

chansons de la nouvelle résistance espagnole

# chansons

de la nouvelle résistance

# espagnole

recueillies par S. Liberovici et M. L. Straniero

En España, las flores  
no quieren ya vivir  
porque el pueblo español  
murió en abril.

*En Espagne les fleurs  
ne veulent plus vivre  
car le peuple espagnol  
est mort en avril.*

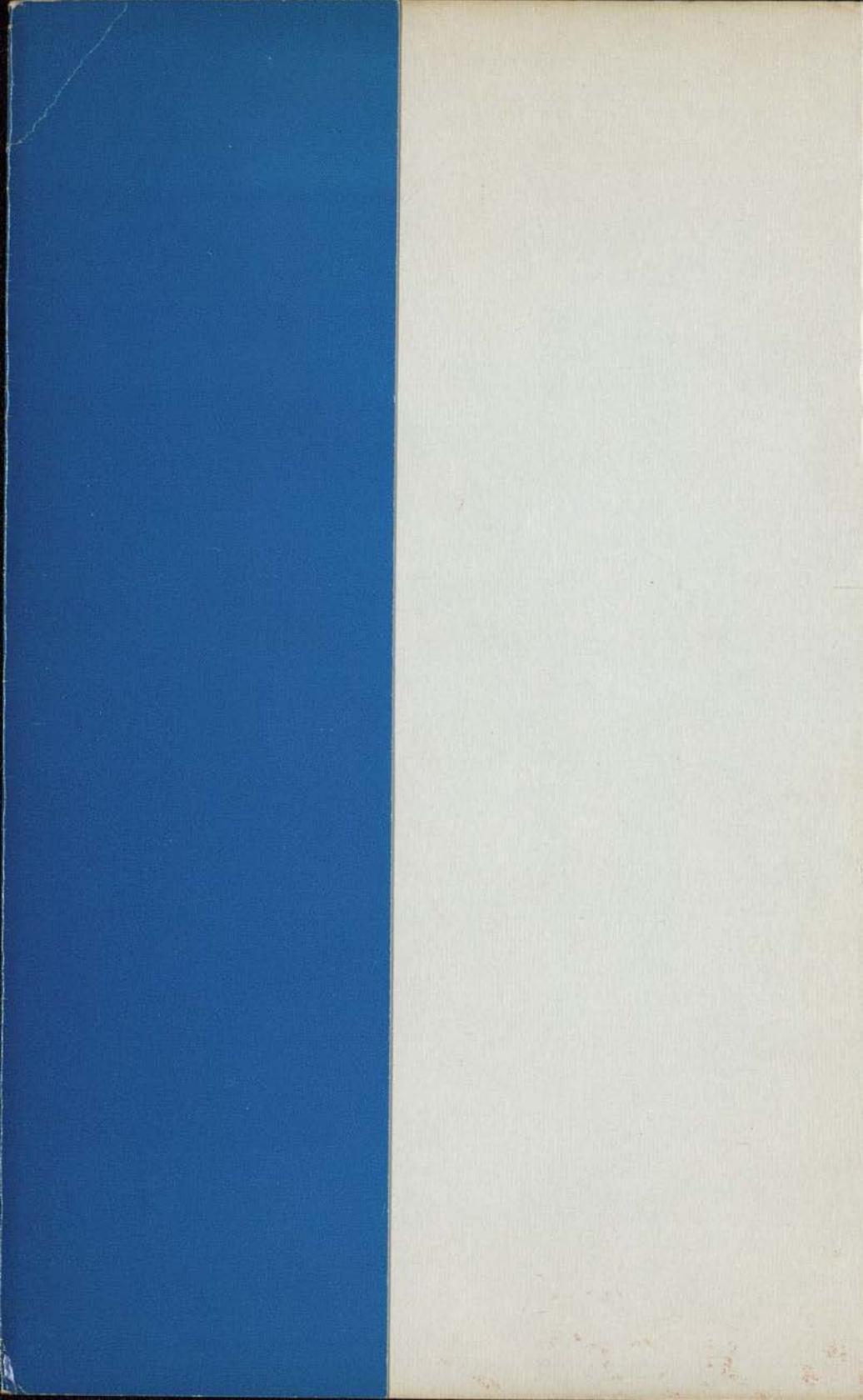
*Peuple d'Espagne  
commence à chanter  
un peuple qui chante  
ne meurt jamais.*

Pueblo de España  
ponte a cantar  
pueblo que canta  
no morirá.

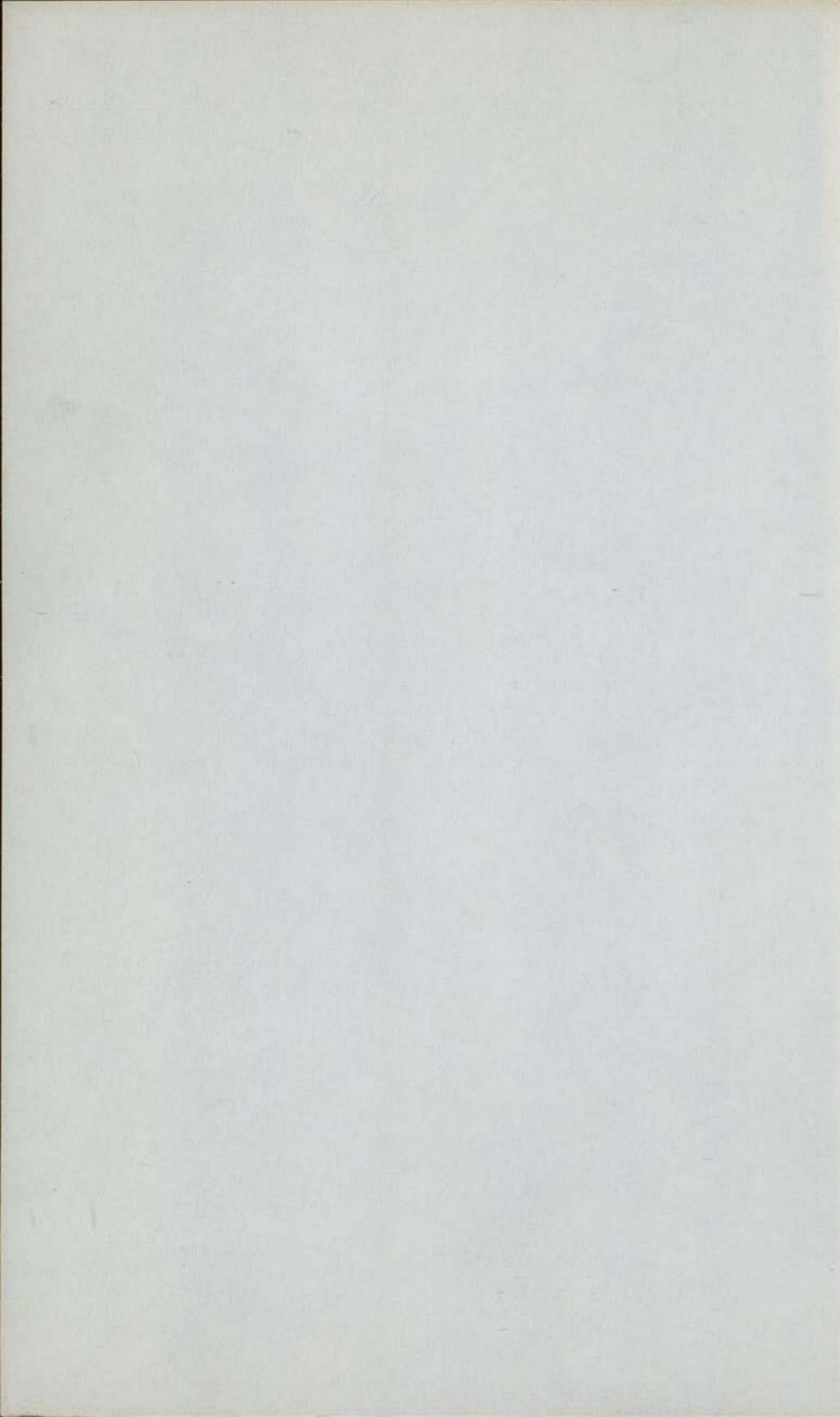
françois maspero

françois maspero  
"voix"

6669



*“voix”*  
*n° 8*

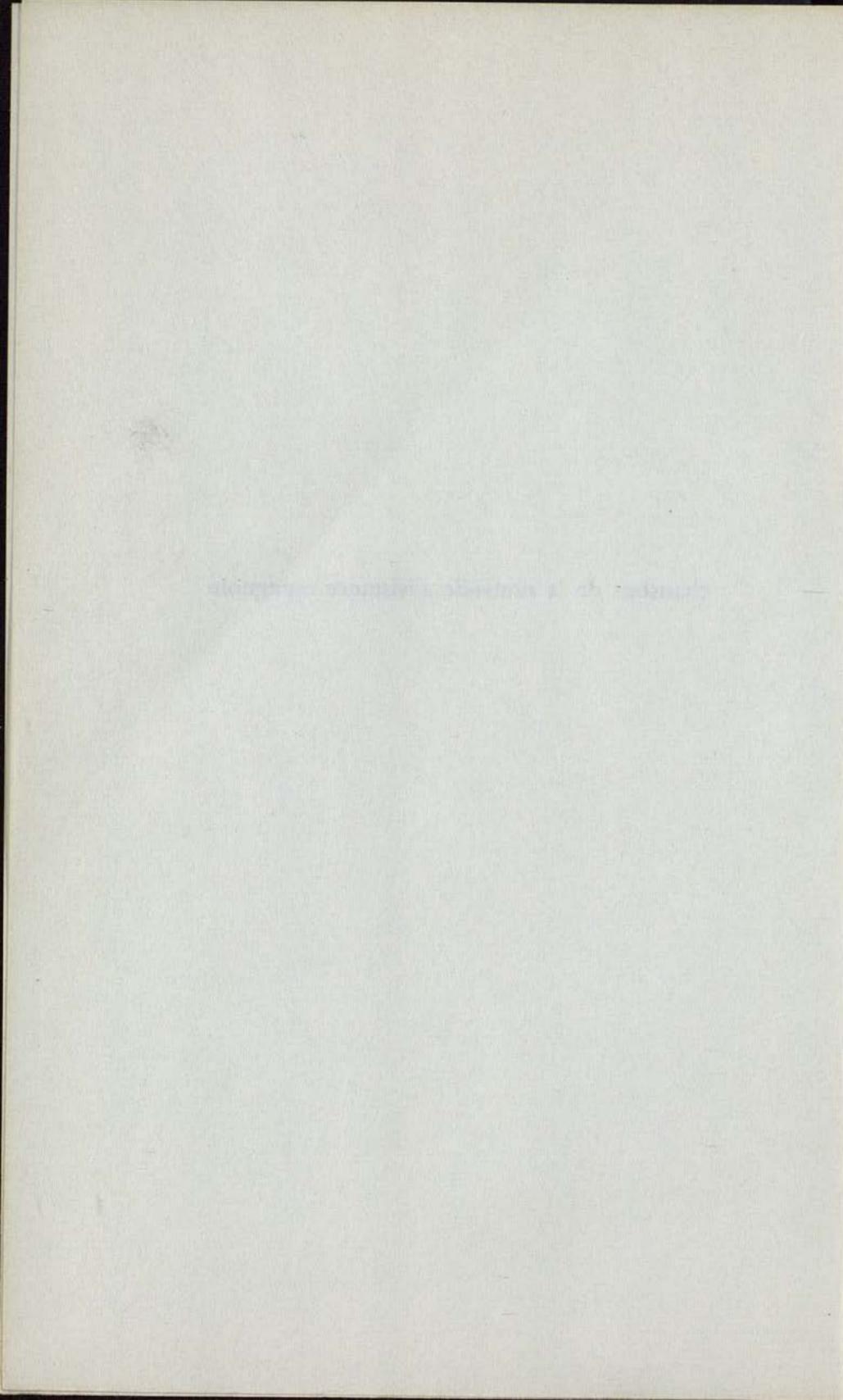


chansons  
de la nouvelle résistance  
espagnole

chansons de la nouvelle résistance espagnole

traduites par E. Lévassier et M. J. Bresson

FRANÇOIS MARRAS  
21, rue Copernic - 75017  
PARIS  
1963



**chansons  
de la nouvelle résistance  
espagnole**

recueillies par S. Liberovici et M. L. Straniero

**FRANÇOIS MASPERO**  
21, rue Cardinal Lemoine - V<sup>e</sup>  
**PARIS**  
1963

chansons  
de la nouvelle résistance  
espagnole

recueillies par S. Lhérisy et M. J. Maspero

FRANÇOIS MASPERO  
11, rue Orléans, Paris

---

© 1962, Einaudi editore Torino ; titre original : *Canti della nuova Resistenza spagnola*

© 1963, François Maspero éditeur.



1875

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
CHICAGO, ILL.

## *formation et caractères des chansons anti-franquistes*

Ce recueil représente le résultats d'un voyage que nous avons fait en Espagne au mois de juillet 1961 et au cours duquel nous avons cherché à rencontrer le plus grand nombre et la plus grande variété de gens possibles. En effet, comme nous le dirons brièvement par la suite, nous nous sommes entretenus avec des jeunes et des vieux, des écrivains et des intellectuels, des gens de profession libérale, des hommes politiques, des ouvriers, des pêcheurs, des paysans, des hommes de la rue. C'est de leurs récits et de leur bouche que nous avons tiré presque tous les textes ici rassemblés (excepté certaines références que nous avons empruntées à des publications sporadiques et disparates). Il s'agit là d'un matériau d'actualité, pas encore exploré jusqu'ici, et qui ne saurait donc prétendre être organisé ou complet. Ce n'en est pas moins un petit *corpus* extrêmement représentatif du point de vue culturel et politique, qu'organise et informe l'opposition populaire à ce régime fasciste que Franco a installé en Espagne depuis 1939. Ce dernier fait politique représente, du reste, l'unique raison qui nous ait incités à rassembler ici ces textes.

Ces compositions que nous avons recueillies appartiennent au genre dit « chants de protestation », c'est-à-dire ce type de chant qui accompagne « les événements historiques, les soulèvements, les revendications, les situa-

tions révolutionnaires ou les moments particulièrement pénibles ou de tension sociale. Leur objectif est de dénoncer, de façon plus ou moins volontaire, plus ou moins consciente, les injustices sociales et de chanter l'exigence de liberté<sup>1</sup> ». Il s'agit donc de « chants populaires » au sens où l'entend Gramsci<sup>2</sup> : malgré la variété de leur origine — élémentaire ou cultivée — et de leur dimension politique — des plaintes diffuses à des indications de lutte précises —, ils expriment bien une conception de la vie et une vision du monde en parfait contraste avec l'optimisme de la société officielle, et c'est justement pour cela que le peuple espagnol les a « adoptés collectivement ».

Du point de vue de leur *formation*, ces chants peuvent se diviser en quatre groupes :

#### PREMIER GROUPE

*Des parodies sur des airs appartenant au patrimoine populaire traditionnel (chants 1 à 10).*

Les textes de ce groupe se ressentent naturellement, du point de vue musical comme littéraire, de la multiplicité et de la richesse mélodique et stylistique qui caractérisent la production folklorique espagnole.

Du point de vue métrique, un spécialiste, Garcia Matos, classe ainsi les formes littéraires du chant populaire espagnol<sup>3</sup> :

1°) *Quatrains d'octosyllabes* sans formule définie avec des assonances ou des rimes (*abac*, 8888). En usage depuis le XVI<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>1</sup> D'après la présentation de la collection de disques « Canti di Protesta del Popolo Italiano », dirigée par E. Jona et S. Liberovici, Ed. Italia canta, Turin, 1959-61.

<sup>2</sup> GRAMSCI, dans *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Turin, 1950. p. 220, proposait de réduire tous les chants populaires à la catégorie de

2°) *Quatrains de deux heptamètres et de deux pentamètres alternés*. Le deuxième vers et le quatrième riment (*abcd*, 7575) et quelquefois le quatrain est complété par un tercet formé de deux pentamètres entourant un heptamètre (*ded*, 575). Cette forme métrique harmonieuse et complexe, en usage depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, s'appelle *seguidilla*.

3°) *Strophes de cinq octosyllabes* (*Fandango, saeta, malagueña*).

4°) *Quatrain de deux distiques assonancés* (*Muineira galicienne*).

5°) *Tercet d'octosyllabes* (*Solea flamenca, baile de pandeiro galicien*).

6°) *Séries de vers de seize pieds assonancés* divisés en deux hémistiches octosyllabiques. Cette forme métrique dite *romance*, est en usage depuis le XVI<sup>e</sup> siècle et constitue le support de la chanson narrative, comme en Italie l'octave épique et l'octave sicilienne.

Ce sont la première et la seconde de ces formes métriques qui sont le plus fréquemment employées. Dans les textes contemporains comme ceux que nous avons recueillis, on rencontre des formes qui ne rentrent pas dans cette classification : des quatrains d'hexamètres (ou mieux, des distiques d'alexandrins divisés en deux hémistiches égaux) ; des quatrains décasyllabiques accentués sur la troisième, la sixième et la neuvième syllabes, ce qui con-

---

« ceux qui ne sont écrits ni par le peuple ni pour le peuple, mais que le peuple adopte parce qu'ils sont conformes à sa manière de penser et de sentir ». En effet, poursuit-il, « ce qui distingue le chant populaire dans le cadre d'une nation et de sa culture, ce n'est ni sa valeur artistique ni son origine historique mais sa façon de concevoir le monde et la vie, en opposition à la société officielle. C'est en cela et en cela seulement que l'on doit rechercher le caractère collectif du chant populaire et du peuple lui-même ».

<sup>3</sup> Cf. *Notes à l'Antologia del Folklore Musical de España*, Hispavox. Madrid, 1960.

## introduction

fère au vers un rythme pénible, opprimant, porteur de tristesse; enfin, une grande variété de ritournelles et d'interjections.

La déformation et la parodie s'exercent généralement sur le contenu des textes originaux et non sur la métrique dont on tend, au contraire, à conserver et exploiter toutes les possibilités rythmiques et expressives. Il arrive que la parodie, obtenue en ne transformant que certains éléments du texte, se révèle aussi efficace, sinon plus que l'original : le meilleur exemple en est celui d'une célèbre chanson de guerre, le *Tren blindado*<sup>4</sup>, qui utilise plusieurs vers de la chanson populaire dont elle est tirée, *Anda jaleo*<sup>5</sup>.

Voici l'original :

Yo me subí a un pino verde  
por ver si la divisaba,  
y solo divisé el polvo  
del coche que la llevaba.  
Anda jaleo, jaleo,  
ya se acabó el alboroto  
y ahora empieza el tiroteo.

---

<sup>4</sup> *Tren blindado* : publiée dans les *Canciones de las Brigadas Internacionales*, par Ernst Busch, 5<sup>e</sup> édition, Barcelone, juin 1938, p. 15. Enregistrée en 1936 à Madrid par la Voz de España dans une série de disques à 78 tours, « Canciones populares de la Guerra de Independencia de España », elle a été réimprimée aujourd'hui sur le disque Italia Canta MP 33/CRA 0025, *Canti della Guerra di Spagna 1936-39*.

<sup>5</sup> Déjà les compositeurs de la guerre antifasciste puisèrent volontiers et spontanément dans le patrimoine traditionnel des diverses régions d'Espagne. On peut particulièrement signaler le grand succès du fameux ensemble de chansons recueillies et harmonisées par Lorca (publiées) dans *Obras Completas*, Ed. Aguilar, Madrid, 1954) : *Los cuatro muleros* devint l'éclatante ballade *Los cuatro generales* (ou *Coplas de la defensa de Madrid*), tandis qu'*Anda jaleo* donna lieu à la vibrante suite de *Coplas del tren blindado*. Ces chansons étaient si percutantes et le grand poète les avaient choisies avec une sensibilité si fine que l'une d'entre elles survit aujourd'hui encore sous forme de parodie : *Los mozos de Monleón* est devenue *El hijo de Don León*, que chantent les étudiants antifascistes.

*Je suis monté sur un pin vert  
pour voir si je l'apercevais,  
et je n'ai vu que la poussière  
de la voiture qui l'emmenait.  
Allez, vite, vite,  
le vacarme est fini  
et maintenant c'est la fusillade.*

exploitant le rythme de façon incisive, la parodie devient une satire endiablée et cinglante de Franco, pleine d'une fierté joyeuse :

*Yo me subí a un pino verde  
por ver si Franco llegaba,  
y solo ví al tren blindado  
lo bien que tiroteaba.  
Anda jaleo, jaleo  
silba la locomotora  
y Franco se va a paseo.*

*Je suis monté sur un pin vert  
pour voir si Franco arrivait,  
et je n'ai vu que le train blindé  
qui tirait à qui mieux mieux.  
Allez, vite, vite,  
la locomotive siffle  
et Franco se tire.*

Dans ce cas, le sens poétique des deux versions est totalement divergent : la première, en effet, n'exprime rien d'autre qu'une histoire mélancolique privée, chargée de lyrisme, suave, rêveuse, lointaine, comme une vision qui s'enfuit.

Dans d'autres cas, au contraire, la parodie conserve l'atmosphère qui inspirait déjà l'original. Bien plus, dans l'un des textes que nous avons rassemblés, on dirait qu'il s'est opéré un renversement complet par rapport à ce qui a lieu normalement : en effet, tandis que l'original a un ton presque grotesque, la parodie a été composée avec

introduction

extrêmement de sérieux et d'ardeur. Voici les deux textes ; on pourra les confronter.

L'original :

Ya se murió el burro  
de la tía Vinagre  
ya se lo llevó Dios  
de esta vida miserable.  
Que tururururú,  
que la culpa la tienes tu...

*L'âne de la tante Vinaigre  
est mort,  
Dieu l'a enlevé  
à cette vie misérable  
Et tururururu  
c'est ta faute à toi*

La parodie :

Ya se fué el verano,  
ya vino el invierno,  
dentro de muy poco  
caerá el gobierno.  
Que tururururú,  
que la culpa la tienes tu...

*L'été est passé  
l'hiver est venu,  
bientôt le gouvernement tombera  
Et tururururu  
c'est ta faute à toi*

Dans ce cas, on le voit, le texte original a cédé tout son refrain à la parodie, mais rien d'autre.

