



Manuel De Falla (1876 - 1946)

El Amor Brujo - L'Amour Sorcier (1^{ère} Version 1915)

Cuadro primero

- | | |
|---|------|
| 1. Introducción y Escena | 2'48 |
| 2. Canción del amor dolido | 1'31 |
| 3. Sortilegio | 0'53 |
| 4. Danza del fin del día (Danza ritual del fuego) | 4'05 |
| 5. Escena (El amor vulgar) | 1'08 |
| 6. Romance del pescador | 1'57 |
| 7. Intermedio (Pantomima) | 4'27 |

Cuadro segundo

- | | |
|---|------|
| 8. Introducción (El Fuego fatuo) | 1'03 |
| 9. Escena (El terror) | 1'12 |
| 10. Danza del Fuego fatuo (Danza del terror) | 1'52 |
| 11. Interludio (Alucinaciones) | 1'42 |
| 12. Canción del Fuego fatuo | 2'22 |
| 13. Conjuro para reconquistar el amor perdido | 2'48 |
| 14. Escena (El amor popular) | 0'57 |
| 15. Danza y canción de la bruja fingida | 4'12 |
| 16. Final (las campanas del amanecer) | 1'31 |

- | | |
|---|-------|
| 17. Fantasía Bética - Fantaisie Bétique | 13'46 |
|---|-------|

El Retablo de Maese Pedro - Les Tréteaux de Maître Pierre

- | | |
|--|------|
| 18. El pregón | 0'54 |
| 19. La sinfonía de Maese Pedro | 3'09 |
| 20. Cuadro I - La Corte de Carlo Magno | 2'07 |
| 21. Entrada de Carlo Magno | 3'20 |
| 22. Cuadro II - Melisendra | 4'15 |
| 23. Cuadro III - El suplicio del Moro | 1'18 |
| 24. Cuadro IV - Los Pirineos | 6'47 |
| Cuadro V - La fuga | |
| Cuadro VI - la persecución | |
| 25. Final | 5'28 |

durée totale : 76 minutes

Chester Music

Ed. Mario Bois / Paris

Marie-Josèphe Jude piano
Céline Frisch clavecin

Jean-François Heisser
direction et piano

Antonia Contreras
Cante / flamenco

Jérôme Correas baryton
« Don Quichotte »

Chantal Perraud soprano
« Le Truchement »

Eric Huchet ténor
« Maître Pierre »

Orchestre Poitou Charentes

El Amor Brujo

CUADRO PRIMERO 1. Introducción y Escena

Casa de los gitanos. Es de noche. En el suelo, en el centro, hay un brasero encendido. Las dos gitanillas, sentadas en el suelo, echan las cartas. Cada una tiene delante un candil. Fuera, en la noche, se oye lejano el rumor del mar. Una gitana vieja se acerca a la puerta y dice:

(Telón)

GITANA VIEJA ¡Cómo resuena la mar esta noche!

CANDELAS ¡No tendrá que decir ná bueno!

GITANA VIEJA La mar no dice ná, ni bueno ni malo. Suena porque la mueve el viento y habla como los condenaos, sin licencia de Dios.

La vieja pasa y desaparece en el interior de la casa.

CANDELAS *(Echando las cartas)*
Una, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete... ¡Sale mujer rubia! ¡Mujer rubia!...

GITANILLA *(Con alegría, mirando las cartas)*
¡Sale que me quiere!
(Palnoteando)
¡Vendrá! ¡Vendrá!

CANDELAS ¡Ladra un perro en la calle!... ¡Ma agüero!

(Se apaga la luz porque entra un soplo de aire.

L'Amour Sorcier

ACTE 1 Première scène et introduction

Chez les gitans. Il fait nuit. Sur le sol, au milieu de la pièce, un feu a été allumé. Deux gitanes, assises par terre, jouent aux cartes. Chacune d'elles a une lampe à huile posée devant elle. Dehors, dans l'obscurité, on entend le grondement lointain de la mer. Une vieille gitane se dirige vers la porte et dit :

(Rideau)

LA VIEILLE GITANE Écoutez comme la mer murmure ce soir !

CANDELAS Elle ne doit rien présager de bon !

LA VIEILLE GITANE La mer ne prédit rien, ni bien, ni mal. Elle fait du bruit car le vent la remue ; comme le damné, elle parle sans bénédiction de Dieu.

La vieille sorcière passe et disparaît dans la maison.

CANDELAS *(Jouant aux cartes)*
Un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept... Sors, dame rouge ! Dame rouge !...

GITANILLA *(Joyeusement, regardant les cartes)*
Sors et il m'aimera !
(Applaudissant)
Il viendra ! Il viendra !

CANDELAS Un chien aboie dans la rue ! C'est un mauvais présage !

(Une brise éteint le feu.

Love the Magician

ACT I 1st Scene and Introduction

Gypsies' house. It is night-time. On the ground, in the centre of the room there is a lighted fire. Two gypsy girls, seated on the ground, are playing cards. Each one has an oil-lamp in front of her. Outside, in the darkness, you can hear the distant rumble of the sea. An old gypsy woman comes to the door and says:

(Curtain)

OLD GYPSY Hear now the sea is mourning tonight!

CANDELAS It won't have anything good to say!

OLD GYPSY The sea says nothing, neither good nor bad. It makes a noise because it is moved by the wind, like damned, it talks without leave from God.

The old witch passes, and disappears inside the house.

CANDELAS *(Playing cards)*
One, two, three, four, five, six, seven... Come out, red lady! Red lady!

GITANILLA *(Joyfully, watching the cards)*
Come out, and he'll love me!
(Applauding)
He'll come! He'll come!

CANDELAS A dog is barking in the street! It's a bad omen!

(A breeze causes the light to go out.

Der Liebeszauber

AKTE 1 Erste Szene und Einleitung

Bei den Zigeunern. Es ist Nacht. Auf dem Boden, in der Mitte des Raumes, wurde ein Feuer angezündet. Zwei Zigeunerinnen sitzen auf dem Boden und legen Karten. Beide haben eine Öllampe vor sich. Draußen im Dunkeln hört man das ferne Rauschen des Meeres. Eine alte Zigeunerin kommt an die Tür und sagt:

(Vorhang)

ALTE ZIGEUNERIN Hört wie das Meer heute Abend flüstert!

CANDELAS Sie kündigt nichts Gutes an!

ALTE ZIGEUNERIN Das Meer kündigt nichts an, weder Gutes, noch Schlechtes. Es dröhnt weil der Wind es bewegt; wie Verdammt spricht es ohne göttliches Segen!

Die alte Zigeunerin geht und verschwindet in das Haus.

CANDELAS *(spielt Karten)*
Eins, zwei, drei, vier, fünf, sechs, sieben... Komm raus, Rote Dame! Komm raus!...

GITANILLA *(schaut freudig in die Karten)*
Komm raus und er wird mich lieben!
(in die Hände klatschend)
Er wird kommen! Er wird kommen!

CANDELAS Ein Hund bellt auf der Strasse! Das ahnt nichts Gutes!

(Eine Brise löscht das Feuer aus.

Con terror.]
¡Hasta la luz se apaga!
¡Malhaya mi suerte!
(Acerca el cigarrillo a las cartas para seguir viendo.)

Un...dos...tres...cuatro...cinco...seis...siete...
¡Sale que no me quiere!
(Con desaliento)
Un...dos...tres...cuatro...cinco...seis...siete...
¡En este momento, habla con ella de mí... y le dice que
no me quiere ni me ha querido nunca!

(Tirando las cartas con rabia.)

¡Más vale dejarlo!

(Se levanta, se acerca a la candela y canta.)

2. Canción del amor dolido

CANDELAS ¡Ay!
(Con dolor.)
Yo no sé qué siento,
ni sé qué mes pasa,
cuando éste mardito
gitano me farta!
(Acercándose a la candela, con temor.)
Candela que ardes
(Con ira.)
¡Mas arde el infierno
que toita mi sangre
abrasa de celos!
¡Ay!
(Con angustia)
Cuando el río suena
¿qué querrá decir?
¡Ay!
(Con desvarío)
Cuando el fuego abrasa...
Cuando el río suena...

