

UC Riverside

Diagonal: An Ibero-American Music Review

Title

Joaquín Nin y su legado: Valoración crítica y perspectivas de estudio en torno a Vingt chants populaires espagnols (1923)

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/03m6v8vv>

Journal

Diagonal: An Ibero-American Music Review, 1(1)

Author

Pérez de Alejo, Liz Mary

Publication Date

2016

DOI

10.5070/D81128632

Copyright Information

Copyright 2016 by the author(s). This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution License, available at <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Peer reviewed



Joaquín Nin y su legado: Valoración crítica y perspectivas de estudio en torno a *Vingt chants populaires espagnols* (1923)

LIZ MARY PÉREZ DE ALEJO*
Universidad de Valladolid

Resumen

La producción artística e intelectual de Joaquín Nin (La Habana, 1879-1949) comprende música para diversos formatos —piano, voz y piano, voz y conjunto instrumental, violín y piano, violoncello y piano, entre otras combinaciones instrumentales—, ensayos estéticos, artículos de interés musicológico y ediciones críticas de obras para tecla del siglo XVIII. El hecho de que su legado se halle disperso en bibliotecas de distintos países, distantes entre sí, ha impedido el estudio sistemático de su personalidad y del significado de su obra desde una perspectiva integradora.

La localización en Riverside, University of California (Coll. 076) del mayor número de partituras que se conservan de este autor, así como un conjunto de materiales biográficos, permite ahondar en su trayectoria creativa, imbricando el corpus primario profesional (programas de concierto, manuscritos musicales y literarios, publicaciones...) con el legado personal, constituido por cartas, apuntes y documentos autobiográficos. El análisis pormenorizado de una selección de estos materiales —con énfasis en una obra paradigmática en su producción: *Vingt chants populaires espagnols* (1923)— se llevó a cabo con un interés fundamentalmente estético, ahondando en el universo ideológico de Nin y cómo éste influyó en su posicionamiento identitario.

Palabras clave: Joaquín Nin, documentación, University of California, Riverside, legado, identidad musical.

Abstract

Joaquín Nin's (Havana 1879-1949) artistic and intellectual production includes music compositions for various instrumental media, such as: piano, voice and piano, voice and instrumental ensemble, violin and piano, violoncello and piano, to mention but a few. He also wrote essays on aesthetics and musicology, as well as critical editions of 18th century harpsichord works. The fact that his archive has been dispersed in libraries in various countries throughout the world has made it difficult to carry out a systematic study of his personality and the significance of his work from an overall integrating perspective.

Extensive research in the largest archive of his music scores, along with a considerable amount of biographical material kept at the University of California, Riverside (Coll. 076) allowed us to gain deeper insights into his life and artistic career, interweaving both the primary professional corpus (concert programs, literary and musical manuscripts, publications...) and the personal sources (personal letters, notes and autobiographical documents). A detailed analysis of a selection of all these materials —with special focus on one of his most paradigmatic works: *Vingt chants populaires espagnols* (1923)— was undertaken primarily from an aesthetic point of view, delving into Nin's ideological universe and reflecting how it influenced his identity standpoint.

Keywords: Joaquín Nin, documentation, University of California, Riverside, legacy, musical identity.

* Personal investigador contratado. Ayudas para becas y contratos de Formación de Profesorado Universitario. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. España. Programa Estatal de Promoción del Talento y su Empleabilidad.

El presente artículo tiene como finalidad la puesta en valor del legado documental de Joaquín Nin atesorado en Tomas Rivera Library,¹ constituido por partituras (manuscritas, impresas, autógrafas e inéditas), el conjunto de apuntes biográficos y personales, sus escritos, fuentes hemerográficas, programas de concierto, entre otros materiales que conforman un corpus primario² para el estudio de este músico cubano y de su obra artística.

Al examinar e identificar la documentación relativa a Nin, separándola de la concerniente a su hijo, el también compositor Joaquín Nin-Culmell (1908-2004), pude constatar la conservación en dicho fondo de:

- a) documentos autobiográficos: notas de trabajo, apuntes.
- b) ensayos: “preludios” críticos, artículos en publicaciones periódicas, información explicativa a sus programas de concierto, conferencias manuscritas e impresas.
- c) partituras: manuscritas y editadas con anotaciones autógrafas, ejemplares dedicados, borradores, esbozos de obras inacabadas, transcripciones, arreglos, adaptaciones, copias de terceros.
- d) correspondencia: familiar, profesional.
- e) programas de mano: como intérprete, compositor y editor.
- f) documentos diversos: literatura musical estudiada y anotada por Nin, obras que ejecutó de otros autores, cuadernos escolares, fotografías.
- g) documentos asociados al compositor: recortes en prensa, folletos autopropagandísticos y los cronistas de su obra.

El cotejo e interpretación del corpus para su integración en la narrativa biográfica y artística del compositor, confrontándolo con la documentación estudiada en instituciones de otros países — entre ellos Cuba, España y Francia— posibilitó el acercamiento a la obra y presencia de Nin a través de su legado, así como la reconstrucción de su trayectoria de acuerdo con sus distintos roles (pensamiento estético, el plano compositivo, la labor pedagógica, el rol como intérprete y la valoración de su ideario artístico).

El estudio del repertorio de Nin confirma la presencia de elementos tomados de la tradición popular (repetición de valores irregulares, sobre todo el tresillo; ornamentación y giros melódicos evocadores de ambientes hispanos) e historicista (alusión a modelos formales y compositores de épocas anteriores). También toma algunos aspectos del lenguaje de vanguardia: el impresionismo (en

¹ *Joaquín Nin-Culmell papers*. Collection 076 (Coll. 076). Tomas Rivera Library, University of California, Riverside. Department of Special Collections & Archives (UCR.SC&A). Se conservan 22 cajas en proceso de inventario y catalogación.

² Este artículo ha sido realizado como beneficiaria de una ayuda del MECyD para la realización de estancias breves en el extranjero, por Resolución de 6 de marzo de 2014 (BOE-A-2014-2814 de 15 de marzo). Agradezco al Dr. Walter Aaron Clark, director del *Center for Iberian and Latin American Music* de Riverside, University of California, el haberme facilitado el acceso al legado de Joaquín Nin, y por sus inestimables consejos durante mi estancia en UCR bajo su tutela (22 de abril-22 de julio 2014). Expreso mi gratitud a Anne Gayle Nin y a su esposo David Rosenkrantz, por la cálida acogida que me brindaron en San Francisco, así como al personal del *Department of Special Collections & University Archives*, en especial a Sarah M. Allison y a Melisa Conway. A los expertos Josie Arreola, Christopher Martone, María Manzo y Dylan James, por el tiempo y la dedicación que invirtieron en mis consultas. A Joshua Brown y al grupo de jóvenes de St. Andrew Newman Center Catholic Community.

lo armónico y lo tímbrico) y elementos del neoclasicismo en lo morfológico. De esto se infiere su interés por divulgar el patrimonio popular y de tradición culta, con o sin elementos visibles del lenguaje de vanguardia, pero identificativos y representativos de lo nacional español. En dicho interés se percibe su inclinación hacia el canto popular, plasmado en la labor compositiva, escritos teóricos y conciertos realizados, así como la edición y grabación de este repertorio.

Dado que no es posible abarcar en escasos folios la amplia gama de tendencias en la creación de Nin y cómo se interrelacionan sus ideas estéticas y su labor musicológica, su actividad editora e interpretativa, nos centraremos en una selección de textos literarios y musicales en torno a una obra paradigmática dentro de su producción: *Vingt chants populaires espagnols*.³ Dicha obra está integrada por un ciclo de veinte canciones representativas de gran parte de las regiones españolas. Fue publicada en Francia entre 1923 y 1924, reeditándose en varias ocasiones, debido a la trascendencia que adquieren estas canciones desde su primera audición pública —la que antecede o se ejecuta aparejada a la edición de las mismas—, y su posterior grabación.

De lo español a lo universal: el universo creador de Nin

La lectura crítica de las partituras de Nin, las notas explicativas a sus programas de conciertos y los prefacios documentales a sus obras y estilizaciones, entre otros, denotan que desde un primer momento este intérprete y compositor se propuso la asimilación de la “música popular española” como una cuestión de esencias, a fin de legitimar el valor artístico y cultural de los cantos populares como expresión nacional. El propio Nin enfatizó que “la asimilación preliminar de la substancia popular es necesaria para la producción de auténticas expresiones de música nacional”.⁴

Según queda constatado en las fuentes documentales examinadas, las primeras incursiones de Nin en el terreno compositivo se remontan a 1912, cuando se anuncia la composición de un *mimo-drama* lírico en tres actos. En la *Revista Musical* (Bilbao) se detalla el estado en que se encontraba la obra y su posible estreno en Berlín:⁵

Nuestro colaborador señor Nin, no bastándole ya los campos de la virtuosidad (en el buen sentido de la palabra), de la musicografía y de la didáctica, ha pasado también al de la composición. Actualmente termina un mimo-drama lírico en tres actos, cuyo escenario es de la señorita Luisa Barraud, de Berlín. El asunto es español y la música esencialmente española, pues Nin, ferviente defensor del nacionalismo en arte, quiere probar que, como Albéniz, puede vivirse largo tiempo en el ambiente de un país extranjero y deberle lo mejor de su cultura, sin abdicar de las tradiciones patrias.

La obra, que aún no lleva título, se estrenará, según todas las probabilidades en la temporada próxima.

³ Joaquín Nin, *Vingt chants populaires espagnols* (París: Max Eschig, 1923-4), premier cahier 1923; deuxième cahier 1924, “stylisés chant et piano et précédés d’un étude sur le chant populaire espagnol”. C.f. *Oeuvres et travaux de Joaquín Nin, édités ou en dépôt chez Max Eschig Cie. (MXE), quatrième édition, avril 1926.*

⁴ Joaquín Nin, “Dos audiciones de música española antigua y moderna”, Bilbao, Sociedad Filarmónica, 23 y 25 de abril de 1927, año XXXI, conciertos XXI-XXII. Comentarios sobre las obras inscritas en estos Programas: *Cantos populares españoles estilizados por Joaquín Nin. Veinte Cantos en dos cuadernos editados por la Casa Eschig, París*, p. 10. Archivo documental de la Sociedad Filarmónica de Bilbao.

⁵ “Noticias”, *Revista Musical* (Bilbao) 4, no. 4 (abril 1912): 103.

Sin embargo, ésta no parece haber sido su primera obra, ya que en carta enviada a Felipe Pedrell — fechada el 31 de diciembre de 1907— Nin declara haber dejado “a un lado la composición, por falta de tiempo,”⁶ tiempo que ha dedicado a la labor musicológica e interpretativa según se infiere en la carta. A ello ha de agregarse que Adolfo Salazar en 1917, citando el texto *La musique française contemporaine*⁷ de Georges Jean-Aubry, expresa que: “como compositor [Nin] ha escrito algunos trozos para piano y un mimodrama en tres actos”.⁸ El conocimiento de este mimodrama evidencia la labor compositiva de Nin como una actividad anterior a la documentada en 1923, cuando se publican diez canciones de concierto pertenecientes a su colección en dos volúmenes *Vingt chants populaires espagnols*.⁹

Si bien no se ha localizado la partitura, ni críticas de su puesta en escena, este mimodrama titulado *L'Autre* podría considerarse una obra pionera en su trayectoria compositiva. La *Revista Musical Hispano-Americana*, en su edición de enero de 1914, refiere el estreno en la Ópera Cómica de París el 29 de diciembre de 1913 de *La vida breve* de Manuel de Falla, ópera en dos actos.¹⁰ Según el hispanista Henri Collet, por ese motivo, Falla pidió a Nin que escribiera un mimodrama en tres actos para que sirviera de apertura de telón,¹¹ posiblemente con evocaciones tonadillescas en la composición musical.