Généralement, en passant de l'original à une parodie, la mélodie subit des transformations infiniment moins radicales que le texte littéraire, mais ces transformations n'en sont pas moins sensibles. Par exemple, d'ordinaire

tous les *mordants* disparaissent, ainsi que tous les autres types de fioritures ornementales à émission très rapide, assez fréquentes dans la musique populaire espagnole : la ligne sonore se purifie, gagne en simplicité et en solidité. On peut en proposer une explication : dans les parodies politisées, l'importance des choses à dire est devenue prépondérante et tend à prévaloir sur la mélodie pour la rendre plus simple et plus « facile ».

La tonalité aussi se clarifie. Certaines séries chromatiques d'origine orientale, certains intervalles inhabituels, certaines reprises primitives ou grégoriennes tendent à évoluer vers des solutions plus communicatives. Même le rythme se simplifie toujours par rapport à l'original et tend en tout cas à se transformer en fonction des particularités rythmiques du nouveau texte littéraire. Les valeurs formelles évoluent vers un modèle de type urbain, c'est-à-dire vers cette quadrature, cette régularité syntaxique qui caractérisent la musique populaire d'extraction industrielle et de consommation urbaine. Ce processus, s'il équivaut d'une part à une déperdition de brillant, rend d'autre part infiniment plus évidente les valeurs de contenu du texte politique ou de la protestation. En somme, la vieille chanson populaire s'achemine vers la chansonnette industrielle mais le caractère engagé du nouveau texte la sauve de la corruption.

*Airs de la guerre civile.* A ce premier groupe appartiennent aussi certaines parodies sur des airs remontant à la guerre civile : des airs populaires qui avaient été déjà employés durant la guerre pour créer des chansons politiques à large diffusion. Ceux qui ont survécu jusqu'à aujourd'hui sont assez rares, et ce pour deux raisons : avant tout, ce sont surtout les jeunes qui s'efforcent de créer de nouveaux « chants de protestation » et, à l'époque de la guerre, ces jeunes étaient encore enfants ou même pas encore nés ; d'autre part, même pour les vieux républicains qui ont combattu contre Franco, ces chansons, si magnifiques soient-elles, évo-

## introduction

quent plutôt des sentiments d'humiliation et de tristesse que de révolte. Il existe donc entre les deux générations une solution de continuité, une fracture nette et bien marquée entre leurs sensibilités. Les jeunes d'aujourd'hui n'ont pas été éduqués par leurs pères mais par l'école fasciste, dans un climat d'inculture, de perspectives équivoques, de mensonge historique devenu système, de mauvaise conscience nationale<sup>6</sup>. Leur rébellion apparaît déracinée des thèmes traditionnels du républicanisme anarchique et socialiste chers à leurs pères. Ceux-ci, probablement aussi à cause des excès et des erreurs commises, demeurent des étrangers, incompris aussi en-deçà de la barricade. Les jeunes d'aujourd'hui se rebellent contre la tyrannie franquiste mais aussi, en même temps, contre le néo-capitalisme américain qui la soutient par tous les moyens. Ils ne se rebellent pas de façon romantique et libérale mais au nom d'un nouveau type de progrès industriel et technologique dont ils peuvent voir partout le rythme tourbillonnant. Ils se rebellent enfin dans le climat de la culture de masse contemporaine, étranger au panache et à l'héroïsme. C'est pourquoi ils ne reprennent pas les « chansons héroïques » d'une époque dramatique qui leur reste étrangère et que leur

---

<sup>6</sup> Exemple d'éducation historique franquiste. Sur une gravure d'un manuel scolaire intitulée *La victoria de Franco*, on peut voir caracolant, en haut à gauche, Saint Jacques, patron de la ville de Saint Jacques de Compostelle et fondateur, en 1164, d'un ordre chargé d'assister les pauvres, défendre les pèlerins et combattre les Maures. Selon l'imagerie traditionnelle, ces Maures devraient gésir en morceaux sous les sabots de son cheval blanc. Ici, au contraire, bien vivants, vigoureux, bardés d'images saintes, ils caracolent autour de Barcelone. Raymond Alcolea, dans *Le Christ chez Franco*, Ed. Denoël, Paris, 1938, pp. 144 et suiv. rapporte à propos de cette conversion forcée de Saint Jacques, d'ennemi traditionnel des infidèles qu'il était, en leur allié fidèle, certains documents bien amusants. Le premier, une antique lithographie, représente le saint sur son cheval en train de combattre les Maures. Le second est un timbre de 10 centimes qui porte le mot d'ordre « Por la Patria — Viva España » et représente Saint Jacques, toujours sur son cheval blanc et l'épée dégainée, mais caracolant simplement au milieu des nuages. Le troisième, enfin, est la couverture de l'hebdomadaire phalangiste *Flecha* qui représente encore le cheval de saint Jacques, mais monté cette fois par un Maure en train de tirer contre un Espagnol qui porte un foulard rouge.

Dans le même manuel, Guadalajara et Guernica sont simplement indiquées comme deux victoires de Franco, avec à côté une date et le drapeau national.

conscience, pratique et sans préjugé, répudie parfois mystérieusement.

Pour ces jeunes, il a été difficile d'émerger du puits des mensonges et des silences où le régime franquiste voulait les ensevelir. Plutôt qu'une épopée glorieuse — malgré tous ses aspects dramatiques et bouleversants — la guerre des républicains leur apparaît comme un épisode trop douloureux et sanglant, comme quelque chose d'irréremédiablement brisé et perdu. Dans leur conscience politique fragile, cette guerre du « million de morts » (selon le mythe que Franco a diffusé, véritable moyen de chantage) subsiste encore comme une blessure imméritée et absurde, comme une catastrophe nationale. Leur conscience s'est ouverte ces dernières années grâce surtout aux rapports avec les pays de l'Est et, en dernier lieu, avec le réveil latino-américain : la révolution cubaine sous la direction de Fidel Castro a eu un retentissement énorme chez les plus avertis. De vieux combattants sortent de prison, d'autres rentrent de l'exil. Parmi les nombreux touristes qui affluent chaque année, il y a tous ceux pour qui l'Espagne n'est pas seulement le pays des corridas mais une idée flamboyante, un mythe qui a nourri leur jeunesse et leur culture.

Les jeunes intellectuels découvrent alors chez eux, outre l'impérissable Lorca, presque inhumain dans sa perfection cristalline, les grands poètes qui témoignèrent durant les années de luttes, comme Miguel Hernández et Antonio Machado. Certains retrouvent alors les vieilles chansons, incroyablement vieilles, reliques douloureuses de ces jours fabuleux. On fait circuler les enregistrements : les disques, de fabrication étrangère, portent des étiquettes truquées pour circuler sans obstacles. Les mots d'ordre simples mais glorieux apportés par leurs ritournelles font naître la nostalgie d'une lutte et d'un pouvoir de résister que l'on croyait définitivement éteints. Ce ne sont pas ces vieilles chansons qui entraîneront désormais les combattants d'aujourd'hui ; mais on verra naître de nouveaux chants, de nouveaux mots d'ordre, qui ne seront plus liés à la défaite : ces chansons commenteront les manifestations des étudiants, les grèves des ouvriers, les procès et les persécutions de plus de vingt ans de fascisme. C'est des batailles d'aujourd'hui, de la sensibilité d'aujourd'hui, que jaillissent les chansons d'aujourd'hui.

SECOND GROUPE

*Parodies sur des airs populaires ou des morceaux à la mode (textes 11 à 18).*

Elles sont assez répandues, mais appartiennent presque exclusivement aux milieux universitaires des grandes villes. Les parodistes aiment à se référer à ces chansonnettes qui, d'une façon ou d'une autre, reflètent des lieux communs « espagnolesques ». C'est pourquoi, outre le répertoire national, ils exploitent beaucoup le vaste répertoire sud-américain.

Cette tendance à parodier des airs à la mode a des précédents illustres. Au cours des années 30, à l'époque où fut instaurée la Seconde République (la Première avait été proclamée le 11 février 1873 et avait duré jusqu'en 1875), bon nombre de chansons politiques des plus réussies s'inspirèrent des airs d'opérette qui étaient alors fort en vogue. La *zarzuela* de Guerrero, *La rosa del Azafran*, eut par exemple un grand succès et devint très populaire. Les ouvriers d'âge mûr s'en souviennent encore aujourd'hui, et c'est un ouvrier métallurgiste d'Irun, exilé en France, qui nous a chanté certaines de ces parodies, comme celle-ci, qui se réfère à la chute d'Alfonse XIII, le 14 avril 1931 :

Abril catorce marchó Alfonsijo  
por Cartagena embarcadijo,  
mientras el Cojo llorando venía  
de la Monarquía  
sintiendo quedarse solijo :  
abril catorce marchó Alfonsijo  
con los despojos de los Borbones,  
que al fin se han ido  
los muy ladrones,  
dejando a España el más doblones  
de los que tienen  
los Romanones...

*Le quatorze avril est parti le petit Alfonso  
embarqué de Cartagène,  
pendant que le Boiteux venait en pleurant  
de la Monarchie  
désolé de rester tout seul :  
le quatorze avril est parti le petit Alfonso  
avec les restes des Bourbons,  
ils sont enfin partis  
ces bandits  
en laissant à l'Espagne la plupart des doublons  
que possèdent  
les Romanones...*

Pendant la guerre, on a beaucoup utilisé aussi une autre opérette, *Las Leandras d'Alonso*, et, en 1937, on chantait sur l'un de ses airs :

*Ya se van los milicianos  
hace al frente de Aragón  
a librar a sus hermanos  
de las garras del traidor :  
míralos partir ufanos  
rebotantes de valor,  
un fusil en cada mano  
para la Revolución.  
Madre, visteme de miliciano,  
madre, dame bombas y un fusil :  
¡donde luchan mis hermanos  
yo también me quiero ir !*

*Les miliciens s'en vont  
vers le front d'Aragon  
libérer leurs frères  
des griffes du traître :  
regardez comme ils partent fiers  
éclatants de courage,  
un fusil à chaque main  
pour la Révolution.  
Mère, habille-moi en milicien,  
mère, donne-moi des bombes et un fusil :  
où se battent mes frères  
je veux aller aussi !*

introduction

Les anarchistes espagnols avaient également adopté comme chant de combat un air de l'opérette *La Alegria de la Huerta*, de Chueca y Valverde, qui avait connu un succès retentissant au Petit Théâtre de la Zarzuela, de Madrid, dans les premières années du siècle :

A la jota, jota  
de los libertarios,  
triunfen los obreros  
mueran los tiranos  
caigan los gobiernos  
y la religión  
y que se derrumbe  
la Inquisición.  
No se concibe  
otro ideal  
de más justicia  
y libertad ;  
por éso nosotros  
aquí al cantar  
daremos un viva  
al Ideal.

*A la jota, jota  
des libertaires,  
que triomphent les ouvriers  
que meurent les tyrans  
que tombent les gouvernements  
et la religion  
et que s'écroule  
l'Inquisition.  
Nous ne concevons pas  
d'autre idéal  
pour plus de justice  
et de liberté ;  
c'est pour cela que nous  
en chantant ici  
nous acclamons  
l'Idéal.*

Les étudiants d'aujourd'hui qui bâtissent leurs chan-

sons de protestation sur *O' Cangaceiro* ou sur *Mi vaca la colorada*, ne font donc rien d'autre que continuer la tradition de leurs pères, lesquels ne craignaient pas de parodier de petites chansons à succès pour populariser la lutte contre la tyrannie et l'amour de la liberté.

*Parodies sur des airs fascistes.* Il est évident que ce groupe ne peut être homogène comme les précédents : généralement au moins, un air « fasciste », c'est-à-dire employé par les fascistes pour leurs chansons politiques, peut appartenir indifféremment à n'importe lequel des groupes énumérés ici. Toutefois, cette subdivision peut se justifier. En effet, comme cela s'est passé en Italie pour *Giovinezza*<sup>7</sup> et pour d'autres hymnes fascistes, l'origine compte beaucoup moins que la violence anti-culturelle et négativement rhétorique des textes : les chansons fascistes comportent intrinsèquement des caractères d'insincérité et d'artifice comme on en rencontre rarement dans les textes révolutionnaires les plus provinciaux ou les plus bureaucratiques. La lutte obstinée de la réaction et du fascisme pour barrer la route à la culture moderne n'est pas sans résultats, même dans ces représentants de la culture populaire, modestes mais significatifs, que sont les chansonnettes.

Aujourd'hui on parodie également beaucoup l'hymne de la Phalange, *Cara al sol*, de Ridruejo (poète qui appartient maintenant à l'opposition, mais toujours à droite, et donc de façon très velléitaire et confuse). Un autre hymne réactionnaire, celui des Carlistes<sup>8</sup>, connu autrefois une fortune analogue :

Por Dios, por la Patria y el Rey,

*Pour Dieu, la Patrie et le Roi*

<sup>7</sup> Cf. « Il Contemporaneo », n° 32, janvier 1961, pp. 146 et suiv.

<sup>8</sup> Carlistes : « Le Carlisme est la doctrine des élus, des vrais Espagnols, à laquelle on ne peut qu'adhérer totalement ou rester totalement étranger... Notre Roi Légitime appartient aux Savoie par droit d'aînesse, leur véritable Roi est chez les Bourbon Carlistes, est dans l'Idée Sainte de Don Carlos dont l'esprit continue de vivre au-delà de sa vie terrestre... Les Carlistes s'allient dynastiquement aux Alfonsins dans le moment présent : et l'idée monarchique se renforce et se fonde sur un idéal. Le Carlisme vit au-delà de son Roi : et aujourd'hui tout le parti

## introduction

commençait le vieil hymne pompeux et vide.

jodieron a nuestros padres,

*Ils ont roulé nos pères*

poursuivaient avec une ironie plébéienne bien vivace les opposants démocratiques, qui concluaient :

¡Por Dios, por la Patria y el Rey,  
nos joderan a nosotros también !

*Pour Dieu, la Patrie et le Roi  
ils nous rouleront nous aussi !*

Mais hélas, les pauvres espagnols les *jodieron*, et comment, encore pendant longtemps et, comme tout le monde le sait, la triste cérémonie continue toujours : aujourd'hui encore, les émissions de la Radiotélévision espagnole s'achèvent sur la vision du Valle de los Caídos, des gros plans de Franco, Calvo Sotelo et José Antonio<sup>9</sup>, et enfin un pot-pourri d'hymnes parmi lesquels, justement, celui des Carlistes.

## TROISIÈME GROUPE

*Chansons avec musiques et textes originaux (textes 19 à 26).*

Les chansons appartenant à ce groupe sont assez nombreuses. Elaborées individuellement ou collectivement, elles représentent le filon le plus intéressant du point de vue culturel : ceux qui y participent sont de jeunes intellectuels qui témoignent ainsi d'un désir de s'affranchir aussi de certains modèles folkloriques traditionnels, tout en conservant dans leurs compositions une indéniable to-

---

représente une tradition qui est la Tradition de la vraie Espagne » (NELLO ENRIQUEZ, *La Spagna risorge*, Ed. La Prora, Milan, 1937, pp. 176-179).

<sup>9</sup> José Calvo Sotelo, ministre des Finances du Royaume, puis chef du Bloque Nacional, tué le 13 juillet 1936. José Antonio Primo de Rivera, fondateur de la Phalange, jugé et exécuté le 20 novembre 1936 dans la prison d'Alicante où il était détenu. Tous deux appartiennent au folklore paganisant du rituel franquiste, qui n'hésite pas à singer la liturgie catholique.

nalité populaire-nationale. Cet élément populaire-national n'est pas là par hasard : il représente un des objectifs précis des jeunes auteurs. En adoptant la chansonnette comme véhicule efficace d'idées critiques et politiques, de notions et de commémorations civiles, de mots d'ordre pour le combat et pour la résistance, ces jeunes antifascistes témoignent de leur souci d'atteindre à la plus grande audience et à la plus grande communication culturelle possibles.

Cette attitude créative, qui va de la composition raffinée et difficile au modeste cha-cha-cha, constitue une tentative intéressante et vitale de surmonter la faille, typique des sociétés non intégrées, qui sépare la culture populaire de celle des élites. Tandis que, d'une part, les vieilles rengaines populaires, parodiées et simplifiées par la « base », s'urbanisent et atteignent les couches les plus élevées de la bourgeoisie, d'autre part, une production d'origine raffinée et bourgeoise tend à descendre, à se propager avec simplicité jusqu'à franchir les limites du groupe pour atteindre les couches culturellement les plus réfractaires du sous-prolétariat marginal et des masses rurales.

C'est là un processus d'échange qu'un événement de fusion historique comme l'a été la guerre révolutionnaire antifasciste, a contribué à accentuer et à parachever, et qui, aujourd'hui, sous l'impulsion du mouvement de résistance unitaire au régime d'oppression, se trouve rénové et renforcé et ne saura avoir que des efforts fructueux dans les réseaux structurels de la culture nationale espagnole.

Dans leurs créations de chants politiques populaires, les intellectuels adoptent plusieurs éléments de la morphologie musicale folklorique et, en particulier, le plus typique, le rythme ternaire, fondement du *fandango*, de la *jota*, de la *seguidilla*, de la *malagueña*, c'est-à-dire de la majorité des danses populaires traditionnelles.

QUATRIÈME GROUPE

*Coplas* (texte 26 a à 26 h).

*Copla* signifie couple, paire, et donc distique, groupe de deux vers, strophe. Dans la langue parlée, une nuance expressive vient s'ajouter à cette signification technique, pour faire de la *copla* une brève composition brillante, satirique ou amère, légère, de revue ou de ritournelle populaire. Le correspondant français est *couplet*, qui signifie strophe et verset mais aussi, au sens figuré, satire, épigramme. En Italie on dirait « *strofetta* », et autrefois, au XV<sup>e</sup> siècle, on pouvait choisir entre « *stramboto* », « *cabaletta* », et, bien plus, « *frottola* » (brève composition en vers, satirique et burlesque, tendant souvent au *nonsense*, un peu comme cette *Qué culpa tiene el tomate* que nous rapportons ici).

La création et la diffusion de *coplas* remontent très loin dans toute l'Espagne. Cet instrument léger et subtil permet à la composante satirique de l'âme populaire de s'exprimer dans des thèmes légèrement surréels, avec des proverbes, des invocations, des imprécations. En général, la *copla* ne correspond pas à un événement déterminé mais exprime une aspiration, précise un sentiment ou un jugement sur un plan plus large avec une valeur gnomique.

Notre recueil s'achève sur quelques textes poétiques sans musique, particulièrement significatifs en ce qui concerne l'opposition populaire au régime franquiste.

## *notes d'enregistrement*

Jeudi 29 juin 1961

Départ en automobile pour Toulouse. Notre voyage a été précédé d'une tournée préparatoire auprès de l'émigration espagnole en France et en Suisse. Après Genève et Paris, villes où résident des hommes politiques, des artistes, des économistes, de jeunes intellectuels, c'est à Toulouse que nous avons eu nos derniers contacts et, comme c'est sur notre chemin, nous y ferons encore un tour avant de pénétrer en Espagne. C'est ici, à quelques dizaines de kilomètres de la frontière, que se sont installés les groupes les plus importants d'anarchistes et de socialistes, qui peuvent ainsi maintenir des contacts fréquents avec les noyaux de résistance et d'opposition qui opèrent à l'intérieur du pays. Nous sommes attendus, nous avons des rendez-vous et des adresses. Entre autre, c'est d'ici, de Toulouse, que nous devons organiser le retour du matériel que nous recueillerons au cours du voyage et qui pourrait nous gêner au passage de la douane : bandes enregistrées, pellicule impressionnée, documents divers. Tout le monde nous met en garde, on nous avertit que l'entreprise est moins facile qu'il ne paraît. La police franquiste n'est peut-être pas un modèle de précision mais lorsqu'elle se met sur une affaire, elle est bien capable de causer de sérieux ennuis. On nous raconte des aventures, on nous donne des conseils de prudence, parce que, en somme, on ne sait jamais... Après tout, nous allons pénétrer dans un pays gouverné par une dictature fasciste, pour y accomplir un travail de documentation et de recherche qui éclaire certains aspects de l'opposition populaire à ce même régime, opposition qui est persécutée et opprimée.

Naturellement, pour réaliser notre travail, nous nous

sommes procurés des dizaines et des dizaines d'adresses d'opposants qui militent dans les secteurs les plus divers et aux niveaux les plus différents de la vie nationale. Ceci fait peser sur nous une grande responsabilité : si nos listes d'adresses tombaient aux mains de la police, nous trahirions la confiance de ceux qui nous les ont transmises et nous provoquerions un bouleversement et des dégâts incalculables dans toute la Résistance.

La frontière italo-française à Ponte San Luigi : nous arrivons à minuit juste et, avec une diligence ingénue, nous dressons une longue liste, complète, de tout le matériel que nous transportons avec nous. Nous faisons contrôler la liste par la douane italienne et nous nous présentons avec notre document à la douane française : stupeur, il n'y a rien à faire. Ou mieux, un des douaniers, qui semble être le chef, semblerait disposé à nous laisser passer, mais il y en a un petit, un type infect, qui se cabre, exige qu'on paie des cautions, des documents compliqués, menace de nous faire avoir des histoires. Et pourquoi donc ? pour deux magnétophones dont un à transistors et trois appareils photographiques, avec leurs rubans et leurs pellicules. Du reste, ce sont surtout les exposimètres (deux) qui ont frappé le petit (qui doit être aussi un ignorant) : « Un exposimètre ? — s'exclame-t-il, scandalisé — *ah non, c'est pas possible avec ça* » ! Et lorsqu'il voit l'autre, il est complètement stupéfait : « *Deux ? deux exposimètres ? mais dites donc !...* » Qui sait, il a peut-être cru que c'étaient des explosifs ! En tout cas, rien à faire, pour cette nuit nous rentrons dormir en Italie.

Le lendemain, par un beau soleil, à neuf heures et demie précises, en ne présentant plus aucun document, nous passons dans une file de voitures devant les nouveaux douaniers français : « Rien à déclarer ? » « Rien ». « Bon, passez, bon voyage ». Ça nous déplaît parce qu'au fond nous sommes d'un tempérament légalitaire, mais les douanes le méritent bien, que diable !