Terrifiée :]
Même le feu s'est éteint !
Je n'ai pas de veine !
(Utilisant sa cigarette pour éclairer ses cartes)

Un... deux... trois... quatre... cinq... six... sept...
Sors et il m'aimera !
(Découragée)
Un... deux... trois... quatre... cinq... six... sept...
En ce moment, elle lui parle de moi... et elle lui dit qu'il
ne m'aime pas et qu'il ne m'a jamais aimée !

(Jetant les cartes par terre de rage)

Je ferais mieux d'abandonner !

(Elle se lève, se dirige vers le feu et commence à chanter.)

2. Chanson d'un Cœur Brisé

CANDELAS Ah !
(souffrant)
Je ne sais ce que je ressens,
ni ce qu'il m'arrive –
mais je sais combien ce maudit gitan
me manque !
(s'approchant de la lampe avec effroi)
Feu qui flambe
(en colère)
L'enfer flambe plus fort
Qui brûle mon sang
De jalousie !
Ah !
(avec angoisse)
Quand la rivière bout
Que veut-elle dire ?
Ah !
(avec amertume)
Pour l'amour d'une autre
Il m'oublie !

Terrified:]
Even the light's gone out!
Wretched luck of mine!
(Using her cigarette to illuminate her cards)

One... two... three... four... five... six... seven...
Come out, and he'll love me!
(Discouraged)
One... two... three... four... five... six... seven...
At this moment, she's talking to him about me... and
telling him that he doesn't love me and never did!

(Throwing the cards down in a rage)

Might as well give up!

(She gets up, comes towards the fire, and starts to sing.)

2. Song of a Broken Heart

CANDELAS Ah!
(in pain)
I don't know what I feel,
Now what is happening to me –
But how I miss
This damned gypsy!
(approaching the lamp with dread)
Fire, that blazes
(angry)
Blazing stronger is the inferno
Which burns my blood
With jealousy
Ah!
(with anguish)
When the river boils
What does it mean?
Ah!
(delirious, raving)
For the love of another
He forgets me!

Erschrocken:]
Sogar das Feuer ist ausgegangen!
Ich habe Pech !
(Sie nimmt ihre Zigarette, um die Karten zu beleuchten.)

Eins... zwei... drei... vier... fünf... sechs... sieben...
Komm raus und er wird mich lieben!
(Entmutigt)
Eins... zwei... drei... vier... fünf... sechs... sieben...
Gerade jetzt spricht sie mit ihm über mich... und sie sagt ihm,
dass er mich nicht liebt und dass er mich nie geliebt hat !

(Sie wirft voller Wut die Karten auf dem Boden).

Am besten sollte ich aufgeben!

(Sie steht auf, geht in Richtung des Feuers und fängt an
zu singen.)

2. Das Lied eines gebrochenen Herzens

CANDELAS Ah!
(leidend)
Ich weiß nicht, was ich fühle,
noch weiß ich, was mit mir geschieht –
aber ich weiß wie sehr ich diesen verfluchten Zigeuner
vermisste!
(näht sich der Lampe mit Schrecken)
Feuer, das brennt
(wütend)
Die Hölle lodert noch mehr
Sie verbrennt mein Blut
Aus Eifersucht!
Ah!
(ängstlich)
Wenn der Fluss rauscht,
was will er sagen?
Ah!
(mit Bitterkeit)
Aus Liebe für eine Andere
Vergisst er mich!

¡Ay!
(con locura)
 Si el agua no mata al fuego,
 a mí el pesar me condena!
 ¡A mí querer me envenena!
(con fuerza)
 ¡A mí me matan las penas!
 ¡Ay!

(Al terminar la canción, dan las doce de la noche.)

3. Sortilegio

CANDELAS *(Con sentido de fatalidad)*
 ¡Las doce!

(Las dos gitanillas se acercan una a la puerta y otra a la ventana y hacen su conjuro. Conjorando a la noche.)

¡Las doce están dando!
 En los brazos de la Virgen María
 su Hijo esta orando...
 Por ello te pido
 oír puerta cerrar,
 niño yorar
 y campana repicar...
 ¡Lo que mi corazón desea mis ojos lo vean!

GITANILLA *(Con alegría.)*
 ¡Vendrá! ¡Vendrá!

CANDELAS *[Apartándose de la ventana con desaliento.]*

¡No ha de venir! ¡Ya sé yo que nos viene!... ¡Para qué
 habré vivió un día más, si no le voy a ver!
(Con resignación.)
 ¡Las doce! ¡De toas maneras, con pena o alegría hay que
 cumplir la que está mandao!

Ah !
(en proie au délire, s'emportant)
 Quand le feu flambe,
 Quand la rivière bout...
(avec démente)
 Si l'eau n'éteint pas la flamme
 Alors le chagrin m'envahira !
 L'amour m'empoisonne !
(violemment)
 La peine me tue !
 Ah !

(A la fin du chant, minuit sonne.)

3. Sortilège

CANDELAS *(Avec un sentiment de fatalité)*
 Minuit !

*L'une des gitanes va à la fenêtre et l'autre à la porte ; elles
 psalmodient dans la nuit*

Il est minuit !
 Dans les bras de la Vierge Marie
 son fils prie...
 Pour lui, je quémande
 d'entendre une porte se fermer,
 un enfant crier
 et une cloche carillonner...
 Que mes yeux puissent voir ce que mon cœur désire !

GITANILLA *(Joyeusement)*
 Il viendra ! Il viendra !

CANDELAS *(S'éloignant de la fenêtre, découragée)*

Il ne viendra pas ! Je sais qu'il ne viendra pas !...
 Comment pourrais-je vivre un jour de plus si je ne dois
 plus le revoir !
(Résignée)
 Douze heures ! De toute façon, que ce soit par souffrance
 ou par plaisir, nous devons faire ce qui nous est destiné.

Ah!
(delirious, raving)
 When the fire blazes,
 When the river boils...
(with madness)
 If the water doesn't kill the flame
 The sorrow will damn me!
 Love is poisoning me!
(violently)
 Grief is killing me!
 Ah!

(At the end of the song midnight strikes.)

3. The Spell

CANDELAS *(With a feeling of fatality)*
 Twelve o'clock!

*One gypsy goes to the window, and the other the door,
 and they chant into the night.*

It's twelve o'clock!
 In the Virgin Mary's arms
 her Son is praying...
 For him I beg
 to hear a door close,
 a child cry
 and a bell chime...
 May my eyes see what my heart desires!

GITANILLA *(Joyfully)*
 He'll come! He'll come!

CANDELAS *(Coming away from the window discouraged)*

He won't come! I know he won't come...! Why should I
 live one more day, if I'm not to see him again!
(Resigned)
 Twelve o'clock! In any case, with pain or with pleasure,
 we have to do what is meant for us.
(With devotion)

Ah!
(außer sich)
 Wenn das Feuer brennt,
 Wenn der Fluss rauscht,
(mit Wahnsinn)
 Wenn das Wasser das Feuer nicht auslöscht,
 dann wird das Leid mich ergreifen!
 Die Liebe vergiftet mich!
(heftig)
 Der Schmerz tötet mich!
 Ah!

(Am Ende des Liedes schlägt es Mitternacht.)

3. Der Zauber

CANDELAS *(Mit Verhängnis)*
 Zwölf Uhr!

*Eine der Zigeunerinnen geht an das Fenster, die Andere
 an die Tür; sie psalmodieren in der Nacht.*

Es ist zwölf Uhr!
 In den Armen der Jungfrau Maria
 betet ihr Sohn...
 Für ihn, bitte ich zuhören,
 wie eine Tür zugeht,
 wie ein Kind schreit
 und wie eine Glocke läutet...
 Dass meine Augen sehen können, was mein Herz verlangt!

GITANILLA *(freudig)*
 Er wird kommen! Er wird kommen!

CANDELAS *(Entfernt sich vom Fenster, entmutigt)*

Er wird nicht kommen! Ich weiss, dass er nicht kommen
 wird!... Wie kann ich einen Tag länger, wenn ich ihn nie
 wieder sehe?
(resigniert)
 Zwölf Uhr! Wir müssen sowieso das machen, wofür wir
 bestimmt sind, sei es aus Leid oder aus Vergnügen.

(Con unción.)
¡Pa que un Debé que esta en el sielo, nos entre de su mano en er día nuevo! Pa que nos lleve por la buena vía... haremos la danza der fin der día.

