

Enfuentra

MANUEL DE FALLA
FEDERICO GARCIA LORCA

Estrella Morente
Javier Perianes

MANUEL DE FALLA (1876-1946)

Siete canciones populares españolas

1	El paño moruno	1'22
2	Seguidilla murciana	1'15
3	Asturiana	2'12
4	Jota	3'07
5	Nana	1'24
6	Canción	1'03
7	Polo	1'19

El amor brujo, suite for piano

8	El Aparecido - Danza del terror	2'07
9	El círculo mágico - A medianoche	3'11
10	Danza ritual del fuego	3'48
11	Escena - Canción del fuego fatuo (with voice)	3'24
12	Pantomima	4'33

FEDERICO GARCÍA LORCA (1898-1936)

Canciones españolas antiguas

13	Las morillas de Jaén	2'57
14	Los Pelegrinitos	4'16
15	Los cuatro muleros	3'23
16	Romance de Don Boyso	5'44
17	Las tres hojas	2'44
18	Los reyes de la baraja	1'06
19	El Café de Chinitas	3'10
20	Anda jaleo	2'43
21	Los mozos de Monleón	4'51
22	Zorongo	2'47
23	Nana de Sevilla	4'22
24	Sevillanas del siglo XVIII	2'25

Estrella Morente
Javier Perianes

MANUEL DE FALLA ET FEDERICO GARCÍA LORCA : UNE FILIATION ARTISTIQUE

La première vocation de Lorca fut musicale, mais en 1917 sa vocation littéraire s'affirma, exactement à l'inverse de Manuel de Falla qui, après avoir été fortement attiré par la création littéraire, décida à l'âge de dix-sept ans de se consacrer professionnellement à la musique : "Cette vocation est devenue si forte – écrit Falla – que j'en ai même eu peur (...)". Cette coïncidence explique peut-être l'amitié immédiate qui naquit entre le poète et le musicien lors de leur première rencontre en 1919.

Falla marqua Lorca d'une empreinte féconde. Ils collaborèrent à plusieurs projets importants : l'organisation du Concours de *Cante jondo* de Grenade (1922), exploration du chant flamenco dont l'importance sera capitale pour les œuvres postérieures de Lorca ; la composition d'un opéra bouffe, *Lola la comédienne*, qui ne parvint pas à voir le jour ; et le 6 janvier 1923, le montage d'une séance de marionnettes, avec des textes adaptés par Lorca, une scénographie d'Hermenegildo Lanz et des musiques anciennes et contemporaines sélectionnées et arrangées par Falla, expérience théâtrale qui aura une grande répercussion sur la mise en scène des *Tréteaux de maître Pierre* de Falla et sur l'œuvre dramatique à venir de Lorca.

Falla, plus âgé que Lorca et internationalement reconnu quand ils se connurent, fut pour le poète un exemple d'autoexigence et d'aspiration constante à la perfection technique et à la concision de l'expression. En 1933, dans une déclaration impressionnante, Lorca résuma ainsi son admiration pour le compositeur : "Falla est un saint, un mystique. Je ne vénère personne autant que Falla. Là-bas, dans son *carmen* de Grenade, il vit en travaillant constamment, avec une soif de perfection qui force l'admiration et effraie en même temps ; dédaignant l'argent et la gloire ; avec le seul désir d'être meilleur chaque jour et de laisser une œuvre."

SEPT CHANSONS POPULAIRES ESPAGNOLES

Composées à Paris en 1914, à la demande d'une cantatrice espagnole de l'Opéra-Comique, les *Sept chansons populaires espagnoles* sont un exemple magistral – qui servira de modèle à de nombreux compositeurs espagnols – d'utilisation de mélodies populaires dans la musique savante du xx^e siècle. Falla y aborde les éléments folkloriques andalous, murciens, aragonais et asturiens – qui dans son cas, proviennent de recueils de chansons populaires et non, comme chez Bartók, d'une collecte directe du matériau populaire sur le terrain – de trois façons différentes :

- 1) En utilisant fidèlement la mélodie populaire puisée dans un recueil ou, tout au plus, en y introduisant de légères retouches : "Le drapeau mauresque", "Séguidille murcienne", "Asturienne".
- 2) En réélaborant mélodiquement et rythmiquement la mélodie populaire choisie : "Berceuse", "Chanson", "Polo".
- 3) En recréant un style donné à partir de différentes sources : "Jota".

Falla ne se contente pas d'harmoniser conventionnellement ces mélodies populaires, mais les renouvelle complètement au moyen, notamment, d'une écriture harmonique et d'un accompagnement pianistique très élaborés, technique qu'il explique clairement dans un article publié en 1917 : "Je pense, modestement, que c'est plus l'esprit que la lettre qui importe dans le chant populaire. Le rythme, la modalité et les intervalles mélodiques déterminés par leurs inflexions et leurs cadences constituent l'essentiel de ces chants (...). Et je dirai même plus : l'accompagnement rythmique ou harmonique d'une chanson populaire a autant d'importance que la chanson elle-même." En réalité, peu de compositeurs ont été capables, comme Falla, de conjuguer avec naturel le caractère populaire des chansons et une texture pianistique raffinée.

La "Chanson" constitue un cas intéressant, car Falla recueillit ce chant au début du xx^e siècle et l'intégra, en mode mineur, dans ses *Chants de la Nuit de Noël* (vers 1904) pour voix et guitare sous le titre

"Un berger porte une dinde". En 1914, en revanche, il s'inspire du "Chant de Grenade" inclus par José Inzenga dans son recueil *Ecos de España* : il s'agit pratiquement de la même mélodie, mais en mode majeur. Nous retrouvons à nouveau cette mélodie populaire, avec un texte différent, dans les *Chansons espagnoles anciennes* de Lorca, sous le titre "Les petits pèlerins". Un des nombreux attraits de ce disque est de permettre de comparer les deux versions.

La création des *Sept chansons populaires espagnoles* eut lieu le 15 janvier 1915, à l'Ateneo de Madrid, dans le cadre d'un double hommage à Falla et à Turina : la soprano Luisa Vela était accompagnée au piano par Manuel de Falla. Trois mois plus tard, le 15 avril, eut lieu la création de la gitanerie *L'Amour sorcier* au théâtre Lara de Madrid, avec Pastora Imperio dans le rôle principal.

L'AMOUR SORCIER

Ce fut la grande chanteuse et danseuse de flamenco Pastora Imperio, fille de la légendaire Rosario "La Mejorana", qui suggéra à Manuel de Falla et à María Martínez Sierra qu'ils écrivent la musique et le livret, respectivement, de *L'Amour sorcier*. Dans cette œuvre, qualifiée par ses auteurs de "gitanerie", Falla s'attache à pénétrer l'âme du *cante jondo*, musique ancestrale qui véhicule les échos et les réminiscences de multiples cultures. Il capte, et intègre dans sa musique, la force primitive, le caractère incantatoire et l'essence tragique de cet art dont les racines plongent loin dans le temps. Dans une interview concédée à Rafael Benedito quelques heures avant la création, Falla souligne : "L'œuvre est éminemment gitane. Pour la composer, j'ai utilisé des idées ayant toujours un caractère populaire, certaines empruntées à Pastora Imperio elle-même, qui les chante par tradition, et dont on ne pourra pas nier "l'authenticité". Durant les quelque quarante minutes que dure l'œuvre, j'ai essayé de la "vivre" en gitan, de la sentir profondément, et n'ai utilisé d'autres éléments que ceux qui à mon avis exprimaient l'âme de la race. Toujours le motif populaire, revêtu d'une technique adaptée à son caractère pour qu'ils constituent un "tout" homogène."

Après la création de cette première version, Falla réalisa entre 1915 et 1925 huit versions de l'œuvre, la dernière de celles-ci étant la plus universellement connue et représentée : le ballet en un acte *L'Amour sorcier*, créé le 22 mai 1925 au théâtre du Trianon-Lyrique de Paris, sous la direction de Manuel de Falla, avec, dans le rôle de Candelas, Antonia Mercé "La Argentina", dont Lorca dit en 1930 : "(...) personne au monde n'a su écrire sur le vent endormi cette arabesque de sang et d'os comme Antonia Mercé."

Entre la "gitanerie" et le ballet il existe de substantielles différences en ce qui concerne la structure, l'orchestration et l'argument. Nous résumons ci-après l'argument du ballet : Candelas, jeune et belle gitane, est courtisée par Carmelo et désire répondre à son amour, mais le Spectre de son premier amant, un gitan jaloux, débauché et infidèle, la terrorise et s'interpose entre elle et Carmelo. Celui-ci persuade Lucía, une jeune gitane amie de Candelas, de feindre d'être amoureuse du Spectre et de l'attirer jusqu'à ce qu'il ait pu donner à Candelas le "baiser de l'amour parfait". Carmelo et Candelas échangent enfin le baiser salvateur et le Spectre est conjuré pour toujours, "vaincu par l'amour".

Sur ce disque, nous écoutons les numéros 3 à 10 du ballet, dans la version pianistique due à Falla. Les mélodies et les rythmes gitans, profondément assimilés par Falla, ont une grande présence dans ces numéros. À titre d'exemples, la "Danse de la frayeuse", où Candelas est poursuivie par le Spectre, s'inspire de l'ancienne danse de la tarentule ; le premier thème de la "Danse rituelle du feu, pour chasser les mauvais esprits", utilise une vieille mélodie gitane ; et la "Chanson du feu follet", chantée et dansée par Lucía, est fondée sur le *vito*, danse gitane très vive, presque convulsive.