Dentro de la creación musical de Nin, *L'Autre* es una obra de juventud que prelude su filiación a la ideología nacionalista a la que se adscribió como músico, interés evidenciado antes de 1907 a través de su labor,¹² y motivado por la influencia de Felipe Pedrell, entre otros, que por esa misma época se interesaban por retomar elementos populares dentro de su creación musical como exponentes de lo nacional. Nin reconoce ese camino transitado por Pedrell, al hacer referencia al manifiesto *Por nuestra música* (1891)¹³ en un artículo que publica en *Le Courrier Musical*, el 1 de febrero de 1905:¹⁴

⁶ Carta manuscrita de Joaquín Nin a Felipe Pedrell. Saint-Cloud, 31 de diciembre de 1907. Biblioteca de Catalunya, *Fons Felip Pedrell*, topográfico M. 964.

⁷ Cfr. Georges Jean-Aubry, *La musique française d'aujourd'hui* (París: Perrin, 1916), 278-290. Prólogo de Gabriel Fauré.

⁸ Adolfo Salazar, “Artistas españoles contemporáneos: Joaquín Nin”, *Revista Musical Hispano-Americana* 9, no. 4, IV época (mayo 1917): 3-4.

⁹ Nin, *Vingt chants*, op. cit.

¹⁰ Cfr. Vicente Arregui, “La Vida Breve. Drama lírico de Manuel de Falla”, *Revista Musical Hispano-Americana* 6, no. 1, II época (enero 1914): 4-6.

¹¹ “Sans parler d'une œuvre de jeunesse, *L'Autre*, un mîmo-drame en trois actes que Falla lui-même n'hésita pas a proposer a l'Opéra-Comique de Paris, en 1914, juste avant la guerre, [...] pour servir de lever de rideau a sa *Vie Breve*”. C.f. Henri Collet. “Joaquín Nin: compositeur, pianist et musicographe”, en *Joaquín Nin: La presse dit* (París: MXE, 1930), 10.

¹² Cfr. Carta manuscrita de Joaquín Nin a Felipe Pedrell. Saint-Cloud, 31 de diciembre de 1907. Biblioteca de Catalunya, *Fons Felip Pedrell*, loc. cit.

¹³ Cfr. Felipe Pedrell, *Por nuestra música. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una Escuela lírico nacional* (Barcelona: Imprenta de Henrich y C^a, 1891), 486.

¹⁴ Joaquín Nin, “Un compositeur espagnol: M. Felipe Pedrell”, *Le Courrier Musical* 8, no. 3, nueva serie (febrero 1905): 70-71. “... il ne s'agit pas seulement d'écrire un drame lyrique sur un sujet tiré de notre histoire ou de nos légendes, non plus que de l'écrire en castillan, ou d'y semer des thèmes populaires... Por qu'une école lyrique soit vraiment nationale il faut qu'elle réunisse tout ce que la nation possède en propre: la tradition constante, les caractères généraux et permanents... l'expression harmonieuse de toutes les passions de la race”.

no se trata de escribir un drama lírico sobre un tema extraído de nuestra historia o de nuestras leyendas, ni basta con escribirlo en castellano, ni tampoco de intercalar temas populares. Para que una escuela lírica sea realmente nacional, tiene que reunir todo lo que una nación posee como propio: la presencia constante de las tradiciones, las características generales y permanentes..., la expresión armoniosa de todo el enardecimiento de la raza.

L'Autre no pasó de ser un proyecto compositivo. César Pérez Sentenat (1896-1973),¹⁵ discípulo cubano de Nin, refiere en una conferencia pronunciada con posterioridad a la muerte del Maestro que: “El estallido de la primera Guerra Mundial dejó trunca esa aspiración”.¹⁶

La urgencia de Nin por penetrar en la savia popular española a través de expresiones de canto y baile portadoras de una identidad cultural, queda explicitada en los siguientes términos:¹⁷

Imagínese V. que estoy reuniendo datos para un artículo sério (sic.) sobre el canto y la danza popular en España. Tengo mucho ya, pero me falta quizás otro tanto. Y á (sic.) mí me pasa lo que á casi todos mis compatriotas: lo que menos sé es lo mío, lo de mi casa. He estudiado en Francia, seriamente, lo que á Francia atañe. [...] Pero los años pasan y sigo ignorando la España y lo que de ella saber debiera, solo fuera por respeto á la tradición. Y hoy que me hallo de España más lejos todavía, siento más y más mi terrible ignorancia.

Desalentado recurrí á mi pequeña biblioteca, que empieza á existir, á crecer, ya que contendrá pronto unos 2.000 volúmenes, de los cuales 1.500 sobre música. Pero ay del ay!...Qué tristeza!...Qué desolación!... Qué soledad!... Y qué desidia la mía más culpable!...

No tengo nada; nada sobre España!... [...]

Tenga V. lástima de este desterrado que no desea sinó (sic.) estudiar y aprender, y que sinceramente se arrepiente de haber durante tantos años echado en olvido la pobre España, á quien tanta falta hacen buenos servidores...

[...]

[¿] Dónde hallar datos sobre la antigua y curiosa *danza prima* de Galicia, que cita V. en su Diccionario? [...]

[...] En las obras especiales francesas y alemanas que poseo, España se halla relegada al más desesperante de los olvidos.

[¿] Cómo saber qué clase de danza es la charrada de Salamanca?... [¿] Dónde hallar cantos populares aragoneses, sin ir á Aragón?... [¿] Dónde hallar una jota auténtica?... [¿] Cómo procurarme algunas danzas y algunos aires de Extremadura...?

¹⁵ Compositor, pianista y pedagogo. Estudió con Nin en París durante nueve años, desde 1913 hasta 1922. Cfr. César Pérez Sentenat. “El maestro Nin visto por un discípulo”, *Pro-Arte Musical* 2, no. 2, II época (octubre 1950): 13-19; 28.

¹⁶ Charla mecanografiada con anotaciones autógrafas (inédita): “Joaquín Nin Castellanos: músico cubano-español. El pianista, el maestro, el pensador, el compositor”. César Pérez Sentenat, Centro de investigaciones de la Cultura (antiguo Lyceum), El Vedado, 12 de febrero de 1969. Archivo y Biblioteca “Odilio Urfé” del Museo Nacional de la Música de Cuba, Fondo César Pérez Sentenat, nº 65/1129, caja 1.

¹⁷ Carta mecanografiada con anotaciones autógrafas de Joaquín Nin a Felipe Pedrell. Berlín, 13 de agosto de 1908. Biblioteca de Catalunya. *Fons Felip Pedrell*, loc. cit.

Con este interés investigativo Nin se impregnó del patrimonio histórico y popular hispano en busca de aspectos de identidad musical. Ello tendría un mayor énfasis en la recuperación de algunas tradiciones populares —o su renovación a partir de su armonización dentro de un lenguaje musical de concierto—, evidentes en la recurrencia a formas, géneros y materiales musicales que identifican las distintas regiones españolas, su examen y evocación en correspondencia con sus respectivas tradiciones folclóricas y populares. Al igual que ocurre en otros países, la heterogeneidad regional hispana constituye un mosaico cultural que obliga a una selección o, como es el caso de Nin, al intento de reflejar en su obra creativa una idea o imagen de esa diversidad musical. Consciente de esa problemática, Nin integró en su creación elementos populares y tradicionales de varias provincias españolas, con un lenguaje contemporáneo.

Lo identitario en su proyección artística: el canto popular

El trabajo de Nin en torno al canto popular, su estudio, difusión y preservación no es una acción aislada en el contexto español de entonces; es una continuación de la labor iniciada por quienes le precedieron buscando una solución para el problema de la música española: devolverle su reconocimiento internacional desde el acento nacional. Su aporte radica en una gradual y depurada asimilación de los cantos populares de diversas regiones españolas mediante su edición, grabación e interpretación, haciéndolos “sustancia” de la música de concierto. La difusión de ese repertorio trasciende las fronteras españolas y se da a conocer también en Cuba, por Nin y por su discípulo César Pérez Sentenat. Gracias a las cantantes Carmelina Santana, Carmen Cassuso y María Remolá, junto a los pianistas Alfredo Levy y Francisco Godino, se realizan en la Isla conciertos históricos de música española, los cuales suscitan el interés de los críticos sobre determinados compositores y obras.

Los procedimientos empleados por Nin en la reivindicación del canto popular son diversos: estilizaciones y adaptaciones son los más comunes. Para el esclarecimiento de ambos proceder se han tenido en cuenta las características que se deducen de sus obras y cómo él mismo explica cada caso en los prólogos a las mismas. En este sentido, se entiende por estilización la “*adaptación de la obra a un nuevo ambiente*”,¹⁸ según su propia definición (del ámbito popular o tradicional al de concierto). La estilización implica, de esta manera, la inclusión de aspectos creativos en el acompañamiento que se añade a la pieza original.

El propio Nin refiere en el prólogo a la edición de *Vingt chants populaires espagnols* que estos: “No son [...] armonizaciones, [...] sino estilizaciones o, si se quiere, melodías para canto y piano a base de temas populares. El ejemplo de Manuel de Falla debía cundir”.¹⁹ Sus palabras dejan entrever que ya entonces, en la década de los veinte, conocía a fondo las músicas regionales de España, sus peculiaridades, formas de interpretación e instrumentos típicos con que se ejecutaban en sus ambientes locales.

En dicho prólogo se observa cómo el propio Nin tiene interés en especificar que su objetivo no es “armonizar” estos cantos, sino estilizarlos. El término estilización es ampliado por él en uno de los

¹⁸ Nin, “Dos audiciones de música española”, 10.

¹⁹ Joaquín Nin, “Prélude a *Vingt chants populaires espagnols*”. *Vingt chants populaires espagnols* (París: MXE, 1926), quatrième édition.

programas de concierto efectuado en la Sociedad Filarmónica de Bilbao (23 de abril de 1927), en el que se aprecia la hondura del significado que el compositor otorga a esta expresión:²⁰

Del mismo modo que se estilizan, adaptándolos, los valores de un paisaje que se reduce y fija en un lienzo, o los de un acontecimiento histórico que se transporta a la escena, asimismo —sin que la comparación pretenda ser exacta— la canción popular, considerada como documento artístico, como instrumento cultural, como elemento de expresión nacional, exige, al abandonar su auténtico medio ambiente original, su lugar y su tiempo, el artificio de la estilización, sinónimo de *adaptación a un nuevo ambiente*.

Esta “adaptación a un nuevo ambiente” podría, además, ser un indicio de identidad cultural por medio de la música en lo referente a las diversas regiones socioculturales a que refieren esos cantos populares. Nin conocía las peculiaridades regionales de España y, por ello, su propósito era acercar esas regiones mediante la revitalización de sus cantos populares en un ciclo donde se reconocen características comunes en la armonización y utilización de recursos tímbricos, aunque cada pieza es, en sí, una obra independiente. Al respecto puntualizó:²¹

Hoy incumbe, al armonizador, la evocación del medio en que debe *situarse* el canto popular y también la de su significación, la de su finalidad y la de las circunstancias de ambiente en que suele o solía oírse. Evocar, pues, y no *reproducir* o *imitar*; es decir: *estilizar* cada canción, sacar de cada una de ellas un estilo propio y con ese estilo tratar *una sola canción*; tal es la norma actual del armonizador, trabajo de compositor más que de simple armonista.

En este sentido, es pertinente traer a colación el criterio de Ilza Nogueira, una de las musicólogas latinoamericanas actuales que se acerca a la estilización en la labor compositiva de músicos latinoamericanos. Su definición de estilización es útil a los efectos del estudio de *Vingt chants populaires espagnols*, y aclaratorio para entender los posibles procedimientos empleados por Nin en este ciclo.

Nogueira define la estilización como un procedimiento que “se mantiene fiel al paradigma inicial, sin traicionar la organización ideológica del sistema, como sucedería en la parodia. Innovando sin subvertir, pervertir o invertir el sentido, posibilita la introducción de un tratamiento personal en el discurso, de una reforma, sin modificación esencial de la estructura. Incorpora, por lo tanto, una actitud creativa”.²²

Esta actitud creativa a la que alude Nogueira es apreciada en varios sentidos dentro de las estilizaciones de los cantos populares realizadas por Nin. Por una parte, esos cantos populares son reformados al ser convertidos en piezas de concierto mediante la transformación del lenguaje

²⁰ Nin, “Dos audiciones de música española”, 10.

²¹ *Ibid.*, 10.