4. Danza del fin del día

Danza ritual del fuego

(Se acerca de nuevo a la candela y echa en ella un puñado de incienso.)

CANDELAS (Religiosamente.)

¡Incienso santo!
¡Incienso nuevo!
¡Sarga lo malo
y entre lo bueno!

(A medida que sube el humo del incienso, baila Candelas la danza del fin del día.)

CANDELAS & GITANILLA ¡ah! ¡ah!... (etc.)

5. Escena (El amor vulgar)

(Terminada la danza, se oye en la calle un silbido: es el novio de la gitanilla que avisa su llegada.)

GITANILLA (Con alegría)
¡Ya está ahí! ¡Ya está ahí!

(Sale corriendo.) (Copla de amor en la música, sin palabras.)

CANDELAS (Mira salir a la otra gitanilla, se acerca a la ventana. Mira en la noche con desolación.
¡Ná, ná, y siempre ná!)

6. Romance del pescador

(Vuelve al centro de la escena y recita con expresiva monotonía.)

(Avec dévotion)
Celui qui est au paradis nous donne le jour nouveau ! Afin qu'il puisse nous conduire à la vie éternelle... nous allons faire la danse de la fin du jour.

4. Danse de la Fin du Jour

Danse rituelle du Feu

(Une fois de plus, Candelas s'approche du feu et y jette une poignée d'encens.)

CANDELAS (Religieusement.)

Encens sacré !
Encens frais !
Chasse l'esprit malveillant
et apporte le bien !

(Au milieu de la fumée provoquée par l'encens, Candelas danse la Danse de la Fin du Jour.)

CANDELAS & GITANILLA Ah ! Ah !... (etc.)

5. Scène (Amour Vulgaire)

(La danse terminée, nous entendons un sifflement provenant de la rue : c'est l'amoureux de Gitanilla annonçant son arrivée.)

GITANILLA (Joyeusement)
Il est ici ! Il est ici !

(Elle part en courant.) (Chanson d'amour populaire jouée sur une musique sans paroles.)

CANDELAS (Elle regarde l'autre gitane partir et s'approche de la fenêtre. Elle fixe la nuit avec désolation.
Rien, rien et toujours rien !)

6. Histoire du Pêcheur

(Candelas revient au centre de la scène et déclame sur un ton monocorde expressif.)

He who is in heaven gives us the new day! So that he may lead us to everlasting life... we will do the dance of day's end.

4. Dance of Day's End

Ritual Fire Dance

(Candelas comes to the fire again, and throws into it a fistful of incense.)

CANDELAS (Religiously)

Holy incense!
Fresh incense!
Cast out the evil
and bring in the good!

As the smoke rises from the incense, Candelas dances the Dance of Day's End.

CANDELAS & GITANILLA Ah! Ah!... (etc.)

5. Scene (Common Love)

(The dance over, we hear a whistle from the street: it is Gitanilla's lover announcing his arrival.)

GITANILLA (Joyfully)
He's her! He's her!

(Se leaves at a run.) (Popular love song played in the music without words.)

CANDELAS (She watches the other gypsy leave, and goes to the window. She looks into the night with desolation. Nothing, nothing, and still nothing!)

6. The Story of the Fisherman

(Candelas comes back to centre stage, and recites in an expressive monotone.)

(mit Hingabe)

Derjenige, der im Paradies ist, gib uns den neuen Tag! Damit er uns zum ewigen Leben führen kann... wir werden den Tanz vom Ende des Tages machen.

4. Tanz vom Ende des Tages

Ritueller Tanz des Feuers

(Noch einmal nähert sich Candelas dem Feuer und wirft eine Handvoll Weihrauch hinein.)

CANDELAS (andächtig.)

Heiliger Weihrauch!
Frischer Weihrauch!
Treibe den bösen Geist heraus
und bringe den Guten herein!

Mitten im Rauch des Weihrauches tanzt Candelas den Tanz vom Ende des Tages.

CANDELAS & GITANILLA Ah! Ah! ... (usw.)

5. Szene (Gewöhnliche Liebe)

(Der Tanz ist vorbei, man hört ein Pfeifen von der Strasse kommend: es ist der Liebhaber von Gitanilla, der seine Ankunft ankündigt.)

GITANILLA (freudig)
Er ist da! Er ist da!

(Sie rennt aus dem Zimmer.) (Die Musik eines Volksliedliedes wird ohne Text gespielt.)

CANDELAS (Sie blickt auf die andere Zigeunerin und nähert sich dem Fenster. Sie starrt in die Nacht mit Verzweiflung. Nichts, nichts und immer noch nichts!)

6. Die Romanze vom Fischer

(Candelas kehrt zu der Mitte des Raumes zurück und spricht mit einem expressiven monochorden Ton.)

CANDELAS Por un camino iba yo buscando la dicha mía: lo que mis sacais miraron mi corasón no lo orvía. Por la vereia iba yo. A cuantos le conocían-¿le habéis visto? –preguntaba, y nadie me respondía. Por el camino iba yo y mi amor no parecía. Er yanto der corasón por er rostro me caía. La vereia se estrechaba y er día se iba acabando. A la oriyita der rió estaba un hombre pescando. Mientras las aguas corrían iba el pescador cantando: ¡No quiero apresar los pececillos der río; quiero hallar un corasón que se me ha perdió!

-Pescador que estás pescando, si has perdido un corasón, a mí me lo están robando a traición. El agua se levanto al oír hablar de penas de amantes y dijo con ronca voz: ¡Pescador y caminante, si sufris los dos, en er monte hay una cueva, en la cueva hay una bruja que sabe hechisos de amor! Idla a buscar que ella remedio os dará! Esto dijo er río, esto habrá que haser... ¡A la cueva de la bruja tengo de acudir! ¡Si ella no me da er remedio me quiero morir!

7. Intermedio

(Pantomima)

CUADRO SEGUNDO 8. Introducción (El Fuego fatuo)

La cueva de la bruja. Es de noche: la cueva está sola y oscura, pero en el fondo se ve un camino de montaña con chumberas y malezas iluminado por la luz de la luna. Al levantarse el telón, salta del suelo un fuego fatuo y recorre la cueva en danza fantástica, paseándose en el aire, por el suelo, por los muros, etc.

(En la orquesta se dibuja el motivo del fuego fatuo, que después ha de formar la danza.)

CANDELAS J'ai marché le long d'une route à la recherche de mon amour ; ce que mes yeux ont vu, mon cœur ne pourrait l'oublier. Le long d'un chemin je suis allée. A ceux qui le connaissent j'ai demandé, « L'avez-vous vu ? » - et personne ne me répondit. Le long d'un chemin je suis allée et mon amour ne vis point. La douleur de mon cœur pouvait se lire sur mon visage. Le chemin se rétrécissait et le jour se terminait. Un homme pêchait au bord d'une petite rivière. Alors que les eaux ruisselaient devant l'homme, celui-ci chantait, « Je ne veux pas arracher les petits poissons de leur rivière. Je veux attraper un cœur qui m'a échappé ! »

« Pêcheur qui pêche, si tu as perdu un cœur, le mien m'a été traîtreusement dérobé ! » L'eau, entendant le récit des souffrances des amoureux, se manifesta et dans un grondement dit : « Pêcheur et voyageuse : si tous deux vous souffrez, dans la montagne se tient une grotte et dans celle-ci s'y trouve une sorcière qui connaît des sortilèges d'amour ! Allez la voir et elle vous donnera un remède ! » Ainsi parla la rivière et ainsi il en sera... A la grotte de la sorcière je me rends ! Si elle ne peut me donner de remède alors je préfère mourir !

7. Entracte

(Pantomime)

ACTE II 8. Introduction (Le Feu Follet)

A la grotte de la sorcière. Il fait nuit : la grotte est vide et sombre, mais par derrière, à peine visible, se trouve un sentier de montagne, entouré de figuiers de Barbarie et de buissons épineux, éclairé par la lumière de la lune. Au moment où le rideau se lève, un Feu Follet sort subitement de terre et se met à circuler autour de la grotte dans une danse fantastique, voyageant dans l'air, frôlant le sol, les murs, etc.

(L'orchestre esquisse la chanson principale du Feu Follet qui représentera plus tard la danse.)