LORCA ET LA MUSIQUE

Les premières émotions musicales de Lorca sont liées, d'une part à la riche atmosphère musicale familiale – sa mère aimait la musique classique et son oncle Luis était un bon pianiste amateur – et d'autre part à la musique populaire andalouse dont il s'imprégna dès son jeune âge. Il commença l'étude de la musique vers 1909. Un de ses maîtres fut le pianiste et compositeur Antonio Segura Mesa, qu'il aime beaucoup et à la mémoire duquel il dédia son premier livre *Impressions et paysages* (1918). L'œuvre littéraire de Lorca ne serait pas la même sans la musique, qu'il définissait comme "l'art par nature. On pourrait dire qu'elle est le domaine éternel des idées...". Dans l'ensemble de sa production, outre l'évidente qualité musicale de son discours, les références à la musique sont constantes : images sonores, métaphores musicales, évocations de musiciens et d'instruments, et même organisation du

1 Villa à Grenade.

texte selon des schémas formels propres à la musique populaire ou savante : sa pièce théâtrale *Noces de sang*, par exemple, s'inspire en partie de la musique et de la structure d'une cantate de Johann Sebastian Bach.

Lorca voulut, comme de nombreux artistes de son époque, rompre les barrières qui existent entre les arts et apporta sa réponse personnelle à un problème essentiel de la création artistique au XX^e siècle : la correspondance des arts. En contrepartie, ses textes ont inspiré un grand nombre d'œuvres musicales, dans tous les genres et tous les styles, du jazz à la musique savante, de la chanson à la musique électroacoustique.

Le piano fut un compagnon inséparable pour Lorca, et ce fut sur un clavier qu'il mit au point les arrangements de chansons populaires figurant sur ce disque, ces *Chansons populaires anciennes* enregistrées pour la première fois en 1931 par la danseuse et chanteuse Encarnación López "La Argentinita", accompagnée au piano par Lorca.

Lorca connaissait depuis l'enfance beaucoup de ces chansons, certaines d'entre elles, comme "Les petits pèlerins" ou "Les quatre muletiers", appartenant à la tradition populaire grenadine ; il trouva les autres dans des recueils de chansons comme, par exemple, "Les gars de Monleón" figurant dans le *Cancionero salmantino* de Dámaso Ledesma. Les harmonisations de Lorca sont simples et de bon goût, et surtout efficaces : elles distillent toute la saveur populaire des chansons, sans les dénaturer par des harmonisations étranges ou trop recherchées.

YVAN NOMMICK

Ces chansons populaires que j'interprète ici, et qui font partie intégrante de notre tradition, possèdent pour moi, qui viens du flamenco, le même pouvoir de fascination que, j'imagine, pour Falla et Lorca lorsqu'ils écrivirent ces prodigieux arrangements, leur donnant forme et corps par l'entremise de leur talent poétique et musical. Grâce au génie d'un compositeur et d'un poète, le populaire s'est fait universel. Pour rendre hommage à la femme, à cette héroïne du quotidien qui travaille, chante, aime, souffre et rêve, il fallait un autre grand musicien : Javier Perianes, pianiste d'exception, grand connaisseur de l'univers de Falla, sans lequel ce projet n'aurait pas pu être réalisé, a su me faire comprendre – explorant chaque nuance, chaque note, chaque intention – la grandeur de ces partitions. Ces chansons font depuis longtemps partie de mon répertoire. Néanmoins ce n'est que maintenant, grâce à l'aide précieuse de Perianes et de Martin Sauer, que ma voix de flamenco a pu évoluer vers un type de chant plus lyrique.

La Argentinita fut la muse qui inspira le projet initial... Elle l'a été pour moi aussi, et j'ai fait en sorte de tisser, littéralement, ma propre madroñera, dans le respect et l'amour qui nous définissent et nous représentent si bien.

ESTRELLA MORENTE

Traduction : Michel Chasteau

MANUEL DE FALLA AND FEDERICO GARCÍA LORCA: AN ARTISTIC FILIATION

Lorca's initial vocation was musical, but in 1917 his literary vocation asserted itself. This was exactly the reverse of Manuel de Falla, who, after being powerfully attracted by literary creation, decided at the age of seventeen to devote himself to a professional career in music: 'This vocation has become so strong', he wrote, 'that I have even been afraid of it.' Perhaps it is this coincidence that explains the friendship that grew up at once between poet and composer when they first met in 1919.

Falla had a fruitful influence on Lorca. They collaborated on several significant projects: the organisation of the *cante jondo* contest of Granada (1922), an exploration of flamenco singing that was to be of crucial importance for Lorca's subsequent works; the composition of a comic opera, *Lola la comedianta*, which never came to fruition; and, on 6 January 1923, a puppet show with texts adapted by Lorca, scenography by Hermenegildo Lanz and pieces of early and contemporary music selected and arranged by Falla – a theatrical experiment that was to have a great impact on the staging of Falla's *El retablo de maese Pedro* (Master Peter's puppet show) and on Lorca's future dramatic output.

Falla was older than Lorca and already possessed an international reputation when the two men became acquainted. He became for the poet an example of self-imposed rigour and consistent aspiration to technical perfection and concise expression. In an impressive declaration of 1933, Lorca summed up his admiration for the composer in these words:

Falla is a saint, a mystic. I venerate no one else as much as Falla. He lives up there in his *carmen*² in Granada, working constantly, with a thirst for perfection that both amazes and frightens; disdaining money and glory; his only desire to get better every day and to leave an œuvre behind him.

SIETE CANCIONES POPULARES ESPAÑOLAS

Composed in Paris in 1914 at the request of a Spanish singer at the Opéra-Comique, the set of *Siete canciones populares españolas* (Seven Spanish folksongs) is a masterly example – later to serve as a model to many Spanish composers – of the use of folk melodies in twentieth-century art music. Here Falla tackles the elements drawn from Andalusian, Murcian, Aragonese and Asturian folklore – which in his case come from published anthologies of folksongs and not, as with Bartók, from popular material he had himself collected in the field – in three different ways:

- 1) By faithfully reproducing the folk tune drawn from an anthology or, at the most, slightly retouching it: 'El paño moruno', 'Seguidilla murciana', 'Asturiana'.
- 2) By reworking the melody and rhythm of the chosen melody: 'Nana', 'Canción', 'Polo'.
- 3) By recreating a specific style from a number of different sources: 'Jota'.

Falla is not satisfied with harmonising these folksongs in conventional fashion, but gives them a whole new lease of life, notably by means of an extremely elaborate harmonic idiom and piano accompaniment, a technique he explained clearly in an article published in 1917:

I think, in all modesty, that in folksong the *spirit* matters more than the *letter*. The rhythm, the modality and the melodic intervals determined by their inflections and their cadences constitute the essence of these songs . . . I will go even further: the rhythmic or harmonic accompaniment of a folksong is as important as the song itself.

In fact, very few composers have been as skilled as Falla in smoothly combining the popular character of folksongs with a refined pianistic texture.

The 'Canción' is an interesting case. Falla came across this song in the early years of the twentieth century and incorporated it, in the minor mode, in his *Cantares de Nochebuena* (Songs of Christmas Eve, written around 1904) for voice and guitar, under the title 'Un pastor lleva un pavo' (A shepherd carries a turkey). In 1914, however, he based his version on the 'Canto del Granada' (Song of Granada) which José

Inzenga had included in his collection *Ecos de España*: this is practically the same melody, but in the major. The same folk tune subsequently turns up, with a different text, in Lorca's *Canciones españolas antiguas*, now entitled 'Los pelegrinitos'. One of the numerous attractive features of this disc is that it allows us to compare the two versions.

The premiere of the *Siete canciones populares españolas* took place on 15 January 1915, at the Ateneo de Madrid, in a programme devoted jointly to Falla and Turina: Falla himself accompanied the soprano Luisa Vela on the piano. Three months later, on 15 April, the *gitanería El amor brujo* (Love the magician) had its first performance at the Teatro Lara in Madrid, with Pastora Imperio in the leading role.

EL AMOR BRUJO

It was the great flamenco singer and dancer Pastora Imperio, daughter of the legendary Rosario 'La Mejorana', who suggested to Falla and María Martínez Sierra that they might write the music and libretto, respectively, of *El amor brujo*. In this work, which its authors chose to call a *gitanería* (gypsy piece), Falla endeavours to penetrate the soul of the *cante jondo* (literally 'deep song'), an age-old musical repertory that transmits echoes and reminiscences of multiple cultures. He captures, and integrates in his music, the primitive force, the incantatory character and the tragic essence of this art whose roots go far back in time. In an interview he gave Rafael Benedito a few hours before the premiere, Falla emphasised:

The work is eminently gypsy. In order to write it, I used ideas that are invariably popular in character, some of them taken from Pastora Imperio herself, who sings them following tradition, and the 'authenticity' of which no one can deny. In the forty minutes or so that the work lasts, I have tried to 'live' it as a gypsy, to feel it deeply, and I have used in it no other elements than those which I believed to express the soul of that race. Always the popular motif, clad in a technique suited to its character, so that the two form a homogeneous 'whole'.

