

Col·lecció Músiques del Paral·lel 2

TRES CUPLETS

EL VESTIR D'EN PASQUAL
TUTHOM JAHMA
FRESQUIBILIS-SUR-MER

Arranjaments per a cor mixt i piano de

Jordi Domènech



dinsic.com

Tres cuplets del Paral·lel (cor mixt i piano)

1a edició: desembre 2022

© Jordi Domènech

© DINSIC Publicacions Musicals, S.L.

Magatzem: Sepúlveda, 84 - 08015 Barcelona

Seu social: Gran Via de les Corts Catalanes, 529 - 08011 Barcelona

email: dinsic@dinsic.com - www.dinsic.com

Disseny coberta: Sergio Sanchez Shaw

Maquetació: DINSIC GRÀFIC

Imprès a: Service Point

Pau Casals, 161-163

08820 El Prat de Llobregat (Barcelona)

Dipòsit legal: B 3026-2023

ISMN: 979-0-69239-181-4

La reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment, compresa la reprograma i el tractament informàtic, i també la distribució d'exemplars mitjançant lloguer i préstec, resten rigorosament prohibides sense l'autorització escrita de l'editor o entitat autoritzada, i estaran sotmeses a les sancions establertes per la llei.

Distribueix: DINSIC Distribucions Musicals, S.L.

Magatzem: Sepúlveda, 84 - 08015 Barcelona

Seu social: Gran Via de les Corts Catalanes, 529 - 08011 Barcelona

email: dinsic@dinsic.com

www.dinsic.com

No som encara plenament conscients de la riquesa del patrimoni musical del nostre país. I no ens referim tan sols a l'anomenada «música culta», sinó també a les músiques populars i d'alguns dels seus gèneres adscrits com ho poden ser la sarsuela, el teatre musical, el cabaret o la revista. Els tres exemples de *cuplet* que teniu a les vostres mans en són un exemple ja no només d'un patrimoni que va tenir la seva incidència en el temps de la seva creació-interpretació, sinó que, fins i tot, van acabar integrant-se com a repertoris en cantants o artistes posteriors com ho poden ser Mary Santpere, Guillermina Motta, Núria Feliu, Salomé, Silvia Marsó o el grup La Trinca. Cal dir-ho quan abans millor.

Tot això passava en un moment complex, demogràficament parlant, de la ciutat de Barcelona on, entre els anys 1910 i 1930, va gairebé duplicar la seva població. Va ser el moment, per tant, de les primeres grans onades migratòries provinents del mateix principat, però també de Múrcia, Aragó o el País valencià. Eren onades que van acabar construint uns arquetips com són els de la jove minyona o la dependenta que s'enyorava del seu lloc d'origen, però també xocava amb la ciutat industrialitzada.

Qui va acabar donant veu a aquelles dones van ser cupletistes com la menorquina Pilar Alonso (1897-1980), l'olotina Cándida Pérez Martínez (1893-1983) o Pepita Ramos «La Goyita» (1890-1970). Paradoxalment, però, i malgrat que el cuplet va ser predominantment cosa de dones (si bé podem localitzar algun actor còmic com Josep Sempere o el transformista Manuel Izquierdo), els creadors de la música i lletra dels cuplets eren bàsicament homes que, òbviament, van acabar per forjar un enfoc i visió masculinitzats, a excepció de Cándida Pérez, cupletista i compositora.

En els cas d'aquests cuplets, arranjats amb exquisidesa i excel·lència pel compositor Jordi Domènech, hi trobarem ja no només la ressonància dels teatres del Paral·lel de Barcelona, sinó un testimoni sociològic d'una època que rep l'impacte del descobriment de la tomba del faraó Tutankhamon, l'any 1922. Fet que es veu reflectit al cuplet *Tuthom Jahma* de Joan Costa i Manuel Sugrañes encara segueix vigent:

*A Egipte com veíeu
tot són mòmies, ai déu meu,
i en aquí si us hi fixeu
es veuen mòmios per tot arreu.*

Oriol Pérez i Treviño

Todavía no somos plenamente conscientes de la riqueza del patrimonio musical de nuestro país. Y no nos referimos tan sólo a la llamada «música culta», sino también a las músicas populares y algunos de sus géneros adscritos como lo pueden ser la zarzuela, el teatro musical, el cabaret o la revista. Los tres ejemplos de *cuplé* que tiene en sus manos son un ejemplo ya no sólo de un patrimonio que tuvo su incidencia en el tiempo de su creación-interpretación, sino que, incluso, acabó integrándose como repertorios de cantantes o artistas posteriores como las pueden ser Mary Santpere, Guillermina Motta, Núria Feliu, Salomé, Silvia Marsó o el grupo La Trinca.