CANDELAS I walked along a road looking for my love; what my eyes saw my heart could not forget. Along the path I went. To those who knew him I asked, 'Have you seen him?' – and no one answered me. Along the path I went and my love I did not see. The cry of my heart could be seen on my face. The path became narrower and the day was ending. On the bank of a little river a man was fishing. While the waters flowed past the man was singing, 'I don't want to pluck little fishes from the river. I want to catch a heart that has been lost to me!' 'Fisherman who is fishing, if you have lost a heart, mine has been treacherously stolen!' The water, on hearing the talk of lovers' pain, rose up, and with a roar said: Fisherman and traveller: if you are both in pain, in the mountain there is a cave, and in the cave is a witch who has spells for love! Go and find her and she'll give you a remedy!' This the river said, and this has to happen... To the witch's cave I go! If she cannot give me remedy than I want to die!

7. Interval

(Pantomime)

ACT II 8. Introduction (The Will-o'-the-Wisp)

The witch's cave. It is night-time : the cave is empty and dark, but in the back of it just visible is a mountain path with prickly pears and scrub, lit by the light of the moon. As the curtain goes back, a Will-o'-the-Wisp jumps from the ground, and runs around the cave in a fantastic dance, travelling through the air, along the ground, against the walls, etc.

(The orchestra sketches the Will-o'-the-Wisp theme, which will later make up the dance.)

CANDELAS Auf einem Weg ging ich dahin auf der Suche nach meiner Liebe; was meine Augen sahen, das vergaß mein Herz nicht. Auf dem Pfad ging ich dahin. Alle, die ihn kannten, fragte ich: „Habt ihr ihn gesehen?“ – und niemand antwortete mir. Auf dem Weg ging ich dahin, und meine Liebe fand ich nicht. Der Schmerz meines Herzen las man in meinem Gesicht. Der Pfad wurde schmaler und der Tag neigte sich. Am Ufer eines kleinen Flusses angelte ein Mann. Sowie das Wasser vor ihm dahinfließ, sang er: „Ich möchte nicht die Fischchen des Flusses fangen. Ich möchte ein Herz finden, das ich verloren habe!“

„Fischer, der du fischst, wenn du ein Herz verloren hast, mir wurde er verräterisch gestohlen!“ . Das Wasser schwoll an, als es vom Liebesschmerz sprechen hörte und sagte mit tiefer Stimme: „ Fischer und Wanderin, wenn ihr beide leidet, in den Bergen gibt es eine Höhle, in der eine Hexe lebt, die die Zauberkünste der Liebe versteht! Geht sie suchen, und sie wird euch Linderung geben!“

So sprach der Fluss, so wird es sein... Zur Höhle der Hexe eile ich! Wenn sie mir keine Linderung verschafft, so möchte ich lieber sterben!

7. Intermezzo

(Pantomime)

AKTE II 8. Einleitung (dar Irrlicht)

In der Hexenhöhle. Es ist Nacht: die Höhle ist leer und dunkel, aber im Hintergrund kann man einen Bergweg sehen, der von Feigenbäumen und Dornbüschen umgeben und vom Mondlicht erleuchtet ist. Im Moment wo der Vorhang hochgeht taucht plötzlich ein Irrlicht von der Erde empor und fängt an durch die Höhle in einem fantastischen Tanze zu kreisen, fliegt in die Luft, streift den Boden, die Wände, usw.

(Der Orchester deutet das Lied des Irrlichts an, dass später den Tanz präsentieren wird.)

9. Escena (El terror)

Aparece en el sendero Candelas, la gitanilla enamorada; llega al umbral de la cueva, llama tres veces, nadie responde; entra temerosa. Al acercarse la gitana a la entrada de la cueva, el fuego fatuo se esconde en un rincón, en el cual están reunidos los amuletos e instrumentos mágicos de la bruja.

CANDELAS (Entrando temerosa y mirando en derredor.)

¿No hay nadie en la cueva?

(Con un poco de temor, como si se asustase de su misma voz.)

¡Nadie me responde!

¿Será que la bruja

sale por la noche

en busca der mengue

jineta en su escoba por la chimenea?...

¡Ay, Jesús me varga!

¡Qué miedo me entra!

(Mira en derredor y adelanta despacio por la cueva, acercándose al rincón de los encantos.)

¡No hay nadie... estoy sola!...

¡Esta es la candela!...

¡Este es el manojo de la malas yerbas!...

(Al nombrar los objetos, extiende la mano para tocarlos, pero retrocede siempre sin atreverse. Miedo un poco cómico.)

¡Este es el lagarto!...

¡Esta es la redoma encantá,
donde el agua que sabe el secreto
de toas las vidas esta aprisioná!

(Va de un lado a otro volviendo siempre, como invenciblemente atraída, al rincón de los encantos.)

9. Scène (La terreur)

Candelas apparaît sur le sentier, la jeune gitane qui se languit d'amour arrive à l'entrée de la grotte, appelle trois fois mais personne ne répond. Elle entre, apeurée. Tandis que la gitane approche de l'entrée de la grotte le Feu Follet se cache dans le coin de la caverne où se trouvent les sortilèges, et les potions magiques de la sorcière.

CANDELAS (Entrant, pleine d'appréhension
et jetant un coup d'œil autour d'elle.)

N'y a-t-il personne dans la grotte ?

(un peu effrayée, comme craignant sa propre voix.)

Personne ne me répond !

Se pourrait-il que la sorcière

sorte la nuit

sur son balai

par la cheminée à la recherche du démon ?

Ah, Seigneur, protège-moi !

Comme je suis terrifiée !

(elle regarde autour d'elle et avance lentement à l'intérieur de la grotte s'approchant du coin aux charmes magiques.)

Il n'y a personne ici !... Je suis seule !...

Oh ! La bougie !

Et là, la poignée d'herbes !...

'Alors qu'elle cite ces objets, elle tend la main pour les toucher mais à chaque fois elle la retire sans oser aller plus loin. C'est assez comique.)

Oh !, le lézard !...

et là, la fiole magique

où l'eau qui détient le secret

de la vie est emprisonnée !

(elle va-et-vient se retournant à chaque fois comme irrésistiblement attirée par le coin contenant les charmes magiques.)

9. Scene (The Terror)

Candelas appears on the path, The love-sick young gypsy girl arrives at the threshold of the cave, calls three times, but no one answers. She enters, afraid. As the gypsy girl approaches the entrance to the cave the Will-o'-the-Wisp hides in the corner of the cave that holds the witch's charms and magic potions.

CANDELAS (Entering, fearful, and looking about her.)

Is there nobody in the cave?

(a little fearful, as if afraid of her own voice.)

Nobody answers me!

Could it be that the witch

goes out at night

on her broomstick up the chimney,

looking for the devil on horseback?

Ah, Lord protect me!

How terrified am I!

(she looks around her and advances slowly into the cave, approaching the corner with the magic charms.)

There is nobody here!... I am all alone!...

This is the candle!

This is the handful of herbs!...

As she names these objects, she reaches out her hand to touch them, but each time she pulls back without daring to. This is quite comical.

This is the lizard!...

This is the magic phial,

where the water that holds the secret

of all life is imprisoned!

(she goes from one side to the other returning each time, as if irresistibly drawn to the corner containing the magic charms.)

9. Szene (das Terror)

Candelas erscheint auf dem Weg, die junge liebeskranke Zigeunerin nähert sich der Höhle, ruft dreimal doch niemand antwortet. Sie tritt ein, verängstigt. Während die Zigeunerin dem Eingang der Höhle näher kommt, versteckt sich das Irrlicht in einer Ecke der Höhle wo sich Zaubereien und Zauberge tränke der Hexe befinden.

CANDELAS (Sie kommt herein voller Furcht und wirft einen Blick um sich.)

Ist jemand in der Höhle?

(ein wenig erschrocken, so als ob sie ihre eigene Stimme fürchtete.)

Niemand antwortet!

Kann es sein,

dass die Hexe in der Nacht

auf ihrem Besen durch den Kamin rausfliegt

und den Dämon verfolgt?

Ah, Herr, schütze mich!

Wie ist mir doch so bange!

(sie schaut um sich [und geht langsam bis ins Innere der Höhle, in die Nähe der Zaubermittel.)

Es ist niemand hier!... Ich bin alleine!...

Oh! Die Kerze!

Und da, eine Handvoll Kräuter!...

Während sie diese Objekt nennt, streckt sie die Hand aus, um sie zu berühren zieht sie aber jedes Mal zurück, ohne weiter zu wagen. Es schaut ziemlich witzig aus.