After the creation of this first version, Falla made eight further versions of the work between 1915 and 1925, the last of which is the most universally known and performed: the one-act ballet *El amor brujo*, premiered on 22 May 1925 at the Théâtre du Trionon-Lyrique in Paris under the composer's direction, with the role of Candelas performed by Antonia Mercé, 'La Argentina'. Lorca said of her in 1930: '... no one in the world has been able to write this arabesque of blood and bone on the drowsy wind like Antonia Mercé.'

There are substantial differences between the *gitanería* and the ballet in terms of structure, orchestration and plot. This is the scenario of the ballet version: Candelas, a beautiful young gypsy, is courted by Carmelo and wishes to return his love, but the ghost of her former lover, a jealous, debauched and unfaithful gypsy, terrorises her and comes between her and Carmelo. The latter persuades Lucía, a young gypsy friend of Candelas, to pretend to be in love with the ghost and to entice him away until Carmelo is able to give Candelas 'the kiss of perfect love'. The pair at last exchange the kiss that ensures their salvation, and the ghost is banished for ever, 'conquered by love'.

This recording presents nos. 3-10 of the ballet in the piano version prepared by Falla himself. Gypsy melodies and rhythms, deeply assimilated by Falla, are a powerful presence in these numbers. For instance, the *Danza del terror* (Dance of terror), in which the ghost pursues Candelas, is based on the ancient 'tarantula dance' (tarantella); the first theme of the *Danza ritual del fuego, para ahuyentar los malos espíritus* (Ritual fire dance to chase away the evil spirits) makes use of an old gypsy melody; and the *Canción del fuego fatuo* (Song of the will-o'-the-wisp), sung and danced by Lucía, is based on the *vito*, a very rapid, almost convulsive gypsy dance.

² A hillside villa in Granada.

LORCA AND MUSIC

Lorca's first musical emotions were linked, on the one hand, to a highly propitious family environment – his mother loved classical music and his uncle Luis was a fine amateur pianist – and, on the other, to the Andalusian folk music in which he was steeped from his earliest youth. He began studying music around 1909. One of his teachers was the pianist and composer Antonio Segura Mesa, of whom he was very fond and to whose memory he dedicated his first book of poems, *Impresiones y paisajes* (Impressions and landscapes, 1918).

His literary œuvre would not be the same without music, which he defined as 'art by nature. One might say that it is the eternal realm of ideas'. Throughout his output, in addition to the obvious musical quality of his discourse, there are constant references to music: sonic imagery, musical metaphors, evocations of musicians and instruments. Even the text is sometimes organised following formal schemes drawn from folk or art music: for example, his play *Bodas de sangre* (Blood wedding) is partially inspired by the music and structure of a cantata by Johann Sebastian Bach.

Like many artists of his time, Lorca wanted to break down the barriers between the arts, and conceived his personal solution to one of the essential problems of artistic creation in the twentieth century: the correspondence of the arts. In return, his texts have inspired a large body of musical works in every genre and style, from jazz to art music, from popular song to electroacoustic music.

The piano was an inseparable companion for Lorca, and it was at the keyboard that he made the arrangements of folksongs featured here, the *Canciones españolas antiguas* (Old Spanish songs) recorded for the first time in 1931 by the dancer and singer Encarnación López, 'La Argentinita', accompanied on the piano by Lorca himself.

Lorca had known many of these songs since childhood, since some of them, like 'Los pelegrinitos' and 'Los cuatro muleros', belong to Granadan popular tradition; he found others in collections of songs, such as 'Los mozos de Monleón', which appears in Dámaso Ledesma's *Cancionero salmantino*. His arrangements are simple, tasteful, and above all effective: they distil the full popular flavour of the songs without distorting them through odd or oversophisticated harmonisations.

YVAN NOMMICK

Translation: Charles Johnston

These popular songs that I perform and sing are so ingrained in our tradition, and they have the same fascination for me, with my background in flamenco, that I imagine they must have had for Manuel Falla and Lorca when they composed the famous arrangements and used their poetic and musical talents to give them body and soul, making the lyrical and the popular universal.

Thinking of the woman, the everyday heroine who works, sings, loves, suffers and dreams, we needed another great musician, and the project has benefitted from the skill of Javier Perianes, master pianist and expert on Falla. His inestimable and profound work has made the project possible, and by scrutinising all the nuances, notes and meanings, he has helped me as a singer-songwriter to understand the full magnificence of the music.

These songs have been part of my repertoire for quite a while, but only now with the input from Perianes and Martín Sauer, have I developed my flamenco voice for more lyrical singing.

La Argentinita was the muse who inspired me and first brought this project into being, and I have tried to weave my own shawl from the respect and the love that so defines and represents us.

ESTRELLA MORENTE

Translation: Suky Taylor

MANUEL DE FALLA Y FEDERICO GARCÍA LORCA: UNA FILIACIÓN ARTÍSTICA

La primera vocación de Lorca fue la musical, pero en 1917 se afirmó su vocación literaria, exactamente a la inversa de Manuel de Falla quien, después de sentirse fuertemente atraído por la creación literaria, decidió a los 17 años dedicarse profesionalmente a la música: “Esta vocación se hizo tan fuerte – escribe Falla – que tuve incluso miedo (...)”. Quizá explique esta coincidencia la inmediata amistad que nació entre el poeta y el músico al conocerse en 1919.

Falla dejó una fecunda huella en Lorca con quien colaboró en varios proyectos importantes: la organización y realización del Concurso de Cante jondo de Granada (1922), profundización en el cante flamenco que tanta importancia tendría en las obras posteriores de Lorca; la composición de una ópera bufa, *Lola la comedianta*, que no llegó a ver la luz; y el 6 de enero de 1923, el montaje de una función de guiñol, con textos adaptados por Lorca, escenografía de Hermenegildo Lanz y músicas antiguas y contemporáneas seleccionadas y arregladas por Falla, experiencia teatral que tendría gran repercusión en la escenificación de *El retablo de maese Pedro* de Falla y en la futura obra dramática de Lorca.

Falla, de más edad que Lorca, e internacionalmente reconocido como compositor cuando se conocieron, fue para el poeta un ejemplo de autoexigencia y constante anhelo por alcanzar la perfección técnica y la concisión en la expresión. En 1933, en una impresionante declaración, Lorca resumió así su admiración por el compositor: “Falla es un santo, un místico. Yo no venero a nadie como a Falla. Allá en su carmen de Granada vive trabajando constantemente, con una sed de perfección que admira y aterra al mismo tiempo; desdén del dinero y de la gloria; con el único afán de ser cada día más bueno y de dejar una obra”.

SIETE CANCIONES POPULARES ESPAÑOLAS

Compuestas en París en 1914, a petición de una cantante española de la Ópera Cómica, las *Siete canciones populares españolas* son un ejemplo magistral –que sería un modelo para muchos compositores españoles– de utilización de melodías populares en la música culta del siglo XX. En estas canciones, Falla aborda los elementos folclóricos andaluces, murcianos, aragoneses y asturianos –que en su caso provienen esencialmente de cancioneros, al contrario de un compositor como Bartók que recopila él mismo la música popular– de tres maneras diferentes:

- 1) Utilizando fielmente la melodía popular original o, a lo sumo, introduciendo en ella leves retoques: “El paño moruno”, “Seguidilla murciana”, “Asturiana”.
- 2) Reelaborando melódica y rítmicamente la melodía original: “Nana”, “Canción”, “Polo”.
- 3) Recreando un estilo dado a partir de diversas fuentes: “Jota”.

Falla no se contenta con armonizar convencionalmente estas melodías, sino que las renueva completamente gracias, en particular, a un tratamiento armónico y un acompañamiento pianístico elaboradísimos, técnica que define con claridad en un artículo publicado en 1917: “Pienso modestamente que en el canto popular importa más el *espíritu* que la *letra*. El ritmo, la modalidad y los intervalos melódicos, que determinan sus ondulaciones y sus cadencias, constituyen lo esencial de estos cantos (...)”. Aún diré más: el acompañamiento rítmico o armónico de una canción popular tiene tanta importancia como la canción misma”. Y muy pocos compositores han sido capaces, como Falla, de aunar con naturalidad el carácter popular de las canciones y una textura pianística refinada.

La “Canción” constituye un caso interesante, pues Falla recogió este cante a comienzos del siglo XX y lo incorporó, en modo menor, a sus *Cantares de Nochebuena* (ca. 1904) para voz y guitarra bajo el título “Un pastor lleva un pavo”. En 1914 se inspiró, en cambio, del “Canto de Granada”, incluido por José Inzenga en su cancionero *Ecos de España*: se trata prácticamente de la misma melodía, pero en modo mayor. Y encontramos de nuevo esta melodía popular, con un texto diferente, en las *Canciones españolas antiguas* de Lorca, bajo el título “Los pelegrinitos”. Uno de los muchos atractivos de este disco es el poder comparar las dos versiones.

El estreno de las *Siete canciones populares españolas* tuvo lugar el 15 de enero de 1915, en el Ateneo de Madrid, en el marco de un doble homenaje a Falla y a Turina: cantaba la soprano Luisa Vela, acompañada al piano por Falla. Exactamente tres meses después, el 15 de abril, se estrenaba la gitanería *El amor brujo* en el Teatro Lara de Madrid, con Pastora Imperio en el papel principal.

