, ñ = gn, s et x = ç, g devant e et i, et j = kh, ch = tch. Voir pages 13-15 de l'introduction.

Engl. pron. Vowels clear. Roll the r. ⁸) boota-keeto ⁹) syaileeto ¹⁰) keeairo ¹¹) airmösso ¹²) vair-tai ¹³) vaiss ¹⁴) hahaha ¹⁵) cön.

Allegretto

sempre leggiero e staccato

mf

Ped. discretamente

simile

Detailed description: This block contains the first system of the piano introduction. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The music is characterized by light, staccato chords and a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The dynamic marking is mezzo-forte (mf). Pedal instructions include 'discretamente' and 'simile'.

mf

1. A -
2. Ten -

p

Detailed description: This block continues the piano introduction. It includes a first ending marked '1. A -' and a second ending marked '2. Ten -'. The dynamics shift to piano (p) for the second ending. The piano part continues with the same rhythmic accompaniment.

rri - ma tu bu - ta - qui - to cie - li - to lin - do sien - ta - te en fren - te y
go mi a - rre - glo con Pe - pa y es - toy a - rre - gla - do con Am - pa - ro ya -

come sopra

Detailed description: This block contains the first system of the vocal melody. The lyrics are written below the notes. The piano accompaniment continues with the same accompaniment as in the previous systems, marked 'come sopra'.

ve - rás lo que te quie - ro cie - li - to her - mo - so me a - le - gro al ver - te. A -
sí me lla - man mis pa - dres á to - das ho - ras des - a - rre - gla - do. Ten -

Detailed description: This block contains the second system of the vocal melody. The lyrics continue. The piano accompaniment remains consistent with the previous systems.

rri - ma tu bu - ta - qui - to cie - li - to lin - do sien - ta - te en fren - te y
go mi a - rre - glo con Pe - pa y es - toy a - rre - gla - do con Am - pa - ro ya -

Detailed description: This block contains the third system of the vocal melody. The lyrics conclude with the end of the phrase. The piano accompaniment continues to the end of the system.

ve-rás lo que te quie-ro cie-li-to her-mo-sa me a-le-gro al ver-te. Ca-da
si me lla-man mis pa-dres á to-das ho-ras des-a-rre-gla-do. Cuan-do

Un po' più lento

vez que con-si-de-ro en tu ne-gra fal-se-dad, me dan
tu ros-tro di-vi-no me pro-pon-go con-tem-plar me dan

con Ped.

(lachend)
riant
laughing

ga-nas de ol-vi-dar-te, ja, ja, ja que ri-sa me da. Ca-da
ga-nas de mo-rir ja, ja, ja y re-su-ci-tar. Cuan-do

vez que con-si-de-ro en tu ne-gra fal-se-dad, me dan
tu ros-tro di-vi-no me pro-pon-go con-tem-plar me dan

(lachend)
riant
laughing

ga-nas de ol-vi-dar-te, ja, ja, ja que ri-sa me da.
ga-nas de mo-rir ja, ja, ja y re-su-ci-tar.

11

La Pasadita

Mexikanisches Volkslied aus den 1840er Jahren

Chant populaire du Mexique † Mexican popular song
des années après 1840 from the years 1840-1850

Dieses Lied, obwohl es sicher wenig charakteristisch für mexikanische Musik ist, gilt doch als ein echtes Volksliedchen, dessen Ursprung auf den Krieg Mexikos mit den Vereinigten Staaten (1846) zurückzuführen ist. Der Text der Pasadita (wörtlich „der kleine Spaziergang“) lautet:

Bien que cette chanson soit certainement peu caractéristique pour la musique mexicaine, elle est considérée cependant comme une chanson bien populaire, qui date de la guerre du Mexique avec les États-Unis (1846). Voici le texte de la Pasadita (mot à mot „la petite promenade“).

Although this song certainly has little to do with Mexican music, it nevertheless passes for a genuine little folksong which owes its origin to the war between Mexico and the United States (1846). The words of the Pasadita, which means, literally translated, “the little promenade,” run as follows:

Una³ margarita, de esas de portal
Se fué con su Yanky en 'coche a pasear.
Le decia⁴ monona,²mucho bueno está,
Y á la pasadita . . . lairali, raila.

Eine Margarita, von jenen unter dem Torweg,
fuhr mit ihren Yankee spaziren.
Er nannte sie sein süßes Äffchen, — alles
ganz gut —
Und auf der Spazirfahrt . . . lirim larum la.

*Une Marguerite, parmi celles du portail,
S'en fut promener en voiture avec son Yankee.
Il l'appelait ma douce guenon, c'est très bon
Et à la promenade, . . . tralali et tralala.*

A Marguerite, of those by the archway,
Went driving with her Yankee.
He called her his little puss; they got on
famously.
And on the drive . . . la la, la la la la.

Dtsch. Ausspr.: Das s stets scharf! ¹kotsche, ²mütscho.

Prononcer chaque lettre. U = ou, n = enne,
¹n̄ = gn, s et z = ç, g devant e et i, et j = kh;
ch = tch. Voir pages 13-15 de l'introduction.

Engl. pron. Vowels clear. Roll the r. ³) oona
⁴) daisseea.

11. La Pasadita

Andantino *p*

U - na mar - ga - - ri - - ta

p

con Ped.

de e - sas de por - tal _____ se fué con su Yan - ki en co - che a pa -

se ar. _____ Le de - cia mo - no - na _____ mu - cho bue - no e -

mf *f*

poco rit. *a tempo*

stá _____ ya la pa - sa - di - ta, lai - ra li rai - la. _____

poco rit. *a tempo*

p

La Paloma

Mexikanisches Volkslied

Chanson mexicaine † Mexican popular song

Das bekannte mexikanische Volkslied, das sich die ganze Welt erobert hat. Dank den mühevollen Nachforschungen der Deutschen Gesandtschaft in Mexiko ist das mystische Dunkel, das den Ursprung und die Anfangsgeschichte dieses Liedes umgab, unlängst in ergibiger Weise durchleuchtet worden. Danach ist kaum zu zweifeln, daß Yradier, der bekannte spanische Volkskomponist, der Schöpfer des Liedes ist, und daß es etwa um das Jahr 1863 entstanden ist. (Sebastian de Yradier geb. 20. Jan. 1809 in Sauciego, gest. 6. Dez. 1865 in Vitoria — beide Orte in der Provinz Alava in Spanien). Der Name des Textdichters läßt sich mit Sicherheit nicht mehr feststellen. Olavaria y Ferraris, der Verfasser des Werkes „Historia del teatro en Méjico“, ebenso andere Zeugen jener Zeit behaupten, daß auch der Text von Yradier herrühre. Es steht fest, daß Yradier im Jahre 1861 mit General Chacon von Spanien nach Cuba kam. Ungewiß ist, ob er von hier auch das nahe Mexiko, das um die damalige Zeit eine verführerische Anziehungskraft, besonders auf das Theatervolk ausübte, besucht hat. Dafür scheint mir, vorausgesetzt daß Yradier als Textdichter in Betracht kommt, die Anfangszeile des Liedes (Als ich Habana verlieb) und gleich darauf die Erwähnung der Guachinanga, die dann im Mittelpunkt des Liedes bleibt, zu sprechen, gegenüber den Überlieferungen, nach denen die Sängerin Concha Mendez, die der Truppe des spanischen Dichters Zorrilla angehörte, und mit dieser im Jahre 1863 nach Mexiko kam, das Lied von Cuba aus eingeführt haben soll.

Ob Yradier eine mexikanische Melodie benutzt hat, wie einige Mexikaner behaupten, läßt sich nicht nachweisen. Fest steht nur, daß der Schluß, der von den Oesterreichern handelt, erst später hinzugedichtet (und auch hinzukomponiert?) worden ist.

Obschon das Lied zuerst in Spanien verlegt worden sein soll, ist jedenfalls sehr frühzeitig eine Ausgabe bei Nagel Succ., einer inzwischen eingegangenen Firma in Mexiko, erschienen. Nach der sehr flüchtigen Niederschrift dieser ersten Ausgaben zu urteilen, die in Europa anstandslos nachgedruckt wurden, dürfte der Komponist seiner Schöpfung kaum großen Wert beigemessen haben.

Tatsächlich wurde von der „Paloma“ zunächst in Spanien noch keine Notiz genommen; in Mexiko aber schlug das Lied ein. Auch dieser Umstand veranlaßt mich zu dem Glauben, daß es in Mexiko komponiert worden ist, und daß die Melodie oder der Text (ungeachtet der „Guachinanga“ und der später hinzugefügten Coda) irgend welche geistigen Berührungspunkte mit dem mexikanischen Volk hatten.

Wie gesagt, hat Concha Mendez die Paloma zum ersten Mal, wahrscheinlich im Jahre 1863, im Teatro Nacional der Hauptstadt von Mexiko gesungen. Die Wirkung soll eine unbeschreibliche gewesen sein. Noch 20 Jahre später wurde mir der Enthusiasmus des Publikums von Zeitgenossen geschildert. Die Sängerin wurde auf Händen getragen, vergöttert. Es heißt, daß die Paloma im Jahre 1865 am populärsten war und allgemein vom Volke gesungen wurde. Während der damaligen Revolution bildeten sich in allen Teilen des Landes die verschiedensten Parteien, deren eine „La Paloma“ als Parteilied sang. Aber nicht zu allen Zeiten war die Paloma so beliebt. Nach dem Siege der Revolution und dem Tode Maximilians sang Concha Mendez eines Abends wie so oft im Teatro Nacional dieses Lied. Der Pöbel piff und zischte und verlangte das Lied „Mamá Carlota“; Concha Mendez weigerte sich aber entschieden, das Schmähdied auf die unglückliche Kaiserin, von der sie nur Gutes erfahren hatte, zu singen und verließ die Bühne.

Man kann nicht gut von der Paloma sprechen, ohne Maximilians und seiner Gemahlin Charlotte zu gedenken, deren besondere Vorliebe für dieses Lied mir im Jahre 1884 von Zeitgenossen jener Epoche wiederholt geschildert wurde, obschon sich heute niemand dieser Tatsache mehr zu erinnern weiß. Übrigens besitzen die Angehörigen der kürzlich verstorbenen Concha Mendez ein Bild des Kaiserpaares, das die Widmung trägt „Der Sängerin der Paloma, Maximilian, Carlota.“ Eine vielverbreitete Legende, die in verschiedenen Varianten berichtet wird, sehe ich mich freilich genötigt, zu zerstören oder doch mit einer Reihe von Fragezeichen zu versehen: weder die Behauptung, daß Maximilian sich als besondere Gnade erbeten hatte, dieses Lied in den Stunden vor seinem Tode zu hören, noch die Erzählung, daß die Militärkapelle die Paloma spielte, als die Kugeln den Kaiser und seine Getreuen niederstreckten, läßt sich aufrecht erhalten. Die damaligen Zeitungen bringen darüber nichts; alte Militärs, unter ihnen ein General, der zu der Wachmannschaft des Klosters, in dem Maximilian gefangen saß, gehörte, erklärten dem Leiter des mexikanischen Staatsarchivs, daß diese Legenden jedes glaubwürdigen Hintergrunds entbehrten und daß das Singen unter den damaligen Verhältnissen eine Unmöglichkeit war. — Durch das oesterreichische Gefolge des Kaisers kam die Paloma zuerst nach Wien und nahm von hier ihren Siegesflug über alle Länder der Erde.

Alle gereimten Übersetzungen des Textes, die mir zu Gesicht gekommen sind, sind völlig unbrauchbar. Die meisten Übersetzer sahen auch die Schwierigkeit, ich möchte sagen Unmöglichkeit, dieses Gedicht zu übersetzen, ein; sie verließen gänzlich das Original und schufen irgend eine Banalität in Versen. Die Paloma sollte nie anders als mit dem Original-Span. Text gesungen werden. Der Vortragende beachte wohl: *sehr langsam*, wärmster Ausdruck und in der Begleitung im Baß schärfste Rhythmisierung. — Hier sind einige Strophen des Liedes:

Chanson populaire mexicaine bien connue qui a fait le tour du monde. Grâce aux recherches laborieuses de l'ambassade d'Allemagne à Mexico, le mystère qui enveloppait l'origine et l'histoire de cette chanson, a été éclairci récemment d'une façon assez complète. Il en résulte qu'on ne saurait plus guère douter que cette chanson est due à Yradier, le compositeur populaire espagnol bien connu, et qu'elle date à peu près de l'année 1863. (Sebastian de Yradier né le 20 janvier 1809 à Sauciego, mort le 6 décembre 1865 à Vitoria, — deux localités de la province d'Alava en Espagne). Il n'est plus possible de déterminer avec certitude le nom de l'auteur du texte. Olavaria y Ferraris, l'auteur de l'ouvrage „Historia del teatro en Méjico“, ainsi que d'autres témoins de cette époque prétendent que le texte est également d'Yradier. Ce qui est certain, c'est qu'Yradier

The well-known Mexican folksong, which has won recognition all over the globe. Thanks to the painstaking researches of the German Embassy in Mexico, the mystery which shrouded the origin and inception of this song has lately been cleared up to a large extent. These investigations leave scarcely any reason to doubt that Yradier, the noted Spanish composer of popular songs, was the creator of the „Paloma“ and that the song itself dates from 1863 or thereabouts. (Sebastian de Yradier was born on January 20, 1809 at Sauciego, and died on December 6, 1865 in Vitoria; both places are located in the Province of Alava in Spain). The name of the author of the words cannot be ascertained with certainty. However, not only Olavaria y Ferraris, the author of the „Historia del teatro en Méjico“, but also other witnesses of that period claim the words, too, as Yradier's work.

est allé d'Espagne à Cuba avec le général Chacon en 1861; on ignore toutefois s'il a visité d'ici le Mexique voisin, qui exerçait à cette époque une attraction séduisante, surtout sur les gens du théâtre. A mon avis ce qui pourrait le faire supposer, en admettant qu'Yradier soit réellement l'auteur du texte, c'est la première ligne de la chanson (Quand j'ai quitté La Havane) et immédiatement après le nom de la Guachinanga, dont il est constamment question dans toute la chanson, contrairement aux traditions suivant lesquelles la cantatrice Concha Mendez qui appartenait à la troupe du poète Zorilla et vint au Mexique avec cette troupe en 1863, aurait apporté la Paloma de Cuba.

Il est impossible de prouver si Yradier a utilisé une mélodie mexicaine, comme le prétendent quelques Mexicains; on sait seulement que la fin, qui parle des Autrichiens, n'a été ajoutée (avec la mélodie?) que plus tard.

Bien que cette chanson ait d'abord été, paraît-il, éditée en Espagne, une édition en a déjà paru de très bonne heure à Mexico chez Nagel succ., une maison qui a disparu depuis. A en juger par la reproduction très superficielle de ces premières éditions, qui ont été contrefaites en Europe, il semble que le compositeur n'ait pas attaché beaucoup de valeur à son oeuvre.

Il est certain qu'en Espagne on n'a d'abord fait aucune attention à la "Paloma" mais c'est au Mexique que cette chanson a fait fureur. Cette circonstance aussi me fait supposer qu'elle a été composée au Mexique, et que la mélodie ou le texte (malgré la "Guachinanga" et la "Coda" ajoutée plus tard) avaient des points de contact intellectuels avec le peuple mexicain.

Quoi qu'il en soit, Concha Mendez a probablement chanté la "Paloma" pour la première fois en 1863 au Teatro Nacional de la capitale du Mexique. Il paraît que l'effet a été indescriptible. 20 ans après, l'enthousiasme du public m'a encore été décrit par des contemporains. La cantatrice fut adorée et portée aux nues. On croit que la "Paloma" a été le plus populaire en 1865 et que le peuple la chantait généralement. Pendant la révolution de cette époque il s'est formé, dans toutes les régions du pays, les partis les plus différents, dont l'un avait adopté "La Paloma" pour sa chanson. Mais la Paloma n'a pas toujours été en faveur. Après le triomphe de la révolution et la mort de Maximilien, Concha Mendez chanta un soir cette chanson au Teatro Nacional, comme tant d'autres fois. La populace cria, siffla et exigea la chanson "Mama Carlota;" Concha Mendez refusa nettement de chanter cette chanson blessante pour la malheureuse impératrice qui ne lui avait fait que du bien, et elle quitta la scène.

Il n'est guère possible de parler de la Paloma sans dire un mot de Maximilien et de son épouse Charlotte, qui avaient une prédilection particulière pour cette chanson, comme des contemporains de cette époque me l'ont dit à plusieurs reprises en 1884, bien que personne ne s'en rappelle plus aujourd'hui. Du reste les descendants de Concha Mendez, qui est morte récemment, possèdent un portrait du couple impérial, avec cette dédicace "A la cantatrice de la Paloma, Maximilian, Carlota." Je dois pourtant détruire, ou du moins accompagner de nombreux points d'interrogation, une légende très répandue, que l'on raconte de différentes façons. Il est impossible, en effet, d'affirmer que Maximilien a réclamé comme dernière grâce de pouvoir entendre cette chanson quelques heures avant sa mort, ou de confirmer ce qu'on raconte, c'est-à-dire que l'orchestre militaire a joué la Paloma lorsque les balles ont frappé l'empereur et ses fidèles. Les journaux de l'époque n'en parlent pas. D'anciens militaires, entre autres un général, qui appartenait au poste du cloître où Maximilien était prisonnier, ont déclaré au directeur des archives de l'état du Mexique, que ces légendes sont dénuées de tout fondement plausible et qu'il était absolument impossible de chanter dans de pareilles conditions. La Paloma fut apportée d'abord à Vienne par la suite autrichienne de l'empereur, et c'est de là qu'elle a fait depuis le tour du monde.

It is known for sure that Yradier accompanied General Chacon from Spain to Cuba in 1861. It is, however, uncertain whether he went over to Mexico, which was not far out of his way, and which at that time exerted a bewitching fascination on the dramatic world in particular. Supposing the words to be Yradier's work, the following points strike me as favouring the assumption that he did visit Mexico: the first line of the song ("When I left Havana"), and directly following this the allusion to the guachinanga, who remains to the end a leading figure in the song. I am therefore inclined to reject in Yradier's favour the tradition which assigns the introduction of the Paloma to Concha Mendez, the diva, who went to Mexico in 1863 as a member of the troupe of the Spanish poet, Zorilla, and is accredited with having brought the since famous song with her on this occasion from Cuba.

There is no proof, for or against, that Yradier made use of a Mexican melody, as some Mexicans claim. The only indisputable fact is that the end of the stanza about the Austrians was not added till later, and perhaps the music for this part was also a subsequent composition.

Although the song is said to have been first published in Spain, at any rate it was very soon issued in Mexico by Nagel Succ., a firm which has since gone out of business. To judge from the very careless notation of these first editions, which were reprinted in Europe, it does not look as though the composer attached any great value to his creation.

As a matter of fact, the Paloma made no impression at first in Spain. But in Mexico it made a hit at once. This fact also leads me to believe that it was composed in Mexico, and that the melody or the text (irrespective of the guachinanga and the subsequently added coda) are associated in some way or other with the intellectual life of the Mexican people.

As I have said, the Paloma was first sung by Concha Mendez in the Teatro Nacional in the Mexican capital, probably in 1863. The effect it produced is said to have been indescribable. Twenty years afterwards the enthusiasm of the audience was related to me in glowing terms by contemporaries. The singer was given a rapturous ovation, was in fact idolised. They say the popularity of the Paloma was at its height in 1865 and it was then on every one's lips. During the revolution at that time a great many political parties were formed throughout the country. One of them took the Paloma even for its party song. But the Paloma was not always so popular. After the victory of the revolutionists and Maximilian's death, Concha Mendez was one evening singing this song in the Teatro Nacional, as she had so often done before. The rabble whistled and hissed and demanded the song called "Mama Carlota;" Concha Mendez refused outright to sing this invective against the unfortunate Empress who had never shown her aught but kindness, and then left the stage.

One cannot very well speak of the Paloma without an allusion to Maximilian and his consort Charlotte, whose especial fondness for this song was repeatedly described to me in 1884 by contemporaries of that period, although to-day this fact has passed into oblivion. There is, moreover, a picture of the Emperor and Empress in the possession of the relations of the recently deceased Concha Mendez which bears the following dedication: "To the songstress of the Paloma from Maximilian and Carlota." I am, however, obliged to destroy, or at least to question greatly, a very widely accepted and manifoldly varied legend: there is no truth in the assertion that Maximilian begged for the privilege of hearing this song just prior to his death, nor in the story about the military band playing the Paloma while the bullets laid low the Emperor and his faithful followers. The newspapers of those days contain nothing of the kind; army veterans, among others a general, who belonged to the guard of the cloister where Maximilian was interned, told the director of the Mexican State Archives that these legends were utterly lacking in foundation, and that the conditions which prevailed at that time made singing an impossibility. The Austrian suite of the Emperor brought the Paloma to Vienna; from there its popularity spread to every part of the world.

Toutes les traductions rimées du texte que j'ai vues sont absolument inutilisables. La plupart des traducteurs ont reconnu en effet la difficulté, je dirai même l'impossibilité de traduire ce texte; tous se sont écartés complètement de l'original et ont fabriqué une banalité quelconque en vers. La Paloma ne devrait jamais être chantée autrement que dans le texte espagnol. L'exécutant devra bien remarquer ceci: très lentement, beaucoup d'expression et un rythme très prononcé dans la basse de l'accompagnement. — Voici quelques strophes de la chanson:

1. Cuando salí de la ¹⁶Habana, válgame Dios,
Nadie ¹⁷me ha visto salir, si no fui ²yo,
Una linda Guachinanga, ³allá ⁴voy yo,
Se vino detras de mí, que si ⁵señor!
Si a tu ventana ⁶llega ⁷una paloma,
Trátala con ⁸cariño ⁹que es mi persona,
Cuéntala tus amores bien ¹⁰de mi vida,
Corónala de flores que es cosa mia.
Ay ¹¹chinita, que si! Ay que dame tu amor!
Ay que vente conmigo chinita, adonde vivo yo!
No te ¹²enseñau ¹³el cuadrilatero tan decantau
Que los Austríacos ¹⁴han ¹⁵regalau
Al amo mio muy ¹⁶dibujau,
Y el papelitico certijicau,
De que la ¹⁷guerrá ¹⁸ha ¹⁹terminau
Con tres obleas me lo han pegau y repegau.

1. Als ich Habana verließ, Herrgott ja,
hat mich niemand gehen sehen, höchstens ich
selber; —
eine schöne Guachinanga¹⁶) allá voy yo¹⁷)
kam hinter mir her, jawohl, mein Herr.
„Wenn an dein Fenster eine Taube kommt,
behandle sie zärtlich, denn ich bins ja;
erzähl ihr von allen, die ich geliebt in meinem
Leben,
schmück sie mit Blumen, wie ich es gern habe.“
„Ach mein Liebchen, ach ja,
ach schenk mir deine Liebe,
ach folg mir, mein Liebchen,
dahin, wo ich wohne.“
Hat man dir nicht das famose Kuvert gezeigt,
das die Oesterreicher meinem Herrn geschenkt
Darin stand, daß der Krieg zu Ende ist, [haben?
und drei Oblaten hatten sie fest aufgeklebt.

2. Den Tag, wo wir uns heiraten, Herrgott ja,
und in der Woche, wo wir dann fort müssen,
wie werden wir lachen!
Wir beide verlassen so nett zusammen die
Kirche, jawohl mein Herr,
und dann gehen wir schlafen.
Wenn an dein Fenster... etc.

3. Wenn der kleine Probst uns segnet
in der Kathedrale, allá voy yo,¹⁸)
dann werd ich dir das Händchen mit vieler Lie-
be geben
und dem Pater zwei Ohrfeigen... etc.

4. Wenn es dann Zeit ist, Herrgott ja,
nachdem wir doch verheiratet sind, jawohl mein
Herr,
werden wir zum mindesten sieben haben, und
o Schrecken,
fünfzehn kleine Guachinangos, allá voy yo.¹⁹)

+) spr. Huatschinanga, Mädchen der Hauptstadt
von Mexiko.

*) allá voy yo (wörtlich: dahin gehe ich) ist kaum
zu übersetzen. Es bedeutet ungefähr: ja, ja, so
geh's mir!

Dtsch. Ausspr: Das s stets scharf! ¹lawanna, ²jo,
³aljá, ⁴woi, ⁵ssenjor, ⁶ljega, ⁷karinjo, ⁸tschinita,
⁹enssenjau, ¹⁰dibuchau, ¹¹gerra, ¹²an, ¹³ai, ¹⁴chun-
titos, ¹⁵etsche, das z = ss (also wie das spanische s.)

All the rhymed translations of the text, which I have
been able to get hold of, are utterly useless. Most of
the translators realized also the difficulty, I might say,
impossibility of rendering this poem; as a result, they
departed entirely from the original, and created some
kind of doggerel or other. The Paloma ought never to
be sung except in the original Spanish words. The per-
former is to note carefully: *very slowly*, great warmth
of expression, and very clear-cut rendering of the
rhythms in the bass of the accompaniment. Here are
some of the stanzas of the song:

2. El ²⁶dia que nos casemos, válgame Dios,
En la semana que ¹³hay ²⁷ir, nos hace reir,
Desde la iglesia ¹⁴juntitos²⁸, que si señor,
Nos iremos a dormir, allá voy yo.
Si a tu ventana... etc.

3. Cuando el curita nos ¹⁵éche la bendicion²⁹,
En la iglesia catedral, allá voy yo.
Yo te daré la manita con mucho amor
Y al cura dos hizopapós, que si señor, . . .

4. Cuando ya pasado tiempo, valgame Dios
Desde que estemos casaditos, que si señor,
Lo menos tendremos siete, y que furor,
Quinzé ³¹guachinangitos, allá voy yo. . . .

1. Quand j'ai quitté La Havane, à Dieu va,
Nul ne m'a vue sortir, sinon moi.
Une belle Guachinanga¹⁶) et allons-y,
S'en vint derrière moi, mais oui Monsieur.
Si à ta fenêtre arrive une colombe,
Traite-la doucement, car c'est moi,
Conte-lui les amours, bien de ma vie,
Couronne-la de fleurs, car c'est chose que
j'aime.

Ah, ma belle, que oui. Ah, donne-moi ton
amour.
Ah, viens avec moi, ma belle, où je demeure.
N'as-tu pas vu le fameux carré
Que les Autrichiens ont donné
A mon maître, si bien dessiné,
Et le petit papier disait
Que la guerre était terminée.
Avec trois cachets on me l'a collé et recollé.

2. Le jour que nous nous marierons, à Dieu va,
La semaine qui vient, nous allons rire,
Unis depuis l'église, mais oui Monsieur,
Nous irons nous coucher, et allons-y.
Si à ta fenêtre... etc.

[diction,
3. Quand le petit curé nous donnera sa béné-
Dans l'église cathédrale, et allons-y,
Je te donnerai la main avec beaucoup d'amour,
Et au curé deux bons soufflets, mais oui
Monsieur. . .

4. Quand le temps sera passé, à Dieu va,
Depuis que nous serons mariés, mais oui
Monsieur,
Pour le moins nous en aurons sept, quelle
fureur,
Quinze petits guachinangos, et allons-y.

+) pron: houatchinanga (fille de la capitale
du Mexique.)

Prononcer chaque lettre. U = ou, n = enne,
ñ = gn, s et z = ç, g devant e et i, et j = kh
ch = tch. Voir pages 13-15 de l'introduction.

1. When I left Havana, so help me God,
No one saw me go, unless it was myself;
A fair guachinanga¹⁶) allá voy yo,¹⁷)
Came after me, yes, sir-ee, sir.
If to thy window a dove doth fly,
Treat her fondly, for 'tis I;
Tell her all about the loves I've had,
Wreath her with flowers, which just suits
me. —
O little one, yes! I would I had thy love,
And that thou'dst come with me, dearie,
where I'm living.
Have n't they shown thee the famcus envelope,
A present which the Austrians have made
My master, all nicely drawn up,
And saying that the war is over?
Three seals they've affixed, take my word
for it.

2 The day we're married, so help me God,
And the week we're to go away, won't we
laugh though,
When the knot's been tied in church yes,
sir-ee, sir.
Then we'll seek our couch, allá voy yo.¹⁸)
If to thy window... etc.

3 When the little priest's pronounced the
In the cathedral, allá voy yo, [blessing,
To thee my hand I'll give right tenderly,
And the priest a box on each ear, yes sir-ee,
sir... etc.

4. When the time comes round, so help
me God,
Once we're married, yes, sir-ee, sir,
We'll have at least seven, and, O horror!
Fifteen little guachinangos, allá voy yo.¹⁹)

+) Pron: Hwatschinanga, i.e. girl from the city
of Mexico.

*) allá voy yo (literally: "that's where I am going
to") is hardly translatable. Its approximate mean-
ing is, "well, well, that's my lot!"

Engl. pron. Vowels clear. Roll the r. j = Scotch ch
d between vowels = th in that. 16) lavána 17) nathyé
18) sainyor 19) lyaiga 20) careenyo 21) byön 22) ain-
sainyow 23) Owstreeacöss 24) an 25) g'erra (g hard)
26) ell 27) aee 28) choonteetöss 29) bendissyon
30) cessópapöss 31) kinssé.

12. La Paloma

Molto lento ♩ = 76

con pedale *sempre staccato*

p dolce
 1. Cuan-
 2. El
 3. Cuan-
 4. Cuan-
f *sempre* *stacc.* *p* *p dolce*

1. do sa - lí de la Ha - ba - na, vál - ga - me Dios Na -
 2. dia que - nos ca - se - mos vál - ga - me Dios en
 3. do el cu - ri - ta nos e - che la ben - di - cion en
 4. do ya pa - sa - do tiem - po vál - ga - me Dios! De
con espressione

1. die me ha vis - to sa - lir, si no fui yo U -
 2. la se - ma - na que hay ir, nos ha - ce reir des -
 3. la i - gle - sia ca - te - dral, a - llá voy yo Yo
 4. que es - te - mos ca - sa - di - tos que si se - ñor Lo

1. na _____ lin - da Gua - chi - nan - ga a - llá voy yo _____ se
 2. de _____ la i - gle - sia jun - ti - tos, que si se - ñor, _____ nos
 3. te _____ da - ré la ma - ni - ta con mu - cho a - mor, _____ y al
 4. me - - nos ten - dre - mos sie - te y que fu - ror! _____ O

1. vi - - no de - tras de mi _____ que si se - ñor
 2. i - - re - mos a dor - mir _____ a - llá voy yo
 3. cu - - ra dos hi - zo - pa - pos que si se - ñor. } Si á tu ven - ta - na
 4. quin - - ze gua - chi - nan - gui - tos a - llá voy yo. }

graziosamente

lle - ga u - na pa - lo - ma _____ trá - ta - la con ca - ri - ño que es mi per -

só - na _____ cuén - ta - la tus a - mo - res bien de mi vi - da _____

co - ro - na - la de flo - res que es co - sa mi - a. Ay chi - ni - ta que

si! Ay que da - me tu a - mor Ay! que ven - te con - mi - go chi - ni - ta a -

un poco

ritenuto

don - de vi - vo yo Ay chi - ni - ta que si, Ay que da - me tu a -

ritenuto

f *largo* *con 3 passione* *allargando p*

mor, ay! que ven - te con - mi - go chi - ni - ta a - don - de vi - vo

f *col canto* *Pcol canto*

un po' allegro

yo. No te en - se - ñau, no te en - se - ñau, el cua - dri - lá - te - ro tan de - can -

p *sempre staccato*

tau que los Aus - tri - a - cos han re - ga - lau, al a - mo mi - o muy di - bu -

poco a poco accelerando e crescendo

jau, y el pa - pe - lí - ti - co cer - ti - fi - cau, de que la gue - rra ha ter - mi -

poco a poco accelerando e crescendo

f

nau, con tres o - ble - as me lo han pe - gau, me lo han pe - gau y re - pe - gau, pe - gau.

Inhalt

Contenu — Contents

I.

1. Habanera *
2. La Perla de Mazatlan
3. A media noche *
4. Yo no sé que decir
5. El Parreño
6. No sé nada *
7. Jarabe Tapatío
8. La Sultana
9. La Golondrina
10. El Butaquito
11. La Pasadita
12. La Paloma

II.

13. Lolita
14. Punto Guajiro
15. Maria Dolores
16. En Cuba
17. Margarita - Unico Amor *
18. Maldito Amor *
19. Adela *
20. Choucouné
21. M'ap résoud' ou
22. Méringue (1) *
23. Méringue (2) *
24. La Palomita
25. Una Paloma
26. Bogando á la luz del sol
27. La Perica (1)
28. La Perica (2)

III.

29. Adios amor!
30. La Bellísima Peruana
31. La Batelera
32. Cuando cantan Carlota, Matilde
33. Por la falda de un cerro
34. Serenada (Triste)
35. De aquel cerro (Triste)
36. Yaraví
37. Catchua *
38. En lo frondoso

IV.

39. Zamacueca de White
40. Zamacueca *
41. Zamacueca la Popular *
42. El Tortillero
43. Zamacueca de Orrego *
44. Tonada popular
45. El Marinero
46. Serenada
47. Zamacueca de Guzman *
48. La Japonesa (Zamacueca)

V.

49. Vidalita (1)
50. Vidalita (2)
51. La Trigueña
52. Triste Argentino
53. El Gato *
54. Triste Oriental
55. El Pericon
56. La Paloma del Paraguay *
57. Palomita *
58. Si quieres
59. Vente niña

VI.

60. Amor tem fogo *
61. Morena, morena
62. A paloma brasileira
63. Mimosa flôr
64. Recitativo
65. Quem comêu do boi?
66. O Bilontra (1)
67. Chô, Arauna
68. O Bilontra (2) *
69. Jaja, você quer morrer
70. Menina faceira
71. Cupido, desce do trono
72. Eu vi Amor pequenino

* *Piano solo*

Stimmen der Völker

in Liedern, Tänzen und Charakterstücken

Echos des Peuples

Chants, Danses et Morceaux caractéristiques

Gems of Folkmusic

Songs, Dances and Characteristic Pieces

recueillis et publiés

par

gesammelt und herausgegeben

von

collected and edited

by

ALBERT FRIEDENTHAL

I. ABTEILUNG

Die Volksmusik der Kreolen Amerikas

Ière PARTIE.

La musique populaire des créoles d'Amérique.

SECTION I.

Folkmusic of the American Creoles.

Heft 1. Einleitung.
Mexiko.

Heft 2. Zentralamerika, West-
indien und Venezuela.

Heft 3. Ecuador, Peru, Bolivia.

Heft 4. Chile.

Heft 5. Die La Plata-Länder.

Heft 6. Brasilien.

Cahier 1. Introduction.
Mexique.

Cahier 2. Amérique centrale, Indes
Occidentales et Vénézuéla.

Cahier 3. Équateur, Pérou, Bolivie.

Cahier 4. Chili.

Cahier 5. Les pays de La Plata.

Cahier 6. Brésil.

Book 1. Introduction.
Mexico.

Book 2. Central America, West
Indies, Venezuela.

Book 3. Ecuador, Peru, Bolivia.

Book 4. Chile.

Book 5. The La Plata Countries.

Book 6. Brazil.

Pr. à M. 4.— n., compl. M. 15.— n.

Berlin

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung
(Rob. Lienau)

Wien. CARL HASLINGER q^{dm} Tobias.

Tous droits d'édition, d'exécution publique, de traduction, de reproduction et d'arrangements réservés.

Zur Beachtung!

Die vorliegenden Fassungen der Musikstücke und Texte sind das Resultat langjähriger Forschung und künstlerischer Arbeit des Herrn Albert Friedenthal. Zu ihrer Herausgabe ist, soweit Autoren und Verleger bekannt waren, deren Genehmigung eingeholt. Ein großer Teil der Stücke ist hier zum ersten Mal veröffentlicht.

Unter Hinweis auf die Gesetze der internationalen Verträge wird vor Nachdruck und Benutzung dieser Ausgabe dringend gewarnt. In Rußland ist Nachdruck durch Gesetz vom 10. März 1911 verboten.

Alle Rechte der öffentlichen Aufführung, der Übersetzung und der Übertragung auf mechanische Musikinstrumente sind vorbehalten.

Bei öffentlicher Aufführung muß auf dem Programm die Quelle angegeben werden: Aus Friedenthal „Stimmen der Völker.“

Der Verleger.

Avis!

Les présentes versions des morceaux de musique et les textes sont le résultat de longues recherches et d'un long travail artistique de Monsieur Albert Friedenthal. Pour leur publication, et en tant que les auteurs et les éditeurs étaient connus, l'autorisation de ceux-ci a été demandée. Une grande partie des morceaux est publiée ici pour la première fois.

Comme suite aux lois des contrats internationaux toute reproduction et toute utilisation non autorisées de cette édition sont formellement interdites. En Russie la reproduction est interdite par la loi du 10 mars 1911.

Tous les droits d'exécution en public, de traduction et de reproduction sur les instruments de musique mécaniques sont réservés.

Dans les exécutions en public, le nom de l'auteur et le titre de l'ouvrage devront être indiqués sur le programme: "Extrait de Friedenthal "Échos des Peuples."

L'éditeur.

Notice!

The versions of the instrumental pieces and vocal texts herewith offered to the public are the result of years of research and artistic effort on the part of Mr. Albert Friedenthal. They have been edited with the permission of the authors and publishers, so far as these were known. A good many of the pieces, however, are published here for the first time.

In accordance with the laws of the international copyright treaties the public is expressly warned against reprinting and appropriating this edition. Reprint is forbidden in Russia by the enactment of March 10, 1911.

All rights of public performance, of translation and of transference to mechanical instruments are reserved.

For public performance the acknowledgment "From Friedenthal "Gems of Folkmusic" must appear on the program.

The Publisher.

NB. Zur Beachtung empfohlen in Heft 1 (Mexiko): Einführung in die Musik der Kreolenvölker.

NB. Remarquer dans le cahier 1 (Mexique): l'introduction à la musique des peuples créoles.

NB. Attention is particularly called to the chapter in book 1 (Mexico) dealing with the music of the Creole nations.

Kurz gefaßte Regeln für die Aussprache des Spanischen:

c vor e und i }
z } wie ss.
s }

g vor e und i }
j } wie ch, in machen.

gue, gui = ge, gi.

ch wie tsch.

ll wie lj.

ñ wie nj.

qu wie k.

v und b zwischen zwei Vokalen wie w; d zwischen zwei Vokalen sehr weich (engl. that), h stumm. Sonst alles wie im Deutschen. Ausführliche Regeln in Heft 1.

Règles abrégées de la prononciation espagnole:

e comme è, u comme ou.

*g devant e, i } de la gorge (kh)
j }*

ll comme dans million

n jamais nasal, ñ = gn

r comme rr

s, z comme s fort.

ch comme tch

b, d entre 2 voyelles et à la fin très-doux.

ai, ei, oi, au = ai, éi, oi, aou.

Le reste comme en français.

Voir les règles plus détaillées dans le cahier 1.

Brief rules for the pronunciation of the Spanish:

c before e and i }
z } like sharp s.
s }

g before e and i }
j } like ch in Scotch loch.

r is dental and trilled.

ch like tch.

ll as in brilliant.

ñ as in union.

qu like k.

b nearer our v.

d between vowels like th in that, in silent vowels as in the continental pronunciation of Latin. The other sounds as in English. See minute account of the rules in book 1 (Mexico).

II.

Zentralamerika, Westindien und Venezuela

Amérique centrale, Central America,
Indes occidentales et Vénézuéla † West Indies, Venezuela

Dieses Heft enthält ausschließlich Musikstücke westindischer Völkerschaften. Man versteht unter Westindien im engeren Sinne die Großen und die Kleinen Antillen, von denen Cuba und Puerto Rico, von spanischen Deszendenten bewohnt, das im britischen Besitz befindliche Jamaica und die aus zwei Negerrepubliken (Haïti und Sto. Domingo) bestehende Insel Santo Domingo zu den Großen und zahlreiche kleinere Inseln, in britischem, französischem, dänischem und holländischem Besitz befindlich, zu den Kleinen Antillen gehören. In erweiterter Beziehung versteht man unter Westindien aber außer den Antillen auch noch die vom Karibischen Meer bespülten Küsten des Festlands von Zentral- und Südamerika.

Ce cahier contient exclusivement des morceaux de musique des peuples des Indes Occidentales. On appelle Indes Occidentales, dans un sens restreint, les grandes et les petites Antilles. Cuba et Porto Rico, qu'habitent les descendants des Espagnols, la Jamaïque qui est une possession anglaise, et l'île de Saint-Domingue, qui se compose de deux républiques nègres (Haïti et Saint-Domingue), appartiennent aux grandes Antilles. Une multitude d'îles plus petites, qui sont des possessions anglaises, françaises, danoises ou hollandaises, appartiennent aux petites Antilles. Mais dans un sens plus étendu on entend par Indes Occidentales, en plus des Antilles, les côtes de l'Amérique Centrale et de l'Amérique du Sud qui sont baignées par la mer des Caraïbes.

This volume is devoted exclusively to the music of the West Indies. Strictly taken, the West Indies comprise the Greater and the Lesser Antilles. To the Greater Antilles belong Cuba and Porto Rico, which are inhabited by descendants of the Spaniards, Jamaica, a British possession, Sto. Domingo, which consists of the two negro republics of Haiti and Sto. Domingo; the Lesser Antilles comprise many small islands, variously owned, by Great Britain, France, Denmark and Holland. In a broader sense the West Indies take in not only the Antilles, but also those shores of the Central and South American Mainland which are washed by the Carribean Sea.

Lolita

Schifferliedchen von der Küste von Costa Rica, Zentral Amerika

Chant de batelier de la côte de
l'Amérique Centrale (Costa Rica)



Sailors' song from the Coast
of Central America

Das erste Stück, dieser Sammlung ist ein kleines Schifferliedchen, vermutlich von der Westküste von Zentralamerika, aus Salvador oder Costa Rica stammend. Ich hörte es im Jahre 1891 in San José de Costa Rica singen. Wahrscheinlich ist es bisher nirgends gedruckt worden. Lolita ist von afrikanischen Einflüssen, die wir in dieser Sammlung bald kennen lernen werden, noch ganz frei. Der Charakter des Liedes ist der rein spanisch-amerikanische. Der Text lautet:

Le premier morceau de la collection est une petite chanson de batelier, qui est sans doute originaire de la côte occidentale de l'Amérique Centrale, de San Salvador ou de Costa Rica. Je l'ai entendu chanter en 1891 à San José de Costa Rica. Elle n'a sans doute encore été imprimée nulle part. Lolita ne contient encore aucune trace des influences africaines que nous rencontrerons bientôt dans cette collection. Le caractère de cette chanson est purement hispano-américain. En voici le texte:

The first piece in the collection is a little boating song, derived presumably from the western coast of Central America, from Salvador or Costa Rica. I heard it sung in 1891 in San José de Costa Rica. It has probably never been printed before. Lolita shows no trace of African influences, but we shall soon see in this collection what these are like. The present song is of the pure Spanish-American type: The words run as follows:

1. Lolita, si tu ¹⁰quisieras, ²yo te comprara
Y en un barco con sus ³velas yo te paseara.
⁴Juntos iremos al mar,
A la salida del sol,
Mientras yo llev⁵o los remos, Lolita,
Tu llevarás el timon.
2. Y esos tus ⁶ojos, ⁷Lola, son dos ⁷luceros,
Con que ⁸guias en alta mar los marineros.
3. Y si la mar se ⁹agita,
No temas, Lola,
Con una de tus miradas
Se calmarian las bravas olas.
4. Y ese lunar que tienes,
Lolita mia, junto a la boca,
Ay, no se lo des a nadie,
Lolita, que a mi me toca.

1. Lolita, wenn du nur willst, so kaufe ich dich,
und fahr dich in einer Barke spazieren.
Wir gehen dann beide ans Meer,
wenn die Sonne scheidet.
Während du dann ruderst, Lolita,
führe ich das Steuer.
2. Und diese, deine Augen, Lolita,
sind zwei Leuchtfeuer,
nach denen sich auf hohem Meer
der Seemann richtet.
3. Und wenn das Meer sich erhebt,
so fürchte nicht, Lola;
mit einem deiner Blicke
besänftigen sich die stürmischen Wellen.

*1. Lolita, si tu voulais, je t'achèterais
Et je te promènerais dans une barque
avec ses voiles.
Nous irons ensemble à la mer,
Au coucher du soleil.
Tandis que je ramerai, Lolita,
Tu tiendras le gouvernail.
2. Et tes deux beaux yeux, Lola, sont
deux lumières
Qui guident les mariniers en pleine mer....
3. Et si la mer s'agite,
Ne crains rien, Lola,
Un seul coup d'oeil de toi
Calmera les vagues en furie.
4. Et ce grain de beauté que tu as,
Ma Lolita, près de la bouche,
Ne le donne à personne,
Car il est bien à moi.*

1. Lolita, if thou'lt but say so, I'll buy thee,
And take thee out in a sail-rigged bark.
Down to the sea we'll go, thou and I,
When the sun is dropping low.
And whilst I ply the oars, Lolita,
Thou'lt keep the rudder true.
2. And those eyes of thine, Lola,
Are two beacon lights
To guide the sailors by,
Far out at sea.
3. And if the sea grows rough,
Be not afraid, my Lola,
At a glance from thee
The wild waves will subside.

Dtsch. Ausspr.: Das s stets scharf (wie in reißen).
¹kissjeras, ²jo, ³welas, ⁴chuntos, ⁵ljewo, ⁶ochos,
⁷lussēros, ⁸gias, ⁹achita.

Prononcer chaque lettre. U = ou, n = enne,
ñ = gn, s et z = ç, g devant e et i, et j = kh,
ch = tch. Voir page 2 de ce cahier.

Engl. pron. Vowels clear Roll the r. ¹⁰ kees-
syairass ¹¹ choontoss (Scotch ch) ¹² lyaivo
¹³ ochoss (Scotch ch) ¹⁴ geeass (g hard) ¹⁵ achee-
ta (Scotch ch.)