Lundi 3 juillet

Nous traversons les Pyrénées et au crépuscule nous arrivons au poste-frontière de Bourg-Madame-Puigcerda. Les

jeunes policiers espagnols ont un aspect vaguement nazi : ils sont blonds et minces. Ou ne serait-ce qu'une impression ? Mais il y a aussi leurs uniformes... Pendant la visite, deux d'entre nous, panama fiché sur la tête, jouent de la guitare de l'air le plus touristique possible ; nous fraternisons aussi avec un antipathique enfant des gardes en lui offrant des caramels. Pendant ce temps, S. a allumé une cigarette et il continue à jouer avec la boîte d'allumettes, sans la lâcher un seul instant. Au moindre signe fâcheux, zac, un petit coup, et toutes les allumettes brûlent, comme par accident. Nous seuls savons que chacun de ces bâtonnets de bois est coupé en deux dans le sens de la longueur et contient un nom et une adresse espagnols : un travail qui nous a coûté plusieurs heures et beaucoup de patience. Par excès de prudence, nous avons aussi une lettre de recommandation pour le frère de Calvo Sotelo ; mais heureusement nous n'aurons jamais besoin de nous en prévaloir.

Finalement on passe. Pas d'objection pour les magnétophones, naturellement, nous promettons de les remporter avec nous. Une excitation joyeuse nous gagne tous tandis que nous descendons le versant espagnol de ces douces montagnes.

Mardi 4 juillet

Nous arrivons le soir à Barcelone. Premier signe de bienvenue : sur les pièces de monnaie, la grosse figure de Franco nous informe qu'il est « Caudillo de España por la gracia de Dios ». Après le dîner nous allons faire un tour. Dans les environs du port, nous sommes assaillis par un rythme frénétique. Nous trouvons l'endroit d'où vient cette musique ; ça s'appelle *Patio Andaluz* et c'est presque vide. On dirait qu'ils nous attendaient. Aussitôt on nous fait boire du cognac, puis du vin blanc. Les gens viennent à notre table et continuent de chanter et de danser, tous rouges et suants, vulgaires, infatigables. Avant de partir, nous faisons une prudente tentative d'approche : nous demandons à la plus vieille si elle connaît quelques vieilles chansons de sujet historique, quelques parodies... Nous faisons allusions à *Los cuatro generales*, à *Manuela*, mais elle, qui tient pourtant le cabaret, semble ne pas comprendre, dit qu'elle les a oubliées. Nous n'en sommes pas convaincus. A la fin, nous nous

## notes d'enregistrement

donnons rendez-vous le lendemain dans une piscine, mais nous n'irons pas. C'est bien d'avoir confiance...

Mercredi 5 juillet

Après dîner, des amis nous accompagnent à la cantine-cabaret de G.R., qui exécute des ballades anciennes avec raffinement et beaucoup de sensibilité. Mais lui aussi dit ne pas connaître de chansons politiques. Invités à chanter nous aussi, nous entonnons quelques chansons italiennes, puis nous passons à *Bandiera Nera*, dont le refrain, « tedeschi e fascisti, fuori d'Italia ! »\*, est bien compris par tout le public du petit local. La chanson terminée, les spectateurs ont applaudi, puis du fond de la salle un type avec des lunettes qui avait l'air d'un fonctionnaire a demandé calmement : « Et maintenant, chantez-en une fasciste ! » Après un instant de silence embarrassé, le patron attaque habilement une de ses précieuses ballades du XVIII<sup>e</sup> siècle, tandis que nous, énervés, nous filons en braillant « Cia ciao bambiiiiinaaaa ! » et en nous donnant des coups de coude.

Jeudi 6 juillet

Enfin la première séance d'enregistrement. Dans un bel appartement des hauts quartiers, se sont rassemblés pour nous un syndicaliste, deux poètes, un vieux professeur, quelques jeunes femmes. Peu à peu ils nous chantent des fragments de chansons, des parodies, ce qui leur vient à l'esprit. En revanche, ils attendent de nous un slogan antifranquiste qui vaille celui de la guerre civile, *¡No pasarán !* Ils sont tout heureux et pleins de confiance, mais ils semblent ne pas trop savoir que faire pour se libérer de Franco.

Vendredi 7 juillet

Tandis que nous sommes en train de déjeuner dans un restaurant de banlieue, on allume la télévision et l'on peut voir alors sur l'écran tout l'attirail symbolique du régime, tan-

---

\* C'est-à-dire : « allemands et fascistes, hors d'Italie ». *Bandiera Nera* : Chanson de la Résistance italienne (N. du Tr.).

dis qu'une voix scandée proclame que les principes du *Movimiento* restent ceux de la « monarchie sociale, représentative et catholique ». C'est le cours d'endoctrinement politique. On dirait une plaisanterie, mais c'est une plaisanterie tragique ; personne n'a envie de rire et tout le monde fait comme si de rien n'était.

Tard dans la soirée, nous montons sur la colline de Montjuich. Dans un endroit désolé, à quelques centaines de mètres du monde civilisé, dix ou quinze familles mènent une existence sinistre dans un bidonville dressé au milieu des restes d'un ancien fortin. Une foule d'enfants, sales et mal nourris, faces tragiques de vieillards, nous regardent avec des yeux écarquillés dans l'éclair rapide du flash. Tandis que nous nous préparons à photographier une pauvre vieille malade, un des garçons qui nous accompagnent, dix-huit ans, l'air arrogant, lui dit à voix haute : « ¡Ponga cara de alegría, como somos los Españoles ! »

Nous avons continué à parler pendant plusieurs heures, sous les étoiles, avec les femmes et les ouvriers. Nous n'oublierons plus cette phrase, ni cette nuit.

Samedi 8 juillet

Avant de repartir de Barcelone, nous sommes allés au Poble Sec, quartier très populaire, chercher le contrebandier qui assurera le transport de notre matériel à travers Andorre. C'est un homme sympathique, aux traits marqués. Avant toute chose, il nous demande : « Ce n'est pas de la cocaïne ? ce ne sont pas des devises ? » Lorsque nous lui expliquons de quoi il s'agit et que nous donnons nos références, il s'illumine : lui aussi fait partie de la Résistance et il est content de pouvoir nous aider à faire quelque chose contre Franco. Les tarifs ? Pour un homme, 150 pesetas, nous répond-il avec beaucoup de calme.

Dimanche 9 juillet

Mêlés à une centaine de touristes, nous enregistrons le sermon de la messe conventuelle au Monastère de Montserrat. C'est un prêche en catalan, le Christ est qualifié de révolutionnaire, le ton est enflammé et passionné. Montserrat est le seul endroit de toute l'Espagne franquiste où l'on em-

ploie officiellement la langue catalane, interdite partout ailleurs. Ici, à la barbe des interdictions et des décrets, on prêche, on chante, on imprime en catalan des livres, des revues, des journaux. Franco en est très ennuyé mais il ne peut rien y faire, car il risquerait de s'attirer l'inimitié de certaines hiérarchies ecclésiastiques qui protègent le célèbre monastère.

Lundi 10 juillet

A peine arrivés à Saragosse, nous nous mettons en quête d'une personne dont certains amis en exil en Suisse nous avaient fourni l'adresse. Après avoir refait plusieurs fois en vain son numéro de téléphone, nous nous informons auprès du concierge de l'immeuble où il habite : « Il n'habite plus ici, — nous répond le concierge, — il a déménagé il n'y a pas longtemps », et ce disant il nous regarde avec curiosité. Et nous, ingénument : « Ah oui ? et où est-il allé ? » « Il s'est installé en Suisse, à Genève », conclut le portier. Nous restons stupéfaits. En sortant, nous faisons un long détour avant de regagner l'hôtel ; et à tout hasard, après avoir informé tout le personnel que nous nous rendons à la *fiesta* de Pamplune, nous repartons aussitôt pour Madrid.

Quelques heures après, nous sommes en vue de Guadalajara. La route est belle. Un long soleil couchant éclaire encore le ciel, étrangement profond et clair, bien qu'il soit neuf heures du soir. Enfin un peu de fraîcheur, après une journée de soleil lancinant. Sur le bord de la route, il y a une auberge. Nous entrons boire de la bière glacée et nous voyons une guitare pendue au mur. Si nous essayions ? Avec ce qu'il s'est passé ici, à Guadalajara\*, ils devraient s'en souvenir, de chansons...L'hôte se fait un peu prier, puis, comme il arrive souvent en ces occasions, il se met à racler *O sole mio* en notre honneur, et bien sûr il voudrait continuer avec des airs d'opéra. (C'est une expérience que le recueilleur de musique populaire connaît bien, et il faut faire montre de beaucoup de patience...) Finalement nous posons quelques questions et nous amenons aussitôt la conversation sur la guerre, sur les

---

\*A Guadalajara, du 7 au 19 mai 1937, la II<sup>e</sup> Brigade Internationale composée en majorité d'antifascistes italiens, mit en déroute un corps d'armée italienne envoyé par Mussolini pour soutenir Franco. (N. du Tr.).

bombardements fascistes : il l'a faite, lui la guerre ? Oui, il l'a faite. Et... de quel côté ? « Oh, j'étais dans la Police de la Garde Nationale de Franco ». Nous nous empressons de payer la bière et nous laissons tomber. Vers minuit nous arrivons à Madrid, chantant à gorge déployée *Los cuatro generales* :

« Madrid, qué bien resistes

Madrid, qué bien resistes... »

En somme, ces sacrés Espagnols, c'est possible qu'ils ne veuillent pas nous chanter quelques chansons antifascistes ? qu'ils soient tous mal en train ? ou qu'ils aient tous peur ?

Mardi 11 juillet

Après une visite démoralisante au Valle de los Caidos, pharaoniques et repus, nous rencontrons dans un lieu public du centre un petit groupe bien vivant d'intellectuels madrilènes : quelques écrivains, des journalistes, des critiques, des étudiants, des professions libérales. Les premières *coplas* et des informations de tout genre jaillissent, ainsi que de nouvelles adresses. Tous promettent de nous aider dans notre travail comme ils pourront.

Mercredi 12 juillet

Séance d'enregistrement dans un grand magasin de Madrid. La salle est bourrée de clients et de curieux : nous devons placer l'enregistreur sous la caisse du patron et le microphone dans un cabinet voisin. S. s'accroupit sous le meuble et coiffe le casque d'écoute. M. s'occupe d'organiser les enregistrements. Dans la petite salle des toilettes se succèdent les personnages les plus divers, un étudiant qui tente de chanter quelques parodies estudiantines, un chauffeur de taxi d'origine andalouse, un ancien bagnard. Il y en a certains que nous n'avons jamais vus en face, que nous ne remercierons jamais. Seules leurs voix, chaudes, fermes et anonymes, demeureront sur nos bobines. Dans le magasin, personne ne s'est aperçu de notre manège insolite. Après deux heures, nous filons rapidement. Le matériel recueilli est brûlant ; aussi ce premier paquet part-il aussitôt chez notre ami

## notes d'enregistrement

le contrebandier. Pendant ce temps M. rentre en Italie en avion, les poches pleines de microfilms.

Jeudi 13 juillet

Dans l'église de San Francisco el Grande, messe funèbre à la mémoire de Calvo Sotelo, en présence de trois pelés et un tondu en saharienne blanche ou tight. Visages dessinés par Grosz. Nous sommes les seuls étrangers. Nous ne nous agenouillons pas et ne prions pas. Nous ne pouvons donc pas éviter d'être remarqués. Sentiment de malaise et de dégoût.

Un écrivain mystérieux et réservé nous accompagne pour une grande visite de la ville : la Casa Velasquez, la Cité Universitaire, le mur et le parc de la Casa de Campo, le Pont des Français, etc... Nous bavardons longuement : l'automobile est l'endroit le plus sûr pour se rencontrer. Nous établissons quelques opérations topographiques : plusieurs documents concernant la guerre apparaissent. Nous terminons notre tournée par un *Cuba libre* (Coca-cola et rhum), dégusté au bar Floridita, propriété de l'ex-dictateur Batista. Notre compagnon habite à quelques pas de la résidence de Peron. Sur un mur du restaurant chinois resplendit un grand portrait de Tchang Kaï-tchek. Ils sont au complet.

Vendredi 14 juillet

On va en Corée : c'est un nouveau quartier résidentiel réservé aux familles des militaires américains. Dans un des nouveaux palaces, constamment surveillé par une jeep de la police, habite l'une des « allumettes ». Accueil chaleureux. Nous nous mettons aussitôt au travail avec l'enregistreur de poche. Mais nous attendons d'abord que la jeune servante parte faire le marché. Nous sortons de notre sacoche une balle de mitrailleuse intacte, datée 1936, que nous avons retrouvée dans un fortin du haut-plateau de Fuendetodos : la maîtresse de maison a les larmes aux yeux. G. et E. arrivent d'Italie pour remplacer M.

Samedi 15 juillet

Intense journée de rencontres et de découvertes : la dernière lettre de Machado, des autographes de Lorca, des tex-

## notes d'enregistrement

tes rares de l'époque de la guerre civile. Puis chez un communiste, profession libérale. Des fragments de chants de 1936 émergent et, pendant ce temps, quelqu'un improvise le texte du *Caballero cristiano* ; la musique est bientôt faite. On rit on crie. Cette fois, ce sont nos hôtes qui se mettent à enregistrer.

Dimanche 16 juillet

L'Avenida José Antonio est bloquée par une lugubre procession d'enfants, tambours et trompettes en tête. La radio aussi est emplie de sonneries de trompette, d'« *arriba España* », d'hymnes les plus divers et les plus contradictoires, sans compter le triple salut rituel « Franco, Franco, Franco ». Dans les bars, la coutume veut qu'on commande ainsi les consommations : « ¡Mozo, mozo, mozo ! ¡Café, café, café ! »

Lundi 17 juillet

Vingt-cinquième anniversaire de l'Alzamiento\*. Les amis espagnols ont tous pris le large. Des balcons des édifices publics pendent des drapeaux, des festons avec des « Sacrés Cœurs », des flèches et des tas d'autres symboles étrangers. Nous allons à Tolède. Sur le chemin du retour à Madrid, nous sommes survolés par des avions de chasse biplans et par plusieurs escadrilles de vieux trimoteurs Caproni\*\*. Les vignettes guerrières des produits Liebig et les gravures de l'« Intrepido » revivent dans notre mémoire. La grande parade est déjà commencée : dans les rues roulent les moyens les plus modernes. Arrive une longue file de camions militaires fermés avec des inscriptions comme : four de campagne, douche, tailleur, désinfection, chapelle mobile, etc. L'apparat traditionnel. Dans le parc des divertissements, parmi les manèges, les tirs à la cible et les montagnes russes, on a rassemblé les anciens combattants nationalistes venus de toutes les régions d'Espagne : médailles, membres orthopédi-

---

\* Alzamiento : dans le langage franquiste, le *pronunciamiento* du 16 juillet 1936 (N. du Tr.).

\*\* Caproni : avions de guerre italiens, que Mussolini employa en Éthiopie, en Espagne et durant la dernière guerre (N. du Tr.).

## notes d'enregistrement

ques, écriteaux, le tout voyage aller-retour gratuit organisé par la Phalange, plus de trois cents pesetas par jour d'argent de poche. Les faces rubicondes des paysans se mêlent aux vilains rictus des petits hiérarques de province. L'ensemble est terne, y compris les chants paresseux du fascisme qui s'élèvent péniblement de la foule.

A vingt-et-une heures, Franco, retournant au Pardo, passe sous nos fenêtres, précédé par un escadron de chevaux légers enveloppés de capes blanches. A l'arrière du cortège un groupe de policiers à cheval tente une « charge » timide pour repousser une troupe de gamins qui voudraient s'approcher du Caudillo. Sur les trottoirs de l'Avenida, une assez grande foule crie et applaudit. Pour ne pas perdre la main nous enregistrons aussi ces bruits. Des dizaines de policiers en civil et en uniforme sortent alors de l'hôtel, tandis qu'un brigadier rend au portier les passeports des clients étrangers

Mardi 18 juillet

Nous nous séparons : L. et E. resteront à Madrid pour terminer les enregistrements et finir de rassembler le matériel, puis passeront par Cuenca et nous rejoindront à Santiago de Compostela. Nous, nous partons dans la direction d'Avila, Salamanque, Zamora, Orense, Vigo.

Mercredi 19 juillet

Toujours sur la route. Beaucoup de rencontres. En entrant en Galicie, nous demandons à un jeune meunier : « C'est un pays libre, l'Espagne ? » Réponse : « Oh, oui, on va, on vient, on achète, on vend... Il n'y a aucune limitation ! »

Nous arrivons à Vigo en pleine nuit. La route nationale était criblée de trous épouvantables, criminels, et nous avons dû voyager au pas.

Jeudi 20 juillet

Dès le matin, coup de téléphone à un avocat de Vigo, qui nous rejoint peu après à l'hôtel. On bavarde longuement, puis il nous laisse pour revenir chargé de textes et d'opuscules. Nous montons en voiture au Castillo del Castro qui domine

## notes d'enregistrement

la ville et surplombe le port et l'Atlantique. Le magnétophone portatif est en marche, tandis que notre ami espagnol nous chante quelques splendides chansons galiciennes. Un verre de « blanco » tous ensemble, puis nous nous remettons en route en direction de Rianjo, village perdu de pêcheurs : là, nous devons rencontrer un certain M.G., instituteur et propriétaire d'un bar, ami d'un folkloriste anglais qui nous en a donné l'adresse. Mais, dans l'intervalle, M.G. est devenu *alcade* (maire) et chef de la Phalange locale : découverte peu agréable. Sous l'œil vigilant de mille espions nous commençons une sorte d'enquête-bidon sur la vie des Espagnols en province.

### Vendredi 21 juillet

A Santiago de Compostelle nous assistons aux préparatifs de la grande *fiesta* annuelle et à la représentation de *El Alba Iluminada*, texte sacré « escrito en alabanza de Nuestra Señora » : les « coros angelicos » endossent des ailes de carton-pâte et la Sainte Vierge une auréole d'ampoules électriques. Dans le public, des femmes et des séminaristes.

### Dimanche 23 juillet

De la Galice aux Asturies. Nous arrivons dans un autre petit village de pêcheurs, Cudillero, tapis au fond d'une gorge. Une vieille institutrice nous initie au folklore local. Il est difficile de faire des enregistrements clairs : ces femmes parlent et chantent toutes ensembles, à toute vitesse, comme si elles se défoulaient après leurs longs silences.

« Menos Franco y más pan blanco », nous dit-on dans les maisons. Une ouvrière entre deux âges, veuve d'un soldat républicain, tente de nous communiquer quelque chose : mais ce ne sont que de petits fragments, des miettes de souvenirs, racontés avec une émotion indicible, les yeux étrangement fixés dans le vide. Peu après elle nous quitte, elle doit retourner mettre des sardines en boîtes.

### Lundi 24 juillet

Nous quittons Cudillero pour Llanes. Les routes sont toujours aussi épouvantables. Les seules signalisations sont les

## notes d'enregistrement

symboles de la Phalange placés à l'entrée des villages. L'auto est trop chargée et nous devons souvent descendre et continuer à pied. Malgré ces précautions, nous crevons, et ce n'est pas amusant de changer la roue sous ce soleil de feu, au milieu des nuages de poussière. Au passage des autres voitures, nous élevons des remarques mordantes à l'égard des autorités. Beaucoup sourient et nous approuvent, quelqu'un nous répond en jurant.

Mardi 25 juillet

De Llanes à Santander. Après tant de désert et de misère, il nous semble revivre. Nous approchons de la frontière, et nous vidons poches, valises et carnets de tout document compromettant, en brûlant définitivement les « allumettes » restantes qui ne nous ont pas servi. Le gros matériel est déjà parti chez le contrebandier et s'en ira en toute sécurité par Andorre.

Mercredi 26 juillet

Après-midi à Bilbao. Accueil chaleureux chez un bon bourgeois basque. Tous, à qui mieux-mieux, rappellent des faits, de petites strophes. L'appartement se remplit bien vite de gens cordiaux et bavards. Nous enregistrons quelques belles chansons de la guerre, quelques strophes d'aujourd'hui. Une jeune femme, sortie depuis peu de prison, qui a subi des persécutions et des mauvais traitements, nous remet hâtivement un texte manuscrit et nous dit : ça se chante sur l'air de.... (nous ne le découvrons que plus tard). Nous échangeons nos adresses, mais c'est un geste mécanique : ils nous prient de ne pas écrire, ils sont très surveillés. Et eux n'écriront pas parce que, dans le Pays Basque, la censure est très sévère. Ils nous écriront de l'extérieur, lorsqu'ils iront en vacances, s'ils peuvent et si on les laisse partir.

Nous rendons visite au consul italien, pour tenter d'obtenir de lui qu'il accélère une opération bancaire. Impression de misère et de je m'enfoutisme. Nous continuons vers Saint-Sébastien.

Jeudi 27 juillet

Aujourd'hui nous rentrons en France. Ce n'est pas la peine d'envoyer au contrebandier les dernières choses recueillies : nous envoyons G. avec tout le matériel à Bayonne, touriste parmi des dizaines de touristes dans un rapide. Nous, nous continuons en auto. A Irun, il y a un embouteillage et les gardes ne cherchent pas la petite bête. Ça y est, nous sommes sortis : nous nous sentons plus libres et plus légers. Et nous pouvons rouler rapidement sur les belles routes de France. Mais nous parlons encore à voix basse, déshabitués de la liberté. A Bayonne nous retrouvons G. A Toulouse nous retrouvons nos amis anarchistes qui nous accueillent presque incroyables : ils ne pensaient pas que notre expédition s'achèverait sans incidents.

Vendredi 28 juillet

Voyage de retour. En sortant de Toulouse, nous rencontrons un barrage de police : clous sur l'asphalte, gendarmes aux mitraillettes pointées dans toutes les directions. Ils demandent leurs papiers aux hommes, nous regardent d'un œil soupçonneux. S., qui s'est laissé pousser des moustaches d'algérien pendant le voyage, est particulièrement pris comme mire. Que s'est-il passé ? Ils nous disent qu'un condamné à mort s'est échappé. Pendant des kilomètres et des kilomètres c'est la même histoire, puis enfin les gendarmes se font plus rares. Mais sur la place principale de Nîmes on voit encore les enveloppes de grenades lacrymogènes lancées contre les paysans qui manifestaient...