EL AMOR BRUJO

Fue Pastora Imperio, la excelsa bailaora y cantaora, hija de la legendaria Rosario “La Mejorana”, quien sugirió a Manuel de Falla y a María Martínez Sierra que escribieran la música y el libreto, respectivamente, de *El amor brujo*. En esta obra, calificada por sus autores de “gitanería”, Falla quiere penetrar el alma del cante jondo, música ancestral que transmite los ecos y las reminiscencias de múltiples culturas. Capta e integra en su música la fuerza primitiva, el carácter mágico y la esencia trágica de este arte cuyas raíces se hunden en un lejano pasado. En una entrevista concedida a Rafael Benito unas horas antes del estreno, Falla subraya: “La obra es eminentemente gitana. Para hacerla empleé ideas siempre de carácter popular, algunas de ellas tomadas de la propia Pastora Imperio, que las canta por tradición, y a las que no podrá negárseles la ‘autenticidad’. En los cuarenta minutos que aproximadamente dura la obra, he procurado ‘vivirla’ en gitano, sentirla hondamente, y no he empleado otros elementos que aquellos que he creído expresan el alma de la raza. Siempre el motivo popular, vestido con una técnica adaptada a su carácter para que formen un ‘todo’ homogéneo”.

Después del estreno de esta primera versión, Falla realizó, entre 1915 y 1925, ocho versiones de la obra, la última de éstas siendo la más universalmente conocida y representada: el ballet en un acto *El amor brujo*, estrenado el 22 de mayo de 1925 en el Teatro del Trianon-Lyrique de París, bajo la dirección de Manuel de Falla, con, en el papel de Candelas, la mítica bailarina y coreógrafa Antonia Mercé “La Argentina”, de la que Lorca dijo en 1930: “(...) nadie en el mundo ha sabido escribir en el viento dormido este arabesco de sangre y hueso como Antonia Mercé”.

Entre la gitanería y el ballet, existen diferencias sustanciales en lo que se refiere a la estructura, la orquestación y el argumento. Resumimos a continuación el argumento del ballet: Candelas, bella y joven gitana, es cortejada por Carmelo y desea corresponder a su amor, pero el Espectro de su primer amante, un gitano celoso, disoluto e infiel, la terroriza y se interpone entre ella y Carmelo. Éste convence a Lucía, una joven gitana amiga de Candelas, de que finja estar enamorada del Espectro y le atraiga hasta que haya podido dar a Candelas el “beso del amor perfecto”. Carmelo y Candelas intercambian por fin el beso salvador y el Espectro es conjurado para siempre, “vencido por el amor”.

En este disco, oímos los números 3 a 10 del ballet, en la versión pianística realizada por el propio Falla. Las melodías y los ritmos gitanos, profundamente asimilados por Falla, tienen gran presencia en estos números. A título de ejemplos, la “Danza del terror”, en la que Candelas es perseguida por el Espectro, se inspira en el antiguo baile de la tarántula; el primer tema de la “Danza ritual del fuego, para ahuyentar los malos espíritus”, utiliza una vieja melodía gitana; y la “Canción del fuego fatuo”, cantada y bailada por Lucía, está basada en el vito, danza gitana de ritmo muy vivo, casi convulsivo.

LORCA Y LA MÚSICA

Las primeras emociones musicales de Lorca estuvieron ligadas, por una parte, al rico ambiente musical de su familia –su madre amaba la música clásica y su tío Luis era un buen pianista aficionado– y, por otra, a la música popular andaluza de la que se empapó muy joven. En torno a 1909 inició su aprendizaje musical. Uno de sus maestros fue el pianista y compositor Antonio Segura Mesa, al que quiso mucho y a la memoria del cual dedicó su primer libro, *Impresiones y paisajes* (1918).

La obra literaria de Lorca no hubiese sido la misma sin la música, a la que definía como “el arte por naturaleza. Podría decirse que es el campo eterno de las ideas...”. En el conjunto de su producción, además de la evidente calidad musical de su discurso, las referencias musicales son constantes: imágenes sonoras, metáforas musicales, evocaciones de músicos y de instrumentos, e incluso organización del texto según esquemas formales propios de la música popular o culta, por ejemplo *Bodas de sangre* inspirada en parte en la música y la estructura de una cantata de Johann Sebastian Bach.

Lorca quiso, como muchos artistas de su época, romper las barreras que existen entre las artes y aportó su particular y original respuesta a un problema esencial de la creación artística en el siglo XX: el de la correspondencia de las artes. En contrapartida, sus textos han inspirado una gran cantidad de obras musicales, de todos los géneros y estilos, desde el jazz a la música culta, desde la canción a la música electroacústica.

El piano fue un compañero inseparable del poeta, y en él realizó los arreglos de canciones populares recogidos en este disco, estas *Canciones españolas antiguas* grabadas por primera vez en 1931 por la bailarina y cantante Encarnación López “La Argentinita”, con el propio Lorca al piano.

Muchas de estas canciones las conocía Lorca desde su infancia, siendo algunas de ellas de tradición popular granadina como “Los pelegritinos” o “Los cuatro muleros”, y otras las encontró en cancioneros como, por ejemplo, “Los mozos de Monleón” recogida en el *Cancionero salmantino* de Dámaso Ledesma. Las armonizaciones de Lorca son sencillas y de buen gusto, y sobre todo eficaces: destilan todo el sabor popular de las canciones, sin desnaturalizarlas con armonizaciones extrañas o demasiado rebuscadas.

YVAN NOMMICK

Estas canciones populares y tan nuestras que represento y canto, tienen para mí, que vengo del flamenco, la misma fascinación, imagino, que para Falla y Lorca cuando hicieron estos prodigiosos arreglos dándoles forma y cuerpo con su talento poético musical. Lo lírico y popular se hace universal gracias al genio de un músico y de un poeta. Pensando en la mujer, protagonista siempre de la cotidianidad que trabaja, canta, ama, sufre y sueña, este trabajo requería otro gran músico, y ha sido el maestro Javier Perianes, el genial pianista, gran conocedor del universo Falla que sin su inestimable y profundo trabajo no habría sido posible, ha sabido desgranar todos los matices, notas e intenciones, haciéndome entender, como cantaora, la grandeza de la partitura. Llevo tiempo cantando este repertorio, pero es ahora, con la ayuda de Perianes y del gran ingeniero y también especialista en Falla, Martín Sauer, que mi voz flamenca se ha hecho mas lírica.

La Argentinita fue la musa inspiradora que dio forma al inicial proyecto... para mi también lo ha sido...y he procurado tejer, literalmente, mi propia madroñera desde el respeto y el amor que tanto nos definen y representan.

ESTRELLA MORENTE

SIETE CANCIONES POPULARES ESPAÑOLAS

1 | El paño moruno

Al paño fino, en la tienda
una mancha le cayó.
Por menos precio se vende,
porque perdió su valor. ¡Ay!

2 | Seguidilla murciana

Cualquiera que el tejado
tenga de vidrio,
no debe tirar piedras
al del vecino.
Arrieros somos.
Puede que en el camino
nos encontremos.
¡Por tu mucha inconstancia
yo te comparo
con peseta que corre
de mano en mano.
Que al fin se borra
y, creyéndola falsa,
nadie la toma!

3 | Asturiana

Por ver si me consolaba,
arriméme a un pino verde.
Por verme llorar lloraba,
y el pino, como era verde,
por verme llorar, lloraba.

4 | Jota

Dicen que no nos queremos,
porque no nos ven hablar.
A tu corazón y al mío
se lo pueden preguntar.
Ya me despido de tí,
de tu casa y tu ventana,
y aunque no quiera tu madre,
adiós, niña, hasta mañana.

5 | Nana

Duérmete, niño, duermes,
duermes, mi alma.
Duérmete lucerito
de la mañana.
Nanita, nana.

6 | Canción

Por traidores, tus ojos
voy a enterrarlos.
No sabes lo que cuesta,
“Del aire”, niña, el mirarlos.
“Madre a la orilla”,

SEPT CHANSONS POPULAIRES ESPAGNOLES

Le drap mauresque

Sur le drap fin, dans la boutique,
Une tache est apparue.
Il se vend à moindre prix
Car il a perdu de sa valeur. Ay !

Séguedille de Murcie

Qui possède un toit
Fait de verre,
Qu'il ne lance jamais de pierres
Sur celui du voisin.
Nous sommes tous muletiers.
Il se peut qu'en chemin
Nous nous rencontrions.
Pour ta grande inconstance
Je te compare
À une piécette qui court
De main en main.
À la fin elle s'efface
Et, comme on la croit fausse,
Plus personne n'en veut !

Asturienne

Pour voir s'il me consolerait,
D'un pin vert me suis approchée.
Me voyant pleurer, il a pleuré,
Et le pin, vert comme il était,
Me voyant pleurer, a pleuré.

Jota aragonaise

Les gens disent que nous ne nous aimons pas,
Parce qu'ils ne nous voient jamais parler.
Mais à ton cœur et au mien
Ils peuvent le demander.
Déjà je prends congé de toi,
De ta maison, de ta fenêtre,
Et, en dépit de ta mère,
Adieu, ma petite, à demain.