Andantino.

p

1. Lo - li - ta, si tu qui - sie - ras yo te com - pra - ra, yo te com -
 2. si la marsea - gi - ta no te - mas, Lo - la, no te - mas,

p *sempre staccato* *il basso*

con Pedale

ra - ra Yen un bar - co con sus ve - las yo te pa - sea - ra, yo te pa - sea - ra. Lo
 Lo - la, con u - na de tus mi ra - das se cal - ma - ri - an las bra - vas o - las. Y

1.

o - las. 1. 2. Jun - tos i - re - mos al mar, á la sa - li - da del sol Mien - tras lle - vo los

f

re - mos, Lo - li - ta, tu lle - va - rás el ti - mon. lle - va - rás el ti - mon. 3. Y

1. 2. *poco rit.*

poco rit.

e - sos tus o - jos, Lo - la, son dos lu - ce - ros, son dos lu - ce - ros, con
4. e - se lu - nar que tie - nes, Lo - li - ta mi - a, jun - to á la bo - ca, ay

que guias en al - ta mar los ma - ri - ne - ros los ma - ri - ne - ros. Y
no se lo dés á na - die, Lo - li - ta mi - a que á mi me to - ca. to - ca.

f 3.4. Jun - tos i - re - mos al mar á la sa - li - da del sol, mien - tras lle - vo los

re - mos, Lo - li - ta, tu lle - va - rás el ti - mon. lle - va - rás el ti - mon.

Punto Guajiro

Cubanisches Volkslied

Chanson populaire de Cuba



Cuban popular song

Die „Guajiro“ Lieder gehören zu den ältesten Melodien Cubas, über deren Ursprung sich kaum etwas mit Gewißheit sagen läßt. Sicher waren sie schon zu Anfang des vorigen Jahrhunderts bekannt. Das vorliegende ist von Manuel Mauri gesetzt. Ganz eigenartig sind die wechselnden Taktarten, sowie der wie eine emphatische Klage austönende Schluß auf der Dominante. Die Worte dieses „Punto Guajiro“ lauten:

Les chansons de „Guajiro“ font partie des plus anciennes mélodies de Cuba, sur l'origine desquelles il est à peine possible de donner des renseignements précis. Ce qui est certain, c'est qu'elles étaient déjà connues au commencement du siècle dernier. Celle-ci a été arrangée par Manuel Mauri. Remarquer la singularité des différentes mesures qui alternent, ainsi que la chute sur la dominante, qui ressemble à une plainte emphatique. Voici les paroles de ce „Punto Guajiro“:

The „Guajiro“ songs are among the oldest Cuban melodies; their origin is veiled in mystery. It is, however, certain that they were known as far back as the beginning of the last century. The present song was set to music by Manuel Mauri. The variations in the time are extremely odd; not less so the close, where the dominant dies away in an emphatic wail. The words of this „Punto Guajiro“ are as follows:

Canta el alegre ¹guajiro⁹
Sentado ²junto al arroyo¹⁰
Contemplando al tierno ³pollo¹¹
Escarvanda al pié del ⁴guiro.
Es ⁵espejo¹² en que me miro
Los ojos¹³ de mi mulata,
A la sombra de una mata
Te ⁶juré ¹⁴amor verdadero
Y he de volverme ⁷lechero
Para darte ⁸mucha plata.

Es singt der fröhliche Guajiro
am Bache sitzend, indem er
auf das zarte Küchlein schaut,
das am Fuß seines Guiro scharrt:
Ist (der Bach doch) ein Spiegel,
In dem ich die Augen meiner Mulattin er-
im Schatten eines Gebüsches [blicke;
schwor ich dir ewige Liebe,
und ich werde wieder ausziehen müssen
und melken,
um dir dann viel Geld zu schenken.

*Le gai Guajiro chante
Assis près du ruisseau,
En contemplant le tendre poussin
Qui gratte au pied de son guiro.
C'est le miroir où je me vois,
Les yeux de ma mulâtresse,
A l'ombre d'un buisson
Je t'ai juré un véritable amour,
Et je suis obligé de me faire laitier
Pour pouvoir te donner beaucoup d'argent.*

Merrily the guajiro singeth,
As he sitteth by the brook
And watcheth the downy chick
Scratching at the foot of his guiro.
The brook is a mirror,
In which I behold my brownie's eyes;
In the shade of the thicket
I pledged thee my undying love.
And now I must turn milkman again,
So as to get thee a lot of money.

Dtsch. Ausspr: Das s stets scharf! ¹ huachiro, ² chunto, ³ poljo, ⁴ giro, ⁵ especho, ⁶ churé, ⁷ letsche-ro, ⁸ muhtscha.

Prononcer chaque lettre. U = ou, n = enne, ñ = gn, s et z = ç, g devant e et i, et j = kh, ch = tch, Voir page 2 de ce cahier.

Engl. pron. Vowels clear. Roll the r. j like Scotch ch. ⁹ huachiro ¹⁰ choonto ¹¹ polyo ¹² Españaicho ¹³ ôchöss ¹⁴ chooray. (Scotch ch).

Aufführungsrecht vorbehalten.

Punto Guajiro

Cubanisches Volkslied

Chanson populaire de Cuba



Cuban popular song

Moderato.
stacc.

p

mf

Can-ta el a - le gre gua-

p *mf*

ji - ro sen - ta - do jun to al a - rro - yo Con - tem - plan - do al tier - no

p *f*

po - llo es - car - van - do al pié del gui - ro.

mf

Es es - pe - jo en que me mi - ro los o - jos de mi Mu - la - ta

p

á la som - bra de u - na ma - ta te ju - réa - mor ver da -

mf

de - ro y he de vol - ver - me le - che - ro pa - ra -

dar - te mu - cha pla - ta.

Maria Dolores Cubanischer Tango

Tango de l'île de Cuba



Tango from Cuba

Eine cubanische Habanera in einfachem Habanerarrhythmus. B. Schott Söhne haben dieses in Cuba unter dem Namen „Maria la O“ sehr bekannte Stück als Komposition Yradiers herausgegeben. Auf einer älteren in Mexiko erschienenen Ausgabe wird es als Tango, d. h. grotesker Neger-Tanz, bezeichnet und angegeben, daß Yradier es „nach einer cubanischen Volksweise“ komponiert hat. Dieser Ausgabe habe ich meine eigene Bearbeitung zu Grunde gelegt. Das Lied ist offenbar älteren Datums; wahrscheinlich ist es entstanden, zur Zeit als das stets lebenslustige Habana in der vollsten Blüte seiner materiellen Entwicklung stand, also etwa um die Mitte des vorigen Jahrhunderts. Im Mittelpunkt des Liedes steht, wie in den meisten Liedern Westindiens, eine Mulattin, Maria Dolores, ein dunkelhäutiges Schwesterlein der Venus, das man aus Gründen, die hier nicht gut wiedergegeben werden können, mit dem ominösen Buchstaben O benannte. Es gehört viel Komik dazu, um dieses Lied richtig und wirkungsvoll vorzutragen. Der drollige, zum Teil sinnlose und kaum übersetzbare Text lautet:

Havanaise de Cuba dans le simple rythme de ce genre.

B. Schott Fils ont publié comme composition d'Yradier ce morceau très connu à Cuba sous le nom de "Maria la O." Sur une ancienne édition parue à Mexico, il est donné comme tango, c'est-à-dire une grotesque danse nègre, - et il est dit qu'Yradier l'a composé "sur une mélodie populaire de Cuba." J'ai basé mon arrangement sur cette édition. Cette chanson remonte évidemment à une date plus éloignée; elle a probablement pris naissance au temps où la ville toujours joyeuse de La Havane était en plein développement matériel et au sommet de sa splendeur, c'est-à-dire vers le milieu du siècle dernier. Comme dans la plupart des chansons des Indes Occidentales, le principal personnage est une mulâtresse, Maria Dolores, une soeur foncée de Vénus, à laquelle on a donné comme surnom, pour des raisons qu'il n'est guère possible d'indiquer ici, la lettre O de mauvais augure. Il faut beaucoup de comique pour bien chanter cette chanson en produisant de l'effet. Voici le texte drôle, en partie dénué de sens et à peu près impossible à traduire.

A Cuban habanera in the plain habanera rhythm. B. Schott Söhne published it as a composition of Yradier's. This piece is very familiar to Cubans under the name of "Maria la O." An older edition, which appeared in Mexico, calls the piece a tango, i.e. a grotesque negro dance, and states that Yradier based his composition "on a Cuban popular melody." This edition is the basis of my own arrangement. The song obviously dates some time back; it probably originated in the palmiest days of the material prosperity of Havana — a city of perennial pleasure — that is to say, about the middle of the last century. A mulatto girl is here, as usual in most of the West Indian songs, the central figure. This girl, Maria Dolores, is a dusky little sister of Venus and was, for reasons here best left unsaid, ominously nicknamed for the letter O, "Maria la O." It takes a good deal of drollery to render this song with the right effect. The words are comical, at times nonsensical and almost beyond translating; they run as follows:

La ¹Habana¹² se ²va á perder,
La culpa tiene el dinero;
Los negros ³quieren¹³ ser blancos,
Los mulatos ⁴caballeros.¹⁴
A la O! A la O!
„Que ⁵dice Maria la O?“
„Que es mas bonita que ⁶yo?“
„Mas bonita, si séra, pero mas ⁷graciosa¹⁵, no!“
A mi no me ⁸quema Mamá,
Ni la candela ni la guaras.
Ay ⁹chinitica mia, si Usted me diera.
Ay! Una canita ¹⁰dulce, me la ¹¹comiera¹⁶!

Havana geht jetzt flöten,
die Schuld liegt an den Moneten;
die Neger wollen alle Weiße sein,
die Mulatten Kavaliere fein.
Auf, zur O! Auf zur O!
Nun Maria, nun sprich,
„Wer ist hübscher denn als ich?“
„Ach, hübscher, das kam sein, aber graziöser?“
Mich verbrennt die Mama nicht, [Nein!]
und du wirst die Kerze nicht auslösch
Ach, du mein kleines Liebchen, gäbst du mir
nur ein süßes Zuckerröhrchen, ich würd's gleich
[essen.]

*La Havane est sur sa perte,
C'est la faute de la galette;
Les nègres veulent être blancs,
Et les mulâtres cavaliers.
Allons voir O, allons voir O!
„Que dit Maria la O?“
„Qui est plus belle que moi?“
„Plus belle, ça se peut, mais plus gracieuse,
Maman ne me brûle pas, [non!]
Et tu n'éteindras pas la chandelle.
Ah, ma petite, si tu me donnais,
Ah, une douceur, je la mangerais.*

Havana's going to the bad,
And the money's all to blame;
Darkies bent on being whites,
The mulattoes all fine gentlemen.
Off to the O, off to the O!
Come, Marie, now say,
"Who's prettier than I?"
"Prettier, may be, but more graceful, no!"
I'm not burned by my mamma,
And thou'lt not blow the candle out.
O my little darling, would your ladyship
give me
A bit of sweet sugar cane, I'd eat it down
[at once!]

Dtsch. Ausspr.: Das s stets scharf! ¹lawāna, ²wa, ³kjerren, ⁴kabaljeros, ⁵disse, ⁶jo, ⁷grässjössa, ⁸keh-
ma, ⁹tschinitika, ¹⁰dulsse, ¹¹kömjēra.

Prononcer chaque lettre. U = ou, n = enne, ñ = gn, s et x = ç, g devant e et i, et j = kh, ch = tch. Voir page 2 de ce cahier.

Engl. pron. Vowels clear. Roll the r. ¹²labvana ¹³kyairren ¹⁴cabvalyaiross ¹⁵grassjössa ¹⁶comyaira.

Allegro moderato. ♩ = 100

p
con Pedale

mf *dolce* *f* *p*

ba - na se va á per - der, la cul - pa tie - ne el di - ne - ro; La Ha - ba - na se va á per -

der, la cul - pa tie - ne el di - ne - ro; los ne - gros quie - ren ser blan - cos, los mu -

grazioso *p grazioso*

la - tos ca - ba - lle - ros los ne - gros quie - ren ser blan - cos, los mu - la - tos ca - ba -

f *più largo* *p* *comicamente* *) *a tempo*

lle-ros. A la O! á la O! que di-ce Ma-ri-a la O? que es mas bo-ni-ta que

f *più largo* *a tempo* 3

yo; mas bo-ni-ta, si, se-rá pe-ro mas gra-cio-sa no, mas bo-ni-ta, si, se-

3 3 3

mit nâselnder Stimme
à voix nasale
f comically through the nose *più f*

rá pe-ro mas gra-cio-sa no. A mi no me que-ma Ma-má, á

f *più*

sempre f

mi no me que-ma Ma-má, A mi no me que-ma Ma-má que ni la can-de-la nie-la-gua-

più f 3 3 3

langsam und schmachkend
lento et languissant
mf slow and languishing *p* *allegro* langsam
lento et
slow and

ras. Ay— chi-ni-ti-ca mi-a si Us-té me die-ra, ay—

rit. *mf col canto* *p* *allegro* *mf rit.*

*) Von hier an sollte das e vor e und i und s stets gelispelt werden.
A partir d'ici le c (devant e et i) et le z devraient être zézayés.
Starting from here ce, ci and z should be lisped.

und schmachkend
languissant
languishing

allegro

langsam und schmachkend
lento et languissant
slow and languishing

chi - ni - ti - ca mi - a si Us - té me die - rá, ay u - na ca - ñi - ta

col canto *p* *col canto*

happig
brusquement
greedily

langsam und schmachkend
lento et languissant
slow and languishing

happig
brusquement
greedily

dul - ce *) me la co - mie - ra, ay u - na ca - ñi - ta dul - ce *) me la co -

allegro *col canto* *allegro*

mie - ra, ay u - na ca - ñi - ta dul - ce me la co - mie - ra me la co mie - ra, ay

f *molto f*

u - na ca - ñi - ta dul - ce me la co - mie - ra me la co - mie - ra.

ff *Molto allegro.*

*)Hier ruft der Sanger: Mulata!
 *)Ici le chanteur s'ecrie: Mulata!
 *)Here the singer calls out: Mulata!

Cubanische Habanera

Havanaise de Cuba



Habanera from Cuba

Dies ist eine cubanische Habanera aus neuerer Zeit, komponirt von Eduardo Sánchez de Fuentes, die aber heute schon zu den populärsten Tänzen bzw. Liedern des Landes gehört. Der Originaltitel lautet: Tu. Viel Phrasen und wenig Geist sind bezeichnend für die literarischen Erzeugnisse der Tropeninsel, so auch für den Text des vorliegenden Liedes:

Voici une havanaise de Cuba d'origine récente, composée par Eduardo Sánchez de Fuentes, mais qui compte déjà aujourd'hui parmi les danses et les chansons les plus populaires du pays. Le titre original est: Tu. Beaucoup de phrases et peu d'esprit caractérisent les produits littéraires de cette île des tropiques, ainsi que le texte de cette chanson.

This is a modern Cuban habanera, composed by Eduardo Sánchez de Fuentes. Although of so recent date, it has already taken its place among the favourite dances and songs of the country. The original title was "Tu." The literary productions of the tropic isle are characterized by many words and little thought; to which the present song is no exception.

1. En Cuba, la isla ¹hermosa del ardiente sol,
²bajo su ³cielo ⁴azul,
adorable ⁵trigueña, de todas sus flores
la ⁶reina eres tu.
Fuego sagrado guarda tu corazón.
El claro cielo la alegría te dió,
y en tus miradas ha confundido Dios
de tus ojos la noche y la ⁷luz,
de los rayos del sol.

2. La palma que en el ⁸bosque se ⁹mece ¹⁰gentil¹¹
tu sueño ¹²arrulló,
y un beso de la brisa al morir de la tarde
te despertó.
Dulce es la ¹³caña, pero mas lo es tu ¹⁴voz¹⁵,
que la amargura ¹⁶quita del corazón.
Y al contemplarte, suspira mi laud,
bendiciéndote, hermosa sin par,
porque Cuba eres tu!

1. Auf Cuba, der schönen Insel, wo die Sonne heiß brennt,
unter blauem Himmel bist du,
anbetungswürdige Brünette, von allen
die Königin. [Blumen,
Ein heiliges Feuer hütet dein Herz,
der klare Himmel gab dir seinen Frohsinn,
und in deine Blicke hat Gott gemischt
deiner Augen Nacht und das Leuchten
der Sonnenstrahlen.
2. Die Palme, die im Walde sich leicht neigt,
wiegt dich in Träume,
und ein Kuß des Zephirs, als der Abend er-
weckte dich wieder. [starb,
Süß ist das Zuckerrohr, aber süßer dei-
ne Stimme,
die dem Herzen jede Bitterkeit nimmt.
Wenn ich dich betrachte, seufzt meine Laute
und segnet dich, du Schöne ohne gleichen,
denn Cuba bist du selber!

1. A Cuba, la belle île où le soleil est ardent,
Sous son ciel d'azur,
Adorable brune, de toutes les fleurs
C'est toi la reine.
Un feu sacré garde ton cœur,
Le ciel clair t'a donné la joie,
Et dans ton regard Dieu a confondu
La nuit de tes yeux et la lumière
Des rayons du soleil.

2. Le palmier qui se balance doucement dans
A bercé ton rêve [le bosquet
Et un baiser de la brise sur le déclin du soir
T'a réveillée.
La canne à sucre est douce, mais ta voix
l'est davantage,
Ta voix qui fait disparaître l'amertume du cœur.
Et quand je te contemple, mon luth soupire
En te bénissant, beauté sans pareille,
Car Cuba, c'est toi.

1. In Cuba, fair island of the burning sun,
Beneath its azure sky,
Adorable brunette, of all its flowers,
Thou art the queen.
A sacred fire doth guard thy heart,
The radiant heaven its mirth on thee bestow'd,
And in thy glances God hath blended
The night of thine eyes with the sunbeams'
glint.
2. The palm-tree gently nodding in the grove
Lull'd thee softly off to dreamland.
And when the evening died, the zephyr's
Waked thee again. [kiss
Sweet is the sugar cane, yet sweeter thy
voice,
Which banishes bitterness from the heart.
When I look on thee, my lute sighs
And blesses thee, beautiful beyond compare.
For Cuba itself art thou!

Dtsch. Ausspr.: Das s stets scharf! ¹ ermössä, ² bacho, ³ sssjellassull, ⁴ trigenja, ⁵ re(i)na, ⁶ luss, ⁷ boske, ⁸ messe, ⁹ chentil, ¹⁰ arrulljō, ¹¹ kanja, ¹² woss, ¹³ kita.

Prononcer chaque lettre. U = ou, n = enne, ñ = gn, s et z = ç, g devant e et i, et j = kh, ch = tch. Voir page 2 de ce cahier.

Engl. pron. Vowels clear. Roll the r. ¹⁴ bacho (Scotch ch) ¹⁵ syailo ¹⁶ looss ¹⁷ chenteel. (Scotch ch) ¹⁸ vöss ¹⁹ laooth (th as in "that" faint).

En Cuba

Cubanische Habanera

Havanaise de Cuba



Habanera from Cuba

Moderato.

1. En Cu - ba — la is - la her - mo - sa del
 2. La pal - ma — que en el bos - que se

f *p*

Red. * *con Red. discretamente*

ar - dien - te sol ba - jo su cie - lo a - zul a - do - ra - ble tri - gue - ña de to - das sus
 me - ce gen - til tu sue - ño a - rru - lló y un be - so de la bri - sa al mo - rir de la

1. flo - res la rei - na e - res tu. En Fue - go sa - gra - do guar - da tu co - ra -
 tar - de te des - per - tó. La Dul - ces la ca - ña, pe - ro mas lo es tu

pp

zon el cla - ro cie - lo su a - le - gri - a te dió. Y en tus mi -
 voz que la a - mar - gu - ra qui - ta del co - ra - zon. Y al con - tem -

ra - das ha con-fun-di - do Dios de tus o - jós la no - che y la luz
 par - te sus - pi - ra mi la - úd ben - di - cién - do - te her - mo - sa sin par

8

de los ra - yos del sol: Fue - go sa - gra - do guar - da tu co - ra - zon
 por - que Cu - ba e - res tu! Dul - ce es la ca - ña pe - ro mas lo es tu voz

el cla - ro cie - lo su a - le - gri - a te dió. Y en tus mi - ra - das
 que la a - mar - gu - ra qui - ta del co - ra - zon. Y al con - tem - plar - te

8

ha con-fun-di-do Dios de tus o - jós la no - che y la luz de los rayos del sol.
 sus - pi - ra mi la - úd ben - di - cién - do - te her - mo - sa sin par por - que Cu - ba e - res tu.

8

Die hier folgenden drei Stücke stellen charakteristische Tänze von Puerto Rico vor, wie sie seit alten Zeiten bis auf den heutigen Tag auf dieser Insel gebräuchlich sind. Puerto Rico, d. h. „reicher Hafen“ wurde öfters spöttisch Puerto pobre, also „armer Hafen“ genannt, um damit einen Gegensatz zu dem reichen Cuba der „Perle der Antillen“ zu bezeichnen. Auf Cuba suchte jeder spanische Auswanderer sein Dorado, wogegen das kleinere, liebliche Puerto Rico stets vernachlässigt wurde. Glaubt man aus dem Tango N^o 15 Maria Dolores, die lebenslustigen Cubaner zu erkennen, so geht man kaum fehl, wenn man aus den bald sanften und wehmütigen, bald leidenschaftlich erregten Weisen Puerto Ricos auf den Charakter der Bewohner dieser Insel Schlüsse zieht. — Der eigentliche Tanz hebt nach einer stets nüchternen, indifferenten Einleitung an. Man unterschätze nicht die Schwierigkeit, diese Tänze gut vorzutragen. Die linke Hand verlangt äußerste Präzision im Rhythmus. Niemand, der nicht ein geborener Kreole ist, wird im Stande sein, ein Stück wie „Margarita“ mühelos vom Blatt zu spielen, so gering auch die fingertechnischen Schwierigkeiten einzuschätzen sind. Diese Tänze sind im Grunde nichts anders als Habaneras mit komplizierterem Rhythmus. Ohne Umstände ließe sich der einfache Habanerarhythmus in der Linken wieder herstellen. Aber welche üppigen Blüten hat der afrikanische Einfluß hier getrieben! Man beachte z. B. in „Margarita“ den Wechsel der Rhythmen: bald sind es 2 an einander gebundene Triolen, bald 3 Viertel, bald 4 Achtel, die entweder frei spielen, oder auch unter einander (das 2. an das 3.) gebunden sind. Auch die melodische Linie der Rechten zeigt eine reiche rhythmische Gliederung. Tatsächlich sind Melodie und Begleitung zu einem einzigen Gewebe verschlungen. Zweifellos gibt es einige seichte Stellen in diesen Tänzen; aber um wie viel kunstvoller sind sie gestaltet als unsere europäischen Tänze mit ihrer gehackten, monotonen Begleitung!

Les trois morceaux suivants sont des danses caractéristiques de Porto Rico, telles qu'elles sont encore dansées aujourd'hui dans cette île, depuis les temps anciens. Porto Rico, c'est-à-dire "Port Riche" a été fréquemment appelé par dérision "Puerto Pobre," c'est-à-dire port pauvre, pour établir ainsi un contraste avec la riche Cuba, la "Perle des Antilles." Tous les émigrants espagnols cherchèrent leur Eldorado à Cuba, tandis que Porto Rico, plus petit mais cependant ravissant, fut toujours négligé. Si l'on croit reconnaître les joyeux Cubains dans le tango N^o 15, Maria Dolores, on ne saurait guère se tromper en jugeant des habitants de Porto Rico par le caractère tantôt doux et mélancolique, tantôt fortement passionné des mélodies de cette île. La danse proprement dite commence après une introduction toujours simple et sans prétention. Il ne faut pas se méprendre sur la difficulté de bien jouer ces danses. La main gauche exige une précision extrême dans le rythme. A moins d'être né créole, personne ne peut jouer sans peine à première vue un morceau comme "Margarita," quelque légères que paraissent les difficultés du doigté. Au fond, ces danses ne sont que des havanaises avec un rythme plus compliqué. Il serait facile de rétablir dans la main gauche le rythme simple de la havanaise. Mais combien l'influence africaine se fait sentir ici par les fleurs luxuriantes qu'elle a fait pousser! Remarquer par exemple dans "Margarita" le changement des rythmes: tantôt ce sont 2 triolets liés, tantôt ce sont $\frac{3}{4}$ puis 4 croches, qui se jouent détachées ou qui sont également liées (la deuxième avec la troisième). La ligne de la mélodie de la main droite montre également une riche distribution rythmique. En réalité la mélodie et l'accompagnement s'entrelacent pour former un ensemble unique. Il existe sans contredit quelques passages dénués de fond dans ces danses; mais combien celles-ci sont beaucoup plus artistiques dans leur forme que nos danses européennes avec leur accompagnement monotone et haché.

The three Porto Rican pieces which follow are representative of the dances which have been customary in this island from the early days down to the present. Puerto Rico, that is to say, "rich port," used more than once to be sneeringly termed Puerto pobre, or "poor port," by way of contrasting it with the rich island of Cuba, the "Pearl of the Antilles." In Cuba every Spanish emigrant hoped to find his dorado, whereas the smaller but attractive Porto Rico was invariably overlooked. If we are justified in inferring the gaiety of the Cuban disposition from the tango, N^o 15. "Maria Dolores," we shall hardly make any mistake to deduce the character of the Porto Ricans from the melodies, now gentle and pensive, now passionate and animated, which are to be heard on their island. The dance proper is preceded by an invariably slow and unimpassioned introduction. The difficulty of rendering these dances well should not be underrated. The left hand calls for the greatest precision in rhythm. None but a born Creole will find it easy to play off at sight a piece like "Margarita," however slight the difficulties it presents in the way of finger technique. Reduced to their elements, these dances are nothing but habaneras with complex rhythms. It would, in fact, be a very simple matter to reconstruct the plain habanera rhythm in the left hand. But how the African influence has run riot here! Notice, for instance, how the rhythms change in "Margarita:" now we have two triplets tied together, now three quarter-notes, now four eighths, which are either separated or tied together, the second to the third. Elaborate, also, is the rhythmical structure of the melody in the right hand. Melody and accompaniment are woven together into an inseparable whole. Of course there are some trivial passages in these dances; yet how much more artistically constructed they are than our European dances with their choppy, monotonous accompaniments!

Margarita-Unico Amor!

Danse de Porto Rico.



Dance from Puerto Rico.

Nº 17. Margarita, der älteste dieser Tänze. Der in der Kolonie sehr beliebte Komponist dieser Danza, Manuel Tavares, starb dort in den 1870er Jahren. In Margarita besang er seine vor ihm heimgegangene Geliebte. An den im Stück bezeichneten Stellen pflegten die tanzenden Paare den Namen „Margarita“ zu singen, obwohl, wie wir aus der Einleitung wissen, Singen zur Habanera ganz ungebräuchlich ist.

Nº 17. Margarita, la plus ancienne de ces danses. Le compositeur de cette danse, Manuel Tavares, qui était très estimé dans la colonie, y mourut entre 1870 et 1880. Il a chanté dans Margarita son amante morte avant lui. Aux passages marqués dans le morceau, les danseurs chantent généralement le nom de Margarita, bien que nous ayons vu dans l'introduction que l'on n'a pas coutume de chanter en dansant la habaneraise.

Nº 17. Margarita is the oldest of these dances. The composer of this danza was Manuel Tavares, who was very popular in the colony and died there between 1870 and 1880. Margarita was written to commemorate his lady-love, who died before he did. The dancing couples used to sing the name of Margarita at the passages specified in the piece, although we have seen from the Introduction to the present work that it is not customary to sing to the habanera.

Introduzione. Allegro.

Musical score for the introduction of Margarita-Unico Amor! The score is in 2/4 time, key of B-flat major. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked 'Allegro'. The first measure is marked 'mf' and 'con Ped.'. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with a fermata over the final note of the first phrase.

Musical score for the first and second endings of Margarita-Unico Amor! The score is in 2/4 time, key of B-flat major. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked 'Allegro'. The first ending is marked '1.' and the second ending is marked '2.'. The second ending is marked 'tranquillo' and 'sfz'. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with a fermata over the final note of the first phrase.

♩=80-84

Mit großer Leidenschaft, aber im strengem Rhythmus. Langsam.

Très-passionné, mais en rythme tout rigoureux; lentement.

Very passionately, but strictly in time; slowly.

Musical score for the third and fourth endings of Margarita-Unico Amor! The score is in 2/4 time, key of B-flat major. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked 'Allegro'. The third ending is marked 'p' and the fourth ending is marked 'mf'. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with a fermata over the final note of the first phrase.

sempre piano

Musical score for the fifth and sixth endings of Margarita-Unico Amor! The score is in 2/4 time, key of B-flat major. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked 'Allegro'. The fifth ending is marked 'sempre piano' and the sixth ending is marked 'mf'. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with a fermata over the final note of the first phrase.

First system of musical notation. The right staff contains piano (p) dynamics and features several triplet markings (3) over groups of notes. The left staff also contains triplet markings (3) and some slurs.

Second system of musical notation. It continues the piano accompaniment with various slurs and triplet markings (3) in both staves.

Third system of musical notation. It includes a forte (f) dynamic marking in the right staff and a piano (p) dynamic marking in the left staff. Triplet markings (3) are present throughout.

Fourth system of musical notation. It features a fortissimo (ff) dynamic marking in the right staff. The music continues with slurs and triplet markings (3).

Fifth system of musical notation. It includes a ritardando (rit.) marking in the right staff and a piano dolce (pdolce) marking in the left staff. Triplet markings (3) are used.

Sixth system of musical notation. It includes the lyrics "Mar-ga-ri-ta!" in the right staff and "la melodia forte" in the left staff. Dynamics include mezzo-forte (mf) and piano-forte (più f). Triplet markings (3) are present.

ri - ta!

f ma dolce *p e cantabile*

p *ff*

diminuendo rit.

p

f

18

Maldito Amor

Tanz von Puerto Rico

Danse de Porto Rico



Dance from Puerto Rico

Nº 18. Maldito Amor ist eine Danza, die seiner Zeit sehr beliebt war; sie ist von José Morel Campos etwa um das Jahr 1880 komponirt worden.

Nº 18. Maldito Amor est une danse très en faveur autrefois; elle a été composée par José Morel Campos vers 1880.

Nº 18. Maldito Amor is a danza, very popular in its day; it was composed by José Morel Campos about 1880.

Introduzione.

Allegro.

First system of musical notation for the introduction, starting with a piano (*f*) dynamic and a 2/4 time signature. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand.

♩ = 76

Langsam und streng im Takt
Lentement et rigoureux dans le rythme
Slowly and strictly in time

Second system of musical notation, featuring piano (*p*) dynamics and a repeat sign. The piece continues with similar rhythmic patterns.

Third system of musical notation, featuring mezzo-forte (*mf*) and piano (*p*) dynamics. The notation includes various ornaments and repeat signs.

Fourth system of musical notation, featuring sforzando (*sfz*) and mezzo-forte (*mf*) dynamics. It concludes with first and second endings.

First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff features a triplet of eighth notes. Bass staff includes a 'Ped.' marking and an asterisk. A slur covers the first two measures of the treble staff.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff includes a triplet of eighth notes and a 'ff' dynamic marking. Bass staff includes a 'Ped.' marking and an asterisk. A slur covers the first two measures of the treble staff.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff includes a triplet of eighth notes and a 'meno f' dynamic marking. Bass staff includes a 'Ped.' marking and an asterisk. A slur covers the first two measures of the treble staff.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff includes first and second endings, a 'tr' (trill) marking, and a 'molto dolce' dynamic marking. Bass staff includes a 'Ped.' marking and an asterisk. A slur covers the first two measures of the treble staff.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff includes a triplet of eighth notes. Bass staff includes a 'Ped.' marking and an asterisk. A slur covers the first two measures of the treble staff.

mf *piu p* *pp*
Ped. * Ped. * Ped.

m.d. 1. 2. *p*
Ped.

pp
Ped. * Ped. *

ff
Ped. * Ped. * Ped. *

p 1. 2.
Ped. * Ped. *

19 Adela

Tanz von Puerto Rico

Danse de Porto Rico



Dance from Puerto Rico

Nº 19. *Adela* ebenfalls eine sehr bekannte Danza, deren Komponist mir unbekannt geblieben ist. Ich lernte das Stück im Jahre 1885 kennen, doch muß es sehr viel früher komponirt worden sein.

Nº 19. *Adela*, également une danse très connue, dont je n'ai pas pu trouver le nom de l'auteur. J'ai eu connaissance de ce morceau en 1885, mais il doit avoir été composé beaucoup plus tôt.

Nº 19. *Adela*, is likewise a very noted danza. I did not succeed in finding out who composed it. I first heard the piece in 1885, although it must have been composed very much before that time.

Introduzione.

Allegro.

First system of musical notation for the introduction, featuring piano (*f*) and forte (*f*) dynamics.

Second system of musical notation for the introduction, including a triplet and a forte (*f*) dynamic.

Third system of musical notation for the introduction, including a piano (*p*) dynamic and the instruction *un po' lento*.

$\text{♩} = 72$

Langsam und in strengem Rhythmus

Lentement et en rythme rigoureux

Slowly and strictly in time

Molto cantabile.

Fourth system of musical notation for the introduction, including the instruction *dolce e legatissimo*.

la 2ª volta

* Pedale

The first system of music consists of two staves. The treble staff contains several chords, some with a slur over them. The bass staff features a rhythmic pattern of eighth notes, with several triplets indicated by a '3' and a slur. The key signature has one flat.

The second system is divided into two parts by a double bar line. The first part is marked with a first ending bracket and a '1.' above it. The second part is marked with a second ending bracket and a '2.' above it. Dynamic markings 'p' (piano) and 'f' (forte) are present. The bass staff continues with the eighth-note triplet pattern.

The third system begins with the instruction *sempre ben legato* in the bass staff. The treble staff contains chords with slurs, and the bass staff continues with the eighth-note triplet pattern, including some chords with a '5' (finger number) above them.

The fourth system features a dynamic marking 'p' in the bass staff. The treble staff has chords with slurs, and the bass staff continues with the eighth-note triplet pattern, including a chord with a '5' above it.

The fifth system is divided into two parts by a double bar line, marked with first and second endings. The first ending is marked with a '1.' and the second with a '2.'. The bass staff continues with the eighth-note triplet pattern.

Zwischen Cuba und Puerto Rico liegt die Insel Santo Domingo, deren westliche Hälfte von der Negerrepublik Haïti, die östliche von der Mulattenrepublik Santo Domingo eingenommen wird. Hier lernen wir noch eine Fülle von Negerrhythmen kennen. Daß auch die einfachste Rhythmisierung neben der komplizierten besteht, beweist das Lied Choucouné.

Entre Cuba et Porto Rico se trouve l'île de Saint-Domingue, dont la moitié occidentale est occupée par la république nègre de Haïti, et la moitié orientale par la république mulâtre de Saint Domingue. Nous trouverons encore ici une foule de rythmes nègres. La chanson de Choucouné montre que le rythme le plus simple peut exister aussi à côté du plus compliqué.

Between Cuba and Porto Rico is situated the island of Santo Domingo, the western half of which is occupied by the negro republic of Haiti, the eastern by the mulatto republic of Sto. Domingo. Here we shall find darky rhythms in abundance. That the simplest rhythms can occur side by side with the complex is clear from the song Choucouné.

20

Choucouné

Haïtianisches Volkslied (Méringue)

Chanson populaire d'Haïti



Popular song from Haïti

Beliebtstes haïtianisches Volkslied, das ungefähr um das Jahr 1880 entstanden sein muß. (Ich hörte und notierte es zu Anfang 1885, als es erst seit einigen Jahren existierte.) Seitdem ist es von Fr. Frangeul in Port-au-Prince herausgegeben worden und trägt als Komponisten den Namen M. Monton (geb. in New Orleans 29. IX. 1854, gest. in Port-au-Prince 11. V. 1888). Die Dichtung stammt von Oswald Durand, (geb. in Cap Haïtien 17. IX. 1840, gest. in Port-au-Prince 22. IV. 1906), dem sehr begabten, gefeiertsten Dichter des Landes. Dieses Gedicht Choucouné, das in dem auf Haïti gesprochenen patois créole geschrieben ist, ist von drolliger Naivität, gleichzeitig aber von durchaus feinen lyrischen Reizen. Von den vorhandenen 7 Strophen gebe ich die folgenden zwei wieder. Sie lauten:

Chanson populaire haïtienne la plus en vogue; elle a dû prendre naissance vers 1880. (Je l'ai entendue et notée au commencement de 1885; elle n'existait alors que peu d'années.) Depuis elle a été publiée par Fr. Frangeul à Port-au-Prince et porte pour le compositeur le nom de M. Monton, (né à La Nouvelle Orléans le 29. IX. 1854, mort à Port-au-Prince le 11. V. 1888). Le texte est dû à Oswald Durand, (né au Cap Haïtien le 17. IX. 1840, mort à Port-au-Prince le 22. IV. 1906), poète très doué et le plus célèbre du pays. Cette chanson de Choucouné, qui est écrite dans le patois créole parlé à Haïti, est pleine d'une naïveté drôle, mais elle contient en même temps de charmantes finesses lyriques. Elle a 7 strophes, dont j'en donnerai deux que voici:

The most popular Haitian folksong. It must have originated in 1880 or thereabouts. (I first heard it and noted it down early in 1885, when it had already been in existence for some time.) Since then it has been edited by Fr. Frangeul in Port-au-Prince, and claimed as the composition of M. Monton (born in New Orleans, Sept. 29. 1854, died in Port-au-Prince, May 11. 1888). The words are by Oswald Durand (born in Cap Haïtien, Sept. 17. 1840, died in Port-au-Prince, April 24. 1906), the very gifted and most famous poet of the country. The Choucouné song is written in the patois créole spoken by the people of Haiti, and is naively droll, yet at the same time replete with delicate lyric charm. I give two of its seven stanzas. They are:

1. Dèhiè yon gros touff' pingoin,
L'aut' jou moin contré Choucoun';
Li sourit l'heur' li ouè moin,
Moin dit: Ciel, à la bell' moun'!
Li dit: Ou trouvez ça, cher?
P'tits oèseaux ta pé couté-nous lan l'air.
Quand moin songé ça, moin gangnin la peïn'
Car dipi jou-la, dé pieds moin lan chain'.

2. Choucoun' cé gnon marabout:
Z'yeux-li clair' comm' chandell',
Li gangnin tété doubout'...
Ah! si Choucoun' té fidèl!
Nous rété causer longstems.
Jouq z'oèseaux lan bois te paraîtr' contents.
Pitot blié ca, cé trop grand la peïn'
Car dipi jou-la, dé pieds moin lan chaine.

1. Hinter einem dichten Buschwerk traf ich neulich Choucouné; sie lächelte, so wie sie mich sah. Ich sagte: Himmel! Was für ein schönes Weib! Sie sagte: Finden Sie das, mein Lieber? Es hörten uns die kleinen Vögel in der Luft, Als ich diesen Traum erlebte, hatte ich großen Schmerz, denn seit jenem Tage bin ich sterblich verliebt.
2. Choucouné war eine Marabout, ihre Augen hell wie eine Kerze; sie hatte einen vollen Busen. Ach, wäre doch Choucouné mir treu! Wir haben lange zusammen geplaudert, so lange die Vögel im Walde zufrieden waren. Vergäß ich es lieber, der Schmerz ist zu groß, denn seit jenem Tage bin ich sterblich verliebt.

1. Derrière une grosse touffe de buissons, L'autre jour j'ai rencontré Choucouné; Elle sourit quand elle me vit. Moi, je dis: Ciel, la belle femme! Elle me dit: Vous trouvez ça, cher? Les petits oiseaux du bois nous écoutaient en l'air. Quand j'y songe, cela me fait beaucoup de peine, Car depuis ce jour-là, j'ai perdu mon cœur.
2. Choucouné c'est un marabout, Avec des yeux clairs comme des chandelles, Et deux seins tout droits. Ah si Choucouné avait été fidèle! Nous sommes restés à causer longstems, Tant que les oiseaux du bois paraissaient contents. Plutôt oublier cela, car cela fait trop de peine. Car depuis ce jour-là, j'ai perdu mon cœur.

1. Behind a thick hedge-row The other day I met Choucouné; She smiled, when she caught sight of me. I said: "By Jove! What a handsome girl!" She said: "You really think so, sir?" The little birds in the grove were listening all the while. This dream afterwards gave me great pain, For I've been madly in love ever since.
2. Choucouné was a marabout, Her eyes twinkled like a candle, And her bosom was round and full. Alas! if she'd only been true to me! We stood a long time talking together Long as ever the birds in the grove would let us. I'd rather forget it, the pain's too intense, For I've been madly in love ever since.

Andantino.

1. Dè - hiè yongros touff' pin-goin, l'aut' jou, moin con-tré Chou-couné; li sou-rit l'heur' li ouè
 2. Chou-coun' cé gnon ma-ra-bout z'yeux - li clair' comm' chan-dell' li gan-gnin té - té dou-

p *con Ped.*

moin, Moin dit: „Ciel! á la bell' mouné!“ Moin dit: „Ciel! á la bell' mouné!“ Li
 bout, Ah! si Chou-coun' té fi - dèl! Ah! si Chou-coun' té fi - dèl! Nous

f *mp*

dit: „ou trou-vez ça cher?“ P'tits oè - seaux ta pé cou-té nous lan l'air,
 ré - té cau-ser long-temps. Jouq z'oè - seaux lan bois te pa-raîtr' con-tents,

p dolce

p'tits oè - seaux ta pé cou-té nous lan l'air... Quand moin son-gé ça moing an-gnin la peïn',
 jouq z'oè - seaux lan bois te pa-raîtr' con-tents... Pi-tôt bli-é ça cé trop grand la peïn',

p più vivo e graziosamente
p graziosamente

cardim-pi jou-lá, dé piedsmoin lan chain' moing an-gnin la peïn', cardim-pi jou-lá, dé piedsmoin lan chain'.
 cardim-pi jou-lá, de piedsmoin lan chain' cé trop grand la peïn', cardim-pi jou-lá, dé piedsmoin lan chain'.

rallent.

21

M'ap résoud' ou
Haïtianisches Lied

Méringuette chantée ♣ Haitian popular song

Lied (sog. Méringuette chantée) komponiert von Fernand Frangeul (geb. 18. XI. 1872 in Port-au-Prince, gest. im Juni 1911 daselbst.) Der Titel des Liedes bedeutet ungefähr: Ich will dich überzeugen.

Chanson (dite Méringuette chantée) composée par Fernand Frangeul, né le 18. XI. 1872 à Port-au-Prince, mort en juin 1911 dans cette ville. Le titre de cette chanson signifie à peu près: Je veux vous convaincre.

Song (so-called Méringuette chantée) composed by Fernand Frangeul (born at Port-au-Prince, Nov. 18. 1872, died there in June, 1911). The approximate meaning of the title is: "I'll convince thee."

Tout ça pas existé, cheri,
Pou v'lé foulé-ou la ratt pou ça,
Yo maitt vin' dit-ou ceci cela,
Tout ça cé assé tripotag'!
Tout temps nous p'enco oué, Loulou'm,
Pou eclairci la vérité,
Cé tout voyé tout moun au diab',
Pou yo laissé-ou tranqui. Hoï!
Qui bagaill' cilá á la gnou
Rézoud' moin t'a va péu.

Das alles ist ja nicht so, mein Lieber,
daß dir darüber die Galle überläuft,
Und wenn man dir selbst alles das sagt,
s'ist doch nichts weiter als Gewäsch!
So lang wir beide noch nicht wissen,
mein Lulu, wie die Wahrheit zu entdecken
[ist,
schicken wir lieber alles zum Teufel,
damit wir Ruhe haben! Hui!
Da schau mal einer eine Geschichte,
da schau man einmal eine Ueberredung!

*Tout ça n'a pas existé, chéri,
Pourquoi vous faire du mauvais sang
[pour cela,
Et si on vous a dit ceci ou cela,
Tout ça c'est du tripotage.
Tant que nous ne savons pas encore,
Comment éclaircir la vérité, [Loulou,
Nous n'avons qu'à envoyer tout le monde
[au diable
Pour qu'on nous laisse tranquilles. Hoï!
En voilà une histoire,
N'est-ce pas que j'ai pu vous convaincre?*

There's not a bit of truth in it, dear,
For you to get your raven up;
Even if people do tell you all that them-
It's nothing but twaddle. [selves,
So long as neither of us as yet has any
Loulou, how to get at the truth, [idea,
We'd better let it all go hang,
And have a little peace ourselves. Humph!
A fine state of affairs for people to see,
A nice lot of persuading to do!

Moderato.

p

Tout ça pas ex - is - té che - ri, pou

p *rall.* *p*

con Ced.

v'lé fou - lé - ou la ratt pou ça, yo maitt vin' dit - ou ce - ci ce - la, tout ça cé a - ssé

tri - po - tag'. Tout temps nous p'en - co oué Lou - lou'm, pou é - clai - ci la vé - ri - té, cé

f

tout vo - yé tout moun au diab, pou yo lais - sé - ou tran - quil. Rhoï! — qui ba - gail' ci - la á la gnou ré -

p *f* *p graziosamente*

p *f* *p graziosamente*

zoud' moin t'a va péu. Rhoï! — qui ba - gail' ci - lá á lá gnou ré - zoud' moin t'a va péu.

f *p*

f *p*

Dies und das nächste Stück sind haïtianische Volkstänze, sog. Méringues. Beide Tänze sind in besonderer Bearbeitung von dem früh verstorbenen, begabten haïtianischen Musiker, Edmond Saintonge (geb. 16. VI. 1861 in Port-au Prince, gest. 21. IV. 1907 in Petit Goâve) im Zusammenhang mit andern Méringues herausgegeben worden.

Ce morceau et le suivant sont deux danses populaires haïtiennes, ce qu'on appelle des méringues. Ces deux danses ont été publiées en même temps que d'autres méringues, dans un arrangement particulier par le musicien haïtien de talent, mort trop tôt, Edmond Saintonge, né le 16. VI. 1861 à Port-au-Prince, mort le 21. IV. 1907 à Petit-Goâve.

This piece and the one following are two Haitian folkdances, so-called méringues. Both dances were edited in a special adaptation with other meringues by the early deceased and gifted Haitian musician, Edmond Saintonge (born in Port-au-Prince June, 16. 1861, died in Petit Goave, April 21, 1907).