Oh! Die Eidechse!...

Und da, eine Zauberflasche,

dessen Wasser das das Geheimnis

des Lebens gefangen hält!

(sie geht hin und her und dreht sich immer wieder zu der Ecke, als ob sie unwiderstehlich von den Zaubermittel angezogen wird.)

¡No hay nadie... estoy sola!...
 ¡Si yo me atreviera...
 haría el conjuro que al diablo callas desata la lengua!...
 ¡No hay nadie...
 estoy sola!...
 ¡Si yo me atreviera!...
Se acerca con cierta resolución al rincón de los encantos y, cerrando los ojos, pone la mano sobre la redoma encantada. Un rumor sordo, como de trueno, demuestra la irritación del espíritu de la cueva, y el Fuego fatuo, que es su representante, salta del rincón en que está escondido y quiere lanzarse sobre la gitana profanadora. Candelas, espantada por el rumor, abre los ojos, y al ver el Fuego fatuo, más espantada aún, retrocede.

CANDELAS ¡Ah!... Es er fuego fatuo,
 Espíritu y rey de la cueva,
 que quiere vengarse de mí...
 ¡No te acerques!
 (Huyendo).
 ¡Fuego del infierno que las almas quemas!

10. Danza del Fuego fatuo (Danza del terror)

Danza frenéticamente huyendo del Fuego (fatuo) que la persigue: se aparta con terror, salta, se retuerce; por fin, de la misma desesperación saca alientos para lanzarse a perseguirlo: naturalmente, el Fuego fatuo huye y, saliendo por la boca de la cueva, se desvanece en la deslumbrante luz de la luna. Candelas se apoya rendida en el quicio de la entrada y da un suspiro de descanso. Después canta la canción del Fuego fatuo.

11. Interludio (Alucinaciones)

Il n'y a personne ici !... Je suis tout seule !...
 Si seulement j'osais,
 je prononcerais la formule magique qui délie la langue au démon !...
 Il n'y a personne ici !...
 Je suis toute seule !...
 Si seulement j'osais !...
Elle s'approche avec détermination du coin aux sortilèges et fermant les yeux, pose la main sur la fiole magique. Un murmure étouffé, tel le tonnerre, trahit la désapprobation de l'esprit de la grotte, et le Feu Follet va se jeter sur la gitane irrévérencieuse. Candelas, effrayée par le grondement de la grotte, ouvre les yeux et, encore plus terrifiée en voyant le Feu Follet, recule.

CANDELAS Ah !... Le Feu Follet !
 Esprit et roi de la grotte
 qui veut se venger de moi...
 Ne t'approche pas !
 (Se sauvant)
 Feu d'enfer qui brûle les âmes !

10. Danse du Feu Follet (Danse de Terreur)

Candelas danse frénétiquement dans une tentative d'échapper au Feu Follet qui la poursuit : elle s'éloigne de terreur, saute, se tord dans tous les sens et tourne sur elle-même ; à la fin, complètement désespérée, elle souffle aussi fort qu'elle peut pour essayer de s'en débarrasser ; naturellement le Feu Follet s'enfuit et, se précipitant hors de la grotte, disparaît dans la lumière aveuglante de la lune. Candelas, éreintée, s'appuie contre l'entrée de la grotte et soupire d'épuisement. Ensuite, elle chante la chanson du Feu Follet.

11. Interlude (Hallucinations)

There's nobody here!... I am all alone!...
 If only I dared,
 I would do the spell that loosens the devil's tongue!...
 There's nobody here!...
 I am all alone!...
 If only I dared!...
She approaches with some resolve the corner containing the magic charms, and, closing her eyes, puts her hand on the magic phial. A dull murmur, like thunder, betrays the disapproval of the spirit of the cave, and the Will-o'-the-Wisp, which represents it jumps out of the corner it was hiding in and goes to throw itself on the irreverent gypsy girl. Candelas, frightened by the cave's growl, opens her eyes, and more terrified still on seeing the Will-o'-the-Wisp, backs away.

CANDELAS Ah!... It's the will-o'-the-Wisp.
 Spirit and king of the cave,
 who wants to avenge himself on me...
 Don't come close!
 (Running away)
 Fire of hell that burns souls!

10. Dance of Will-o'-the-Wisp (Dance of Terror)

Candelas dances frenetically in an attempt to escape the Will-o'-the-Wisp that is pursuing her: she pulls away in terror, jumps, twists and turns; at the end, through pure desperation she blows as hard as she can to try to put it out; naturally the Will-o'-the-Wisp flees, and, rushing out of the cave, disappears into the dazzling light of the moon. Candelas, worn out, leans against the entrance to the cave for support, and gives a sigh of exhaustion. Then she sings the song of the Will-o'-the-Wisp.

11. Interlude (Hallucinations)

Es ist niemand hier!... Ich bin alleine!...
 Wenn ich es nur wagte,
 würde ich den Zauberspruch sagen, der die Zunge des Teufels löst!...
 Es ist niemand hier!...
 Ich bin alleine!...
 Wenn ich es nur wagte!...
Sie nähert sich mit Entschlossenheit der Ecke mit den Zaubermitteln, schließt die Augen und legt die Hand auf die Zauberflasche. Ein gedämpftes Grollen, wie ein Donner, verrät die Missbilligung des Höhlengeistes und das Irrlicht wirft sich auf die respektlose Zigeunerin. Candelas, erschrocken durch den Grollen der Höhle, öffnet die Augen und umso mehr erschrocken als sie das Irrlicht sieht, tritt sie zurück.

CANDELAS Ah!... Das Irrlicht!
 Der Geist und König der Höhle,
 der sich rächen will...
 Komm nicht näher!
 (fliehend)
 Höllenfeuer, das die Seelen verbrennt!

10. Tanz vom Irrlicht (Tanz des Terrors)

Candelas tanzt frenetisch, um dem Irrlicht, das sie verfolgt, zu entweichen; sie entfernt sich mit Schrecken, springt, krümmt sich und dreht sich; schließlich bläst sie so stark wie möglich in seine Richtung, in der Veruschung sich von ihm zu befreien; natürlich entkommt das Irrlicht, stürmt nach draussen und verschwindet im grellen Mondlicht. Candelas, ermüdet, lehnt sich an den Eingang der Höhle an und seufzt aus Erschöpfung. Dann singt sie das Lied vom Irrlicht.

11. Interludium (Halluzination)

12. Canción del Fuego fatuo

CANDELAS ¡Ah!
[con anima]
 Lo mismo que er fuego fatuo,
 Lo mismo es er queré.
 Lo mismo que er fuego fatuo,
 Lo mismo es er queré.
 Le juyes y te persigue,
 Le yamas y echa a corré.
 ¡Lo mismo que er fuego fatuo,
 lo mismo es er queré!

Nace en las noches de agosto,
 cuando aprieta el calor.
 Nace en las noches de agosto,
 cuando aprieta el calor.
 Va corriendo por los campos
 en busca de un corazón...
 ¡Lo mismo que er fuego fatuo,
 lo mismo es el amor!

¡Malhaya los ojos negros
 que le alcanzaron a ver!
 ¡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!

(Terminada la canción del Fuego fatuo, adelanta y dice:)

CANDELAS ¡Er fuego fatuo desapareció!
 ¡En la luz de la luna se desvaneció!
 ¡La cueva es mía! ¡Vamo a ver si
 venso la mal suerte
 con la brujería!

(Interludio)

12. Chanson du Feu Follet

CANDELAS Ah !
[avec émotion]
 L'amour
 Est semblable au Feu Follet.
 L'amour
 Est semblable au Feu Follet.
 Tu le fuis et il te poursuit,
 Tu l'appelles et il se sauve.
 L'amour
 Est semblable au Feu Follet.

Il est né lors des nuits d'août
 Quand la chaleur est insupportable.
 Il est né lors des nuits d'août
 Quand la chaleur est insupportable.
 Il court à travers la campagne
 à la recherche d'un cœur...
 L'amour
 Est semblable au Feu Follet.

Maudits soient les yeux sombres
 qui peuvent le voir !
 Maudits soient les yeux sombres
 qui peuvent le voir !
 Maudit soit le cœur triste qui voulait se consumer
 dans sa flamme !
 L'amour
 Est semblable au Feu Follet.