Berceuse

Dors, mon enfant, dors,
Dors, mon petit trésor.
Endors-toi, ma petite étoile
Du matin.
Fais dodo, fais dodo.

Chanson

Traîtres sont tes yeux
Je veux les enterrer.
Tu ne sais ce qu'il en coûte, ô gué !
Ma petite, de les regarder,
– Oh ma mère ! –

SEVEN SPANISH FOLK SONGS

The Moorish cloth

The fine cloth, in the store
Has been marked with a stain.
Now it will sell for less,
For its value has been lost. Ay!

Murcian folk song

Those with a roof
made of glass
should never throw stones
at the neighbour's.
We are muleteers.
Maybe on the way
our paths will cross.
To me, your fickleness
makes you seem
like a peseta that passes
from one hand to another.
It's worn so smooth,
nobody will take it
for they think it's fake

Asturian song

In search of consolation,
I found a green pine tree.
But when it saw me weeping it wept
And the pine, so green,
When it saw me weeping, it wept

The Aragon Jota

They say we're not in love
for they never see us talk.
But let them ask it, of
my heart and yours.
Now I bid you goodbye
at your house, at your window.
Though your mother's wish deny
Farewell my love, 'til tomorrow

Lullaby

Sleep, little one, sleep,
sleep, my dear heart.
Sleep, my bright
morning star.
Sweet little lullaby.

Song

For the betrayal in your eyes,
I must bury them.
You cannot know, how hard
'From the air' my love, to see them.
'Mother at the shore',

niña, el mirarlos. “Madre”.
 Dicen que no me quieres,
 ya me has querido...
 Váyase lo ganado, “Del aire”,
 por lo perdido,
 “Madre a la orilla”,
 por lo perdido. “Madre”.

7 | Polo

¡Ay! Guardo una, “¡Ay!”
 guardo una pena en mi pecho,
 “¡Ay!”, que a nadie se la diré!
 Malhaya el amor, malhaya, “¡Ay!”,
 y quién me lo dió a entender, “¡Ay!”.

EL AMOR BRUJO

11 | Canción del Fuego Fatuo

Lo mismo que er fuego fatuo,
 lo mismito es er queré.
 Le huyes y te persigue,
 le yamas y echa a corré.
 ¡Lo mismo que er fuego fatuo,
 lo mismito es er queré!

Nace en las noches de agosto,
 cuando aprieta la calor.
 Va corriendo por los campos
 en busca de un corazón...
 ¡Lo mismo que er fuego fatuo,
 lo mismito es er queré!
 ¡Malhaya los ojos negros
 que le alcanzaron a ver!
 ¡Malhaya er corazón triste
 que en su yama quiso arder!
 ¡Lo mismo que er fuego fatuo
 se desvanece er queré!

CANCIONES ESPAÑOLAS ANTIGUAS

13 | Las morillas de Jaén

Tres morillas me enamoran
 en Jaén:
 Aixa, Fátima y Marién.

Tres morillas tan garridas
 iban a coger olivas,
 y hallábanlas cogidas
 en Jaén:
 Aixa, Fátima y Marién.

Y hallábanlas cogidas
 y tornaban desmaídas
 y las colores perdidas
 en Jaén:
 Aixa, Fátima y Marién.

Ma petite, de les regarder !
 On dit que tu ne m'aimes pas,
 Mais tu m'as aimé naguère,
 Et ce que j'ai gagné, ô gué !
 Vaut bien ce que j'ai perdu
 – Oh ma mère ! –
 Vaut bien ce que j'ai perdu !

Polo

Ay ! Je garde une – Ay ! –
 Je garde une peine dans mon cœur,
 Ay ! – je ne la dirai à personne !
 Maudit soit l'amour, maudit, – Ay ! –
 Et qui me l'a fait connaître – Ay ! –

L'AMOUR SORCIER

Chanson du feu follet

Pareil au feu follet,
 Oui, pareil est l'amour.
 Tu le fuis et il te poursuit,
 Tu l'appelles et il s'enfuit.
 Pareil au feu follet,
 Oui, pareil est l'amour !

Il naît dans les nuits d'août
 Quand la chaleur oppresse,
 Il court à travers champ
 À la recherche d'un cœur...
 Pareil au feu follet,
 Oui, pareil est l'amour !
 Malheur aux yeux noirs
 Qui l'ont vu passer,
 Malheur au triste cœur
 Qui a voulu brûler dans sa flamme !
 Pareil au feu follet,
 L'amour s'envole aussi !

CHANSONS ESPAGNOLES ANCIENNES

Les petites Mauresques de Jaen

Trois petites Mauresques m'ont enflammé d'amour,
 À Jaén :
 Aïcha, Fatima et Marien.

Trois Mauresques si charmantes,
 Des olives allaient cueillir,
 Les trouvèrent cueillies déjà
 À Jaén :
 Aïcha, Fatima et Marien.

Les trouvèrent cueillies déjà,
 Toutes tristes s'en retournèrent,
 Toutes pâles étaient leurs joues
 À Jaén :
 Aïcha, Fatima et Marien.

my love, to see them. 'Mother'.
 They say you don't love me.
 You used to love me...
 I've gained nothing, 'From the air',
 I've lost nothing,
 'Mother at the shore'.
 Lost nothing. 'Mother'.

Andalusian Polo

Ay! My heart, ay!
 There's such anguish in my heart
 Ay! I can't bear to share it!
 Wretched, wretched love, ay!
 And the one who taught me so, ay!

ENCHANTED LOVE

The Song of the Wildfire

The same as wildfire,
 love is just the same.
 You flee and it pursues you,
 you call it, it runs away.
 The same as wildfire,
 love is just the same

It comes from August nights
 with the suffocating heat.
 It goes running through the fields
 searching for a heart . . .
 The same as wildfire,
 love is just the same.
 Cursed are the black eyes
 that look upon its flame.
 Cursed is the sad heart
 that craved its burning flame.
 The same as wildfire,
 love just burns away

OLD SPANISH SONGS

The Moorish Girls of Jaen

Three Moorish girls put me under a charm
 in Jaen
 Aixa, Fatima and Marién

Three enchanting Moorish girls
 for olives went to search the fields,
 but found the branches bare of yield
 in Jaen
 Aixa, Fátima and Marién

And finding them already bare
 and so they came back in despair,
 their faces of all colour drained
 in Jaen
 Aixa, Fátima and Marién

Tres morillas me enamoran
 en Jaén:
 Aixa, Fátima y Marién.
 tan lozanas,
 iban a coger manzanas
 hallábanlas tomadas
 en Jaén:
 Aixa, Fátima y Marién.

Díjeles: ¿Quién sois, señoras,
 de mi vida robadoras?
 Cristianas, que éramos moras
 en Jaén:
 Aixa, Fátima y Marién.
 Tres morillas me enamoran
 en Jaén:
 Aixa, Fátima y Marién.

14 | Los Pelegrinitos

Hacia Roma caminan
 dos pelegrinos,
 a que los case el Papa,
 mamita,
 porque son primos,
 niña bonita,
 porque son primos,
 niña.

Sombrero de hule
 lleva el mozuelo,
 y la peregrinita,
 mamita,
 de terciopelo,
 niña bonita,
 de terciopelo,
 niña.

Al pasar por el puente
 de la Victoria,
 tropezó la madrina,
 mamita,
 cayó la novia,
 niña bonita,
 cayó la novia,
 niña.

Han llegado a Palacio,
 suben arriba,
 y en la sala del Papa
 mamita,
 los desaniman,
 niña bonita,
 los desaniman,
 niña.

Les ha preguntado el Papa
 cómo se llaman.
 El le dice que Pedro
 mamita,
 y ella que Ana,
 niña bonita,

Trois Mauresques m'ont enflammé d'amour,
 À Jaén :
 Aïcha, Fatima et Marien.
 Si fringantes,
 Des pommes s'en allaient cueillir,
 Les trouvèrent cueillies déjà
 À Jaén :
 Aïcha, Fatima et Marien.

J'ai dit : Qui êtes-vous, mesdames,
 Vous qui avez volé ma vie ?
 Des Chrétiennes, naguère Maures,
 À Jaén :
 Aïcha, Fatima et Marien.
 Trois Mauresques m'ont enflammé d'amour,
 À Jaén :
 Aïcha, Fatima et Marien.

Les petits pèlerins

À Rome s'en allaient
 Deux pèlerins,
 Pour que le Pape les marie,
 Maman,
 Car ils sont cousins,
 Ma belle amie,
 Car ils sont cousins,
 Ma mie.

Un petit chapeau de toile
 Sur la tête du garçon,
 Et la petite pèlerine,
 Maman,
 En porte un de velours,
 Ma belle amie,
 En porte un de velours,
 Ma mie.

En passant sur le pont
 De la Victoire,
 La demoiselle d'honneur a trébuché,
 Maman,
 Et la fiancée est tombée,
 Ma belle amie,
 Et la fiancée est tombée,
 Ma mie.

Au palais sont arrivés,
 Et tout en haut sont montés ;
 Dans la grand-salle du Pape,
 Maman,
 On veut les décourager,
 Ma belle amie,
 On veut les décourager,
 Ma mie.