Todo esto ocurría en un momento complejo, demográficamente hablando, en la ciudad de Barcelona que, entre los años 1910 y 1930, casi duplicó su población. Fue el momento, por tanto, de las primeras grandes oleadas migratorias provenientes del mismo principado, pero también de Murcia, Aragón o el País valenciano. Eran olas que acabaron construyendo unos arquetipos como son los de la joven criada o la dependienta que se añoraba de su lugar de origen, pero también chocaba con la ciudad industrializada.

Quienes acabaron dando voz a aquellas mujeres fueron cupletistas como la menorquina Pilar Alonso (1897-1980), la olotina Cándida Pérez Martínez (1893-1983) o Pepita Ramos “La Goyita” (1890-1970). Pero paradójicamente, y pese a que el *cuplé* fue predominantemente cosa de mujeres (si bien podemos localizar algún actor cómico como Josep Sempere o el transformista Manuel Izquierdo), los creadores de la música y letra de los *cuplés* eran básicamente hombres que, obviamente, acabaron por forjar un enfoque y visión masculinizados, a excepción de Cándida Pérez, cupletista y compositora.

En el caso de estos *cuplés*, arreglados con exquisitez y excelencia por el compositor Jordi Domènech, encontraremos ya no sólo la resonancia de los teatros del Paral·lel de Barcelona, sino un testimonio sociológico de una época que recibe el impacto del descubrimiento de la tumba del faraón Tutankhamon, en 1922. Descubrimiento que se ve reflejado en el *cuplé* *Tuthom-Jahma* de Joan Costa y Manuel Sagrañes que todavía sigue vigente:

*A Egipte com vèieu
tot són mòries, ai déu meu,
i en aquí si us hi fixeu
es veuen mòrios per tot arreu.*

*En Egipto como veáis
todo son momias, ay dios mío,
y aquí si os fijáis
se ven momios por doquier.*

Oriol Pérez i Treviño

We are still not fully aware of the rich musical heritage of Catalonia. Not only serious cultivated or art music, but popular styles of music such as the spoken-sung *sarsuela* genre, musical theatre, cabaret, revues or variety shows all form part of a wide-ranging musical history. The three examples of the popular *cuplé* style (a risqué theatrical song, common in the early 20th century) published here are an excellent example not just of this musical heritage, whose creation and performance was successful in a certain period of time, but also of a kind of music which went on to form part of the repertoire of artists and singers who would come along later such as Mary Santpere, Guillermina Motta, Núria Feliu, Salomé, Sílvia Marsó or the La Trinca group. The lack of awareness of this heritage is something we must put right as soon as possible.

The period when the *cuplé* music style took off was a complex time for Barcelona, demographically speaking, as the population almost doubled in size between 1910 and 1930. Many people migrated to the capital city from other areas in Catalonia and also from places such as Murcia, Aragon and Valencia. These social changes led to the creation of certain archetypes used in the world of popular culture, like the young servants or female shop assistants missing their home town, as they tried to deal with life in an industrialized city.

The *cuplé* singers who gave a voice to these women included Pilar Alonso (1897-1980) from Menorca, Cándida Pérez Martínez (1893-1983) from Olot, and Pepita Ramos «La Goyita» (1890-1970). Although the *cuplés* mainly talked of aspects relating to the world of women (even though some cases of performances by the comic actor Josep Sempere or the quick-change artist Manuel Izquierdo can be found), paradoxically, the composers of the music and lyrics were principally men who, obviously, ended up writing from a masculine point of view. One exception is the *cuplé* singer and composer, Cándida Pérez.