Au poste-frontière de Clavière nous trouvons les douaniers italiens. Ce sont eux, cette fois, qui fouillent dans nos valises. Un des agents, jeune et sérieux, nous demande si nous transportons de la cocaïne.

The first part of the book is devoted to a general survey of the history of the world, from the beginning of time to the present day. The author discusses the various stages of human civilization, from the primitive state of nature to the development of modern societies. He examines the influence of religion, philosophy, and science on the progress of the human race. The second part of the book is a detailed account of the history of the United States, from the time of the first European settlement to the present. The author traces the growth of the young nation, from a small colony to a powerful republic. He discusses the various events and personalities that have shaped the course of American history, from the Declaration of Independence to the Civil War and the Reconstruction period. The third part of the book is a study of the present state of the world, and the prospects for the future. The author analyzes the current political and social conditions, and offers his own views on the challenges that lie ahead. The book is written in a clear and concise style, and is accessible to a wide range of readers. It is a valuable work of history and philosophy, and is highly recommended to all who are interested in the human condition.

... la chanson est un art qui se crée  
dans le silence et se chante dans le tumulte  
de la vie. Elle est le reflet de l'âme  
et de son tourment. Elle est le langage  
de ceux qui ont souffert et qui cherchent  
à exprimer leur douleur. Elle est le  
cri de révolte et de protestation.  
Elle est le chant de l'espérance et de la  
liberté. Elle est le souffle de vie et de  
amour. Elle est la lumière qui guide  
dans la nuit. Elle est la force qui  
nous fait avancer. Elle est la beauté  
qui nous console. Elle est la vérité  
qui nous libère. Elle est la vie qui  
nous fait vivre.

## **chansons**

... la chanson est un art qui se crée  
dans le silence et se chante dans le tumulte  
de la vie. Elle est le reflet de l'âme  
et de son tourment. Elle est le langage  
de ceux qui ont souffert et qui cherchent  
à exprimer leur douleur. Elle est le  
cri de révolte et de protestation.  
Elle est le chant de l'espérance et de la  
liberté. Elle est le souffle de vie et de  
amour. Elle est la lumière qui guide  
dans la nuit. Elle est la force qui  
nous fait avancer. Elle est la beauté  
qui nous console. Elle est la vérité  
qui nous libère. Elle est la vie qui  
nous fait vivre.

... la chanson est un art qui se crée  
dans le silence et se chante dans le tumulte  
de la vie. Elle est le reflet de l'âme  
et de son tourment. Elle est le langage  
de ceux qui ont souffert et qui cherchent  
à exprimer leur douleur. Elle est le  
cri de révolte et de protestation.  
Elle est le chant de l'espérance et de la  
liberté. Elle est le souffle de vie et de  
amour. Elle est la lumière qui guide  
dans la nuit. Elle est la force qui  
nous fait avancer. Elle est la beauté  
qui nous console. Elle est la vérité  
qui nous libère. Elle est la vie qui  
nous fait vivre.

... la chanson est un art qui se crée  
dans le silence et se chante dans le tumulte  
de la vie. Elle est le reflet de l'âme  
et de son tourment. Elle est le langage  
de ceux qui ont souffert et qui cherchent  
à exprimer leur douleur. Elle est le  
cri de révolte et de protestation.  
Elle est le chant de l'espérance et de la  
liberté. Elle est le souffle de vie et de  
amour. Elle est la lumière qui guide  
dans la nuit. Elle est la force qui  
nous fait avancer. Elle est la beauté  
qui nous console. Elle est la vérité  
qui nous libère. Elle est la vie qui  
nous fait vivre.

Ont participé à l'expédition organisée en juillet 1961 par *ITALIA CANTA* en collaboration avec le Centre d'Etudes Piero Gobetti pour la recherche du matériel rassemblé ici, Giorgio De Maria, Margot Galante Garonne, Lionello Gennero, Gianna Germano Jona, Emilio Jona, Sergio Liberovici et Michele L. Straniero. Pendant le voyage ils ont parcouru 6 000 km en auto, en enregistrant près de 9 000 pieds de ruban et en rapportant un millier de photographies. Outre le présent volume et des essais publiés dans diverses revues, on a réalisé aussi deux microsillons medium/play 33 tours édités par *ITALIA CANTA* sous le titre *Canti della Guerra di Spagna 1936-39* et *Canti della Resistenza Spagnola 1936-61*. Un troisième disque est en préparation, les *Canti della Seconda Republica Spagnola 1930-36*, qui complètera la trilogie.

Les textes ici rassemblés ne sont pas tous d'auteur inconnu : au contraire, nous en avons reçu beaucoup des mains mêmes des auteurs, auprès desquels nous nous sommes pourtant engagés à maintenir l'anonymat pour des raisons de sécurité évidentes. Le régime politique qui gouverne actuellement encore l'Espagne ne permet pas à l'opposition interne de s'exprimer publiquement et fait peser au contraire sur tous les opposants la lourde menace des persécutions et de la prison.

L'indication métronomique entre parenthèses sert à indiquer une vitesse d'exécution non rigoureuse, en style « parlant à la dérobée ». Dans la transcription des mélodies nous avons maintenu la tonalité dans laquelle l'informateur exécutait la chanson.

## La mujer de Pancho Franco

$\text{♩} = 145$

La mu - jer de Pan-cho Fran-co, rum-ba la rum-ba, la rum-bum  
 bá la-mu - bá no co - ci-na con car - bón, - ¡Ay Ma-nue-la!, ¡Ay Ma-  
 nue-la! - no co-ci-na con car-bón, - ¡Ay Ma-nue-la! ¡Ay Ma-nue-la! -

Pe-ro co-ci-na con cuer-nos, rum-ba la...

La mujer de Pancho Franco, } *bis*  
 rumba, la rumba, la rumbumbá

no cocina con carbon, } *bis*  
 ¡Ay Manuela !, ¡Ay Manuela !

Pero cocina con cuernos, } *bis*  
 rumba, la rumba, la rumbumbá

la mujer de pancho franco

de su marido el cabrón,  
¡Ay Manuela !, ¡Ay Manuela ! } *bis*

#### LA FEMME DE PANCHO FRANCO

La femme de Pancho Franco / rumba, rumba, la rumbumba /  
ne se sert pas de charbon / Ay Manuela ! Ay Manuela !

Elle cuisine avec les cornes / rumba, la rumba, la rumbum-  
ba / de son cornu de mari / Ay Manuela ! Ay Manuela !

Chanson recueillie à Madrid. L'informateur, un jeune licencié, la qualifie de « chanson des étudiants madrilènes prisonniers à Carabanchel » (cf. le commentaire à la ballade *De los nombres de la conjura*, à la fin du recueil).

L'air est celui d'une des plus célèbres chansons de la guerre, *El ejercito del Ebro*, connue aussi comme ; *Ay Carmela !*, *La Quinze Brigada*, *Manuela*, dans différentes versions qui comportent toutes quelques variantes. Nous considérons pourtant que la mélodie est un original créé pendant la guerre, puisqu'on n'en trouve pas trace avant la bataille de l'Ebre, qui a commencé le 24 juillet 1938.

L'informateur a exécuté les deux strophes de façon différente. Le début de la seconde est plus près de la tradition.

Une variante de ce texte se trouve dans « *Expresso Mese* », décembre 1960, p. 50, en traduction italienne, sans autre notice :

La femme de Mussolini  
ne brûle plus de charbon  
elle cuisine avec les cornes  
de ce grand cornard

Le modèle de cette parodie semblerait donc remonter à l'époque de la guerre civile.

*La mujer de Pancho Franco* : il s'agit de dona Carmen Polo de Franco. Chaque année, à l'occasion de sa fête qui tombe le 16 juillet (fête de Nuestra Señora del Carmen), on permet aux parents des prisonniers politiques de leur rendre visite en prison : c'est peut-être pour cela que la première dame d'Espagne a l'honneur d'être mentionnée dans une chanson de prisonniers.

## Nubes y esperanza

$\text{♩} = 68$

(y) El cie-lo se en-cuen-tra nu-bla-do no se vé re-lu-cir u-na es-tre-lla los mo-ti-vo-s del true-no y del ra-yo va-ti-ci-nan se-gu-ra tor-men-ta Y son, - - - y son, - - - y son tiem-pos bor-ras-co-sos que tie-nen que tra- - - en las lá-grimas a los o-jos.

The musical score is written on five staves in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 68. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes. The score includes various musical notations such as rests, beams, and dynamic markings.

Y el cielo se encuentra nublado  
no se vé relucir una estrella  
los motivos del trueno y del rayo  
vaticinan segura tormenta

Y son  
y son y son tiempos borrascosos  
que tienen  
que traen las lagrimas a los ojos

nubes y esperanza

Y el cielo ya se ha despejado  
ya se vé relucir una estrella  
y reluce con brillo potente  
todo el mundo confía solo en ella

Y son  
y son y son tiempos de bonanza  
que tienen  
que traen que están llenos de esperanza

#### NUAGES ET ESPOIR

Le ciel est plein de nuages / on ne voit aucune étoile / le tonnerre et la foudre / promettent la tempête / Ce sont / Ce sont des temps d'orage / qui portent / qui apportent les larmes dans les yeux.

Le ciel déjà s'est éclairci / On voit luir une étoile / Elle brille très fort / Tous n'espèrent qu'en elle / Ce sont / Ce sont des temps sereins / qui portent / qui apportent, qui sont pleins d'espoir.

Chanson recueillie à Madrid auprès d'un chauffeur de taxi d'une quarantaine d'années. C'est une chanson de détenus politiques. L'exécutant l'a bien scandée, sans concessions expressives, de façon mécanique, en revenant systématiquement à la première strophe après avoir chanté la seconde : une chanson sans fin, qui s'enroule sur elle-même de façon presque obsessionnelle, comme une file de prisonniers tournant en rond dans la cour de la prison à l'heure de la « promenade » quotidienne.

On n'a aucune information sur ses origines.

## Ya se fué el verano

$\text{♩} = 112$

Ya se fué el ve - ra - no, ya vi - no el in - vier - no, den-tro de muy  
 po - co cae - rá el go - bier - no. Que tu - ru - ru - ru - rú, que la  
 cul - pa la tie - nes tú. Que tu - ru - ru - ru - rú, que la cul - pa la tie - nes tú.

Ya se fué el verano,  
 ya vino el invierno,  
 dentro de muy poco  
 caerá el gobierno.  
 Que tururururú,  
 que la culpa la tienes tú. (*bis*)

Todos los ministros  
 se irán al destierro,  
 y Francisco Franco  
 delante de ellos.  
 Que tururururú,  
 que la culpa la tienes tú. (*bis*)

ya se fué el verano

En España nadie  
come ya caliente,  
nos vamos a hacer  
una funda pa' los dientes.  
Que tururururú... *etc.*

La verdura es cara,  
no hay quien coma fruta,  
y todo por culpa  
de un hijo... del Ferrol.  
Que tururururú... *etc.*

Más de cien pesetas  
cuesta la ternera,  
ni que el animal  
un hijo de Franco fuera.  
Que tururururú... *etc.*

Ya los españoles  
no saben que hacer,  
en cuanto se mueven  
les van a detener.  
Que tururururú... *etc.*

Los americanos  
son dueños de todo,  
yo soy español  
pero en España me jodo.  
Que tururururú... *etc.*

Curas, militares,  
monjas y accionistas,  
y del Opus Dei  
y también los falangistas,  
Que tururururú... *etc.*

Haced las maletas,  
pronto será tarde,  
idos del país  
que la cosa está que arde.  
Que tururururú... etc.

¡Ay !, que mala leche  
nos dan los lecheros,  
es mucho peor  
la que tienen los obreros.  
Que tururururú... etc.

L'ÉTÉ EST PASSÉ

L'été est passé / l'hiver est venu / bientôt le gouvernement  
tombera / Et tururururu / C'est ta faute à toi (bis).

Tous les ministres / iront en exil / et Francisco Franco /  
sera à leur tête / Et tururururu / C'est ta faute à toi (bis).

En Espagne personne / ne mange plus chaud / nous allons  
nous fabriquer / une housse pour les dents / Et tururururu...  
etc.

Les légumes sont chers / personne ne mange de fruits / et  
tout ça par la faute / d'un fils... du Ferrol / Et tururururu...  
etc.

Le veau coûte / plus de cent pesetas / comme si l'animal /  
était un fils de Franco / Et tururururu... etc.

Les Espagnols / ne savent plus que faire / dès qu'ils bou-  
gent / ils se font arrêter / Et tururururu... etc.

Les Américains / sont maîtres de tout / Je suis espagnol /  
mais en Espagne je suis foutu / Et tururururu... etc.

Curés, militaires, / nonnes et actionnaires / et ceux de  
l'Opus Dei, / vous aussi les phalangistes / Et tururururu...  
etc.

ya se fué el verano

Faites vos malles / bientôt il sera tard / Quittez le pays /  
car ça brûle / Et tururururu... etc.

Ay! qu'il est mauvais le lait / que nous donnent les laitiers,  
mais il est bien pire / celui des ouvriers / Et tururururu... etc.

Recueillie à Madrid de la bouche de l'auteur, un jeune intellectuel. Elle a été écrite en 1959 sur l'air d'une vieille chanson populaire de Castille ou d'Estramadure, intitulée *La tía Vinagre*, dont voici un fragment :

Ya se murió el burro  
de la tía Vinagre,  
ya se lo llevó Dios  
de esta vida miserable.  
Que tururururú... etc.

Todos los vecinos  
fueron al entierro  
y la tía Vinagre  
llevaba el cencerro.  
Que tururururú... etc.

L'âne de la tante Vinaigre / est mort / Dieu l'a enlevé / à  
cette vie misérable / Et tururururu... etc.

Tous les voisins / sont allés à l'enterrement / et la tante Vinaigre / portait la clochette / Et tururururu... etc.

*Hijo... del Ferrol* : mis pour *hijo de puta* (« fils de pute »), qui rimerait avec *fruta*. Ferrol, situé dans la province de La Coruña (Galice), est un des principaux ports de guerre d'Espagne. La ville s'appelle aujourd'hui El Ferrol del Caudillo, Francisco Franco y étant né en 1892.

*Opus Dei* : la Sociedad Sacerdotal de Santa Cruz y Opus Dei, fondée en 1928 comme un ordre sacré de chevalerie, est devenue aujourd'hui « le groupe de pression économique le plus puissant que l'Espagne ait jamais connu » et elle est désignée populairement comme « la cinquième colonne de Dieu » (ANGELO DEL BOCA, *l'Altra Spagna*, Bompiani, Milan, 1961, p. 152).

*Ay!, qué mala leche... la que tienen los obreros* : expression idiomatique qui signifie « en avoir plein les bottes, en avoir plein les couilles » (rappelle l'expression populaire piémontaise : « faire monter le lait jusqu'aux coudes, ou jusqu'aux genoux »).

## ya se fué el verano

*Que tururururu* : signifie peut-être « quelle pagaie » et n'a pas seulement une fonction rythmico-littéraire de tralala. En effet, A. Marquez dans *Sobre la situación de España*, Libro Mex Editores, Mexico, 1958, p. 83, pour définir l'état misérable de l'économie espagnole, cite une formule d'Eugenio d'Ors : « confusión y tururú ».

## Villancico

$\text{♩} = 138$

Di - cen que fal - ta di - ne . . . ro di - cen que ha sido el Cau -  
 di - . . . llo di - cen que a i - do a Su - i - . . . za di - cen: pe -  
 or que el vi - vi - . . . llo. Que da - le a la zam - bomba que da - le al - mi -  
 réz que da - le a la zam - bom - ba que da - le tu o - tra vez.

Dicen que falta dinero  
 dicen que ha sido el Caudillo  
 dicen que ha ido a Suiza  
 dicen : peor que el vivillo.

Que dale a la zambomba  
 que dale al almirez  
 que dale a la zambomba  
 que dale tu otra vez.

## VILLANCICO

On dit qu'on manque d'argent / on dit que c'est la faute du Caudillo / on dit qu'il est parti en Suisse / on dit : pire que la gale.

Et vas-y du tambour / et vas-y du mortier / et vas-y du tambour / encore un coup.

Recueillie à Madrid auprès d'un chauffeur de taxi. En l'interrogeant sur certains faits précis auxquels la chansonnette faisait allusion, nous eûmes ce bref dialogue :

- En quelle occasion a-t-elle été composée ?
- Je ne saurais vous dire...
- Mais vous, quand l'avez-vous entendue ?
- Je l'ai entendu chanter à Noël.
- Mais depuis combien de temps ?
- Depuis toujours.

*Villancico* : comme le *nadal*, c'est un chant *navideño*, c'est-à-dire un type d'air populaire que l'on chante à l'église, chez soi et dans les rues pendant la Nuit de Noël. A l'origine, c'était synonyme de « chanson rustique, paysanne, villageoise ». Aujourd'hui, ça signifie « chanson pour célébrer la Nativité du Seigneur » (cf. E. LOPEZ CHAVARRI, *Musical popular española*, Ed. Labor, 3<sup>e</sup> édition, Barcelone, p. 57).

*Zambomba* : sorte de tambourin typique de Majorque. Dans le dialecte local il s'appelle *ximbomba* et donne son nom à une sorte de chant de carnaval.

*Almirez* : « mortier » (mot arabe).

## El hijo de Don León

$\text{♩} = 95$

El hi · jo de Don Le · ón . . se fué a re · par · tir tem ·

pra · no, ¡ay! ¡ay! se fué a re · par · tir tem pra . . no.

The musical score consists of two staves. The first staff is a vocal line in G major, 2/4 time, starting with a tempo marking of quarter note = 95. The lyrics are written below the notes. The second staff is a piano accompaniment line, also in G major, 2/4 time, with lyrics written below it.

El hijo de Don León  
se fué a repartir temprano,  
¡ay!, ¡ay!  
se fué a repartir temprano.

Y junto con tres amigos  
se fué para San Bernardo.  
Reparten por los pasillos  
y de esta guisa han hablado :

(*parlé*)

« ¡Estudiantes, estudiantes ! ;  
mirad que Franco es muy malo,  
que lo dice el manifiesto  
que os entrego en propia mano ».

A eso de las doce y media  
el reparto han terminado.  
Y a la Brigada Social  
un chivatazo ha llegado.

¡Malhaya, ay ! ¡Opus, malhaya,  
que a los cuatro has denunciado !  
Les cierran el calabozo  
y aquí el romance ha acabado.

LE FILS DE DON LÉON

Le fils de Don Léon / est parti de bon matin distribuer des  
tracts / Ay ! Ay ! / est parti de bon matin.

Et avec trois amis / il est allé dans San Bernardo / Ils ont  
distribué dans les couloirs / en disant :

« Etudiants, étudiants ! / Voyez comme Franco est mauvais /  
c'est ce que dit le manifeste / que je vous remets. »

Vers midi et demi / ils ont fini la distribution / Et à la Bri-  
gade sociale / est arrivé un espion.

Maudit, Ay ! Maudit Opus Dei, / qui les as dénoncés tous  
les quatre ! / On les enferme en prison / et ainsi finit la  
chanson.

Signalée par un étudiant de Madrid. Se réfère à la mésa-  
venture d'un étudiant de la Faculté de Droit, fils d'un cer-  
tain monsieur Léon, qui avec trois amis participa aux mani-  
festations de protestation du 4 avril 1956, en distribuant des  
tracts.

L'air est celui du célèbre *romance Los mozos de Mon-  
león*, mais il existe plusieurs versions de cet air. Il y a, par  
exemple, celui que publie Ramon Menéndez Pidal dans le  
tome XXV de la « Biblioteca Literaria del Estudiante », *Ro-  
mancero*, Madrid, 1933, p. 227, et l'air harmonisé par F.  
García Lorca, publié dans les *Obras completas* déjà citées,

## el nijo de don léon

p. 1545. Tous deux prétendent rapporter le *romance* du *Cancionero salmantino* qui fut publié à Séville en 1907 par D. Damaso Ledesma : les deux textes musicaux diffèrent pourtant par le rythme, la structure formelle et la mélodie. Toutefois, c'est certainement la transcription de Lorca qui est la plus répandue aujourd'hui : le poète la chérissait particulièrement (*Obras completas*, citées, p XXXVIII) et c'est celle que nous avons choisie. Il semble que, dans cette parodie, le premier vers de chaque strophe soit répété deux fois.

*San Bernardo* : Calle de San Bernardo, siège de la Faculté de Droit de l'Université de Madrid.

*Brigada Social* : corps de police chargé de réprimer les « délits politiques ».

*Opus* : Opus Dei.

*Les cierran el (en el) calabozo* : les quatre étudiants dont on parle furent condamnés à un an de prison en avril 1956 pour « propagande illégale ».

## El vito del juez

$\text{♩} = 70$

Con el vi - to, vi - to, vi - to. Con el vi - to que me mue - ro.

A - le - jan - dro Gar - cía Gó - mez, ¡ay! que juez tan pu - ñe - te - ro.

Con el vito, vito, vito,  
con el vito que me muero.  
Alejandro García Gomez  
¡ay ! que juez de puñetero.

Los tribunales penales  
los componen sinvergüenzas,  
que suelen llamar al Pardo  
antes de dictar sentencias.

Alejandro tú estas loco,  
Alejandro tú que has hecho.  
Condenas a ocho inocentes  
pa' que te suban el sueldo.

## LE « VITO » DU JUGE

Avec le vito, vito, vito, / avec le vito je me meurs / Alejandro Garcia Gomez / Ay ! quel juge pinailleur !

el vito del juez

Ceux qui composent les tribunaux / ont un sacré culot / ils appellent le Pardo / avant de rendre leurs sentences.

Alexandre tu es fou / Alexandre qu'as-tu fait ! / Tu condamnes huit innocents / pour avoir une augmentation.

Recueillie par un étudiant de Madrid. Se réfère à un juge qui en avril 1956 condamna huit jeunes gens, pour la plupart étudiants, à des peines diverses pour propagande illégale.