22

Méringue (Nº 1)

Haïtianischer Volkstanz

Danse d'Haïti



Haitian Dance

Moderato

legato e cantabile
dolce

8
con Pedale

p *m. d.* *p* *mf* *Fine.*

Ped. *Ped.* *Ped.* *Ped. simile*

p *p* *f* *mf*

lento
p *poco rit.*

Da Capo sino al Fine

23

Méringue (Nº 2)

Haïtianischer Volkstanz

Danse d'Haïti



Haitian Dance

Allegro moderato

p cantabile e ben legato

Ped. * *Ped.* * *Ped.*

* *Ped.* * *simile*

mf

p
come prima

f

un poco stringendo il tempo
ff
a tempo

Mit den folgenden vier Liedern des sang- und klangreichen Venezuela betreten wir den Boden von Südamerika. Die Stile der venezolanischen Musik sind sehr verschiedenartig, was daraus hervorgeht, daß die Küste hauptsächlich von unkultivierten Negeren und Mischlingen bewohnt wird, während in der Hauptstadt Caracas eine im steten Kontakt mit Europa stehende ziemlich, hohe Kultur zu Hause ist. Dann wieder sind tiefer im Innern die unermesslichen Buschsteppen die Heimat des einsamen Llanero. Das bedeutet musikalisch ausgedrückt: Neger-rhythmen — Spanisch-amerikanischer Stil-Musik der Einsamen.

Avec les quatre chansons suivantes du Vénézuéla riche en mélodies et en chants, nous entrons sur le sol de l'Amérique du Sud. Les styles de la musique vénézuélienne sont très différents, ce qui provient de ce que les côtes sont habitées principalement par des nègres et des mulâtres peu civilisés, tandis que la capitale de Caracas est très cultivée par les rapports continuels avec l'Europe. A l'intérieur du pays, les steppes buissonneuses immenses sont la patrie du llanero solitaire. Autrement dit, nous avons en musique les trois groupes suivants: les rythmes nègres, le style hispano-américain, la musique du solitaire.

The four Venezuelan songs which follow bring us to the South American continent. Venezuela is a land of melodies and sweet harmonies. The great variety of musical styles to be met with here is due to the diversity of the population. The principal inhabitants of the seashore are uncivilized negroes and half-breeds; the capital, Caracas, has, on the contrary, attained, thanks to its continuous contact with Europe, a fairly high degree of culture. Then there are the vast shrub-grown prairies of the interior — the haunt of the lonely llanero. This means in musical terminology: negro rhythms — Spanish-American style — music of solitude.

24

La Palomita

Volkslied aus den Llanos von Venezuela

Chanson populaire
des Llanos (prairies) de Vénézuéla



Popular Song
from the prairies of Venezuela

Ein sog. Joropo, ein Liedchen ältesten Datums. Ich habe versucht in der Klavierbegleitung das Vibrato des Cuatro, der primitiven Volkslaute, von der in der Einleitung bereits die Rede war, nachzuahmen. Der Text lautet:

Ce qu'on appelle un joropo, une petite chanson d'ancienne date. J'ai essayé d'imiter dans l'accompagnement au piano la vibration du cuatro, le luth populaire primitif, dont il a déjà été question dans l'introduction. Voici le texte:

A so-called Joropo, a little song of the olden time. In the piano accompaniment I have endeavoured to imitate the vibrato of the cuatro, the primitive folk-lute, which has been alluded to in the Introduction.

1. Que bonito que cantaba
La palomita en su nido,
Abriendo el pico y las alas
Como si hablara conmigo.
2. Cuando la paloma duerme
Ausente está de su nido,
Quieré dormir y no puede,
Porque su amor es fingido.
3. Ya se fué mi palomita
A tierra donde nació.
Que mares hay por en medios,
Para que no vaya yo.

1. Wie schön sang doch
die Taube in ihrem Nest.
Wie sie das Schnäblein öffnet und die Flü-
als spräche sie mit mir! gel,
2. Wenn die Taube schläft,
ist sie fern von ihrem Nest;
sie möchte schlafen und vermag es nicht;
denn ihr Liebster hat sie betrogen.
3. Schon zog meine Taube dahin,
wo sie geboren wurde.
Meere liegen zwischen ihr und mir,
damit ich ihr nicht nachzöge.

1. Comme elle chantait bien,
La colombe dans son nid,
Ouvrant le bec et les ailes,
Comme si elle me parlait.
2. Quand la colombe dort,
Elle est absente de son nid,
Elle veut dormir et ne le peut,
Car son amoureux l'a trompée.
3. Ma colombe s'est enfuie
Vers la terre où elle est née.
Elle a mis tant de mers entre nous,
Pour que je ne puisse pas la suivre.

1. How sweet was the song
Of the dove on her nest,
With parted bill and wings wide-spread,
As if she were speaking to me.
2. When the dove sleepeth,
She's far from her nest.
To sleep she's neither wish nor power,
For her mate's been untrue.
3. Gone is my little dove already
To the land where she was born.
Seas stretch between her and me
And stop my following in pursuit.

Dtsch. Ausspr: Das s stets scharf! h stumm.
1kjerre, 2finchido, 3nassjô, 4ai, 5waja, 6jo.

Prononcer chaque lettre. U = ou, n = enne,
n = gn, s et z = ç, g devant e et i, et j = kh,
ch = tch. Voir page 2 de ce cahier.

Engl. pron: Vowels clear. Roll the r. 7)kyair-
re 8)nassy 9)aee.

24. La Palomita

Andante

1. Que bo - ni - to que can - ta -
 2. Cuan - do la pa - lo - ma duer -

vibrato
pp
sempre pianissimo

ba la pa - lo - mi - ta en su ni - do, que bo - ni - to que can - ta -
 me au - sen - te e - stá de su ni - do, cuan - do la pa - lo - ma duer -

ba la pa - lo - mi - ta en su ni - do, a - bri - en do el pi - co y las
 me au - sen - te e - stá de su ni - do: Que - re dor - mir y no

a - las co - mo si hab - la - ra con - mi - go a - bri - go.
 que - de, por - que su a - mor es fin - gi - do. que - do.

p
 1.
 2.

25

Una Paloma

Venezolanisches Volkslied

Chanson populaire de Vénézuéla ♣ Popular Song from Venezuela

Ein in Venezuela sehr bekanntes und beliebtes Liedchen, das ich 1885 in Caracas gesammelt habe. Der Text lautet:

Petite chanson très connue et très en faveur au Vénézuéla. Je l'ai recueillie à Caracas en 1885. En voici le texte:

This little song, which is very well known and popular in Venezuela, I obtained in Caracas in 1885. The words run as follows:

1. Una paloma blanca como la¹²nievê
Me ha picado el alma,²ay, que me duele!
Ay que me duele si! ay, que me duele no!
Ay, que me duele,³niña⁴querida, mi⁵corazon!
2. Una paloma blanca y otra⁶cenizã,
Una mirada⁷tuya me⁸magnetiza. . . .
3. A Cupido lo pintan⁹chiriquiticô,
Es¹⁰porque es la moda¹¹querer¹⁵poquito. . .

1. Eine Taube, weiß wie der Schnee,
hat mich in die Seele gebissen, ach, wie es
weh tut!
Wie es weh tut, ja, wie es weh tut, nein,
wie es weh tut im Herzen mein!
2. Eine weiße Taube und eine graue,
und ein Blick von dir, der mich magnetisirt..
3. Cupido malt man ganz winzig klein,
weil es heute Mode, wenig zu lieben. . .

1. *Une colombe blanche comme la neige
M'a mordu l'âme, ah quelle douleur!
Ah quelle douleur, oui, ah quelle douleur,
[non!
Ah quelle douleur, o chérie, o mon coeur.*
2. *Une colombe blanche et une autre grise,
Un regard de toi me magnétise...*
3. *On peint Cupidon tout petit, tout petit,
C'est pourquoi c'est la mode de n'aimer
[qu'un peu...*

1. A dove all snowy white
Hath pecked my soul, oh, how it hurts!
How it hurts, yes! and how it hurts, no!
O how it hurts my heart, dearest!
2. A white dove and a grey dove, too,
A glance from thee doth thrill me through
[and through.
3. Dan Cupid they paint as a wee little
[mite,
For the fashion to-day is to love just a
[wee little bit.

Dtsch. Ausspr: ¹njewe, ²a-i, ³ninja, ⁴kerida;
⁵korasson, ⁶ssenissa, ⁷tuja; ⁸magnetissa.
⁹tschirikitiko. ¹⁰porke. ¹¹kerer pokito.

*Prononcer chaque lettre. U=ou, n=enne,
n=gn, s et z=s, g devant e et i, et j=kh,
ch=tch. Voir page 2 de ce cahier.*

Engl. pron: Vowels clear. Roll the r. ¹²nyaive
¹³saineessa ¹⁴tcheereekeeteeco. ¹⁵kairair.

25. Una Paloma

Allegretto *p*

1. U - na pa - lo - ma blan - ca co - mo la
 2. U - na pa - lo - ma blan - ca yo - tra ce -
 3. A Cu - pi - do lo pin - tan chi - ri - qui -

ad lib.

nie - ve, co - mo la nie - ve. U - na pa - lo - ma blan - ca co - mo la
 ni - za yo - tra ce - ni - za. U - na pa - lo - ma blan - ca yo - tra ce -
 ti - co chi - ri - qui - ti - co, A Cu - pi - do lo pin - tan chi - ri - qui -

mf

nie - ve co - mo la nie - ve u - na mi - ra - da tu - ya, ay que me
 ni - za yo - tra ce - ni - za, u - na mi - ra - da tu - ya me mag - ne -
 ti - co chi - ri - qui - ti - co, es por - que es la mo - da que - rer po -

mf

due - le, ay que me due - le; u - na mi - ra - da tu - ya, ay que me
 ti - za, me mag - ne - ti - za u - na mi - ra - da tu - ya me mag - ne -
 qui - to que - rer po - qui - to, es por - que es la mo - da que - rer po -

con molta espressione

due - le ay que me due - le! Ay que me due - le
 ti - za me mag - ne - ti - za. Me mag - ne - ti - za
 qui - to, que - rer po - qui - to, que - rer po - qui - to -

f *p*

sí! Ay que me due - le no! Co - mo me
 sí! Me mag - ne - ti - za no! Me mag - ne -
 sí! que - rer po - qui - to no! que - rer po -

p

due - le, ni - ña que - ri - da, co - mo me due - le el co - ra - zon. Co - mo me
 ti - za, ni - ña que - ri - da, me mag - ne - ti - za el co - ra - zon. Me mag - ne -
 qui - to, ni - ña que - ri - da, que - rer po - qui - to mi co - ra - zon. Que - rer po -

rit. *molto ritard*

due - le, ni - ña que - ri - da, co - mo me due - le el co - ra - zon.
 ti - za, ni - ña que - ri - da, me mag - ne - ti - za el co - ra - zon.
 qui - to, ni - ña que - ri - da, que - rer po - qui - to mi co - ra - zon.

Bogando á la Luz del Sol

Venezolanisches Lied aus den Llanos

Chanson des plaines de Vénézuéla ♪ Song from the prairies of Venezuela

(d. h. Rudern gen Sonnenaufgang). Ein venezolanisches Volkslied, in dem sich die drei Stile glücklich mischen, doch so, daß das Schwermütige des Llanerostiles am stärksten hervortritt. Ich habe dieses Lied im Jahre 1885 gesammelt, doch ist es sicher sehr viel älteren Datums. Der Text lautet.

(*C'est-à-dire "ramant vers le soleil levant"*).
Chanson populaire vénézuélienne, dans laquelle les trois styles se mélangent heureusement, de façon cependant que ce soit le style mélancolique du llanero qui prédomine. J'ai recueilli cette chanson en 1885, mais elle est certainement de bien plus ancienne date. En voici le texte:

(that is to say, Rowing towards sunrise). A Venezuelan folksong, which shows a very happy blending of the three styles, yet the fusion is not so complete as to prevent the melancholy of the llanero style from predominating. I obtained this song in 1885, but it is surely of a far earlier date. The words are:

1. Soplan las brisas de la mañana,
Rizando el lago murmurador,
Y por oriente su faz¹⁰ asoma
Cual raro incendio la luz¹¹ del sol.

2. De las palmeras vienen arpejos¹²
De tiernas aves que unió el amor,
Gratos ensueños sus cantos dicen,
Oblacionando¹³ la luz del sol.

1. Es wehen die frühen Morgenbrisen,
kräuselnd den murrenden See,
und im Osten spiegelt sich wie eine
seltsame Feuerbrunst das Licht der Sonne.

2. Von den Palmen ertönt Gesang
von sanften Vögeln, die die Liebe vereint
[hat,
Gleich wie in Träumen singen sie
Hymnen auf das Licht der Sonne.

1. Les brises du matin soufflent,
Ridant le lac murmurant,
Qui réfléchit à l'orient
Comme un rare incendie la lumière du
[soleil.

2. Des palmiers tombe un doux chant
De tendres oiseaux unis par l'amour,
Comme dans un songe leurs chants
Sont des louanges à la lumière du so-
[leil.

1. Lightly blow the morning breezes,
Rippling o'er the murmuring lake,
And on the eastern sky looms up
A wierd conflagration, the light of the
[sun!

2. From the palm-trees are wafted
The tender notes of mating birds,
Sweet dreams they are warbling
To welcome the light of the sun.

Dtsch. Ausspr.: Das s stets scharf! ¹manjana, ²rissando, ³fass, ⁴inssendjo, ⁵arpechios, ⁶enssuenjos, ⁷dissen, ⁸oblassjonando, ⁹lüss.

Prononcer chaque lettre. U = ou, n = enne, n = gn, s et z = ç, g devant e et i, et j = kh, ch = tch. Voir page 2 de ce cahier.

Engl. pron: Vowels clear. Roll the r ¹⁰ fass ¹¹ looss ¹² arpaicheeoss (Scotch ch) ¹³ öbvlassjõnando.

26. Bogando á la Luz del Sol.

Moderato appassionato

p con molto sentimento

1. So - plan las bri - sas de la ma -
 2. De las pal - me - ras vie - nen ar -

f *lungo* *p* con molto sentimento

con Ped

ña - na, ri - zan do el la - go mur - mu - ra - dor, Y por o -
 pe - jios de tier - nas a - ves que u - ni ó el a - mor, gra - tos en -

rien - te su faz a - so - ma cual ra - ro in - cen - dio la luz del sol.
 sue - ños sus can - tos di - cen ob - la - cio - nan - do la luz del sol.

p *m. d.*

m. s.

dolce con molta espressione

Y por o - rien - - te _____ su faz a - so - - ma _____
gra - tos en - sue - - ños _____ sus can - tos di - - cen _____

dolce con molta espressione

— cual ra-ro in - cen - - dio _____ la luz del sol. _____
— ob - la - cio - nan - - do _____ la luz del sol. _____

dolcissimo e con molta espressione

pp

D. C. dal \$

27 - 28

La Perica

Venezolanisches Kinderlied

Chant d'enfants de Vénézuéla ♪ Children's song from Venezuela

N^o 27 und 28, Venezolanisches Kinderlied in zwei Fassungen. Die Begleitung ist im Pasillorhythmus gesetzt (¾ Takt mit synkopiertem 2. Viertel; s. Einleitung.) Pericos heißen eine Art kleiner Papageien, die man bei uns Wellensittiche nennt. Sie sind bekannt wegen ihres unaufhörlichen Geschwätzes. Gewöhnlich werden immer zwei in einem Käfig gehalten. Die zweite Fassung des Liedes (N^o 28) gibt vielleicht die schwatzenden Pericos noch besser wieder als die erste. Hier ein paar Verse, die immer neu von den Kindern improvisiert werden:

Nos. 27 et 28. Chanson enfantine vénézuélienne en deux versions. L'accompagnement est arrangé suivant le rythme du pasillo (mesure à ¾ avec deuxième noire syncopée; voir l'introduction.) Les pericos sont de petits perroquets à plumage ondulé. Ils sont connus par leur gazouillement continu. On en met d'habitude deux dans une cage. La deuxième version de la chanson (N^o 28) rend peut-être encore mieux que la première la nature des perroquets bavards. En voici quelques strophes, qui sont constamment improvisées de nouveau par les enfants:

Nos. 27 and 28 give a Venezuelan nursery song in two different versions. The accompaniment is in pasillo time, (i. e. ¾ time with syncopated second quarter, see Introduction.) Pericos is the name given to a variety of small parrots, which we call zebra-parakeets. They are noted for their interminable chattering. As a rule, two are kept in a cage. The second version of the song (N^o 28) succeeds perhaps better than the first in taking off the chattering pericos. Here are some of the verses. The children are always making up new ones.

1. Cuando la perica ¹quieré
Que el perico vaya á misa
Se levanta bien temprano
Y le ²plancha la camisa.
Ay mi perica,
Dame la pata
Para ponerte
Las alpargatas.

2. Cuando la perica quiere
Que el perico la enamore,
Se ³quita las plumas ⁴viejas
Y se viste de colores...

3. Cuando la perica quiere,
Que el perico coma ⁵arroz
Le ⁶sancocha la comia
Y se lo comen los dos...

1. Ja, wenn Frau Perica will,
daß Herr Perico geh zum Feste (zur Messe),
steigt sie zeitig aus dem Bettchen,
und sie plättet ihm die Weste (das Hemde).
Liebe Perica,
gib mir dein Päschen,
ich will dir anzieh'n
hanfene Schuhchen.

2. Wenn die Perica will,
daß der Perico sich in sie verliebt,
läßt sie die alten Federn fallen
und putzt sich recht farbig...

3. Wenn die Perica will,
daß der Perico Reis isst,
so stopft sie ihm das Essen ein,
und sie essen alle beide...

1. Quand Madame Perica veut
Que Monsieur Perico aille à la messe,
Elle se lève de bonne heure
Et repasse sa chemise.
Ah ma perica,
Donne-moi la patte,
Que je te mette
Tes petits souliers.

2. Quand Madame Perica veut
Que Monsieur Perico soit amoureux d'elle,
Elle quitte ses vieilles plumes
Et se revêt de couleurs...

3. Quand Madame Perica veut
Que Monsieur Perico mange du riz,
Elle lui bourre sa pâtée
Et ils mangent tous les deux...

1. When Mrs. Perica is bent
On Mr. Perico going to church,
She's up bright and early
And irons him a clean shirt.
Come, Perica dear,
Hold up your little claw,
So I can put your little
Hemp shoes on for you.

2. When Mrs. Perica is bent
On conquering Mr. Perico's heart,
She sheds her old feathers
And dons her brightest colours...

3. When Mrs. Perica is bent
On Mr. Perico eating rice,
She crowds his mouth full of it,
And they both eat it together...

Dtsch Ausspr: Das s stets scharf! ¹kjerre,
²plantscha, ³kita, ⁴wjehas, ⁵arross, ⁶ssan-
kotscha.

Prononcer chaque lettre. U=ou, n=enne,
n=gn, s et z=s, g devant e et i, et j=kh,
ch=tch. Voir page 2 de ce cahier.

Engl. pron: Vowels clear. Roll ther. ⁷ke-
aire ⁸veeichass (Scotch ch). ⁹arröss.

1. Faßung *1ère Version.*1st Version

Allegretto.

p

1. Cuan - do la pe - ri - ca quie - - - re, que el pe - ri - co va - ya á
 2. Cuan - do la pe - ri - ca quie - - - re, que el pe - ri - co la e - na -

p

mi - - - sa se le - van - ta bien tem - pra - - - no
 mo - - - re se qui - ta las plu - mas vie - - - jas

sempre staccato

y le plan - cha la ca - mi - - sa. Ay, mi pe - ri - - ca,
 y se vis - te de co - lo - - res.

da - me - la pa - ta pa - ra po - ner - te las al - par - ga - tas.

2. Faßung *2^{ème} Version*
2^d Version
 Allegretto

p

Cuan-do la pe-ri-ca quie- - - -re que el pe-ri-co va-ya á
 Ja wenn Frau Pe-ri-ca will, daß Herr Pe-ri-co geht zum

p

Cuan-do la pe-ri-ca quie- - - -re
 Ja wenn Frau Pe-ri-ca will, daß

mi- - - -sa se le-van-ta bien tem pra- - - -no
 Fes- - - -te steigt sie zei-tig aus dem Bett- - - -chen

que el pe-ri-co va-ya á mi- - - -sa, se le-van-ta bien tem-
 Herr Pe-ri-co geht zum Fes- - - -te, steigt sie zei-tig aus dem

1. y le plan-cha la ca-mi- - - -sa. Cuan-do la pe-ri-ca mi- - - -sa.
 und sie plät-tet ihm die Wes- - - -te. Ja, wenn Frau Pe-ri-ca Wes- - - -te.

2. pra- - - -no y le plan-cha la ca-mi- - - -sa y le plan-cha la ca-
 Bett- - - -chen und sie plät-tet ihm die Wes- - - -te und sie plät-tet ihm die

Ay mi pe - ri - co da - me la pa - ta
 Lie - ber Pe - ri - co gib mir dein Pät - sch - chen

mi - sa pe - ri - ca da - me la pa - ta
 Wes - te. Pe - ri - ca gib mir dein Pät - sch - chen

sempre staccato il basso

pa - ra po - ner - te las al - par -
 ich will dir an - ziehn han - fe - ne

pa - ra po - ner - te las al - par -
 ich will dir an - ziehn han - fe - ne

1. ga - tas Ay, mi pe - ga - tas
 Schuh - chen. Lie - ber Pe - Schuh - chen.

2. ga - tas Ay, mi pe - ga - tas
 Schuh - chen. Lie - be Pe - Schuh - chen.





Stimmen der Völker

in Liedern, Tänzen und Charakterstücken

Echos des Peuples

Chants, Danses et Morceaux caractéristiques

Gems of Folkmusic

Songs, Dances and Characteristic Pieces

recueillis et publiés

par

gesammelt und herausgegeben

von

collected and edited

by

ALBERT FRIEDENTHAL

I. ABTEILUNG

Die Volksmusik der Kreolen Amerikas

I^{ère} PARTIE.

La musique populaire des créoles d'Amérique.

SECTION I.

Folkmusic of the American Creoles.

Heft 1. Einleitung.
Mexiko.

Heft 2. Zentralamerika, West-
indien und Venezuela.

Heft 3. Ecuador, Peru, Bolivia.

Heft 4. Chile.

Heft 5. Die La Plata-Länder.

Heft 6. Brasilien.

Cahier 1. Introduction.
Mexique.

Cahier 2. Amérique centrale, Indes
Occidentales et Vénézuéla.

Cahier 3. Équateur, Pérou, Bolivie.

Cahier 4. Chili.

Cahier 5. Les pays de La Plata.

Cahier 6. Brésil.

Book 1. Introduction.
Mexico.

Book 2. Central America, West
Indies, Venezuela.

Book 3. Ecuador, Peru, Bolivia.

Book 4. Chile.

Book 5. The La Plata Countries.

Book 6. Brazil.

Pr. à M. 4.— n., compl. M. 15.— n.

Berlin

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung

(Rob. Lienau)

Wien. CARL HASLINGER ^{q^{dm}} Tobias.

Tous droits d'édition, d'exécution publique, de traduction, de reproduction et d'arrangements réservés.

Zur Beachtung!

Die vorliegenden Fassungen der Musikstücke und Texte sind das Resultat langjähriger Forschung und künstlerischer Arbeit des Herrn Albert Friedenthal. Zu ihrer Herausgabe ist, soweit Autoren und Verleger bekannt waren, deren Genehmigung eingeholt. Ein großer Teil der Stücke ist hier zum ersten Mal veröffentlicht.

Unter Hinweis auf die Gesetze der internationalen Verträge wird vor Nachdruck und Benutzung dieser Ausgabe dringend gewarnt. In Rußland ist Nachdruck durch Gesetz vom 10. März 1911 verboten.

Alle Rechte der öffentlichen Aufführung, der Übersetzung und der Übertragung auf mechanische Musikinstrumente sind vorbehalten.

Bei öffentlicher Aufführung muß auf dem Programm die Quelle angegeben werden: Aus Friedenthal „Stimmen der Völker.“

Der Verleger.

Avis!

Les présentes versions des morceaux de musique et les textes sont le résultat de longues recherches et d'un long travail artistique de Monsieur Albert Friedenthal. Pour leur publication, et en tant que les auteurs et les éditeurs étaient connus, l'autorisation de ceux-ci a été demandée. Une grande partie des morceaux est publiée ici pour la première fois.

Comme suite aux lois des contrats internationaux toute reproduction et toute utilisation non autorisées de cette édition sont formellement interdites. En Russie la reproduction est interdite par la loi du 10 mars 1911.

Tous les droits d'exécution en public, de traduction et de reproduction sur les instruments de musique mécaniques sont réservés.

Dans les exécutions en public, le nom de l'auteur et le titre de l'ouvrage devront être indiqués sur le programme: "Extrait de Friedenthal "Échos des Peuples."

L'éditeur.

Notice!

The versions of the instrumental pieces and vocal texts herewith offered to the public are the result of years of research and artistic effort on the part of Mr. Albert Friedenthal. They have been edited with the permission of the authors and publishers, so far as these were known. A good many of the pieces, however, are published here for the first time.

In accordance with the laws of the international copyright treaties the public is expressly warned against reprinting and appropriating this edition. Reprint is forbidden in Russia by the enactment of March 10, 1911.

All rights of public performance, of translation and of transference to mechanical instruments are reserved.

For public performance the acknowledgment "From Friedenthal "Gems of Folkmusic" must appear on the program.

The Publisher.

NB. Zur Beachtung empfohlen in Heft 1 (Mexiko): Einführung in die Musik der Kreolenvölker.

NB. Remarquer dans le cahier 1 (Mexique): l'introduction à la musique des peuples créoles.

NB. Attention is particularly called to the chapter in book 1 (Mexico) dealing with the music of the Creole nations.

Kurz gefaßte Regeln für die Aussprache des Spanischen:

c vor e und i	} wie ss.
z	
s	
g vor e und i	} wie ch, in machen.
j	

gue, gui = ge, gi.
ch wie tsch.
ll wie lj.
ñ wie nj.
qu wie k.

v und b zwischen zwei Vokalen wie w; d zwischen zwei Vokalen sehr weich (engl. that), h stumm. Sonst alles wie im Deutschen. Ausführliche Regeln in Heft 1.

Règles abrégées de la prononciation espagnole:

e comme è, u comme ou.	
g devant e, i	} de la gorge (kh)
j	
ll comme dans million	
n jamais nasal, ñ = gn	
r comme rr	
s, z comme s fort.	
ch comme tch	
b, d entre 2 voyelles et à la fin très-doux.	
ai, ei, oi, au = aï, éï, oï, aou.	
Le reste comme en français.	
Voir les règles plus détaillées dans le cahier 1.	

Brief rules for the prononciation of the Spanish:

c before e and i	} like sharp s.
z	
s	
g before e and i	} like ch in Scotch loch.
j	

r is dental and trilled.
ch like tch.
ll as in brilliant.
ñ as in union.
qu like k.
b nearer our v.

d between vowels like th in that, m silent vowels as in the continental prononciation of Latin. The other sounds as in English. See minute account of the rules in book 1 (Mexico).

III

Ecuador, Peru, Bolivia

Equateur, Pérou, Bolivie † Ecuador, Peru, Bolivia

Die hier folgende Sammlung enthält ausschließlich Musikstücke aus den mittleren Kordillerenländern Südamerikas, hauptsächlich aus Perú. Von der flachen, fruchtbaren Küste aus erhebt sich das Hochgebirge der Kordillere bis in die Regionen des ewigen Schnees. Die Küstenzone bewohnt eine lebenslustige Bevölkerung, die größtenteils aus Kreolen besteht. In den meist in 3-4000 m. und darüber gelegenen Hochebenen ist die eigentlich kreolische Bevölkerung dünner, um so mehr finden sich Mestizen und vor allem die leichtfüßigen roten Urbewohner, die uns unter dem Namen „Inkaindianer“ bekannt geworden sind. Herrscht an der Küste frohes Leben und Geselligkeit, so ist in den Tälern der Hochregion Einsamkeit und Armut zu Hause. Diesen Verhältnissen entsprechend enthält auch die Musik mehrere Stile. Man vergleiche unter den ersten Stücken die „Bellísima Peruana“ und das Schifferlied mit den nächstfolgenden, dem Liebeslied N^o 33 und der Serenade aus dem Hochland und schließlich die Tristes und den Indianertanz aus den höchsten Regionen der Anden.— NB. Neger gibt es nur in geringer Zahl im Hafen von Callao; ihre Anzahl war in früheren Zeiten zweifellos viel größer, da es in der Küstenzone sehr zahlreiche sog. Cholos (Zambos) gibt, das sind Mischlinge von Negern und Indianern. Einen Einfluß der Negermusik auf die einheimische habe ich niemals bemerkt.— Miles de Muzgo und der italienische Geiger Claudio Rebagliati († in Lima 1910) haben einige der indianischen Melodien, die hier verarbeitet sind, entdeckt und s. Z. bei G. Brandes in Lima erscheinen lassen.

La collection suivante contient exclusivement des morceaux de musique des pays du centre des Cordillères de l'Amérique du Sud, et notamment du Pérou. Les hautes montagnes des Cordillères s'élèvent de la côte plate et fertile jusqu'aux régions des neiges éternelles. La région de la côte est habitée par une population joyeuse qui se compose en majeure partie de créoles. Sur les hauts plateaux, qui se trouvent presque tous à des altitudes de 3 à 4000 m et au-dessus, la population créole proprement dite est moins dense; on y trouve par contre d'autant plus de métis, et surtout les indigènes rouges aux pieds légers, qui sont connus sous le nom "d'Incas." Si les côtes sont gaies et peuplées, les vallées des hautes régions sont solitaires et pauvres. C'est par suite de ces conditions que la musique a aussi plusieurs styles. Comparer les deux premiers morceaux,) la "Bellísima Peruana" et la chanson de batelier avec les suivants, la chanson d'amour N^o 33 et la sérénade des montagnes, et enfin les chansons tristes et la danse indienne des plus hautes régions des Andes.—NB: Il n'y a que très peu de nègres dans le port de Callao; il y en avait certainement beaucoup plus autrefois, parce que ce qu'on appelle les Cholos (Zambos), qui sont des métis de nègres et d'indiens, sont très nombreux dans la région des côtes. Pourtant je n'ai jamais remarqué aucune influence de la musique indienne sur la musique indigène.— Miles de Muzgo et le violoniste italien Claudio Rebagliati († à Lima en 1910) ont découvert quelques-unes des mélodies indiennes qui sont arrangées ici, et les ont fait paraître chez G. Brandes à Lima.*

The following collection is exclusively devoted to pieces from the countries of the Central Cordilleras of South America, chiefly from Peru. From the flat, fertile coast the lofty ranges of the Cordilleras lift their heads to the regions of perpetual snow. The coast-belt is inhabited by a pleasure-loving people, mostly Creoles. Sparser is the genuine Creole element in the population of the tablelands, which lie from nine to twelve thousand feet above the sea. This paucity is compensated for in a measure by the mestizes, and particularly by the nimble-footed, red-skinned aborigines, familiarly known to us as Inca Indians. The people on the coast are wide-awake and fond of social intercourse; in striking contrast is the life of the mountaineers in the lofty valleys: solitude and poverty are here the prevailing characteristics. These conditions have had their effect on the music: it, too, shews a variety of types. Compare, for instance, the first two pieces,*) the Bellísima Peruana and the boating song, with the two immediately following, the love-song, N^o 33, and the highland serenade; and lastly compare the tristes and the Indian dance which come from the highest parts of the Andes.— Note that there are very few negroes in these countries, and those few are to be found in the harbour of Callao; there is no doubt they were much more numerous in former days, as can be inferred from the frequency in the coast-belt of so-called cholos (zambos), who are a cross between negroes and Indians. I have, however, never noticed that the negro style has affected the native music.— Miles de Muzgo and the Italian violinist, Claudio Rebagliati, who died in Lima in 1910, discovered some of the Indian melodies which have been worked up in the present collection and had them published at the time by G. Brandes in Lima.

*) du Pérou, N^o 30 et 31

*) of Peru, N^o 30 and 31

Adios amor!

Volkslied (sog. tono) aus Ecuador

Chant populaire de l'Équateur ♪ Popular Strain from Ecuador

Volkslied, sog. tono aus dem Innern von Ecuador, nach einer Notirung von P. Traversari. Dieses Lied, das in Quito, der weltabgeschiedenen, im Kordillerenhochland gelegenen Hauptstadt von Ecuador gut bekannt ist, möge diese Sammlung einleiten. Es zeigt durchaus den schwermütigen, sehnsuchtsvollen Charakter der Kordillerenlieder, der für diese Gattung eigentümlich ist. Dies ist der Text:

Chanson populaire, dite tono, de l'intérieur de l'Équateur, d'après des notes prises par P. Traversari. Cette chanson, la première de cette collection, est bien connue à Quito, la capitale de l'Équateur, perdue dans les hautes régions des Cordillères. Elle montre tout-à-fait le caractère mélancolique, plein de langueur qu'ont les chansons des Cordillères et qui est particulier à ce genre. Voici le texte de cette chanson:

Folksong, a so-called tono, from the interior of Ecuador. It is taken from the notation made by P. Traversari. This song is well-known in Quito, the sequestered capital of Ecuador high up in the Cordillera range, and makes an appropriate introduction to this collection. It is eminently characteristic of the melancholy, yearning Cordillera airs. The words are:

1. Mándame ¹quitar la vida,
Me muero², si me muero,
Si es delito el adorarte,
Adios, amor!

2. Que no seré ²yo el primero
Me muero, si me muero,
Que muero de fino amante,
Adios, amor!

1. Laß mich doch mir das Leben nehmen,
ich sterbe, ja, ich sterbe!
Ist es doch ein Verbrechen dich anzubeten,
Leb wohl, mein Lieb!

2. Ich bin ja nicht der erste, der stirbt,
ja, ich sterbe,
und sterbe durch ein feines Liebchen,
Leb wohl, mein Lieb!

1. *Laisse-moi quitter cette vie,
Je me meurs, oui je me meurs,
Si c'est un crime de t'adorer—
Adieu, amour!*

2. *Je ne serai pas le premier,
Je me meurs, oui je me meurs,
Je meurs par une belle amante—
Adieu, amour!*

1. O, let me take my life,
I'm dying, yes, I'm dying,
If't be a crime to woo thee,
Adieu, love!

2. The first I shall not be,
I'm dying, yes, I'm dying,
Dying for a nice darling,
Adieu, love!

Dtsch. Ausspr.: Das s stets scharf. ¹kitahr, ²jo. Das d in den Wörtern vida, adorarte, adios sehr weich, wie das weiche engl. th in they.

Prononcer chaque lettre. U = ou, n = enne, ñ = gn, s et z = ç, g devant e et i, et j = kh, ch = tch. Voir page 2 de ce cahier.

Engl. pron. Vowels clear. d between vowels like th in that. s jmwairo.

29. Adios amor!

Andante ♩ = 76

Moderato ♩ = 108

p *non legato* *p* *Con Pedale*

Mán - da-me qui-tar la vi-da me mue-ro

più lento *ped.* *più p* *f* *molto ritenuto*

si me mue-ro, si es de-li-to el a-do de-li-to el a-do - rar-te a-dios a - mor.

col canto *più p* *f* *molto ritenuto*

Tempo I 1. 2. *p* *Andante* *ped.*

Man- Que no se-ré yo el pri -

più lento *ped.* *più p*

me-ro me mue-ro si me mue-ro, que mue-ro de fi-no mue-ro de fi-no a -

col canto *più p*

f *molto ritenuto* **Tempo I** 1. 2. *ritard.*

man-te a-dios a - mor! Que

f *molto ritenuto* *p* *ritard.*

La Bellísima Peruana

Habanera aus Lima

Havanaise de Lima † Habanera from Lima

Dieses Lied, das ungefähr gegen Ende der 1870er Jahre entstanden sein muß und die Verherrlichung der Peruanerin, die in der Tat zu den schönsten Frauen der Erde zu rechnen ist, zum Gegenstande hat, war noch bis in die Mitte der 80er Jahre eines der beliebtesten Volkslieder des Landes. Seitdem ist es fast vergessen worden und wird heute jedenfalls nicht mehr gesungen. Das Lied ist unlängst unter dem Titel „Mi Amor“ mit einem andern Text versehen und gleichzeitig mit einer andern Begleitung, im flüssigeren Stile der kubanischen Negertänze, in Habana nachgedruckt worden. Ich gebe hier (mit den geringen Aenderungen, die ich für geboten hielt) die peruanische Originalbegleitung wieder. Der Text lautet:

Cette chanson, qui doit dater de quelques années avant 1880 et qui est une louange de la Péruvienne, qui compte en effet parmi les plus belles femmes du monde, était encore jusque vers 1885 l'une des chansons populaires les plus en faveur dans le pays. Depuis elle a été oubliée et aujourd'hui dans tous les cas elle n'est plus chantée. Elle a été reproduite récemment à la Habanera le titre de "Mi Amor," avec un autre texte et en même temps avec un autre accompagnement, dans le style plus coulant des danses nègres cubaines. Je donne ici l'accompagnement original péruvien, avec quelques modifications que j'ai jugées nécessaires. Le texte est le suivant:

This song must have come out sometime towards the end of the seventies of the last century. It is a glorification of the Peruvian girl, who may justly be classed with the handsomest of her sex in the world. Until 1885 or thereabouts this folksong was a universal favourite in Peru, but it has since dropped into oblivion and is no longer sung. Not long ago it was given new words and a different accompaniment on the model of the more flowing style of the Cuban negro dances, and in this form was reprinted in Havana with the title „Mi Amor.“ I present the original Peruvian accompaniment here with the slight changes which seemed to me proper. The words read:

1. ¹Bellísima ²⁵Peruana,
²Imagen de candor,
 De este ³jardín ²⁶ameno,
 Pura y fragante flor.
 Por ti se ⁴quedá ²⁷estático,
 Todo mortal que ⁵vé,
 Tu ⁶aire ⁷gentil ²⁸simpático,
 Tu lindo y ⁸breve ⁹pie. ²⁹
 Cuando te ¹⁰asomas á tu balcon,
 La ¹¹luz ³⁰eclipsas del mismo sol — Ay, ay!
¹²Porque tus lindos ¹³ojos ³¹
 Dos rayos ¹⁴son,

Que al que los mira,
¹⁵Abrazán el ¹⁶corazon.

2. El ¹⁷purísimo ¹⁸aliento
 Que ¹⁹exhalas ³²al ²⁰hablar
²¹Excede en ²²suave aroma
 El ²³jasmin y el ²⁴azahar. ³³
 Son por su acento májico
 Dueños del corazon
 Al demostrar simpáticos
 A una dama pasión. ³⁴
 Cual manan flores en un jardin
 Dicen primores con frenesi, Ay, ay!....

1. Du allerschönste Peruanerin,
 du Ebenbild der Reinheit,
 aus diesem trauten Garten
 du, feine, süß duftende Blume!
 Für dich bleibt stumm und starr
 jeder Sterbliche, der da erblickt
 deine sanften, sympathischen Züge,
 deinen schönen, kleinen Fuß.
 Wenn du dich an deinen Balkon lehnst,
 strahlst du mehr als die Sonne. — Ach, ach!
 Denn deine schönen Augen
 sind zwei Strahlen,
 die dem, der sie schaut,
 ins Herz dringen.

1. Très belle Péruvienne,
 Image de candeur,
 Fleur pure et adorable
 De ce jardin discret.
 Par toi reste interdit
 Tout mortel qui voit
 Ton air aimable et sympathique,
 Ton charmant petit pied.
 Quand tu te penches à ton balcon,
 Tu éclipses même le soleil. Las, las,
 Car tes beaux yeux
 Sont deux rayons
 Qui allument le coeur
 De celui qui les regarde.

1. Most beautiful Peruvian,
 Symbol of purity, thou,
 Of this blooming garden
 The spotless, the fragrant flower.
 Enchanted with thy charms
 Is every mortal man who sees
 Thy gentle, sympathetic mien,
 And thy dainty little foot.
 When thou leapest on thy balcony,
 The sun himself thou dost outshine. — Ah
 For thy lovely eyes [me!
 Are two radiant beams
 Which pierce
 The beholder's heart.

2. Der köstlich reine Atem,
 den du beim Sprechen aushauchst,
 übertrifft an feinem Aroma
 den Jasmin und die Orangenblüte.
 Wer deine bezaubernde Sprache hört,
 verliert sein Herz an dich,
 Sympathisch wird jeder, der einer Frau wie
 seine Leidenschaft weilt. [dir
 So wie die in einem Garten sich wiegenden
 [Blumen,
 so entzückt deine Schönheit. Ach, ach!...

2. L'haleine si pure
 Que tu exhalas en parlant
 Dépasse en arôme suave
 Le jasmin et la fleur d'oranger.
 Et par ton accent magique
 Tu domines tous les coeurs.
 Chacun devient sympathique
 En te déclarant sa passion.
 Comme les fleurs qui parent un jardin,
 Devant toi chacun s'extasie. Las, las...

2. The delicate, pure breath,
 Thou exhaledst in speaking,
 Surpasses in sweet aroma
 The jasmine and orange blossoms.
 None heareth thy bewitching speech
 But to lose his heart to thee.
 All the world holds dear the lover
 Who devotes his passion to so fair as thee.
 As the blossoms waving in the garden,
 So thy beauty doth enchant. Ah me!

N.B. Es war unmöglich, den teilweise sinnlosen Text des span. Originals wörtlich zu übersetzen.

N.B. Il est impossible de traduire littéralement le texte en partie incompréhensible de l'original espagnol.

N.B. It was impossible to render literally the Spanish original, parts of which are meaningless.

Dtsch. Ausspr.: ¹beljissima, ²imächen, ³chardin, ⁴keda, ⁵weh, ⁶aire, ⁷chentil, ⁸brewe, ⁹pjeh, ¹⁰assomas, ¹¹luss, ¹²porke, ¹³ochos, ¹⁴rajos, ¹⁵sson, ¹⁶abrasan, ¹⁷korasson, ¹⁸purissimo, ¹⁹aljento, ²⁰exalás, ²¹ablar, ²²exsede, ²³ssuave, ²⁴chasmin, ²⁵assaär.

Prononcer chaque lettre. U = ou, n = enne, ñ = gn, s et z = ç, g devant e et i, et j = kh, ch = tch. Voir page 2 de ce cahier.

Engl. pron. Vowels clear. g before e, and likewise j: Scotch ch. ²⁵ bailyissima ²⁶ charthin ²⁷ kaitha ²⁸ chenteel ²⁹ peeay ³⁰ looss ³¹ ó-chóss ³² abrassan ³³ exalass ³⁴ chassmeen ³⁵ assa-ar ³⁶ passyon.

p
Con Ped.

poco rit.
f

Molto Adagio ♩ = 60

p dolce
dolce
p
senza Pedale
Con Pedale
sempre staccato

1. Be - - - llí - si - ma Pe - rua - na i -
2. El - - - pú - ri - si - mo a - lien - to que ex -

má - gen de can - - dor,
ha - las al ha - blar,

De es - - -
Ex - - -

- te jar - din a - me - no pu - ra y fra - gran - te flor. _____
- ce de en sua - ve a - ro - ma al jas - min y al a - za - har _____

mf ³ Por - ti se que - da es - tá - ti - co to - do mor - tal que vé
 Son por su a - cen - to má - ji - co due - ños del co - ra - zon

p ³ tu ai - re gen - til sim - pá - ti - co *f* ³ tu lin - do y bre - ve pié.
 al de - mos - trar sim - pá - ti - cos Au - na da - ma pa - sion.

1.

2. *un po' più vivo*

pié. Cuan - do te a - so - mas á tu bal - con la luz e - clip - sas del mis - mo
 sion. Cual ma - nan flo - res en un jar - din, di - cen pri - mo - res con fre - ne -

un po' più vivo

poco rit.

sol, la luz e - clip - sas del mis - mo sol. } 1.2. Ay! Ay! Ay!
 sí, di - cen pri - mo - res con fre - ne sí. }

poco rit. *f*

Tempo I (♩ = 60)

pp *dolcissimo*

Por - - - - que tus lin - dos o - - jos dos ra - yos

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It begins with a whole note chord, followed by a series of eighth notes and quarter notes. The piano accompaniment is in bass clef and features a steady eighth-note bass line with chords in the right hand. The dynamic marking is *pp* *dolcissimo*. There are accents and slurs throughout the piece.

son, que al que los mi - ra a -

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a long note for 'son,' followed by a phrase 'que al que los mi - ra a -'. The piano accompaniment continues with its eighth-note bass line and chords. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it. The dynamic marking remains *pp* *dolcissimo*.

bra - zan a - bra - zan el co - ra - zon.

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the phrase 'bra - zan a - bra - zan el co - ra - zon.' The piano accompaniment continues with its eighth-note bass line and chords. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it. The dynamic marking remains *pp* *dolcissimo*. A first ending bracket is shown at the end of the system.

2. Più lento

zon, el co - - ra - zon, el co - - ra - zon.

The fourth system is marked '2. Più lento' and features a slower tempo. The vocal line is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. It begins with a whole note chord, followed by a series of quarter notes. The piano accompaniment is in bass clef and features a steady eighth-note bass line with chords in the right hand. The dynamic marking is *pp* *dolcissimo*. There are accents and slurs throughout the piece.

La Batelera

Peruanisches Schifferlied

Chanson de batelier du Pérou ♪ Peruvian Sailor's song

(Die Schifferin.) Lied von der peruanischen Küstenzone.

(La batelière). Chanson de la région des côtes du Pérou. | (The sailor-lass.) Song from the Peruvian coast-belt.

1. En un ¹delicioso lago
De verdes y frondosas ²orillas¹⁰
En una débil ³barquilla
Una tarde me embarqué.
Batelera, suelta¹¹ el remo,
Que me altera tu manera de manera de abogar
Suelta el remo y vien á mis ⁴brazos¹²
Que me temo naufragar.

2. Una ⁵hermosa batelera
La débil barquilla ⁶guiaba¹³
Y cuando ⁷ella remaba,
Yo sentí un no sé que....

3. Con tierno y ⁸dulce abandono
Sus manos caen en las mias
Las de ella¹⁴ sentí yo frias
En mi ⁹pecho palpitir....

1. Auf einem entzückenden See
mit grünen dichtbelaubten Ufern,
in einen schwankenden Nachen
schiffte ich mich eines Abends ein.
Schifferin, laß das Ruder los,
denn mich beirrt deine Art zu rudern,
daß ich Angst habe, zu ertrinken;
laß das Ruder los und komm in meine Arme,
sonst, fürchte ich, gibts noch einen Schiff-

[bruch.-

2. Eine schöne Schifferin
lenkte den schwankenden Nachen,
und während sie ruderte,
fühlte ich ein - ich weiß nicht was...

3. Mit zarter und süßer Hingebung
sanken ihre Hände in die meinen,
fröstelnd fühlte ich sie
an meinem Busen erzittern....