With these *cuplés*, exquisitely and wonderfully arranged by the composer Jordi Domènech, we enjoy not just the history of the Paral·lel Theatre in Barcelona but also a sociological testimony of a moment in our recent history. It was a fascinating time which also saw the discovery of Tutankhamun's tomb in 1922, a moment of magic reflected in *Tuthom Jahma* by Joan Costa and Manuel Sugrañes, a *cuplé* whose message is still valid today:

*A Egipte com vèieu
tot són mòmies, ai déu meu,
i en aquí si us hi fixeu
es veuen mòmies per tot arreu.*

*In Egypt, as you can see,
Mummies are found all over,
And if you look around here too,
You'll also see mummies* everywhere.*

[Translator's note: 'mummy' is also a colloquial word for a fool in Catalan]

Oriol Pérez i Treviño

Comentaris sobre aquests arranjaments

Segur que molts de vosaltres ja coneixeu els meus arranjaments de cançons d'Eduard Toldrà (que podeu trobar a DINSIC - Música Coral Catalana núm. 28 i 29). En aquell cas, vaig intentar de conservar amb la màxima fidelitat el llenguatge del compositor, aprofitant les segones veus insinuades al piano per convertir-les en veus corals i sense fer canvis en la melodia i l'acompanyament.

En els arranjaments del Paral·lel que teniu a les mans, la meva intervenció ha estat una mica més dràstica ja que les partitures tenen un caire molt més pràctic i, especialment en l'escriptura del piano, són molt més bàsiques. En els originals la part del piano presenta una mà esquerra que fa l'harmonia mentre que la dreta dobla constantment la melodia de manera que la solista –que deuria anar justeta d'hores de solfa, no ens enganyem– no quedi mai deseparada. Per aquest motiu, la meva primera acció fou la de convertir l'acompanyament original, que a vegades sembla només un esbós, en un veritable acompanyament pianístic, expandint la tessitura del piano i enriquint-ne l'estil. La segona acció ha estat la de convertir la melodia per a solista en una partitura col·lectiva, repartint les intervencions en diferents veus segons l'ús coral. La part coral és assequible perquè, desenganyem-nos, l'èxit d'aquesta música dependrà de la gràcia, frescor i picardia amb les quals ha de ser interpretada i, per propiciar-ho, he intentat de no posar gaires entrebancs de solfa.

Finalment, he afegit a cada cuplet una breu explicació sobre els seus autors, estrena i altres detalls que he pensat que podrien interessar als cantaires. En el cas del cuplet Tutham-Jhama he conservat l'estrofa en mode menor, un canvi que no és a l'original i que ha esdevingut tradicional. En els casos en què algunes frases dels cuplets estan escrit per a una sola veu, podeu decidir d'interpretar-les amb solistes.

M'ha fet molta il·lusió poder arranjar aquest repertori i començar aquesta sèrie de peces dedicades al Paral·lel perquè és un repertori que, quan es fa amb la gràcia i la intenció adequada, és imbatible, irresistible i únic. Atreviu-vos a provar noves coses, frases solistes, repeticions instrumentals, coreografies. Aquests cuplets permeten això i més i, amb una mica d'imaginació i atreviment, podeu muntar un bon sidral i donar molta vida i alegria als vostres concerts corals i als nostres auditoris!

Jordi Domènech, Tavèrnoles 2022

Comentarios sobre los arreglos

Seguro que muchos de vosotros ya conocéis mis arreglos de canciones de Eduard Toldrà, que podéis encontrar en DINSIC Publicacions Musicals S.L., en la colección Música Coral Catalana núm. 28 y 29. En aquel caso, intenté conservar con la máxima fidelidad el lenguaje del compositor, aprovechando las segundas voces insinuadas al piano para convertirlas en voces corales y sin hacer cambios en la melodía y el acompañamiento.

En los arreglos de las canciones del Paral·lel que tenéis en vuestras manos, mi intervención ha sido un poco más drástica ya que las partituras tienen son de una índole mucho más práctica y, especialmente en la parte del piano, son mucho más básicas. En los originales la parte del piano presenta una mano izquierda que realiza la armonía, mientras que la mano derecha dobla constantemente la melodía, de manera que la solista – que deberían de ir justitas de solfeo, no nos engañemos-, no quede nunca desamparada.

Por este motivo, mi primera acción ha sido convertir el acompañamiento original, que a veces parece solo un esbozo, en un verdadero acompañamiento pianístico, expandiendo la tesitura del piano y enriqueciendo el estilo. La segunda acción ha sido la de convertir la melodía para solista en una partitura colectiva, repartiendo las intervenciones entre diferentes voces según el uso coral. La parte coral es asequible, porque desengañémonos, el éxito de esta música dependerá de la gracia, frescor y picardía con las que debe ser interpretada y, para propiciarlo, he intentado no poner muchos obstáculos de solfeo.