L'air est celui du *vito*, chanson et danse populaire andalouse, qui avait déjà été employée pendant la guerre pour créer la célèbre *Canción del Quinto Regimiento*, dont il existe trois ou quatre variantes. A noter que dans la parodie de 1936 la chanson s'achève par une coda :

Ma-dre, madre, madre, va-ya usted mi-ran-do nuestro-re-gi-mien-to sea-le-ja can-tan-do,

nuestro-re-gi-mien-to sea-le-ja can-tan-do.

(Cf. *Canciones de la Brigadas Internacionales*, déjà cité, 5<sup>e</sup> éd. p. 9 ; et *Delnické Písne* (Chants des travailleurs), par Vladimir Karbusický et Vaclay Pletka, Prague, 1958, vol. II, p. 742). Cette coda ne se retrouve pas dans la parodie actuelle.

*Puñetero* : jeu de mot intraduisible entre une insulte très répandue et l'allusion aux *puñetes*, revers de dentelle qui ornent les poignets des toges des juges et des procureurs.

*Pardo* : Palais du Pardo, construit en 1543 par Charles Quint dans la bourgade de Pardo dans les environs de Madrid. Agrandi par Charles III en 1772, riches en œuvres d'art, il est situé au milieu de vastes bois giboyeux entourés d'un mur de briques long de 80 km. En 1778 l'Espagne et le Portugal y signèrent un traité. Aujourd'hui, résidence de Franco.

*Te suban el sueldo* : après les sentences auxquelles se réfère la chanson, le juge A.G.G. fut promu du tribunal de Madrid au Tribunal Suprême.

## Dime donde vas morena

$\text{♩} = 63$

Di - me don - de vas mo - re - na, . . . . di - me don -  
de vas sa - la - da, . . . . di - me don - de vas mo -  
re - na a las tres de la ma - ña - na. . . .

Dime donde vas morena  
dime donde vas salada  
dime donde vas morena  
a las tres de la mañana.

Voy a la Carcel Modelo  
a ver a los comunistas  
que los han metido presos  
este gobierno fascista.

DIS-MOI OÙ TU VAS LA BRUNE

Dis-moi où tu vas la brune / Dis-moi où tu vas la belle /  
Dis-moi où tu vas la brune / A trois heures du matin.

el vito del juez

Je vais à la prison Modèle / voir les communistes / qui ont  
été emprisonnés / par ce gouvernement fasciste.

Recueillie à Madrid. Selon l'informateur, la mélodie et ce  
qui subsiste du texte littéraire original sont d'origine astu-  
rienne. En effet, dans le *Cancionero musical de la lírica po-  
pular asturiana* d'EDUARDO MARTINEZ TORNER, Ed. Nieto y  
Comp., Madrid, 1920, on trouve plusieurs compositions éla-  
borées sur ce modèle, et par exemple :

; Adonde va la mi morena,  
adonde va tan de mañana ?  
Voy a la fuente serena  
por una jarrita de agua.

(Où va ma brune / où va-t-elle si matin ? / Je vais à la claire  
fontaine / remplir un cruchon d'eau.)

Sur le même air, nous trouvons la parodie suivante, qui  
remonte à l'époque de la guerre civile :

Con las costillas de Franco  
tenemos que hacer un puente  
para que pase el Galán  
con su columna valiente.

(Avec les côtes de Franco / nous devons faire un pont / pour  
que passe Galán / avec sa colonne héroïque).

que l'on pourrait d'ailleurs chanter sur des airs différents et  
très communs, et qui semblerait appartenir à une série de  
couplets — alors très en vogue — sur les « choses que l'on  
pourrait faire avec les parties du corps des adversaires »,  
dont voici un exemple caractéristique :

Con los bigotes de Queipo  
vamos a hacer una escoba  
para limpiar los fascistas  
que quedan en Barcelona.

(Avec les moustaches de Queipo / nous allons faire un ba-  
lai / pour liquider les fascistes / qui restent à Barcelone.)

dime donde vas morena

Mais pour revenir au modèle asturien, celui-ci s'est maintenu intact depuis l'époque de la guerre civile, où (selon un ouvrier espagnol exilé à Seyssel) l'on chantait, sur une mélodie légèrement différente :

Ayer te vi que subías  
por el camino a la fuente ;  
¿ dime donde vas, morena,  
dime donde vas, salada ?

Voy a la Casa del Pueblo  
en busca de un socialista,  
porque me ha dicho mi madre  
que no hable con los fascistas.

*(Je t'ai vue hier monter / le chemin de la fontaine / dis-moi,  
où vas-tu la brune / dis-moi, où vas-tu la belle ?*

*Je vais à la maison du Peuple / chercher un socialiste / parce  
que ma mère m'a dit / de ne pas parler aux fascistes.)*

Jusqu'ici nous n'avons pas réussi à retrouver la matrice de cette ballade, qui présente des caractères de grande fraîcheur et une remarquable harmonie d'invention. Toutefois, la première strophe de cette dernière variante nous paraît devoir être assez proche du modèle original.

Enfin, l'« Expresso Mese » de décembre 1960 rapporte en italien le texte suivant, ennième variante sur ce thème :

Dove vai, così di buon'ora ?  
Vado al carcere di Oviedo  
a vedere i comunisti  
che lí sono prigionieri  
della canaglia fascista.

*(Où vas-tu d'aussi bonne heure ? / Je vais à la prison  
d'Oviedo / je vais voir les communistes / qui s'y trouvent  
prisonniers / de la canaille fasciste.*

Oviedo, dans les Asturies, tomba immédiatement au pouvoir des fascistes, qui, en revanche, n'entrèrent à Madrid — où se trouvait la Prison Modèle — qu'en mars 1939, à la fin de la guerre.

dime donde vas morena

Le modèle « rencontre avec la jeune fille ou la bergère » à qui l'on demande où elle va et d'où elle vient, provient du quatorzième siècle italien. L'un des exemples les plus limpides s'en trouve dans la célèbre ballade de Sacchetti, qui comporte, comme les dérivations postérieures, des questions et des réponses qui s'opposent :

O vaghe montadine pasturelle  
donde venite si leggiadrie e belle ?

(*O vagabonde et svelte pastourelle / d'où t'en viens-tu si gracieuse et si belle ?*)

On en retrouve plusieurs fois les échos dans la chanson populaire italienne et française, échos bien vivants aujourd'hui encore, de

Que fais-tu là-bas  
ma jolie bergère ?

jusqu'à la « Mariettina » de toutes les traditions d'origine celto-romane de l'Italie du nord, comme par exemple :

O dove vai o Mariettina  
in scí bonora in mezzo al prá ?

(*Où t'en vas-tu o Mariettina / aussi accorte par les prés ?*)

(Cf. M. A. SPREAFICO, *Canti popolari di Brianza*, IPL, Milan, 1959, p. 136).

La fraîcheur et la gaieté de ce modèle nous paraissent bien s'accorder avec un état de clarté intérieure, et son adoption témoigne donc d'une adhésion populaire sincère et spontanée à l'idée et aux institutions républicaines, adhésion qui occupe une place primordiale dans la dialectique du « chant de protestation ».

## En el Ferrol del Caudillo

$\text{♩} = 155$

En El Fer-rol del Cau - di - llo ha na - ci - dou gran cai - mán  
 no da a - cei - te ni da pan y es a - mi - go de Pe - ron.  
 Se va el cai -  
 mán, se va el cai - mán se va pa' la ba - rran - qui - lla. Se va el cai -  
 mán, se va el cai - mán, se va pa' la ba - rran - qui - lla.

En el Ferrol del Caudillo  
 ha nacido un gran caimán  
 no da aceite ni da pan  
 y es amigo de Perón.  
 Se va el caimán, se va el caimán (*bis*)  
 se va pa' la barranquilla.

en el ferrol del caudillo

### AU FERROL DEL CAUDILLO

Au Ferrol del Caudillo / est né un grand caïman / il ne donne ni huile ni pain / et c'est un ami de Peron.  
Il s'en va le caïman, il s'en va le caïman / il s'en va vers le ravin.

Recueillie à Vigo (Galice). C'est probablement un fragment d'une parodie plus consistante. La chanson originale est un *porro* populaire colombien, dont l'adaptation est très répandue en Europe.

Cette parodie était devenue tellement populaire en Espagne que même l'exécution de la chansonnette originale a été interdite.

*Ferrol del Caudillo* : cf. notes au texte n° 3.

*Peron* : l'ancien dictateur argentin vit réfugié à Madrid.

*Barranquilla* (ou *La*) : port de Colombie sur la mer Caraïbe, à l'embouchure du Rio Magdalena. Le dernier vers de la chanson pourrait donc se traduire aussi : « Le caïman s'en va, s'en va vers (La) Barranquilla ».

## Els contrabandistes

$\text{♩} = 104$

Qui · na can · ço can · ta · rem que tots la sa · pi · guem? La dels con · traban ·  
 dis · · tes. A Ba · nyuls va · ren a · nar de ta · bac a car · re ·  
 gar to · tau · na com · pa · nyi · a. La ra · la la là la ra la ra  
 la la ra ra la là la ra la ra la la la ra  
 la la la ra la la la ra la la ra la la la

Quina canço cantarem  
 que tots la sapiguem?  
 la dels contrabandistes.  
 A Banyuls varen anar  
 de tabac a carregar  
 tota una companyia,  
 i en passant a Portiá

allí varen encontrar  
la refumada espia.  
I a Figueres se'n va anar  
a contar-ho al capitá :  
havia vist contrabandistes.  
— Bé me'n direu quants n'hi ha,  
vos que ja els haveu vistos —.  
— Quaranta n'he comptats  
que anaven molt ben armats  
de trabucs i carrabines —.  
El capitá va endavant ;  
es posa minyons comptant.  
— Anem a perseguir-los —  
I en passant ja Ceret,  
allí pregunten pel cert  
si els havien vistos.  
Troben un senyor de bé  
que els adverti molt bé :  
— No hi aneu a perseguir-los,  
que an tots us mataran  
per poc valents que sigau —.  
I el capitá va endavant :  
— Minyons, anem passant,  
anem a perseguir-los,  
i en allí on els trobarem  
baionetes pararem,  
farem carnisseria —.  
I en passant a Galliner,  
allí ja hi varen ser  
amb els contrabandistes,  
i els duros de pilons,  
allí anaven saltant,  
moneda molt bonica.

## LES CONTREBANDIERS

Quelle chanson chanter / que nous connaissons tous ? / Celle  
des contrebandiers. / A Banyuls s'en va / pour transporter du  
tabac / toute une compagnie / et en passant par Fortiá / ils  
rencontrent/le damné espion. / Il s'en va à Figueres / racon-  
ter au capitaine / qu'il avait vu des contrebandiers / Eh bien,  
dites-moi combien ils étaient / vous qui les avez déjà vus. /  
— J'en ai compté quarante / qui étaient très bien armés /  
d'escopettes et de carabines. / Le capitaine va devant / et  
puis il compte ses hommes. / — Nous allons les poursuivre !  
— / Et en passant par Céret, / ils demandent pour s'assu-  
rer / si on les a vus. / Ils trouvent un homme de bien / qui  
les conseille fort bien : / Ne les poursuivez pas ; / ils vous  
tueront tous / peu vaillants que vous êtes. / Et le capi-  
taine va de l'avant : / Garçons, continuons, / poursuivons-  
les, / et quand nous les trouverons, / nous ajusterons les  
baïonnettes, / et nous ferons une boucherie. Et en passant à  
Galliner, / là ils rencontrent les contrebandiers / Et les piles  
de douros de sauter / une bien belle monnaie.

Cette chanson nous a été signalée par un contrebandier  
espagnol demeurant à Toulouse et retrouvée sur un feuillet  
polycopié portant la signature de celui qui l'a recueillie  
(O.F.) et daté : « Ribas 4-4-'32 ». Ayant pu toutefois cons-  
tater qu'il s'agissait d'une leçon fautive et incomplète, nous  
avons préféré rapporter ici celle qui est publiée dans le vo-  
lume de JOAN AMADES, *Folklore de Catalunya*, Editorial Se-  
lecta, Barcelone, 1951, vol. II, *Cançoner*, texte n° 3091, p.  
647.

A propos de *Els contrabandistes* (recueillie par Amades  
à Pardines en 1922), le grand musicologue catalan remar-  
quait entre autres : « C'était la chanson de route [de marche]  
préférée des populations des montagnes centrales et orienta-  
les, qui se consacraient à la contrebande. C'est une des chan-  
sons les plus vibrantes et les plus vivantes de notre hérita-  
ge... » Ce n'était pourtant pas : c'est la chanson préférée...  
Avec le rationnement des biens de consommations qui a suc-  
cédé à la victoire de Franco, avec également la reconstitution  
de groupes de résistance à la dictature, le métier de contre-  
bandier aussi est redevenu en vogue ; et ses vieilles chan-  
sons ont été rénovées. Le texte poétique est en catalan.

## Zori onak aitatxo maitea

$\text{♩} = 90$

The musical score consists of seven staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. A tempo marking of quarter note = 90 is placed above the first staff. The music is written in a single melodic line. The second staff contains a double bar line with repeat dots on either side. The third staff contains a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) and a 6/8 time signature. The fourth staff contains a key signature change to one flat (B-flat) and a 6/8 time signature. The fifth staff contains a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) and a 6/8 time signature. The sixth staff contains a key signature change to one flat (B-flat) and a 6/8 time signature. The seventh staff contains a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) and a 6/8 time signature. The music concludes with a double bar line.

Chanson qui nous a été remise furtivement à Bilbao par une jeune fille basque particulièrement frappée par la police franquiste. Nous ne pûmes obtenir rien d'autre de l'informa-

trice que le texte littéraire en langue basque hâtivement transcrit sur un fragment de papier et l'indication verbale de l'air sur lequel on le chante normalement. Nous avons ensuite retrouvé cet air grâce à de jeunes basques émigrés à Paris : il s'agit précisément du vieil hymne *Otsenâ zara* (Tu étais esclave).

POUR LA FÊTE DU PÈRE.

Le jour de ta fête, cher père, tes enfants qui t'aiment te souhaitent beaucoup de bonheur. Aujourd'hui nous sommes encore esclaves, affligés et impuissants ; mais demain, tous unis, les Basques rompront leurs chaînes, chassant d'ici pour toujours le traître Franco.

## Ya llegó el verano

$\text{♩} = 92$

Ya lle - gó el ve - ra - no ya lle - gó el ve - ra - no ya su - bió la  
 fru - ta ¡y - ay - ay! ya su - bió la fru - ta.

The musical score is written on two staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 92. The melody is simple and rhythmic, with lyrics written below the notes. The first line of music ends with a fermata over the final note. The second line of music ends with a double bar line and repeat dots.

Ya llegó el verano (*bis*)  
 ya subió la fruta  
 ¡y-ay-ay!  
 ya subió la fruta.

Y aun sigue en el Pardo (*bis*)  
 ese hijo de puta  
 ¡y-ay-ay!  
 ese hijo de puta.

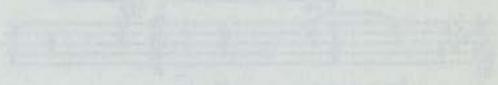
## L'ÉTÉ EST VENU

L'été est venu (*bis*) / les fruits sont plus chers / ay-ay! /  
 les fruits sont plus chers.

Et il est toujours au Pardo (*bis*) / ce fils de pute / ay-ay! /  
 ce fils de pute.

Recueillie à Barcelone, mais provenant de Madrid. La musique semble être celle d'une chansonnette à la mode.

*Ya subió la fruta* : cette lamentation sur la hausse perpétuelle des prix des produits de première nécessité revient souvent dans les chansons recueillies (cf. notes 3).



San Antonio por comer  
San Antonio por comer  
San Antonio por comer y trabajar  
San Antonio por comer  
San Antonio por comer  
San Antonio por comer y trabajar  
San Antonio por comer  
San Antonio por comer  
San Antonio por comer y trabajar  
San Antonio por comer  
San Antonio por comer  
San Antonio por comer y trabajar

## Sin pan

$\text{♩} = 112$

San An - to - nio pa' co - mer San An - to - nio pa' ce - nar San An -  
 to - nio pa' co - mer y(a) tra - ba - jar. Sin pan, sin pan, sin pan...  
 sin pan, sin pan, sin pan, sin pan, y(a) tra - ba -  
 jar. U - na . . .

San Antonio pa' comer  
 San Antonio pa' cenar  
 San Antonio pa' comer y trabajar  
 Sin pan, sin pan, sin pan,  
 sin pan, sin pan, sin pan...  
 y trabajar.

Una gracia pa' comer  
 una gracia pa' cenar  
 una gracia pa' comer y trabajar  
 Sin pan, sin pan, sin pan,  
 sin pan, sin pan, sin pan...  
 y trabajar.

## SANS PAIN

San Antonio pour manger / San Antonio pour diner / San Antonio pour manger et travailler / Sans pain, sans pain, sans pain / Sans pain, sans pain, sans pain... / et travailler.

Une grâce pour manger / une grâce pour diner / une grâce pour diner et travailler / sans pain, sans pain, sans pain / sans pain, sans pain, sans pain... / et travailler.

Recueillie à Madrid. L'informateur l'avait entendu chanter dans un wagon du métro par un groupe d'ouvriers rentrant chez eux après le travail : c'était un samedi et ils avaient touché leur paie hebdomadaire. Il semble que l'air soit celui d'une chansonnette de « variétés ». Le caractère « fervent » fait penser que la phrase brève pourrait être aussi le résultat d'une improvisation de groupe, comme cela a souvent lieu pour certaines litanies grotesques que l'on chante entre amis. Une variation « légère » sur un grave problème de fond.

La mélodie rappelle étrangement celle du fox-trot américain *Joseph Joseph* de Casman, Kahn, Chaplin, très en vogue vers 1938.

## Mi vaca la colorada

♩ = 130

Mi va - ca la co - lo ra - da ya no da le - che, ¡ay . do - lor!  
 Se me ha que - da - do a - ma - ri - lla ¡ igual me he que - da - do yo.  
 Que es - ta en - fer - ma mi va - qui - ta . mi va - qui - ta co - lo  
 ra da, .. y no hay mé - di - co que di - ga que su mal es mal de Es  
 pa ña. Cese us - ted, se ñor mi - nis - tro, no con ti nue or - de  
 ñan - do que las te - tas a mi va - ca, ¡re - diós!, se le están se  
 can - do Mi re las có mo le cuel - gan, ¿no le dan a us - ted su  
 do res? ¡Ay!, her ma - no a - qui nos so - bran mi - nis - tros or - de ña  
 do - res. ¡Ay!, her ma - no a - qui nos so bran mi nis tros or de - ña .  
 do res

Mi vaca la colorada  
ya no da leche, ¡ ay dolor !  
Se me ha quedado amarilla  
igual me he quedado yo.

Que esta enferma mi vaquita,  
mi vaquita colorada,  
y no hay médico que diga  
que su mal es mal de España.

Cese Vd., Sr. Ministro,  
no continúe ordeñando :  
que las tetas a mi vaca,  
¡rediós !, se le estan secando.

Mírelas cómo le cuelgan,  
¿no le dan a Vd. sudores ?  
¡Ay, hermano ! Aquí nos sobran  
ministros ordeñadores  
¡Ay, hermano ! Aquí nos sobran  
ministros ordeñadores.

Llamesé cómo se llame,  
lo mismo si se llamó  
aquí lo que importa, hermano,  
es que la vaca enfermó.

Que esta enferma mi vaquita... etc.

Cese Vd., Sr. Ministro... etc.

Mírelas como le cuelgan... etc.

#### MA VACHE ROUSSE

Ma vache rousse / ne donne plus de lait. ah ! malheur ; /  
Elle m'est devenue toute jaune comme moi.

mi vaca la colorada

Elle est malade ma petite vache / ma petite vache rousse /  
et pas un médecin pour dire / qu'elle a le même mal que  
l'Espagne.

Assez, Monsieur le Ministre, / cessez de la traire : / vous  
voyez que le pis de ma vache / se dessèche, Bon Dieu !

Regardez-le comme il pend / ça ne vous fait pas de la peine ? /  
Ah ! mon frère ! Ici nous en avons en trop / des ministres  
qui font la traite. / Ah ! mon frère ! Ici nous en avons  
en trop / des ministres qui font la traite.

Qu'il s'appelle n'importe comment / ou qu'il ne s'appelle  
pas, / ce qui importe mon frère / c'est que la vache est tom-  
bée malade.

Recueillie à Madrid. La musique est celle d'une chanson-  
nette à la mode. Pour l'instant nous n'avons aucune informa-  
tion sur l'époque et le milieu qui ont vu naître la parodie.

## La bamba de las colonias perdidas

$\text{♩} = 120$

The musical score is written on four staves. The first two staves contain the vocal melody with lyrics. The third staff continues the melody with the lyrics 'sion en la pri - sion en la pri - sion, Blas Blas Blas Blas'. The fourth staff is a piano accompaniment with a double bar line and the word 'Blas!' written below it.

Han me - ti - does - tu - dian - tes han me - ti - does - tu - dian - tes en la pri -  
sion. Han me - ti - does - tu - dian - tes han me - ti - does - tu - dian - tes en la pri -  
sion en la pri - sion en la pri - sion, Blas Blas Blas Blas  
Blas!

Han entrado los moros  
en Sidi Ifni  
¡Ay ! ¡ay ! ¡ay !  
¡Ay ! ¡ay ! ¡ay !  
¡Ay ! de mi !

Yo tenía Marruecos  
y lo perdí  
Ya no tengo Marruecos  
que lo perdí,  
¡Ay !...

la bamba de la colonias perdidas

Han metido estudiantes  
en la prisión,  
¡Blas Blas Blas  
Blas Blas Blas !

Yo no le digo a nadie  
que es un cabrón  
Blas Blas Blas...

LA BAMBA DES COLONIES PERDUES

Les maures sont entrés / à Sidi Ifni / Ay, ay, ay. / Ay, pau-  
vre de moi !

J'avais le Maroc et je l'ai perdu / Je n'ai plus de Maroc /  
je l'ai perdu / Ay...

On a mis des étudiants / en prison / Blas, Blas, Blas, / Blas,  
Blas, Blas !

Je ne dis à personne / que c'est un con / Blas, Blas, Blas...

Recueillie à Madrid. C'est une parodie construite sur la  
*Bamba guaracha*, danse populaire sud-américaine, entraînan-  
te et vive, devenue récemment à la mode en Europe.