Le Pape leur a demandé
 Comment ils s'appelaient.
 Il a répondu : Pedro,
 Maman,
 Elle a répondu : Ana,
 Ma belle amie,

Three Moorish girls put me under a charm
 in Jaen
 Aïcha, Fatima and Marién.
 Such loveliness as ever glimpsed,
 for apples they went out to pick
 but found the apple branches stripped
 in Jaen
 Aïcha, Fatima and Marién

Pray tell me, ladies, who you are,
 robbers of my very core.
 We are Christians, who were Moors
 in Jaen:
 Aïcha, Fatima and Marién
 Three Moorish girls put me under a charm
 in Jaen
 Aïcha, Fatima and Marién

The Young Pilgrims

Towards Rome they walk,
 two pilgrims.
 To be married by the pope,
 Mama,
 for they're cousins
 pretty girl.
 For they're cousins
 my girl

A hat made of oilskin
 on the boy's head,
 and the pilgrim girl,
 Mama
 Hers is velvet
 pretty girl.
 Made of velvet
 my girl

As they cross the bridge,
 Victory Bridge,
 the bridesmaid stumbles,
 Mama.
 The bride fell down
 pretty girl.
 The bride fell
 my girl

They arrive at the palace,
 and go up.
 In the Pope's great hall
 Mama,
 they are discouraged
 pretty girl.
 They are discouraged
 my girl

The Pope asks them
 for their names.
 He says he is Pedro,
 Mama,
 and she is Ana,
 pretty girl.

y ella que Ana,
niña.

Le ha preguntado el Papa
que qué edad tienen.
Ella dice que quince,
mamita,
y él diecisiete,
niña bonita,
y él diecisiete,
niña.

Le ha preguntado el Papa
de dónde eran.
Ella dice de Cabra,
mamita,
y él de Antequera,
niña bonita,
y él de Antequera,
niña.
Le ha preguntado el Papa
que si han pecado.
El le dice que un beso,
mamita,
que le había dado,
niña bonita,
que le había dado,
niña.

Y la peregrinita,
que es vergonzosa,
se le ha puesto la cara,
mamita,
como una rosa,
niña bonita,
como una rosa,
niña.

Y ha respondido el Papa
desde su cuarto:
¡Quién fuera pelegrino,
mamita,
para otro tanto,
niña bonita,
para otro tanto,
niña!

Las campanas de Roma
ya repicaron
porque los pelegrinos,
mamita,
ya se casaron,
niña bonita,
ya se casaron,
niña.

15 | Los cuatro muleros

De los cuatro muleros ,
mamita mía,
que van al agua,
el de la mula torda

Elle a répondu : Ana,
Ma mie.

Le Pape leur a demandé
Quel âge ils avaient.
Elle a répondu : Quinze ans,
Maman,
Il a répondu : Dix-sept,
Ma belle amie,
Il a répondu : Dix-sept,
Ma mie.

Le Pape leur a demandé
D'où ils venaient.
Il a répondu : Cabra,
Maman,
Et elle : D'Antequera,
Ma belle amie,
Et elle : D'Antequera,
Ma mie.
Le Pape leur a demandé
S'ils avaient commis péché,
Il a dit : Rien qu'un baiser,
Maman,
Que je lui ai donné,
Ma belle amie,
Que je lui ai donné,
Ma mie.

La petite pèlerine,
La voilà toute confuse,
Et ses joues se sont empourprées,
Maman,
Comme une rose,
Ma belle amie,
Comme une rose,
Ma mie.

Et le Pape a répondu
Depuis ses appartements :
Que ne suis-je pèlerin,
Maman,
Pour faire de même,
Ma belle amie,
Pour faire de même,
Ma mie.

Et les cloches de Rome
Se mirent à sonner,
Car les deux pèlerins,
Maman,
On les a mariés,
Ma belle amie,
On les a mariés,
Ma mie.

Les quatre muletiers

Des quatre muletiers,
Oh ma mère,
Qui s'en vont à l'eau,
Celui de la mule grise,

And she is Ana
my girl

The Pope asks them
what are their ages.
She says she is fifteen,
Mama,
and he seventeen,
pretty girl.
And he seventeen
my girl

The Pope asks them
where they come from.
She says she's from Cabra
Mama,
and he Antequera,
pretty girl.
And he Antequera
my girl
The Pope asks them,
what are their sins.
He says just a kiss
Mama,
that he gave her,
pretty girl.
That he gave her
my girl

And the pilgrim girl
in her pride,
her face showed it all
Mama.
Pink as a rose
pretty girl.
Like a rose
my girl

And the pope replied
from his quarters,
If I were a pilgrim
Mama,
I would do too
pretty girl.
I would do too
my girl

The church bells of Rome
are ringing,
because the pilgrims,
Mama,
were married,
pretty girl.
They were married
my girl

The Four Muleteers

Of the four muleteers
Mama mia,
who go to the water,
the one on the grey

mamita mía,
me roba el alma.

De los cuatro muleros
mamita mía,
que van al río,
el de la mula torda
mamita mía,
es mi marío.

De los cuatro muleros
mamita mía,
que van al campo,
el de la mula torda,
mamita mía,
moreno y alto.

¿A qué buscas la lumbré
mamita mía,
la calle arriba,
si de tu cara sale
mamita mía,
la brasa viva?

16 | Romance de Don Boyso

Camina Don Boyso
mañanita fría
a tierra de moros
a buscar amiga.
Hallóla lavando
en la fuente fría.
—¿Qué haces ahí, mora,
hija de judía?
Deja a mí caballo
beber agua fría.
—Reviente el caballo
y quien lo traía,
que yo no soy mora
ni hija de judía.
Soy una cristiana
que aquí estoy cativa.
—Si fueras cristiana,
yo te llevaría
y en paños de seda
yo te envolvería,
pero si eres mora
yo te dejaría.

Montóla a caballo
por ver qué decía;
en las siete leguas
no hablara la niña.
Al pasar un campo
de verdes olivas
por aquellos prados
qué llantos hacía.
—¡Ay, prados! ¡Ay, prados!
prados de mi vida.
Cuando el rey, mi padre,
plantó aquí esta oliva,
él se la plantara,

Oh ma mère,
A volé mon cœur.

Des quatre muletiers,
Oh ma mère,
Qui s'en vont au ruisseau,
Celui de la mule grise,
Oh ma mère,
Est mon mari,

Des quatre muletiers,
Oh ma mère,
Qui vont au champ,
Celui de la mule grise,
Oh ma mère,
Grand et tanné.

Pourquoi cherches-tu la lumière,
Oh ma mère,
En haut de la rue,
Puisque de ton visage émane,
Oh ma mère,
Une ardente braise ?

Romance de Don Boyso

Don Boyso s'en va cheminant,
Par le matin frais,
Au pays des Maures,
S'en va chercher une amoureuse.
La trouva qui lavait
À la claire fontaine.
— Que fais-tu, Mauresque,
Fille de Judée ?
Fais à mon cheval
Boire de l'eau fraîche.
— Puisse-t-il crever,
Tout comme son maître !
Je ne suis ni Maure
Ni fille de Juif.
Chrétienne je suis,
En ces lieux captive.
— Si tu es chrétienne
Je t'emmènerai,
Et d'habits de soie
Je te couvrirai,
Mais si tu es Maure
Je te laisserai.

Sur son cheval la fit monter
Pour voir ce qu'elle lui dirait ;
Mais pendant sept lieues
Elle ne dit mot.
Comme ils passaient par un champ
De vertes olives,
À la vue de ces prairies
Que de sanglots elle poussa !
—Ah ! prairies ! Ah ! prairies !
Prairies de ma vie !
Quand le roi, mon père,
Ici planta cet olivier,
L'arbre qu'il plantait

Mama mia
has stolen my heart.

Of the four muleteers
Mama mia,
who go to the river,
the one on the grey
Mama mia
will be mine forever.

Of the four muleteers
Mama mia,
who go out to farm,
the one on the grey
Mama mia
so tall and dark.

Why look for a spark
Mama mia,
in another place,
when the glow you have here
Mama mia
lights your face?

The Ballad of Don Boyso

In the morning cold
Don Boyso walks.
In the land of the Moors
a true love he seeks.
He found her washing
in the cold spring water.
'What are you doing there,
Moorish maid, Jewish daughter?
Let my horse drink
from the cold stream.'
'Let the horse die of thirst,
And he who rides it here!
For I'm no Moor
nor daughter of Jew.
I'm Christian
And captive here '
'If you are Christian
far away I will carry you
and in silken cloths
I will cover you.
But if you are Moor
here I will leave you'

He put her on his horse
to see what she'd say,
but in seven leagues
no word did she say.
They passed a field
of trees of green olives,
at these meadows
what cries did she give
'Oh fields, oh fields!
my life is these lands.
When my father the king
planted trees on this land,
he planted the tree,

yo se la tenía,
la reina, mi madre,
la seda torcía,
mi hermano, Don Boyso,
los toros corría.
—¿Y cómo te llamas?
—Yo soy Rosalinda,
que así me pusieron
porque al ser nacida
una linda rosa
n'el pecho tenía.
—Pues tú, por las señas,
mi hermana serías.
Abre la mi madre
puertas de alegría,
por traerla nuera
le traigo su hija.

17 | Las tres hojas

Debajo de la hoja
de la verbena
tengo a mi amante malo.
¡Jesús, qué pena!