Finalmente, he añadido a cada cuplé una breve explicación sobre sus autores, estrena y otros detalles que he pensado que podrían interesar a los cantores. En el caso del cupé Tuthom-Jhama he conservado la estrofa en modo menor, un cambio que no está en el original, pero que ha convertido tradicional. En el caso en que algunas frases de los cuplés están escritos para una sola voz, podéis decidir interpretarlas con solistas.

Me ha hecho mucha ilusión poder arreglar este repertorio y empezar esta serie de piezas dedicadas al Paral·lel porque es un repertorio que, cuando se hace con la gracia y la intención adecuadas, es imbatible, irresistible y único. Atreveros a probar cosas nuevas, frases solistas, repeticiones instrumentales, coreografías. Estos cuplés permiten esto y más y, con un podo de imaginación y atrevimiento, podéis montar un buen “pollo” y dar mucha vida y alegría a vuestros conciertos corales i en nuestros auditorios!

Jordi Domènech, Tavèrnoles 2022

Comments on these arrangements

Many of you may already know my arrangements of Eduard Toldrà songs which have been published by DINSIC Publicacions Musicals in the *Música Coral Catalana* (Catalan choir music) collection, volumes 28 and 29. When I wrote them, I tried to preserve as faithfully as possible the composer's musical language, making the most of the secondary voices perceived in the piano score to convert them into choral voices without making changes to the melody or accompaniments. However, in these arrangements of pieces from the Paral·lel Theatre, I have attempted to be a little more drastic in my intervention as the music has a much more practical air and, especially regarding the piano, it is written in a more basic style. In the original pieces, the music for piano uses the left hand to play the harmony while the right one constantly doubles the melody so that the soloist – who may not have been able to dedicate enough time to studying the music – never feels unsupported.

With this end in mind, firstly I converted the original accompaniment, which often seemed to be merely a rough guide, into a veritable piano accompaniment, expanding the piano's tessitura and enriching the style. Secondly, I converted the soloist's melody into a collective piece, sharing out the interventions between different voices according to their use in the choir. The choir part is relatively easy because, to tell the truth, the success of this music will depend on the flair, freshness and attitude it is performed with and, to ensure this, I have aimed to leave as few hurdles as possible in the music.

Finally, I have added to each *cuplé* a brief explanation about the composers, the first public performance and other details which may interest singers. For the Tutham-Jhama *cuplé*, I have maintained the verses in minor key signature, a change which is not included in the original music but has become traditional over time. In cases where some lines of the *cuplés* are written for a solo voice, you may choose whether to perform them with soloists.

I feel very grateful to have the honour to write the arrangements of this repertoire as the first step in the series of pieces dedicated to the history of the Paral·lel Theatre because this music, when understood and performed well, is unique, irresistible and unbeatable. Take a chance on trying new things; play with soloist lines, instrumental repetitions, or choreographies. These *cuplés* allow for this and much more. With a little imagination you can create some risqué fun and fill your choir concerts and auditoriums with life and merriment!

Jordi Domènech, Tavèrnoles 2022

EL VESTIR D'EN PASQUAL

Música: Josep Viladomat

Text: Juan Misterio

Acompanyament i arranjament coral: Jordi Domènech

Una peça popularíssima també coneguda com a *Elàstics blaus* que es va publicar el 1923 i que ha enregistrat gairebé tothom: La Feliu, la Motta, la Trinca, la Sempere, la Goyita, la Salomé, cors, coples i, fins i tot, grups d'havaneres.

Joan Viladomat neix a Manlleu el 1885 tenia una acadèmia de cupletistes anomenada *La colosal* al carrer Conde del Asalto. És autor de les també celebèrrimes *Tango de la cocaína* i *Fumando espero* i és germà de l'escultor Josep Viladomat.

Juan Misterio és el sobrenom de Joan Casas, nascut a Barcelona el 1886. Fou periodista, escriptor i lletrista de més d'un centenar de cançons, d'entre elles d'alguns dels cuplets més coneguts del repertori: *Les Caramelles*, *Jo vull ser "miss"* d'entre d'altres.