²² Ilza Nogueira, “El mestizaje intertextual en la música contemporánea: un estudio de caso”, *Boletín Música* (Casa de las Américas) 8 (2002): 33.

musical, trasplantando giros melódicos, rítmicos y armónicos propios de los instrumentos acompañantes en el ámbito popular a la expresión y técnica de la voz, como sucede en el ciclo para voz y piano de 1923. Por otra parte, se produce luego una readaptación de estos cantos a formatos diferentes (coro femenino-piano, violín-piano, violoncello-piano, piano solo, orquesta), con lo que se renueva el lenguaje musical para ajustarlos a las voces (dos sopranos, mezzo-soprano y contralto), instrumentos solistas (violín, violoncello, piano) en las obras que aparecen bajo el título de *Chansons populaires espagnoles* (coro femenino y piano, 1926);²³ *Chants d'Espagne* (violín y piano, 1926),²⁴ (violoncello y piano, 1927);²⁵ *Suite espagnole* (violín y piano, 1928),²⁶ (violoncello y piano, 1930)²⁷ y *Trois danses espagnoles* (piano 1938);²⁸ entre otras concebidas para mezzo-soprano y orquesta.²⁹ Por otra parte, destacan las adaptaciones *La Vierge au Calvaire* (estampa andaluza) para soprano, coro femenino y piano (1932)³⁰ y *Cantilène asturienne* para violín y piano (1934).³¹

²³ Joaquín Nin, *Chansons populaires espagnoles* para coro femenino y piano (1926). I. “Castellana”, II. “Catalana”, III. “Gallega” y IV. “Asturiana”. Con dedicatoria a Alma Swoboda “en souvenir de la première audition de ces choeurs à Prague”. Versión francesa de Henri Collet (París: MXE, 1927). La primera pieza se corresponde con la “Tonada de la niña perdida” del primer cuaderno de *Vingt chants populaires espagnols*. Las restantes adoptan elementos melódico-rítmicos del “Villancico catalán”, la “Segunda canción gallega” y “Asturiana”, provenientes del segundo cuaderno.

²⁴ Joaquín Nin, *Chants d'Espagne* para violín y piano (1926). I. “Montañesa (Castille)”, II. “Tonada murciana (Murcie)”, III. “Saeta. Invocation (Andalousie)” y IV. “Granadina (Andalousie)”, en colaboración con Paul Kochanski. Con dedicatoria a Madame Paul Kochanska (París: MXE, 1926). Se trata de adaptaciones realizadas a cuatro piezas contenidas en el primer cuaderno de *Vingt chants populaires espagnols*: “Montañesa (Castilla)”, “Tonada del Conde Sol (Murcia)”, “Saeta (Andalucía)” y “Granadina (Andalucía)”.

²⁵ Joaquín Nin, *Chants d'Espagne* para violoncello y piano (1927). Comprende las mismas piezas que el anterior ciclo para violín y piano. Version pour Violoncelle d'après celle pour violon de Paul Kochanski”. Con dedicatoria a Gaspar Cassadó “en souvenir de la première audition de ces “Chants” à Liège (París: MXE, 1927).

²⁶ Joaquín Nin, *Suite espagnole* para violín y piano (1928). I. “Vieja Castilla”, II. “Murciana”, III. “Catalana” y IV. “Andaluza”. Con dedicatoria a Pierre Lepetit (pieza I), a André Asselin (pieza II), a Edouard Appia (pieza III) y a Paul Kochanski (pieza IV) (París: MXE, 1929). En la primera de las piezas es constatable la “Tonada de Valdovinos” del primer cuaderno de *Vingt chants populaires espagnols*. La segunda está inspirada en el “Paño murciano”, la tercera en el “Villancico catalán” y la cuarta en “El vito” (estas tres últimas del segundo cuaderno).

²⁷ Joaquín Nin, *Suite espagnole* para violoncello y piano (1930). I. “Vieja Castilla”, II. “Murciana”, III. “Asturiana” y IV. “Andaluza” (París: MXE, 1930). En esta versión para violoncello, dedicada a Antonio Sala, Nin acude a la “Tonada de la niña perdida” (I cuaderno), y al igual que sucede en el formato violín y piano se mantienen el “Paño murciano” y “El vito”, sustituyéndose el canto de Cataluña (III. “Catalana”) por “III. Asturiana”, procedente de la pieza homónima de *Vingt chants populaires espagnols*.

²⁸ Joaquín Nin, *Trois danses espagnoles* para piano (1938). I. “Murcienne”, II. “Andalouse” y III. “Deuxième danse ibérienne” (París: MXE, 1939). Al concebir este ciclo, dedicado “à María Luisa, toujours présente en mon coeur”, Nin retoma tres piezas del II cuaderno de los cantos populares: “Paño Murciano”, “El vito” y “Polo”, reelaborando los materiales musicales y adaptándolos al piano.

²⁹ Las piezas “Malagueña” y “Paño Murciano” se grabaron en versión orquestal con la colaboración de Miguel Fleta (tenor) y la discográfica Gramophone. Véase “Disques de Joaquín Nin” (con anotaciones autógrafas). UCR.SC&A, Coll. 076, box 7, folder *Joaquín Nin: Important Biographical Material*. Las partituras “Granadina”, “El vito” y “Polo” para dicho formato se conservan en la Deutschen Nationalbibliothek, Ref. 400481669, 400634945 y 400481677.

³⁰ Joaquín Nin, *La Vierge au Calvaire* para soprano, coro femenino y piano (1932). Con dedicatoria a Vera Janacopoulos. Traducción al francés por Henri Collet (París: MXE, 1937). Basada en la “Saeta” del primer cuaderno de *Vingt chants populaires espagnols*.

³¹ Joaquín Nin, *Cantilène asturienne* pour violon et piano (1934). Concebida en homenaje a Carmen Forté y digitada por Jeanne Bachelu (París: MXE, 1936). Basada en la pieza “Asturiana” de *Vingt chants populaires espagnols* (II cuaderno).

Estilización original	Contenido	Adaptaciones	Contenido
Vingt chants populaires espagnols (voz y piano) I vol. 1923— II vol. 1924.	I. Tonada de Valdovinos (Castilla)	Chansons populaires espagnoles para coro femenino-piano (1926)	I. Castellana
	II. Cantar (Castilla)		II. Catalana
	III. Tonada de la niña perdida (Castilla)	Chants d’Espagne para violín y piano (1926)	III. Gallega
	IV. Montañesa (Castilla)		IV. Asturiana
	V. Tonada del Conde Sol (Murcia)		I. Montañesa
	VI. Malagueña (Andalucía)		II. Tonada murciana
	VII. Granadina (Andalucía)	Chants d’Espagne para violoncello y piano (1927)	III. Saeta
	VIII. Saeta (Andalucía)		IV. Granadina
	IX. Jota tortosina		I. Montañesa
	X. Jota valenciana		II. Tonada murciana
XI. Primera canción gallega	Suite espagnole para violín y piano (1928)	III. Saeta	
XII. Segunda canción gallega		IV. Granadina	
XIII. Tercera canción gallega		I. Vieja Castilla	
XIV. Asturiana		II. Murciana	
XV. Paño murciano (Murcia)	Suite espagnole para violoncello y piano (1930)	III. Catalana	
XVI. Villancico catalán		IV. Andaluza	
XVII. El canto de los pájaros (Cataluña)		I. Vieja Castilla	
XVIII. El vito (Andalucía)		II. Murciana	
XIX. Canto andaluz	Cinq commentaires para violín y piano (1928)	III. Asturiana	
XX. Polo (Andalucía)		IV. Andaluza	
			I. Sobre un tema de Salinas basado en la “Tonada de Valdovinos” de <i>Vingt chants...</i>
		La Vierge au Calvaire (estampa andaluza) para soprano, coro femenino y piano (1932)	Basada en “Saeta” de <i>Vingt chants...</i>
		Cantilène asturienne para violín y piano (1934)	Basada en “Asturiana” de <i>Vingt chants...</i>
		Trois danses espagnoles para piano (1938)	I. Danse Murcienne II. Danse Andalouse III. Deuxième danse ibérienne

Tabla 1: Obras adaptadas a otros formatos que contienen cantos derivados de *Vingt chants populaires espagnols*

Aunque la adaptación se efectúa sin que se pierda la esencia de la primera estilización para voz y piano, a diferencia de ésta última, la posterior adaptación del canto popular se concibe como el traslado de una estilización a un formato instrumental diferente. En este caso, variando elementos musicales discretos que se relacionan, sobre todo, con las características tímbricas de los nuevos

formatos, como sucede con los ciclos que contienen cantos derivados de *Vingt chants populaires espagnols*.

Tres piezas para cuarteto de laúdes tituladas “De Murcia”,³² “D’Andalousie”³³ y “De Castille”,³⁴ dedicadas al Cuarteto Aguilar³⁵ en 1928, aparecen reiteradamente en los conciertos ofrecidos por dicha agrupación en escenarios de Estados Unidos, Argentina, España y otras ciudades europeas entre 1929 y 1931. Si bien no se han localizados los manuscritos³⁶ o ediciones de este repertorio, en 1932 Nin realizaría una versión exclusiva de “Tonada Murciana,” obra que se estrenó en el Teatro Odeón de Buenos Aires durante la temporada de conciertos del año 1932.³⁷ Esta tonada, alusiva a la región de Murcia, “ha sido transcrita para cuarteto de laúdes por [Nin], quien ha

³² Ejecutada por el Cuarteto Aguilar en conciertos tales como: 1) “Third Concert The Aguilers”. The Berkeley Musical Association, twenty-first season 1930-1931. University of California, Harmon Gymnasium, 22 de enero de 1931. A.M.F. Sig. FE 1931-008. 2) “The Aguilar Lute Quartet from Spain”. Tenth Season, 1931. Terrace Ballroom, Fairmont Hotel. The Alice Seckel’s Matinee Musicales. C.A., San Francisco, 26 de enero de 1931. A.M.F., Sig. FE 1931-009. 3) “Spanish Lute Quartet”, O.N.S. Auditorium, Salem. Oregón, 29 de enero de 1931. A.M.F., Sig. FE 1931-010. 4) “Aguilar Lute Quartet”, Post Street Théâtre, Artist Concerts Series. Washington, Spokane, 31 de enero de 1931. A.M.F., Sig. FE 1931-011. 5) “The Aguilers. Spanish Lute Quartet”. Portland, Oregón, 2 de febrero de 1931. A.M.F., Sig. FE 1931-014. En todos éstos se interpretó el mismo programa, que contemplaba obras de Couperin, M. Albéniz, I. Albéniz, Mozart, E. Halffter, Turina, Falla y Nin. Igualmente, “De Murcia” fue incluida reiteradas veces en escenarios de España, contándose, entre otras, las actuaciones ofrecidas el 29 de abril de 1933 en la Sociedad Filarmónica de Palencia y el 3 de mayo de 1933 en el Gran Teatro de Huelva. El programa de la sociedad palentina certifica que los miembros del Cuarteto Aguilar, “antes de hacer su presentación en París, [buscaron] la protección de Nin, [quien] después de oírlos exclama: No necesitan ustedes la protección de nadie, somos nosotros los compositores quienes necesitamos intérpretes como ustedes”. Notas al programa: “El laúd y el Cuarteto Aguilar”, Sociedad Filarmónica de Palencia, Teatro Principal, año XVII, concierto n° 118 y 5to de la temporada 1932-1933, 29 de abril de 1933. Fundación Juan March, *Legado Joaquín Turina*, colección digital: <<http://digital.march.es/turina/es/fedora/repository/jt%3A31751>> (acceso: 14 de septiembre de 2015). En el caso de la actuación referida en Huelva, bajo la égida de la Asociación de Cultura Musical, se incide en la consideración que tuvo el Cuarteto Aguilar, cuyo éxito, según Nin, “es conocido en todo el mundo”. Notas al programa de mano: “Cuarteto Aguilar (laúdes españoles)”, año V, concierto n° 7, Gran Teatro, Huelva, 1932-1933. Fundación Juan March, *Legado Joaquín Turina*, colección digital: <<http://digital.march.es/turina/es/fedora/repository/jt%3A31849>> (acceso: 14 de septiembre de 2015).