1. Sur un lac délicieux
Aux rives vertes et ombragées
Dans une frêle nacelle
Un soir je m'embarquai.
Batelière, laisse la rame,
Car ta manière de ramer me rend fou.
Laisse la rame et viens dans mes bras,
Car je crains de faire naufrage.

2. Une belle batelière
Dirigeait la faible nacelle,
Et comme elle ramait,
Je sentis un je ne sais quoi....

3. Avec un tendre et doux abandon
Ses mains tombent dans les miennes,
Et je sentis les siennes froides
Palpiter dans mon sein....

1. On a lovely lake
With banks of leafy green,
In a tossing skiff
One evening I embarked,
Sailor-lass, let go the oar,
For thy rowing robs me of my senses
Till I could fling me overboard.
Drop the oar and come to my arms,
Else I fear we'll both be wrecked.

2. A pretty sailor-lass
Steered the tossing skiff,
And whilst she rowed,
I felt - I know not what....

3. With gentle, sweet abandon
Her hands fell into mine,
I felt hers all chill
Tremble on my breast....

Dtsch. Ausspr: Das s stets scharf. ¹delissioso, ²oriljas, ³barkilja, ⁴brassos, ⁵ermossa, ⁶giaba, ⁷elja, ⁸dulsse, ⁹petscho.

Prononcer chaque lettre. U = ou, n = enne, ñ = gn, s et z = ç, g devant e et i, et j = kh, ch = tch. Voir page 2 de ce cahier.

Engl. pron. Vowels clear. Roll the r. ¹⁰oreelyass ¹¹swailta ¹²brassóss ¹³geeäba (g hard) ¹⁴ailya ¹⁵ca-en.

31. La Batelera

Andante

p

1. En un de - li - cio - so la - go de
 2. U - na her - mo - sa ba - te - le - ra la
 3. Con tier - no y dul - ce a - ban - do - no sus

p

Con Ped.

ver - de y fron - do - sas o - ri - llas en u - na dé - bil bar -
 dé - bil bar - qui - lla gui - a - ba, y cuan - do e - lla re -
 ma - nos ca - en en las mi - as las de e - lla sen - tí yo

simile

qui - lla u - na tar - de me em - bar - qué. } 1-3. Ba - te -
 ma - ba, yo sen - tí un no sé qué. }
 fri - as en mi pe - cho pal - pi - tar.

mf

le - - - ra, suel - - - ta el re - mo que me al -

p *leggiero* *col canto*

te - - ra tu ma - ne - ra de ma - ne - ra de ma - ne - ra de a - bo -

gar suel - ta el re - mo y vien á mis

pp *leggiero* *p*

bra - zos que me te - - mo nau - fra - gar.

molto p

32

Cuando cantan Carlota, Matilde

Duetto

Peruanisches Volkslied

Chanson péruvienne populaire ♪ Peruvian popular song

Zweistimmig gesetztes peruanisches Volkslied. Der Text lautet:

Chanson populaire péruvienne arrangée à deux parties. En voici le texte:

A Peruvian folksong, set to music for two voices. The words are as follows:

Cuando cantan Carlota, Matilde,
 Las palomas detienen su vuelo,
 Se abren todas las puertas del cielo⁵
 Y Dios mismo se pone á ¹escuchar⁶
 Tengo yo por ventura la culpa
 Que él que ²rije⁷ el mundo te diera
 Esta ³gracia, este don ⁴hechiceró,⁸
 Con que sabes las almas á robar?

Wenn Charlotte und Matilde singen,
 so halten die Tauben in ihrem Fluge inne;
 alle Pforten des Himmels öffnen sich,
 und Gott selber stellt sich ein, um zu lau-
 Ist es vielleicht gar meine Schuld, [schen.
 daß Der, der die Welt regiert,
 dir diese Gnade, diese berückende Gabe
 [verliehen hat,
 mit der du die Seelen zu rauben vermagst?

*Quand chantent Charlotte et Mathilde,
 Les colombes suspendent leur vol,
 Toutes les portes du ciel s'ouvrent
 Et Dieu même se met à écouter
 Est-ce moi d'aventure qui suis cause
 Que Celui qui régit le monde t'a donné,
 Cette grâce, ce don ravissant
 Par lequel tu séduis les âmes?*

When Charlotte and Matilda sing,
 The doves pause in their flight,
 All the gates of Heaven swing open,
 And God Himself is there to listen.
 Am I perchance to blame
 That He who rules the world
 Bestowed on thee this grace, this magic
 [gift,
 Which gives thee power to steal (all) hearts?

Dtsch. Ausspr: ¹eskütschar, ²riche (ch wie in machen) ³grässja, ⁴etschissero.

Prononcer chaque lettre. U=ou, n=enne, ñ=gn, s et z = ç, g devant e et i, et j = kh, ch = tch. Voir page 2 de ce cahier.

Engl. pron. Vowels clear. ⁵) syailo ⁶) aiscoo-
 tcharr ⁷) reeché (Scotch ch) ⁸) aitchessairo.

32. Cuando cantan Carlota, Matilde

Molto Andante

p
Con Ped.

p dolce
Cuan-do can - tan Car-lo - ta, Ma - til - - de, las pa -

lo - mas de - tie - nen su vue - - lo se a - bren

to - - das las puer - tas del
to - das to - das las puer - tas del cie - - lo y Di - os

assai f

mis - mo se po - ne á es - cu - char. Ten - go yo por ven - tu - ra la

cantabile

mf

cul - pa que él que ri - je el mun - do te

cul - pa que él que ri - je el mun - do te

die - ra

die - ra es - ta gra - cia es - te don he - chi - ce - ro, con que

p

f

rit.

pp

sa - bes las al - mas á ro - bar. Ten - go bar.

1.

2.

p

Por la falda de un cerro

(Triste de la cordillera)

Lied aus dem Peruanischen Hochland

„Triste,“ Chanson de la Haute Cordillère
du Pérou

✧ „Triste,“ Song from the Highlands
of the Peruvian Cordillera

Peruanisches Volkslied. Nach dem Charakter dieses Liedes zu urteilen, dürfte es aus den der Küste nicht allzu fernem Tälern des Hochlands stammen. Bezeichnend ist der an die Zamacueca (s. das nächste Heft) erinnernde Rhythmus. Der Text lautet:

Chanson populaire péruvienne. A en juger par son caractère, cette chanson paraît provenir des vallées du pays montagneux non loin des côtes. Ce qui est caractéristique, c'est le rythme qui rappelle la zamacueca (voir le cahier suivant). Voici le texte de cette chanson:

Peruvian folksong. Judging from the character of this song, it may very well have come from the highland valleys comparatively near the coast. Significant is the zamacueca-like rhythm (see the next volume). The words read:

1. Por la falda de ¹⁴aquel ²cerro
Una ³niña como el sol,
Va buscando, de ⁴noche y día,
Su perdido ⁵corazon.
Yo ⁶quiero ¹⁵que me quieres
⁷Muchito y bien,
A mi me gusta el vino
Pero ⁸Usted ¹⁶tambien.

2. Amar y no ser amado
Sentir y no consentir,
⁹Vivir pues enamorado,
Sin poderlo ¹⁷¹⁰decir....

3. Sentado, de popa viento,
Al lado de mi ¹¹querida, ¹⁸
Y si me pide la vida
La vida ¹²yo se la ¹³doy...

1. Am Abhang jenes Berges
sucht ein Mädchen (schön) wie die Sonne
bei Nacht und Tag
ihr verlorenes Herz.
Ich will, daß du mich liebst,
gar viel und sehr,
ich liebe wohl den Wein,
doch lieb ich dich noch mehr.

1. Sur le versant de cette montagne
Une jeune fille belle comme le soleil
S'en va cherchant jour et nuit
Son coeur perdu.
Je veux que tu m'aimes
Beaucoup et bien.
J'aime bien le vin,
Mais vous aussi.

1. On yonder hill slope
A lassie, (radiant) as the sun,
Goes searching night and day
For her lost heart.
I fain would have thee love me
Exceedingly and well.
I've a liking for wine,
But for my lady still more.

2. Zu lieben und nicht geliebt zu werden,
zu fühlen ohne verstanden zu werden,
und gar verliebt zu leben,
ohne es sagen zu dürfen...

2. *Aimer sans être aimé,*
Sentir sans être compris,
Et enfin tomber amoureux
Sans pouvoir le dire....

2. To love and not be loved in return,
To feel and meet no response,
To live, what is more, enamoured
And not be able to tell it....

3. Wenn der Wind von vorn bläst (d.h. wenn
[alles gegen uns wäre]),
aber ich wäre an der Seite der Geliebten,
und sie verlangte mein Leben,
dieses Leben gäbe ich ihr....

3. *Ayant le vent en poupe,*
Aux côtés de ma bien-aimée,
Si elle me demande ma vie,
Ma vie je lui donnerai....

3. If the blast's in our face (that is, if we meet
[with nothing but opposition]),
Were I by the side of my darling
And she required my life,
This life would I give her.

Dtsch. Ausspr.: Das s stets scharf. ¹akel, ²sserro, ³ninja, ⁴notsche, ⁵korasson, ⁶kjerro, ⁷mutschito, ⁸usteh, ⁹wiwir, ¹⁰dessir, ¹¹kérída, ¹²jo, ¹³doi. Das d weich (wie im engl. th).

Prononcer chaque lettre. U = ou, n = enne, ñ = gn, s et z = ç, g devant e et i, et j = kh, ch = tch. Voir page 2 de ce cahier.

Engl. pron. Vowels clear Roll the r. d between vowels like th in that. ¹⁴ akéi ¹⁵ kyairro ¹⁶ oostay ¹⁷ pothairle ¹⁸ kaireetha.

33. Por la falda de un cerro

Molto lento $\text{♩} = 60$

mf

1. Por la fal-
2. A - mar y
3. Sen - ta - do

assai f

p

Con Ped.

da de a - quel ce - rro u - na ni - ña co - mo el
no ser a - ma - do, sen - tir y no con - sen -
de po - pa vien - to al la - do de mi que -

mf

sol va bus - can - do no - che y di - a su per -
tir vi - vir pues e - na - mo - ra - do sin pó -
ri - da y si me pi - de la vi - da la vi -

più f

f

più f

f

poco rit. 1. 2. *p subito*

di - do co - ra - zon. Por la fal - zon.
der - lo de - cir. A - mar y cir.
da yo se la doy. Sen - ta - do doy.

1.2.3. Yo

poco rit.

p rit.

Allegro

quie - ro que me quie - res mu - chi - to y bien, á mi me gus - ta el

p *m.d.* *sempre staccato*

vi - no, pe - ro us - té, us - té tam - bien. Yo quie - ro que me quie - res, mu -

più f *mf*

chi - to y bien, á mi me gus - ta el vi - no, pe - ro us - té, us - té tam -

sempre staccato

bien.

f *p* *m.d.* *pp* *sempre staccato*

34.

Serenada

Triste de la Cordillera

Nachtlied aus dem peruanischen Hochland

Chant nocturne des montagnes péruviennes ♣ Serenade from the Peruvian Highlands

Nachtlied („Triste“) aus dem peruanischen Hochland. Dieses Lied führt uns vollends in das Hochland, in die Einsamkeit der Kordillere. Man beachte die für die Tristes charakteristische Wendung im 4. Takte des Gesanges (fis, f), eine Wendung, die sich sonderbarer Weise auch in den Tristes der argentinischen Gauchos, (s. z. B. im La Plataheft das Lied Vidalita in der ersten Faßung) findet. Der Text lautet:

Nocturne ("triste") du pays montagneux du Pérou. Cette chanson nous conduit en pleine montagne, dans la solitude des Cordillères. Remarquer à la quatrième mesure du chant (fa dièze, fu) la modulation qui caractérise ce genre triste, et qu'il est singulier de retrouver aussi dans les chansons tristes des gauchos argentins (voir par exemple dans le cahier de La Plata la chanson Vidalita dans la première version). Voici le texte de cette chanson:

Serenade ("triste") from the Highlands of Peru. This song transports us completely to the highlands, to the solitude of the Cordilleras. Notice the change in the fourth bar of the vocal part, f sharp, f. This change is a common occurrence in the tristes, and strangely enough it is also found in the tristes of the Argentine gauchos, see, for instance, the first version of the Vidalita song in the La Plata collection. The text reads:

Desde que ¹empiez¹¹a la ²noche
³Hastá el ⁴amanecer sol,
 Estoy con el alma en pena
⁵Debaj¹³o tu ⁶balcon.
⁷Ojos¹⁴ del ⁸cielo,
 Boca de carmin,
 Si tu no me ⁹quieres¹⁵,
 Ay, me ¹⁰voy morir.

Sobald die Nacht anbricht
 bis zum Aufgang der Sonne,
 stehe ich mit zerrissener Seele
 unter deinem Balkon.
 Augen des Himmels,
 Mund, der so rot ist,
 wenn du mich nicht liebst,
 ach, dann werd ich sterben.

*Depuis que la nuit tombe.
 Jusqu'au lever du soleil,
 J'ai l'âme en peine et je me tiens
 Sous ton balcon.
 Yeux du ciel,
 Bouche de carmin,
 Si tu ne m'aimes pas,
 Hélas, je vais mourir.*

From the hour of falling night
 Till the coming of the dawn,
 I stand with tortured soul
 Under thy balcony.
 Eyes of heaven,
 Lips of crimson,
 If thou lov'st me not,
 Alas! I die!

NB. Die vorhergehenden Lieder N^o 28, 29, 30, 31 sind von **Waldemar Faber**, freilich mit Aufgabe des originalen Stiles (Verschiebung des Taktes und Veränderung der Rhythmen) als Kunstlieder vortrefflich bearbeitet worden und bei Wilhelm Hansen in Kopenhagen erschienen.

NB. Les chansons précédentes N^o 28, 29, 30 et 31 ont été arrangées comme chansons artistiques d'une façon excellente par Waldemar Faber, en abandonnant il est vrai le style original (changement de la mesure et modification des rythmes), elles ont paru chez Wilhelm Hansen à Copenhague.

NB. The foregoing songs Nos 28-31 have been edited in a refined style and with fine artistic effect by **W. Faber** and published at Wilhelm Hansen's, Copenhagen. This arrangement entailed, to be sure, the sacrifice of the original style to the extent of shifting the beat and altering the rhythm.

Dtsch. Ausspr. Das s scharf. ¹empjessa, ²notsche, ³asta, ⁴amanesser, ⁵debacho, ⁶balkonn, ⁷ochos, ⁸ssjelo, ⁹kjeres, ¹⁰woi.

Prononcer chaque lettre. U = ou, n = enne, n = gn, s et z = ç, g devant e et i, et j = kh, ch = tch. Voir page 2 de ce cahier.

Engl. pron: Vowels clear. j like Scotch ch. *11)* empecaissa *12)* asta *13)* daibacho *14)* öchöss *15)* kyaires

34. Serenada

Lento ♩ = 69

mf
con Ped.

tempo rubato
mf
Des - de que em - pie - za la

no - che hasta el a - ma - ne - cer sol es - toy con el al - ma en

pe - - na de - ba - jo tu bal - con.

pp

Moderato. ♩=100

O - jos del cie - lo bo - ca de car - min si tu no me

The first system of music features a vocal line in a single treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to 100 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are 'O - jos del cie - lo bo - ca de car - min si tu no me'.

ped. discretamente

que - res ay me voy mo - rir. O - jos del

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are 'que - res ay me voy mo - rir. O - jos del'. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand.

cie - lo bo - ca de car - min si tu no me que - res ay

The third system includes dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) and *rallent.* (ritardando). The lyrics are 'cie - lo bo - ca de car - min si tu no me que - res ay'. The piano accompaniment features a more active bass line and includes the instruction *col canto* (with the voice) and *sfz* (sforzando).

1. me voy mo - rir. 2. me voy mo - rir.

The fourth system shows two first endings for the vocal line. The first ending leads back to the beginning of the phrase, and the second ending concludes it. The piano accompaniment includes a *p* (piano) dynamic and *molto rallent* (very ritardando) marking. There are also triplets in the piano accompaniment.

35.

De aquel cerro

Triste aus dem peruanischen Hochland

Chanson triste des montagnes péruviennes ❖ Triste from the Peruvian Highlands

Ein „Triste“ aus dem peruanischen Hochgebirge, fast von indianischem Charakter. Es ist der Klagegesang eines Einsamen, der in seiner Schlichtheit von ergreifender Wirkung ist. Die wenigen Verszeilen lauten:

Chanson "triste" du pays montagneux du Pérou, presque de caractère indien. C'est la chanson plaintive d'un solitaire, chanson qui, dans toute sa simplicité, est cependant d'un effet saisissant. Voici le texte des quelques vers:

A "triste" from the Highlands of Peru, almost verging on the Indian type. It is the lament of a recluse, and its unaffected simplicity is most touching. There are only a few verses; they are as follows:

De ¹³aquel ²cerro ³verde
⁴Bajan ¹⁴las ⁵ovejas¹⁵,
 Unas ⁶trasquiladas,
 Otras ⁷sin ⁸orejas¹⁶.
 En el cerro negro
⁹Caen las neblinas,
 De tus lindos ¹⁰ojos¹⁷
¹¹aguas¹² cristalinas.

Von jenem grünen Hügel
 kommen die Schafe ins Tal,
 einige sind geschoren,
 andre ohne Ohren.
 Von dem schwarzen Hügel
 fällt wohl der Nebel,
 und von deinen schönen Augen
 kristallklares Wasser.

*De cette colline verte
 Descendent les moutons,
 Les uns tondus,
 Les autres sans oreilles.
 Sur la colline noire
 Tombent les nuées
 Et de tes beaux yeux
 Coulent des eaux cristallines.*

From yon green hill
 The sheep descend to the vale,
 Some are shorn, others
 Have lost their ears.
 From the black hill
 The mist falls softly,
 And from thy lovely eyes
 Waters clear as crystal.

Dtsch. Ausspr: ¹akell, ²sserro, ³verde, ⁴bajan, ⁵owechas, ⁶traskiladas, ⁷ssin, ⁸orechas. ⁹ka-en, ¹⁰ochos, ¹¹a(h)uas, ¹²kristalinas.

Prononcer chaque lettre. U=ou, n=enne, ñ=gn, s et z=z, g devant e et i, et j=kh, ch=tch. Voir page 2 de ce cahier.

Engl. pron: Vowels clear. Roll the r. j=Scotch ch. ¹³akél ¹⁴bachan ¹⁵óvaichass. ¹⁶ó-raichass ¹⁷óchöss ¹⁸athwas.

35. De aquel cerro

Lento. $\text{♩} = 52$ *p*

De a quel cer - ro ver - de ba - jan las o - ve - jas

pp

con 2 Ped.

molto lento *mf* *p*

u - nas tras - qui - la - das o - tras sin o - re - jas. En el cer - ro ne - gro

pp

più lento *molto lento*

ca - en las ne - bli - nas, de tus lin - dos o - jos a - guas cris - ta - li - nas.

col canto

sempre p *più p* *pp*

36.

Yaraví

Triste aus dem Peruanischen Hochland

Chanson triste des montagnes péruviennes ♪ Triste from the Peruvian Highlands

Yaraví ist der indianische Name für "Triste." Dieses Lied, wieder aus den höchst gelegenen Gebirgstälern im Chanchamayo Distrikt von Peru, trägt vollends indianischen Charakter. Es ist aus einer nur aus 5 Tönen, d, f, g a b d bestehenden Tonleiter gebildet. Ich habe auch für die Begleitung nur diese 5 Töne beizubehalten für richtig befunden. Der Einsame klagt um seine Geliebte, die ihn verlassen hat, er vergleicht sie, wie es oft in der spanischen Liebespoesie geschieht, mit einer Taube. Die Verse lauten:

Yaraví est le nom indien pour "triste". Cette chanson, qui est également originaire des hautes vallées du district de Chanchamayo au Pérou, est absolument empreinte du caractère indien. Elle est formée par une gamme qui ne se compose que de 5 tons, ré, fa, sol, la, si bémol, ré. J'ai trouvé qu'il était juste de s'en tenir également à ces 5 tons pour l'accompagnement. Le solitaire pleure sa bien-aimée qui l'a abandonné; il la compare à une colombe, comme cela se fait souvent dans la poésie amoureuse espagnole. Voici les vers de cette chanson:

Yaraví is the Indian name for "triste". This song, like the preceding, comes from the highest mountain valleys of the Chanchamayo District in Peru, and has all the characteristics of the Indian type. It is built on a pentatonic scale, d, f, g, a, b-flat, d. I have thought it proper to admit only these five tones in the accompaniment, also. The recluse mourns for his sweetheart, who has forsaken him; as is often the case in Spanish lyric poetry, he compares her to a dove. The verses read as follows:

¹Donde estás,² paloma mia,
Que te busca mi ³querer,
³Quizá en algún ⁴yermo ⁵llorás,
⁶Sin tener como volver.
⁷Yo perdí mi paloma,
Que no ⁸se,⁹ donde ¹⁰se fue,¹¹
Que la busco un ¹²año y días
Quizá nunca la ¹³veré

Wo bist du wohl, meine Taube,
du, nach der meine Liebe sucht?
Vielleicht weinst du gar in einer Ein-
unfähig zurückzukehren. [öde,
Ja, ich verlor meine Taube
und weiß nicht, wohin sie zog;
ob ich sie auch ein Jahr und länger su-
[che,
ich werde sie wohl nie wieder sehen.

*Où es-tu, ma colombe,
Toi que mon amour cherche,
Tu pleures peut-être dans quelque soli-
Incapable de revenir. [tude,
J'ai perdu ma colombe,
Et je ne sais où elle est allée.
Je la cherche depuis un an et plus,
Et je ne la reverrai peut-être jamais
[plus.*

Where art thou, my dove,
Thou, whom my love doth seek?
Perhaps in some desert thou weepest,
Cut off from return.
I've lost my dove
And know not whither she's flown;
If I seek her a year and longer,
Likely I'll ne'er see her again.

Dtsch. Ausspr.: ¹dondestas, ²kerehr ³kiss(a)en, ⁴jermo, ⁵ljoras, ⁶ssin, ⁷jo, ⁸ssch, ⁹sse .fueh, ¹⁰anjo, ¹¹wereh.

Prononcer chaque lettre. U = ou, n = enne, n = gn, s et z = ç, g devant e et i, et j = kh, ch = tch Voir page 2 de ce cahier.

Engl. pron: Vowels clear. Roll the r (12) dön-thestas (13) kéessa (14) lyörass (15) say (16) sè fway.

36. Yaraví

Molto Andante $\text{♩} = 72$ *p*

1. Don - de es -

con 2 Ped.
pp
m. d.

ped. * *ped.* * *simile*

tás pa - lo - ma mia que te bus - ca mi que - rer qui - zá en
dí mi pa - lo - ma que no sé don - de se fué que la

al - gun yer - mo llo - ras sin te - ner co - mo vol - ver. 2. Yo per - ré.
bus - co un a - ñoy días qui - za nun - ca la ve - ré

rit.
m. d. *m. d.*

37.

Catchua

Tanz der Indianer und Mestizenbevölkerung
im Hochland des südlichen Peru

Danse des Indiens et Métis

sur les plateaux montaniers du Pérou méridional

✦ Dance of the Indians and Mestizes

in the Highlands of Southern Peru

(spr. Kãtschua), ein Tanz der Indianer- und Mestizenbevölkerung aus dem Hochland des südlichen Peru, Gegend von Arequipa und Puno am Titicaca-See. Auch dieses Stück, das sehr alten Datums ist, trägt den unverkennbaren Charakter der indianischen Musik. Es ist wie das vorige aus 5 Tönen d f g a b aufgebaut. Trotz dieses Grundcharakters ist die Faßung des Stückes eine spanisch-kreolische. Die Begleitung wird von einer Anzahl von Gitarren ausgeführt, die Melodie von „Quenas“ genannten Holzblasinstrumenten, die einen oboenartigen, näselnden Klang haben. Die Ausführung des Tanzes erinnert an den Fandango. Die Männer stehen in einer oder mehreren Reihen in Armweite von einander entfernt, die Frauen, die sie nie berühren dürfen, ihnen gegenüber. Die Bewegungen bestehen ausschließlich aus nichts weniger als graziösen Sprüngen. Die Ausführung erfordert ein flottes, aber rhythmisch sehr exaktes Spiel mit spitzen Staccatos.

Die Catchua ist zuerst von Claudio Rebagliati († in Lima 1910) aufgeschrieben worden.

(Pron. catchoua), danse des indiens et des métis des hauts plateaux du sud du Pérou, dans la contrée d'Arequipa et de Puno sur le lac de Titicaca. Ce morceau, qui est également de très ancienne date, est aussi nettement empreint du caractère de la musique indienne. Comme le précédent, il se compose de 5 tons seulement, ré, fa, sol, la, si bémol. Malgré ce caractère fondamental, la façon du morceau est hispano-créole. L'accompagnement est joué par un certain nombre de guitares et la mélodie par des instruments à vent en bois appelés "quenas", qui ont un son nasillard rappelant celui du hautbois. La danse même est semblable au fandango. Les cavaliers sont placés sur une ou plusieurs rangées, distants l'un de l'autre d'une longueur de bras, et les dames, qu'ils ne doivent jamais toucher, sont en face d'eux. Les mouvements se composent exclusivement de sauts qui n'ont rien d'élégant. Ce morceau demande à être joué vivement, mais avec un rythme d'une précision très exacte, avec des staccatos bien accentués.

La catchua a d'abord été transcrite par Claudio Rebagliati († à Lima en 1910)

The catchua (pronounced catshooa) is a dance of the Indians and mestizes of the Highlands of Southern Peru, in the vicinity of Arequipa and Puno on Lake Titicaca. This is a very old piece. Like the preceding, it bears the unmistakable imprint of Indian music, and, like the preceding, it is built on a pentatonic scale, d, f, g, a, b flat. In spite of this underlying characteristic, the setting of the piece is Spanish-Creole. The accompaniment is performed on a number of guitars, the melody on wooden wind-instruments, called "quenas," which have a nasal sound like an oboe. The dancing itself reminds one of the fandango. The men stand in one or more rows, arm's length apart and opposite to the women, but never close enough to touch them. The only movements the dancers make consist of jumps which are anything but pretty. The music calls for a buoyant rendering, which must, however, observe scrupulously exact time.

The catchua was first recorded by Claudio Rebagliati, who died in Lima in 1910.

37. Catchua

Allegro ♩ = 96

pp *poco a poco cresc.*

Pedale discretamente

The first system of the score consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The lower staff provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note bass line. The dynamic marking *pp* is placed above the first measure, and *poco a poco cresc.* is written above the second measure. The instruction *Pedale discretamente* is written below the first measure.

p

The second system continues the piece with similar melodic and harmonic textures. The dynamic marking *p* is placed above the first measure.

f *p* *tutto staccato* *f*

The third system introduces a change in texture. The upper staff features a triplet of eighth notes, and the lower staff has a more active bass line. The dynamic markings *f*, *p*, *tutto staccato*, and *f* are placed above the first, second, third, and fourth measures respectively.

dim. *p* *pp*

The fourth system shows a gradual decrease in volume. The dynamic markings *dim.*, *p*, and *pp* are placed above the first, second, and third measures respectively. An 8-measure rest is indicated above the second measure.

The fifth system continues the melodic and harmonic development with consistent dynamics.

f

The sixth system concludes the piece with a final melodic flourish. The dynamic marking *f* is placed above the first measure.

p tutto staccato

ped. * *ped.* * *simile*

p *sfz* *p*

p *pp* *p*

f *dimin.* *p* *f*

The musical score is written for piano and consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The first system begins with the instruction *p tutto staccato*. The second system includes *ped.* markings with asterisks and the word *simile*. The third system features *sfz* and *p* dynamics. The fourth system starts with *p*. The fifth system includes *pp* and *p*. The sixth system includes *f*, *dimin.*, *p*, and *f*. The score concludes with a double bar line.

En lo frondoso

Volkslied (Yaraví) von Bolivien

Chant triste (Yaravi) populaire de la Bolivie † Popular song (Yaravi) from Bolivia

Yaraví aus **Bolivia**. Das weit im Innern von Südamerika gelegene Bolivia ist mit Ausnahme seines östlichen Teiles, der zu den großen Flüssen hinabführt und Tropencharakter trägt, ein echtes Hochgebirgsland mit einer durchschnittlichen Erhebung von etwa 3000 m. Der Titicaca, der höchst gelegene Binnensee der Welt, eine ganze Anzahl von vergletscherten, zum Teil tätigen Vulkanen und endlose Einöden sind bezeichnend für die Landschaft. Bolivia ist die Heimat der Lamas und Vicuñas. Die Bevölkerung besteht hauptsächlich aus armen, in dürftigsten Verhältnissen lebenden InkaIndianern, denen die einstige Größe ihres Vaterlandes kaum noch nach der Tradition bekannt ist. Verhältnismäßig gering sind die Mischlinge und Kreolen, und ganz gering ist die Anzahl der Fremden, denen die dünne Atmosphäre dieses Hochlands nicht immer zuträglich ist.

Dieses schwermutsvolle Lied, ein echter Yaraví, wie wir ihn mehrfach unter den vorhergehenden Liedern kennen lernen, verlangt einen vollendeten künstlerischen Vortrag. Wohl zu beachten sind die Tempiwechsel und die „wehklagenden“ Fermaten.

Yaraví de Bolivie. A l'exception de sa partie orientale, qui descend vers les grands fleuves et dont le caractère est celui des tropiques, la Bolivie, qui est située au plus profond de l'intérieur de l'Amérique du Sud, est un vrai pays de montagnes dont l'altitude moyenne est d'environ 3000 m. Le Titicaca, le lac intérieur le plus élevé du monde, toute une série de volcans garnis de glaciers et en partie en activité, ainsi que des steppes sans fin caractérisent le paysage. La Bolivie est le pays des lamas et des vicognes. Sa population se compose principalement de pauvres Incas qui vivent dans les conditions les plus misérables et qui connaissent à peine aujourd'hui par la tradition l'ancienne grandeur de leur patrie. Les métis et les créoles sont relativement peu nombreux et les étrangers, qui ne supportent pas toujours sans inconvénient la raréfaction de l'air de cette atmosphère, sont assez rares.

Cette chanson pleine de mélancolie, un vrai yaraví, tel que nous l'avons souvent rencontré parmi les chansons précédentes, demande à être jouée avec une grande perfection artistique. Il faut bien remarquer les changements de temps et les fermates "langoureuses."

Yaraví from Bolivia. Bolivia, situated as it is in the interior of South America, is a rugged, mountainous country, with an average elevation of about 12000 feet, except in the eastern part where the land slopes down to the great rivers and has a tropical climate. Lake Titicaca, the highest inland body of water in the world, a goodly number of volcanoes, some transformed into glaciers, others still active, and interminable wastes are the main features of the landscape. Here is the home of the lamas and the vicuñas. The population consists, for the most part, of poor Inca Indians, who live a life of want and misery, and have scarcely as much as heard of the quondam greatness of their fatherland. There are comparatively few half-breeds and creoles, and only a minimum of foreigners, who do not always find the rarefied atmosphere of these altitudes conducive to health.

This disconsolate song is a genuine yaraví, of the same style as we have seen in some of the preceding songs. It requires rendering with perfect artistic finish. Special attention is to be paid to the changes in time and to the mournful holds.

En lo frondoso de un verde prado
De un ¹desdichado⁵ la ²voz⁶ oí?
Y entre los ³ayes⁷ de su tormento
Con ⁴dulce acento cantaba así.

Aus dem dichten Laub auf einer grünen
[Wiese
vernahm ich die Stimme eines Unglück-
[lichen,
und zwischen den Ach's! seiner Qualen
sang er mit so süßer Stimme!

*Dans les broussailles d'une verte prairie
J'entendis la voix d'un malheureux,
Et entre les hélas de sa plainte
Avec un doux accent il chantait ainsi.*

In the rich verdure of a meadow
I heard the voice of a hapless wretch,
And between the Oh's of his torment
He sang in accents so sweet!

NB. Die Verwandtschaft dieses Liedes mit den tristes der argentinischen Pampa, die wir später kennen lernen werden, ist auffällig. Die einzige Erklärung, die sich dafür geben läßt, ist die, daß die Pampalieder über das nördliche Argentinien (Gegend von Salta und Jujuy) Eingang fanden in das südliche Bolivien. Die Länder sind nicht durch Gebirge von einander getrennt; ein allmählicher Anstieg vermittelt den Uebergang von Argentinien nach Bolivia.

NB. La parenté de cette chanson triste avec les chansons analogues des pampas argentins, dont nous ferons la connaissance plus tard, est remarquable. La seule explication qu'on puisse donner de cette ressemblance, c'est que les chansons des pampas ont pénétré dans le sud de la Bolivie par le nord de la République Argentine (contrée de Salta et de Jujuy). Ces pays ne sont pas séparés par des montagnes et une pente graduelle sert de transition entre la République Argentine et la Bolivie.

NB. There is a striking connection between this song and the tristes of the Argentine Pampas, which we shall meet with later. The only explanation to be offered is that the Pampas songs came into Southern Bolivia across the northern frontier of Argentina, in the vicinity of Salta and Jujuy. Bolivia and Argentina are not divided by mountain ranges; there is a gradual ascent from the plains of the latter to the highlands of the former.

Dtsch. Ausspr: Das s stets scharf! ¹desdichado, ²woss, ³ajes, jedoch das y mehr wie i statt j. ⁴dulsseassento. Das d zwischen Vokalen (prado, desdichado) weich wie das weiche engl. th.

Prononcer chaque lettre. U=ou, n=enne, n=gn, s et z=ç, g devant e et i, et j=kh, ch=tch. Voir page 2 de ce cahier.

Engl. pron: Vowels clear. d between vowels like th in that. ⁵daisdeetchado ⁶voss ⁷o-ee ⁸aee-es.

38. En lo frondoso

Andantino ♩ = 96

p
En lo fron - do - so de un ver - de pra - do de un des - di -

pp
p

con Pedale

cha - do la voz o - í. En lo fron - do - so de un ver - de pra - do de un des - di -

pp
p

cha - do la voz o - í Y en - tre los a - yes de su tor - men - to con dul - cea -

p
pp
p
p con molta espressione

con molta espressione

cen - to can - ta - ba a - sí Y en - tre los a - yes de su tor - men - to con dul - cea -

sostenuto rit.
Andantino
f
p
Andante

sostenuto rit.
pp
f
p

cen - to can - ta - ba a - sí con dul - cea - cen - to can - ta - ba a - sí.

pp
pp
ppp

pp
ppp

Inhalt

Contenu — Contents

I.

1. Habanera *
2. La Perla de Mazatlan
3. A media noche *
4. Yo no sé que decir
5. El Parreño
6. No sé nada *
7. Jarabe Tapatic
8. La Sultana
9. La Golondrina
10. El Butaquito
11. La Pasadita
12. La Paloma

II.

13. Lolita
14. Punto Guajiro
15. Maria Dolores
16. En Cuba
17. Margarita-Único Amor *
18. Maldito Amor *
19. Adela *
20. Choucouné
21. M'ap résoud' ou
22. Méringue (1) *
23. Méringue (2) *
24. La Palomita
25. Una Paloma
26. Bogando á la luz del sol
27. La Perica (1)
28. La Perica (2)

III.

29. Adios amor!
30. La Bellísima Peruana
31. La Batelera
32. Cuando cantan Carlota, Matilde
33. Por la falda de un cerro
34. Serenada (Triste)
35. De aquel cerro (Triste)
36. Yaraví
37. Catchua *
38. En lo frondoso

IV.

39. Zamacueca de White
40. Zamacueca *
41. Zamacueca la Popular *
42. El Tortillero
43. Zamacueca de Orrego *
44. Tonada popular
45. El Marinero
46. Serenada
47. Zamacueca de Guzman *
48. La Japonesa (Zamacueca)

V.

49. Vidalita (1)
50. Vidalita (2)
51. La Trigueña
52. Triste Argentino
53. El Gato *
54. Triste Oriental
55. El Pericon
56. La Paloma del Paraguay *
57. Palomita *
58. Si quieres
59. Vente niña

VI.

60. Amor tem fogo *
61. Morena, morena
62. A paloma brasileira
63. Mimosa flôr
64. Recitativo
65. Quem comêu do boi?
66. O Bilontra (1)
67. Chô, Arauna
68. O Bilontra (2) *
69. Jaja, você quer morrer
70. Menina faceira
71. Cupido, desce do trono
72. Eu vi Amor pequenino

* *Piano solo*



Stimmen der Völker

in Liedern, Tänzen und Charakterstücken

Echos des Peuples

Chants, Danses et Morceaux caractéristiques

Gems of Folkmusic

Songs, Dances and Characteristic Pieces

recueillis et publiés

par

gesammelt und herausgegeben

von

collected and edited

by

ALBERT FRIEDENTHAL

I. ABTEILUNG

Die Volksmusik der Kreolen Amerikas

I^{ère} PARTIE.

La musique populaire des créoles d'Amérique.

SECTION I.

Folkmusic of the American Creoles.

Heft 1. Einleitung.
Mexiko.

Heft 2. Zentralamerika, West-
indien und Venezuela.

Heft 3. Ecuador, Peru, Bolivia.

Heft 4. Chile.

Heft 5. Die La Plata-Länder.

Heft 6. Brasilien.

Cahier 1. Introduction.
Mexique.

Cahier 2. Amérique centrale, Indes
Occidentales et Vénézuéla.

Cahier 3. Équateur, Pérou, Bolivie.

Cahier 4. Chili.

Cahier 5. Les pays de La Plata.

Cahier 6. Brésil.

Book 1. Introduction.
Mexico.

Book 2. Central America, West
Indies, Venezuela.

Book 3. Ecuador, Peru, Bolivia.

Book 4. Chile.

Book 5. The La Plata Countries.

Book 6. Brazil.

Pr. à M. 4.— n., compl. M. 15.— n.

Berlin

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung

(Rob. Lienau)

Wien. CARL HASLINGER ^{q^{dm}} Tobias.

Tous droits d'édition, d'exécution publique, de traduction, de reproduction et d'arrangements réservés.

Zur Beachtung!

Die vorliegenden Fassungen der Musikstücke und Texte sind das Resultat langjähriger Forschung und künstlerischer Arbeit des Herrn Albert Friedenthal. Zu ihrer Herausgabe ist, soweit Autoren und Verleger bekannt waren, deren Genehmigung eingeholt. Ein großer Teil der Stücke ist hier zum ersten Mal veröffentlicht.

Unter Hinweis auf die Gesetze der internationalen Verträge wird vor Nachdruck und Benutzung dieser Ausgabe dringend gewarnt. In Rußland ist Nachdruck durch Gesetz vom 10. März 1911 verboten.

Alle Rechte der öffentlichen Aufführung, der Übersetzung und der Übertragung auf mechanische Musikinstrumente sind vorbehalten.

Bei öffentlicher Aufführung muß auf dem Programm die Quelle angegeben werden: Aus Friedenthal „Stimmen der Völker.“

Der Verleger.

Avis!

Les présentes versions des morceaux de musique et les textes sont le résultat de longues recherches et d'un long travail artistique de Monsieur Albert Friedenthal. Pour leur publication, et en tant que les auteurs et les éditeurs étaient connus, l'autorisation de ceux-ci a été demandée. Une grande partie des morceaux est publiée ici pour la première fois.

Comme suite aux lois des contrats internationaux toute reproduction et toute utilisation non autorisées de cette édition sont formellement interdites. En Russie la reproduction est interdite par la loi du 10 mars 1911.

Tous les droits d'exécution en public, de traduction et de reproduction sur les instruments de musique mécaniques sont réservés.

Dans les exécutions en public, le nom de l'auteur et le titre de l'ouvrage devront être indiqués sur le programme: "Extrait de Friedenthal "Échos des Peuples."

L'éditeur.

Notice!

The versions of the instrumental pieces and vocal texts herewith offered to the public are the result of years of research and artistic effort on the part of Mr. Albert Friedenthal. They have been edited with the permission of the authors and publishers, so far as these were known. A good many of the pieces, however, are published here for the first time.

In accordance with the laws of the international copyright treaties the public is expressly warned against reprinting and appropriating this edition. Reprint is forbidden in Russia by the enactment of March 10, 1911.

All rights of public performance, of translation and of transference to mechanical instruments are reserved.

For public performance the acknowledgment "From Friedenthal "Gems of Folkmusic" must appear on the program.

The Publisher.

NB. Zur Beachtung empfohlen in Heft 1 (Mexiko): Einführung in die Musik der Kreolenvölker.

NB. Remarquer dans le cahier 1 (Mexique): l'introduction à la musique des peuples créoles.

NB. Attention is particularly called to the chapter in book 1 (Mexico) dealing with the music of the Creole nations.

Kurz gefaßte Regeln für die Aussprache des Spanischen:

c vor e und i	} wie ss.
z	
s	
g vor e und i	} wie ch, in machen.
j	

gue, gui = ge, gi.
ch wie tsch.
ll wie lj.
ñ wie nj.
qu wie k.

v und b zwischen zwei Vokalen wie w; d zwischen zwei Vokalen sehr weich (engl. that), h stumm. Sonst alles wie im Deutschen.

Ausführliche Regeln in Heft 1.

Règles abrégées de la prononciation espagnole:

e comme è, u comme ou.	
g devant e, i	} de la gorge (kh)
j	
ll comme dans million	
n jamais nasal, ñ = gn	
r comme rr	
s, z comme s fort.	
ch comme tch	
b, d entre 2 voyelles et à la fin très-doux.	
aï, éi, oi, au = aï, éï, oï, aou.	

Le reste comme en français.
Voir les règles plus détaillées dans le cahier 1.

Brief rules for the pronunciation of the Spanish:

c before e and i	} like sharp s.
z	
s	
g before e and i	} like ch in Scotch loch.
j	

r is dental and trilled.
ch like tch.
ll as in brilliant.
ñ as in union.
qu like k.
b nearer our v.

d between vowels like th in that, in silent vowels as in the continental pronunciation of Latin. The other sounds as in English.


See minute account of the rules in book 1 (Mexico).

IV

Chile

Chile ist ein glückliches Land. Es wächst dort ein köstlicher Wein und die herrlichsten Früchte gedeihen in Hülle und Fülle; das chilenische Vieh und auch die „Früchte des Meeres“ sind berühmt über das ganze südliche Südamerika. Kein Wunder, daß dort ein glückliches Volk lebt – kein Wunder, daß es fröhliche Lieder singt und ausgelassene Tänze tanzt. Von „tristes“ ist hier nichts zu finden, und die geringe Anzahl von Musikstücken, die in der Molltonart geschrieben sind, enthüllen uns weit mehr flammende Leidenschaft als Melancholie.

Am originellsten sind die „Zamacuecas“ oder kurz „Cuecas“ genannten Tänze. Man kennt die Cueca auch in Peru, doch ist sie hier nie so populär geworden wie in Chile.

Die Zamacueca ist ein aus dem Fandango entstandener Tanz. In Chile ist der dafür gebräuchlichste Takt der $\frac{3}{4}$, seltener der $\frac{6}{8}$ Takt, in Peru wohl nur der letztere. Die genauere Rhythmisierung ist im $\frac{3}{4}$ Takt , wobei zu bemerken ist, daß das 2. Achtel einen arpeggierten Akkord auf der Harfe darstellen


soll, also etwa so:  — Der $\frac{6}{8}$ Takt wird rhythmisiert: 



Die Musizierenden sind bei der Cueca gewöhnlich eine ältere Frauensperson, die die Harfe spielt und mit scharfer, nicht gerade angenehmer Stimme zu ihrem Spiel singt, während ein Begleiter auf dem Boden der Harfe den Rhythmus durch Klopfen markiert. Dem eigentlichen Tanz geht eine Einleitung voraus, in der die Harfenistin in Quinten und Oktaven die Stimmung ihres Instruments durchgeht. Der Inhalt des gesungenen Textes ist völlig bedeutungslos. Niemand außer der Harfenistin kennt oder beachtet diesen Text. Die ganze Aufmerksamkeit des Publikums konzentriert sich auf die Tänzer. Auch bei den größten Ansammlungen von Menschen sah ich immer nur ein Paar tanzen. Tänzer und Tänzerin umfassen sich niemals. Der Kavalier tanzt behende und mit möglichst viel Entfaltung von Grazie um seine Dueña herum, indem er ein Taschentuch in der Rechten schwingt, oder es zuweilen auch seiner Dame geschickt um den Nacken wirft. Stets sehen sich die Tanzenden von Angesicht zu Angesicht! An bestimmten Stellen aber, die sich im Tanze einige Male wiederholen, heißt es für den Tänzer: aufgepaßt! Da dreht sich nämlich die Tänzerin um sich selbst herum, während es ihrem Kavalier nicht geraten ist, will er sich nicht dem Gelächter der Umstehenden aussetzen, ihren Rücken zu erblicken; er ist also gezwungen, sich sofort ebenfalls um sich selbst zu drehen, so daß sich im letzten Augenblick der Drehung beide Tänzer mit dem Antlitz wieder gegenüber stehen. Es ist zu bedauern, daß dieser heitere und originelle Tanz von der sogenannten guten Gesellschaft in Chile als plebejisch und ihrer unwürdig angesehen wird. Nur in vorgerückten Stunden und in ganz intimen Kreisen wagt man wohl am Schluß einer Abendunterhaltung auch in den vornehmsten Kreisen eine Cueca zu tanzen. Um so beliebter ist sie beim Volke. Kein Sonntag, kein „dia de feria“ ohne stundenlang getanzte Cuecas. Auch die flachshaarigen Gringos, besonders die aus Alemania sind große Liebhaber der Cueca, nur besitzen sie ein seltenes Talent, den Augenblick der Umdrehung zu verpassen, womit sie ein schallendes Gelächter bei dem zuschauenden Publikum erwecken.

Die Volkslieder Chiles, die ich kennen lernte, hier tonadas genannt, waren stets im $\frac{3}{4}$ Takt (ursprünglich wohl $\frac{3}{8}$) oder im einfachen Habanerarrhythmus geschrieben; Negerhythmen sind in Chile ganz unbekannt.