*Sidi Ifni* : village marocain qui fut attaqué par des guerriers de  
l'Armée de Libération Marocaine afin d'en déloger la garnison espagnole.  
Les guerriers, officieusement soutenus par l'Istiqlal (parti marocain d'op-  
position), attaquèrent les Espagnols durant l'hiver 1957-58. Mais leurs  
efforts n'eurent aucun effet : leur surprise passée, les Espagnols réus-  
sirent à tenir fermement en main la colonie et le territoire environnant.

*Blas* : Pérez González, ministre de la Gobernación jusqu'en 1956.

*En la prisión* : cf. note au n° III, pp. 113-116.

## El fandango de la maleta

$\text{♩} = 90$

Ma - le - ta . . . , le di - jo el Pa - co a la Car - men . . . ,  
 ve - te a alis - tar la ma - le - ta . . . , por - que den - tro po - co  
 tiem - po . . . , nos va - mos a freir pu - ñe - tas . . .  
 le di - jo el Pa - co a la Car men . . .

Maleta,

le dijo el Paco a la Carmen  
 vete a alistar la maleta  
 porque dentro poco tiempo  
 nos vamos a freir puñetas  
 le dijo el Paco a la Carmen.

## LE FANDANGO DE LA VALISE

Valise, Paco a dit à la Carmen / Va préparer ta valise /  
 parce que dans peu de temps / nous allons foutre le camp /  
 qu' il a dit Paco à la Carmen.

## el fandango de la maleta

Recueillie à Madrid dans le milieu du cinéma.

*Fandango* : danse populaire andalouse, qui obéit normalement à des règles formelles et harmoniques rigides qui, dans cette parodie, ne sont pas respectées. « Un ancien chroniqueur espagnol raconte que peu après son apparition en Espagne en 1600, les autorités ecclésiastiques prohibèrent le fandango comme danse scandaleuse. Mais le Consistoire voulut se rendre compte de quoi il retournait avant d'entériner la condamnation. Deux danseurs furent donc mandés à exécuter la danse devant le Consistoire : mais les membres du Consistoire furent saisis d'une telle joie en voyant danser le fandango qu'ils dansèrent eux aussi et que le lieu sévère se changea en salle de bal. Et l'on ne parla plus de la condamnation » (DELLA CORTE-GATTI, *Dizionario di Musica*, Paravia, Turin, 1945).

*Maleta* : littéralement « valise », « personne inepte », (argot) « voleur qui s'emballe avec les marchandises à voler » (AMBRUZZI, *Nuovo Dizionario Spagnolo-Italiano*, Paravia, Turin, 1960).

*Paco* : diminutif péjoratif de Francisco (Franco).

*Carmen* : doña Carmen Polo de Franco, épouse du Caudillo.

## Pastiches d' « O' Cangaceiro »

$\text{♩} = 85$

Marchad . . , hi-jos de pu-ta . . , marchad . . , en pro-ce-  
sion a chu-par la cor-na men-ta . . , en el Par-doal gran ca-  
brón . . , a chu-par la cor-na men-ta . . , en el Par-doal gran ca-  
brón. Pa-ra-pa pa-ra pa-ra pa-ra pa-ra pa-ra pa- ecc

## a) Marchad, hijos de puta

Marchad, hijos de puta  
marchad en procesión  
a chupar la cornamenta } (bis)  
en el Pardo al gran cabrón.  
Parapa para para para para  
pa. (bis)

pastiches d' « o'cangaceiro »

Con cirios en la mano  
y acto de contrición  
asi un chivo barrigudo } (bis)  
os dara su absolución. }  
Parapa... etc.

a) MARCHEZ, ENFANTS DE PUTE

Marchez, enfants de pute / marchez, en procession / pour  
aller lécher les cornes / du grand salaud du Pardo (bis) /  
parapa para para para para / pa (bis).

Des cierges à la main, / avec un acte de contrition / c'est  
ainsi qu'un salaud ventru / vous donnera son absolution (bis)  
/ parapa para para para para / pa (bis).

b) *Ya van los hijos de puta*

Ya van los hijos de puta  
del Pardo en procesión,  
con cirios en la mano  
y dolor de corazón  
a besar la cornamenta  
en el Pardo al gran cabrón.  
Parapa... etc.

Y el chivo barrigudo  
les da autorización  
para coger estudiantes } (bis)  
y meterlos en prisión. }  
Parapa... etc.

Sin saber que todos juntos  
echarán al barrigón,  
y a su primo Foster Dulles } (bis)  
a joder a otra nación. }  
Parapa... etc.

A los dos años de ésto  
repiten la operaci3n  
y los pobres estudiantes } (bis)  
otra vez a la prisi3n  
parapa... etc

b) VOICI LES FILS DE PUTE (1956)

Voici les fils de pute / du Pardo en procession / des cierges  
à la main / et mal au cœur / ils vont embrasser les cornes /  
du grand salaud du Pardo.

Et ce cochon ventru / leur donne la permission / de prendre  
les étudiants / et de les mettre en prison (bis).

Sans savoir que tous ensemble / ils enverront le ventru / et  
son cousin Foster Dulles / emmerder une autre nation (bis).

A deux ans de cela / ils répètent l'opération / et les pau-  
vres étudiants / sont de nouveau en prison (bis).

c) *Todos los hijos de puta*

Todos los hijos de puta  
marchan en procesi3n,  
con cirios en la mano  
cantado el *Cara al Sol*  
a chupar la cornamenta  
en el Pardo al Gran Cabr3n.

Y el chivo barrigudo  
les da autorizaci3n  
para coger estudiantes  
y meterlos en prisi3n,  
para meter a estudiantes  
de cabeza en la prisi3n.

pastiches d' « o'cangaceiro »

c) TOUS LES FILS DE PUTE

Tous les fils de pute / marchent en procession / des cierges  
à la main / en chantant « Cara al Sol ». / ils vont lécher les  
cornes / du Grand Salaud du Pardo.

Et ce cochon ventru / leur donne la permission / d'arrêter  
les étudiants / et de les mettre en prison / de mettre les  
étudiants / tête première en prison.

d) *Repartiendo manifiestos*

Repartiendo manifiestos  
me paso la juventud  
hasta que a Blas y a Francisco } (bis)  
los lleven en ataúd.

En Carabanchel estamos,  
en la prisión provincial  
esperando nuestro juicio } (bis)  
por propaganda ilegal.

Me cogieron los esbirros  
de la Brigada Social ;  
me cierran el calabozo } (bis)  
temprano de madrugá.

La calumnia es condenada  
por el Código Penal,  
mas no hay Código en el mundo } (bis)  
que condene la verdad.

Mas obramos con justicia  
como sabe la Nación,  
pues llevamos 20 años } (bis)  
aguantado la opresión.

d) EN DISTRIBUANT DES TRACTS

Je passe ma jeunesse / à distribuer des tracts / jusqu'à ce  
que Blas et Francisco / soient mis au tombeau.

Nous sommes à Carabanchel / dans la prison provinciale /  
attendant d'être jugés / pour propagande illégale.

J'ai été pris par les sbires / de la Brigade Sociale / ils m'ont  
bouclé en prison / le matin de bonne heure.

La calomnie est condamnée / par le Code Pénal / mais au-  
cun Code au monde / ne condamne la vérité.

Nous agissons avec justice / la Nation le sait bien / parce  
que depuis 20 ans / nous subissons l'oppression.

Recueillies à Madrid dans le milieu étudiant. L'air est ce-  
lui de la chanson brésilienne *O' Cangaceiro (Mulher Rendei-  
ra)*, de A.R. do Nascimento, Bandeirante Editora Musical  
Ltd, Sao Paulo, 1953. Les parodies n'exploitent pas toute la  
mélodie originale de ce *baiao*, très célèbre aussi en Italie,  
mais seulement le fragment que nous citons, qui est le pro-  
duit d'une combinaison particulière et arbitraire entre cer-  
tains éléments mélodiques et formels du chant original.

C'est une des parodies antifranquistes les plus célèbres et  
les plus populaires dans les milieux universitaires madrilènes  
et elle a subi plusieurs variations et adaptations. Les paroles  
furent composées par un groupe d'étudiants emprisonnés à  
Carabanchel après les manifestations de 1956.

Les variantes a) et c) sont évidemment fragmentaires et  
interdépendantes. La variante b) apparaît comme la plus  
complète et représente probablement la version politiquement  
la plus achevée de la série. Il faut mettre à part, en revan-  
che, la dernière variante, d), qui reprend le discours du dé-  
but et l'achemine vers un autre terme, plus amer et plus ample,  
enveloppant « La Nación » et l'incitant à juger le régi-  
me d'oppression et les étudiants qui le combattent. Dans cette  
version (d), l'allusion au Code pénal doit signifier que les  
principaux protagonistes des faits de 1956 et 1958 furent  
justement les étudiants de la Faculté de Droit, sise rue San  
Bernardo, comme le rappelle le texte n° 5.

*Blas* : cf. notes au texte 14.

*Francisco* : Franco.

**Pastiches de « Cara al sol »**a) *Cara al sol (pastiche)*

Cara al sol  
llevamos veinte años,  
y estamos negros de aguantar  
militares, curas, falangistas,  
y esto se va acabar.

Sin comer  
nos habeis mantenido,  
sin hablar  
pues todo era prohibido.

Imposible es aguantar  
ya más  
sin patria, justicia y pan.

## a) FACE AU SOLEIL

Face au soleil / nous en avons depuis vingt ans / et nous  
sommes furieux de supporter / militaires, curés et phalangis-  
tes, / tout cela va finir.

Sans manger / vous nous avez maintenus / sans parler / car  
tout était défendu.

Il n'est plus possible de tenir / sans patrie, sans justice et  
sans pain.

b) *Cara al sol* (*pastiche-fragment*)

Cara al sol,  
al sol que más calienta  
sentado a la sombra del café  
con barba de dos o tres semanas  
que bien presumiré...

b) « FACE AU SOLEIL » (PASTICHE-FRAGMENT)

Face au soleil / au soleil qui chauffe le plus / assis à l'ombre  
du café / avec une barbe de deux ou trois semaines /  
comme je ferai bien...

Les deux versions ont été respectivement recueillies à Madrid et à Genève. Le texte parodié est l'*Hymne de la Phalange*, écrit au début de la guerre par Dionisio Ridruejo lors d'un banquet.

*Cara al sol* : dialogue entre prisonniers rapportés par J. M. MOLINA dans *Noche sobre España (Siete años en las prisiones de Franco)*, Ediciones de la CNT de España, Agrupación de México, 1958, p. 70 :

— En quoi l'Espagne ressemble-t-elle à une arène pour corridas ?

— La moitié est « cara al sol » et l'autre moitié à l'ombre (en prison).

## Canción de Bourg Madame

$\text{♩} = 105$

Es - pa - ño les, sa - lís de vues - tra . pa - tria des - pués de ha - ber lu  
cha - do con - tra la in - va - sión: . . . ca - mi - nan - do por  
tie - rras es - tran - je - ras mi - ran - do ha - cia la es - tre - lla de la li - be - ra -  
ción. . . . Ca - mi . . . .

Españoles, salís de vuestra patria  
después de haber luchado contra la invasión:  
caminando por tierras extranjeras  
mirando hacia la estrella de la liberación.

Camaradas caídos en la lucha  
que disteis vuestra sangre por la libertad  
os juramos volver a nuestra España  
para vengar la afrenta de la humanidad.

A tí Franco traidor vil asesino  
de mujeres y niños del pueblo español  
tu que abriste las puertas al fascismo  
tendras eternamente nuestra maldición.

CHANSON DE BOURG MADAME

Espagnols, vous avez quitté votre patrie / après avoir lutté  
contre l'invasion : / parcourant des terres étrangères / et les  
yeux sur l'étoile de la libération.

Camarades tombés au combat / qui avez donné votre sang  
pour la liberté / nous vous jurons de retourner dans notre  
Espagne / pour venger l'affront fait à l'humanité.

Quant à toi Franco traître, vil assassin / de femmes et d'en-  
fants du peuple espagnol / toi qui as ouvert les portes au  
fascisme / tu garderas éternellement notre malédiction.

Recueillie à Paris auprès d'un exilé espagnol. Cette chan-  
son a une histoire singulière et un sens particulier : c'est en  
effet la première chanson antifranquiste qui n'appartienne  
plus au patrimoine de la guerre. Peu de semaines avant la  
chute de Madrid et la fin de la guerre, en février 1939 un  
groupe de combattants républicains, rescapés de la 143<sup>e</sup> Bri-  
gade Mixte, se réfugièrent au-delà de la frontière française  
et furent acheminés le long de la route internationale jus-  
qu'au camp de concentration de Bourg-Madame. Ils avan-  
çaient tristement, silencieux, lorsqu'ils virent, au-delà de la  
frontière, les sbires de Franco qui les surveillaient de loin.  
Alors, en un instant, composé on ne sait par qui, sur un air  
russe resté depuis des mois dans les mémoires, fleurit ce  
chant triste et fier qu'ils répétèrent hautement à la barbe des  
fascistes abasourdis et impuissants. L'informateur qui nous  
l'a communiqué est un des rares survivants de cette journée.

L'air est celui du chant russe *Konarmieiskaia (L'armée à  
cheval)*, paroles de A. Surkova, musique de Dan. et Dim.  
Pokrass, publié dans le *Canzoniere* déjà cité par Ernst Busch,  
où l'on en trouve aussi une version allemande par Erich Wei-  
nert.

## Canción de paz

$\text{♩} = 58$

Ma - dre, di - cen que de - be - mos . , ir a ma - tar o a mo -  
 rir; . . . y los que lo di - cen, ma - dre, .  
 y los que lo di - cen, ma - dre, nos es - tán ma - tan - do a . quí .  
*refrain*  
 Sol - da - do a - sí yo no quie - ro . . . sol - da - do  
 yo, . . . . . sol - da - do con - tra mi her - ma - no,  
 sol - da - do no.

$\text{♩} = 58$

Con - tra el ti - ra - noysus le - yes . . . yo mi co - ra -  
 (pon - dré . . . )  
 zón pon - dré a . . . . . pa - ra que vol - vic - rael

canción de paz



Madre, dicen que debemos  
 ir a matar o a morir ;  
 y los que lo dicen, madre, } (bis)  
 nos están matando aquí.

Soldado así yo no quiero,  
 soldado yo,  
 soldado contra mi hermano,  
 soldado no.

Contra el tirano y sus leyes  
 yo mi corazón pondría  
 para que volviera el aire } (bis)  
 por tu casa y por la mía.

Soldado así yo sería,  
 soldado así  
 soldado junto a mi hermano,  
 soldado si.

CHANSON DE PAIX

Mère, on nous dit que nous devons / aller tuer ou mourir ; /  
 et ceux qui le disent, ma mère, (bis) / nous tuent ici.

Soldat ainsi, je n'en veux pas, / moi soldat, / soldat contre  
 mon frère / soldat, non.

Contre le tyran et ses lois / je donnerais tout mon cœur /  
 pour que revienne l'air / dans ta maison et dans la mienne.

canción de paz

Soldat ainsi je voudrais être / soldat ainsi / soldat auprès de  
mon frère / soldat oui.

Paroles et musique de X. Y. de Barcelone ; informateur :  
l'auteur. La chanson s'inspire du Congrès international des  
Partisans de la Paix qui s'est tenu à Stockholm en 1958.

*Para que volviera el aire* : air et vent sont des symboles souvent em-  
ployés, dans les chants et les poèmes espagnols, comme synonymes et  
symboles de liberté. Cf. aussi la dernière strophe du texte n° 22 en ga-  
licien.

### Himno de Alianza

Los libertarios, republicanos y socialistas  
unen su esfuerzo contra el tirano ruin traidor  
por la victoria de la Alianza  
y su inmediata revolución.

Toda la noble y roja sangre que hay derramada  
es garantía la más excelsa de nuestra unión,  
todos unidos, somos hermanos,  
muera el tirano,  
tiemble ante el pueblo que esclavizó.

Es la Alianza  
antorcha sin par  
que al sol flamea.

Su victoria será  
la nueva aurora que alborea,  
la democracia y la libertad,  
la libertad.

Como una aurora que al mundo irradia con luz ardiente  
es la Alianza que a España une en un ideal,  
Luchemos todos por la Alianza  
que elle ha de darnos la libertad.

himno de alianza

Los españoles en esta ruda y magna epopeya  
la nueva Historia con sangre de héroes sabra forjar,  
es nuestro lema, que el pueblo entero,  
tenga trabajo, próspera vida, justicia y paz.

Es la Alianza... etc.

#### HYMNE D'ALLIANCE

Les libertaires, républicains et socialistes / unissent leurs efforts  
contre le tyran, traître vicieux, / pour la victoire de  
l'Alliance / et sa révolution imminente.

Tout le sang noble et rouge répandu / est la garantie suprême  
de notre union, / tous unis, nous sommes frères, / mort  
au tyran / qu'il tremble devant le peuple qu'il a asservi.

C'est l'Alliance / torche sans pareil / qui flamboie au soleil  
/ sa victoire sera / l'aurore nouvelle qui se lève / la démocratie  
et la liberté / la liberté.

Comme une aurore qui irradie le monde de lumière ardente /  
c'est l'Alliance qui unit l'Espagne dans un idéal, / luttons  
tous pour l'Alliance / car elle nous donnera la liberté.

Dans cette grande et rude épopée / l'histoire nouvelle saura  
trempier les Espagnols au sang des héros / notre but est que  
le peuple entier / ait du travail, une vie prospère, la justice et  
la paix.

D'après J. M. MOLINA, *Noche sobre España*, déjà cité,  
p. 65.

*Himno de Alianza*: composé et chanté par les « politiques » de la  
prison d'Alcala de Henares, vers 1950.

*Alianza*: Alianza Nacional de Fuerzas Democráticas, organisme de  
résistance particulièrement actif au cours des années 1943-47. J. M.  
MOLINA (*Noche sobre España*, p. 50) raconte que, pendant son séjour  
dans la prison d'Alcala de Henares, les détenus réussissaient à rédiger et  
à diffuser quotidiennement un « Boletín de Alianza » (« Bulletin de l'Al-  
liance ») avec des informations et des commentaires sur la situation es-  
pagne et internationale et, surtout, sur l'activité de la Sección interior  
de la Alianza de Fuerzas Democráticas (Section interne de l'Alliance des  
Forces Démocratiques).

## Muerte en la catedral

$\text{♩} = 92$

1) El ca ba - lle - ro cris - tia - no fué la j -  
 gle - sia a co - mul - gar y un buen cu - ra vas con -  
 ga - do em - pe - za - ba ce - le - brar. 2) ¡Ya en - to - nael -  
 sar! Pe - ro pa - se lo que pa - se ¡ya te -  
 ne - mos li ber - tad! A qui ya ce Pa - co  
 Fran co de u - na hos tia en - ve ne ná que te  
 die - ron en la j gle sia y por cier to muy bien  
 dá. Y por dá

*Fine*

*coda marcia funebre*

*allegro molto*

2. 3. 4. 5. 6.

2. 3. 4.

El caballero cristiano  
fué a la iglesia a comulgar  
y un buen cura vascongado  
empezaba a celebrar.

Ya entona el credo solemne  
y el coro empieza a cantar  
olor a incienso y misterio.  
— Silencio : ¿que va a pasar ?

El sacerdote se vuelve  
el Dominus Vobiscum da  
ya suenan las campanillas  
que llaman a comulgar.

Ya el caballero cristiano  
se adelanta hacia el altar  
ahora se traga la hostia  
y comienza a vacilar.

Al suelo se cae redondo,  
reina la perplejidad  
uno de entre el pueblo grita :  
— ¡Parece que es General !

— ¿Será el que yo imagino ?  
— ¡Hostias qué felicidad !  
— ¡Francisco Franco, mi padre !  
— ¡No sé lo que va a pasar !

— Pero pase lo que pase  
¡ya tenemos libertad !

Aquí yace Paco Franco  
de una hostia envenená  
que le dieron en la iglesia  
y por cierto muy bien dá.

MORT DANS LA CATHÉDRALE

Le chevalier chrétien / est allé à l'église communier / et un bon curé basque / commence à officier.

Il entonne le credo solennel / et le chœur commence à chanter. / Parfum d'encens et de mystère, / Silence : que va-t-il se passer ?

Le prêtre se retourne / dit le Dominus Vobiscum / déjà sonne la clochette / qui appelle à la communion.

Déjà le chevalier chrétien / s'approche de l'autel / maintenant il avale l'hostie / et commence à vaciller.

Il tombe soudain par terre, / la perplexité règne / dans la foule quelqu'un crie : / « on dirait un général ! »

— Est-ce que ce serait lui ? / — Nom de Dieu, quel bonheur ! / — Francisco Franco, mon Dieu ! / — Je ne sais pas ce qui va se passer !

— Mais qu'il se passe n'importe quoi, / nous sommes libres !

Ci-git Paco Franco / mort d'une hostie empoisonnée / qu'on lui a donnée à l'église / et fort bien administrée.

Chant improvisé par un groupe madrilène le soir du 15 juillet 1961.

*Cura vascongado* : le clergé catholique basque s'est toujours particulièrement distingué dans la Résistance antifranquiste et n'a pas hésité à différencier nettement sa propre position politique de celle de tout le clergé et de la hiérarchie ecclésiastique espagnole

## Dende que Franco e Falanxe

*♩ = 120 rubato*

Den-de que Fran-coe Fa - lan - - - xe .. a - fer - ro - lla-ron Es

pa - ña - - - so - mos un po - vo de - lo - - - tas

*refrain a tempo - un po' mosso*

que nos que - da - mos sin pa - tria. ¡Ay! la la, ¡Ay! la la

¡Ay! la la la la la la la la ¡Ay! la la ¡Ay!

la la ¡Ay! la la la la la la la la - - -

*rit.*

Mi - ña ná mi - ña nai - ci - - - ña - ci - qui non po - do vi -

vir - - - tan - to cu - ra e tan - to fra - - - de

*refrain*

non te - ño si tío pra min. - ¡Ay! - - -

dende que franco e falanxe

San - to Cris-to de Fis - ter . . . re sen to - da bar - ba dou -  
 ra - da . . . a - xu - da - de - me a pa - sa . . . . . re  
 a - ne - gra noi - te de Es - pa - ña . . . . . ¡Ay! . . .  
 ¿Can - do ché - ga - rá o di - a de ver li - bre a no - sa  
 pa - tria . . . , que o ven - to li - bre re - pon - se  
 na por - ta de ca - da ca - sa ? ¡Ay! . . .