³³ Pieza incluida en los conciertos celebrados los días 7 y 16 de febrero de 1931. El primero con obras de Croft, J. S. Bach, Mondino, Albéniz, Turina, Stravinsky, Falla y Nin, en The Instituto of Arts and Sciences, New York, Columbia University, A.M.F., Sig. FE 1931-015. El segundo estuvo constituido por piezas de Antonio Soler, Haydn, J. S. Bach, Mozart, Granados, Albéniz, Turina, Falla y Nin. Véase The Aguilers Spanish Lute Quartet (instrumental ensemble originated by the Aguilers). Eastern Association on Indian affairs. New York, The Park Lane, A.M.F., Sig. FE 1931-019. Posteriormente, “D’Andalousie” se interpretó en Pasadena, Community Playhouse, el 10 de enero de 1932. Programa de mano, Coleman Chamber Concerts, season of 1931-1932. Fundación Juan March, *Legado Joaquín Turina*, colección digital: <<http://digital.march.es/turina/es/fedora/repository/jt%3A26431>> (acceso: 14 de septiembre de 2015).

³⁴ Esta pieza permanece vigente en el repertorio del actual Cuarteto Aguilar, conformado por un grupo de laudistas españoles: Antonio Navarro, Esther Casado, Luis Miguel Lara y Pilar Barón. Véase “El Cuarteto Aguilar y la Generación del 27”, en: <<http://www.cuartetoaguilar.com/#generacion-del-27/c237j>> (acceso: 29 de agosto de 2015).

³⁵ Integrado por Ezequiel Aguilar, ejecutante de laúdín; José (Pepe) Aguilar: laudéte; Elisa Aguilar: laúd y Francisco (Paco) Aguilar: laudón.

³⁶ “Obras inéditas”: 1) *De Murcia*, 2) *De Andalucía*, 3) *De Castilla*, para el Cuarteto de Laúdes Españoles ‘Aguilar’. *Obras y trabajos de Joaquín Nin* (París: MXE, edición para la América Latina, febrero 1939). UCR.SC&A, Coll. 076, box 7, folder *Joaquín Nin: His collected works published by Editions Max Eschig in Paris*.

³⁷ Programa de mano: “Los Aguilar (cuarteto de laúdes españoles)”, Buenos Aires, Teatro Odeón, temporada de 1932. Fundación Juan March, *Legado Joaquín Turina*, colección digital: <<http://digital.march.es/turina/es/fedora/repository/jt%3A831>> (acceso: 29 de agosto de 2015).

considerado que el esfuerzo de los hermanos Aguilar por la resurrección del laúd es uno de los más valiosos aportes que se hayan realizado en España para enaltecer y dignificar el arte musical”.³⁸



Fig. 1: Joaquín Nin y el Cuarteto Aguilar en París, 1929 (UCR.SC&A, Coll. 076, box 5).

Dada la estrecha relación entre sus facetas investigativa, compositiva e interpretativa, buena parte de la producción musical de Nin, ya sea estilización, adaptación o composición original, fue divulgada en conciertos, ediciones y grabaciones musicales³⁹—con la colaboración de figuras importantes del entorno cultural español como Antonia Mercé (bailarina y coreógrafa), Alicita Felici (soprano), Jeanne Gautier (violinista) y Miguel Benois-Kousnezoff (tenor), entre otros artistas—, siendo acogida con numerosas y favorables críticas. En opinión de Salazar, Nin “no se limita a una transcripción ciega del canto popular, sino que lo estiliza y crea, sobre la base que ofrece, una obra de arte”.⁴⁰ Su labor interpretativa fue bastante extensa y diversa en cuanto a escenarios, destacándose su interés por llevar a París el repertorio español en su más amplio espectro: desde lo andaluz hasta lo asturiano, pasando por lo castellano, lo catalán y lo vasco.

³⁸ Programa de mano: “Cuarteto Aguilar. Laúdes españoles”. Rosario, Sala de la Biblioteca Argentina, 24 de agosto de 1932, reunión n° 432. Notas al programa: “Joaquín Nin y Castellanos”, 241-242. Obras de E. Halffter, Turina, Strawinsky, Schelling, Falla y Nin. Fundación Juan March, *Legado Joaquín Turina*, colección digital: <<http://digital.march.es/turina/es/fedora/repository/jt%3A36728>> (acceso: 28 de julio de 2015).

³⁹ “Disques de Joaquín Nin” (con anotaciones autógrafas). UCR.SC&A, Coll. 076, box 7, folder *Joaquín Nin: Important Biographical Material*.

⁴⁰ Adolfo Salazar, “La vida musical: Un viejo capítulo en la historia de la música española (I)”, *El Sol*, año X, no. 2.855 (29 de septiembre de 1926): 4.

En torno a *Vingt chants populaires espagnols* (1923)

En la primera audición de *Vingt chants populaires espagnols*, ocurrida en París, Théâtre des Champs-Élysées (22 y 29 de noviembre de 1923), algunas de las piezas estrenadas por María Barrientos, acompañada al piano por Joaquín Nin, anteceden a la publicación de las mismas. Un ejemplo lo constituye el canto andaluz “Polo”,⁴¹ que sería editado al año siguiente. Asimismo, durante el “Deuxième Festival de Musique espagnole”⁴² se dieron a conocer *Huit chansons populaires* que pertenecen, según el programa, al primer cuaderno de una colección de veinte cantos:⁴³ dos con el título “Galicienne;” “Chanson du Comte Sol,” “Malagueña,” “Montagnarde,” “Saeta,” “Jota tortosina” y “Jota valenciana”.⁴⁴ Las tituladas “Galicienne,” bajo el apelativo de “Tres canciones gallegas” —ya que agrega una tercera estilización con el mismo nombre— se incluyeron, al igual que el “Polo,” en el segundo cuaderno impreso por Max Eschig en 1924, el cual Nin venía perfilando desde julio de ese año.⁴⁵

En su conjunto, los *Vingt chants populaires espagnols*, calificados “de relieve singular por su hispanismo y su novedad”,⁴⁶ fueron concebidos antes de constituirse los festivales de música española en París, previéndose, quizás, la participación de la danza en ellos. Esto se infiere de una carta dirigida a Antonia Mercé, con fecha 7 de mayo de 1923: “Del nuevo cuaderno de melodías españolas que he terminado [...] hay tres extremadamente danzables, breves, y rotundas en el sentido de la “afirmación” fuerte y viril”.⁴⁷

⁴¹ Programa de mano: Théâtre des Champs-Élysées. Premier Concert, 22 de noviembre de 1923. UCR.SC&A, Coll. 076, box 8, loc. cit. La estilización de “Polo” fue realizada “libremente”, teniendo en cuenta la versión ya popularizada por Manuel García (1775-1832). Se ejecutaron primera vez *Cinq Tonadillas anciennes*, cuyas líneas melódicas corresponden a Guillermo Ferrer, Pablo Esteve y Blas de Laserna; piezas que formarían parte de la colección *Classiques espagnols du chant* publicada por Nin con auspicio de la Casa Eschig en 1926. El programa abarcaba otros estrenos: *Deux chants populaires basques* de José Antonio de Donostia; *Deux Mélodies inédites* (“No lloréis ojuelos” y “Cantar”) de Granados y la *Sonate pittoresque*, de Turina. La sesión, que incluía sonatas de Antonio Soler y Mateo Albéniz, cerró con las *Sept chansons populaires* de Falla, integradas por: 1) “El paño moruno”, 2) “Seguidilla murciana”, 3) “Asturiana”, 4) “Jota”, 5) “Nana (berceuse)”, 6) “Canción” y 7) “Polo”.

⁴² “Le Deuxième Festival de Musique espagnole donné par María Barrientos et Joaquín Nin aura lieu le Jeudi 29 Novembre à 21 heures”. C.f. *Nos programmes*. Théâtre des Champs-Élysées. Premier Concert, 22 de noviembre de 1923. UCR.SC&A, Coll. 076, box 8, folder *Concert programs of José Joaquín Nin Castellanos*.

⁴³ “Oeuvres de Joaquín Nin. Max Eschig et Cie, Éditeurs de Musique. París. *Vient de paraître*. Premier Recueil de la collection de *Vingt Chants populaires espagnols* (ce premier recueil contient les huit chants populaires que María Barrientos et Joaquín Nin donnent en première audition ce soir)”. Listado de obras anexo a los programas ofrecidos por Nin y María Barrientos en el Théâtre des Champs-Élysées, los días 22 y 29 de noviembre de 1923. UCR.SC&A, Coll. 076, box 8, loc. cit.

⁴⁴ *Huit Chansons populaires*: a) “Galicienne”, b) “Galicienne”, c) “Chanson du Comte Sol”, d) “Malagueña”, e) “Montagnarde”, f) “Saeta”, g) “Jota tortosina” y h) “Jota valenciana” (première audition). C.f. Théâtre des Champs-Élysées. Second Concert, 29 de noviembre de 1923. UCR.SC&A, Coll. 076, box 8, loc. cit. El repertorio de nueva creación (Turina, Granados, Vives, Nin) se intercalaba con producciones ya conocidas, a cargo de Albéniz, Morera, Falla y Mompou.

⁴⁵ Cfr. Carta mecanografiada con anotaciones autógrafas de Joaquín Nin a Manuel de Falla. París, 8 de julio de 1924. Archivo Manuel de Falla (A.M.F.), carpeta de correspondencia n° 7333.

⁴⁶ Jesús A. Ribó [José Subirá], “Joaquín Nin. Pro-Arte e Ideas y Comentarios”, *Revista de ideas estéticas* 128, tomo 32 Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez (octubre-noviembre-diciembre 1974), 341.

⁴⁷ Carta mecanografiada con anotaciones autógrafas de Joaquín Nin a Antonia Mercé. Bibliothèque Nationale de France. Musée de l’Opéra, Magasin de la Réserve. *Fonds Argentina/23*. Las piezas “Paño Murciano”, “El vito” y “Polo” participan “du double caractère de chant et de danse”, según indicaciones contenidas en el citado segundo cuaderno.

THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSEES

PREMIER CONCERT

JEUDI 22 Novembre 1923, à 21 heures

PROGRAMME

1. Deux chants populaires basques PADRE SAN SEBASTIAN
(première audition)

- a Uründik ikusten dut
- b Nik baditut

Cinq Tonadillas anciennes (première audition)

- c Tirana AUTEUR INCONNU
- d El remedo del gato..... GUILLERMO FERRER
né vers 1730
- e El luto de Garrido..... PABLO ESTEVE
né vers 1735
- f Tirana BLAS DE LASERNA
né vers 1740
- g Les amantes chasqueados... BLAS DE LASERNA
(La basse de ces tonadillas réalisée par JOAQUIN NIN)
- Polo (première audition)..... MANUEL GARCIA
1775-1832
(Basse librement réalisée par JOAQUIN NIN)

MARIA BARRIENTOS

2. Sonate en ré majeur }
Sonate en ré bémol } PADRE SOLER
Sonate en fa dièse } 1729-1783

(Sonates extraites d'un cahier manuscrit et inédit, gracieusement offert par M. HENRI PRUNIÈRES à M. NIN)

- Sonate en ré MATEO ALBENZ
né vers 1770

(Sonate extraite d'un cahier manuscrit et inédit, gracieusement offert par le Père NEMESIO OTANO à M. NIN)

JOAQUIN NIN

3. Trois Tonadillas ENRIQUE GRANADOS
(dans le style ancien)

- a) La Maja dolorosa (N^{os} 1 et 3)
- b) La Maja de Goya
- c) El Callejeo

Deux Mélodies inédites (première audition) GRANADOS

- d No lloreis ojuclos.
- e Cantar.

MARIA BARRIENTOS

4. Sonate Pittoresque (prem. audition) JOAQUIN TURINA
Sanlúcar de Barrameda

- a En la Torre del Castillo.
- b Siluetas de la Calzada.
- c d La playa - Les Pescadores en Bajo de Guía

JOAQUIN NIN

5. Sept chansons populaires..... MANUEL DE FALLA

- a El pano moruno.
- b Seguidilla murciana.
- c Asturiana.
- d Jota.
- e Nana (berceuse)
- f Canción.
- g Polo.