Le Chili est un heureux pays. Il y pousse un vin délicieux et les fruits les plus savoureux y prospèrent en abondance; le bétail chilien et les „fruits de la mer“ sont célèbres dans toute la partie méridionale de l'Amérique du Sud. Il n'est donc pas étonnant qu'un peuple heureux vive dans ce pays, qu'il chante des chansons gaies et qu'il danse des danses folles. Il n'y a rien de „triste“ ici, et les quelques morceaux de musique écrits dans le ton mineur nous découvrent beaucoup plus de passion ardente que de mélancolie. Les danses les plus originales sont les „zamacuecas“, appelées aussi brièvement „cuecas“. La cueca est aussi connue au Pérou, mais elle n'y est pas aussi populaire qu'au Chili.


Chile is a happy land. It produces an excellent wine; the most delicious fruits grow there in abundance; Chilean cattle and the „fruits of the sea“ are noted all over the southern part of South America. No wonder that the people living there are happy, no wonder that their songs are merry and their dances reflect their high spirits. No „tristes“ are to be found here, and the few instrumental pieces, written in the minor key, are a revelation rather of glowing passion than of melancholy. The most original are the dances called zamacuecas, or cuecas for short. The cueca is also known in Peru, though it has never become such a favourite there as in Chile.



La zamacueca est une danse qui dérive du fandango. Au Chili la mesure habituelle est la mesure à $\frac{3}{4}$, plus rarement la mesure à $\frac{6}{8}$, qui est presque exclusivement employée au Pérou. Le rythme exact de la mesure à $\frac{3}{4}$ est le suivant ; il faut remarquer toutefois que la deuxième croche doit représenter un accord de harpe, c'est-à-dire un arpège, par exemple de la fa-

çon suivante:  — La mesure à $\frac{6}{8}$ est rythmée:  7

Dans la cueca les musiciens sont généralement une vieille femme qui joue de la harpe et qui s'accompagne d'une voix âpre, peu harmonieuse, tandis qu'un accompagnateur marque le rythme en frappant sur le fond de l'instrument. La danse proprement dite est précédée d'une introduction pendant laquelle la joueuse de harpe parcourt tous les accords de son instrument en quintes et en octaves. Le sens du texte chanté n'a aucune importance. Personne ne s'en occupe, et à part la joueuse de harpe personne ne le connaît. Toute l'attention du public est concentrée sur les danseurs. Je n'ai jamais vu danser qu'un couple à la fois, même dans les plus grands rassemblements. Le danseur et la danseuse ne s'enlacent jamais. Le cavalier danse avec vivacité, en déployant le plus de grâce possible, et tourne autour de sa duena en tenant de la main droite un mouchoir qu'il jette parfois habilement autour de la nuque de sa dame. Les danseurs se font toujours face. A de certains moments, qui reviennent quelquefois au cours de la danse, le danseur est obligé de faire grande attention. En effet la danseuse tourne plusieurs fois autour d'elle-même, et son cavalier doit éviter soigneusement de la laisser lui tourner le dos, sous peine de s'exposer aux rires de toute l'assemblée; il est donc obligé de pirouetter également sur lui-même, de sorte que les deux danseurs se retrouvent face à face quand leur pirouette est terminée. Il est regrettable que cette danse gaie et originale soit considérée par la soi-disant bonne société du Chili comme plébéienne et indigne d'elle. C'est seulement quand l'heure est avancée, et dans l'intimité, à la fin d'une soirée, qu'on risque parfois une cueca dans la haute société chilienne. Mais cette danse est d'autant plus en faveur parmi le peuple. Pas de dimanche, pas de „dia de feria“ sans cuecas dansées pendant des heures. Les gringos aux cheveux filasse, surtout ceux qui viennent du Nord de l'Europe, sont aussi de grands amateurs de cueca, sauf qu'ils ont un talent tout spécial pour manquer le moment de la pirouette, ce qui fait pousser des éclats de rire à tout le public qui regarde.

Toutes les chansons populaires du Chili que j'ai rencontrées, et qu'on appelle ici „tonadas“ ont une mesure à $\frac{3}{4}$ (sans doute $\frac{3}{8}$ à l'origine), ou bien elles sont écrites dans le simple rythme de la havanaise; les rythmes nègres sont totalement inconnus au Chili.

The zamacueca is a dance derived from the fandango. The usual measure in Chile is the $\frac{3}{4}$ time, $\frac{6}{8}$ time being rarer, whereas in Peru the latter is probably the only measure admitted. The more exact division of the $\frac{3}{4}$ measure is  The second eighth is intended to represent a chord played arpeggio on

the harp, i.e. like this:  The rhythm of the $\frac{6}{8}$ measure is:  7

There are two musical performers at a cueca. Usually an elderly woman plays the harp, accompanying herself in a sharp and rather disagreeable voice, while a man marks the rhythm by rapping on the foot of the harp. The dance proper is preceded by an introduction, in which the harpist runs over the strings in quintes and octaves. No importance whatever is attached to the meaning of what is sung. No one but the harpist knows or cares about that. The interest of the spectators centres entirely in the dancers. Even when a great throng was present, I never saw but one couple dancing. The dancers never clasp each other. The gentleman dances around his dueña with great agility and all the grace of which he is capable, waving a handkerchief in his right hand, or now and then flinging it adroitly over the back of her neck. The dancers always stand facing each other. But at certain definitely recurring passages in the dance, it is the gentleman's place to be on the qui vive. For here his partner whirls around; and while she is doing this, her cavalier had better not catch sight of her back, unless he wants to make himself the laughing-stock of the onlookers. He is consequently obliged to start whirling at once himself, so that the moment the whirling stops both partners are again face to face. It is to be regretted that this lively and original dance is branded as plebeian by so-called good society in Chile and held in contempt. Only at the wind up of a party in the wee small hours and among very intimate acquaintances does one dare to dance a cueca in smart society. But it is all the more popular with the common people. Not a Sunday, not a „dia de feria“ without cuecas by the hour at a time. The flax-haired gringos, in particular those from northern Europe, are ardent devotees of the cueca; only they have a perfect genius for missing the right time to whirl, and this always calls forth a peal of laughter from the spectators.

The Chilean folksongs, called in the country itself tonadas, are, as far as I know, written without exception in $\frac{3}{4}$ time (originally, no doubt, $\frac{3}{8}$ time), or in the plain habanera rhythm. Negro rhythms are quite unknown in Chile.

39

Zamacueca

Genannt Zamacueca de White

Danse chilienne
dite Cueca de WhiteChilian dance
the so-called Zamacueca by White

Sie ist so genannt nach dem cubanischen Violinisten José White (lebt in Paris), der auf einer Tournée in den 1870er Jahren Chile bereiste und dort diese Cueca, die sehr alten Ursprungs ist, in seinen Konzerten als Zugabe spielte. Es gibt wahrscheinlich zahlreiche Verse, die zu dieser Zamacueca gesungen werden; der hier vorliegende lautet:

Cette danse est ainsi nommée d'après le violoniste cubain José White (qui vit à Paris); vers 1870-1880 White voyageait au Chili et dans ses concerts il jouait cette cueca, qui est d'origine très ancienne, en plus du programme. Il y a sans doute de nombreux vers qui se chantent avec cette zamacueca; voici ceux que nous donnons:

This dance is named for the Cuban violinist, José White (now living in Paris) who made a concert tour of Chile between 1870 and 1880 and used to play this very old-fashioned cueca as an encore in his concerts. There are probably a lot of verses sung to this zamacueca; the stanza given in the present collection reads:

¹Antenoché ²soñé ¹⁰un ³sueño ¹¹
Que dos negros me mataban,
Y eran tus ⁴hermosos ¹²ojos ¹³
Que ⁶enojados ¹⁴me miraban.
Que encanto tienen ¹⁵tus ojos!
O que ⁷virtud ¹⁶es del ⁸cielo! ¹⁷
Que si me miras, me matas
Y si no me miras, me muero! ¹⁸

Neulich träumte ich einen Traum,
daß zwei Neger mich töteten;
und es waren deine schönen Augen,
die zürnend auf mich schauten.
Wie entzückend sind deine Augen!
O welche Gnade des Himmels ist es!
Wenn du mich anschauest, tötetest du mich,
und wenn du nicht mich anschauest, so
muß ich sterben.

*Cette nuit j'ai fait un rêve,
J'ai rêvé que deux noirs me tuaient,
Et c'étaient tes deux beaux yeux,
Qui me regardaient courroucés.
Quel enchantement dans tes yeux!
Oh, quelle destinée du ciel!
Tu me tues en me regardant,
Et je meurs quand tu ne me regardes
pas.*

Yestreen I had a dream.
That two negroes me did slay;
And 'twas thy lovely eyes
That gazed upon me wrathfully.
What magic in those eyes!
What heavenly power is theirs!
For if thou look'st, thou killest me,
And if thou dost not look, I die.

Dtsch. Ausspr: Das s stets scharf. ¹antenotsche, ²ssonjéh, ³ssuenjo, ⁴ermossos, ⁵ochos, ⁶enochados, ⁷wirtuh, ⁸ssjélo.

Prononcer chaque lettre. U=ou, n=enne, ñ=gn, s et z=ç, g devant e et i, et j=kh, ch=ch. Voir page 2 de ce cahier.

Engl. pron. Vowels clear. Roll the r. j=Scotch ch. d between vowels=th in that. ⁹antainotche ¹⁰sonyai ¹¹swainyo ¹²airmossöss ¹³ochöss ¹⁴ainochathöss ¹⁵tyainen ¹⁶veertoo ¹⁷syailo ¹⁸mwairo.

39. Zamacueca

Allegretto moderato. ♩-126-132

con Pedale

The piano introduction consists of two systems. The first system shows the right hand with a melody of eighth notes and triplets, and the left hand with a bass line of eighth notes. The second system continues the same pattern, with the right hand playing triplets and the left hand providing harmonic support.

1. An - te -

assai f

p

f

The piano accompaniment for the first vocal line features a right hand with eighth-note patterns and triplets, and a left hand with a steady eighth-note bass line. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (f).

no - - che so-ñe un sue - - ño An - te - no - - che
to - - tie - nen tus o - - jos Que en-can-to - - - - - tie -

The second system contains the vocal line and piano accompaniment for the second vocal line. The vocal line continues with lyrics, and the piano accompaniment provides harmonic support with triplets and eighth notes.

so - ñe un sue - - ño, Que dos ne - gros que dos ne - gros que dos
nen tus o - - jos; O que vir - tud o que vir - tud o que

The third system contains the vocal line and piano accompaniment for the third vocal line. The vocal line continues with lyrics, and the piano accompaniment features triplets and eighth-note patterns.

ne-gros me - - ma - ta - ban que dos ne - gros que dos ne - gros que dos
vir - tud es - - del cie - lo o que vir - tud o que vir - tud o que

The fourth system contains the vocal line and piano accompaniment for the fourth vocal line. The vocal line concludes with lyrics, and the piano accompaniment continues with triplets and eighth notes.

ne-gros me ma-ta-ban. Ye-ran tus her-mo-sos o - -
 vir-tud es del cie-lo, Que si me mi-ras me ma - -

jos tas Quee-no - ja - dos quee - no - ja - dos quee - no - ja - dos me mi -
 Y si no me Y si no me y si no me mi - ras

ra - ban quee - no - ja - dos quee - no - ja - dos quee - no - ja - dos me mi -
 mue-ro. Y si no me y si no me y si no me mi - ras

ra-ban.
mue-ro.

sempre f

1. 2.
2. Que en-can-

Zamacueca

Chilenischer Volkstanz

Danse populaire chilienne ❖ Chilian popular Dance

Gesammelt in Valparaiso 1889.

Eine sehr bekannte **Zamacueca** von leidenschaftlichem Charakter. Die Einleitung steht im $\frac{3}{4}$ Takt, wogegen der eigentliche Tanz in der Rechten im wesentlichen im $\frac{3}{4}$, die Linke aber im $\frac{6}{8}$ Takt steht. *) Diese Taktarten müssen im Vortrag deutlich auseinandergehalten werden. Dabei ist die scharfe Akzentuierung des 5. Achtels in der linken Hand von Wichtigkeit. Eigentümlich wirkt der unvermittelte Übergang vom 1. zum 2. Teil. Ein schwungvolles Spiel ist erforderlich; besonders ausdrucksvoll ist der 2. von einem dolce cantabile bis zum appassionato sich steigernde Teil zu spielen.

*) Man beachte, wie im 1. Teil (des eigentlichen Tanzes) die Rechte mit ihrem noch nicht ganz festen $\frac{3}{4}$ Rhythmus gegen die $\frac{6}{8}$ der Linken ankämpft, um erst im 2. Teil zu einem entschiedenen $\frac{3}{4}$ Takt, unbekümmert um die fortgesetzten $\frac{6}{8}$ der Linken, zu gelangen und schließlich in den beiden letzten Takten auch die $\frac{6}{8}$ der Linken zu besiegen.

Recueillie en 1889 à Valparaiso.

*Zamacueca très connue de caractère passionné. L'introduction est à $\frac{3}{4}$, tandis que dans la danse proprement dite la droite est essentiellement à $\frac{3}{4}$, la gauche étant par contre à $\frac{6}{8}$. *) Il est nécessaire de faire nettement ressortir cette différence de mesures. En même temps il est important d'accentuer fortement la 5^{me} croche de la main gauche. La transition directe de la première partie à la deuxième fait un effet singulier. Il faut que le jeu soit plein de mouvement; il faut notamment jouer avec beaucoup d'expression la deuxième partie, qui va graduellement du dolce cantabile jusqu'à l'appassionato.*

*) Remarquer dans la première partie (de la danse proprement dite) que la main droite, dont le rythme à $\frac{3}{4}$ n'est pas encore bien prononcé, lutte contre le rythme à $\frac{6}{8}$ de la main gauche, pour n'arriver au $\frac{3}{4}$ nettement prononcé que dans la deuxième partie, sans s'inquiéter du $\frac{6}{8}$ continuel de la main gauche, et pour finir par vaincre ce $\frac{6}{8}$ de la main gauche dans les deux dernières mesures.

Obtained in 1889 in Valparaiso.

A very noted and passionate zamacueca. The introduction is written in $\frac{3}{4}$ time; but in the dance proper, the right hand plays chiefly $\frac{3}{4}$ time, the left hand $\frac{6}{8}$. *) These two kinds of rhythm must be kept distinctly apart in playing. It is important for the pianist to notice the distinct emphasis which falls on the fifth eighth in the left hand. An odd effect is produced by the abrupt transition from part I to part II. An easy, flowing delivery is requisite; part II, which increases from a dolce cantabile to an appassionato, calls for a particularly expressive rendering.

*) In part I of the dance proper, notice how the still fluctuating $\frac{3}{4}$ rhythm of the right hand tries to assert itself over the $\frac{6}{8}$ of the left hand, and only succeeds in doing so in part II, where it disregards the uninterrupted $\frac{6}{8}$ of the left hand, and finally, in the last two beats, gets the better of it.

Introduzione.

Andante. (♩:132 = ♩.: 44)

The musical score for the introduction is written for piano and grand. It consists of three systems of staves. The first system is marked *p* and *con Ped.*. The second system is marked *cresc.*. The third system is marked *mf* and *decresc.*. The music is in 3/4 time and features a complex interplay of rhythms between the right and left hands.

First system of musical notation. It consists of two staves (treble and bass clef). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The piece begins with a piano (*f*) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. The system concludes with a mezzo-forte (*m.d.*) dynamic. Below the staves, there are markings: *Red.*, an asterisk (*), *Red.*, an asterisk (*), *Red.*, an asterisk (*), *Red.*, an asterisk (*), and the word *simile*.

Second system of musical notation, continuing from the first. It features similar piano and mezzo-forte dynamics. The right hand continues its melodic line, and the left hand maintains the accompaniment. The system ends with a mezzo-forte (*m.d.*) dynamic.

Third system of musical notation. It includes a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The tempo and mood change to *dolce e cantabile*. The dynamics are piano (*p*) and mezzo-forte (*m.d.*). The right hand has a more lyrical melody, and the left hand accompaniment is softer.

Fourth system of musical notation. The dynamics are mezzo-forte (*mf*). The right hand melody becomes more active, and the left hand accompaniment is more pronounced. The system ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Fifth system of musical notation. The dynamics are forte (*f*). The right hand melody is more powerful, and the left hand accompaniment is more rhythmic. The system ends with the marking *più forte*.

Sixth system of musical notation. It includes the marking *appassionato*. The dynamics are fortissimo (*ff*) and *ritenuto*. The right hand melody is very expressive, and the left hand accompaniment is very rhythmic. The system ends with the marking *molto ritardando*. Below the staves, there are markings: *Red.*Red.*Red.** and *Red.**.

La Popular, Zamacueca

Ist wieder eine sehr bekannte Cueca.

Est également une Cueca très connue.

This, too, is a very well known Cueca.

Allegro. ♩ = 132

The first system of musical notation consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The music begins with a series of chords in the bass and a melodic line in the treble. Pedal markings are present: 'Ped.' under the first measure, an asterisk '*' under the second, and 'con Ped.' under the third.

The second system continues the piece. It features a piano dynamic marking 'p' in the bass line. The melodic line in the treble has several slurs and accents. The bass line consists of chords and single notes.

The third system includes a forte dynamic marking 'f' in the bass line. There are several 'Ped.' markings with asterisks '*' interspersed throughout the system, indicating pedal points.

The fourth system features a forte dynamic marking 'f' in the bass line. It includes a 'Ped.' marking with an asterisk '*' and the instruction 'simile' in the bass line.

The fifth system concludes the piece with a final melodic flourish in the treble and a sustained bass line. The notation includes various slurs and accents.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music includes a dynamic marking of *f* (forte) and various articulation marks such as accents and slurs.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar notation and dynamics.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Fourth system of musical notation, featuring a dynamic marking of *f* and complex chordal textures.

Fifth system of musical notation, continuing the melodic and harmonic progression.

Sixth system of musical notation, concluding with first and second endings. The first ending is marked with a '1.' and the second with a '2.'. A dynamic marking of *fz* (forzando) is present. The system ends with a double bar line and repeat signs.

El Tortillero

Chilenisches Volkslied

Chanson populaire chilienne ♣ Chilian popular song

Ich habe dieses Lied im Jahre 1889 gesammelt, doch ist es zweifellos viel älteren Datums. Seitdem ist es bei C. Kirsinger in Valparaiso in einer Bearbeitung von Antonio Alba erschienen; jedoch weicht die Melodie des Refrains bedeutend ab von der, die ich damals von Volkssängern hörte. Ich glaube Grund zu haben, meiner eigenen damaligen Niederschrift hier den Vorzug geben zu sollen. Der „tortillero“ ist der Verkäufer der „tortillas“; kleiner platter Pfannkuchen, die er auf heißer Asche in seinem Korbe zu später Abendstunde durch die Straßen der Stadt trägt. Mit lautem Ruf bietet er seine „Gerösteten“ (tostaitas) an.

J'ai recueilli cette chanson en 1889, mais il est évident quelle est bien plus ancienne. Elle a paru depuis chez C. Kirsinger à Valparaiso élaborée par Antonio Alba, mais la mélodie du refrain diffère notablement de celle que j'ai entendu chanter alors par les chanteurs populaires. Je crois être fondé à donner la préférence aux notes que j'ai prises à cette époque. Le „tortillero“ est celui qui vend les „tortillas“; une sorte de petites galettes plates qu'il porte le soir, très tard, à travers les rues de la ville, dans son panier sur de la cendre chaude. Il s'en va par les rues en criant et en offrant ses „tartelettes“ (tostaitas).

I obtained this song in 1889, though it undoubtedly very much antedates that year. Since then an adaptation of it by Antonio Alba has been published by C. Kirsinger in Valparaiso, yet the melody of the refrain in the published form deviates considerably from the tune which I heard from popular singers. I feel justified in giving preference to my own notation. The „tortillero“ is the vendor of tortillas, that is, little flat pancakes, which he carries through the city streets on hot ashes in his basket late in the evening. He calls out his crispy wares „tostaitas“ in a loud voice.

1. ¹Noché¹¹ oscura, nadá¹² veo
 Pero ²llevó¹³ mi farol,
 Por tus puertas ³voy pasando,
 Y cantando con⁴ amor.
 Mas voy cantando
 Con ⁴harta pena,
⁵Quien¹⁵ compra mis ⁶tostaitas¹⁶
⁷Tortillas¹⁷ buenas?
 2. ⁸Bella¹⁸ ingrata, no respondes
 A mi grito ⁹placenteró¹⁹
 Cuando pasa por tu casa,
 Pregonando el ¹⁰tortillero²⁰?...
 3. Ya me voy a retirar
 Con mi canasto y farol
 Sin tener tu compasion²¹
 De este pobre tortillero....

1. Dunkel die Nacht, nichts vermag ich zu
 aber ich trage meine Laterne. [sehen,
 An deiner Tür geh ich vorbei
 und singe liebevoll.
 Noch mehr will ich singen
 und mich bemühen:
 Wer kauft wohl meine tostaitas,
 meine guten tortillas?
 2. Undankbare Schöne,
 du hörst nicht den freudigen Ruf,
 wenn an deinem Hause
 der Tortillero vorbeizieht und ausruft...
 3. Schon ziehe ich weiter
 mit meinem Korb und meiner Laterne,
 ohne daß ich armer Tortillero
 dein Mitgefühl errungen habe...

1. *La nuit est sombre, je n'y vois pas,
 Mais je porte mon falot,
 Je passe devant ta porte
 En chantant avec amour.
 Je veux encore chanter
 Et faire un effort,
 Qui m'achète mes tostaitas,
 Mes bonnes tortillas?*
 2. *Belle ingrata, tu ne réponds pas
 A mon cri joyeux,
 Quand je passe devant tu maison,
 Tortillero, en poussant mon cri....*
 3. *Vois, je m'en vais déjà,
 Avec mon panier et mon falot,
 Sans que tu aies compassion
 De ce pauvre tortillero....*

1. Dark the night, not a thing can I see,
 But I've taken my lantern along,
 And I'm passing thy door,
 Singing fervently.
 More still will I sing
 Just the best that I can:
 Who'll buy my tostaitas,
 My nice tortillas?
 2. Heartless beauty, thou answerest not
 To my cheerful cry,
 When the tortillero doth pass
 Thy house, and call...
 3. I've nearly got past already
 With basket and lantern and all,
 And thou'st shown no sign of pity
 For this poor tortillero....

Dtsch. Ausspr.: Das s stets scharf. ¹notsch oskura,
²ljewo, ³woi, ⁴arta, ⁵kjen, ⁶tostaitas, ⁷tortiljas,
⁸belja, ⁹plassentero, ¹⁰tortiljero.

Prononcer chaque lettre. U=ou, n=enne,
 ñ=gn, s et z=s, g devant e et i, et j=kh,
 ch=tch. Voir page 2 de ce cahier.

Engl. pron. Vowels clear. Roll the r. 'd between
 vowels=th in that. ¹¹notehe ¹²natha ¹³lyaiwo
¹⁴con ¹⁵kyain ¹⁶tostaeetass ¹⁷torteelyass
¹⁸bailya ¹⁹plassentairo ²⁰torteelyairo ²¹com-
 passyon.

42. El Tortillero

Allegretto. *mf* (la 3ª volta piano)

1. No-che os - cu - ra na - da ve - o pe - ro lle - vo
 2. Be-lla in - gra - ta no res - pon - des á mi gri - to
 3. Ya me voy á re - ti - rar con mi ca - nas -

p (la 3ª volta molto piano)

Ped. ad lib.

mi fa - rol, por tus puer - tas voy pa - san - do y can -
 pla - cen - te - ro cuan - do pa - sa por tu ca - sa pre - go -
 to y fa - rol sin te - ner tu com - pa - sion de es - te

poco rit.

f (la 3ª volta *pp* e sempre *dimin.*)

tan - do con a - mor 1-3. Mas voy can - tan - do
 nan - do el tor - ti - lle - ro
 po - bre tor - ti - lle - ro

f (la 3ª volta *pp* e sempre *dimin.*)

con har - ta pe - na Quien com - pra mis tos - ta - i - tas

p *cantabile* *p*

1.

2.

poco rit.

tor - ti - llas bue - nas tor - ti - llas bue - nas

Zamacueca

Chilenischer Volkstanz

Danse chilienne ♪ Chilian dance

Eine sehr bekannte und beliebte **Zamacueca**, von ausgelassenstem Charakter, die den in Santiago lebenden Musiker Manuel Antonio Orrego zum Verfasser hat. Diese Cueca erfordert ein sehr flottes, humor- und temperamentvolles Spiel, um zu wirken. Man beachte wohl die wechselnden Bezeichnungen: *con grazia*, *lusingando*, *p. f.*, \leftarrow u. s. w.

Zamacueca très connue et très en faveur, de caractère endiablé, qui a été composée par le musicien Manuel Antonio Orrego, qui vit à Santiago. Cette cueca exige, pour faire tout son effet, un jeu très vif, plein d'humour et de tempérament. Bien faire attention aux nuances alternées: con grazia, lusingando, p, f etc.

A very well-known and popular zamacueca, of the most boisterous type. It was composed by Manuel Antonio Orrego, a musician now residing in Santiago. This cueca requires a buoyant, humorous and spirited rendering, to be effective. Notice carefully the frequent change in terms of expression, such as *con grazia*, *lusingando*, *p*, *f*, \leftarrow etc.

Introduzione. Andante.

pp *sempre cre-scen-do* *f* *diminuendo*

Allegro scherzando. ♩:176

assai f *con Pedale* *p con graz.* *sempre staccato* *p lusingando dolce* *lusingando*

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Second system of musical notation, including dynamic markings like *f* and *ff con bravura*.

Third system of musical notation, showing complex chordal structures and melodic lines.

Fourth system of musical notation, including first and second endings and dynamic markings like *ff*.

Fifth system of musical notation, continuing the complex harmonic and melodic development.

Dal segno § senza ripetizione e poi Coda.

Sixth system of musical notation, starting with the Coda section.

Seventh system of musical notation, ending with *poco rit.* and a final cadence.

Tonada popular Chilenisches Volkslied

Chanson populaire chilienne ♪ Chilian popular song

Ein populäres Volkslied, dessen Komponist der sehr begabte chilenische Musiker Eustaquio Segundo Guzman Urmeneta, (geb. 1842 in Santiago, lebt daselbst), ein Bruder des vorhin erwähnten Federigo Guzman ist. Der Text dieses Liedes lautet:

Une chanson populaire, dont le compositeur est le musicien chilien très doué Eustaquio Segundo Guzman Urmeneta (né en 1842 à Santiago, où il vit encore), frère de Federigo Guzman mentionné plus haut. Voici le texte de cette chanson:

A popular folksong, composed by the very gifted Chilian musician, Eustaquio Segundo Guzman Urmeneta, (born in 1842 at Santiago, and still living there), a brother of the Federigo Guzman previously mentioned. The song runs as follows:

Ni el ¹tiempo⁹ ni la ²distancia¹⁰
Podrán¹¹ borrar mi pasión,¹²
Ventura ni desventura
Variarán mi corazón.
Un amor puro y ³veraz¹³
Que ⁴nace del corazón
Por la ⁵fuerza¹⁴ o la ⁶razón¹⁵
Será fiel, ⁷porque ⁸jamás¹⁶
Podrán¹¹ borrar mi pasión.

Weder die Zeit noch die Entfernung werden meine Leidenschaft ersticken weder Glück noch Unglück [können; werden mein Herz verändern. Eine Liebe, die rein und wahrhaftig ist, die dem Herzen entströmt, wird, sei es durch ihre Kraft oder sei es durch den Verstand treu sein; niemals könnte meine Leidenschaft erlöschen.

*Ni le temps ni la distance
Ne pourront étouffer ma passion.
Ni le bonheur ni le malheur
Ne feront changer mon cœur.
Un amour pur et véritable
Qui naît du cœur,
Par la force ou la raison
Sera fidèle, parce que jamais
Nul ne pourra étouffer ma passion.*

Neither time nor distance
Can ever blot my passion out;
Nor fortune nor misfortune
Ever change my heart.
Love pure and true,
Born of the heart,
From its own force or reasoning
Will itself be true: so never
Can my passion be effaced.

Ich habe den teilweise ganz unverständlichen Inhalt der Dichtung in der Übersetzung unwesentlich verändert. Bei diesem wie bei so vielen andern Volksliedern sind die Verse wahrscheinlich gleichzeitig mit der Melodie entstanden.

Je donne ici la traduction mot à mot du texte qui, comme on le voit, est en partie incompréhensible. Les vers de cette chanson, comme ceux de beaucoup d'autres chansons populaires, ont sans doute pris naissance en même temps que la mélodie.

My translation slightly deviates from the original, which is at times unintelligible. The words of this folksong, as of so many others, were probably composed at the same time as the melody.

Dtsch. Ausspr.: Das s stets scharf. ¹tjempo, ²dis-tanssja, ³werass, ⁴nasse, ⁵fuerssa, ⁶rasson, ⁷porke, ⁸chamass.

Prononcer chaque lettre. U=ou, n=enne, ñ=gn, s et z=ç, g devant e et i, et j=kh, ch=ch. Voir page 2 de ce cahier.

Engl. pron. Vowels clear. Roll the r. d between vowels: th in that. j=Scotch ch. ⁹tyempo ¹⁰dis-tanssya ¹¹pothran ¹²passyon ¹³vairass ¹⁴fwairssa ¹⁵rasson ¹⁶chamass.

44. Tonada popular

Andante.

p

1. Ni el
2. Un

p

Ped. ad lib.

tiem-po ni la dis - tan - cia po - drán bo - rrar mi pa - sion, ven -
a - mor pu - ro y ve - - raz que na - ce del co - ra - zon, por

tu - ra ni des-ven-tu - - - ra va - ria - rán mi co - ra - - zon.
la fuer - za o la ra - zon se - rá fiel — por-que ja - mas.

f Si ay ay ay! *p* Va - ria - rán mi co-ra-zon —
Si ay ay ay! po - drán bo - rrar mi pa-sion —

45

El Marinero

Chilenisches Schifferliedchen

Chanson de batelier chilienne ♣ Chilian sailor's song

Ein Schifferliedchen, das ich an der Küste des mittleren Chile im Jahre 1889 gesammelt habe.

*Chanson de batelier, que j'ai recueillie en 1889 sur la
côte du Chili central.*A skipper's song, which I obtained in 1889 on the
coast of Central Chile.

La barca del marinero
¹Ya no teme el mar,
²Si acaso ⁶haya un viento,
 Viene la tempestad.
 Marino mio, rema por Dios
 Si no ⁴al agua ⁵vamos los dos⁹.

Das Boot des Seemannes
 fürchtet gewiß nicht das Meer,
 erhebt sich auch ein Wind,
 und kommt der Sturm daher.
 O Seemann mein, rudere um Gotteswillen
 sonst ertrinken wir beide.
 (wörtlich: gehen wir beide ins Wasser)

*La barque du marinier
 Ne craint vraiment pas la mer,
 Si le vent vient à se lever,
 Vienne la tempête.
 Ami marin, rame pour Dieu,
 Sinon nous irons à l'eau tous deux.*

The sailor's bark, I trow,
 Feareth not the sea,
 If perchance a wind spring up,
 Or a storm come on.
 My sailor, for the love of Heaven, row,
 Or we two must drown.
 (literally: go into the water)

Dtsch. Ausspr: ¹ja, ²ssiakasso, ³aia-un. ⁴ai-
 a(h)ua, ⁵wamolossdoss.

*Prononcer chaque lettre. U=ou, n=enne,
 ñ=gn, s et z=z, g devant e et i, et j=kh,
 ch=tch. Voir page 2 de ce cahier.*

Engl. pron. ⁶seeakasso ⁷aya-oon ⁸ala(h)wa
⁹vamolössdöss.

45. El Marinero

Andantino.

p

La bar-ca del ma-ri - ne-ro ya no te-meel mar, no te-meel

Ped. ad lib.

mar Sia - ca - so haya un vien-to vie-ne la tem-pes - tad, la tem-pes - tad.

f

Ma-ri - no mio re-ma por Dios Si no, al a-gua, si no, al

mf cantabile

il basso p.

sempre staccato

a-gua va-mos los dos! Ma-ri - no mio re - ma por Dios

p *poco ritenuto*

si no, al a-gua, si no, al a-gua va-mos los dos, va-mos los dos.

poco ritenuto

p

46

Serenada

Chilenisches Ständchen

Sérénade chilienne ♪ Chilian Serenade

Komponirt von N. Vildósola. Der Text lautet:

Composée par N. Vildósola. Le texte est le suivant: | Composed by N. Vildósola. The words read:

1. Mientras tu ¹⁶gozas del ¹⁷sueño
³Yo de amor canto a tu puerta.
 Dispensa, ¹⁸querido ¹⁹dueño,
 Si mi canto te despierta.
²⁰Hacerte ²¹ver lo que te amo,
 Mi vida, es todo mi ²²empeño;
 Por eso a tu puerta ²³llamo,
 Mientras tu gozas del sueño.
 Duermé, ²⁴duerme, querida!
 2. Me devora esta ²⁵pasión
 Aun mi ventura es ²⁶incierta,
 Y por calmar mi ²⁷aflicción
 Yo de amor canto a tu puerta
 Si recuerdas ²⁸mi enojada,
²⁹Harás mi ³⁰desgracia cierta
³¹Oyê á mi alma enamorada
 Si mi canto te despierta....

1. Während du dich des Schlafes erfreust
 sing ich in Liebe vor deiner Tür.
 Vergib, geliebte Herrin,
 wenn dich mein Gesang erweckt.
 Nur dir zu zeigen, daß ich dich liebe,
 mein Leben, ist alles was ich wünsche,
 und darum rufe ich vor deiner Tür,
 während du den Schlaf genießest:
 Schlafe, schlafe Geliebte!
 2. Es verzehrt mich meine Leidenschaft
 und doch ist meine Hoffnung ungewiß,
 und um mein Weh zu stillen,
 sing ich von Liebe an deiner Tür.
 Wenn du nun erwachst und zürnest,
 dann ist mein Unglück gewiß.
 Erhöre meine schmachttende Seele —
 Ob dich wohl mein Gesang erweckt?

1. *Pendant que tu goûtes le sommeil,
 Je chante d'amour à ta porte.
 Pardonne, o bien-aimée,
 Si mon chant t'éveille.
 Te faire voir combien je t'aime,
 O ma vie, c'est tout ce que je veux;
 C'est pour quoi je chante à ta porte,
 Pendant que tu goûtes le sommeil.
 Dors, dors, ma chérie.*
 2. *Cette passion me dévore
 Et mon bonheur est incertain,
 Et pour calmer mon affliction,
 Je chante d'amour à ta porte.
 Si tu t'éveilles courroucée,
 Mon malheur sera certain.
 Ecoute mon âme pleine d'amour!
 Si mon chant t'éveille?*

1. Whilst thou art sweetly sleeping,
 Down at thy door I sing of love.
 Forgive me; O my darling,
 If my song doth wake thee.
 To prove to thee my love
 Is, my life, the cause to which I'm pledged.
 That's why I call down at thy door,
 Whilst thou art sweetly sleeping.
 Sleep, my beloved, sleep!
 2. This passion doth consume me,
 Yet my hope is all unsure;
 And to still my aching heart,
 I sing of love down at thy door.
 Shouldst thou wake in anger,
 Thou'lt make my misery sure.
 List to my impassioned soul!
 O, will my song awake thee?

Dtsch. Ausspr.: Das s stets scharf. ¹gossas, ²ssu-
 enjo, ³jo, ⁴kerido, ⁵duenjo, ⁶asserte, ⁷wer, ⁸sem-
 penjo, ⁹llamo, ¹⁰inssjerta, ¹¹afllissjon, ¹²enochada,
¹³arass, ¹⁴desgrassia, ¹⁵oje. Das d weich (wie
 das engl. th.)

Prononcer chaque lettre. U=ou, n=enne,
 ñ=gn, s et z=c, g devant e et i, et j=kh,
 ch=tch. Voir page 2 de ce cahier.

Engl.pron. Vowels clear. Roll the r. d between
 vowels: th in that. j=Scotch ch. 16)gossass 17)swain-
 yo 18)kaireetho 19)dwainyo 20)assairtai 21)vair
 22)lyamo 23)dwairme 24)passyon 25)insyairta
 26)afllissyon 27)rekwairthass 28)ainochatha 29)dais-
 grassya 30)o-ye.

Allegretto.

p

Mientras tu go-zas del sue-ño, yo de-a-mor can-to a tu
Mi de-vo-ra es-ta pa-sion y aun mi ven-tu-ra es in-

puer - - ta. Dis - pen-sa que - ri - do due - ño si mi can - to te des -
cier - - ta. Y por cal-mar mia - fli - cion yo de-a-mor can-to a tu —

puer - - ta Ha - cer-te ver lo que te a - mo, mi vi-da es to - do mi em -
puer - - ta, Si re-cuer-das e - no - ja - da ha - rás mi des-gra - zia —

pe - - ño. por e-so a tu puer-ta lla - no mien-tras tu go - zas del
cier - - ta. o - ye a mi al-ma e - na - mo - ra - da, si mi can-to te des -

pp dolce rallent.

sue - - ño. 1-2. Duer-me, duer-me, duer-me que-ri - da.
puer - - ta. *pp* **allegro**

Zamacueca

Chilenischer Volkstanz

genannt Zamacueca de Guzman

Danse chilienne
dite Zamacueca de GuzmanChilian popular dance
the so-called Zamacueca by Guzman

Eine bei C. F. Niemeyer bereits in den 1850er Jahren erschienene Ausgabe nennt F. Guzman den Komponisten dieser Cueca, doch ist das nicht wahrscheinlich. Das Stück ist vermutlich sehr viel älteren Ursprungs, und Guzman war wohl der Erste, der es herausgab.

Une édition parue chez C. F. Niemeyer vers 1850-1860 déjà attribuée à F. Guzman la composition de cette cueca, mais cela n'est guère probable. Ce morceau est sans doute beaucoup plus ancien, et Guzman a probablement été le premier qui l'a publié.

An edition of this dance, which was published way back in the fifties of the last century by C. F. Niemeyer, assigns this cueca to the composer F. Guzman; but this is unlikely. I suspect the piece is very much older than that, and Guzman was very likely the first to edit it.

Allegretto.

The musical score is written for piano in 3/4 time and D major. It consists of four systems of music. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic and includes a 'Ped.' marking. The second system includes a 'Ped.' marking and a '3' (triple) marking. The third system includes a 'Ped.' marking and a '3' (triple) marking. The fourth system starts with a forte (*f*) dynamic and includes a 'Ped.' marking. The score features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also asterisks and downward-pointing triangles scattered throughout the score.

126-132
Il canto marc.

First system of the musical score. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a melody in the treble clef with triplets and a bass line with chords and single notes. The first measure is marked with a forte 'f' dynamic. Pedal markings 'Ped.' are placed below the bass line at the beginning and end of the system, with asterisks indicating pedal changes.

Second system of the musical score. It begins with the instruction 'con grazia' above the treble clef. The notation continues with similar melodic and harmonic patterns as the first system, including triplets and chordal textures. Pedal markings 'Ped.' are present at the start and end of the system.

Third system of the musical score. The notation continues with a mix of melodic lines and harmonic accompaniment. Pedal markings 'Ped.' are used to indicate the start and end of the system.

Fourth system of the musical score. This system includes a forte 'f' dynamic marking. The musical texture remains consistent with the previous systems, featuring triplets and chordal accompaniment. Pedal markings 'Ped.' are placed at the beginning and end of the system.

Fifth system of the musical score. The notation continues with melodic and harmonic development. Pedal markings 'Ped.' are used to indicate the start and end of the system.

Sixth and final system of the musical score. It concludes the piece with a final melodic phrase and harmonic accompaniment. Pedal markings 'Ped.' are placed at the beginning and end of the system.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 7/8 time signature. The piece begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a complex rhythmic pattern with triplets and slurs. The left hand provides a steady accompaniment. Pedal markings (*Ped.*) and asterisks (*) are placed below the bass line. The system concludes with a series of accented chords marked with triangles (^).

Second system of musical notation. Continues the piece with similar rhythmic and harmonic elements. Pedal markings and asterisks are present. The system ends with accented chords.

Third system of musical notation. Continues the piece. Pedal markings and asterisks are present. The system ends with accented chords.

Fourth system of musical notation. The right hand features a section of sixteenth-note chords marked with accents (>) and the instruction *molto forte*. Pedal markings and asterisks are present. The system ends with accented chords.

Fifth system of musical notation. Continues the piece with accented chords in the right hand. Pedal markings and asterisks are present. The system ends with accented chords.

Sixth system of musical notation. The right hand features a section of chords marked with accents and the instruction *ossia p e stacc.* followed by a forte (*f*) dynamic. Pedal markings and asterisks are present. The system ends with accented chords.

La Japonesa

Chilenische Zamacueca

Für 1 oder 3 Stimmen zu singen

Danse chilienne
à chanter à 1 ou 3 voix



Chilian dance
For 1 or 3 voices.

Eine Zamacueca sehr alten Datums, die sich heute wieder großer Beliebtheit erfreut. Dieser Tanz hat mit einer Japanerin, wie man nach dem Titel denken möchte, durchaus nichts zu schaffen. Für den sonderbaren Titel habe ich folgende Erklärung erhalten: Als im Jahre 1896 die Japaner die Welt durch ihre glänzenden Siege überraschten, kam in Chile das Wort „japonesa“ für Überraschung auf. Um diese Zeit brachte der in Chile lebende spanische Musiker und Gitarrist Ant. Alba diese alte Cueca wieder zur Auferstehung und gab ihr in einem bei C. Kirsinger erschienen Druck den Untertitel La Japonesa, also „eine Überraschung“. Ich habe dieses sehr reizvolle, heitere Tanzstück 3stimmig gesetzt, doch kann es auch von der ersten Stimme allein vorgetragen werden. Der Text lautet:

Zamacueca de très ancienne date, qui est redevenue aujourd' hui très en faveur. Cette danse n'a absolument rien à voir avec une Japonaise, comme on pourrait le supposer par le titre. On m'a donné l'explication suivante pour ce titre singulier: En 1896, lorsque les Japonais ont surpris le monde entier par leurs brillantes victoires, le mot „japonesa“ fut employé au Chili pour signifier une surprise. Vers la même époque, le musicien et guitariste espagnol Ant. Alba, qui vivait au Chili, fit revivre cette vieille cueca, en lui donnant dans une édition parue chez C. Kirsinger le sous-titre la Japonesa, c'est-à-dire „une surprise“. J'ai arrangé cette danse gaie et ravissante comme ternetto, mais on peut aussi chanter la première voix (soprano ou ténor) seule. Le texte est le suivant:

A zamacueca of the olden time, which has again come into vogue and is now a general favourite. This dance has absolutely nothing to do with a Japanese girl, as the title might lead one to suppose. The odd title was explained to me as follows: At the time the brilliant victories of the Japanese in 1896 were giving the world surprise after surprise, the Chilians started the use of „japonesa“ for „surprise“. About the same time Antonio Alba, a Spanish musician and guitar virtuoso living in Chile, revived this old cueca, which he had published by C. Kirsinger with the sub-title „La Japonesa“ i.e. „a surprise“. I have arranged this fascinating, lively dancing tune for three voices, though it can, of course, be rendered as a soprano or tenor solo. The text reads:

1. Cuando salgas al campo
Y te ¹dén¹³ los aires frios,
No digas que son¹⁴ los aires
Sino los¹⁵ suspiros míos.
2. Los campos y las flores
Son casi iguales,¹⁶ ay Dios!
Cuando no ²lluev¹⁷e, ³lloran¹⁸
Sus ⁴sequedades,¹⁹ si ay!

3. La vara de San ⁵José
Todos los ⁶años ⁷florece²⁰
La ⁸constancia²¹ de los ⁹hombres²²
Se ha perdido²³ y no ¹⁰aparece.
4. Salgo al campo y pregunto
A la violeta, ay Dios:
Si para el²⁴ mal de amor
No ¹¹habrá²⁵ ¹²recetas, si ay!

1. Wenn du aufs Feld gehst,
und du frierst draußen (in der Luft),
glaub nicht, daß es von der Luft herrührt
sondern von meinen Seufzern.
2. Die Felder und die Blumen
sind fast ganz gleich, wahrhaftig!
wenn es nicht regnet, weint alles,
was dürr ist, ach ja!
3. Der Stab des heiligen Josef
blüht alle Jahre,
die Beständigkeit der Männer aber
ist verloren und kommt nicht wieder.
4. Ich geh hinaus aufs Feld und frage
das Veilchen, o Gott!
ob es für das Liebesweh
nicht Heilmittel gibt, ach ja!

1. Quand tu vas aux champs,
Et que tu sens l'air froid,
Ne dis pas que c'est l'air,
Car ce sont mes soupirs.
2. Les champs et les fleurs
Sont presque les mêmes, grand Dieu,
Quand il ne pleut pas, ils pleurent
De sécheresse, ah oui!
3. Le bâton de Saint Joseph
Fleurit tous les ans.
La constance des hommes
Est perdue et ne revient plus.
4. Je vais aux champs et je demande
A la violette, grand Dieu,
Si pour mon mal d'amour
Il n'y a pas de remède, ah oui.

1. When thou goest to the field,
And the air gives thee a chill,
Say not 'tis the air,
But my sighs instead.
2. The fields and the blossoms
Are almost the same, I declare!
When rain faileth, there's weeping
Where'er it's been dry, ah yes!
3. The staff of St. Joseph
Bloometh still every year,
But the faithfulness of men
Hath fled and cometh never more.
4. I go to the field, and
Question the violet, alas!
If the pangs of love
Can never be cured, ah yes!

Dtsch. Ausspr.: ¹dehn, ²ljuewe, ³ljoran, ⁴ssekedades, ⁵Chossé, ⁶anjós, ⁷florese, ⁸konstanssja, ⁹ombres, ¹⁰apparese, ¹¹awra, ¹²ressettas.

Prononcer chaque lettre. U=ou, n=enne, ñ=gn, s et z=z, g devant e et i, et j=kh, ch=tch. Voir page 2 de ce cahier.

Engl. pron. Vowels clear. Roll the r. d between vowels: th in that. ¹³dain ¹⁴sön ¹⁵löss ¹⁶ee-gwaless ¹⁷lywaive ¹⁸lyoran ¹⁹saikathathess ²⁰floraisse ²¹constanssya ²²ombvress ²³pair-theetho ²⁴ail ²⁵abvra.

48. La Japonesa

Allegro moderato.