Debajo de la hoja
de la lechuga
tengo a mi amante malo
con calentura.

Debajo de la hoja
del perejil
tengo a mi amante malo
y no puedo ir.

18 | Los Reyes de la baraja

Si tu mare quiere un rey,
la baraja tiene cuatro:
rey de oros, rey de copas,
rey de espadas, rey de bastos.

Corre que te pilló,
corre que te agarro,
mira que te lleno
la cara de barro.

Del olivo
me retiro,
del esparto
yo me aparto,
del sarmiento
me arrepiento
de haberte querido tanto

19 | El Café de Chinistas

En el café de Chinitas
dijo Paquiro a su hermano:
“Soy más valiente que tú,
más torero y más gitano”.

En el café de Chinitas

Ah, c'était mon arbre ;
La reine, ma mère,
Filait la soie,
Mon frère Don Boyso,
Faisait des courses de taureaux.
— Et quel est ton nom ?
— Je suis Rosalinda,
On m'a baptisée ainsi
Parce que lorsque je naquis
J'avais sur mon sein
Une belle rose.
— Alors, si j'en crois ces signes,
C'est donc que tu es ma sœur.
Que ma mère ouvre toutes grandes
Les portes du bonheur,
Car au lieu d'une bru,
Je lui ramène une fille.

Les trois feuilles

Sous la feuille
De la verveine,
Mon amant est malade,
Mon Dieu ! quelle peine !

Sous la feuille
De la laitue,
Mon amant est malade,
Il brûle de fièvre.

Sous la feuille
Du persil,
Mon amant est malade,
Et je ne peux aller vers lui.

Les rois du tarot

Si ta mère veut un roi,
Le tarot en a quatre :
Roi de deniers, roi de coupe,
Roi d'épée, roi de bâton.

Cours, ou je t'attrape,
Cours, ou je te tiens,
Prends garde, ou je te couvre
De boue le visage.

De l'olivier
Je me retire,
Du chanvre
Je m'écarte,
Au sarment
Je me repens
De t'avoir tant aimé.

Le Café de Chinistas

Au café de Chinistas,
Paquiro dit à son frère :
“Je suis plus brave que toi,
Plus torero et plus gitan.”

Au café de Chinistas,

The tree was for me.
My mother the queen
twisted her silks,
my brother, Don Boyso,
ran with the bulls.
‘So what is your name?’
‘I am Rosalinda,
the name I was given
for when I was born
a beautiful rose
on my breast lay’
‘So you, it would seem
must be my sister.
My mother will open
the doors and rejoice,
for instead of my wife
I return her a daughter

The Three Leaves

Under the leaves
of the vervain
my lover is sick.
Sweet Jesus, he suffers!

Under the leaves
of the lettuce
my lover is sick,
ill with a fever

Under the leaves
of the parsley
my lover is sick
and I cannot go

The Kings of the Deck

If your mother wants a king
there are four in the deck:
king of coins, king of cups
king of swords, king of clubs

Run or I'll catch you
run or I'll grab you,
watch out or I'll rub
your face in the mud

From the olive tree
I retreat,
from the grass
I depart,
from the vine
I repent
for loving you so

The Café de Chinistas

In the Café de Chinistas
Paquiro said to his brother,
‘I am braver than you –
better bullfighter; more gypsy’

In the Café de Chinistas

dijo Paquiro a Frascuelo:
“Soy más valiente que tú,
más gitano y más torero”.

Sacó Paquiro el reló
y dijo de esta manera:
“Este toro ha de morir
antes de las cuatro y media”.
Al dar las cuatro en la calle
se salieron del café
y era Paquiro en la calle
un torero de cartel.

20 | Anda, Jaleo

Yo me alivié a un pino verde
Por ver si lo divisaba,
Y sólo divisé el polvo
Del coche que lo llevaba.

Anda jaleo, jaleo;
ya se acabó el alboroto
y ahora empieza el tiroteo.

No salgas, paloma, al campo,
mira que soy cazador,
y si te tiro y te mato
para mí será el dolor,
para mí será el quebranto.

Anda jaleo, jaleo;
ya se acabó el alboroto
y ahora empieza el tiroteo.

En la calle de los muros
mataron a una paloma.
Yo cortaré con mis manos
las flores de su corona.

Anda jaleo, jaleo;
ya se acabó el alboroto
y ahora empieza el tiroteo.

21 | Los mozos de Monleón

Los mozos de Monleón
se fueron a arar temprano,
ay, ay,

para ir a la corrida,
y remudar con despacio,
ay, ay.

Al hijo de la “Velluda”,
el remudo no le han dado,
ay, ay.

Al toro tengo que ir
aunque vaya de prestado,
ay, ay.

Permita Dios, si lo encuentras,

Paquiro dit à Frascuelo :
“Je suis plus brave que toi,
Plus gitan et plus torero.”

Paquiro sortit sa montre
Et leur tint ces propos-là :
“Il faut que ce taureau meure
Avant quatre heures et demie.”
Lorsque quatre heures sonnèrent
Ils sortirent du café,
Dans la rue Paquiro était
Un vrai torero d'affiche.

Anda, Jaleo

J'ai grimpé dessus un pin vert
Pour voir si je l'apercevais,
Mais je n'ai vu que la poussière
De la voiture qui l'emmenait.

Anda, jaleo, jaleo !
Maintenant fini de rire,
En avant les coups de fusil !

Ne va pas aux champs, ma colombe,
Prends garde, je suis le chasseur,
Si je tire, si je te tue,
Pour moi sera la peine,
Pour moi le désespoir.

Anda, jaleo, jaleo !
Maintenant fini de rire,
En avant les coups de fusil !

Dans la rue des remparts
Ils ont tué une colombe.
Et je cueillerai de mes mains
Les fleurs pour sa couronne.

Anda, jaleo, jaleo !
Maintenant fini de rire,
En avant les coups de fusil !

Les gars de Monleón

Les gars de Monleón
Au labour allèrent matin,
Ay, ay,

Pour se rendre à la corrida
Et s'habiller tout à loisir,
Ay, ay.

Mais au fils de la “Velue”
On ne donna point d'habits,
Ay, ay.

Au taureau je dois aller
Même en habits empruntés,
Ay, ay.

Veuillez Dieu, si tu l'affrontes,

Paquiro said to Frascuelo,
'I am braver than you –
more gypsy; better bullfighter'

Paquiro took out his watch
and said just this, no more:
'This bull must die
before half-past four'
At the stroke of four
they came out to the street.
And there stood Paquiro
a star bullfighter, for his feat

Stamp your Feet, Clap your Hands,

I climbed a green pine
to try and see her,
but I saw only the dust
from the carriage that took her

Stamp and clap, come on!
That's the end of the fun,
now the shooting goes on.

Don't fly to the fields, dove,
for the hunter am I.
If I shoot you and kill you
the pain will be mine,
the sorrow is all mine.

Stamp and clap, come on!
That's the end of the fun,
now the shooting goes on.

In the walled street
they have killed a dove.
The flowers for its wreath
with my own hand I cut.

Stamp and clap, come on!
That's the end of the fun,
now the shooting goes on

The Boys of Monleón

The boys of Monleón
went out early to plough
ay, ay

To get to the bull run
and get dressed at leisure
ay, ay

The son of La Velluda
had no change of clothes
ay, ay

I must go to the bulls,
even in borrowed clothes
ay, ay

Let God, if you find the bull,

que te traigan en un carro,
las albarcas y el sombrero
de los siniestros colgando.
Se cogen los garrochones,
se van las navas abajo,
preguntando por el toro,
y el toro ya está encerrado.
A la mitad del camino,
al mayoral se encontraron,
Muchachos que vais al toro:
mirad que el toro es muy malo,
que la leche que mamó
se la di yo por mi mano.

Se presentan en la plaza
cuatro mozos muy gallardos,
ay, ay.

Manuel Sánchez llamó al toro;
nunca lo hubiera llamado,
ay, ay,

por el pico de una albarca
toda la plaza arrastrando;
ay, ay.

Cuando el toro lo dejó,
ya lo ha dejado sangrando,
ay, ay.

Amigos, que yo me muero;
amigos, yo estoy muy malo;
tres pañuelos tengo dentro
y este que meto son cuatro.

Que llamen al confesor,
pa que venga a confesarlo.
Cuando el confesor llegaba
Manuel Sánchez ha expirado.

Al rico de Monleón
le piden los bues y el carro,
ay, ay,

para llevar a Manuel Sánchez,
que el torito lo ha matado.
ay, ay.

A la puerta de la “Velluda”
arreglaron el carro,
ay, ay.

Aquí tenéis, vuestro hijo
como lo habéis demandado.
ay, ay.

Qu'on te ramène en charrette,
Tes sandales et ton chapeau
Suspendus à la ridelle.
Ils se saisissent des piques,
Ils descendent au toril,
Demandent où est le taureau :
Il est déjà dans sa cage.
À la moitié du chemin
Ils rencontrent le bouvier :
Garçons qui allez au taureau,
Gare à vous, il est féroce,
Le lait qu'il a sucé,
De mes mains je le lui ai fait boire.

Dans l'arène ils se présentent,
Quatre gaillards valeureux,
Ay, ay.

Manuel Sánchez appela le taureau ;
Jamais il n'aurait dû le faire !
Ay, ay.