Dende que Franco e Falanxe  
 aferrollaron España  
 somos un povo de ilotas (escravos)  
 que nos quedamos sin patria.  
 ¡Ay! la la, ¡Ay! la la  
 ¡Ay! la la la la la  
 la. (bis)

Miña nái miña naiciña  
 eiqui non podó vivir  
 tanto cura e tanto frade  
 non teño sitio pra min.  
 ¡Ay! la la... etc.

Santo Cristo de Fisterre  
 santo da barba dourada

dende que franco e falanxe

axudademe a pasare  
a negra noite de España.  
¡Ay ! la la... etc.

¿Cando chegará o dia  
de ver libre a nosa patria  
que o vento libre reponse  
na porta de cada casa ?  
Ay ! la la... etc.

#### DEPUIS QUE FRANCO ET LA PHALANGE

Depuis que Franco et la Phalange / ont enchaîné l'Espagne / nous sommes un peuple d'ilotes (d'esclaves) / qui nous retrouvons sans patrie. / Ay, la la, Ay la la, / Ay la la la la / la (bis).

Ma mère, ma petite mère, / Ici je ne peux pas vivre / Il y a tant de curés et de frères / qu'il n'y a pas de place pour moi.

Saint Christ de Fisterre / saint à la barbe dorée / aide-moi à passer / la nuit noire d'Espagne.

Quand arrivera le jour / où nous verrons notre patrie libre / et où le vent libre reposera / à la porte de chaque maison ?

Recueillie à Vigo (Galice). Le texte littéraire est en galicien.

Le texte musical que nous présentons ici est la transcription fidèle de l'exécution effectuée par l'informateur et doit être considéré, en dernière analyse, comme un peu improbable, surtout rythmiquement. Comme il s'agit d'une production artisanale d'un niveau assez élevé (en témoignent certaines références cultivées, certains vers de forme littéraire), il est permis de croire que la mélodie originale se déroule dans les limites d'un cadre plus rigoureux.

¡Ay ! la la : élément rythmico-littéraire typique et exclusif de la chanson populaire galicienne. Plus important que le *bom bom bom* considéré

## dende que franco e falanxe

plus loin (p. 104), parce que c'est de là que provient le nom du genre auquel appartiennent plusieurs chansons galiciennes : l'*Alalá*. « L'*Alalá* est le chant qui exprime le mieux le doux et paisible esprit des habitants de la province de Galice. Il peut comporter des attitudes expressives très diverses, mais il est toujours cordial, intime, chargé d'une mélancolie douce et comme rêveuse » (M. G. MATOS, *Antologia del Folklore musical de España*, Hispavox, Madrid, 1959).

*Fisterre* : contraction de Finisterre ; Cabo de Finisterre : anciennement Promontorium Nerium ou Celticum promontorium ou Finis Terrae, dans la province de La Coruña (Galice).

## Trabajadores españoles

$\text{♩} = 120$

Tra - ba - ja - do - res es - pa - ño - les le - van -  
 tad vues - tras her - ra - mien - tas que las ve - a la bur - gue -  
 sí - a y de su bri - llo se de - cuen - ta. Tra - ba - ja -  
 fuer - tes.

Trabajadores españoles  
 levantad vuestras herramientas  
 que las vea la burguesía  
 y de su brillo se de cuenta.

Trabajadores españoles  
 id a la huelga unidamente  
 sin los fusiles que no hacen falta  
 para vencer sois los más fuertes.

TRAVAILLEURS ESPAGNOLS

Travailleurs espagnols / levez vos outils / pour que la bourgeoisie les voie / et se rende compte de leur éclat.

Travailleurs espagnols / mettez-vous en grève tous unis / sans les fusils dont il n'est pas besoin / pour vaincre, vous êtes les plus forts.

Recueillie à Madrid auprès de l'auteur, qui l'a composée en 1958 mais ne se souvient pas du reste. Il l'a définie comme une *Marche pour une grève*.

L'ouverture du texte musical cite, probablement intentionnellement, la célèbre ouverture de *la Marseillaise*.

## Una Canción

*♩. = 63*

U - na can - ción, u - na can - ción, lle - na las  
 ca - lles de la ciu - dad. Bom bom bom bom bom bom bom  
 bom bom bom bom bom bom bom. Pue - blo que can - ta no mo - ri -  
 sí.

Una canción,  
 una canción,  
 llena las calles  
 de la ciudad.  
 bom bom bom bom bom bom  
 bom. (*bis*)

Canta el martillo,  
 canta el motor,  
 ya canta el brazo

trabajador.  
bom bom bom bom bom bom  
bom. (*bis*)

Las herramientas  
tienen cantar.  
Lo canta el hombre  
al trabajar.  
bom... etc.

Todas las manos  
se van a alzar.  
Un solo puño  
las unirá.  
bom... etc.

Pueblo de España  
ponte a cantar.  
Pueblo que canta  
no morirá.  
bom... etc.

Pueblo que canta  
no morirá.

UNE CHANSON

Une chanson / une chanson emplit les rues / de la ville /  
Bom bom bom bom bom bom bom / bom  
(*bis*).

Chante le marteau / chante le moteur / et chante le bras /  
travailleur / bom... etc.

Les outils / ont leur chant / l'homme le chante / en travail-  
lant.

### una canción

Toutes les mains / vont se lever / un seul poing / les unira.

Peuple d'Espagne / commence à chanter / Un peuple qui chante / ne meurt jamais.

Un peuple qui chante / ne meurt jamais.

Paroles et musique de X. Y de Madrid. Informateur : l'auteur. Date de composition : 1958.

*Bom bom bom* : de tels éléments rythmico-littéraires jouissent d'une grande faveur dans la chanson espagnole et tout particulièrement dans les chansons politiques, militaires, etc. Ils s'apparentent en quelque façon au « tralalère tralala » du folklore musical italien et d'autres pays, mais tandis que ces derniers sont, la plupart du temps, relégués à la périphérie des compositions, ils ont ici une fonction extrêmement importante. Par exemple, ils constituent une ritournelle complète (c'est le cas de *Une chanson*) ou bien s'intercalent entre les vers qui, parfois, prennent ainsi un relief poétique significatif. Et c'est là, nous semble-t-il, le cas de *El ejército del Ebro* (rumba la rumba la rumbumba) et d'une parodie de ces dernières années composées sur le même air (cf. notes 1). Les *bom bom* et les *rumbumbá* ont certainement aussi une valeur onomatopique. Leur tonalité/percussion peut rappeler le son d'un tambour, d'un tympanon. Du reste, en espagnol, « grosse-caisse » s'exprime par l'onomatopée « bombo ».

## En España las flores

$\text{♩} = 55$

En Es - pa - ña las flo - res , que na cen en a bril .  
 por - que el pue - blo es - pa - ñol — mi - rió en a bril  
 Pe - ro las flo res vuel ven Quien las hi zo mo - rir  
 no los ma ta el fu - sil

En España, las flores  
 que nacen en abril,  
 no nacen de alegría,  
 sí de dolores, sí.  
 De tres años de tiros,  
 de tres años, y mil  
 que resistió su pueblo  
 solo contra el fusil.

en españa las flores

En España, la flores  
no quieren ya vivir.  
Porque el pueblo español  
murió en abril.

Pero las flores vuelven.  
Quien las hizo morir  
no sabe que las flores  
vuelven en cada abril.

España nunca ha muerto  
nunca puede morir.  
Al pueblo y a la flor  
no los mata el fusil.

#### EN ESPAGNE LES FLEURS

En Espagne les fleurs / qui naissent en avril / ne naissent  
pas de joie / mais bien de douleurs. / De trois ans de com-  
bat / de trois ans, et mille / où son peuple a résisté / seul  
contre le fusil.

En Espagne les fleurs / ne veulent plus vivre. / Car le peu-  
ple espagnol / est mort en avril. / Mais les fleurs revien-  
nent. / Celui qui les a fait mourir / ne sait pas que les fleurs /  
reviennent chaque avril.

L'Espagne n'est jamais morte, / jamais elle ne pourra mou-  
rir. / Le fusil ne peut tuer / ni le peuple ni les fleurs.

Recueillie à Madrid de la bouche de l'auteur.

*Murió en abril* : c'est le 1<sup>er</sup> avril 1939 que Franco proclama la fin de la guerre et la naissance du nouveau régime.

*Nunca puede morir... no los mata el fusil* : thème idéaliste fréquent dans les chants de protestation espagnole qui comportent une importante composante lyrique : cf. les expressions « Pueblo que canta / no morirá » (n° 24) et « nada pueden bombas / donde sobra corazón », dans une strophe de la célèbre chanson de la guerre civile, *El ejército del Ebro*.

## Coplas

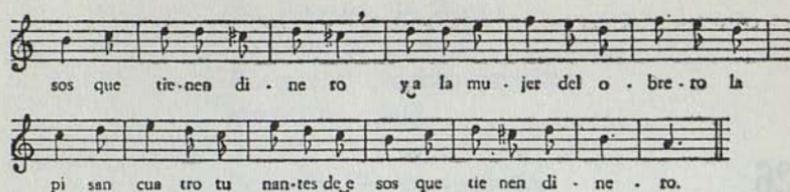
$\text{♩} = 80$

La yer ba de los ca mi nos la pi san los ca mi -  
 nan tes, la yer ba de los ca mi nos  
 la pi san los ca mi nan tes, ya la mu  
 jer del o bre ro la pi san cua tro tu nan tes de e - sos que  
 tie nen di ne ro, . . . ( ya la mu jer del o bre ro la  
 de e - sos que tie nen di ne ro la  
 pi san cua tro tu nan tes de e - sos que tie nen di ne ro . . . )  
 pi san cua tro tu nan tes ya la mu jer del o bre ro . . .

$\text{♩} = 80$

La yer ba de los ca mi nos . . . la pi san los ca mi nan -  
 tes; ya la mu jer del o bre ro la pi san cua tro tu nan tes de e -

coplas



sos que tie-nen di - ne ro ya la mu - jer del o - bre - ro la  
pi san cua tro tu nan-tes de e sos que tie nen di - ne - ro.

a) *La yerba de los caminos*

La yerba de los caminos } (bis)  
la pisan los caminantes : }  
y a la mujer del obrero } (bis)  
la pisan cuatro tunantes }  
de ésos que tienen dinero.

a) L'HERBE DES CHEMINS

L'herbe des chemins / les voyageurs la piétinent (bis) / et la  
femme de l'ouvrier / quatre truands la piétinent (bis) / de  
ceux qui ont de l'argent.

Recueillie à Barcelone. La première version musicale est la transcription exacte de l'exécution fournie par l'informateur qui chantait en solo, libéré de toute gêne instrumentale et donc sans respecter les valeurs rythmiques et formelles de base. Malgré la complexité de la dictée on entrevoit toutefois la matrice en 3/4. La seconde version musicale veut effectivement être la reconstruction régulière probable de la mélodie originale. Dans la leçon originale, les vers sont distribués comme suit : 1-2/1-2/3-4-5/5-4-3.

La mélodie et la structure formelle sont celles de la *jota*, l'un des chants les plus vivants et les plus beaux de la tradition populaire espagnole. La *jota*, originaire d'Aragon (c'est pourquoi on l'appelle aussi *jota aragonesa*), est normalement employée pour un texte littéraire de 4 ou 5 vers de huit syllabes et comporte une structure musicale de sept phrases de quatre mesures chacune. Pour obtenir des phrases musicales à partir de 4-5 vers du texte littéraire, deux de ces vers doivent être répétés, et c'est en effet ce qui se passe ici. Si ce

n'est que — et c'est là qu'interviennent la fraîcheur et l'allégresse de la création populaire spontanée — pour répéter ces deux vers, on n'emploie pas toujours le mécanisme artificiel de la ritournelle : on choisit parfois les deux vers sans tenir compte de la syntaxe du discours et on les emploie librement, comme de libres sources de chant, selon une valorisation formelle ou lyrique non syntaxique. Voici, par exemple, le texte de l'exécution de la *jota navarra* cité p. 23 des *Notes* des disques de l'*Antología del Folklore Musical de España*, déjà citée, Madrid, 1961 :

He de plantar una parra  
desde tu puerta a la iglesia  
para cuando vas a misa  
no te dé el sol en la cara

*Je dois planter une treille / de ta porte à l'église / pour que tu n'aies pas le soleil dans la figure / lorsque tu vas à la messe.*

Ce qui dans la chanson devient :

He de plantar una parra  
desde tu puerta a la iglesia  
He de plantar una parra  
para cuando vas a misa  
no te dé el sol en la cara  
no te dé el sol en la cara  
desde tu puerta a la iglesia.

*Je dois planter une treille / de ta porte à l'église / Je dois planter une treille / pour que tu n'aies pas le soleil dans la figure / pour que tu n'aies pas le soleil dans la figure / de ta porte à l'église.*

#### b) *Los señores de la mina*

Los señores de la mina  
han comprado una romana  
para pesar el dinero  
que toitas las semanas  
le roban al pobre obrero.

coplas

b) LES MESSIEURS DE LA MINE

Les messieurs de la mine / ont acheté une balance / pour peser l'argent / que toutes les semaines / ils volent au pauvre ouvrier.

Recueillie à Barcelone. Se chante probablement sur l'air de la copla *La yerba de los caminos*.

b bis) *Los ingenieros de minas*

$\text{♩} = 69$

Los in - ge - nie - ros de mi - nas — van a ha - cer u - na ro -  
ma - na — pa - ra pe - sar el di - ne - ro que to - i tas las  
· se - ma - nas le ro - ban a los mi - ne - ros .

Los ingenieros de minas  
van a hacer una romana  
para pesar el dinero  
que toitas las semanas  
le roban a los mineros.

b bis) LES INGÉNIEURS DES MINES

Les ingénieurs des mines / vont faire une balance / pour peser l'argent / que toutes les semaines / ils volent aux mineurs.

Recueillie à Madrid. Présentée comme *Chanson des mineurs de Linares*, variante de la copla *Los señores de la mina*.

c) *Que culpa tiene el tomate*

$\text{♩} = 80$

Que cul - pa tie - ne el to - ma - te . . . que es - tá tran - qui - lo en la  
ma - ta que cul - pa tie - ne el to - ma - te  
que es - tá tran - qui - lo en la ma - ta; y lle - ga un hi - jo de  
pu - ta y lo me - te en u - na la - ta y lo man - da pa' Ca -  
ra - cas. Y lo me - te en u - na la - ta y lle - ga un  
hi jo de pu - ta y lo man - da pa' Ca - ra - cas.

Que culpa tiene el tomate  
que está tranquilo en la mata; } (bis)  
y llega un hijo de puta }  
y lo mete en una lata } (bis)  
y lo manda pa' Caracas }

Quelle est la faute de la tomate (bis) / qui se tient tranquille  
au jardin / quand arrive un fils de putain / qui la met dans  
une boîte / et l'envoie à Caracas ?

Recueillie à Barcelone. L'informateur l'a exécutée sur le  
même air que la *copla La yerba de los caminos*. Seule varian-  
te notable : le final en *majeur* et non en *mineur*.

Dans la leçon originale les vers sont distribués comme  
suit : 1-2/1-2-/3-4-5/4-3-5.

La transcription musicale tient compte de cette distribu-  
tion.

coplas

d) *Cuando querrá Dios del cielo*

$\text{♩} = 69$

Cuan do que trá Dios del cie lo — que la tor ti lla se  
vuel va — que los po bres co man pan y fos ri - cos —  
mier - da mier - da.

*un poco ad lib.*

The musical notation consists of three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/8 time signature. The tempo is marked as quarter note = 69. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody and includes the instruction 'un poco ad lib.' above it. The third staff concludes the piece with the lyrics 'mier - da mier - da.'

Cuando querrá Dios del cielo  
que la tortilla se vuelva  
que los pobres coman pan  
y los ricos mierda mierda

d) QUAND LE DIEU DU CIEL VOUDRA

Quand le Dieu du ciel voudra / que l'omelette se retourne /  
que les pauvres mangent du pain / et les riches de la merde,  
de la merde.

Recueillie à Madrid.

e) *La reina vol corona*

$\text{♩} = 93$

(si) La rci - na vol co - ro - na co - ro - na li da - rem: — que  
vin - gui a Bar - ce - lo - na i el coll li - ta - lle - rem.

The musical notation consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 6/8 time signature. The tempo is marked as quarter note = 93. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody and concludes with the lyrics 'vin - gui a Bar - ce - lo - na i el coll li - ta - lle - rem.'

(si) La reina vol corona  
corona li darem :  
que vingi a Barcelona  
i el coll li tallarem.

## e) LA REINE VEUT UNE COURONNE

La reine veut une couronne / une couronne nous lui donnerons / qu'elle vienne à Barcelone / et nous lui couperons le cou.

Mis à part de légères modifications, l'air de cette *copla* correspond à la première partie du fameux *Himno de Riego* (paroles d'Iworista San Miguel, musique de Francisco Guerta) qui fut adopté comme hymne officiel par la Seconde République.

Les paroles de l'*Hymne de Riego* (Rafael de Riego y Nuñez, général libéral, 1784-1823) se trouvent dans *Historia del Palamentarismo Español*, de M. GARCIA VENERO, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1946, t. I, appendice IV, p. 529.

Le texte de cette *copla* est en catalan. A quoi se réfère-t-elle ? Nous ne saurions le dire : cela dépend de l'époque où elle fut écrite. Mais nous connaissons d'autres références à la « reine », dans une parodie de *la Marseillaise* qui dit :

No queremos reina puta  
Ni tampoco rey felón :  
si queremos un Presidente  
que gobierne bien la nación...

(Nous ne voulons pas d'une reine putain / ni d'un roi félon / mais nous voulons un président / qui gouverne bien la nation...)

Au premier vers de cette strophe, selon l'ordre des « fiancées » attribuées par les journaux à l'Infant don Juanito de Bourbon, le peuple espagnol a chanté tour à tour : *reina inglesa, reina italiana, reina greca*, etc.

f) *La reina quiere corona*

♩.=95

La rei-na quie-re co-ro-na que se la-ha-ga de vi-ru-tas, que  
la co-ro-na de Es-pa-ña no se hi-zo pa-ra las pu-tas.

coplas

(si) La reina quiere corona  
que se la haga de virutas,  
que la corona de España  
no se hizo para las putas.

f) LA REINE VEUT UNE COURONNE

(Si) la reine veut une couronne / qu'elle se la fasse de copeaux / car la couronne d'Espagne / n'est pas faite pour les putains.

# I

---

## A Paco del Pardo

Cabrón por vocación y por ralea,  
cabrón por los costados y entresijos,  
cabrón por la mujer y por los hijos,  
cabrón de una prosapia gonorra.

Cabrón que nos estruja y merodea,  
con cabrones negocios y amasijos,  
cabrón de bancarrotas y de alijos,  
cabrón que nos escupe y que nos mea.

Cabrón de la cabrona clerecía  
que ensalza su cabrona tiranía  
y al gobierno cabrón de misa y torta.

Y aquí mi cabronada acabaría  
pero hay otro cabrón mas todavía  
y es el pueblo cabrón que lo soporta.

## A PACO DU PARDO

Salaud par vocation et par lignée / salaud par les parents et  
dans le fond / salaud par la femme et par les fils / salaud  
d'origine gonorrhéique.

a paco del pardo

Salaud qui nous compresse et nous vole / avec des affaires  
de salaud et des trafics, / salaud de banqueroutes et de frau-  
des / salaud qui nous crache et nous pisse dessus.

Salaud du clergé salaud/ qui encense sa tyrannie de salaud /  
et le gouvernement de salauds de messe et de pain béni.

Et ma saloperie s'arrêterait ici, s'il n'y avait encore un sa-  
laud de plus / et c'est le peuple salaud qui le supporte.

Recueillie à Vigo (Galice).

*Cabron, cabrones, cabronada, etc.* : Les fascistes, les franquistes, les phalangistes, Franco et ses généraux, ont été populairement définis, dès leur apparition, comme des *cabrones*. Il suffit pour s'en rendre compte de parcourir n'importe laquelle des « mémoires de guerre » d'un antifasciste. En outre, au cours des années 36, une *copla* était très en vogue :

Si l'on appelle Iruneses  
ceux qui sont nés à Irun  
Franco doit être de Cabra  
puisque c'est un cabron.

Ces joyeux vers furent lancés par les « chansonniers » du cabaret Bataclan de Barcelone. La présente *cabronada* de Galice n'est donc qu'un des fruits les plus récents d'une illustre et solide tradition.

---

\* En français dans le texte (N. du Tr.).

## II

---

### Al pie de una fotografía de Franco

Este que veis aquí, Tigre del Pardo  
por la gracia de Dios tirano abyecto,  
careta de Caín plusquam perfecto,  
mestizo de beata y de bastardo,

cubrió nuestro jardín de espina y cardo,  
 llenó nuestro solar de un aire infecto,  
 al honrado español dió por el recto,  
 vendió la patria al yanqui y al bigardo.

Creó la España grande en los cohechos,  
 una en las fraudes, libre de derechos ;  
 duro al perdón y sordo a las protestas.

Verdugo nacional, de sangre ahito,  
 su merecido fin está ya escrito :  
 ha de morir con las polainas puestas.

### DEVANT UNE PHOTOGRAPHIE DE FRANCO

Celui que vous voyez ici, tigre du Pardo / par la grâce de  
Dieu tyran abject / masque de Caïn plus que parfait / croi-

## al pie de une fotografia de franco

sement de nonne et de bâtard / a couvert notre jardin d'épines  
et de chardons, / a rempli notre terre d'un air infect, / a  
pris l'honnête espagnol par derrière / et a vendu la patrie  
aux yankees et aux vagabonds. Il a créé l'Espagne grande  
dans la corruption, / une dans les fraudes, libre de droits ; /  
dur au pardon et sourd aux protestations.

Bourreau national repu de sang / la fin qu'il mérite est déjà  
écrite : / il ne mourra pas dans son lit.

Recueillie à Vigo (Galice).