The piano introduction consists of six measures in 3/4 time, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in both hands. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

1. Cuan - do sal-gas al cam-po, —
va - ra de San Jo - sé —

The vocal line begins with a rest for two measures, followed by the lyrics. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. A *mf* dynamic is indicated. A *Ped. ad lib.* instruction is present at the bottom.

y te den los ai-res fri-os — no di-gas que son los ai-res, si - no
to-dos los a-ños flo-re-ce — la con-stan-cia de los hom-bres se ha per-

The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A *p* dynamic is indicated.

los sus-pi-ros mi-os — os ——. 2. Los cam-pos y las
di-doy no-pa-re-ce ——. 4. Sal-go al cam-po y pre-

The vocal line includes a first ending (1.) and a second ending (2.). The piano accompaniment continues with chords and moving lines. Dynamics of *f* and *mf* are indicated.

flo - res son ca - si - gua - les, ay Dios cuan - do no llue - ve
 gun - to á la vio - le - ta, ay Dios si pa - rael mal de a -

llo - ran sus se - que - da - des, si ay! ay! ay _____! ay _____! 3. La
 mor no ha - brá re - ce - ta si ay! ay! ay _____! ay _____!

D.C. dal segno § e poi Coda.

Coda.

cier - to mi vi - da ay Dios.

Ha - brá re - ce - ta si

Inhalt

Contenu — Contents

I.

1. Habanera *
2. La Perla de Mazatlan
3. A media noche *
4. Yo no sé que decir
5. El Parreño
6. No sé nada *
7. Jarabe Tapatio
8. La Sultana
9. La Golondrina
10. El Butaquito
11. La Pasadita
12. La Paloma

II.

13. Lolita
14. Punto Guajiro
15. Maria Dolores
16. En Cuba
17. Margarita-Unico Amor *
18. Maldito Amor *
19. Adela *
20. Choucouné
21. M'ap résoud' ou
22. Méringue (1) *
23. Méringue (2) *
24. La Palomita
25. Una Paloma
26. Bogando á la luz del sol
27. La Perica (1)
28. La Perica (2)

III.

29. Adios amor!
30. La Bellísima Peruana
31. La Batelera
32. Cuando cantan Carlota, Matilde
33. Por la falda de un cerro
34. Serenada (Triste)
35. De aquel cerro (Triste)
36. Yaraví
37. Catchua *
38. En lo frondoso

IV.

39. Zamacueca de White
40. Zamacueca *
41. Zamacueca la Popular *
42. El Tortillero
43. Zamacueca de Orrego *
44. Tonada popular
45. El Marinero
46. Serenada
47. Zamacueca de Guzman *
48. La Japonesa (Zamacueca)

V.

49. Vidalita (1)
50. Vidalita (2)
51. La Trigueña
52. Triste Argentino
53. El Gato *
54. Triste Oriental
55. El Pericon
56. La Paloma del Paraguay *
57. Palomita *
58. Si quieres
59. Vente niña

VI.

60. Amor tem fogo *
61. Morena, morena
62. A paloma brasileira
63. Mimosa flôr
64. Recitativo
65. Quem comêu do boi?
66. O Bilontra (1)
67. Chô, Arauna
68. O Bilontra (2) *
69. Jaja, você quer morrer
70. Menina faceira
71. Cupido, desce do trono
72. Eu vi Amor pequenino

* *Piano solo*

Stimmen der Völker

in Liedern, Tänzen und Charakterstücken

Echos des Peuples

Chants, Danses et Morceaux caractéristiques

Gems of Folkmusic

Songs, Dances and Characteristic Pieces

recueillis et publiés

par

gesammelt und herausgegeben

von

collected and edited

by

ALBERT FRIEDENTHAL

I. ABTEILUNG

Die Volksmusik der Kreolen Amerikas

Ière PARTIE.

La musique populaire des créoles d'Amérique.

SECTION I.

Folkmusic of the American Creoles.

Heft 1. Einleitung.
Mexiko.

Heft 2. Zentralamerika, West-
indien und Venezuela.

Heft 3. Ecuador, Peru, Bolivia.

Heft 4. Chile.

Heft 5. Die La Plata-Länder.

Heft 6. Brasilien.

Cahier 1. Introduction.
Mexique.

Cahier 2. Amérique centrale, Indes
Occidentales et Vénézuéla.

Cahier 3. Équateur, Pérou, Bolivie.

Cahier 4. Chili.

Cahier 5. Les pays de La Plata.

Cahier 6. Brésil.

Book 1. introduction.
Mexico.

Book 2. Central America, West
Indies, Venezuela.

Book 3. Ecuador, Peru, Bolivia.

Book 4. Chile.

Book 5. The La Plata Countries.

Book 6. Brazil.

Pr. à M. 4.— n., compl. M. 15.— n.

Berlin

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung

(Rob. Lienau)

Wien. CARL HASLINGER ^{adm} Tobias.

Tous droits d'édition, d'exécution publique, de traduction, de reproduction et d'arrangements réservés.

Zur Beachtung!

Die vorliegenden Fassungen der Musikstücke und Texte sind das Resultat langjähriger Forschung und künstlerischer Arbeit des Herrn Albert Friedenthal. Zu ihrer Herausgabe ist, soweit Autoren und Verleger bekannt waren, deren Genehmigung eingeholt. Ein großer Teil der Stücke ist hier zum ersten Mal veröffentlicht.

Unter Hinweis auf die Gesetze der internationalen Verträge wird vor Nachdruck und Benutzung dieser Ausgabe dringend gewarnt. In Rußland ist Nachdruck durch Gesetz vom 10. März 1911 verboten.

Alle Rechte der öffentlichen Aufführung, der Übersetzung und der Übertragung auf mechanische Musikinstrumente sind vorbehalten.

Bei öffentlicher Aufführung muß auf dem Programm die Quelle angegeben werden: Aus Friedenthal „Stimmen der Völker.“

Der Verleger.

Avis!

Les présentes versions des morceaux de musique et les textes sont le résultat de longues recherches et d'un long travail artistique de Monsieur Albert Friedenthal. Pour leur publication, et en tant que les auteurs et les éditeurs étaient connus, l'autorisation de ceux-ci a été demandée. Une grande partie des morceaux est publiée ici pour la première fois.

Comme suite aux lois des contrats internationaux toute reproduction et toute utilisation non autorisées de cette édition sont formellement interdites. En Russie la reproduction est interdite par la loi du 10 mars 1911.

Tous les droits d'exécution en public, de traduction et de reproduction sur les instruments de musique mécaniques sont réservés.

Dans les exécutions en public, le nom de l'auteur et le titre de l'ouvrage devront être indiqués sur le programme: "Extrait de Friedenthal "Échos des Peuples."

L'éditeur.

Notice!

The versions of the instrumental pieces and vocal texts herewith offered to the public are the result of years of research and artistic effort on the part of Mr. Albert Friedenthal. They have been edited with the permission of the authors and publishers, so far as these were known. A good many of the pieces, however, are published here for the first time.

In accordance with the laws of the international copyright treaties the public is expressly warned against reprinting and appropriating this edition. Reprint is forbidden in Russia by the enactment of March 10, 1911.

All rights of public performance, of translation and of transference to mechanical instruments are reserved.

For public performance the acknowledgment "From Friedenthal "Gems of Folkmusic" must appear on the program.

The Publisher.

NB. Zur Beachtung empfohlen in Heft 1 (Mexiko): Einführung in die Musik der Kreolenvölker.

NB. Remarquer dans le cahier 1 (Mexique): l'introduction à la musique des peuples créoles.

NB. Attention is particularly called to the chapter in book 1 (Mexico) dealing with the music of the Creole nations.

Kurz gefaßte Regeln für die Aussprache des Spanischen:

c vor e und i	} wie ss.
z	
s	
g vor e und i	} wie ch, in machen.
j	

gue, gui = ge, gi.
ch wie tsch.
ll wie lj.
ñ wie nj.
qu wie k.

v und b zwischen zwei Vokalen wie w; d zwischen zwei Vokalen sehr weich (engl. that), h stumm. Sonst alles wie im Deutschen. Ausführliche Regeln in Heft 1.

Règles abrégées de la prononciation espagnole:

e comme è, u comme ou.
g devant e, i } de la gorge (kh)
j }
ll comme dans million
n jamais nasal, ñ = gn
r comme rr
s, z comme s fort.
ch comme tch

b, d entre 2 voyelles et à la fin très-doux.
ai, ei, oi, au = ai, éi, oi, aou.

Le reste comme en français.

Voir les règles plus détaillées dans le cahier 1.

Brief rules for the pronunciation of the Spanish:

c before e and i	} like sharp s.
z	
s	
g before e and i	} like ch in Scotch loch.
j	

r is dental and trilled.
ch like tch.
ll as in brilliant.
ñ as in union.
qu like k.
b nearer our v.

d between vowels like th in that, in silent vowels as in the continental pronunciation of Latin. The other sounds as in English. See minute account of the rules in book 1 (Mexico).

V

Die La Plataländer

Les pays de La Plata † The La Plata countries

Im Südosten Südamerikas liegen, um den mächtigen Silberstrom (Rio de la Plata) gruppiert, die Freistaaten von Argentinien, Uruguay und Paraguay. Uruguay, östlich vom Uruguaystrom gelegen, dem größten Zufluß des Plata, wird dort meistens als die República Oriental (nämlich en el „oriente del Uruguay“) und die Bewohner als „Orientales“ bezeichnet. Ein in dieser Sammlung enthaltenes Stück, „Triste oriental“ bedeutet also ein „Lied aus Uruguay.“ In den alten Zeiten, als man in Europa noch wenig Interesse für die jungen Freistaaten am Silberstrom hatte, liebte man dort Musik und Tanz. Ganz eigenartige Weisen und Tänze waren in den weiten Pampas zu Hause. Bald aber wurde das Land für die europäische Auswanderung entdeckt. Zu Millionen kamen die Fremdlinge, hauptsächlich Italiener, Spanier, Franzosen- und Irländer an die gastlichen Ufer des fernen Stromes. Soziale Umwälzungen überstürzten sich, und aus den einst vernachlässigten und durch Bürgerkriege geschädigten Republiken, in deren einer (Paraguay) durch einen 5 jährigen Krieg fast die gesamte männliche Bevölkerung ausgestorben war, wurden große Staaten, denen die Welt heute Achtung zollt. In diesen Entwicklungsjahren waren den kreolischen Bewohnern alle nationalen Eigentümlichkeiten verloren gegangen, und so waren auch die einst so zahlreichen Volkslieder und Tänze in Vergessenheit geraten. Erst ganz neuerdings, im Jahre 1910, als Argentinien die 100 jährige Jubelfeier seines Bestehens als Freistaat begehen konnte, erinnerte man sich der verlorenen Schätze; man forschte nach Liedern und Tänzen, die aus dem Volke geboren waren, und hatte das Glück, in entlegenen Pampastädten noch eine kleine Anzahl zu entdecken, nur etwa ein Dutzend, aber wahre Perlen der Volksmusik, von denen einige in dieser Sammlung mitgeteilt werden. Während man in den letzten 20-30 Jahren in Buenos Aires nichts als italienische Opern- und französische Operettenmusik zu hören bekam, hört man heute allerdings bis zum Überdruß den Pericon oder das Lied Vidalita u. a. Die hier folgenden Bearbeitungen erfolgten nach Notirungen von Renzo Fleissner, Carlos Röhl, P. J. Palau, u. a. Besonders zu erwähnen ist noch, daß der heute in Europa lanzirte sog. „tango argentino“, eine vulgarisirte Habanera, mit der ursprünglichen Musik dieser Länder nichts zu schaffen hat.

Au sud-est de l'Amérique du Sud sont groupés autour du puissant fleuve argenté (Rio de la Plata) les états libres de la République Argentine, de l'Uruguay et du Paraguay. L'Uruguay, qui est situé à l'est du fleuve Uruguay, le plus grand affluent du Rio de la Plata, est généralement appelé là-bas la República Oriental (c'est-à-dire "en el oriente del Uruguay") et ses habitants sont appelés "Orientales". Un morceau "triste oriental" contenu dans cette collection signifie par conséquent "chanson de l'Uruguay."

Au temps passé, lorsqu'on s'intéressait encore peu en Europe aux jeunes états libres du Rio de la Plata, on aimait beaucoup là-bas la musique et la danse. Les pampas étaient la patrie de chants et de danses très singuliers. Mais le pays ne tarda pas à être ouvert à l'émigration européenne. Les étrangers vinrent par millions, principalement des Italiens, des Espagnols, des Français et des Irlandais, qui se fixèrent sur les bords du fleuve lointain. Les révolutions sociales se précipitèrent, et les anciennes républiques autrefois négligées et tellement décimées par les guerres civiles que presque toute la population masculine de l'une d'elles (le Paraguay) disparut à la suite d'une guerre de 5 ans, devinrent de grands états respectés aujourd'hui par le monde entier. Pendant ces années de développement la population créole avait perdu toutes ses particularités nationales, et c'est ainsi que les chansons populaires et les danses autrefois si nombreuses furent oubliées. C'est seulement récemment, en 1910, lorsque la République Argentine célébra le centenaire de son indépendance, que l'on se souvint des trésors perdus. On rechercha les chansons et les danses qui avaient pris naissance dans le peuple, et on eut le bonheur d'en découvrir encore un petit nombre dans des villes perdues au fond des pampas, une douzaine environ seulement, mais de vraies perles de musique populaire, dont quelques-unes sont données dans cette collection. Tandis qu'on n'entendait à Buenos-Aires, dans le courant des 20 ou 30 dernières années, que de la musique d'opéras italiens ou français, on entend aujourd'hui à satiété il est vrai, le Pericon et la chanson de Vidalita, etc. Les arrangements qui suivent ont été faits d'après les notes de Renzo Fleissner, Carlos Röhl, P. J. Palau, etc. Il faut encore faire remarquer particulièrement que la havanaise vulgarisée appelée "tango argentino" et lancée aujourd'hui en Europe n'a rien de commun avec la musique primitive de ces pays.

In the southeastern part of South America are clustered around the mighty Silver Stream (Rio de la Plata) the Republics of Argentina, Uruguay and Paraguay. Uruguay lies on the east bank of the river of the same name, which is the largest tributary of the La Plata. The country is generally known by the name of República Oriental, (i.e. "en el oriente del Uruguay"); its inhabitants are therefore called "Orientales." So the piece in this collection entitled "Triste Oriental" means a "song from Uruguay."

In the old days, while Europeans took as yet little notice of these young republics, music and dancing were in high favour on the Silver Stream. Melodies and dances, wholly unique, flourished on the broad pampas. It was not long, however, before these regions became a goal of European emigration. The new-comers poured in by the million; it was chiefly Italians, Spaniards, French and Irish, who found a welcome on the hospitable banks of the far-away stream. Social upheavals followed one another in rapid succession; yet in spite of the indifference of the outside world and the disasters of civil strife — Paraguay alone lost practically its entire male population in a five years' war — these states developed into great republics, which to-day command the respect of the world. These years of assimilation and growth cost the Creole inhabitants their national characteristics. This is how it happened that the once numerous folksongs and dances lapsed into oblivion. It was not till very recently, just last year (1910), when Argentina was about to celebrate the centennial of its existence as an independent state, that these lost treasures were thought of; the songs and dances which the popular instinct had given birth to were hunted up, and, as luck would have it, a few, not more than a dozen in all, were brought to light in remote pampas towns. These few are, however, little gems of popular music. Some of them are contained in the present collection. Whereas for the last twenty or thirty years Italian opera and French operetta have reigned supreme in Buenos Aires, just at present the "pericon" or "Vidalita," etc. are all the rage; in fact, the craze is being overdone. The following arrangements are based on the notation of Renzo Fleissner, Carlos Röhl, P. J. Palau, and others.

I should like to emphasize the fact that the so-called "tango argentino," a popularized habanera, which has been foisted on Europe, has nothing to do with the original music of the La Plata countries.

Vidalita

Lied des Gaucho der argentinischen Pampa

Chanson du Gaucho dans les pampas
(plaines) de l'Argentine

✠ The Gaucho's Song in the
Argentine Pampas

1^{ère} version — 1. Fassung — 1st version

Ein Lied aus der argentinischen Pampa, ein echter „Triste“, wie ihn der Gaucho in der Einsamkeit singt. Meine Niederschrift ist nach der Fassung von P. J. Palau erfolgt. Ich habe zwei verschiedene Begleitungen erwählt und überlasse dem Spieler, die eine oder andere oder vielleicht beide abwechselnd zu wählen. Vidalita, d. h. etwa „mein kleines Leben“, ein Kosenamen, ist das Diminutiv von „vida“ das Leben. Im Liede wird der Akzent dieses Wortes beständig auf die letzte Silbe verlegt. Es existieren sehr zahlreiche Verse. Die hier notierten lauten:

Chanson des pampas argentines, véritable chant "triste" comme ceux que chantent le gaucho dans sa solitude. Ma transcription est basée sur la version de P. J. Palau. J'ai choisi deux accompagnements différents, et je laisse le choix au musicien, qui pourra jouer l'un ou l'autre, ou encore les deux alternativement. Vidalita, c'est-à-dire à peu près "ma petite vie," un nom de tendresse, est le diminutif de "vida," la vie. Dans la chanson ce mot a constamment l'accent sur la dernière syllabe. Il y a un très grand nombre de strophes. Voici celles qui sont notées ici:

A song from the Argentine Pampas, a genuine "triste" such as the gaucho sings in the solitude. My notation is based on that of P. J. Palau. I have selected two different accompaniments and leave it to the pianist to choose one or the other, or possibly, to alternate. Vidalita, a pet name meaning "my little life," is the diminutive of "vida," life. In the song the word is always accented on the last syllable. There are almost numberless verses. Those I have noted are as follows:

1. Una palomita, Vidalita,
Ay, que yo crié,
Me dejé¹ solita, Vidalita,
No la he vuelto á ver.
2. Una canastita, Vidalita,
Llená² de flores,
No las desparames, Vidalita,
Que son mis amores.
3. Tiene mi³ niñita⁴, Vidalita,
Unos⁵ ojos⁶ negros,

- Que á él que los mira, Vidalita,
Le muestran el⁵ cielo.
4. Vivir en el mundo, Vidalita,
Es vivir penando,
Siempre sufriendo, Vidalita,
Y siempre⁶ llorando⁷.
5. Su cuerpo lo⁷ llevaron, Vidalita,
Hoy⁸ al cementerio,
Y su alma enterra⁹ Vidalita,
Queda⁷ en mi¹⁰ pecho.

1. Ein Täubchen, Vidalita,
Ach, das ich aufzog,
ließ mich ganz allein, Vidalita,
und ich habe es nicht wiedergesehen.
2. (Erhältst du) ein Körbchen,
Vidalita, mit Blumen gefüllt,
so verstreue sie nicht, Vidalita,
denn es ist meine Liebe.
3. Es hat mein kleines Mädchen Vidalita
ein paar schwarze Augen,
die dem, den sie anschauen, Vidalita,
den Himmel zeigen.
4. In der Welt zu leben, Vidalita,
heißt leben in Schmerzen,
immer zu leiden, Vidalita,
und immer zu weinen.
5. Deinen Körper, Vidalita,
trug man heut hinaus zum Friedhof,
doch deine Seele, Vidalita,
bleibt begraben hier in meiner Brust.

1. Une petite colombe, Vidalita,
Las, que j'élevai,
M'a laissée toute seule, Vidalita,
Et je ne l'ai plus revue.
2. Une petite corbeille, Vidalita,
Pleine de fleurs,
Ne les éparpille pas, Vidalita,
Car ce sont mes amours.
3. Ma douce petite, Vidalita,
A de beaux yeux noirs,
Qui, à quiconque les regarde, Vidalita,
Montrent le ciel.
4. Vivre en ce monde, Vidalita,
C'est vivre dans la douleur,
Toujours souffrir, Vidalita,
Et toujours pleurer.
5. Ton corps fut porté, Vidalita,
Aujourd'hui au cimetière,
Mais ton âme restera, Vidalita,
Enterrée dans ma poitrine.

1. A little dove, Vidalita,
Brought up by me, alas!
Left me alone, Vidalita,
And I've ne'er seen it since.
2. If thou art given, Vidalita,
A little basket of flowers,
Strew them not about, Vidalita,
For they are my loves.
3. My little girl has, Vidalita,
A pair of black eyes
That to him who sees them, Vidalita,
Are a glimpse of Heaven.
4. To live in the world, Vidalita,
Is to live in sorrow,
Always in pain, Vidalita,
And always in tears.
5. Thy body they bore, Vidalita,
To-day to its last resting place,
And thy soul, Vidalita,
Forever is buried in my breast.

Dtsch. Ausspr.: Das s stets scharf, ¹dechö, ²lje-na, ³ninjita, ⁴ochos, ⁵ssjelo, ⁶ljorando, ⁷ljewaron, ⁸oi, ⁹kehda, ¹⁰petscho. j hart wie ch in „machen.“

Prononcer chaque lettre. U = ou, n = enne, ñ = gn, s et z = ç, g devant e et i, et j = kh, ch = tch. Voir page 2 de ce cahier.

Engl. pron. Vowels clear. d between vowels like th in that, e. g. veethaleeta. 1) daichó (Scotch ch) 2) lyaina 3) neenyeta 4) ochoss (Scotch ch) 5) lyorantho 6) oy (as in boy) 7) kaitha.

Andantino.

p con molto sentimento

1. U - na pa - lo - mi -
3. Tie - ne mi ni - ñi -

mf

a) p*

ped. * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *simile*

ta Vi - da - li - ta, ay! que yo cri - é, Me de - jó so - li - ta, Vi - da - li - ta,
ta Vi - da - li - ta, U - nos o - jos ne - gros, que a él que los mi - ra, Vi - da - li - ta,

la 2^a volta: ↴

no la he vuel - to á ver. 2. U - na ca - nas - ti - ta, Vi - da - li - ta lle - na de flo -
le muestran el cie - lo. { 4. Vi - vir en el mun - do, Vi - da - li - ta es vi - vir pe - nan -
siem - pre su - fri - en - do, Vi - da - li - ta y siem - pre llo - ran -

p

b) pp*

p. *p.* *p.*

la 2^a volta: ↴

res No las des - pa - ra - mes, Vi - da - li - ta que son mis a - mo - res.
do. } { 5. Su cuer - po lle - va - ron, Vi - da - li - ta hoy al ce - men - te - rio. }
do. } Y su al - ma en - ter - raa, Vi - da - li - ta que - da en mi pe - cho. }

p. *p.* *p.* *p.*

*) Nach Belieben des Vortragenden kann für dieses Lied die Begleitung a oder b gespielt werden.

*) Selon le goût de l'exécutant on joue l'accompagnement a ou b.

*) According to the taste of the player either a or b may be used as accompaniment.

Vidalita

Volkslied von der argentinischen Pampa

Chant du Gaucho
dans les pampas de l'Argentine



Song of the Gaucho
in the Argentine Pampas

2^{ème} version — 2. Fassung — 2^d version

Nach einer Notirung von Renzo Fleissner. Folgende Verse sind hier notirt:

D'après des notes de Renzo Fleissner. Les strophes notées sont les suivantes:

Second version. Based on the notation of Renzo Fleissner. The following verses are noted here:

1. Amo á una ¹³niña, Vidalita,
Y ¹⁴ella no me ¹⁵quiere,
Y de tanta pena, Vidalita,
Mi ¹⁶corazon muere.
2. Por eso ¹⁷yo sufro, Vidalita,
Vivo sin reposo
Siempre murmurando, Vidalita,
Tu nombre hermoso.¹⁸
3. Dame un besito, Vidalita,
Con tu pico de oro,
Y veras ¹⁹entonces, Vidalita,
Cuanto yo te adoro.

4. Palomita blanca, Vidalita,
De ¹⁷pechito ¹⁸azul,
Dile que yo sufro, Vidalita,
Tanta ¹⁹ingratitude.
5. Palomita blanca, Vidalita,
Pechito dorado,
¹⁰Llévalé esta carta, Vidalita,
A mi ¹¹bien ²⁰amado.
6. Palomita blanca, Vidalita,
Pecho carmesí,
Dile que yo ¹²lloró, Vidalita,
Al bien que perdí.

1. Ich liebe ein Mädchen, Vidalita,
und sie liebt mich nicht,
und von so viel Schmerz, Vidalita,
stirbt mein Herz.

2. Darum leide ich, Vidalita,
und lebe ohne Ruhe,
und flüstere stets, Vidalita,
deinen schönen Namen.

3. Gib mir ein Küßchen, Vidalita,
mit deinem Goldschnäblein
dann wirst du sehen, Vidalita,
wie sehr ich dein bin.

4. (Siehst du) eine weiße Taube, Vidalita,
mit einem blauen Brüstchen,
sag ihr, daß ich leide, Vidalita,
unter so viel Undankbarkeit.

5. (Siehst du) ein weißes Täubchen, Vidalita,
mit einem goldnen Brüstchen,
nimm ihm diesen Brief ab, Vidalita,
für meinen geliebten Schatz.

6. (Siehst du) ein weißes Täubchen, Vidalita,
mit purpurner Brust,
sag doch, daß ich weine, Vidalita,
über den Schatz, den ich verlor.

1. *J'aime une jeune fille, Vidalita,
Et elle ne m'aime pas.
Et de tant de peine, Vidalita,
Mon coeur se meurt.*

2. *C'est pourquoi je souffre, Vidalita,
Et je vis sans repos,
En murmurant toujours, Vidalita,
Ton nom si beau.*

3. *Donne-moi un baiser, Vidalita,
Avec ton bec d'or,
Et tu verras alors, Vidalita,
Combien je t'adore.*

4. *Blanche colombe, Vidalita,
A la gorge d'azur,
Dis-lui que je souffre, Vidalita,
De tant d'ingratitude.*

5. *Blanche colombe, Vidalita,
A la gorge d'or,
Porte-lui cette lettre, Vidalita,
A mon bien-aimé.*

6. *Blanche colombe, Vidalita,
A la gorge de pourpre,
Dis-lui que je pleure, Vidalita,
Le bien que j'ai perdu.*

1. I love a maiden, Vidalita,
But she cares not for me.
And of so much torture, Vidalita,
My heart is dying.

2. That's why I'm suffering, Vidalita,
And live without rest,
Always murmuring, Vidalita,
Thy beautiful name.

3. Just one little kiss, Vidalita,
With thy little gold bill,
And then thou'lt see, Vidalita,
How I adore thee.

4. (See'st thou) a little white dove, Vidalita,
With a little blue breast,
Tell her I'm suffering, Vidalita,
From so much ingratitude.

5. (See'st thou) a little white dove, Vidalita,
(With a) little gold breast,
Take from it this note, Vidalita,
For my dearly beloved.

6. (See'st thou) a little white dove, Vidalita,
(With a) crimson breast,
Say, pray, I'm weeping, Vidalita,
For the sweetheart I've lost.

Dtsch. Ausspr: Das s stets scharf; j = ch, hart
wie in machen; h stumm; v = w. ¹ninja, ²elja,
³kjerre, ⁴korassón, ⁵jo, ⁶entonses, ⁷petschito,
⁸assüll, ⁹ingratitu, ¹⁰ljewale, ¹¹bjen, ¹²ljoro.

Prononcer chaque lettre. U = ou, n = enne,
ñ = gn, s et z = ç, g devant e et i, et j = kh,
ch = tch. Voir page 2 de ce cahier.

Engl. pron. Vowels clear. Roll the r. d between
vowels like th in that. ¹³neenya ¹⁴ailya ¹⁵co-
rassón ¹⁶airmöso ¹⁷assool ¹⁸ingrateetooth
(th as in that). ¹⁹lyavalé ²⁰byén ²¹lyoro.

Andantino.

p con molto sentimento

3. ¡ Dame un besi-|to, Vidalita,
Con tu pico de o-|ro. ¡
¡ Y veras enton-|ces, Vidalita,
Cuanto yo te ado-|ro. ¡

4. ¡ Palomita blan-|ca, Vidalita,
Pechito dora-|do. ¡
¡ Llevalé esta car-|ta, Vidalita,
A mi bien ama-|do. ¡

5. ¡ Palomita blan-|ca, Vidalita,
De pechito a-|zul. ¡
¡ Dile que yo su-|fro, Vidalita,
Tanta ingrati-|tud. ¡

6. ¡ Palomita blan-|ca, Vidalita,
Pecho carne-|sí. ¡
¡ Dile que yo llo-|ro, Vidalita,
Al bien que per-|dí. ¡

La Trigueña

Lied (sog. Décima) von der argentinischen Pampa

Chanson (appelée „décima“)
de la pampa argentineSong (called décima)
from the Argentine Pampas

d.h. die Brünette. Lied einer Jungfrau der argentinischen Pampa. (Décima nennt man eine Strophe von 10 Versen zu 8 Silben.) Nach einer Notirung von Renzo Fleissner. Man beachte die Fandangobegleitung, an die chilenische Cueca erinnernd, in dem lebhafteren Teile dieses Liedes. Von der schönen von Stolz und Leidenschaft erfüllten Dichtung gebe ich eine möglichst wortgetreue Übersetzung. Nur da, wo eine allzu wörtliche Übersetzung (wie z. B. in der ersten Zeile: dulce trigueña, d. h. wörtlich süße Brünette) dem Sinn der Dichtung schadet, zog ich eine Veränderung vor.

C'est-à-dire la brunette. Chanson d'une fille des pampas argentines. (On appelle décima une strophe de 10 vers de 8 syllabes.) D'après des notes de Renzo Fleissner. Remarquer l'accompagnement de fandango, qui rappelle la cueca chilienne, dans les parties les plus vives de cette chanson. Je donne une traduction aussi fidèle que possible de la belle poésie pleine de fierté et de passion. C'est seulement lorsqu'une traduction trop littérale nuirait au sens de la poésie que j'ai préféré apporter une modification.

1. Yo ¹soy la dulce ²trigueña,⁴²
La de los ardientes ³ojos⁴³
La que ⁴nació⁴⁴ entre ⁵abrojos⁴⁵
⁶Quiere ⁷soñar y no ⁸sueña,
La que en el ⁹llano⁴⁶ y la ¹⁰breña
¹¹Posa atrevida su planta,
La palomita que canta,
Cuando ninguno la mira,
La que se ¹²queja⁴⁷ y suspira,
Desde que el sol se levanta.

2. Yo soy la que el ¹³payador
Canta en ¹⁴endechas sonoras,
La que al ¹⁵rayo del aurora
Roba ¹⁶sin ¹⁷luz⁴⁸ y color,
La que en la lid del dolor
Le gana a todos la palma,
La que no encuentra su calma
Desde que ¹⁸sueña⁴⁹ en amores
La que en la ¹⁹sién⁵⁰ lleva flores
Y espinas dentro del alma.

i. e. the brunette. A maiden's song from the Argentine Pampas (Décima is the name given to a stanza of ten lines, each with eight syllables.) Based on the notation of Renzo Fleissner. Notice in the livelier part of the song the fandango accompaniment, which is very much like the Chilian cueca. Passionate pride is the key-note of this beautiful poem. My translation adheres as closely as possible to the original; only where a too literal rendering would have been likely to mar the sense, have I deviated from the Spanish text.

3. Yo ²¹soy la agreste violeta
²²Crecida entre los ²³breñales,
La que de amores ideales
Guarda su pena secreta.
Yo soy la ²⁴gacela²⁵ inquieta
Que ²⁶persigue⁵⁰ el ²⁷cazador,⁵¹
La que en la lid del dolor
De la bala que la ²⁸hiere⁵²
Inclina la frente y muere
²⁹Bendiciendo⁵³ el matador.

4. Yo soy la del alma de fuego
Que para amar ha ³⁰nacido,
La que ³¹jamás⁵⁴ ha ³²tenido
³³Horas de ³⁴paz y ³⁵sociogo,⁵⁵
La flor que muere ³⁶sin riego,
³⁷Porque el ³⁸dueño la abandona,
La que su nubia corona
Muestra siempre immaculada
La que se ³⁹ve⁴⁰ desteñada
Y en ⁴¹vez⁵⁶ de matar perdona.

1. Ich bin die stolze Braune,
die mit den feurigen Augen,
die unter Disteln geboren ward,
die träumen will und nicht träumt,
die in die Llanos (Buschsteppen)
und ins Gestrüpp kühn ihren Fuß setzt,
das Täubchen, das singt
wenn niemand es schaut,
die klagt und die seufzet,
sobald der Tag anbricht.
2. Ich bin die, die der Bauer
in wohlthönenden Trauergesängen besingt,
die, welche beim Strahl der Morgenröte
ohne Licht und ohne zu erröten stiehit,
die, wenn der Kampf tobt,
von allen den Schmerz am besten erträgt,
die niemals ihre Ruhe findet,
wenn sie von Liebe träumt,
die auf dem Busen Blumen trägt,
und Dornen tief in der Seele.
3. Ich bin das wild wachsende Veilchen,
das unter dem Dornbusch erblüht,
die von einer Liebe ohne gleichen
den Schmerz, ohne zu klagen, erträgt.
Ich bin die flüchtige Gazelle,
die wohl der Jäger verfolgt,
die im Kampf, wenn die Kugel sie getroffen
vor Schmerz das Haupt beugt [fen,
und stirbt
und den, der sie getötet, segnet.
4. Ich bin die Feuerseele,
die zum Lieben geboren ist,
die noch niemals Stunden des Friedens
und Stunden der Ruhe gekannt hat,
die Blume die ohne Befechtung stirbt,
weil ihr Herr sie vergißt,
die wohl ihre Unschuld schmückt
und nie berührt ward,
und die sich dennoch geschmäht sieht,
doch, statt sich zu rächen, verzeiht.

1. Je suis la fière brunette,
Aux yeux ardents,
Qui naquis entre les chardons,
Qui veux songer et ne songe pas,
Qui dans les lianes et les buissons
Pose son pied intrépide,
La tourterelle qui chante
Quand nul ne la regarde,
Qui se plaint et qui soupire
Depuis le lever du soleil.
2. Je suis celle que le laboureur
Chante dans ses plaintes sonores,
Celle qui aux rayons de l'aurore
Dérobe sans lumière et sans rougir,
Celle qui pour supporter la douleur,
De toutes mérite la palme,
Celle qui n'a plus de repos
Depuis qu'elle rêve d'amour,
Celle qui en son sein porte des fleurs
Et des épines dans son âme.
3. Je suis la violette agreste
Qui croît entre les buissons,
Celle qui d'un amour idéal
Garde sa peine secrète.
Je suis la gazelle inquiète
Que poursuit le chasseur,
Celle qui dans la lutte de la douleur,
Quand la balle l'a blessée,
Incline le front et meurt,
En bénissant son meurtrier.
4. Je suis celle à l'âme de feu,
Qui est née pour aimer,
Celle qui jamais n'a eu
D'heures de paix et de repos,
La fleur qui meurt sans être arrosée,
Parce que son maître l'abandonne,
Celle qui conserve sa couronne
Et la garde toujours immaculée,
Celle qui se voit dédaignée,
Et au lieu de tuer, pardonne.

1. I am the proud brunette,
With the flashing eyes,
Who was born among thistles,
Who fain would dream, yet dreams not,
Who fearlessly into the llanos (bush prairies)
Sets her foot, and into the brambles.
The little dove that sings
When no one is looking,
That sighs and complains
As soon as the dawn breaks.
2. I am she whom the peasant
Celebrates in dirges sonorous;
Who by the dawn's feeble ray
Robs without light, without blushes.
Who in the agony of battle
Triumphs over all in endurance,
Who never finds rest.
Who, when dreaming of love,
Wears flowers on her bosom,
And thorns in her soul.
3. I'm the wild violet
Blooming under the briars,
Who bears without murmuring
The pangs of her ideal love.
I'm the agile gazelle
Hunted down by the marksman,
Who in the agony of death,
Before the bullet that wounds her
Bows the brow, and expires,
Blessing the slayer.
4. I am the fiery soul
Who was born to love,
Who has never known
Hours of peace and repose.
The blossom that perished without dew
Because her master forsakes her;
Whom her innocence crowns
With purity unsullied,
Who sees herself disdained,
Yet kills not, but pardons.

Dtsch. Ausspr.: ¹ssoi, ²trigenja, ³ochos, ⁴nassjo, ⁵abrochos, ⁶kjerre, ⁷sonjar, ⁸suenja, ⁹ljano, ¹⁰bo-enja, ¹¹possa, ¹²kécha, ¹³pajador, ¹⁴endetschas, ¹⁵rajo, ¹⁶ssin, ¹⁷luss, ¹⁸ssuenja, ¹⁹ssjehn, ²⁰ljewa, ²¹ssoi, ²²kressida, ²³breñales, ²⁴gassella, ²⁵ink-jeta, ²⁶perssige, ²⁷kássador, ²⁸jère, ²⁹bendissjendo, ³⁰nassido, ³¹chamass, ³²a, ³³oras, ³⁴pass, ³⁵ssössjego, ³⁶ssin, ³⁷porke, ³⁸duenjo, ³⁹wé, ⁴⁰des-denjada, ⁴¹wéss.

Prononcer chaque lettre. U = ou, n = enne, ñ = gn, s et z = ç, g devant e et i, et j = kh, ch = tch. Voir page 2 de ce cahier.

Engl. pron. Vowels clear. j like Scotch ch. d between vowels like th in that ⁴²treegainya ⁴³öchóss ⁴⁴nassyó ⁴⁵avrochoss ⁴⁶lyäno ⁴⁷kaycha ⁴⁸looss ⁴⁹svain ⁵⁰pairseege ⁵¹cassathor ⁵²yaire ⁵³baindissyendo ⁵⁴chamass ⁵⁵pass ⁵⁶sossyaigo ⁵⁷vaiss.

Assai Allegro ♩ = 132

pp
Ped.

poco a poco crescendo
p
Ped.

più crescendo
Ped.

molto crescendo
Ped.

assai largo ♩ = 96-108
mf
1. Yo soy la dulce tri-gue-ña, la
2. Yo soy la que el pa-ya-dor can-
f mf
con pedale ad ogni armonia
Ped.

rallent

Più vivo (♩. = 76)

de los ar - dien - tes o - jos.
ta en en - de - chas so - no - ras.

La que na - ció en - tre a bro - jos
La que al ra - yo del au - ro - ra

rallent

quie - re so - ñar y no sue - ña,
ro - ba sin luz y co - lor —

la que en el lla - no y la bre - ña
la que en la lid del do - lor —

po - sa a - tre - vi - da su plan - ta
le ga - na á to - dos la pal - ma

la pa - lo - mi - ta que can - ta,
la que no en - cuen - tra su cal - ma,

assai largo

cu - an - do nin - gu - no la mi - ra,
des - de que sue - ña en a - mo - res

la que se que - ja y sus - pi - ra, des -
la que en la sien lle - va flo - res y es -

lento

de que el sol se le - van - - - ta.
pi - nas den - tro del al - - - ma.

*lento**rit.**sostenuto*

Triste Argentino

Lied des Gaucho in den Pampas am La Plata

Chant du Gaucho dans la pampa argentine



Song of the Gaucho in the Argentine Pampas

Ein Gaucholied aus der argentinischen Pampa. Nach einer Notirung von Carlos Röhl. Auch dieses Lied zeigt das pathetische Element, das neben dem lyrischen dem Sohn der Steppe, dem herdenweidenden Gaucho so eigentümlich ansteht. Der Text der Dichtung lautet:

Chanson de gaucho des pampas argentines. D'après des notes de Carlos Röhl. Cette chanson montre aussi l'élément pathétique qui, à côté de l'élément lyrique, caractérise si bien le fils des steppes, le gaucho qui pâit les troupeaux. Voici les paroles:

A gaucho song from the Argentine pampas. Taken from the notation of Carlos Röhl. This song, too, echoes the pathetic note so peculiar to the cattle-grazing son of the prairies. Pathos and love are the dominant chords of his soul. The poem reads as follows:

1. Despues de tanto penar
Con una ¹pasión tan fuerte,
Por fin me ²has de dar la muerte,
³Sino te puedo olvidar.
Para que, ingrata, buscar
Alivio a mi mal ⁴creciente,
⁵Si ⁶has de ser indiferente,
Con ⁷quien tanto te ⁸ha querido,
¹⁰Ya no ¹¹hay mas ¹²ley que el olvido
Contra tu amor inclemente!

2. Ya no ¹³queda otro consuelo ⁴¹
Para el ¹⁴infeliz ⁴²amante,
Que una ¹⁵mujer ⁴³inconstante
Que tan mal paga su ¹⁶anhelo ⁴⁴.
Y si es castigo del ¹⁷cielo ⁴⁵
¹⁸Porque te he ¹⁹querido ⁴⁶tanto,
²⁰Justo es que ²¹viera ⁴⁷mi ²²llanto
Por tus desdenes ²³herido ⁴⁸,
²⁴Hasta que ²⁵caiga ⁵⁰rendido
Al ²⁸peso del desencanto.

3. ²⁷Dejaré el tiempo ²⁸pasar,
Buscaré en la ²⁹ausencia ³²calma,
Que las ³⁰heridas del alma
Las suele tiempo curar.
Si no te puedo olvidar,
³¹Volveré, ingrata, a ³²quererte ⁵³,
³³Hasta que por fin la muerte
Ponga término a mis penas,
Ya que tan cruel ⁵⁴me encadenas
A vivir contra la suerte.

1. Nachdem ich so viel gelitten
unter meiner großen Leidenschaft,
mußt du mir wohl den Tod geben,
da ich dich doch nicht vergessen kann.
Warum denn, Undankbare, suchst du nach einer
Linderung meines zunehmenden Schmerzes?
Sei lieber gleichgültig gegenüber dem,
der dich so sehr geliebt hat,
es bleibt ja nichts mehr als das Vergessen
bei deiner unbarmherzigen Liebe.

1. *Après avoir tant souffert
D'une passion si forte,
A la fin il faut que tu me donnes la mort,
Puisque je ne puis t'oublier.
Pourquoi donc chercher, ingrata,
Un soulagement à mon mal croissant,
Si tu restes toujours indifférente
A celui qui t'a tant aimée?
Il n'y a d'autre remède que l'oubli
A ton amour inclement.*

1. After all I have suffered
From a passion so intense,
At the end thou must needs be my death,
Since I cannot forget thee.
Why, ingrata, dost thou seek
To soothe my growing woe,
If thou must be indifferent
To him who has loved thee so much?
Ah, no, there's nothing left but to forget
Thy ill-fated love!

2. Es bleibt kein anderer Trost
für den unglücklichen Liebenden
als ein unbeständiges Weib,
das so schlecht sein Sehnen gelohnt hat.
Und wenn es eine Strafe des Himmels ist,
daß ich dich so sehr geliebt habe,
wäre es nur billig, du sähest das Weh,
das du durch deine Mißachtung mir zuge-
bis ich niederbreche [fügt hast,
unter dem schweren Druck der Enttäuschung:

2. *Il n'y a plus d'autre consolation
Pour l'amant malheureux
Qu'une femme inconstante
Qui paye si mal son désir.
Et si c'est un châtement du ciel
Pour t'avoir tant aimée,
Il est juste que tu voies ma plainte,
La blessure que m'a faite ton dédain
Jusqu'à ce que je succombe
Sous le poids du désenchantement.*

2. There is no other solace left
For the unhappy lover
But a fickle woman
Who so ill (re)pays his longing.
And if this be Heaven's chastisement
For loving thee so much,
'Tis but fair thou seeest the woe
Thy disdain has wrought,
Till I fall, crushed
By the weight of disappointment.

3. Ich will einen Zeitraum vergehen lassen
und Frieden suchen in der Fremde,
denn die Wunden der Seele,
die pflegt die Zeit zu heilen.
Und wenn ich nicht dich vergessen kann,
so werd ich, Undankbare,
dich vielleicht wieder lieben,
bis endlich der Tod meinen Leiden ein Ende
[setzt,
da du doch so grausam mich in Fesseln hältst
und mich ohne alle Hoffnung leben läßt.

3. *Je laisserai passer le temps,
Je chercherai le calme dans l'absence,
Car les blessures de l'âme,
Le temps les guérit d'habitude.
Si je ne puis t'oublier,
Je reviendrai, ingrata, à t'aimer,
Jusqu'à ce qu'enfin la mort
Mette un terme à mes souffrances,
Puisque tu m'enchaînes si cruellement
A vivre contre le sort.*

3. I'll let the time slip by,
I'll seek quiet on foreign soil,
For the wounds of the soul
Time is wont to heal.
If I cannot forget thee,
I'll go back, ingrata,
To loving thee,
Till at last death
Set a limit to my torment,
Since thy fetters so cruelly
Force me to live without hope.

Dtsch. Ausspr: ¹passjonn, ²ass, ³ssino, ⁴kress-
jente, ⁵ssiäss, ⁶dessär, ⁷kjën, ⁸a, ⁹kerido, ¹⁰ja, ¹¹ai,
¹²le(i), ¹³këda, ¹⁴infeliss, ¹⁵muchër (hartesch), ¹⁶a-
nelo, ¹⁷ssjelo, ¹⁸porke, ¹⁹kerido, ²⁰chusto, ²¹wjera,
²²ljanto, ²³erido, ²⁴asta, ²⁵kaiga, ²⁶pëso, ²⁷de-
chareh, ²⁸passär, ²⁹aussenssja, ³⁰eridas, ³¹wol-
wereh, ³²kererte, ³³asta. Das d zwischen Voka-
len sehr weich (wie das engl. th in that)

Prononcer chaque lettre. U = ou, n = enne,
ñ = gn, s et z = ç; g devant e et i, et j = kh,
ch = tch. Voir page 2 de ce cahier.

Engl. pron. Roll the r. j like Scotch ch. d be-
tween vowels like th in that. ³⁴passyón ³⁵ass
³⁶craissyentë ³⁷sairr ³⁸kyën ³⁹æe
⁴⁰lajee ⁴¹consuailo ⁴²infailees ⁴³moochairr
⁴⁴anailo ⁴⁵syailo ⁴⁶kairreetho ⁴⁷choosto
⁴⁸vyaira ⁴⁹aireetho ⁵⁰ca-eega ⁵¹daicharay
⁵²aössenssya ⁵³kairairrtai ⁵⁴crooail

52. Triste Argentino

Andantino *Rapsodicalmente* *p*

1. Des - pues de tan - to pe - nar con u - na pa -
 2. Ya' no que - da o - tro con - sue - lo pa - ra el in -
 3. De - ja - ré el tiem - po pa - sar bus - ca - ré en la au -

pp
Con Pedale
p

poco rit.

sion tan fuer - te. Por fin me has de dar la muer - te si - no te
 fe - liz a - man - te. Que u - na mu - jer in - con - stan - te que tan mal
 sen - cia cal - ma. Que las he - ri - das del al - ma las sue - le

poco rit.
p

rit. *f*

pue do ol - vi - dar. Pa - ra que in - gra - ta bus - car A
 pa - ga su an - he - lo. Y si es cas - ti - go del cie - lo Por -
 tiem - po cu - rar. Si no te pue - do ol - vi - dar vol -

rit.
f

li - vio á mi mal cre - cien - te, Si has de ser in - di - fe -
 que te he que - ri - do tan - to jus - to es que vie - ra mi
 ve - ré in gra - ta á que - ver - te, has - ta que por fin la

crescendo

ren - te con quien tan - to te ha que - ri - do Ya no hay mas ley que el ol -
 llan - to por tus des - de - nes he - ri - do Has - ta que cai - ga ren -
 muer - te pon - ga tér - mi - no á mis pe - nas ya que tan cru - el me en -

rit. p. dolcissimo molto rallentando sempre p

rit. p. molto rallentando dolce col canto

vi - do con - tra tu a - mor in - cle - men - te!
 di - do al pe - so del des - en - can - to.
 ca - de - nas á vi - vir con - tra la suer - te.

rit. f assai vivo

rit. Ped.