MARIA BARRIENTOS

PIANO STEINWAY

Fig. 2: Programa. Théâtre des Champs Élysées. Premier concert, 22 de novembre de 1923
(UCR.SC&A, Coll. 076, box 8).

THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

SECOND CONCERT

JEUDI 29 Novembre 1923, à 21 heures

PROGRAMME

- | | |
|--|---|
| <p>1. <i>Poema</i> (première audition)..... JOAQUIN TURINA
 <i>a</i> Nunca olvida
 <i>b</i> Cantares
 <i>c</i> Los dos miedos
 <i>d</i> Las locas de amor</p> <p>2. <i>Dos Melodias epigramáticas</i>..... AMADEO VIVES
 (première audition)
 <i>e</i> No vayas Gil al sotillo
 <i>f</i> Ella yo y un genovès</p> <p><i>L'Émigrant</i> (première audition).... AMADEO VIVES
 MARIA BARRIENTOS</p> <p>3. Du <i>Livre d'Heures</i> (nouvelle version encore inédite)..... GRANADOS
 <i>a</i> Al Suplicio
 (à la mémoire d'André Chénier)
 <i>b</i> Invierno : muerte del ruiseñor
 (souvenir d'11.2 Novembre).
 (première audition)</p> <p><i>Escenas Románticas</i> (nouvelle version encore inédite)..... GRANADOS
 <i>c</i> Mazurka
 <i>d</i> Berceuse
 <i>e</i> Danse
 <i>f</i> Hommage à Chopin
 (première audition)
 JOAQUIN NIN</p> | <p>4. <i>Quatre Tonadillas</i>..... GRANADOS
 (dans le style ancien)
 <i>a</i> El mirar de la maja
 <i>b</i> El tralalá y el punteado
 <i>c</i> El majo tímido
 <i>d</i> El majo discreto</p> <p><i>Elegia Eterna</i> (première audition). GRANADOS
 MARIA BARRIENTOS</p> <p>5. <i>Gitanes</i>..... FRÉDÉRIC MOMPOT
 <i>Jeunes Filles au Jardin</i>..... —
 <i>Andaluza</i>..... MANUEL DE FALLA
 <i>El Puerto</i>..... ISAAC ALBENZ
 <i>Triana</i>..... — —
 JOAQUIN NIN</p> <p>6. <i>Huit Chansons populaires</i>..... JOAQUIN NIN
 <i>a</i> Galicienne
 <i>b</i> Galicienne
 <i>c</i> Chanson du Comte Sol
 <i>d</i> Malaguena
 <i>e</i> Montagnarde
 <i>f</i> Saeta
 <i>g</i> Jota Tortosina
 <i>h</i> Jota Valenciana
 (première audition)</p> <p><i>Plany</i> (plainte) chant popul. catalan ENRIC MORENA
 MARIA BARRIENTOS</p> |
|--|---|

PIANO STEINWAY

Fig. 3: Programa. Théâtre des Champs Élysées. Second Concert, 29 de novembre de 1923 (UCR.SC&A, Coll. 076, box 8).

A propósito de la publicación del primer cuaderno de *Vingt chants populaires espagnols*, Falla compartió sus impresiones con Nin desde Granada en una misiva en la que expresaba:⁴⁸

Inútil decirte, querido Joaq[uín], con la alegría que recibí tus *Canciones* y el vivo deseo que tengo de que me llegue el 2º cuaderno. De ellas hablaremos con todo detalle en París, pues por carta sería imposible hacerlo de un modo eficaz. De todos modos te felicito desde ahora de *coeur* por lo que ya has realizado en esta primera obra publicada. Hay cosas que me gustan mucho. Ya hablaremos con la calma necesaria. ¡Puedes llegar a hacer mucho, Joaquín!

En la labor editorial de obras populares, cabe destacar que, el establecer contrato fijo con Max Eschig, permitió a Nin editar gran parte de su producción musical, a veces incluso recién estrenada la obra en primera audición pública. Este vínculo compositor-editor proporciona una unificación del lenguaje editorial en la obra de Nin. Sobre todo, en lo relativo a la forma de representación ornamental, signos de articulación, expresión y carácter que identifican a la producción publicada.

Lo mismo puede decirse de las grabaciones musicales, en las cuales jugó un papel importante la Casa Odeón de París, sin olvidar otras casas de música, tales como Gramophone, Columbia, La voix de son maître, Lidstrom, Polydor, Parlophone y Pathé,⁴⁹ que grabaron su obra en diferentes ciudades del mundo; grabaciones que sobresalen por ser Nin el propio intérprete de su música, junto a otros colaboradores que ejecutaron esas piezas en primeras audiciones de concierto, destacándose Ninon Vallin (soprano), Marix Loewensohn (violín), Jeanne Gautier (violín), André Asselin (violín), Conchita Supervia (soprano), Miguel Fleta (tenor), Horace Britt (violoncello) y Antonia Mercé (castañuelas). De todo ello se deduce la estrecha relación que existía entre Nin y los intérpretes de su obra, cuyos nombres se repiten tanto en los conciertos públicos como en grabaciones y ediciones musicales.⁵⁰

El accionar de Nin en los ámbitos interpretativo, editorial y grabaciones fonográficas se confirma, una vez más, a través de las palabras de Moreno Torroba para el periódico *Informaciones*:⁵¹

Joaquín Nin es un eminente pianista al que no regateamos ningún elogio. Pero el ilustre músico presta servicios de mayor trascendencia como compositor; y desde el punto de vista nacional, como infatigable propagandista de nuestra música [...]. Nin ha demostrado a los madrileños su actividad en

⁴⁸ Carta manuscrita de Manuel de Falla a Joaquín Nin. Granada, 3 de enero de 1925. A.M.F., carpeta de correspondencia nº 7334. Apud. Elena Torres, “Manuel de Falla en la creación musical catalana: Asimilación y superación de un modelo”, en *Música española entre dos guerras, 1914-1945*, ed. Javier Suárez-Pajares, colección Estudios, serie Música nº4 (Granada: Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2002), 77-78.

⁴⁹ “Varias obras de Joaquín Nin han sido impresas en discos Odeón, Gramophone, Polydor, Columbia, Parlophone, Pathé, etc.”. C.f. *Obras y trabajos*, loc. cit.

⁵⁰ Asimismo figuran, entre otros intérpretes: Marguerite d’Álvarez, Louise Alvar, Cynthia d’Avril, Maud Clarke-Holland, Elisabeth Day, Crisena Galatti, María Gar, Magdeleine Greslé, Madeleine Grey, Marcelle Gerar, Rosa de Granada, Maryse Henssler, Ruzena Herlinger, María Teresa Hernández, Vera Janacopoulos, Jean Knowlton, Nina Kochitz, Alexandre Koubitzky, Helge Lindberg, Félia Litvinne, Marie France de Montaut, Ada Poljakowa, Dagmara Renina, Alma Reyels, Lydia Rivera, Dorothy Robson, Dolores de Silvera, Thelma Spear, Ninon Vallin, etc. Véase Nin, *Vingt chants...* (París: MXE, 1926), vol. 2, 3 ed., precedida de un “preludio” sobre el canto popular.

⁵¹ Moreno Torroba, Madrid, *Informaciones* (27 de abril de 1927). Apud Nin: *La presse dit*, 62.

pro de nuestra producción, y, tanto por lo que merece su actuación como intérprete como por su calidad de compositor, podemos considerarle como extraordinario y trascendental factor de nuestro arte.

En este contexto y valoración que nos presenta el crítico se sitúan las estilizaciones de *Vingt chants populaires espagnols* de Nin que toman, en ocasiones, elementos del romanticismo nacionalista. Ello se aprecia en:

a. utilización amplia del registro sonoro del piano (Ej. 1)

Ej. 1: VI. “Malagueña”. Con dedicatoria a María Barrientos.
Vingt chants populaires espagnols, vol. I, cc. 78-86, p. 20.

b. uso de pedal (Ej. 2)

Ej. 2: VII. “Granadina”. Con dedicatoria a Vera Janacopoulos.
Vingt chants populaires espagnols, vol. I, cc. 1-12, p. 23.

c. contrastes dinámicos y agógicos (Ej. 3)

va y ven.
- por te.

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

Ej. 3: II. "Cantar". Con dedicatoria a Gabrielle Gills.
Vingt chants populaires espagnols, vol. I, cc. 53-57, p. 6.

d. pasajes evocadores de regiones culturales específicas (Ej. 4)

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

bal - co - nes.
en - tou - ré - e.

poco rit.

Ej. 4: IX. "Jota tortosina". Con dedicatoria a María Barrientos.
Vingt chants populaires espagnols, vol. I, cc. 66-73, p. 33.

e. cambios de tempos y riqueza en términos de expresión (Ej. 5)

The musical score for 'Montañesa' consists of two systems. The first system features a vocal line with lyrics: 'zón las ce-re-zas / ce-ri-ses mû-res'. The piano accompaniment includes markings for 'appena rit.', 'Allegro (♩ = 60)', and 'M.D.A.'. The second system continues the piano part with 'Moderato (♩ = 108)', 'senza rit.', and 'pp'. The lyrics for the second system are: 'Cua-tro pi-nos tie- / Qua-tre pins pous-sent'.

Ej. 5: IV. “Montañesa”. Con dedicatoria a María Barrientos.
Vingt chants populaires espagnols, vol. I, cc. 32-39, p. 11.

Entre las peculiaridades de la estilización para voz y piano de 1923 se aprecia el empleo de melodías muy adornadas en las piezas tituladas “Granadina” y “Jota Valenciana” (Ejs. 6 y 7).

The musical score for 'Granadina' shows piano accompaniment with complex rhythmic patterns. It includes dynamic markings such as 'mf' and 'f', and the instruction 'senza rit.'.

Ej. 6: VII. “Granadina”. Con dedicatoria a Vera Janacopoulos.
Vingt chants populaires espagnols, vol. I, cc. 18-27, p. 23.

The musical score for 'Jota Valenciana' shows piano accompaniment with triplets and dynamic markings such as 'p'.

Ej. 7: X. “Jota Valenciana”. Con dedicatoria a María Barrientos.
Vingt chants populaires espagnols, vol. I, cc. 6-10, p. 34.

La estilización de la “Jota valenciana,” última pieza del primer cuaderno, comienza con una introducción bastante extensa de 44 compases, en la que predomina el tresillo de corchea en compás de tres tiempos (Ej. 8). Al presentarse la primera estrofa con texto, la armonía se mantiene sobre la tónica (Ej. 9) y, luego de un interludio instrumental (Ej. 10), se da paso a la segunda sección con base armónica sobre la tónica, pero en acorde de trecena, que enfatiza en la dominante y otros grados inestables de la tonalidad (Ej. 11). La estructura de la pieza es binaria (A-A’) con introducción, coda y sección intermedia instrumental que sirve de enlace, de manera que no mantiene la misma estructura que el canto y baile denominado jota que se interpreta en el ámbito popular.

A Maria Barrientos 34

Jota Valenciana

JOTA VALENCIENNE

Version française de Joaquin NIN
 Henri COLLET

Allegro (♩ = 72)

PIANO *pp con grazia*

con sordina e poco pedale

Ej. 8: X. “Jota valenciana”. Con dedicatoria a María Barrientos.
 Vingt chants populaires espagnols, vol. I, cc. 1-5, p. 34.

(1)
 Vibrante e sonoro

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

pp

con sordina e poco pedale

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

Ej. 9: X. “Jota valenciana”. Con dedicatoria a María Barrientos.
 Vingt chants populaires espagnols, vol. I, cc. 45-48, p. 35.

Ej. 10: X. “Jota valenciana”. Con dedicatoria a María Barrientos.
Vingt chants populaires espagnols, vol. I, cc. 74-90, p. 37.

Ej. 11: X. “Jota valenciana”. Con dedicatoria a María Barrientos.
Vingt chants populaires espagnols, vol. I, cc. 91-100, p. 38.