*La gracia de Dios* : cf. les notes du mardi 4 juillet.

*Vendiô la patria al yanqui...* : allusion à la concession de certaines  
bases aériennes et militaires espagnoles aux U.S.A. le 26 septembre 1953  
en échange d'une importante aide économique. Les Américains des bases  
militaires sont haïs par le peuple espagnol. L'un des jeux préférés des  
enfants des faubourgs ouvriers de Madrid consiste à se rendre la nuit  
dans les quartiers du centre et là, à lacérer avec des couteaux les pneus  
des autos des « troupes d'occupation », reconnaissables à une plaque  
spéciale. (Cf. chanson n° 3).

*...y al bigardo* : vagabonds ; désigne évidemment les réfugiés du fas-  
cisme international qui ont obtenu asile en Espagne. Nous avons déjà  
parlé de certains de ces débris dans nos *Notes de voyage* ; les autres  
sont : des Gardes de Fer roumains, des *ultras* français, Léon Degrelle,  
Skorzeny, etc., jusqu'aux derniers terroristes du Haut-Adige.

*España grande, una y libre* : devise phalangiste avec laquelle  
Franco partit à la conquête du pouvoir en 1936. L'une des toutes pre-  
mières chansons de la Falange y fait allusion :

Falange trae la revolución.  
España será una, grande, libre,  
aunque nosotros tengamos que morir.

*La Falange apporte la révolution ; / l'Espagne sera une, grande, li-  
bre, / même si nous devons mourir.*

Hymne qui est, du reste, tombé en désuétude pour certaines attitudes  
(absolument hors de propos) antibourgeoises et anticapitalistes.  
Ce mot d'ordre durera encore sur les pièces de monnaie.

### III

---

#### De los nombres de la conjura

Non creedes vosotros que aquesto es falsedat.  
Habémoslo leído de gran autoridat  
en crónica diaria, con gran publicidat,  
que non tenía firma ni buena voluntat.

Estando encarcelados en cárcel muy oscura  
un páxaro nos truxo noticia triste y dura.  
Dixeron nuestros nombres, oh qué gran desventura,  
como padres malvados de la mala conjura.

El diez de marzo era — por qué nació ese día ? —  
Acaesció que algunos usaron de falsía.  
Dixeron que en Congresos de Prosa y Poesía  
se sembraba semilla de mala ideología.

París, ciudad maldita, pintada por Utrillo,  
el que ingenuo a tí llega, qué pronto se hace pillo.  
Viciosa tierra eres que merescas rastrillo,  
donde hay hombres muy malos como López Campillo.

La crónica lo dice, no es nuestra la invención,  
que a todos Dios nos libre de la mala intención.  
Otras cosas diremos, publicadas ya son,  
que le han hecho a la gente torcida la opinión.

de los nombres de la conjura

Estudiantes de España que yendo al extranjero  
acaescen por suerte en un lugar artero  
— Café des Italiens — : huíd de allí ligero,  
donde el diablo pone sus trampas de trampero.

Aquellos que no huyen por su mala fortuna  
no tienen ya descanso ni encuentran paz ninguna.  
Organizan Congresos en que todos a una  
hablan mal de la tierra y del sol y la luna.

Herejes y masones les llaman a porfía  
y cosas que non digo, por ser calumnia impía,  
que mi lengua es muy santa, non las pronunciaría  
ni del mismo diablo, que ya no es herejía.

Mesnadas de estudiantes a la calle se huyeron  
y aquél día las aulas vacías estuvieron.  
Hombres de mala faz que allí se entrometieron  
y el fuero del estudio quebraron y rompieron.

Aquellos hombres iban armados hasta el diente :  
si éste con ballesta, aquel lleva tridente.  
Por calles e por plazas persiguen a la gente  
e mal el libro puede defenderse inocente.

Estrago tan horrible nos quieren achacar,  
mas Dios, que sabe todo, lo puede refutar.  
Que gran yerro fue éste de nos encarcelar  
y al que cierto es culpable en la calle dejar.

Vergüenza he de contallo, que siento tan gran pena  
de que esté destas cosas España tan rallena.  
Lo acaescido cuento, que no es lo que suena,  
bien valdrá, como creo, una buena condena.

LES NOMS DU COMLOT

Ne croyez pas que tout cela soit faux / Nous l'avons appris  
de sources très autorisées / dans une chronique quotidienne,  
avec grand tapage, / sans signature ni bonne foi.

Enfermés dans une prison très sombre / un oiseau nous a  
apporté une nouvelle triste et pénible / Ils ont donné nos  
noms, ah ! quel malheur, / comme responsables pervers du  
terrible complot.

C'était le dix mars — pourquoi ce jour est-il né ? Il est arrivé  
que certains ont menti / Ils ont dit qu'aux Congrès de la  
Prose et de la Poésie / on semait la graine d'une idéologie  
dangereuse.

Paris, ville maudite peinte par Utrillo, / comme il devient  
vite sournois celui qui arrive vers toi tout ingénu. / Tu es une  
terre vicieuse qui mérite la potence / où se trouvent des hom-  
mes mauvais comme López Campillo.

La chronique le dit, nous ne l'avons pas inventé. / Dieu nous  
garde de cette mauvaise intention. / Nous parlerons d'au-  
tres choses, qui sont déjà publiées, et qui ont déformé l'opi-  
nion des gens.

Etudiants d'Espagne qui, allant à l'étranger, / arrivez par  
hasard dans un lieu maudit / le Café des Italiens — : fuyez  
vite cet endroit où le diable tend ses pièges.

Ceux qui ne furent pas, pour leur malheur, / ne connaissent  
plus de repos et ne trouvent jamais la paix. / Ils organisent  
des Congrès où à l'unisson / ils disent du mal de la terre, du  
soleil et de la lune.

On les appelle hérétiques et francs maçons à l'envie, / et d'au-  
tres noms que je ne dis pas parce que ce sont de viles ca-  
lommies / que ma langue est sainte et que je ne les dirais  
pas / du diable lui-même, ce qui n'est plus de l'hérésie.

Des compagnies d'étudiants se sont enfuis dans la rue, et ce  
jour-là les classes sont restées vides. Des hommes inquiétants  
s'y sont introduits / et ont brisé et dévasté la faculté.

## de los nombres de la conjura

Ces hommes étaient armés jusqu'aux dents / l'un portait une arbalète, l'autre un trident. / Ils poursuivent les gens par les rues et les places/ et le livre peut bien mal prouver son innocence.

On veut nous imputer un ravage aussi horrible, / mais Dieu qui sait tout peut le réfuter. / Quelle grande faute que nous emprisonner / et laisser le véritable coupable en liberté.

J'ai honte de le raconter, tant j'éprouve de peine / à voir l'Espagne si pleine de ces choses-là. / Je raconte ce qu'il s'est passé, c'est un autre son de cloche, / ça vaudra bien, je crois, une juste condamnation.

Poésie recueillie à Madrid. Soucieux d'éclairer les faits rapportés dans le texte et le style curieusement archaïque de la composition, l'auteur lui-même nous a remis la déclaration écrite suivante : « En février-mars 1956 on arrêta un groupe d'étudiants et quelques personnalités comme Dionisio Rídruejo, Miguel Sánchez Mazas, José María Ruiz Gallardón. Après avoir passé une semaine de garde à vue à la Dirección General de Seguridad, ils furent transférés dans la prison de Carabanchel et inculpés de propagande illégale et de réunions clandestines. En fait, la vérité est celle-ci : un groupe de jeunes écrivains, encore étudiants à l'Université de Madrid, prirent l'initiative d'organiser un Congrès Universitaire de Jeunes Ecrivains. Ils obtinrent ainsi l'appui des autorités universitaires qui en vinrent à leur accorder des subventions et un local dans le Pabellón de Gobierno dans la Cité Universitaire. La S.E.U. (organisation des étudiants phalangistes), voulant s'approprier l'initiative pour la manipuler à son gré, adopta une attitude toujours plus hostile envers le Congrès, sans pour autant parvenir à ses fins. On commença à publier un bulletin du C.U.E.J. (Congrès Universitaire des Jeunes Ecrivains), dans lequel parurent des articles qui analysaient de façon critique la situation de la culture espagnole en général et de l'Université en particulier. La S.E.U. fit tous ses efforts pour empêcher le Congrès qui, entre temps, avait été largement reconnu par tous les intellectuels espagnols. Les organisateurs du C.U.E.J., en contact avec certains universitaires déjà diplômés et jouissant d'un certain prestige, rédigèrent un document demandant des Assises nationales

des étudiants pour discuter les problèmes de l'Université espagnole et décider de la forme d'une représentation étudiante. En une seule journée ce document fut signé par des milliers d'étudiants. Face à cette initiative qui se déroulait sans enfreindre la loi, les universitaires phalangistes firent appel à leur « dialectique frappante » et attaquèrent les étudiants qui sollicitaient les signatures de leurs camarades. L'Université fut envahie et encerclée par des phalangistes armés dont plusieurs étaient d'anciens combattants de la guerre civile. Les étudiants abandonnèrent l'Université et s'en allèrent en traversant Madrid manifester à la Puerta del Sol pour demander la protection de la Police. Ils furent à nouveau attaqués en pleine rue. Les phalangistes employèrent diverses sortes de bâtons, certains en fer. La Police repoussa la délégation d'étudiants qui s'adressait à elle. La manifestation se déplaça alors devant le Ministère de l'Education Nationale. Mais là non plus ils ne sont pas reçus et la Police n'intervient que lorsque les phalangistes disparaissent après un dernier assaut. Les manifestants retournent alors à l'Université pour s'armer de pieds de tables et de bancs. Les phalangistes fuient. La Police arrive à grand fracas et commence les arrestations en masse. Le lendemain se célébrait la Fête de l'Etudiant Tombé, qui commémore la mort du premier étudiant phalangiste avant la Guerre civile. Un groupe de phalangistes, revenant de la cérémonie, rencontre une manifestation d'étudiants venus dans les environs de l'endroit où se célébrait cette cérémonie pour se venger des attaques de la veille. Les étudiants sont armés de pieux, de bâtons et de pierres ; les phalangistes (on le saura plus tard) de pistolets, souvent fournis par la Police elle-même. Un coup de feu part des rangs des phalangistes et l'un d'entre eux tombe blessé. Un instant d'« hystérie héroïque » traverse alors les jeunes fascistes. L'un des plus enragés arrache sa chemise bleue pour la tremper dans le sang de son camarade blessé. La Police arrête les étudiants. Malgré les déclarations de la presse, on apprend bien vite que le coup de feu a été tiré par un phalangiste. Les enquêtes de la Police restent sans résultat. Ces événements provoquent la destruction des autorités universitaires qui avaient soutenu le C.U.E.I. Divers ministres tombent et l'on déplace rapidement plusieurs hauts fonctionnaires. La presse insulte les étudiants « coupables ». Elle les qualifie de toutes sortes d'épithètes. On parle de « conjura-

## de los nombres de la conjura

tion ». L'hebdomadaire *El Español* publie un article virulent intitulé *La conjuration a des noms*. López Campillo est un étudiant qui s'est rendu plusieurs fois à Paris. La presse le dénonce comme un agent de l'Ambassade soviétique en France. Ceux qui le connaissent voient tout le ridicule de cette accusation. Les interrogatoires de la Police font souvent mention du « fameux » Café des Italiens, soupçonné d'être une centrale de recrutement des « agents » antifranquistes. La poésie est écrite dans un style qui imite approximativement celui du vieux poète espagnol Gonzalo de Berceo. Formes archaïques, ingénuité d'expression sont ses caractéristiques. La strophe — *cuaderna via* .. est typique du poète. Certains vers sont la copie presque exacte de vers de Berceo lui-même ».

## Table

### Introduction :

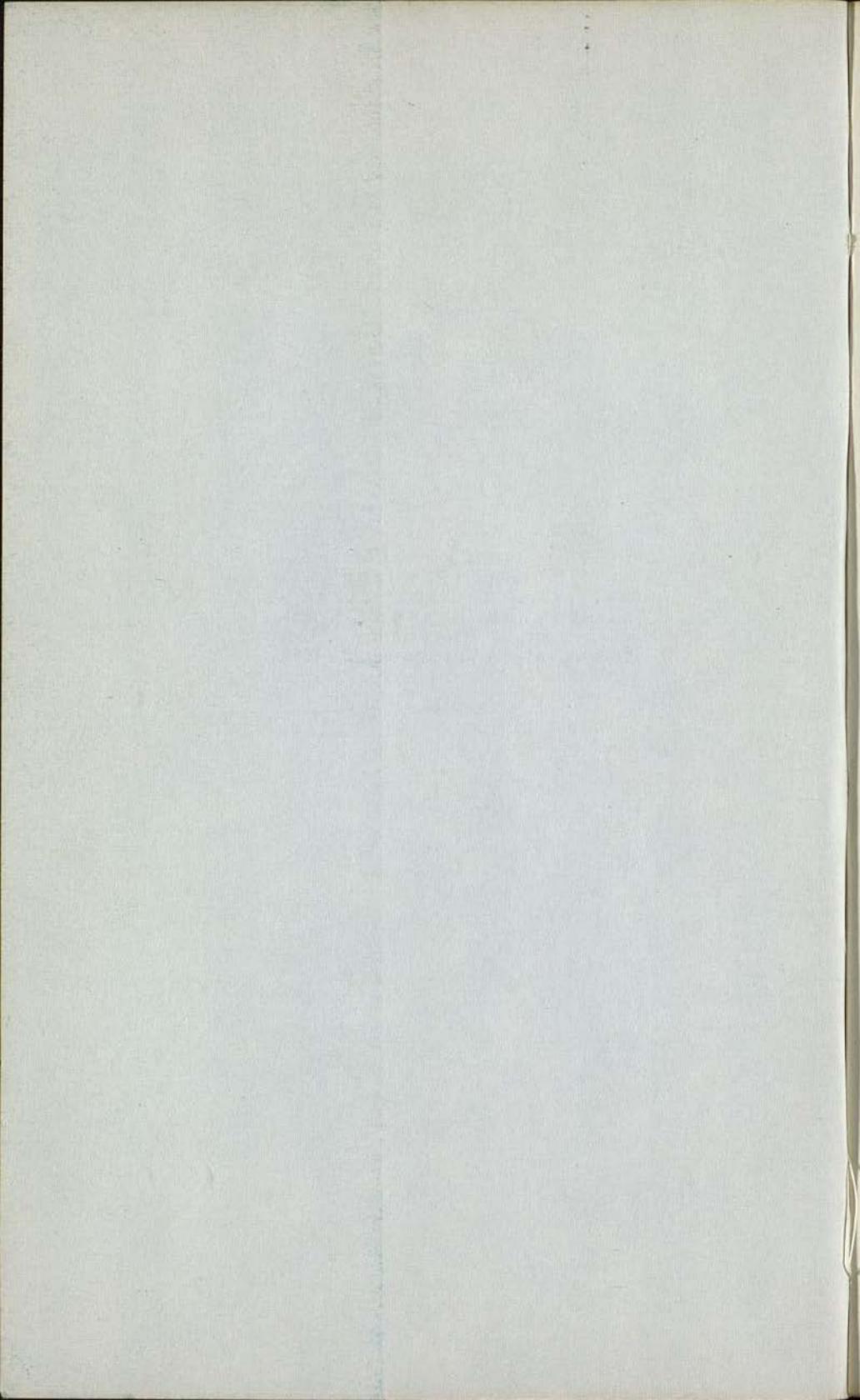
— Formation et caractères des chansons antifranquistes .....	9
— Notes d'enregistrement .....	25

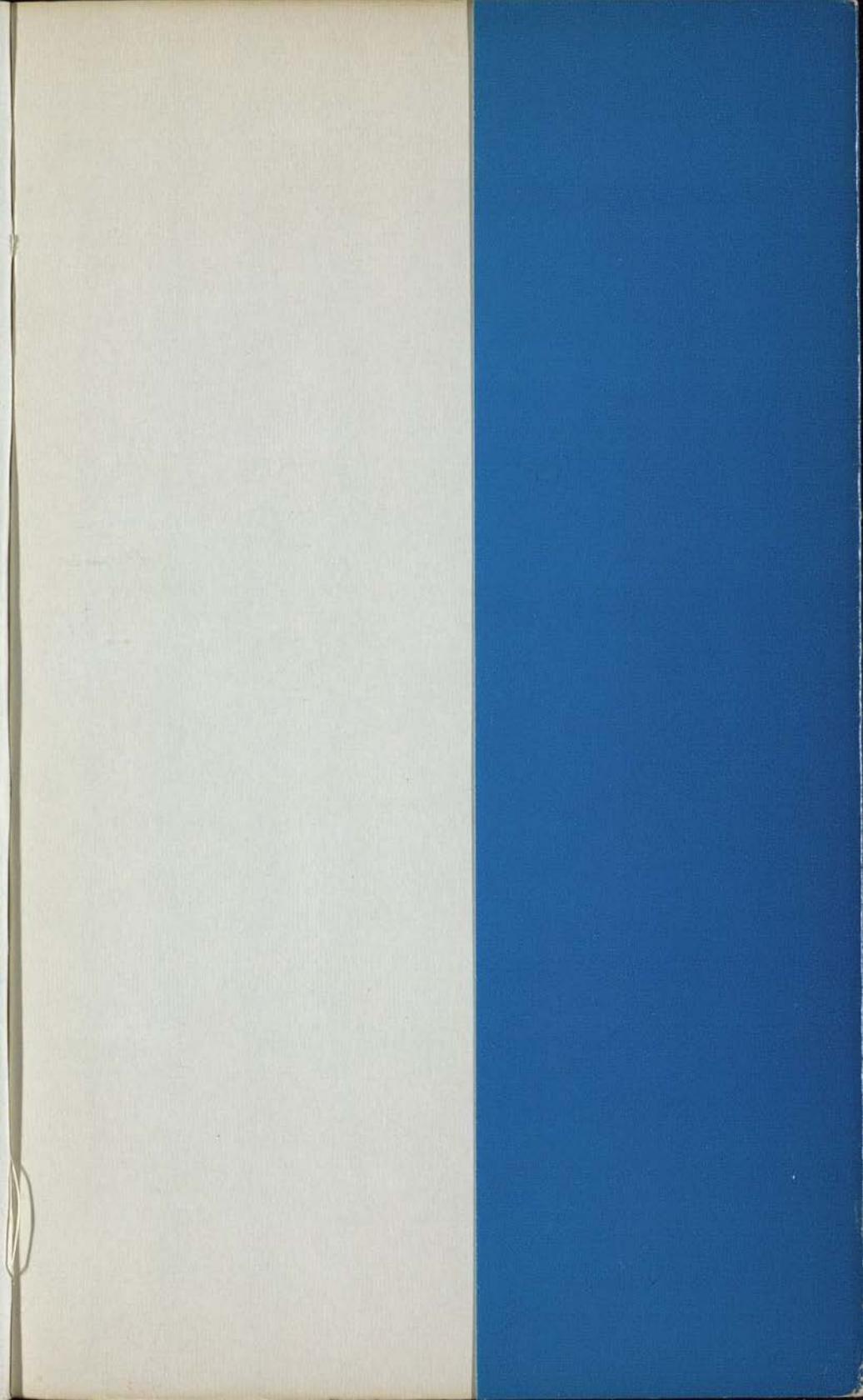
### Chansons :

1. La mujer de Pancho Franco .....	41
2. Nubes y esperanza .....	43
3. Ya se fué el verano .....	45
4. Villancico .....	50
5. El hijo de Don León .....	52
6. El vito del juez .....	55
7. Dime donde vas morena .....	57
8. En el Ferrol del Caudillo .....	61
9. Els contrabandistes .....	63
10. Zori onak aitatzxo maitea .....	66
11. Ya llegó el verano .....	68
12. Sin pan .....	70
13. Mi vaca la colorada .....	72
14. La bamba de las colonias perdidas .....	75
15. El fandango de la maleta .....	77
16. Pastiches d' « O' Cangaceiro » :	
a) <i>Marchad, hijos de puta</i> .....	79
b) <i>Ya van los hijos de puta</i> .....	80
c) <i>Todos los hijos de puta</i> .....	81
d) <i>Repartiendo manifiestos</i> .....	82
17. Pastiches de « Cara al Sol » :	
a) <i>Cara al sol (pastiche)</i> .....	84
b) <i>Cara al sol (pastiche-fragment)</i> .....	85
18. Canción de Bourg Madame .....	86
19. Canción de paz .....	88

20. Himno de Alianza .....	91
21. Muerte en la catedral .....	93
22. Dende que Franco e Falanxe .....	97
23. Trabajadores españoles .....	100
24. Una canción .....	102
25. En España las flores .....	105
26. Coplas :	
a) <i>La yerba de los caminos</i> .....	108
b) <i>Los señores de la mina</i> .....	109
b bis) <i>Los ingenieros de mina</i> .....	110
c) <i>Que culpa tiene el tomate</i> .....	111
d) <i>Cuando querrá Dios del cielo</i> .....	112
e) <i>La reina vol corona</i> .....	112
f) <i>La reina quiere corona</i> .....	113
I. A Paco del Pardo .....	115
II. Al pie de una fotografía de Franco .....	117
III. De los nombres de la conjura .....	119

A CHEVÉ D'IMPRIMER  
LE 20 MAI 1963 SUR LES  
PRESSES DE L'IMPRIMERIE CLERC A  
SAINT-AMAND-MONTROND (CHER).  
DÉPÔT LÉGAL 2<sup>e</sup> TRIMESTRE 1963.  
ÉDITEUR N° 56. IMPRIMEUR N° 1068.





dans la collection  
« voix »

1. Hocine Bouhazer  
Des voix dans la Casbah  
(théâtre algérien militant)
  
2. Malek Haddad  
Ecoute et je t'appelle  
Les zéros tournent en rond
  
3. Gérard Chaliand  
Poésie populaire  
des turcs et des kurdes
  
4. Le romancero  
de la résistance espagnole  
anthologie poétique bilingue  
par D. Puccini
  
5. Nazim Hikmet  
En cette année  
dix neuf cent quarante et un
  
6. Les enfants d'Algérie  
récits et dessins.
  
7. Francis Jourdain  
De mon temps
  
8. Chansons  
de la nouvelle résistance  
espagnole