El Gato

Tanz der argentinischen Gauchos

Danse des Gauchos dans l'Argentine



Dance of the Argentine Gauchos (cowboys)

(Wörtlich übersetzt „die Katze“). Ein beliebter Tanz der argentinischen Gauchos aus alter Zeit. Nach einer Notirung von P. J. Palau. Zu diesem Tanz werden meistens sehr schlechte Verse improvisirt und gesungen. Deren Inhalt besteht aus Liebeständeleien und Neckereien. Einen Vers singt der Tänzer, den folgenden als Antwort die Dame.

(Littéralement "le chat.") Danse favorite des gauchos argentins du vieux temps. D'après des notes de P. J. Palau. On improvise et on chante généralement de très mauvais vers pour accompagner cette danse. Leur contenu se compose de plaisanteries et de taquineries amoureuses. Le danseur chante une strophe, à laquelle la danseuse répond par une autre strophe.

(Literally translated "the cat?") A favourite dance of the Argentine gauchos of the olden time. Based on a notation of P. J. Palau. Generally very inferior verses are improvised and sung to this dance, the theme being frivolities of an amorous or a bantering nature. The cowboy and his partner sing the verses respectively.

Allegro ♩ = 120

f *mf* *ped.* *3* *** *3* *** *3* *simile*

3 *3* *3* *3* *3* *simile*

più f *f*

1. *2.* *p*

sempre staccato

staccato

f p

sempre stacc.

sempre stacc.

f

Triste Oriental

Lied des Gaucho in der uruguayischen Pampa

Chant du Gaucho dans la pampa d'Uruguay ♣ Song of the Gaucho in the pampas of Uruguay

Ein Lied der Gauchos aus den Steppen von Uruguay. Nach einer Notirung von Renzo Fleißner. Der Text lautet:

Chanson des gauchos des steppes de l'Uruguay. D'après | A gaucho song from the prairies of Uruguay. Based
des notes de Renzo Fleissner. Voici les paroles: | on the notation of Renzo Fleissner. The words run:

1. Tengo el ¹pecho dolorido,
 Tengo una ²ilusión¹⁷ que muere,
 Y una ³esperanza¹⁸ que ⁴quiere¹⁹
 Imitar á la ilusión.
 Tengo el ⁵cerebro sin vida
 Y sin vida la mirada.
 Tengo el alma desgarrada,
 Tengo ⁶secó²⁰ el ⁷corazón²¹.

1. Welch tiefer Schmerz in meiner Brust
 um eine Illusion, die stirbt,
 und um eine Hoffnung,
 die meiner Illusion nachschleicht.
 Ist doch mein Hirn ohne Leben,
 ist ohne Leben mein Blick.
 Mir ist meine Seele zerrissen,
 mir ist mein Herz verdorrt.
 2. Kenne keine Genüsse mehr, kein Vergnügen,
 hab keine Ruh, keine Lust,
 ich lebe für den Todeskampf,
 ich atme um zu sterben
 meine Tage sind eine Qual,
 meine Nächte ein Wahnsinn
 und jede Stunde ist eine Marter,
 der ich nicht entgehen kann.
 3. Eine Lüge ist die Hoffnung,
 Lüge ist alles Vergnügen,
 und die Liebe der Frauen
 ist eine Lüge ohne gleichen;
 um nicht ruchlos zu sein,
 und im Schmerz Wahnsinn zu reden,
 sage ich nur nicht, daß auch die Mutterliebe
 nichts als Lüge ist.

2. ⁸Ya ⁹no ¹⁰hay ¹¹goces²², no hay ¹²placeres,
 Ya no hay calma, ni alegría,
 Vivo para la agonía,
 Repito para morir,
 Mis días son un tormento
 Mis ¹³noches²³ son un delirio
 Y cada hora es un martirio
 Que no puedo resistir.

1. *J'ai la poitrine endolorie,
 J'ai une illusion qui meurt,
 Et une espérance qui veut
 Imiter l'illusion.
 J'ai le cerveau sans vie,
 Et sans vie le regard.
 J'ai l'âme déchirée
 Et le coeur desséché.*
 2. *Je n'ai plus aucun goût ni aucun plaisir,
 Je n'ai plus de calme ni de joie,
 Je vis pour l'agonie,
 Je respire pour mourir.
 Mes jours sont un tourment,
 Mes nuits sont un délire,
 Et chaque heure est un martyr
 Auquel je ne puis résister.*
 3. *L'espérance est un mensonge,
 Mensonge aussi que les plaisirs,
 Et l'amour des femmes
 Est un mensonge sans égal.
 C'est seulement pour n'être pas infâme,
 Pour ne pas délirer dans ma douleur,
 Que je ne dis pas ici que la tendresse
 Maternelle est aussi un mensonge.*

3. Es mentira la ¹²esperanza,
 Son mentiras los ¹³placeres,
 Y el amor de las ¹⁴mujeres²⁵
 Es mentira ¹⁵sin igual²⁶,
 Y por no ¹⁶ser²⁷ un malvado
 Que con su dolor delira
 No diga ¹⁷aquí que es mentira
 La ternura maternal.

1. My breast is grieved
 By a dying illusion,
 And by a hope, which fain
 Would die, too.
 My brain is lifeless,
 Lifeless my look,
 My soul is bursting,
 My heart is sere.
 2. I've no joys more, no delights,
 I've no rest, no gladness,
 I live for the death struggle only,
 I breathe, simply to die.
 My days are a torment,
 My nights a delirium,
 And every hour a martyrdom
 Which I cannot shake off.
 3. Hope is a lie,
 All pleasures are lies,
 And the love of women
 Is a lie without equal.
 And merely not to be a wicked wretch
 Who raves in his pain,
 Keeps me from saying here
 That mothers' love, too, is a lie.

Dtsch. Ausspr.: ¹petscho, ²ilussjon, ⁸esperanssa, ⁴kjerre, ⁵sserebro, ⁷ssekko, ⁷korassön, ⁸ja no ai, ⁹gosses, ¹⁰plassères, ¹¹notsches, ¹²esperanssa, ¹³plassères, ¹⁴muchères, ¹⁵ssin igual, ¹⁶ssür, ¹⁷akih.

Prononcer chaque lettre. U = ou, n = enne, ñ = gn, s et z = ç, g devant e et i, et j = kh, ch = tch. Voir page 2 de ce cahier.

Engl. pron. Vowels clear. Roll the r. d between vowels like th in that. 17) eeloossyön 18) espai-ranssa 19) kyairrè 20) séco 21) cōrassön 22) āde 23) gōssess 24) nōtchess 25) moochairress (Scotch ch) 26) ee(g)wal 27) sairr.

54. Triste Oriental

Vivo.

Introduction for piano, marked *Vivo*. The piece begins with a treble clef and a 6/8 time signature. The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes. The dynamic is marked *f* (forte). The introduction concludes with the instruction *Senza Pedale*.

Andantino. (Rapsodical-mente)

1. Ten-go el pe-cho do-lo-
 2. Ya no hay go-ces no hay pla-

Piano accompaniment for the first vocal line, marked *Andantino*. The right hand continues with the eighth-note pattern, and the left hand has a similar accompaniment. Dynamics include *f*, *ff*, and *f*. Pedal markings (*Ped.*) and asterisks (*) are present below the bass line.

ri - do, ten - gou - na i - lu - sion que mue - re,
 ce - res, ya no hay cal - ma ni a - le - gri - a,

Piano accompaniment for the second vocal line, marked *Andantino*. Dynamics include *p*, *f*, and *mp*. Pedal markings (*Ped.*) and asterisks (*) are present below the bass line.

Vivo.

Conclusion for piano, marked *Vivo*. The piece returns to the eighth-note rhythmic pattern. The dynamic is marked *p* (piano), and it ends with a *pp* (pianissimo) marking. Pedal markings (*Ped.*) and asterisks (*) are present below the bass line.

Andantino.

p *lento*

Ten-go el pe-cho do-lo-ri-do — ten-go u-na i-lu-sion — que mue-re,
 Ya no hay go-ces ni pla-ce-res — ya no hay cal-ma ni a-le-gri-a,

p *lento*

Red. * Red. * Red. * Red. *

Un po' più allegro.

f

Yu-na-es-pe-ran-za que quie-re i-mi-tar á la i-lu-sion — ten-go el ce-re-bro sin
 Vi-vo pa-ra la a-go-ni-a re-pi-to pa-ra — mo-rir — mis di-as son un tor-

Andantino.

p

vi-da y sin vi-da la mi-ra-da. Ten-go el al-ma des-ga-rra-da —
 men-to mis no-ches son un de-li-rio. ca-da ho-ra es un mar-ti-rio —

p

Red. * Red. * Red.

p *lento*

— ten-go se-co el co-ra-zon. —
 — que no pue-do re-sis-tir. —

lento *p* *pp* **Allegretto moderato.**

* Red. * Red. * Red. *

El Pericon

Tanz der Landbevölkerung und der Gauchos von Uruguay

Dances des paysans et des gauchos en Uruguay ♪ Dance of the peasants and gauchos of Uruguay

Der bekannteste Tanz der Landbevölkerung und der Gauchos von Uruguay, aber auch in Argentinien beliebt. Ein Stück im Stile des vorher mitgeteilten „Gato“ nach einer Notierung von S. Grasso. Das Stück war sicher schon vor der Mitte des vorigen Jahrhunderts bekannt. Nach einer alten, inzwischen verschollenen, in Montevideo gedruckten Ausgabe, von der ich noch ein Exemplar besitze, scheint Grasso der erste Herausgeber dieses Tanzes zu sein. Neuere in Buenos Aires erschienenen Nachdrucke führen Grasso, über den selbst nichts mehr zu erfahren war, als Komponisten an. Pericon bedeutet ursprünglich in den Laplataländern Fächer – vielleicht nach den Schwingen des Papageis (perico ist der kleine Papagei) so genannt. In diesem Tanze bewegen sich in tänzelndem Schritt die Frauen in der Mitte, die Männer im äußern Kreise, indem sie sich die Hände reichen oder sich durch Halstücher in den Händen vereinigt halten.

Cette danse est la plus connue de la population de la campagne et des gauchos de l'Uruguay, mais elle est aussi en faveur dans la République Argentine. C'est un morceau dans le genre du „Gato“ qui vient d'être donné. D'après des notes de S. Grasso. Ce morceau était certainement déjà connu avant le milieu du siècle dernier. D'après une ancienne édition imprimée à Montevideo et aujourd'hui disparue, Grasso paraît avoir été le premier éditeur de cette danse. Les reproductions récentes parues à Buenos Aires indiquent comme auteur Grasso, au sujet de qui il n'a plus été possible de se renseigner. Dans les pays de la Plata, Pericon signifiait primitivement éventail – ce nom est peut-être tiré de la désignation des ailes du perroquet (perico est un petit perroquet). Dans cette danse les femmes se meuvent au milieu en sautillant, tandis que les hommes tournent en cercle tout autour, en se donnant les mains ou en se tenant les mains enlacées par des foulards.

The best-known dance of the peasants and gauchos of Uruguay, popular also in Argentina. The style is the same as in the preceding piece, "Gato." Taken from the notation of S. Grasso. The piece was undoubtedly known before the middle of the last century. To judge from an old, but now forgotten edition, published in Montevideo, a copy of which is in my possession, Grasso appears to have been the first to edit this dance. Recent reprints issued in Buenos Aires give him as the composer. About Grasso himself nothing further is known. In the La Plata countries the original meaning of pericon is fan, a meaning derived perhaps from the wings of the parrot (perico is a small parrot). In this dance the women hop and skip in the centre and the men do the same on the outside of the ring, all the while keeping in touch with the women by taking hold of hands or of the kerchiefs they carry in their hands.

Allegretto moderato. (♩ = 63)

The musical score is written for piano and consists of four systems of music. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/8. The tempo is marked 'Allegretto moderato' with a quarter note equal to 63 beats per minute. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic and includes the instruction 'Con Pedale discretamente'. The second system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic and ends with 'senza Pedale'. The third system starts with a piano (*p*) dynamic and includes 'Pedale discretamente'. The fourth system concludes with the instruction 'mente'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets.

p
senza Pedale

mf

molto staccato
f
con Pedale

p
senza Pedale

pp
Pedale discretamente

mf

mf

pp

f
con Pedale

cantabile
p

1. 2.
f
Ped. *

p
Ped. * Ped. *

La Paloma del Paraguay

Volkstanz von Paraguay

Havanaise du Paraguay



Habanera from Paraguay

Volkstanz im Stile der Habanera. Nach einer Notirung von Luis Cavedagni.

Danse populaire dans le style de la havanaise. D'après des notes de Luis Cavedagni.

A popular dance in the style of the habanera. Taken from a notation of Luis Cavedagni.

Andante. ♩ = 76

The musical score is written for piano in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 76 beats per minute. The score includes various dynamics such as *mf*, *f*, *ff*, *p dolce*, and *crescendo*. Performance instructions include *con Pedale* and *Il basso sempre staccato*. The piece features several triplet figures and slurs. The final system concludes with a double bar line.

Palomita

Volkstanz von Paraguay

Havanaise du Paraguay



Habanera from Paraguay

Ebenfalls ein paraguayischer Volkstanz im Habanerastile. Auch diese Niederschrift ist nach einer Notirung des italienischen Musikers Luigi Cavedagni, der in Paraguay lange gelebt hat, erfolgt.

Aussi une danse populaire du Paraguay dans le style de la havanaise. Ce morceau est également donné d'après des notes du musicien italien Luigi Cavedagni, qui a vécu longtemps dans le pays.

This, too, is a Paraguayan folkdance in the habanera style; for this dance also I am indebted to the notation of Luigi Cavedagni, who has lived in Paraguay for many years.

Allegretto. $\text{♩} = 84$

The musical score is written for piano and bass. It consists of four systems of two staves each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction *Il basso sempre staccato*. The second system features a forte (*f*) dynamic followed by a piano (*p*) dynamic, with the instruction *con Pedale* appearing below the bass staff. The third system continues the piece. The fourth system concludes with a *poco rit.* (poco ritardando) instruction and ends with a *p a tempo* instruction.

58.

Kreolisches Volkslied

(Über ganz Südamerika und West-Indien verbreitet)

Chanson créole

(Connue dans toute l'Amérique méridionale et centrale)



Creole popular song

(Known all over South and Central America)

Die hier folgenden kreolischen Volksliedchen, die ich um die Mitte der 1880 er Jahre gesammelt habe, sind über das ganze spanische Südamerika verbreitet; es ist daher nicht unmöglich, daß sie rein spanischen Ursprungs sind. Tatsächlich enthält auch die bei Durand et fils erschienene Sammlung „Echos d'Espagne“ ein Lied, dessen erster Teil (ebenso der Text) mit dem hier mitgeteilten N^o 59 nahezu identisch ist.

N^o 58. Kreolisches Volkslied. Von der großen Anzahl von Versen, die diesem Liede unterlegt werden, sind hier die folgenden wiedergegeben:

Les chansonnettes populaires créoles suivantes, que j'ai recueillies vers 1885, sont répandues dans toute l'Amérique du Sud espagnole; il n'est par conséquent pas impossible qu'elles soient d'origine purement espagnole. La collection „Echos d'Espagne“ parue chez Durand et Fils contient effectivement une chanson dont la première partie (ainsi que les paroles) sont presque identiques avec le N^o 59 donné ici.

N^o 58. Chanson populaire créole. Parmi les nombreuses strophes qui sont chantées avec cette chanson, je ne citerai que les deux suivantes:

1. ¹Si ²quieres á un ³hombre¹⁷
Mas que á tu vida,
Muéstrate ⁴siempre¹⁸ ingrata,
Y ⁵serás ⁶querida,¹⁹
⁷Porque los ⁸hombres,
Cuando se ⁹vén ¹⁰queridos, caramba,
No corresponden.

1. Wenn du einen Mann liebst
mehr als dein Leben,
zeig dich immer undankbar,
und du wirst geliebt werden;
denn wenn die Männer
sich geliebt sehen, caramba, *)
so reagieren sie nicht.
2. Ich beichtete einem Priester,
der ein Teufelskerl war,
und er vergab mir meine Sünden,
so wie es ihm paßte.
Aber ich wollte es so,
denn ich mußte doch, caramba,
Buße tun.

*) Caramba ist eine unübersetzbare Interjektion, etwa wie „Donnerwetter.“

*1. Si tu aimes un homme
Plus que ta vie,
Montre-toi toujours ingrater
Et tu seras aimée,
Parce que les hommes,
Quand ils se voient aimés, caramba, *)
Ils sont indifférents.
2. Je me confessai á un cure
Qui était un luron.
Il me donna pour pénitence
Ce qui lui convint,
Et moi j'y consentis,
Parce que la pénitence, caramba,
Doit s'accomplir.*

*) Caramba est un juron á peu près comme sacrebleu.

Dtsch. Ausspr: Das d stets weich: querida, queridos, vida wie das weiche engl. th. — ¹ssi, ²kjerres, ³ombre, ⁴ssjempre, ⁵sserass, ⁶kerida, ⁷porke, ⁸ombres, ⁹wehn, ¹⁰keridos, ¹¹konfessé, ¹²penitenssja, ¹³kiessëra, ¹⁴kisse, ¹⁵dewe, ¹⁶kumplirsse.

Prononcer chaque lettre. U = ou, n = enne, ñ = gn, s et z = ç, g devant e et i, et j = kh, ch = tch. Voir page 2 de ce cahier.

The little Creole folksongs which follow, I obtained about 1885. They are known all over Spanish South America and may, for this reason, possibly be purely Spanish in origin. Some further support is gained for this hypothesis from the fact that the collection issued by Durand et fils, and entitled „Echos d'Espagne,“ contains a song, the first part of which is almost identical in words and music with N^o 59. of the present collection.

N^o 58. Creole folksong. Of the many verses which are sung to this melody, the following are given here:

2. ¹¹Confesé con un cura²⁰
Que era un tronera
Y me dió ¹²penitencia²¹
Lo que ¹³quisera;²²
Pero lo ¹⁴quise
Porque la penitencia, caramba,
¹⁵Debe ¹⁶cumplirse.

1. If you love a man
More than your life,
Always act ungrateful,
And you'll be loved;
For when men see
They're loved, caramba, *)
They don't respond.
2. My sins I confessed to a priest,
The very deuce of a fellow,
And he forgave them
Because it suited him;
But I was satisfied,
For the penance, caramba,
Had to be done.

*) Caramba is an untranslatable interjection, something like „Zounds!“

Engl. pron. Vowels clear. d between vowels like th in that. 17) ömbrë 18) syemprë 19) kaireetha 20) confessai 21) paineetenssya 22) keëssaira 23) daivë.

58. Si quieres

Vivo.

mf

1. Si quie-res á un hom-bre mas que á tu vi-da mués-tra-te siem-pre in-gra-ta,
 2. Con-fe - sé con un cu - ra que e-ra un tro - ne - ra con - fe - sé con un cu - ra,

mf

con Pedale

y se-rás que - ri - da. Por-que los hom-bres, por-que los hom-bres,
 que e-ra un tro : ne - ra. Pe - ro lo qui - se, pe - ro lo qui - se,

cu-an-do se vén que - ri - dos, ca-ram-ba, no cor-res - pon-den. Por-que los hom-bres,
 por-que la pe-ni - ten-cia, ca-ram-ba, de-be cum-plir - se. Pe - ro lo qui - se,

por-que los hom-bres cu-an-do se vén que - ri - dos, ca-ram-ba, no cor-res - pon-den.
 pe - ro lo qui - se por-que la pe-ni - ten-cia, ca-ram-ba, de - be cum - plir - se.

Kreolisches Volkslied

(Über das ganze spanische Amerika verbreitet)

Chanson créole

(Connue dans toute l'Amérique espagnole)



Creole song

(Known all over the Spanish republics of America)

Nº 59. Kreolisches Volkslied. Viele Verse werden dazu gesungen, von denen zwei bekanntere hier mitgeteilt werden:

Nº 59. Chanson créole. De nombreuses strophes sont chantées avec cette chanson; je citerai seulement les deux plus connues.

Nº 59. Creole folksong. Of the many verses sung to this tune, two of the better known are given here:

1. Vente ¹⁰niña conmigo al mar,
Que en la ¹¹playa tengo un ¹²bajel,
Bogaremos los dos en él,
Que ¹³allí sol se sabe amar.
Ay morena, morenita, dame tu amor!

2. Vente niña y disfrutarás
Los ¹⁴placeres de mi bajel,
Las ¹⁵estrellas te harán ¹⁶docel
Y la ¹⁷reina del mar serás.
Ay morena.....

1. Komm mit mir Mädchen an's Meer,
denn am Strande habe ich ein Boot,
wir Beide fahren darin,
denn nur dort kann man lieben.
Ach du Braune, du kleine Braune,
schenk mir deine Liebe! —
2. Komm, Mädchen, und genieße
die Wonnen meines Bootes,
die Sterne werden dich führen,
und du wirst des Meeres Königin sein.
Ach, du Braune.....

1. Viens, m'amie, sur la mer avec moi,
Car sur la plage j'ai un bateau.
Nous irons dedans tous les deux,
Car c'est là seulement qu'on peut aimer.
Ah, brunette, petite brunette, donne-moi
ton amour.
2. Viens, m'amie, et tu jouiras
Des plaisirs de mon bateau.
Les étoiles te guideront
Et tu seras la reine de la mer.
Ah brunette.....

1. Come down to the sea with me, maiden,
On the beach I've a boat,
We'll both go out in it,
For that's the only place to court.
O brownie, wee brownie,
Give me thy love!
2. Come, maiden, and enjoy
The pleasures of my boat;
The stars will be thy guide,
And queen of the sea thou'd be.
O brownie.....

Dtsch. Ausspr: Das s stets scharf. 1 ninja;
2 plaja; 3 bachél, 4 aljī, 5 plassères, 6 estreljas,
7 arā, 8 dôssell, 9 re(i)na.

Prononcer chaque lettre. U = ou, n = enne,
ñ = gn, s et z = ç, g devant e et i, et j = kh,
ch = tch. Voir page 2 de ce cahier.

Engl. pron. Vowels clear. Roll the r. 10) neenya
11) bachail (Scotch ch) 12) alyee. 13) estraillyass
14) arāh 15) rai(ee)na.

Allegretto.

p

1. Ven - te ni - ña con - mi - go al mar que en la
ni - ña y dis - fru - ta - rás los pla -

p

con Pedale

pla - ya ten - go un ba - jél bo - ga - re - mos los dos en él que al - lí sol se sa - be a -
ce - res de mi ba - jél las es - tre - llas te ha - rán do - cel y la rei - na del mar se -

f

mar. 1-2. Ay mo - re - na, si tu su - pie - ras lo que en - cie - rra mi - co - ra - zon, ay mo -
rás.

f

più f

re - na, mo - re - ni - ta, mo - re - ni - ta da - me tu a - mor. 2. Ven - te mor.

1. 2.

Inhalt

Contenu — Contents

I.

1. Habanera *
2. La Perla de Mazatlan
3. A media noche *
4. Yo no sé que decir
5. El Parreño
6. No sé nada *
7. Jarabe Tapatio
8. La Sultana
9. La Golondrina
10. El Butaquito
11. La Pasadita
12. La Paloma

II.

13. Lolita
14. Punto Guajiro
15. Maria Dolores
16. En Cuba
17. Margarita - Unico Amor *
18. Maldito Amor *
19. Adela *
20. Choucouné
21. M'ap résoud' ou
22. Méringue (1) *
23. Méringue (2) *
24. La Palomita
25. Una Paloma
26. Bogando á la luz del sol
27. La Perica (1)
28. La Perica (2)

III.

29. Adios amor!
30. La Bellísima Peruana
31. La Batelera
32. Cuando cantan Carlota, Matilde
33. Por la falda de un cerro
34. Serenada (Triste)
35. De aquel cerro (Triste)
36. Yaraví
37. Catchua *
38. En lo frondoso

IV.

39. Zamacueca de White
40. Zamacueca *
41. Zamacueca la Popular *
42. El Tortillero
43. Zamacueca de Orrego *
44. Tonada popular
45. El Marinero
46. Serenada
47. Zamacueca de Guzman *
48. La Japonesa (Zamacueca)

V.

49. Vidalita (1)
50. Vidalita (2)
51. La Trigueña
52. Triste Argentino
53. El Gato *
54. Triste Oriental
55. El Pericon
56. La Paloma del Paraguay *
57. Palomita *
58. Si quieres
59. Vente niña

VI.

60. Amor tem fogo *
61. Morena, morena
62. A paloma brasileira
63. Mimososa flôr
64. Recitativo
65. Quem comêu do boi?
66. O Bilontra (1)
67. Chô, Arauna
68. O Bilontra (2) *
69. Jaja, você quer morrer
70. Menina faceira
71. Cupido, desce do trono
72. Eu vi Amor pequenino

* *Piano solo*

Stimmen der Völker

in Liedern, Tänzen und Charakterstücken

Echos des Peuples

Chants, Danses et Morceaux caractéristiques

Gems of Folkmusic

Songs, Dances and Characteristic Pieces

recueillis et publiés

par

gesammelt und herausgegeben

von

collected and edited

by

ALBERT FRIEDENTHAL

I. ABTEILUNG

Die Volksmusik der Kreolen Amerikas

I^{ère} PARTIE.

La musique populaire des créoles d'Amérique.

SECTION I.

Folkmusic of the American Creoles.

Heft 1. Einleitung.
Mexiko.

Heft 2. Zentralamerika, West-
indien und Venezuela.

Heft 3. Ecuador, Peru, Bolivia.

Heft 4. Chile.

Heft 5. Die La Plata-Länder.

Heft 6. Brasilien.

Cahier 1. Introduction.
Mexique.

Cahier 2. Amérique centrale, Indes
Occidentales et Vénézuéla.

Cahier 3. Équateur, Pérou, Bolivie.

Cahier 4. Chili.

Cahier 5. Les pays de La Plata.

Cahier 6. Brésil.

Book 1. introduction.
Mexico.

Book 2. Central America, West
Indies, Venezuela.

Book 3. Ecuador, Peru, Bolivia.

Book 4. Chile.

Book 5. The La Plata Countries.

Book 6. Brazil.

Pr. à M. 4.— n., compl. M. 15.— n.

Berlin

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung

(Rob. Lienau)

Wien. CARL HASLINGER ^{q^{dm}} Tobias.

Tous droits d'édition, d'exécution publique, de traduction, de reproduction et d'arrangements réservés.

Zur Beachtung!

Die vorliegenden Fassungen der Musikstücke und Texte sind das Resultat langjähriger Forschung und künstlerischer Arbeit des Herrn Albert Friedenthal. Zu ihrer Herausgabe ist, soweit Autoren und Verleger bekannt waren, deren Genehmigung eingeholt. Ein großer Teil der Stücke ist hier zum ersten Mal veröffentlicht.

Unter Hinweis auf die Gesetze der internationalen Verträge wird vor Nachdruck und Benutzung dieser Ausgabe dringend gewarnt. In Rußland ist Nachdruck durch Gesetz vom 10. März 1911 verboten.

Alle Rechte der öffentlichen Aufführung, der Übersetzung und der Übertragung auf mechanische Musikinstrumente sind vorbehalten.

Bei öffentlicher Aufführung muß auf dem Programm die Quelle angegeben werden: Aus Friedenthal „Stimmen der Völker.“

Der Verleger.

Avis!

Les présentes versions des morceaux de musique et les textes sont le résultat de longues recherches et d'un long travail artistique de Monsieur Albert Friedenthal. Pour leur publication, et en tant que les auteurs et les éditeurs étaient connus, l'autorisation de ceux-ci a été demandée. Une grande partie des morceaux est publiée ici pour la première fois.

Comme suite aux lois des contrats internationaux toute reproduction et toute utilisation non autorisées de cette édition sont formellement interdites. En Russie la reproduction est interdite par la loi du 10 mars 1911.

Tous les droits d'exécution en public, de traduction et de reproduction sur les instruments de musique mécaniques sont réservés.

Dans les exécutions en public, le nom de l'auteur et le titre de l'ouvrage devront être indiqués sur le programme: "Extrait de Friedenthal "Échos des Peuples."

L'éditeur.

Notice!

The versions of the instrumental pieces and vocal texts herewith offered to the public are the result of years of research and artistic effort on the part of Mr. Albert Friedenthal. They have been edited with the permission of the authors and publishers, so far as these were known. A good many of the pieces, however, are published here for the first time.

In accordance with the laws of the international copyright treaties the public is expressly warned against reprinting and appropriating this edition. Reprint is forbidden in Russia by the enactment of March 10, 1911.

All rights of public performance, of translation and of transference to mechanical instruments are reserved.

For public performance the acknowledgment "From Friedenthal "Gems of Folkmusic" must appear on the program.

The Publisher.

NB. Zur Beachtung empfohlen in Heft 1 (Mexiko): Einführung in die Musik der Kreolenvölker.

NB. Remarquer dans le cahier 1 (Mexique): l'introduction à la musique des peuples créoles.

NB. Attention is particularly called to the chapter in book 1 (Mexico) dealing with the music of the Creole nations.

Kurz gefaßte Regeln für die Aussprache des Spanischen:

c vor e und i	} wie ss.
z	
s	
g vor e und i	} wie ch, in machen.
j	

gue, gui = ge, gi.
ch wie tsch.
ll wie lj.
ñ wie nj.
qu wie k.

v und b zwischen zwei Vokalen wie w; d zwischen zwei Vokalen sehr weich (engl. that), h stumm. Sonst alles wie im Deutschen. Ausführliche Regeln in Heft 1.

Règles abrégées de la prononciation espagnole:

e comme è, u comme ou.
g devant e, i } de la gorge (kh)
j }
ll comme dans million
n jamais nasal, ñ = gn
r comme rr
s, z comme s fort.
ch comme tch
b, d entre 2 voyelles et à la fin très-doux.
ai, ei, oi, au = aï, éï, oï, aou.
Le reste comme en français.
Voir les règles plus détaillées dans le cahier 1.

Brief rules for the pronunciation of the Spanish:

c before e and i	} like sharp s.
z	
s	
g before e and i	} like ch in Scotch loch.
j	

r is dental and trilled.
ch like tch.
ll as in brilliant.
ñ as in union.
qu like k.
b nearer our v.

d between vowels like th in that, in silent vowels as in the continental pronunciation of Latin. The other sounds as in English. See minute account of the rules in book 1 (Mexico).

VI

Brasilien

Brésil † Brazil

Brasilien, das mächtigste Reich Südamerikas, war ursprünglich eine von den Portugiesen gegründete Kolonie, die im Jahre 1822 ihre Unabhängigkeit vom Mutterlande erhielt. Fortab bestand Brasilien als selbständiges Kaiserreich, bis es im Jahre 1889 in einen Freistaat verwandelt wurde. In keinem andern Staate Amerikas hat eine so starke Vermischung heterogener Rassenelemente stattgefunden wie in Brasilien. In der Volksmusik dieses Landes macht sich neben unverkennbaren portugiesischen Spuren, besonders in den „fados“ oder „modinhas“ genannten Liedern, der spanische Einfluß bemerkbar, der durch die von Cuba eingeführte Habanera bewirkt wurde, noch mehr aber der afrikanische. Allein indianische Einflüsse habe ich niemals wahrgenommen.

In den hier mitgeteilten Stücken tragen die ersten vier, N^o 60-63 das reine Gepräge der Habanera, N^o 65-70 zeigen vollends ein afrikanisches Gesicht, obwohl in einigen (N^o 69 und 70) die Unterlage eine portugiesische ist; dann, die beiden letzten, 71 und 72 sind fast von rein portugiesischem Charakter.

NB. Ich habe neben die weiter unten folgenden portugiesischen Verse außer der deutschen Übersetzung noch die Aussprache des portugiesischen Textes hinzugefügt. Dabei war es notwendig, einigen Lauten, die sich im deutschen Alphabet nicht finden, eine besondere Bezeichnung zu geben. So schrieb ich für das nasale m und n, das wie das französische nasale n klingt, ng, für das portugiesische j und g (vor e und i), die wie das französische j ausgesprochen werden, den Buchstaben j.

Le Brésil, le puissant empire de l'Amérique du Sud, était autrefois une colonie fondée par les Portugais. En 1822 il se rendit indépendant de sa mère - patrie et devint un empire indépendant, qui fut transformé en état libre en 1889. Dans aucun autre état de l'Amérique les races ne présentent un mélange d'éléments aussi hétérogènes qu'au Brésil. Dans la musique populaire de ce pays on reconnaît, à côté de traces portugaises indiscutables, surtout dans les chansons appelées „fados“ ou „modinhas“, l'influence espagnole, qui fut apportée par la havanaise, et encore plus l'influence africaine. Par contre je n'ai jamais constaté d'influences indiennes.

Parmi les morceaux donnés ici, les quatre premiers, N^o 60 à 63, ont purement le caractère de la havanaise, les N^o 65 à 70 ont une physionomie absolument africaine, et enfin les N^o 71 et 72 sont presque purement de caractère portugais.

NB. J'ai ajouté aux paroles portugaises données plus loin la prononciation française en plus de la traduction en français.

Brazil, the most powerful country in South America, was originally a Portuguese colony. Receiving its independence from the mother country in 1822, it was set up as a free empire, and retained the monarchical form of government until its conversion into a republic in 1889. In no other country on the American continent have so heterogeneous racial elements been welded together as in Brazil. The music of its people reflects this composite character. Unmistakable traces of the Portuguese element are particularly apparent in the songs known as "fados" or "modinhas" side by side with which the Spanish influence makes itself felt in the habanera brought over from Cuba; more conspicuous still is the African influence. Indian traits are the only ones, in fact, which I have failed to find.

Of the pieces in the present collection, the first four, nos. 60-63 are genuine habaneras; nos. 65-70 have a true African ring, although the underlying character of nos. 69 and 70 is Portuguese. The two concluding numbers (71 and 72) bear an almost entirely Portuguese impress.

NB. I have subjoined to the Portuguese verses in the pages which follow not only the English translation but the pronounciation also of the Portuguese words. This made it necessary to employ special symbols for those sounds which do not occur in the English alphabet. For instance, Portuguese j and g (before e and i), which are pronounced like French j or voiced English sh, are indicated by the symbol j̃; short a, as in hang by ä; short e, as men, by ë. û is pronounced like u in push or like oo in loose.

Amor Tem Fogo

Liebe hat Feuer

Brasilianischer Tango

L'amour a du feu



Love has fire

Danse brésilienne

Brazilian Dance

Aufführungsrecht vorbehalten.

(Spr. amor teng fogo). Bekannter Tanz im Habanerastil, hier Tango genannt. Das Stück ist zu Anfang der 1880er Jahre von F. S. Noronha komponiert worden, erfreute sich s. Z. großer Beliebtheit, ist aber heute nur selten noch zu hören.

(Pron. Amor tain fogo). Danse bien connue dans le style de la havanaise, appelée ici tango. Ce morceau a été composé par F. S. Noronha peu après 1880, il a joui autrefois d'une grande faveur, mais on ne l'entend plus que rarement aujourd'hui.

(Pronounced amor tãng fogo). A well-known dance of the habanera type, called tango in Brazil. The piece was composed early in the eighties of the last century by F. S. Noronha, and was a great favourite in its day; now, however, it is only occasionally heard.

Allegretto ♩ = 92

f *p graziosamente*

con Ped.

p

f

The musical score is written for piano in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a tempo marking of 'Allegretto' and a quarter note equal to 92 beats. The first system includes dynamic markings of 'f' (forte) and 'p graziosamente' (piano, gracefully). The second system has 'con Ped.' (con pedale). The third system has 'p' (piano). The fourth system has 'f' (forte). The fifth system has 'f' (forte). The score consists of five systems of two staves each, with various musical notations including slurs, accents, and triplets.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music is in a minor key. The upper staff contains a melodic line with slurs and accents, while the lower staff provides a harmonic accompaniment. The dynamic marking *p e dolce* is present.

Second system of musical notation, continuing the piece. The dynamic marking *pp* is visible in the lower staff.

Third system of musical notation, showing a change in dynamics with the marking *f* in the lower staff.

Fourth system of musical notation, featuring a more active melodic line in the upper staff.

Fifth system of musical notation, characterized by a dense, rhythmic accompaniment in the lower staff.

Sixth system of musical notation, concluding the page. It includes the dynamic marking *con grazia* and *p* in the lower staff.

61

Morena, morena

Brasilianisches Volkslied

Chanson brésilienne populaire ✻ Brazilian popular song

Volkslied aus dem Süden Brasiliens, gesammelt in Curitiba im Jahre 1888.

Morena, Morena, chant populaire du midi du Brésil, recueilli à Curitiba en 1888. Morena, Morena, popular song from Southern Brazil, obtained at Curitiba in 1888.

Original:

Morena, morena,
Teus olhos castanhos
Teus olhos brilhantes
São dois diamantes!
Morena, morena,
Tem pena de mim!

Prononciation française:

Moraina, moraina,
téous olliouch castagnouche
téous olliouch brillanteche
saoun doïs diamanteche
moraina, moraina,
tain pena de mïn.

Deutsche Aussprache:

Moräna, moräna
teus oljusch kastanjusch
teus oljusch briljantesch
ssaung dois diamantesch
moräna, moräna
teng pena de mïng.

English pronunciation:

Moraina, moraina
taious olyush castanyoush
taious olyush brilyantesh
sawng doice deamantesh
moraina, moraina
täng pena dè ming.

Deutsche Übersetzung:

Du braunes Mädchen,
deine kastanienbraunen Augen,
deine leuchtenden Augen
gleichem zween Diamanten,
du braunes Mädchen,
hab Mitleid mit mir!

Traduction française:

*Brunette, brunette,
Tes yeux châains,
Tes yeux brillants
Sont deux diamants.
Brunette, brunette,
Aie pitié de moi!*

English translation:

Brownie, O brownie,
Thy nut-brown eyes,
Thy beaming eyes
Are like two diamonds!
Brownie, O brownie,
Take pity on me!

61. Morena, morena

Molto andante *p dolce*

Mo-re-na mo-re-na, teus o-lhos cas-ta-nhos

p *sempre staccato*

con Ped.

teus o-lhos bri-lhan-tes são dois di-a-man-tes. **f** Mo-re-na, mo-

re-na, *mf* mo-re-na, mo-re-na, mo-re-na, mo-re-na, *mf*

1. *p poco rit.* tem pe-na de mim. 2. *p ritard.* tem pe-na de mim.

p poco rit. *p ritard.* *m.d.*

Brasilianisches Schifferliedchen

A paloma brasileira

Chanson de batelier brésilienne ✦ Brazilian Sailors' song

Da die Melodie starke Anklänge an die mexikanische „Paloma“ enthält, nennt man es öfters die „paloma brasileira.“ Gesammelt 1888.

Comme la mélodie rappelle beaucoup celle de la „Paloma“ mexicaine, on appelle souvent cette chanson la „paloma brasileira.“ Recueillie en 1888.

The striking resemblance between the melody of this song and that of the Mexican "Paloma" causes it often to be called the "Paloma brasileira." Obtained in 1888.

Original:

Sou marinheiro, é vida que Deus me deu,
Vida melhor não ha, assim julgo eu.
O que vida é a minha,
Sempre alegre no mar,
Vem comigo donzella,
Esta vida gozar.
O mar tem furias e furacões,
A vida eterna tem corações.

Deutsche Aussprache:

Ssou marinjei(ō)ro ä vida ke deusch me deju
wida miljor naung ahassing julgo eu
o ke widaä a minja
ssemprallägre no mar
weng komigo dongsella,
eschta wida gosar.
o mar teng furjasch e furakoengsch
a wideterna teng korassoengsch.

Prononciation française:

So-ou marignéirou, é vida qué Déouche mé déou,
Vida milior na-on a, assîm joulgou éou.
O qué vida é a minia,
Sempre allégré no mar,
Vain comigo donzella,
Eshta vida gozar.
O mar tain fouriache é fouraco-înche
A vida eterna tain corasso-înche.

English pronunciation:

So marinyayro ä veeda kay daiush mai daioo
veeda milyor nowng ah aseeng julgo äoo
o kay veeda ä ah minya
sempralägrë nomar
väng comeego dongzella
eshta veeda gozár.
omar täng fooriash ai fooracoängsh
ah veedetairna täng corasoangsh.

Deutsche Übersetzung:

Ich bin ein Seemann, eine Bestimmung,
die Gott mir gab,
ein besseres Leben gibts nicht, denke ich.
O was für ein Leben führe ich
immer lustig auf dem Meere!
Komm mit mir, du Jungfrau,
dieses Leben zu genießen.
Auf dem Meer gibt es Schrecken und Stürme,
für's ewige Leben währt die Liebe. (wörtlich:
Herzen.)

Traduction française:

*Je suis un marinier, c'est la vie que Dieu m'a
faite,
Et à mon avis il n'y en a pas de meilleure.
Oh quelle vie est-ce que la mienne,
Toujours gai sur la mer,
Viens avec moi, donzelle,
Jouir de cette vie.
La mer a des fureurs et des tempêtes,
La vie éternelle a l'amour.*

English translation:

I'm a sailor, a livelihood God gave me,
There's no better life, I think.
O what a life I lead,
Always joyous on the sea!
Come with me, thou virgin,
To enjoy this life.
At sea there are terrors and storms,
(But) love endureth forever.

62. A paloma brasileira

Andante *mf*

Sou ma-ri-nhei-ro, é si-na que Deus me deu

p *sempre stacc.*

con Ped.

vi - - - da me-lhor não ha-as-sim jul-go eu

f

Ô que vi-da é a mi - nha sem-pre a-lle-gre no mar, vem co-mi-go don-zel - la

più f

poco rit. *p stretto*

es-ta vi-da go-zar. O mar tem fu-rias e fu-ra - cões, a vi-da e - ter-na tem co-ra -

rit. *p stretto*

f

cões, O mar tem fu-rias e fu-ra - cões, a vi-da e - ter-na tem co-ra - cões.

f

63

Mimosa Flôr

Brasilianisches Volkslied aus dem Süden des Landes

Chanson populaire du midi du Brésil ❖ Popular song from Southern Brazil

Volkslied aus dem Süden des Landes. Gesammelt in Curitiba 1888.

Chanson populaire du sud du pays. Recueillie à Curitiba en 1888.

Folksong from Southern Brazil. Obtained at Curitiba, in 1888.

Original:

Quando eu te vejo, mimosa flor,
 Quero um beijo, beijo de amor.
 Attende, Marica, attende um favor,
 Dame um beijo, beijo de amor.

Deutsche Aussprache:

Kwandäü te wäjo mimosa flor
 käro ung beijo, beijo deamor
 attende marika attendung favor
 dame ung beijo, beijo deamor.

[In beijo ist das
ei fast wie e zu
sprechen]**Prononciation française:**

Couandou éou té véjou, mimosa flor,
 Quérou oum béijou, béijou dé amor.
 Atténdé, Marica, attendé oum favor,
 Damé oum béijou, béijou dé amor.

English pronunciation:

Quandäoo tai vaijo meemoza flôr
 käro ûng baijo, baijo dä_amor
 atendë mareeca atendûng favor
 dahmë ûng baijo, baijo dä_amor

Deutsche Übersetzung:

Wenn ich dich sehe, du zartes Blümlein,
 will ich einen Kuß, einen Kuß der Liebe.
 Tu doch, Marica, tu doch den Gefallen,
 gib mir einen Kuß, einen Kuß der Liebe.

Traduction française:

*Quand je te vois, tendre fleur,
 Je veux un baiser, un baiser d'amour.
 Allons, Marica, fais-mois cette grâce,
 Donne-moi un baiser, un baiser d'amour.*

English translation:

When I see thee, thou frail flow'ret,
 I want a kiss, a kiss of affection.
 Do me, Marica, do me the favour,
 Give me a kiss, a kiss of affection.

Andante

Quan-do eu te ve-jo, mi-mo-sa

p *m. d.*

Red. discretamente

flôr, que-ro um bei-jo um bei-jo de a-mor, quan-do eu te ve-jo, mi-mo-sa flôr, que-ro um

bei-jo um bei-jo de a-mor. At-ten-de Ma-ri-ca at-ten-de um fa-vor da-me um bei-jo

poco rit. *mf* *poco rit.*

mi-mo-sa flôr at-ten-de Ma-ri-qui-ta at-ten-de um fa-vor da-me um bei-jo, bei-jo de a-mor.

f *p*

64

Sogenanntes „Recitativo“

(Über ganz Brasilien gebräuchlich zur Begleitung von Deklamationen)

„Recitativo“

Récitatif. — Usité dans tout le Brésil
pour accompagner des déclamations.

„Recitativo“

Recitative. — Used all over Brazil
as accompaniment for declamations.

Dieses sicher nicht sehr geistvolle und durchaus nicht national gefärbte Musikstück bildet die über ganz Brasilien bekannte klavieristische Unterlage zu unzähligen Dichtungen, ebenfalls Recitativos genannt, die deklamiert werden. Es versteht sich von selbst, daß der Deklamierende ungefähr nach den Rhythmen des Stückes, die die rechte Hand ausführt, skandirt.

Ce morceau de musique, qui n'est certainement pas très spirituel et qui n'a absolument rien de national, forme dans tout le Brésil la base bien connue pour accompagner au piano d'innombrables poésies appelées aussi récitatifs et déclamées. Il va de soi que l'orateur qui déclame scande les vers à peu près suivant le rythme du morceau exécuté par la main droite.