Un aspecto que diferencia la estilización de la jota en Nin, es que en la “Jota tortosina” utiliza un comienzo acéfalo, tanto en la sección de introducción como en las estrofas (Ej. 12), mientras que en la “Jota valenciana” el comienzo es tético (Ej. 13).

Ej. 12: IX. “Jota tortosina”. Con dedicatoria a María Barrientos.
Vingt chants populaires espagnols, vol. I, cc. 11-15, p. 30.

(1)
Vibrante e sonoro

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

pp
con sordina e poco pedale

Ej. 13: J. X. “Jota valenciana”. Con dedicatoria a María Barrientos.
Vingt chants populaires espagnols, vol. I, cc. 45-47, p. 35.

La “Granadina” es una especie de fandango propio de la región de Granada que, como la jota, es una pieza de canto y baile. La obra que bajo este nombre figura en *Vingt chants populaires espagnols*, se identifica también por su métrica ternaria, ornamentación melódica y empleo de valores irregulares. De esta pieza existen, además, dos adaptaciones —una para flauta y piano y otra para flauta y arpa— que se encuentran manuscritas e inéditas.⁵² En estas adaptaciones, Nin incorpora aclaraciones en relación a la inclusión de partes que parecen estar dirigidas al editor, aunque no se ha documentado la publicación de las mismas con estos formatos. En dichas partituras no aparecen cambios sustanciales con respecto a la obra publicada por Eschig dentro del ciclo *Vingt chants populaires espagnols*, a excepción del ajuste a la tesitura y posibilidades técnico-expresivas de los instrumentos utilizados en el formato para voz y piano. Ello, sin embargo, no altera el contenido musical de la pieza.

El carácter melismático de la melodía se hace evidente en cantos andaluces como “Saeta”, con una temática religiosa (Ej. 14). A esta característica se debe agregar el desarrollo melódico por grados conjuntos y escasos saltos de tercera, cuarta o quinta, que pueden localizarse en la mayoría de las obras contenidas en la colección para voz y piano.

⁵² *Granadina* (flauta-piano, flauta-arpa). Dos manuscritos con anotaciones autógrafas (tinta y lápiz). UCR.SC&A, Coll. 076, box 6, folder Joaquín Nin: Manuscripts, arrangements and transcriptions.

(1) *poco cresc.* *8va bassa*
 san - ta mu - jer To - da ves - - ti - da de
 très sain - te femme Ton - te vê - - tu - e de

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

quasi f

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

f

3

8va bassa

M. E. 1188

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

san.ta.mu.je

Ej. 14: VIII. “Saeta”. Con dedicatoria a María Barrientos.
 Vingt chants populaires espagnols, vol. I, cc. 19-33, p. 28.

En el parámetro armónico se observan agregados de segundas y novenas, sin que medien intervalos de quinta en piezas como la titulada “Malagueña” del primer volumen de la colección. De manera más clara, la consecución de novenas se aprecia en la “Tonada del Conde Sol” de la misma compilación (Ej. 15).

Allegro (♩ = 116)

PIANO

f

Ej. 15: V. “Tonada del Conde Sol”. Con dedicatoria a María Barrientos.
 Vingt chants populaires espagnols, vol. I, cc. 1-2, p. 13.

Se observa también la sucesión de cuartas y octavas utilizadas en el acompañamiento de obras como “Paño murciano”, perteneciente al segundo cuaderno, así como la repetición obstinada de ritmos (Ej. 16), además de la oposición o superposición rítmica que aparece en “El Vito”, canto andaluz del segundo volumen (Ej. 17).

dim. poco *pp* *mf* *quasi f*
 da - do - a mí un be - si - to me ha da - do - mi no - via con gran sa -
 ca - te: c'est un bas ser dé - lec - ta - ble de mon a - monte a - do -
 le - ro en - gar - zar - lo en pla - ta que ro por que soy su fiel a -
 ra - ble qu'en chas - sé d'ar - gent je dé - si - re - moi l'a - mant i - plus fi -

Ej. 16: XV. “Paño murciano”. Con dedicatoria a Ninon Vallin.
 Vingt chants populaires espagnols, vol. II, cc. 32-39, p. 15.

Variante pour les voix d'homme : no me mi - res ¡ay! chi - qui - lla
 va, no me ja - ga us - té cos - qui - llas
 va Gar des - vous bien de cha - touil - les;

Ej. 17: XVIII. “El vito”. Con dedicatoria a Madeleine Grey.
 Vingt chants populaires espagnols, vol. II, cc. 105-109, p. 35.

En las estilizaciones para voz y piano de los cantos populares de las regiones de Castilla “La Vieja”, Cataluña, Asturias, Galicia y País Vasco, puede notarse que Nin utiliza, de acuerdo con el propósito expresado en el prólogo a dicho ciclo, un ritmo más sereno y majestuoso, con una melodía menos ornamentada, *cantabile* y precisa en sus contornos. Asimismo, presenta elementos poéticos, de expresividad y emoción interna, además de un sobrio acompañamiento instrumental. Esta fórmula de acompañamiento se repite en cada compás, en tanto añade un bajo a modo de pedal, e insiste en la repetición de los sonidos *La-Sol*. Ello remite al modelo popular del sonido de la gaita, con sus bordones. Un ejemplo concreto se observa en las “Tres canciones gallegas” que aparecen en el segundo volumen de la colección (Ej. 18).

(1) *espressivo* (♩ = 84)

Canta ó ga - lo ven ó di - a Er - gue - te meu ben é vai - te Canta ó
 Le cog chante et le jour bril - le. Lè - ve - toi! ai - mé! C'est l'heu - re... Le cog

Ej. 18: XIII. “Tercera canción gallega”. Con dedicatoria a Louise Alvar.
Vingt chants populaires espagnols, vol. II, cc. 10-14, p. 7.

“El canto de los pájaros”⁵³ en homenaje a Claude Debussy, presente, igualmente, en el segundo volumen del ciclo para voz y piano, constituye una obra de excepción en la estilización de cantos populares. Esta obra —originaria de Cataluña— muestra una prolija ornamentación melódica, sonidos y ritmos reiterados que imitan el canto de las aves. Para ello Nin utiliza una secuencia de mordentes en la mano derecha, figuras rítmicas de carácter ornamental (fusas), como procedimiento redundante (Ej. 19).

22

El Canto de los Pájaros⁽¹⁾

El Cant dels Aucells⁽¹⁾
 LE CHANT DES OISEAUX⁽¹⁾
 (CATALOGNE)

Hommage à CLAUDE DEBUSSY⁽¹⁾
 (Version originale)

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

Joaquin NIN

Texte en langue Catalane
 Version française de
 Henri COLLET

Andantino (♩ = 80)
 8^e alla

PIANO

p

8^e alla

pp animando e cresc.

accel. e cresc.

8^e alla

Ej. 19: XVII. “El canto de los pájaros”. Con dedicatoria a Magdeleine Greslé.
Vingt chants populaires espagnols, vol. II, cc. 1-6, p. 22.

Varias obras de esta colección presentan una estructura estrófica con estribillo que responde al texto literario y su adecuación a la música. En ocasiones, Nin las concibe a manera de popurrif

⁵³ Una versión posterior puede encontrarse en: Nin, *Vingt chants populaires* (París: MXE, 7^e édition, 1958), 27-30, version simplifiée 1929. De ese mismo año (1929) data una nueva versión del “Canto Andaluz”, perteneciente al citado cuaderno de *Vingt chants*, 37-41. El manuscrito, a tinta y lápiz se conserva en el Archivo y Biblioteca “Odilio Urfé” del Museo Nacional de la Música de Cuba, Fondo Partituras, almacén 1, caja 1, Inv. 4-4135.

dentro de un mismo género.⁵⁴ El material temático se mantiene sin desarrollo y es reiterado en su aspecto musical, aunque no literario. Las piezas están precedidas por una sección instrumental que funciona como introducción, la cual progresa entre las diversas estrofas de versos, en mayores o en menores proporciones, portando un tema independiente e identificativo, con una factura auxiliar que emplea recursos contrapuntísticos sobre un acompañamiento de clara elaboración homófona (Ej. 20) y procedimientos a manera de coral (Ej. 21).

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

come prima ma più forte

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

Ej. 20: II. “Cantar”. Con dedicatoria a Gabrielle Gills.
Vingt chants populaires espagnols, vol. I, cc. 15-27, p. 5.

sempre sonoro
Mó - rro - me ce so - e - da - des Di - ae noi
Je me meurs de so - li - tu - de jour et nuit

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

poco rit. a Tempo
pp e legato

Ej. 21: XII. “Segunda canción gallega”. Con dedicatoria a Marya Freund.
Vingt chants populaires espagnols, vol. II, cc. 24-35, p. 5.

⁵⁴ Véase “Malagueña”, concebida a partir de dos coplas del *Cancionero Popular* (1865) de Emilio Lafuente y Alcántara. Cfr. *Cancionero popular*. Colección escogida de coplas y seguidillas recogidas y ordenadas por D. Emilio Lafuente y Alcántara, tomo II (coplas), 2 ed. (Madrid: Carlos Bailly-Bailliere, 1865). “Coplas amorosas”. I. Definiciones y máximas, p. 43. VII. Ausencia, p. 193. Dichas coplas fueron armonizadas por Felipe Pedrell. Cfr. “Malagueña” (Andalucía), 305: 130-136; 307: 138-140. *Cancionero musical popular español* (Valls, Cataluña: Eduardo Castells, Impresor-editor, 1918-1922), tomo II.

En el lenguaje técnico expresivo destacan la exploración amplia del registro sonoro del piano, los cambios de métrica, la exuberante referencia a términos de expresión, indicaciones de tempo, dinámicas y agógicas que ofrecen contrastes entre las partes de la pieza.

70)
Pensó el mal villano...

Salinas
De musica libri septem.

Pen - só el mal vi - lla - no Que yo
que dor - mí - a. To - móes - pa - daen
ma - no, Fue - sean - dar per vi - lla.

Ej. 22 (a): Francisco de Salinas, 70. “Pensó el mal villano”.
Cancionero musical popular español, t.1, cc.1-13, p. 63.

64

70 bis)
Romance de Valdovinos.

Salinas.
De musica libri septem.

Allegretto vivace.

Sos - piras - te, Val - dovi - nos, La co - sa que
más que - rí - a la co - sa que más que - rí - a?

Ej. 22 (b): F. Pedrell. 70 bis. “Romance de Valdovinos”.
Cancionero musical popular español, t.1, cc.1-7, p. 64.

En este ciclo de cantos populares de España, al concebirse como canciones de concierto, los motivos de inspiración popular están tratados de manera directa y se intercalan con motivos de inspiración personal. Esto se aprecia, sobre todo, en secciones del acompañamiento pianístico que aparecen en la introducción, en los enlaces y en la sección conclusiva. Un ejemplo representativo es la “Tonada de Valdovinos”, procedente de la melodía “Pensó el mal villano”, publicada por Francisco de Salinas en *De Musica Libri Septem* (1577). No obstante, Nin se basó en el “Romance de Valdovinos”,⁵⁵

⁵⁵ Felipe Pedrell, “Romance de Valdovinos”. Sección V. Tonadas de romances, (B) “Profanos” 70 y 70 bis. Se registran dos ejemplos: 1) “la melodía *Pensó el mal villano*, copiada, tal como la publica Salinas [en *De Musica Libri Septem*, Salamanca, 1577], es decir, *homofónicamente*, pero *harmonizada*” y 2) “aplicada la tonada a un conocido romance” (70 bis). *Cancionero musical popular español* (Valls, Cataluña: Eduardo Castells, Impresor-editor, 1918-1922), tomo. I, 63-65.

ya recogido y armonizado por Felipe Pedrell en su *Cancionero musical popular español* (Ejs. 22, a-b). Sobre esta tonada se encuentra una adaptación para violín y piano en el ciclo *Suite espagnole* (1928), que toma como referente ese canto popular de Castilla “La Vieja” (Ej. 23).

Thème populaire (XVI^e siècle)

Ej. 23: I. “Vieille Castille”. Con dedicatoria a Pierre Lepetit.
Suite espagnole (violín y piano), cc.12-17, p. 1.