(La chanson terminée, Candelas s'avance et dit :)

CANDELAS Le Feu Follet a disparu !
 Dans la lumière de la lune il a disparu !
 La grotte m'appartient !
 Voyons si je peux rompre le mauvais sort
 par des sortilèges !

(Interlude)

12. Song of the Will-o'-the-Wisp

CANDELAS Ah!
[with feeling]
 Just like the Will-o'-the-Wisp
 Is love.
 Just like the Will-o'-the-Wisp
 Is love.
 You flee from it and it pursues you,
 You call it, and it runs away.
 Just like the Will-o'-the-Wisp
 Is love.

It is born in August nights
 When the heat bears down.
 It is born in August nights
 When the heat bears down.
 It runs through the countryside
 looking for a heart...
 Just like the Will-o'-the-Wisp
 Is love.

Damned are the dark eyes
 that can see it!
 Damned are the dark eyes
 that can see it!
 Damned is the sad heart that wanted to burn
 in its flame!
 Just like the Will-o'-the-Wisp
 Is love.

(The song over, Candelas steps forward and says:)

CANDELAS The Will-o'-the-Wisp disappeared!
 In the light of the moon it disappeared!
 The cave is mine!
 Let us see if I can beat bad luck
 with witchcraft!

(Interlude)

12. Lied vom Irrlicht

CANDELAS Ah!
[mit Gefühl]
 Die Liebe
 Ist wie das Irrlicht
 Die Liebe
 Ist wie das Irrlicht
 Du fliehst vor ihr und sie verfolgt dich,
 Du ruft sie und sie läuft fort.
 Die Liebe
 Ist wie das Irrlicht.

Sie entsteht in den Augustnächten,
 wenn die Hitze unerträglich ist.
 Sie entsteht in den Augustnächten,
 wenn die Hitze unerträglich ist.
 Sie läuft über die Felder
 auf der Suche nach einem Herzen...
 Die Liebe
 Ist wie das Irrlicht.

Verdammt die dunklen Augen,
 die sie sehen!
 Verdammt die dunklen Augen,
 die sie sehen!
 Verdammt das traurige Herz,
 das in seiner Flamme brennen wollte!
 Die Liebe
 Ist wie das Irrlicht.

(Am Ende des Liedes tritt Candelas hervor und sagt:)

CANDELAS Das Irrlicht ist verschwunden!
 Es ist im Mondlicht verschwunden!
 Die Höhle gehört mir!
 Wir werden sehen, ob ich den bösen Schicksal durch
 Zauberei brechen kann!

(Interludium)

Se acerca resueltamente al rincón de los encantos, y apoderándose de la redoma encantada derrama parte del agua sobre el fuego y hace el conjuro. La música indica la parte cantada y la parte recitada. Desde que ella coge la redoma, va oscureciendo, porque se supone que se pone la luna antes del amanecer. En cuanto después aparece el Gitano, van apareciendo en el cielo las primeras claridades del alba para que amanezca al fin del cuadro.

13. Conjuro para reconquistar el amor perdido

CANDELAS (*chuchoté*)
¡Por Satanás! ¡Por Barrabás!
¡Quiero que el hombre
que me ha orvidao me venga a buscar!
¡Cabeza de toro,
ojos de león!...
¡Mi amor esta lejos...
que escuche mi voz!
(*Con ansiedad.*)
¡Que venga, que venga!
¡Por Satanás! ¡Por Barrabás!
¡Quiero que el hombre
que me quería me venga a buscar!
¡Elena, Elena,
hija de rey y reina!...
Que no pueda parar ni sosegar,
ni en cama acostao
ni en silla sentao...
hasta que a mi poder
venga a parar!

¡Que venga! ¡Que venga!

¡Por Satanás! ¡Por Barrabás!
¡Quiero que el hombre
que me ha engañao me venga a buscar!
Me asomé a la puerta al salir el sol...
Un hombre vestío de colorao pasó...
Le he preguntao,

Candelas s'approche du coin aux charmes magiques, et s'emparant de la fiole enchantée, vide une partie de son contenu sur le feu et invente de toutes pièces la formule magique. La musique indique la partie déclamée et la partie chantée. Dès l'instant où elle prend la fiole, la grotte s'assombrit, apparemment parce que la lune se couche avant que le soleil ne pointe. Dès que la gitane apparaît, les premières lueurs de l'aube percent dans le ciel, si bien que le soleil pointe pleinement à la fin de l'Acte.

13. Sortilège pour reconquérir l'Amour Perdu.

CANDELAS (*dans un soupir*)
Par Satan ! Par Barrabas !
Je veux que l'homme
qui m'a oublié vienne ici !
Tête de taureau,
yeux de lion !...
Mon amour est loin...
faites qu'il entende ma voix !
(*anxieusement*)
Faites qu'il vienne ! Faites qu'il vienne !
Par Satan ! Par Barrabas !
Je veux que l'homme
qui m'a aimée vienne ici !
Hélène, Hélène,
fille du roi et fille de la reine !...
Faites qu'il n'ait ni calme, ni repos,
ni ne dorme au lit,
ni ne s'asseye sur une chaise
tant qu'il n'est pas
en mon pouvoir !

Faites qu'il vienne ! Faites qu'il vienne !

Par Satan ! Par Barrabas !
Je veux que l'homme
qui m'a déçue vienne ici !
Je suis arrivée à la porte tandis que le soleil pointait...
un homme habillé en rouge passa à côté de moi...
je lui ai demandé

Candelas approaches the corner with magic charms, and taking the magic phial she empties part of the liquid on the fire and weaves the spell. The music indicates the part that is recited and the part that is sung. From the moment she picks up the phial it becomes darker, supposedly because the moon is setting before the sun comes up. As soon as the gypsy appears, the first lights of dawn appear in the sky, so that the sun comes up full at the end of the Act.

13. Spell to Reconquer Lost Love

CANDELAS (*in a whisper*)
By Satan! By Barrabas!
I want the man
who forgot me to come for me!
Bull's head,
lion's eyes!...
My love is far away...
let him hear my voice!
(*anxiously*)
Let him come! Let him come!
By Satan! By Barrabas!
I want the man
who loved me to come for me!
Helen, Helen,
king's daughter and queen's daughter!...
Let him have neither calm nor rest,
neither sleep in bed
nor sit in chair,
until he is
in my power!

Let him come! Let him come!

By Satan! By Barrabas!
I want the man
who deceived me to come for me!
I showed up at his door as the sun came up...
a man dressed in a red passed by...
I asked him,

Candelas nähert sich den Zaubermitteln, greift das Zauberfläschchen, leert einen Teil seines Inhaltes in dem Feuer und erfindet einen neuen Zauberspruch. Die Musik zeigt, welcher Teil gesprochen, und welcher Teil gesungen wird. Im selben Moment wo sie die Flasche nimmt wird die Höhle dunkler, anscheinend weil der Mond untergeht bevor die Sonne aufgeht. Sobald die Zigeunerin erscheint sieht man den ersten Tagesschimmer, und am Ende des ersten Aktes ist die Sonne vollkommen sichtbar.

13. Schwur, um die verlorene Liebe zurückzugewinnen.

CANDELAS (*Mit einem Seufzer*)
Bei Satan! Bei Barrabas!
Ich will, dass der Mann,
der mich vergessen hat, zu mir kommt!
Kopf eines Stieres,
Augen eines Löwen!...
Meine Liebe ist weit fort...
Er möge meine Stimme hören!
(*unruhig*)
Er soll kommen, er soll kommen!
Bei Satan, bei Barrabas!
Ich will, dass der Mann,
der mich liebte, zu mir kommt!
Helena, Helena,
Tochter von König und Königin!...
Er soll nicht rasten können,
noch Ruhe finden,
weder im Bett liegen,
noch auf dem Stuhl sitzend...
Bis er in meinen Händen ist!

Er soll kommen! Er soll kommen!

Bei Satan! Bei Barrabas!
Ich will, dass der Mann,
der mich betrogen hat,
zu mir kommt!
Ich kam an die Tür
und bei Tagesanbruch...

y me ha contestao
que iba con los cordeles
de los siete ahorcaos...
Y yo le he dicho:
¡Que venga, que venga!
¡Pajarito blanco que en el viento
viene volando!...
¡Que venga, que venga!
¡Entro y convengo en el pacto!