Par le bout d'une sandale
Dans l'arène il est traîné,
Ay, ay.

Quand le taureau l'a laissé,
Il était tout ensanglanté,
Ay, ay.

Mes amis, je vais mourir ;
Mes amis, je suis bien mal ;
J'ai trois foulards sur ma blessure,
En voici quatre maintenant.

Il leur dit d'appeler le prêtre
Pour qu'il vienne le confesser.
Mais quand le prêtre est arrivé
Manuel Sánchez avait rendu l'âme.

Au riche de Monleón
On demanda les bœufs et la charrette,
Ay, ay.

Pour porter Manuel Sánchez
Qui a été tué par un taureau
Ay, ay.

À la porte de la “Velue”,
On fit reculer la charrette,
Ay, ay.

Tenez, le voici, votre fils,
Comme vous l'aviez demandé,
Ay, ay.

Zorongo

Mes yeux sont bleus
Et mon petit cœur est pareil
À la crête de la flamme.

bring you back in a cart,
with your sandals and your hat
dangling sinister over the edge.
They take the spears,
and head down to the ring,
wondering where the bull is
but he is already penned.
Half way to the ring
they come across the keeper,
Boys, if you're going for this bull,
watch out, for he's a bad one.
The milk he suckled once
I fed him with my own hand

The four boys, so gallant
step into the ring
ay, ay

Manuel Sanchez calls the bull.
He shouldn't have done it
ay, ay

By the heel of one sandal
dragged right across the ring
ay, ay

When the bull dropped him,
he left him bleeding
ay, ay

My friends, I am dying.
Friends, I'm in a bad way
There are three cloths already
And this is the fourth

Tell them, call the priest
to hear his confession,
but when the priest arrived
Manuel Sanchez had died

The rich man of Monleón
gave the oxen and the cart
ay, ay

To carry Manual Sanchez
who was killed by the bull
ay, ay

To the door of La Velluda
The cart approached
ay, ay

Here, here is your son back,
as you asked for him returned
ay, ay

Andalusian Zorongo

My eyes are blue,
and my heart the same
as the crest of a flame.

22 | Zorongo

Tengo los ojos azules,
y el corazoncito igual
que la cresta de la lumbre.

De noche me salgo al campo
y me harto de llorar
de ver que te quiero tanto
y tú no me quieres ná.

Este gitano está loco,
loco que le van a atar;
que lo que sueña de noche
quiere que sea verdad.

Las manos de mi cariño
te están bordando una capa
con agremán de alhelies
y con esclavinas de agua.

Cuando fuiste novio mío
por la primavera blanca,
los cascos de tu caballo
cuatro sollozos de plata.

La luna es un pozo chico
las flores no valen nada;
lo que valen son tus brazos
cuando de noche me abrazas.

23 | Nana de Sevilla

Este galapaguito
no tiene mare;
No tiene mare, sí;
no tiene mare, no
No tiene mare, a, a, a,

lo parió una gitana,
lo echó a la calle.
a, a, a, a,
lo echó a la calle, si
lo echó a la calle, si
lo echo a la calle a, a, a, a

Este niño chiquito
no tiene cuna;
a, a, a, a
no tiene cuna, si
no tiene cuna, no
no tiene cuna a, a, a, a

su padre es carpintero
y le hará una.
y le hará una, si
y le hará una, no
y le hará una a, a, a, a

24 | Sevillanas del siglo XVIII

¡Viva Sevilla!
Llevan las sevillanas
en la mantilla
un letrado que dice:
¡Viva Sevilla!

De nuit je m'en vais au champ
Et pleure toutes mes larmes
De voir que je t'aime tant
Et que tu ne m'aimes pas.

Ce gitan est fou,
Il est fou à lier ;
Ses rêves de la nuit,
Il voudrait qu'ils soient vrais.

Mes mains pleines d'amour
Te brodent un manteau
Fragé de giroflée,
Avec une cape d'eau pure.

Lorsque tu étais mon fiancé,
Au printemps blanc de fleurs,
Les sabots de ton cheval
Étaient quatre soupirs d'argent.

La lune est un puits tout petit,
Et les fleurs n'ont plus d'importance ;
Ce qui m'importe, ce sont tes bras,
Lorsque, dans la nuit, ils m'étreignent.

Berceuse sévillane

Cette petite tortue
N'a pas de mère ;
N'a pas de mère, oui,
N'a pas de mère, non,
N'a pas de mère, ah ah ah !

L'a mis au monde une gitane,
L'a jeté à la rue,
Ah ah ah !
L'a jeté à la rue, oui,
L'a jeté à la rue, non,
L'a jeté à la rue, ah ah ah !

Ce petit enfant
N'a pas de berceau,
Ah ah ah !
N'a pas de berceau, oui,
N'a pas de berceau, non,
N'a pas de berceau, ah ah ah !

Son père est charpentier,
Il lui en fera un,
Il lui en fera un, oui,
Il lui en fera un, non,
Il lui en fera un, ah ah ah !

Sevillanas du XVIII^e siècle

Vive Séville !
Les femmes de Séville
Portent sur leur mantille
Une devise écrite :
Vive Séville !

To the fields I go at night
and I cry in all despair
to feel I love you so
yet nothing do you care

This gypsy is driven mad,
raving like a fool.
For what he dreams at night,
he wants it to come true

My hands are full of love,
they sew a cloak for you.
With braiding made of flowers,
a cape of water too.

When you were truly mine,
when the spring was white,
the four hooves of your horse
were made of silver sighs

The moon is a tiny well,
the flowers could all have died.
Your arms are all that matter,
when they hold me in the night.

Seville lullaby

This little babykins
has no mother.
No mother, yes,
no mother, no.
He has no mother, ah ah ah

He was born to a gypsy,
she threw him out.
Ah ah ah ah
She threw him out, yes,
she threw him out, yes.
She threw him out, ah ah ah ah

This little boy
has no cradle,
ah ah ah ah.
No cradle, yes,
no cradle, no.
He has no cradle ah ah ah ah

His father's a carpenter
He'll make him one.
He'll make one, yes,
he'll make one, no.
He'll make him one, ah ah ah ah

Eighteenth-century Sevillana

Viva Seville!
The ladies of Seville
in their shawls
wear words that say
viva Seville!

¡Viva Triana!
¡Vivan los trianeros,
los de Triana!
¡Vivan los sevillanos
y sevillanas!

Lo traigo andado.
La Macarena y todo
lo traigo andado.

Lo traigo andado;
cara como la tuya
no la he encontrado.
La Macarena y todo
lo traigo andado.

Ay río de Sevilla,
qué bien pareces
lleno de velas blancas
y ramas verdes.

Vive Triana !
Vive les Trianeros,
Les gars de Triana !
Vive les Sévillans
Et les Sévillanes !

Je la porte dans mon cœur,
La Macarena, toute la ville,
Je la porte dans mon cœur.

Je la porte dans mon cœur ;
Jamais n'ai rencontré
Visage comme le tien.
La Macarena, toute la ville,
Je la porte dans mon cœur.

Ay, rivière de Séville,
Que tu es belle,
Pleine de voiles blanches
Et de rameaux verts.

Traduction : Michel Chasteau

Viva Triana!
Long live the people
of Triana!
Long live the men of Seville,
and all the women!

I hold it in my heart,
La Macarena and all Seville
I hold it in my heart

I carry it in my heart,
a face like yours
I've never found anywhere
La Macarena and all Seville
I carry in my heart

Ay, the river of Seville
How beautiful you look
Full of white sails
And green branches

Translation: Suky Taylor

Retrouvez biographies, discographies complètes
et calendriers détaillés des concerts de nos artistes sur

www.harmoniamundi.com

De nombreux extraits de cet enregistrement y sont aussi disponibles à l'écoute,
ainsi que l'ensemble du catalogue présenté selon divers critères,
incluant liens d'achat et téléchargement.

Suivez l'actualité du label et des artistes sur nos réseaux sociaux :

facebook.com/harmoniamundiinternational

twitter.com/hm_inter

Découvrez les making of vidéos et clips des enregistrements
sur les chaînes harmonia mundi YouTube et Dailymotion.

youtube.com/harmoniamundivideo

dailymotion.com/harmonia_mundi

Souscrivez à notre newsletter à l'adresse suivante :

www.harmoniamundi.com/newsletter



You can find complete biographies and discographies
and detailed tour schedules for our artists at

www.harmoniamundi.com

There you can also hear numerous excerpts from recordings,
and explore the rest of our catalogue presented by various search criteria, with links to purchase
and download titles.

Up-to-date news of the label and the artists is available on our social networks:

facebook.com/harmoniamundiinternational

twitter.com/hm_inter

Making-of videos and clips from our recordings may be viewed
on the harmonia mundi channels on YouTube and Dailymotion.

youtube.com/harmoniamundivideo

dailymotion.com/harmonia_mundi

We invite you to subscribe to our newsletter at the following address:

www.harmoniamundi.com/newsletter



harmonia mundi musique s.a.s.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2016

Enregistrement 6-8 décembre 2015, Auditorio de Falla, Grenade (Espagne)

Direction artistique : Martin Sauer, Teldex Studio Berlin

Prise de son, montage et mastering : Julian Schwenker, Teldex Studio Berlin

harmonia mundi pour l'ensemble des titres

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMC 902246