Aquest cuplet te una versió masculina, poc coneguda, que comença: *Aquí ont me veuen soc el celebre Pasqual*

EL VESTIR D'EN PASQUAL

J. Viladomat / J. Misterio
Arranjament: J. Domènech

Allegro (♩ = 170)

(Caixa xina o similar)

Percussió
(ad lib.)

Piano

3

C.x.

7

S

C

T

B

8va

f

mf

p

la, la,

El meu xi - cot ves - tint és tan o - ri - gi -
Por - ta ca - mi - sa amb la "pet - xe - ra" de xa -

f

p

la, la,

TUTHAM-JHAMA FOX-TROT

Música: Joan Costa

Text: Manuel Sugrañes

Acompanyament i arranjament coral: Jordi Domènech

Joan Costa, nascut el 1882 fou pianista i compositor de cuplets com ara *El pico de la Paca*, *La rumba del amor* i la popular *La mare*. Curiosament és també l'autor de l'himne de la legió, la coneguda *El novio de la muerte*.

Manuel Sugrañes fou un lletrista i empresari teatral que portà la revista d'aire internacional a Barcelona, al "Teatre còmic". Amb compositors com Costa o Enric Clarà produí algunes de les revistes més exitoses de la ciutat: *Kiss-me*, *Yes-yes*, *Love-me*, *Eureka* i d'altres. Les revistes eren un espectacle dividit en actes i que podia arribar a tenir fins a gairebé 40 quadres diferents, amb números de cant, dansa, transformisme, circ, monòlegs, teatre, feres i màgia.

El 1922 Howard Carter descobreix i excava la tomba del faraó Tutamkhamon a Egipte, que va provocar una autèntica fal·lera i interès per les mòmies: el 1932 ja es roda una pel·lícula a Amèrica, anomenada *La mòmia*.

Tutham-Jhama formava part de la revista *Ric-Ric*, del 1925.

TUTHAM-JHAMA

FOX-TROT

J. Costa / M. Sugrañes
Arranjament: J. Domènech

Allegretto (♩ = 170)

Piano introduction in 2/4 time, marked *f* (forte). The melody is in the right hand, starting with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes. The bass line is in the left hand, starting with a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a series of eighth notes.

Piano continuation of the introduction, marked *mf* (mezzo-forte) and *sf* (sforzando). The melody continues in the right hand, and the bass line continues in the left hand. The piece ends with a double bar line.

Vocal and piano accompaniment for the first two lines of the song. The vocal parts are for Soprano (S) and Contralto (C), both marked *mf*. The piano accompaniment is in the right hand, marked *p* (piano). The lyrics are: U - na gran re - vo - lu - De la tom - ba a - que-lla han.

FRESQUIBILIS-SUR-MER ONE STEP

Música: Enric Clarà

Text: Manuel Sugañes

Acompanyament i arranjament coral: Jordi Domènech

Un altre èxit del tàndem Clarà-Sugañes, el “one step” *Fresquibilis-sur-mer* formava part de les revistes *Love-me* i *Not-Yet* del 1927.

Enric Clarà fou el compositor principal de les revistes de Manuel Sugañes.

FRESQUIBILIS-SUR-MER

ONE STEP

E. Clarà / M. Sugrañes
Arranjament: J. Domènech

Allegretto (♩ = 130)

f

Piano introduction in 2/4 time, starting with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass line.

6

Continuation of the piano introduction, measures 6-11. The melody continues with similar rhythmic patterns.

12

Continuation of the piano introduction, measures 12-16. The piece concludes with a final chord in the right hand.

17

mf

S La mar es - tá fres - qui-bi - lis, fres - qui-bi - lis, fres - qui-bi - lis. Y

mf

C La mar es - tá fres - qui-bi - lis, fres - qui-bi - lis, fres - qui-bi - lis. Y

p

T fres - qui-bi - lis, fres - qui-bi - lis, fres - qui-bi - lis.

p

B fres - qui-bi - lis, fres - qui-bi - lis, fres - qui-bi - lis.

Vocal and piano accompaniment for the chorus, measures 17-21. The vocal parts (Soprano, Contralto, Tenor, Bass) enter with the melody. The piano accompaniment provides harmonic support. Dynamics range from mezzo-forte (*mf*) to piano (*p*).

mf

Continuation of the piano accompaniment for the chorus, measures 22-26. The piece ends with a final chord.