(Rompe la redoma contra el suelo.)

¡Pa que venga! ¡Pa que venga! ¡Pa que venga!
¡Por Satanás! ¡Por Barrabás!
¡Quiero que el hombre que era mi
vía me venga a buscar!

*(Se oye como respuesta de los poderes infernales, ruido
de cadenas arrastradas, y oscurece por completo.)*

¡Ah... ruido de cadenas arrastras!
¡Er diablo anda en esto!

14. Escena (El amor popular)

*Se oye música misteriosa y suave: el amor se acerca:) se
ve brillar en la sombra un punto rojo: es la lumbre del
cigarro del amante que se va acercando por la senda
oscura; a medida que el gitano se acerca, el canto de
amor (música) va acercándose a lo popular. De pronto
desaparece la luceilla: es que el cigarro del amante que
viene se ha apagado. Candelas ve la luz, se acerca a la
entrada de la cueva, y a pesar de la oscuridad reconoce al
galán. Entonces se aparta con júbilo y maliciosa alegría,
pensando en la "broma pesada" que piensa dar al
ingrato. El se detiene a la entrada de la cueva.*

CANDELAS (Viéndole acercarse.)

et il m'a répondu
qu'il se sentait comme les cordes
qui pendent sept personnes...
et je lui ai demandé :
Fais qu'il vienne ! Fais qu'il vienne !
Petit oiseau blanc qui va voler
dans le vent !...
Fais qu'il vienne !
Je conclus ce pacte et je le respecterai !

(Elle brise la fiole sur le sol.)

Pour le faire venir ! Pour le faire venir ! Pour le faire venir !
Par Satan ! Par Barrabas !
Je veux que l'homme de ma vie
viene ici !

*(Les puissances malfaisantes montrent leur accord par le
cliquetis de chaînes et par une obscurité totale.)*

Oh... le bruit des chaînes !
Le diable y est pour quelque chose !

14. Scène (Amour Ordinaire)

*On entend une douce musique mystérieuse : l'être
aimé approche], dans l'obscurité on distingue un point
rouge. C'est le bout du cigare de l'amoureux tandis
qu'il s'approche du sentier sombre ; comme le gitan se
rapproche, la musique devient plus d'un genre populaire
(folk). Soudaine, la petite lumière disparaît : le cigare de
l'amoureux s'est éteint. Candelas voit la lumière, se dirige
vers l'entrée de la grotte et malgré l'obscurité reconnaît
le jeune homme. Elle s'éloigne alors triomphalement avec
une joie malicieuse, pensant à « l'excellente farce » qu'elle
est sur le point de jouer au misérable scélérat. Il s'arrête à
l'entrée de la grotte.*

CANDELAS (Le voyant s'approcher.)

and he said
he felt like the ropes
that hanged seven people...
And I said to him;
Let him come! Let him come!
Little white bird that
comes flying in the wind!...
Let him come! Let him come!
I enter into the pact and I honour it!

(She breaks the phial on the floor.)

To make him come! To make him come! To make him
come! By Satan! By Barrabas!
I want the man who was my life
to come for me!

*(The powers of evil show their agreement in the clanging
chains, and total darkness.)*

Oh... the sound of clanging chains!
The devil has a part in this!

14. Scene (Ordinary love)

*A soft mysterious music can be heard: the loved one is
getting closer in the darkness a tiny red spot can be seen.
It is the tip of the lover's cigar as he approaches along the
dark path; as the gypsy gets closer the music becomes
more like popular (folk) music. Suddenly the little light
disappears: the lover's cigar has gone out. Candelas sees
the light, goes to the entrance to the cave, and despite
the darkness recognizes the young man. Then she moves
away triumphantly, with malicious joy, thinking about the
'excellent joke' that she is about to play on the ungrateful
wretch. He stops at the entrance to the cave.*

CANDELAS (Seeing him approach.)

ging ein rot gekleideter Mann vorbei
Ich habe ihn gefragt
Und er hat mir geantwortet
Dass es ihm wie den Stricken der sieben Erhängten ging
Und ich habe ihm gesagt:
Er soll kommen! Er soll kommen!
Kleiner weißer Vogel, der im Wind fliegen wird!...
Er soll kommen!
Ich nehme den Pakt an und werde ihn einhalten!

(Sie zerstört das Fläschchen auf dem Boden.)

Damit er kommt! Damit er kommt! Damit er kommt!
Bei Satan! Bei Barrabas!
Ich will, dass der Mann meines Lebens,
zu mir kommt!

*(Die Mächte des Zaubers zeigen ihre Abstimmung durch
das Gerassel der Ketten und durch eine vollkommene
Finsternis.)*

Oh... das Gerassel der Ketten!
Der Teufel spielt bestimmt eine Rolle!

14. Szene (Alltägliche Liebe)

*Man hört eine sanfte mysteriöse Musik; der Verliebte
kommt heran, im Dunkel kann man einen roten Punkt
sehen. Das ist der Stummel der Zigarre des Verliebten
während er den dunklen Weg entlang geht. Mittlerweile
wird die Musik immer mehr zur Volksmusik. Plötzlich
verschwindet dieses Licht: die Zigarre des Verliebten
ist ausgegangen. Candelas sieht das Licht, kommt
zum Eingang und erkennt den jungen Mann trotz der
Finsternis. Sie weicht triumphal und freudig ab, und denkt
an den „kostbaren Scherz“ den sie dem undankbaren
Schurken machen wird. Er hält am Eingang der Höhle an.*

CANDELAS (Sieht, wie er näher kommt.)

¡El es!... Su suerte lo trae. ¡Ahora
vas a ver tú lo que es bueno!

GITANO *A la entrada de la cueva*

¡A la pá e Dió!

CANDELAS *(Desde el fondo de la cueva, cambiando la voz.)*

¡Er vaya contigo, caminante!

GITANO ¿Hay algún arma güena que ma quiá dar candela
pa ensedé er sigarro?

CANDELAS *(Aparte)*

¿Candela pides pa ensendé er sigarro? ¡Pa abrasarte el
arma te la daría yo!

(Con la voz cambiada.)

¡Entra y tómalala!

*(Entra el gitano sin verla, se acerca a la lumbre y enciende
el cigarro.)*

GITANO Dios se lo pague. Quear con Dios.

CANDELAS Prisa llevas, gitano.

GITANO Voy de camino.

CANDELAS Tos vamos de camino en este mundo: la
gracia está en que al fin de la vereas nos aguarde arguien.

GITANO Sí que hay unos osillos negros que
me parece que van a alegrarse argo ar verme a mí llegar.

CANDELAS Pos me parece a mí que esta noche van a
tardar un rato en alegrarse.

GITANO ¿Por qué dice usted eso?

C'est lui !... Sa propre destinée l'a amené ici !
Maintenant, tu vas voir ce que tu vas voir !

GITANO *À l'entrée de la grotte.*

La paix soit avec toi !

CANDELAS *(Du fond de la grotte avec une voix déguisée.)*

Et avec toi, voyageur !

GITANO Y a-t-il une bonne âme pour me donner du feu
pour mon cigare ?

CANDELAS *(à l'écart)*

Tu veux une bougie pour allumer ton cigare ?

Je te la donnerais si cela pouvait consumer ton âme !

(De sa voix déguisée)

Viens la chercher !

*(Le gitan entre sans la voir, s'approche du feu et allume
son cigare.)*

GITANO Dieu t'en remerciera. Vas en paix.

CANDELAS Tu es pressé, gitan.

GITANO Je suis en voyage.

CANDELAS Nous sommes tous en voyage dans ce
monde : la beauté de ceci est qu'au bout de la route, il y a
quelqu'un pour prendre soin de nous.

GITANO Oui, il y a des yeux sombres qui, je pense, vont
s'éclairer à mon retour.

CANDELAS Il me semble qu'ils vont un peu tarder à
s'éclairer ce soir.

GITANO Pourquoi dis-tu cela ?

It's him!... His own destiny brought him here.
Now you will see what is good!

GITANO *At the entrance of the cave.*

Peace be with you!

CANDELAS *(From the bottom of the cave, in an altered
voice.)*

And also with you, traveller!

GITANO Is there a good soul who can give me a light for
my cigar?

CANDELAS *(Aside)*

You want a candle to light your cigar? I'd give it to you if it
would burn your soul!