En esta adaptación no se aprecian alteraciones constatables respecto a la “Tonada de Valdovinos” del ciclo para voz y piano. La única diferencia visible se corresponde con la introducción instrumental del piano, así como las secciones de enlace y el acompañamiento en general (Ejs. 24 y 25). Ello redunda en el hecho de que Nin retoma una y otra vez los cantos populares de España, al escribir sobre ellos nuevos acompañamientos, adaptándolos a otros formatos.

A Gabrielle Gills

1

Tonada de Valdovinos

4^e ÉDITION-1928

CHANSON DE BALDOUIN
 (CASTILLE)
 XVII^e Siècle

Version française de
 Henri COLLET

Joaquin NIN

Moderato (♩ = 80)

PIANO

Ej. 24: I. “Tonada de Valdovinos”. Con dedicatoria a Gabrielle Gills.
Vingt chants populaires espagnols, vol. I, cc.1-11, p. 1.

SUITE ESPAGNOLE pour violon et piano
 SEGUIDA ESPAÑOLA para violín y piano

I
 Vieille Castille | Vieja Castilla

à Pierre Lepetit

JOAQUIN NIN
 MCMXXVIII

The image shows the musical score for the first movement, 'Vieille Castille', from the Suite Espagnole for Violin and Piano by Joaquín Nin. The score is written for Violin and Piano. The tempo is marked 'Moderato' with a metronome marking of ♩. = 72. The violin part is marked 'con sord.' and 'p'. The piano part is marked 'p'. The score consists of two systems of music. The first system shows the beginning of the piece, and the second system shows the end of the piece.

Ej. 25: I. "Vieille Castille". Con dedicatoria a Pierre Lepetit.
 Suite espagnole (violín y piano), cc.1-11, p. 1.

En el prólogo a *Vingt chants populaires espagnols* se observa una reafirmación del nacionalismo musical español a través de la renovación de los cantos populares, tratando de alcanzar una identificación unívoca entre las zonas rurales y urbanas de España. Al proponerse ese empeño, Nin trató de hacer probable dicha integración, aunque ésta no pasó de ser una suma de regionalismos. Al igual que Nin, Salazar pensaba que ello se debía a:⁵⁶

un proceso que no necesita de explicaciones, [por el cual] se llega a una afirmación: la del canto popular. La música campesina fue la inspiradora de todos los nacionalismos; se erigió en axioma la frase de Eximeno: "Sobre la base del canto popular debe fundamentar su música cada pueblo," y pareció que no había más que escribir obras basadas en canciones populares para que quedara fundado el regionalismo musical.

No obstante, como señala más adelante, "el único [camino] a seguir por todos nuestros compositores regionales: [es] esforzarse por encontrar la técnica apropiada para [cada] música

⁵⁶ Adolfo Salazar, "El nacionalismo musical en España", *Andrómeda, bocetos de crítica y estética musical*. *Cultura* 13, no. 6 (1921): 70.

autóctona”.⁵⁷ Como ya hemos sugerido, para Nin esto significaría la aplicación de recursos de estilización o adaptación a las obras de acento popular, aprovechando su “substancia” en la música de concierto, y de esta manera lograr una renovación en el ámbito de la música académica. Este ciclo de veinte canciones populares tiene en cuenta las características regionales de cada provincia a la que pertenecen, al ser escogidas con una perspectiva integradora a manera de mosaico representativo de la espiritualidad del pueblo español. A este respecto Nin expresó:⁵⁸

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

El concepto de región/regionalismo fue trabajado por otros músicos contemporáneos a Nin. Adolfo Salazar expone en *Andrómeda, bocetos de crítica y estética musical*: “cada región española tiene su música ‘natural’ (como la llama Pedrell)”.⁵⁹ De ahí la terminología en boga desde entonces aplicada a la música, en la que se amalgaman lo regional/provincial y lo nacional/español. Así, Villar se adscribía a la concepción del canto popular como expresión suprema del nacionalismo, tal como lo habían demostrado las escuela rusa, noruega, húngara, entre otras. En cuanto al regionalismo, sinónimo para él de nacionalismo, plantea:⁶⁰

Y conste que yo defiendo con entusiasmo el nacionalismo, mejor regionalismo, como una de las tantas fases del arte musical, no la única, y menos en un sentido particularista, sino de raza, tradicional. Hacer arte nacional debiera ser para todo compositor español su ideal y en ello debiera cifrar su orgullo; evitando así la esterilizadora corriente cosmopolita que marca como un estigma una gran parte de la producción contemporánea. [...]

La variedad de nuestras regiones, sus aspectos etnológicos y geográficos, son la causa de la multiplicidad de formas y de estilos que se observa en sus cantos populares, no igualados ni superados por ninguna otra nación, y con una novedad, personalidad y carácter tan pintoresco en que la voz del pueblo [...] se manifiesta con infinitas facetas.

Como se puede corroborar, Nin no era un caso aislado en el entorno musical español. Sus ideas y esfuerzos por dar a conocer la música de acento nacional provenían de un proyecto colectivo impulsado desde años antes por Pedrell, entre otros. Enmarcada en un ideario regeneracionista, esta concepción muestra un pensamiento musical que priorizaba la integración con el fin de alcanzar la necesaria universalidad de la música española, rechazando las divergencias, oposiciones o apariencias

⁵⁷ *Ibid.*, 71.

⁵⁸ Nin, “Prélude a Vingt chants”, *loc. cit.*

⁵⁹ Salazar, “El nacionalismo musical”, 69.

⁶⁰ Rogelio Villar, “Sobre el canto popular”, *Revista Musical Hispano-Americana* 6, no. 2, II época (febrero 1914): 9.

territoriales. En este sentido, Nin critica el hecho de que fuera de España predomine el estereotipo de la música andaluza como única en el ámbito sonoro de referencia que identifica “lo español”, en detrimento de la música popular del resto de las provincias. Sobre esta cuestión advierte:⁶¹

En Francia, por ejemplo, y casi dondequiera fuera de España, decir música española es decir música andaluza, lo que equivale a hacer caso omiso de Castilla, de Cataluña, de Aragón, de Murcia, de Alicante, de Valencia, de Galicia, de las Provincias Vascongadas, etc., regiones, todas, dotadas de una abundante música popular de carácter perfectamente definido y que aportan a la producción musical española elementos de variedad, de oposición, de contraste y de riqueza, de un valor y de una fuerza considerables.

Su actividad paralela entre Francia y España resulta plataforma propicia para que Nin emprenda el rescate de esos cantos populares, además de la archiconocida producción andaluza, teniendo en cuenta el público parisino y su avidez por la novedad. Todo ello le sirvió de acicate para sus importantes contribuciones al nacionalismo musical español desde la perspectiva integracionista, de la cual es uno de sus propulsores más convencidos:⁶²

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

En su afán de resaltar la historia musical de la nación, como parte de esa posición integradora, Nin hace hincapié en las características y aportaciones de Cataluña: su riqueza folclórica, sus tradiciones y la valía de sus artistas. A su modo de ver, lo catalán no había tenido el merecido reconocimiento social ante la fuerza y pujanza alcanzada por la escuela andaluza en el extranjero; de ahí su reivindicación de que:⁶³

el renacimiento del canto popular español partió de Cataluña. Un injusto olvido rodea el nombre de F. Pelayo Briz, poeta y literato, valiente iniciador —allá por los años 1873— del movimiento folklórico catalán; pero nadie ignora los trabajos de Felipe Pedrell, gran animador del nacionalismo musical español; de Francisco Alió, autor del primer buen cuaderno de canciones populares catalanas armonizadas que apareció en España; de Luis Millet, heredero de las plácidas intenciones de Anselmo Clavé, transformadas por él, en robustas y opulentas realidades —realidades incomparables como el “Orfeo Català” que Millet fundó y dirige, siempre, con alto y permanente prestigio; de Enrique Morera, promotor del teatro lírico catalán; de Francisco Pujol, poderoso brazo derecho de Millet, músicos folkloristas, todos, y artistas de indiscutible valor. Pero Albéniz, Granados y Amadeo Vives, tres

⁶¹ Nin, “Prélude a Vingt chants”, *loc. cit.*

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

maestros de alta categoría y catalanes los tres, se inclinaron, el primero, hacia Andalucía, y los dos últimos, hacia Castilla; esto restó fuerzas a Cataluña en un momento crítico para su historia, de tal modo que, a pesar de su prodigiosa riqueza folklórica, a pesar de su pasado, de sus tradiciones y de sus artistas, la escuela catalana no ocupa, hoy por hoy, en el movimiento de resurgimiento musical nacional, el lugar que merece y que debiera ocupar.

Ante la pregunta que el propio Nin se hace de si existe una música auténticamente española, responde:⁶⁴

Si se quiere entender por música española aquella que entierra sus raíces en el arte popular español y vive de la savia misma de España (y nosotros creemos que éste es el buen camino) hemos de repudiar el concepto exclusivo de una España musical andaluza. Y entonces diremos que música española es aquella en que late el corazón de España... y España tiene un corazón en cada una de sus provincias.

La importancia que Nin atribuía a la construcción de un discurso de la música nacionalista a través del canto popular español en su acepción más amplia, y no exclusivamente del canto popular andaluz, queda evidenciada en la cita anterior, así como el papel que adopta ante el discurso hegemónico. De tal modo que, al fundamentar su interés por el canto popular dentro del contexto nacionalista, trata de desmarcarse de las tendencias que persiguen igual propósito.⁶⁵

Nuestra primera intención al “trabajar” estos cantos, fué (*sic.*) salvarlos del olvido y ofrecerlos a la vida musical. Luego, poner en evidencia una vez más las vigorosas oposiciones que caracterizan la música popular española, contribuyendo, así, a disipar ese error que consiste en creer que toda la música española es música andaluza. No fué, en cambio, intención nuestra, armonizar estos cantos, es decir, sobrecargarlos de esas muy escolásticas pero también muy impropias corazas de acordes neutros o... internacionales que, bajo pretexto de “sencillez” y de “respeto”, aplican, algunos, a los más bellos cantos populares, sin darse cuenta de que así los desnaturalizan y los empobrecen.

Al exponer sus intenciones en el prólogo a *Vingt chants populaires espagnols*, Nin trata de singularizar su aporte al rescate de esas tradiciones y costumbres musicales: características melódicas, armónicas, rítmicas e instrumentos típicos con que se ejecutan en cada una de las regiones hispanas, evidenciadas en las características antes expuestas y en su propia valoración del trabajo realizado en cuanto a la salvaguarda de las mismas. Sin embargo, una parte importante de su producción musical es construida sobre las características de la música andaluza o tomándola como referencia. Ello se pone de manifiesto en obras como *Danza ibérica* (1925), *En el jardín de Lindaraja* (1926), *Chant élégiaque* (1928), *Rapsodia ibérica* (1929), entre otras composiciones, quedando pendiente para futuros trabajos un estudio pormenorizado de dicho repertorio.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

Epílogo

Con motivo de cumplirse cien años del nacimiento del compositor y músico cubano Joaquín Nin, el Museo Nacional de la Música organiza un concierto homenaje para el próximo jueves, en el Museo Napoleónico, a las 8 y 30 de la noche. Los intérpretes seleccionados para este concierto son la soprano María Remolá y el pianista Alfredo Levy, quien fuera alumno del desaparecido músico. Ambos brindarán 18 canciones del Ciclo “Veinte Cantos Populares,” de Nin. Disertará sobre el maestro Joaquín Nin, el destacado compositor y musicólogo Harold Gramatges. [...] El Museo Nacional de la Música, con motivo de su centenario ha abierto una exposición fotográfica y de documentos de Nin en el vestíbulo de Bellas Artes.⁶⁶

En efecto, el pianista Alfredo Levy y la soprano María Remolá, ambos cubanos, ofrecieron el jueves 11 de octubre de 1979 un recital “homenaje” en el Museo Napoleónico de La Habana,⁶⁷ auspiciado por el Museo Nacional de la Música, con dieciocho canciones del ciclo *Vingt chants populaires espagnols* que se grabaron en honor al referido centenario.⁶⁸ Detalles sobre este acontecimiento singular, en tanto la figura de Nin apenas se recordaba, pudimos conocerlos gracias a la correspondencia inédita entre Levy y Joaquín Nin-Culmell.⁶⁹

El examen de estas misivas corrobora que Nin compuso en sus últimos años en Cuba algunas obras pianísticas, todavía inéditas.⁷⁰ Entre ellas figuran ocho preludios *de estilo romántico*, de los que se conservan varios borradores.⁷¹ Asimismo, la consulta de las mencionadas cartas ha posibilitado cotejar aspectos del devenir biográfico e intelectual del músico.⁷²

⁶⁶ “Cantará María Remolá en el Museo Napoleónico, el próximo jueves”. *Granma*, 9 de octubre de 1979. UCR.SC&A, Coll. 076, box 13, folder *Joaquín Nin: His dear*.