This piece, despite its obvious lack of esprit and its anything but national colouring, is used all over Brazil as the groundwork of the instrumental (piano) part for innumerable jingles, which, like the music, are known as "recitativos," and are meant for declamation. It goes without saying that the scansion must more or less closely conform to the rhythms performed by the right hand. Here is an example translated into English.

Beispiel:

1	2
Na luz suave de brilhante	estrela
3	4
Que á meia noite solitaria	vêla;
5	6
Revejo o fogo de seu	olhar tremente,
7	8
Curvo meus labios, murmurando	— é ella.
9	10
Nas harmonias tão singellas	— puras,
11	12
Que o crepusculo só por si revela,	
13	14
Minha alma soffre da saudade os carmens	
15	16
Exala um hymno, murmurando	— é ella.
etc.	

Übersetzung:

1	2
Im sanften Lichte des leuchtenden	Sternes,
3	4
der mitternächtlich am Himmel	steht,
5	6
erkenn ich das Feuer ihrer suchenden	Augen,
7	8
und meine Lippen flüestern	— sie ist's.
9	10
In jenen Harmonien, die einzig und rein	sind,
11	12
die nur die Dämmerung für sich selbst	erschafft,
13	14
ertönen die Lieder des Wehs meiner	Seele,
15	16
erklingt eine Hymne und flüstert	— sie ist's.
etc.	

Traduction française:

1	2
Dans la lumière suave de l'étoile	brillante
3	4
Qui à minuit veille solitaire,	
5	6
Je revois le feu des ses yeux investigateurs,	
7	8
Et mes lèvres crispées murmurent	— c'est elle.
9	10
Dans ces harmonies si singulièrement	pures,
11	12
Que le crépuscule seul révèle pour soi,	
13	14
Mon âme souffre verse ses poésies,	
15	16
Exhale un hymne murmurant	— c'est elle.
etc.	

English translation:

1	2
In the soft light of the twinkling	star
3	4
That at midnight looks down from the	sky,
5	6
I recognize the flash of her peering	eyes,
7	8
And my lips murmur — 'tis she.	
9	10
In those harmonies, like none others	pure,
11	12
Which only the twilight creates for	itself,
13	14
Burst forth the laments of my soul,	
15	16
Resounds a hymn murmuring — 'tis	she.
etc.	

64. Recitativo

Aufführungsrecht vorbehalten.

Andante molto

a)

con Ped.

Fine.

D.C. §

a) Ausdruck und dynamische Akzente richten sich nach der Deklamation. | a) *L'expression et les accents dynamiques dépendent de la déclamation.* | a) The expression and the dynamic accents depend upon the recitation.

Quem comêu do Boi?

Tango

Brasilianischer Negertanz

Danse des nègres brésilienne ♪ Negro Dance from Brasil

(Spr. käng komeju do boi) d. h. „wer aß vom Ochsen? Ein Negertanz, von J. J. Barata komponiert, der in den 1870 und 80er Jahren sehr beliebt war. Nicht gerade von großer Schönheit, ist dieses Stück doch recht charakteristisch. Der Mollteil präsentirt gewissermaßen das aggressive männliche Element, dem als Gegensatz der Durteil folgt: die Mulattin in schwammiger Weichheit und sinnlicher Nachgibigkeit.

Pron. Quain coméou do boï), c'est-à-dire „Qui a mangé du boeuf?“ Danse nègre composée par J. J. Barata et très en faveur de 1870 à 1890. Ce morceau, qui n'est pas précisément d'une grande beauté, est cependant très caractéristique. La partie en mineur représente pour ainsi dire l'élément agressif masculin, qui est suivi par le contraste formé par la partie majeure: la mulâtresse dans sa mollesse épaisse et son abandon sensuel.

(Pronounced käng komaiû do boy) that is, "Who ate of the ox?" A negro dance, composed by J. J. Barata, and very popular in the seventies and eighties of the last century. Though not especially pretty, the piece is an excellent example of the negro tango. The minor key represents, so to speak, the aggressive masculine element, in contrast to which follows the major: the mushy sentimentality and sensual complaisance of the mulatto girl.

Andantino ♩ = 88

con Ped.

ff

p

cresc.

f

sempre staccato

ff

ff

p *decrescendo* *pp* *cresc.* *p* *sempre stacc.*

ff *pp*

ff

Trio
dolce e con grazia
sempre staccato

D. C. sino $\$$

Coda
ff *pp decrescendo* *f cresc.* *ff*

O Bilontra

Brasilianischer Negertanz

Chant et danse des nègres au Brésil ✧ Song and dance of the Brazilian negroes

Am besten mit „Bummler“ übersetzt. Ein echter Negertanz, kurz nach Aufhebung der Sklaverei (1888) von Gomez Gardim komponiert. Die Worte in verdorbenem Portugiesisch (Negerdialekt) sind zum Teil unübersetzbar. Der Vortrag erfordert viel Komik.

Peut se traduire à peu près par „flâneur.“ Véritable danse nègre composée par Gomez Gardim peu de temps après la suppression de l'esclavage (1888). Les paroles en mauvais portugais (dialecte nègre) sont en partie impossibles à traduire. L'exécution de ce morceau exige beaucoup de comique.

Best translated by "loafer." A genuine negro dance, composed by Gomez Gardim shortly after the abolition of slavery (1888). The words are in corrupt Portuguese (negro patois), and parts of the song are untranslatable. It takes a very keen sense of fun to render the piece.

Original:

Nossa jente ja' stá livre
So trabalha, si quisé, sisió!
Tocca zumba, zumba...
Vamos ter o nosso caza
E tambem nosso mulié, sisió!
Nosso Rey é liberá!
Ai ue! Ai uau!
Os pleto nunca mais
Apanhará de bacalhau.
I! I! par' os blancos que dia sinistro aquelle
Que os negros chegar a ministrol

Deutsche Aussprache:

Nossa jente jaschta liwre
sso trawalja ssi kisä, ssió!
tokka sumba sumba...
wamusch ter u nosso kasa
i tambeng nosso muljä, ssió!
nosso reh ä liberah!
ai ueh, ai uau!
usch pleto nunka maisch
appanjarah de bakaljau.
I, I! paruss blanku keh dia ssinistroakelle
keh uss negrus schegar a minischtro.

Prononciation française:

Nossa jente ja ch'ta livré
So trabilia, si quissé, sissio!
Tocca zoumba, zoumba...
Vamouche ter o nossou caza
E tambin nossou moulié, sissio!
Nossou réi é libéra!
Ail oue, ail ouaou!
Ouche plétou nounca ma-iche
Apaniara de bacaliaou.
I! I! par ouche blancouche que dia sinistrou aquellé
Qué ouche. négrouche chégar ministrou.

English pronunciation:

Nössa jentë ja shta leevrë
so trabalya see keezä seeseeo!
tocca zoomba zoomba...
vahmûsh tair o nõsso caza
ee tambäng nõsso moolyã, seeseeo!
nõsso ray ä leebërah!
i ooay! i ooago!
ûsh playto nûnca maeesh
apanyarah dã bacalyaoo.
Ee! ee! parûsh blankûsh kay deea seenistro akelle
kaiûsh naigrûsh shaigar ah meenishtro.

Deutsche Übersetzung:

Unsre Leute sind schon frei,
arbeiten nur, wann sie wollen, jawohl!
Spielt doch, sumba, sumba...
Wir werden unser Haus kriegen
und auch unser Weib, jawohl!
Unser König ist liberal, ui, ui!
Nie wird man uns wieder beim Wickel kriegen.*
I, I! Was für'n schlimmer Tag wird das für
die Weißen sein,
wenn die Neger erst mal Minister werden!

Traduction française:

*Nos gens sont déjà libres,
Ils ne travaillent que quand ils veulent,
mais oui!
En avant la musique, zoumba, zoumba,
Nous aurons notre maison,
Et aussi notre femme, mais oui!
Notre roi est libéral,
Ah oui, hopsasa hopla!
Jamais plus
On ne nous y prendra.*)
Ah, ah, pour les blancs quel jour sinistre
Que celui où les nègres seront ministres.*

English translation:

Our people are already set free,
Work only when it suits them, yes, sir-ee!
Play away there, bang, bang...
We shall get ourselves a house,
And a wife, too, yes, sir-ee!
Our king's broad-minded,
By Jim, by Joe!
No body'll ever collar us again.*)
Whew! won't it be a sorry day for the whites,
When darkies once get to be ministers of
state!

*) wörtlich: wir Schwarze werden nie wieder Schellfisch zu essen brauchen.

*) Littéralement: Nous n'aurons jamais plus besoin de manger de la morue.

*) Literally: we darkies shall never again have to eat codfish.

66. O Bilontra

Allegro moderato ♩ = 138

Coro
f
Nos - sa gen - te ja 'stá

4 volte

f
con Ped.

li - vre só tra - ba - lha si - qui - zé, Si - si - ô!

Solo
f *comicamente*
To - ca zum - ba, zum - ba,

Coro
zum - ba, to - ca zum - ba, zum - ba, zum - ba! Va - mos ter o nos - so ca - za e tam - bem nos - so mui -

ff
é, Si - si - ô!

Solo
To - ca zum - ba, zum - ba, zum - ba, to - ca zum - ba, zum - ba

Coro

zum - ba! Nos - so Rey é li - be - rá, Si - si - ô, é li - be -

Solo

rá, Si - si - ô, é li - be - rá To - ca zum - ba, zum - ba, zum - ba, to - ca zum - ba, zum - ba,

Coro

zum - ba Nos - sa gen - te já 'stá li - vre só tra - ba - lha si qui - zé, Si - si - ô!!

Solo

to - ca zum - ba, zum - ba, zum - ba, to - ca zum - ba, zum - ba, zum - ba, va - mos ter o nos - so

Coro

ca - za e tam - bem nos - so mui - é, Si - si - ô! to - ca zum - ba zum - ba

Coro

zum-ba, to -ca zum -ba, zum -ba, zum -ba ai! ue! ai! uau! os ple - to nun - ca

mais a - pa - nha - rá de ba - ca - lhau! ai! lhau!

I! I! par' os

blan - - co que dia si - nis - - tro a - quel - le que os ne - gro

che - gar a mi - nis - tro, que os ne - gro che - gar a mi - nis - tro. gar a mi - nis - tro.

Nos - so gen - te já 'stá li - vre só tra - ba - lha si qui - zé Si - si - ô!

Solo to - ca zum - ba, zum - ba, zum - ba, to - ca zum - ba, zum - ba, zum - ba. **Coro** Va - mos ter o nos - so

ca - za e tam - bem nos - so mui - é Si - si - ô! **Solo** to - ca zum - ba, zum - ba,

zum - ba, to - ca zum - ba, zum - ba, zum - ba.

Chô, Arauna

Brasilianischer Tango (Negerlied und Marsch)

Chant et marche des nègres au Brésil ♣ Song and march of the Brazilian negroes

Berühmtes Negerlied und Tanz. Es stammt ungefähr aus den 1870er Jahren. Der Spieler wird sich nicht gut eine Vorstellung von der faszinierenden Wirkung machen können, die dieses Musikstück auf die brasilianische Negerbevölkerung ausübte, wozu freilich noch die den Rhythmus markierenden Geräuschinstrumente, die im Klaviersatz nicht wohl wiedergegeben werden können, beitragen. Erklang irgendwo die „Arauna“, sei es von einer kleinen Kapelle oder auch nur aus einem Leierkasten, so versammelten sich die afrikanischen Elemente der ganzen Nachbarschaft; man marschierte mit, oder führte z. B. im Jardim publico von Rio de Janeiro, wo früher eine deutsche Kapelle spielte, Tänze mit obszönen Bewegungen auf; wiederholt wurden auch unschuldigen Passanten von den sogenannten „Capoueiros“, Mitgliedern geheimer verbrecherischer Banden, die scharf geschliffene Messer unter dem Arm verborgen hielten, bei den Klängen der Arauna der Hals durchschnitten, bis schließlich die Regierung – etwa um die Mitte der 80er Jahre – das Spiel dieses Stückes in der Öffentlichkeit verbot. Heute ist dieses „unheilvolle“ Musikstück der 70er und 80er Jahre fast vergessen. Ich bin übrigens der Ansicht, daß zu der aufregenden Wirkung der „Arauna“ eine Autosuggestion der Massen, zu der die afrikanischen Völker neigen, beigetragen hat. – Hier folgt der Text und eine seinem Sinn möglichst entsprechende Übersetzung.

NB. Chô (spr. scho) ist eine Abkürzung von chora weine. Arauna ist der Name einer Mulattin; spr. getrennt A-ra-ú-na.

Célèbre danse et chant nègre, qui date à peu près de 1870 - 1880. Le pianiste ne pourra guère se faire une idée de la fascination exercée par ce morceau sur la population nègre du Brésil. Il est vrai que les instruments bruyants qui marquent le rythme, et qu'il n'est pas bien possible de rendre sur le piano, y contribuent pour beaucoup. Dès que „l'Arauna“ était jouée quelque part, soit par un petit orchestre, ou même par un simple orgue de Barbarie, les éléments africains de tout le voisinage s'assemblaient, on suivait la musique ou bien on exécutait des danses accompagnées de mouvements obscènes par exemple au Jardim Publico de Rio de Janeiro, où jouait un orchestre allemand. Fréquemment aussi d'innocents passants eurent la gorge coupée aux sons de l'Arauna par ce qu'on appelait les „Capoueiros“, membres de bandes criminelles secrètes, qui tenaient cachés sous le bras des couteaux tranchants, jusqu'à ce que le gouvernement défende de jouer ce morceau en public – vers 1885. Aujourd'hui ce morceau de musique qui s'est prouvé si funeste vers la fin du siècle dernier, est presque oublié. Je suis du reste d'avis qu'une sorte d'autosuggestion des masses, à laquelle les peuples africains sont enclins, a contribué à la surexcitation produite par l'Arauna. – Voici les paroles, ainsi qu'une traduction qui en donne le sens autant que possible.

NB. Chô est une abréviation de chora, pleure. Arauna (pron. Araouna) est le nom d'une mulâtresse.

Famous negro song and dance, dating from the seventies of the last century or thereabouts. The amateur can have little idea of the fascination exerted by this piece of music on the Brazilian darkies. Part of the effect is, to be sure, lost for us, that produced by the percussion instruments which mark the rhythm, and which could not well be imitated when the piece was being worked over for the piano. Just let any little band or even a hand organ strike up the Arauna, and the negroes of the whole neighbourhood used to flock together and march along with the music; or if it happened to be, for instance, in the Jardim Publico in Rio de Janeiro, where a German band formerly used to play, the negroes would dance indecent dances there; it repeatedly happened that innocent passers-by had their throats cut to the strains of the Arauna, by members of secret gangs of criminals, known as Capoueiros, who went armed with sharp knives, which they carried concealed under their arms. Finally the government forbade the public performance of the Arauna sometime about 1885. To-day this disastrous piece of thirty or forty years ago is almost forgotten. In my opinion, moreover, the tendency to autosuggestion, innate in the African race, was partly responsible for the exciting effects produced by the Arauna. – Here are the words, and a translation which has kept as closely as possible to the sense of the original.

NB. Chô (pron. sho) is the abbreviation of chora, weep. Arauna is the name of a mulatto girl; it is pronounced Araouna.

Original:	Deutsche Aussprache:	Prononciation française:	English pronunciation:
Chô, chô, chô Arauna, Não deixe ninguem te pegar Arauna, Tenho dinheiro de prata qui- zomba, Para gastar c'as mulatas quizom- La vae, la vae, o quizomba, [ba, Oh, querida maripousa. Ora, meu Deus, Estas mulatinhas são peccados meus.	Scho scho scho Arauna naung deijscha ningeng te pe- gar Arauna tenjo dinjero de prata ki- somba para gashtar kas mulatasch ki- lawai, lawai o kisomba [somba o kerida mariposa. ora meu deusch, eschtas mulatinjasch ssaung pekkadusch meusch.	Chô, chô, chô, Araouna, Na-on déiché nînguin té pégar Araouna Téniou diniérou dé prata qui- zomba, Para gachetar cache moulatache quizomba, La vail, la vail, o quizomba, O quérida maripo-ousa Ora, méou Déouche, Echetache moulatiniache sa-on pécadouche méouche.	Sho sho sho Araouna nowng dâshê nîngâng tē paigar Araouna tânyo dinyairo dē prahta kee- zomba para gashtar kash moolatash keezomba lavæe, lavæe o keezomba o kaireeda maripoza. ora mâû dâûsh, eshtas moolahtinyash sowng pâchdûsh mâush.
Deutsche Übersetzung: Wein doch, wein doch, Arauna laß dich von niemand schlagen, hab ja Geld von Silber, hoho! für die kleinen Mulattinnen, hoho! So gehts, so gehts, hoho! O du lieber Schmetterling, ach ja, mein Gott, diese kleinen Mulattinnen sind eben meine Schwäche.	Traduction française: <i>Pleure, pleure, pleure, Araouna, Ne te laisse battre par personne, J'ai des écus d'argent, oho, Pour ces petites mulâtresses, oho. C'est comme ça, c'est comme ça, oho, O papillon chéri, Ah oui, mon Dieu, Ces petites mulâtresses sont mon péché mignon.</i>	English translation: Cry away, Arauna, Don't let 'em beat you. I've got silver coin, taraboomdeey! For the little yellow girls, taraboomdeey! That's the way of the world, of the world, O you dear butterfly, [taraboomdeey! You bet, by jingo, These little yellow girls are my weak point.	

67. Chô, Arauna

Aufführungsrecht vorbehalten.

Allegro ♩ = 100-104 *sempre f*

Ogni ben marcato Chô, chô,

f furioso

con Ped.

chô, A - ra - u - na, não dei - xa nin-guem ti pe - gar, A - ra - u - na, chô, chô,

simile

chô, A - ra - u - na, não dei - xa nin-guem ti pe - gar, A - ra - u - na. Ten - ho di - nhei - ro de

pra - ta qui - zom - ba pa - ra gas - tar c'as mu - la - tas qui - zom - ba. Lá vae lá

vae ó qui-zom-ba, Oh que-ri-da ma-ri - pou - za. Lá vae lá

vae ó qui-zom-ba, oh que-ri-da ma-ri - pou - za. pou - za o - ra meu

Deus, o - ra meu Deus es-tas mu-la - ti-nhas são pec-ca-dos meus, o - ra meu

Deus, o - ra meu Deus es-tas mu-la - ti-nhas são pec-ca-dos meus.

O Bilontra (2)

Der Bummler

Brasilianischer Tango (Negertanz)

Le flâneur ♪ The loafer

Gesammelt in Rio de Janeiro 1888. (Der Bummler. Wir hatten bereits vorher ein Lied dieses Namens.) Ein Negertanz, den man gegen Ende der 1880er Jahre bis zum Überdruß hören konnte. Zu ein paar Takten im Schlußteil wurden gewöhnlich einige vulgäre Worte gesungen: Oh, oh, attaque Felipe, não faz mal d. h. pack nur zu, Philipp, es tut nichts.

Recueilli à Rio de Janeiro en 1888. (Le flâneur. Nous avons déjà eu une chanson de ce titre.) Danse nègre qu'on pouvait entendre à satiété jusque vers 1890. On chantait généralement avec deux ou trois mesures de la fin quelques mots vulgaires: Oh, oh, attaque, Felipe, não faz mal, c'est-à-dire: oh, oh, attaque, Felix, ça ne fait rien.

Obtained in Rio de Janeiro in 1888. (The loafer. We have already had a song by this name). A negro dance, which was played threadbare in the late eighties of the last century. A few vulgar words, Oh, oh, attaque Felipe, não faz mal, i. e. grab hold, Phil, it's no matter, used to be sung to a few measures just at the end.

Allegretto ♩ = 92

ta-que Fe-li - pe, não faz mal!

Jaja, você quer morrer

Sog. Lundu. Komisches Negerlied aus Mittelbrasilien

Chanson comique des nègres au Brésil Ψ Comic negro song from Brasil

Ein sog. „Lundu“, d. i. komisches Negerlied, gedichtet und komponiert von Xisto Bahia. Dazu der drollige Text:

Chanson appelée „Lundu“, c'est-à-dire chanson nègre comique, composée et mise en musique par Xisto Bahia. Voici les paroles drôlatiques de cette chanson:

A so-called "lundu" that is a comic darky song, words and music by Xisto Bahia. The droll words are:

Original:

- | | | | |
|--|---|--|--|
| 1. Jaja, voce quer morrer,
Quando morrer morramos juntos,
Qu'eu quero ver como cabem
N'uma cova dois defuntos.
Isto é bom, isto é bom que doe... | 2. A saia de Carolina
Me custou cinco milreis,
Arrasta mulata a saia
Que eu dou mais cinco e são dez.... | 3. Mulata levanta a saia
Não deixa a renda arrastrar
A saia custa dinheiro
Dinheiro custa ganhar... | 4. Os padres gostão de moças
E os solteiros tambem,
Eu como rapaz solteiro
Gosto mais do que ninguém... |
|--|---|--|--|

Deutsche Aussprache:

- | | | | |
|---|--|---|---|
| 1. Jaja, wossé kär morrehr
kwando morrehr, morramusch
juntusch
keju këro wehr kumu kabeng
numa kowa dois defuntusch
ischotä bong, ischotä bong keh
doä... | 2. A ssaja de Carolina
me kuschtö ssinko milreisich
arraschta mulata a ssaja
keju dou maisch ssinko eh
ssaung dësch... | 3. Mulata lewanta a ssaja
naung deüscha a renda arrasch-
a ssaja kuschta dinjero [trar
dinjero kuschta ganjar... | 4. Usch padres goschtaung de
mössasch
i us solterusch tambeng
eu kumu rapasch solte(i)ro
goschto maisch do keh ning-
geng... |
|---|--|---|---|

Prononciation française:

- | | | | |
|--|--|---|--|
| 1. Jaja, vocé quère morère,
Quandou moraire, morramouche
johne-touche,
Qu'èou cairou ver comou cabin
Nouma cova do-iche défoun-
touche.
Iche-to è bon, iche-to è bon
qué doè... | 2. A sailla dé Carolina
Mé couche-to-ou cine-co mil-
réiche,
Arrache-ta moulata a sailla
Qué èou do-ou ma-iche sine-co
é sa-on déche... | 3. Moulata levane-ta a sailla
Na-on déicha a renne-da ar-
rache-trar
A sailla couche-ta diniérou
Diniérou couche-ta ganiar... | 4. Ouche pâdrèche goche-ta-on
dé mossache
Yousse soltéirouche tambin,
E-ou coumou rapache soltéirou
Goche-tou ma-iche do qué nîn-
guin... |
|--|--|---|--|

English pronunciation:

- | | | | |
|---|--|--|---|
| 1. Jaja vòsay kär morrair
quando morrair, morahmûsh
jûntûsh
kâû këro vair coomo kabäng
nooma cõva doish dëfûntûsh
ishtuä bong, ishtuä bong kay
doä... | 2. Asahya dè Carolina
mècûstó sinko milraish
arashta moolahtá asahya
kâû dô maees sinko è sowng
daish... | 3. Moolahta lëvanta asahya
nowng dàsha arënda arashtar
asahya cûshta dinyairo
dinyairo cûshta ganyar... | 4. Ûsh pahdresh göshtowng dë
mosash
eëûs soltairûsh tambäng
äoo coomoo rahpash soltairo
göshto maeesh dô kay ningäng... |
|---|--|--|---|

Deutsche Übersetzung:

- | | | | |
|---|--|---|--|
| 1. Jaja (Kosename), wenn du ster-
ben willst,
sterben wir lieber alle beide,
ich möchte sehen, ob zwei Leichen
in einen Trog hineingehen.
Das ist gut, ist gut, was weh tut... | 2. Der Unterrock von Karoline
hat mir fünf Milreis gekostet;
laß doch den Unterrock schleppen,
ich lege noch fünf zu und es sind
zehn... | 3. Meine Mulattin hebt aber den
Unterrock hoch
und läßt die Spitze nicht schleppen,
denn solch ein Unterrock kostet Geld,
und Geld muß erst verdient wer-
den... | 4. Unsere Väter lieben die Mädchen,
und die Junggesellen ebenfalls,
und ich als alter Junggeselle
liebe sie mehr als irgend jemand... |
|---|--|---|--|

Traduction française:

- | | | | |
|---|---|---|---|
| 1. Jaja (Nom de tendresse), si tu
veux mourir,
Vaut mieux que nous mourions
tous les deux,
Parce que je voudrais voir com-
ment tiennent
Dans une cuve deux défunts.
Ça c'est bon, ça c'est bon, ce qui
fait mal. | 2. Le jupon de Caroline
Ma coûté cinq milreis,
Laisse donc traîner ton jupon,
J'en mettrai cinq de plus et cela
fera dix. | 3. Ma mulâtresse lève son jupon
Et ne laisse pas traîner la den-
telle,
Le jupon coûte de l'argent,
Et l'argent coûte à gagner. | 4. Nos pères aiment les filles,
Et les garçons aussi,
Et moi comme vieux garçon
Je les aime plus que personne. |
|---|---|---|---|

English translation:

- | | | | |
|--|---|---|---|
| 1. Jaja (pet name), if you want
to die,
We'd better both die together;
I'd like to see, if two corpses
Will go into one trough.
That's good, that's good, if it
hurts. | 2. Carrie's petticoat
Cost me five milreis;
Let the petticoat drag,
I'll put five more to it, that'll
make ten... | 3. My yellow girl takes up her
petticoat,
And does n't let the tip drag,
For a skirt like that costs money,
And money has to be earned... | 4. Our dads were sweet on the
girls,
And the old baches liked 'em, too;
And an old bach like me
Likes 'em better than all of you. |
|--|---|---|---|

69. Jaja, você quer morrer

Aufführungsrecht vorbehalten.

Allegro moderato ♩ = 80

mf

- 1. Ja - ja vo - cê — quer mor-
- 2. sa - ia de — Ca - ro -
- 3. la - ta le — van - ta a
- 4. pa - dres gos - tão de

p
con Ped.

- 1. rer, quan - do mor - rer mor - ra - mos jun - tos, qu'eu que - ro ver co - mo
- 2. li - - na me cus - tou cin - - co mil - réis Ar - ras - ta mu - la - ta a
- 3. sa - - ia, não dei - xa a ren - da ar - ras - trar a sa - ia cus - ta di -
- 4. mo - - ças e os sol - tei - - ros tam - bem eu co - mo ra - paz sol -

- 1. ca - bem n' u - ma co - va dois de - fun - tos
 - 2. sa - ia qu' eu dou mais cin - co e são dez
 - 3. nhei - - ro, di nhei - ro custa ga - nhar
 - 4. tei - ro gos - to mais do que nin - guem
- is - to é bom is - to é bom is - to é bom que

doé, is - to é bom is - to é bom is - to é bom que doé.

- 1.
- 2. la 4ª volta
- 2. A
- 3. Mu - doé.
- 4. Os

Menina Faceira

Tango. Brasilianisches Lied aus einem Vaudeville

Chanson brésilienne tirée d'un Vaudeville ♣ Brazilian song from a Musical Satire

Brasilianisches Tanzlied (Tango). Aus einem Vaudeville, komponiert von Francisca Gonzaga. (Francisca Gonzaga ist eine hochbegabte Komponistin, die sehr zahlreiche Werke meist im nationalen Stile, Opern, Vaudevilles, Klavierstücke und Lieder veröffentlicht hat. Sie lebt in ihrer Vaterstadt Rio de Janeiro). Ich möchte dieses in Brasilien sehr bekannte und beliebte Stückchen die „musikalische Illustration“ der Mulattin nennen. Es ist jedenfalls erfüllt von jener etwas grotesken Grazie, die eine Eigentümlichkeit dieser dunkelfarbigem Persönchen, der Mulattinnen, ist, die sich in Brasilien einer gewissen volkstümlichen Beliebtheit erfreuen. Der Text des Liedes lautet:

Danse brésilienne (tango). Tirée d'un vaudeville composé par Francisca Gonzaga. (Francisca Gonzaga est une compositrice d'un grand talent, qui a publié de nombreux œuvres presque tous dans le style national, des opéras, des vaudevilles, des morceaux de piano et des chansons. Elle habite sa ville natale Rio de Janeiro.) Je voudrais appeler cette petite pièce très connue et très estimée au Brésil „l'illustration musicale“ de la mulâtresse. Elle est pleine dans tous les cas de cette grâce quelque peu grotesque qui est une particularité de ces personnes à la peau foncée, les mulâtresses, qui jouissent d'une certaine popularité au Brésil. Voici les paroles de cette chanson:

Brazilian dancing song (tango). Taken from a musical satire, composed by Francisca Gonzaga. (Francisca Gonzaga is a highly gifted composer, who has published a large number of works, operas, musical satires; piano pieces and songs, most of which are in the Brazilian style. She lives in Rio de Janeiro, her native city). I might call this little piece, which is very noted and popular in Brazil, the "musical counterpart" of the mulatto girl. At any rate it abounds in that somewhat fantastic charm which characterizes these dark-complexioned little creatures, who are in a way much made of by the Brazilians.

Original:

Menina faceira
Requebra ligeira
Seu corpo na dança.
Emquanto é tangida
Viola querida, não cansa.
Seu pé tão mimoso,
Batendo no chão
Parece que bate
No meu coração.
Bata mais, minha serêa
Bata mais, minha sinhá
Sapatêa, sapatêa tará!

Deutsche Aussprache:

Meninna fassêira
rekebra lijêira
seu korpu na dansa
engkwantuä tangjida
wiola kerida naung kanssa.
sseu pä taung mimoso
batendo no schaug
paresse ke batte
no meu korassaung.
Batta maisch minja seräa
batta maisch minja ssinjä
ssappatea _ tarä!

Pronociation française:

Mênina facéira,
Réquébra lijéira
Séou corpou na dansa.
Inquantou è tangida
Viola quérida na-on cane-sa.
Séou pé ta-on mimosou
Batenne-dou no cha-on
Parécé qué baté
No méou corassa-on.
Bata ma-iche, minia séréa
Bata ma-iche, minia sinia
Sapatea, sapatea, tara.

English pronunciation:

Mênina fasaira
raikaibra leejaira
sàoo corpoo nah dansa.
inquantoà tanjeeda
veeola käreeda nowng cansa.
sàoo pä towng meemozoo
batendo no showng
parèsè kè batè
nomàoo corasowng.
batamaeesh meenya sairäh
batamaeesh meenya seenyah
sapatàah _ taräh!

Deutsche Übersetzung:

Zierliches Mädchen,
das so leicht
seinen Körper wiegt im Tanze;
sobald sie berührt wird,
entflieht die Liebe, aber ermüdet nicht.
Ihr zierliches Füßchen,
das auf den Boden tritt (bzw. klopft),
scheint in meinem
Herzen zu klopfen.
Klopfe mehr, meine Gestrenge,
klopfe mehr, meine Herrin,
Trampelfüßchen _ tarará!

Traduction française:

*Fille si jolie
Qui balance si légère
Son corps dans la danse.
Dès qu'elle est touchée.
L'amour fuit, elle est sans fatigue.
Son pied si matin,
Qui bat le plancher,
On dirait qu'il bat
Dans mon coeur.
Bats encore, ma sévère,
Bats encore, ma reine,
Petit peton, petit peton, tara!*

English translation:

Dainty maid,
That so lightly
Sways her body in the dance;
Once Love's touched,
He flits away, yet wearies not.
Her dainty little foot
That taps the floor,
Seems to tap
At my heart.
Tap harder, my lady,
Tap harder, my dearie,
Pattering little feet, tarará.

70. Menina Faceira

Andantino grazioso ♩ = 76 *p con molta grazia*

Me-ni-na fa - cei - ra

p *con Ped.* *graziosamente*

re-que-bra li - gei - ra seu cor-po na dan - sa, seu cor - po na

p

dan - sa. En quan-to é tan - gi - da vi - o - la que - ri - da

p

vi - o - la que - ri - da não can - sa. Séu pé tão mi

p

mo - - so, ba - ten - do no chão, pa - re - ce que

mf ba - - te no meu co - ra - ção. *assai f* Pa - re - ce que ba - te no

The first system of music features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The vocal line begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a half note 'ba', followed by a quarter note 'te', a half note 'no', and a quarter note 'meu'. This is followed by a half note 'co', a quarter note 'ra', and a quarter note 'ção'. A fermata covers the 'ção' note. The vocal line then continues with a quarter note 'Pa', a quarter note 're', a quarter note 'ce', a quarter note 'que', a quarter note 'ba', a quarter note 'te', and a quarter note 'no'. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands, with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The system concludes with a double bar line.

poco rit. meu co - ra - ção, pa - re - ce que ba - te no meu co - ra - ção. *a tempo f* Ba - ta mais mi - nha se -

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a half note 'meu', a quarter note 'co', a quarter note 'ra', and a quarter note 'ção'. A fermata covers the 'ção' note. This is followed by a half note 'pa', a quarter note 're', a quarter note 'ce', a quarter note 'que', a quarter note 'ba', a quarter note 'te', a quarter note 'no', a half note 'meu', a quarter note 'co', a quarter note 'ra', and a quarter note 'ção'. A fermata covers the 'ção' note. The vocal line then continues with a quarter note 'Ba', a quarter note 'ta', a quarter note 'mais', a quarter note 'mi', a quarter note 'nha', and a quarter note 'se'. The piano accompaniment features a *poco rit.* (slightly ritardando) section followed by an *a tempo* section with a forte (*f*) dynamic. The system ends with a double bar line.

p con grazia rê - a, ba - ta mais mi - nha si - nha *f* sa - pa - tê - a sa - pa - tê - a, ta -

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a quarter note 'rê', a quarter note 'a', a quarter note 'ba', a quarter note 'ta', a quarter note 'mais', a quarter note 'mi', a quarter note 'nha', and a quarter note 'si'. A fermata covers the 'si' note. This is followed by a quarter note 'sa', a quarter note 'pa', a quarter note 'tê', a quarter note 'a', a quarter note 'sa', a quarter note 'pa', a quarter note 'tê', a quarter note 'a', and a quarter note 'ta'. The piano accompaniment is marked *p con grazia* (piano with grace) and features a *p* (piano) dynamic section followed by a *f* (forte) dynamic section. The system ends with a double bar line.

f ra - - ta - ta. Ba - ta mais mi - nha se - rê - a, ba - ta mais mi - nha si -

The fourth system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a quarter note 'ra', a quarter note 'ta', a quarter note 'ta', a quarter note 'Ba', a quarter note 'ta', a quarter note 'mais', a quarter note 'mi', a quarter note 'nha', a quarter note 'se', a quarter note 'rê', a quarter note 'a', a quarter note 'ba', a quarter note 'ta', a quarter note 'mais', a quarter note 'mi', a quarter note 'nha', and a quarter note 'si'. The piano accompaniment features a *m.d.* (more dolce) section followed by a *f* (forte) dynamic section. The system ends with a double bar line.

p ná, sa - pa - tê - a sa - pa - tê - a, *f* ta - ra - - - ta - tá!

The fifth system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a quarter note 'ná', a quarter note 'sa', a quarter note 'pa', a quarter note 'tê', a quarter note 'a', a quarter note 'sa', a quarter note 'pa', a quarter note 'tê', a quarter note 'a', a quarter note 'ta', a quarter note 'ra', a quarter note 'ta', a quarter note 'ta', and a quarter note 'tá'. The piano accompaniment features a *p* (piano) dynamic section followed by a *f* (forte) dynamic section and a *m.d.* (more dolce) section. The system ends with a double bar line.

Cupido, desce do trono

Brasilianische Modinha aus alter Zeit

Modinha brésilienne d'une époque lointaine ♡ Brazilian modinha of remote times

Eine „modinha“ aus alter Zeit. Dieses wie das folgende Lied sind bereits in der Mitte der 1850er Jahre in Rio de Janeiro bei Carlos Aurnheimer erschienen. Es ist kein Zweifel, daß sie aus dem Anfang des vorigen Jahrhunderts stammen. Die Linien der Melodie erinnern durchaus an Mozart. Die Begleitung des zweiten zeigt keine besonderen Merkmale, wohingegen die des ersteren mit der Begleitung der portugiesischen fados übereinstimmt. Diese Verschiebung der Rhythmen in der Gesangsstimme dürfte jedoch nicht brasilianische, auf Negerinflüsse zurückzuführende Eigenart sein, — vielmehr darf man annehmen, daß diese Lieder in Portugal entstanden sind und frühzeitig nach Brasilien kamen, um von dort wieder nach Portugal zurückzukehren, wo sie heute wohl bekannt sind, aber als **brasilianische modinhas** gelten. Der sehr hübsche Rokokotext, der auch aus der Schäferzeit zu stammen scheint, lautet bei N^o 71 folgendermaßen:

„Modinha“ du vieux temps. Cette chanson et la suivante ont déjà paru à Rio de Janeiro vers 1855 chez Carlos Aurnheimer. Sans aucun doute elles datent du commencement du siècle dernier. Les lignes de la mélodie rappellent tout-à-fait Mozart. L'accompagnement de la deuxième ne présente rien de particulier, tandis que l'accompagnement de la première ressemble à celui des fados portugais. Ce déplacement des rythmes dans le chant n'est sans doute cependant pas une particularité brésilienne provenant d'influences nègres; il paraît plus probable que ces chansons ont pris naissance en Portugal et qu'elles ont été apportées de bonne heure au Brésil, pour retourner ensuite en Portugal, où elles sont bien connues aujourd'hui, mais où elles sont considérées comme modinhas brésiennes. Voici le texte rococo très joli du N^o 71, qui paraît provenir aussi de l'époque des bergeries:

A “modinha” of long ago. Both this song and the following one were published as far back as 1855 or thereabouts by Carlos Aurnheimer, Rio de Janeiro. They undoubtedly date from the early part of the nineteenth century. The range of the melody is exceedingly like Mozart. The accompaniment of the second song has no special peculiarities, whereas the accompaniment of the first song coincides with that of the Portuguese fados. This shifting of the rhythms in the vocal part may, however, not be due to the characteristic influence of Brazilian negro music. There is good reason to believe that these songs did not originate in Brazil, but in Portugal, whence they were early brought over to Brazil, and then found their way back to the mother country; here they are well-known at the present time, but go by the name of Brazilian modinhas. The very pretty rococo words of N^o 71, which apparently date from the pastoral period, run as follows:

Original:	Deutsche Aussprache:	Prononciation française:	English pronunciation:
Cupido, desce do trono, Não te demores, vem ja P'ra ver os mimos que tem A minha amante Jaja Meu doce bem, minha Jaja! O que instantes amor nos da Minha sinha, minha Jaja.	Cupido, desche do trono, naung te demoresch weng ja prawehr usch mimusch kehteng a minja amante Jaja meu dohsse beng minja Jaja okeh inschtantes amor nos da minja ssinja, minja Jaja.	Cupidou, déché dou tronou, Na-on té demorêche, vin ja Pra ver ouche mimouche qué tin A minia amanne-té Jaja Méou docé bin, minia Jaja Oqué inne-ch'tantes amor nouché Minia sinia, minia Jaja. [da	Coopido, dâshè do trono nowng tè demoresch wäng ja pravair ûsh meemûsh kaitang a meenya amantè jaja màoo dôsè bäng meenya jaja ôkay inshtantes amor nosh dah meenya seenyah meenya jaja
Deutsche Übersetzung:	Traduction française:	English translation:	
Steig, Cupido, vom Thron herab, zögere nicht, komm sogleich, um zu sehen, wie meine Geliebte ausschaut, meine Jaja, mein süßer Schatz Jaja! O, welche Augenblicke verschafft uns die du, meine Jaja, meine Herrin! [Liebe,	<i>Cupidon, descends du trône, Ne tarde pas, viens de suite, Pour voir comme elle est belle Mon amante Jaja. Mon doux bien, ma Jaja, O quels instants l'amour nous donne, Ma reine, ma Jaja!</i>	Cupid, down from thy throne, Don't linger, come at once To see how my sweetheart looks, My Jaja, My honey, my Jaja. O what moments love brings us, Thou, my Jaja, my darling!	

71. Cupido, desce do trono

Molto andante $\text{♩} = 96-100$

dolcissimo

Cu-pi-

pp molto dolce

con Ped.

do des-ce do tro - no não te de - mo - res vem ja p'ra -

p con amore

- ver os mi-mos que tem a mi-nha a-man - te Ja - já meu do-ce -

- bem mi - nha Ja - já o que in - stan - tes a - mor nos da mi - nha Ja -

discretamente

un poco rallentando

já mi - nha Ja - ja mi - nha si - nha meu do - ce bem mi - nha si - nha.

rallent.

Eu vi Amor pequenino

Brasilianische Modinha aus alter Zeit

Modinha brésilienne d'une époque lointaine ♣ Brazilian modinha of remote times

Brasilianische modinha aus alter Zeit. | *Modinha brésilienne du vieux temps.* | Brazilian modinha of the olden time.
 S. die Anmerkungen zu dem vorher- | *V. la remarque de la chanson précé-* | See the remarks to the preceding
 gehenden Liede. Der Text lautet: | *dente. Voici les paroles:* | song. The words are:

Original:	Deutsche Aussprache:	Prononciation française:	English pronunciation:
Eu vi Amor pequenino Junto a praia chorando Por causa d'uma cousinha Que o mar ia levando. Gentes me deixem, Pelo amor de Deus, Quem anda assim triste Quem chora, sou eu.	Eu wih amor pekenino junto a praja schorando por kausa duma koesinja keo mar ia lewando jentes me deischeng pelo amor de Delusch keng andassing trischte keng schora ssou eu.	Eou vi amor péquénino Joune-to a prailla chorandou Por caousa douma co-ousinia Que o mar ya lévanndou. Jéintêche mé déichin Pélo amor dé Déouché Quin annda assím trich'te Quin chora so-ou éou.	Äoo vee amor pëkëneeno jüntoo a prahya shorando por cowza dooma coëzeenya këoo mar eea lëvando jentess më dëshäng pailo amor dè däuhs käng andahsing trish'tè käng shora so äoo.

Deutsche Übersetzung:	Traduction française:	English translation:
Ich sah Amor, den Kleinen, dicht am Strande weinen wegen einer Nichtigkeit, die das Meer davontrug. Leute, laßt mich doch, um Gotteswillen, wer (jetzt) so traurig umhergeht, und wer da weint, bin ich selber.	<i>J'ai vu Amor le petit Pleurer sur la plage Pour une bagatelle Que la mer emportait. Bonnes gens, laissez-moi, Pour l'amour de Dieu, Celui qui s'en va si triste Et qui pleure c'est moi.</i>	I saw Amor, the wee urchin, Down by the beach weeping For a mere trifle Which the sea was carrying off. Folks, let me alone, do, For Heaven's sake, The fellow moping about so And weeping is none other than I.

Andantino ♩ = 54

p e dolce

1. Eu vi A - mor pe - que -
2. O A - mor quan - do s'en -

p e dolce

1. Eu vi A - mor pe - que - ni - no Eu vi A - mor pe - que -
2. O A - mor quan - do s'en con - tra. O A - mor quan - do s'en -

Allegretto

p

con Ped.

ni - no jun - to á pra - - ia cho - ran - do, jun - to á pra - ia cho -
con - tra me - te sus - to e cau - sa gos - to mete sus - to e cau - sa

ni - no jun - to á pra - - ia cho - ran - do, jun - to á pra - ia cho -
con - tra me - te sus - to e cau - sa gos - to mete sus - to e cau - sa

sempre p e dolce

ran - do por cau - sa d'u - ma cou -
gos - to sobre - sal - ta o co - ra -

sempre p e dolce

ran - do por cau - sa d'u - ma cou - si - nha por cau - sa d'u - ma cou -
gos - to sobre - sal - ta o co - ra - ção sobre - sal - ta o co - ra -

sempre p

si - nha que o mar ia le - van - do que o mar ia le -
 ção Faz sub - ir cô - res a ros - to Faz sub - ir cô - res a

si - nha que o mar ia le - van - do que o mar ia le -
 ção Faz sub - ir cô - res a ros - to Faz sub - ir cô - res a

Allegro

van - do } gen - tes me dei - xem pe - lo a - mor de De - us quem an - da as - sim tris - te quem cho - ra sou
 ros - to }

van - do } gen - tes me dei - xem pe - lo a - mor de De - us quem an - da as - sim tris - te quem cho - ra sou
 ros - to }

Allegro

Tempo I *p* *rallentando molto p* **Adagio**

eu, quem cho - ra sou eu, quem cho - ra sou eu.

p *molto p*

eu, quem cho - ra sou eu, quem cho - ra sou eu.

Tempo I **Adagio**

rallent. diminuendo *pp*

Inhalt

Contenu — Contents

I.

1. Habanera *
2. La Perla de Mazatlan
3. A media noche *
4. Yo no sé que decir
5. El Parreño
6. No sé nada *
7. Jarabe Tapatio
8. La Sultana
9. La Golondrina
10. El Butaquito
11. La Pasadita
12. La Paloma

II.

13. Lolita
14. Punto Guajiro
15. Maria Dolores
16. En Cuba
17. Margarita - Unico Amor *
18. Maldito Amor *
19. Adela *
20. Choucouné
21. M'ap résoud' ou
22. Méringue (1) *
23. Méringue (2) *
24. La Palomita
25. Una Paloma
26. Bogando á la luz del sol
27. La Perica (1)
28. La Perica (2)

III.

29. Adios amor!
30. La Bellísima Peruana
31. La Batelera
32. Cuando cantan Carlota, Matilde
33. Por la falda de un cerro
34. Serenada (Triste)
35. De aquel cerro (Triste)
36. Yaraví
37. Catchua *
38. En lo frondoso

IV.

39. Zamacueca de White
40. Zamacueca *
41. Zamacueca la Popular *
42. El Tortillero
43. Zamacueca de Orrego *
44. Tonada popular
45. El Marinero
46. Serenada
47. Zamacueca de Guzman *
48. La Japonesa (Zamacueca)

V.

49. Vidalita (1)
50. Vidalita (2)
51. La Trigueña
52. Triste Argentino
53. El Gato *
54. Triste Oriental
55. El Pericon
56. La Paloma del Paraguay *
57. Palomita *
58. Si quieres
59. Vente niña

VI.

60. Amor tem fogo *
61. Morena, morena
62. A paloma brasileira
63. Mimoso flôr
64. Recitativo
65. Quem comêu do boi?
66. O Bilontra (1)
67. Chô, Arauna
68. O Bilontra (2) *
69. Jaja, você quer morrer
70. Menina faceira
71. Cupido, desce do trono
72. Eu vi Amor pequenino

* *Piano solo*