⁶⁷ Según el programa de mano, el concierto estaba previsto para el mes de septiembre en el Palacio de Bellas Artes. *Joaquín Nin. Centenario (1879-1979)*. María Remolá (soprano), Alfredo Levy (pianista). Obras de Joaquín Nin: I. “Tonada de Valdovinos (siglo XVI)”, “Cantar (siglo XVI)”, “Tonada de la niña perdida (siglo XVI)”, “Montañesa”, “Tonada del Conde Sol”, “Malagueña”, “Granadina”, “Saeta”, “Jota tortosina”, “Jota valenciana”. II. “Tercera canción gallega”, “Asturiana”, “Paño Murciano”, “Villancico catalán”, “El canto de los pájaros”, “El vito”, “Canto andaluz” y “Polo”. Palabras de presentación por el Maestro Harold Gramatges. Ministerio de Cultura, Dirección de Patrimonio Cultural, Museo Nacional de la Música. Palacio de Bellas Artes, La Habana, 27 de septiembre de 1979. Notas biográficas a cargo de Pepe Piñeiro. Archivo y Biblioteca “Odilio Urfé” del Museo Nacional de la Música de Cuba, *Fondo Programas de concierto*, Sig. FMC 40187.

⁶⁸ “[...] se grabaron las dieciocho canciones e incluimos ‘El Jilguerito con pico de oro’ y una tirana de Blas de Laserna. Así pues, se grabaron en total veinte canciones”. Carta mecanografiada de Alfredo Levy a Joaquín Nin-Culmell. La Habana, 28 de enero de 1980. UCR.SC&A, Coll. 076, box 5, folder *UC Faculty letters*.

⁶⁹ Correspondencia inédita entre Alfredo Levy y Joaquín Nin-Culmell (1979-1980), UCR.SC&A, Coll. 076, box 5, folder *UC Faculty letters*.

⁷⁰ Carta mecanografiada de Alfredo Levy a Joaquín Nin-Culmell. La Habana, 8 de marzo de 1979. UCR.SC&A, Coll. 076, box 5, *loc. cit.*

⁷¹ Ocho preludios *de estilo romántico dedicados a Chopin* (para piano). Dos originales manuscritos e inéditos. UCR.SC&A, Coll. 076, box 6, folder *Joaquín Nin: Manuscripts, arrangements and transcriptions*.

⁷² Carta mecanografiada de Alfredo Levy a Joaquín Nin-Culmell. La Habana, 8 de agosto de 1979. UCR.SC&A, Coll. 076, box 5, *loc. cit.*

Te incluyo en ésta las fechas de los conciertos del maestro en sus últimos años aquí, pues hay errores en la cita que haces en el libro que me mandaste. También te incluyo la fecha de su ingreso en la Academia de Artes y Letras que no aparece en el libro. Poco a poco te iré mandando algunos datos más. Aquí quieren escribir su biografía una vez que pase el concierto y la grabación del disco, así, pues si tu también tienes algunos datos de interés, te suplico me los envíes para hacerlos llegar al Museo. Creo, querido amigo, que no estaría de más le pusieras unas letras a la Directora del Museo que se ha portado muy bien y que todos tienen un gran entusiasmo con el Concierto.

El proyecto de elaboración de una biografía documentada de Nin no llegó a materializarse, pese a los esfuerzos de la musicóloga y directora del Museo Nacional de la Música en aquel entonces, María Antonieta Henríquez. Según sus propias palabras, había motivación “por la labor de rescate y difusión de nuestros valores que con tanta devoción realizamos. [...] Proyectamos para los próximos años una biografía de Nin Castellanos”.⁷³

Hasta el momento, la reedición en español de *Pro-Arte e Ideas y Comentarios*⁷⁴ realizada por Joaquín Nin-Culmell en 1974 es la única referencia que aporta una cronología precisa de la trayectoria profesional de Nin.⁷⁵ No obstante, existen algunas carencias en dicha cronología pendientes de ser subsanadas, como se desprende de la citada correspondencia entre Nin-Culmell y Levy, quien le indica las “fechas a rectificar en la biografía”:⁷⁶

1942: Concierto de obras de Joaquín Nin ejecutadas por el autor. [Sociedad] Pro-Arte [Musical].

1942: 23 de septiembre. Concierto para la Sociedad de Conciertos de obras de Joaquín Nin ejecutadas por su autor. Último concierto en que el Maestro tomó parte.

1944: 7 de junio. Investidura como Académico de Número del sillón B en la Academia de Artes y Letras de La Habana.

1947: Concierto Homenaje al Maestro por un grupo de personalidades, en el cual se le entregó un pergamino y tomaron parte varios artistas, pero el Maestro no tomó parte.

Una vez efectuada en Cuba la audición casi íntegra del ciclo *Vingt chants populaires espagnols* en dicho recital homenaje y a través del registro sonoro de las dieciocho piezas ejecutadas, hoy conservado en los archivos fonográficos de Radio Progreso (La Habana), Levy y María Remolá continuaron la labor de promoción de obras de Nin basadas en motivos populares de diversas regiones hispánicas:⁷⁷

⁷³ Carta mecanografiada de María Antonieta Henríquez a Joaquín Nin-Culmell. La Habana, 9 de noviembre de 1979. UCR.SC&A, Coll. 076, box 5, loc. cit.

⁷⁴ Joaquín Nin, *Pro-Arte e Ideas y comentarios* (Barcelona: Dirosa, 1974). Prólogo de José Subirá.

⁷⁵ Joaquín Nin-Culmell, “Datos biográficos y profesionales”. Apud Nin, *Pro-Arte*, 13-17.

⁷⁶ Carta mecanografiada de Alfredo Levy a Joaquín Nin-Culmell, La Habana, 8 de agosto de 1979. UCR.SC&A, Coll. 076, box 5, loc. cit.

⁷⁷ Carta mecanografiada de Alfredo Levy a Joaquín Nin-Culmell. La Habana, 28 de enero de 1980. UCR.SC&A, Coll. 076, box 5, loc. cit.

El 9 y el 10 del próximo mes de febrero en un acto de concierto (llamémosle así) que hay en el [Teatro] García Lorca (antes Nacional), en el que tomarán parte artistas como Ester Borja, Jorge Luis Prats, Alicia Alonso y una cantante de música de la trova que está muy de actualidad, María ha sido llamada y vamos a presentar cuatro de las canciones del Maestro: “El jilguerito con pico de oro,” el “Paño Murciano,” la “Saeta” y el “Polo”. Así trataremos durante el año de presentar las obras de él.

También tenemos tratados unos conciertos en el interior de la Isla para mayo, pero solo puede ser que llevemos algo del Maestro a Santiago de Cuba, pues el nivel intelectual es muy bajo y hay que llevar cosas al alcance de la mentalidad de ellos.

Estas actuaciones a cargo de los discípulos de Nin constituyen una muestra de la huella que dejó como pedagogo en Cuba, influjo que amerita ser valorado a la luz de los documentos inéditos atesorados en Riverside y en La Habana. La lectura crítica de las fuentes abordadas en este artículo, de gran representatividad para justipreciar a Nin, pone de manifiesto la ingente necesidad de llevar a cabo una biografía contextualizada de su figura, apoyándonos en sus ideas expuestas sobre el canto popular. Éstas se hallan esbozadas en dos conferencias inéditas dictadas por él en Cuba pocos años antes de morir.⁷⁸ Ambas conferencias, tituladas “Alma y paisaje de España” y “El alma musical de España” tuvieron lugar en el Aula Magna de la Universidad de La Habana, los días 21 de febrero y 16 de marzo de 1945. No obstante, podrían haberse gestado desde 1943, año en que se produce el reencuentro de Nin con el menor de sus hijos. En una página manuscrita consta el siguiente apunte vivencial: “¡Día de gloria! Mi hijo Joaquín ha venido a mis brazos. Día 6 de junio del 43. Bendigo a la madre que me lo ha devuelto”.⁷⁹

En estos manuscritos Nin aborda el origen de sus estilizaciones sobre los cantos populares españoles, a los que asocia con aquellos de creación colectiva que son herencia del juglar medieval —intermedio entre el alma lírica y la popular—, o aquellos compuestos por músicos doctos que escribían sus canciones para ser ejecutadas por el pueblo, y que este asimiló, haciéndolas suyas. En ambos casos, pone ejemplos de estos cantos populares que trascendieron en la historia musical española: las cantigas de Alfonso X, las villanescas, los cantos de gestas, los romances, canciones de baile del siglo XVI y los villancicos tanto de carácter pastoril como navideño, así como los ejecutados a modo de madrigales con sus características polifónicas acompañados por vihuela. De esta amplia panorámica de los cantos populares se concluye que Nin asocia la canción popular a toda expresión musical del pueblo español, identificada a través de las diversas regiones que componen ese Estado-nación.

Las reflexiones de Nin se afianzan en la labor que durante toda su vida desplegó en cuanto a la salvaguarda del acervo popular: a través de la interpretación, composición (estilización, adaptación o armonización) y escritos teóricos sobre el aspecto popular como expresión de la nacionalidad musical. En este sentido destaca: “Solo una enérgica acción de las voluntades puede lograr que

⁷⁸ Dos conferencias autógrafas dictadas por Joaquín Nin los días 21 de febrero y 16 de marzo de 1945 en el Aula Magna de la Universidad de La Habana. UCR.SC&A, Coll. 076, box 6, folder *Joaquín Nin: Manuscripts*.

⁷⁹ *Ibid.*, (apunte autógrafo).

renazca pujante la canción popular, la que fue llamada con maravillosa frase, por Menéndez y Pelayo, *reintegradora de la conciencia de la raza*".⁸⁰

Como perspectivas de estudio derivadas de la colección estudiada en Tomas Rivera Library, nos planteamos abordar en profundidad otros géneros dentro de la producción musical de Nin como el villancico, en el que también se pone de relieve su inquietud por la diversidad musical de lo español. Asimismo, emprendimos el análisis de su producción signada por la presencia de elementos historicistas y de la vanguardia europea, así como la producción inédita de su última etapa: preludios, danzas y contradanzas "entre las que hay preciosidades en el tipo criollo".⁸¹

Tras la desaparición física de Nin, el compositor Xavier Monsalvatge expresó: "ni la Prensa nacional ni la extranjera que tenemos a nuestro alcance ha comentado el hecho de que España haya perdido al defensor y divulgador más entusiasta del tesoro de su música popular. Diríamos que nadie se ha enterado de ello, o que todos hemos olvidado a esta gran figura del arte hispánico".⁸² En ese mismo sentido, este trabajo pretende contribuir al rescate de su personalidad y obra artística.

Received on August 30, 2015

Accepted on October 10, 2015

LIZ MARY PÉREZ DE ALEJO. "Joaquín Nin y su legado: Valoración crítica y perspectivas de estudio en torno a *Vingt chants populaires espagnols (1923)*". *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 1, no. 1 (2015): 54-88.

⁸⁰ *Ibid.*, 20.

⁸¹ Antonio Quevedo, "Tempus destruendi: Joaquín Nin", *Información* (octubre 1949): 15. Archivo y Biblioteca "Odilio Urfé" del Museo Nacional de la Música de Cuba, carpeta factográfica.

⁸² Xavier Monsalvatge, "En la muerte de Joaquín Nin", *La Vanguardia* (14 de febrero de 1950): 17. UCR.SC&A, Coll. 076, box 13, folder *Joaquín Nin: His dear*.