(In her altered voice)

Come and get it!

*(The gypsy enters without seeing her, approaches the fire
and lights his cigar.)*

GITANO God will thank you. Go in peace.

CANDELAS You're in a hurry, gypsy.

GITANO I'm on a journey.

CANDELAS We're all on a journey in this world; the beauty
of it is that, at the end of the road, there is someone to
look after us.

GITANO Yes, there are some dark eyes which, I think, will
light up to see me return.

CANDELAS It seems to me that they're going to be a little
late in lighting up tonight.

GITANO Why do you say that?

Er ist es!... Seine eigener Schicksal hat ihn hierher
gebracht! Jetzt wirst du es haben!

GITANO *Am Eingang der Höhle*

Der Friede sei mit dir!

CANDELAS *(Im inneren der Höhle mit einer geänderten
Stimme.)*

Und auch mit Dir, Wanderer!

GITANO Gibt es hier eine gute Seele, die mir Feuer für
meine Zigarre geben kann?

CANDELAS *(für sich)*

Du willst eine Kerze, um deine Zigarre anzuzünden?
Dir würde ich sie geben, wenn sie nur deine Seele
verzehren konnte!

(mit geänderte Stimme)

Komm es holen!

*(Der Zigeuner tritt ein, ohne sie zu sehen, kommt an das
Feuer heran und zündet seine Zigarre an.)*

GITANO Gott wird dir dankbar sein. Geh in Frieden.

CANDELAS Du bist in Eile, Zigeuner.

GITANO Ich bin auf Reise.

CANDELAS Wir sind alle auf Wanderung in dieser Welt:
das Schöne daran ist, dass es immer jemanden am Ende
des Weges gibt, der auf uns wartet.

GITANO Ja, ich denke, es gibt dunkle Augen die bei
meiner Rückkehr aufleuchten werden.

CANDELAS Mir scheint es, dass sie heute Abend zögern
werden.

GITANO Warum sagst du das?

CANDELAS ¡Ahora lo verás!

15. Danza y canción de la bruja fingida
(Danza y canción del juego de amor)

Candelas se echa por la cabeza un velo y empieza a danzar en torno de él para seducirle. Alterna la danza con canciones que le dice acentuando la expresión misteriosa. El gitano, aturcido, sufre su fascinación, sin conocerla, y después de la primera estrofa, va detrás de ella, intentando cogerla: pero ella huye de él, y cuando le ve cansado, vuelve a acercársele insidiosamente: él se desespera.

CANDELAS ¡Tú eres aquél mal gitano
que una gitana quería!
¡El querer que ella te daba,
tú no te lo merecías!

GITANO (Con asombro)
¡Eh! ¿Qué dices?

CANDELAS (Sin responderle, danza voluptuosamente en
derredor suyo, luego canta:)

¡Quién lo había de decí
que con otra la vendías!
¡Anda, mar gaché! (Con rabia.)
Qué te merecías?
¡Que er mismísimo Pedro Botero
te abrasara esa lengua
conque amor la mentías!

GITANO (Acercándose a ella.)

¿Qué sabes tú? ¿Quién te ha contao to eso? ¡Ven aquí!

(Quiere acercarse a ella, que sigue bailando. Cuando la
va a coger, se detiene en seco y canta fingiendo gran
solemnidad.)

CANDELAS Voilà pourquoi !

15. Danse et Chanson de la Fausse Sorcière
(Danse et Chanson de l'Amour)

Candelas jette un voile par-dessus son visage et commence à danser autour de lui pour le séduire. Elle alterne danse et chansons de sorte à intensifier le mystère. Le gitan, perplexe, est fasciné mais ne la reconnaît pas et après le premier couplet, se place derrière elle dans l'intention de la saisir : mais elle échappe à son étreinte et lorsqu'elle voit qu'il se fatigue, elle revient insidieusement : il s'exaspère.

CANDELAS Tu es le misérable gitan
qu'une fille a un jour aimé !
Tu ne méritais pas l'amour,
qu'elle t'a porté !

GITANO (Surpris)
Hein ? Que dis-tu là ?

CANDELAS (Sans répondre, elle se met à danser autour
de lui voluptueusement ; puis elle chante :)

Qui aurait cru que tu la trahirais
avec une autre !
Allons donc ! (En colère)
Que mérites-tu ?
La même chose que tu lui as infligée, Pedro Botero :
avoir cette langue brûlée,
cette même langue avec laquelle tu lui as menti !

GITANO (S'approchant d'elle.)

Que sais-tu ? Qui t'a dit tout ceci ? Viens ici !

(Il tente de l'approcher mais elle continue de danser.
Quand il veut pour l'agripper, elle s'arrête subitement et
recommence à chanter, simulant une grande solennité.)

CANDELAS This is why!

15. Dance and Song of the False Witch
(Dance and Song of the Game of Love)

Candelas throws a veil over her face and begins to dance around him to seduce him. She alternates dancing with songs in such a way as to heighten the mystery. The gypsy, bewildered, is fascinated by her but does not recognise her, and after the first stanza moves behind her, intent on grabbing hold of her: but she escapes his grasp, and when she sees that he is tiring, she comes back insidiously: he is driven to distraction.

CANDELAS You are the evil gypsy
that a girl once loved!
You didn't deserve the love,
that she gave you!

GITANO (Surprised)
Eh? What are you saying?

CANDELAS (Without answering, she dances around him
voluptuously; the she sings:)

Who would have said that you would betray her
with another!
Go on with you! (Angrily)
What do you deserve?
The same as you gave her, Pedro Botero:
to have that tongue burnt out, that same tongue with
which you lied to her!

GITANO (Approaching her.)

What do you know? Who told you this? Come here!

(He tries to get close to her, but she keeps dancing. When
she goes to grab her, she stops suddenly and starts to sing
again, feigning great solemnity.)

CANDELAS Darum!

15. Tanz und Lied von der falschen Hexe
(Tanz und Lied von der Liebe)

Candelas wirft einen Schleier über ihr Gesicht und fängt an, um ihn herum zu tanzen, um ihn zu verführen. Sie wechselt Lied und Tanz ab, um das Mysterienspiel zu verstärken. Der Zigeuner, verwirrt, ist fasziniert aber erkennt sie nicht wieder. Nach der ersten Strophe steht er hinter ihr um sie zu ergreifen: doch sie flieht, und sobald er müde ist, kommt sie schleichend wieder: er verliert Geduld.

CANDELAS Du bist der böse Zigeuner
eine Zigeunerin liebte!
Liebe, dis sie dir gab,
hast du nicht verdient!...

GITANO (erstaunt)
Was sagst du?

CANDELAS (Ohne Antwort beginnt sie um ihn herum
sinnlich zu tanzen; dann singt sie:)

hätte gedacht, du Sie mit
einer anderen verrietest!
Also! (mit Wut)
verdienst du?
Dasselbe, was du über ihr verhangen hast, Pedro Botero;
diese Zunge brenne,
dieselbe Zunge, mit der du gelogen hast!

GITANO (Kommt näher an sie heran.)

Was weist du? Wer hat dir das erzählt? Komm hier!

(Er versucht sich ihr zu nähern, doch sie tanzt weiter. Als er
sie gerade ergreifen will, hört sie plötzlich auf und fängt
wieder an zu singen, mit großer Feierlichkeit.)

CANDELAS ¡No te acerques, no me mires,
que soy bruja consumá:
y er que se atreva a tocarme la mano se abrasará!

(Danza huyendo de él, con movimientos insidiosos y serpentinos; él la sigue como alucinado.)

GITANO ¿Quién eres? ¿Quién eres?

CANDELAS *(Fingiendo un aire de fatalidad.)*

¡Soy la voz de tu destino!
¡Soy er fuego en que te abrasas!
(con espressione crescente)
¡Soy er viento en que suspiras!
¡Soy la mar en que naufragas!
(con forza)
¡Soy la mar en que naufragas!

(El estrecha la persecución: ella sigue danzando [y huyendo, y cuando él cree cogerla se queda con el velo entre las manos y ella escapa riendo.)

¡Ja ja ja ja ja!

16. Final (las campanas del amanecer)

GITANO *(Reconociéndola en la voz.)*
¡Tú... tú... Candelas!

CANDELAS *(Con sorna.)*
¡Yo... yo!...; Candelas! ¡Candeliya, que ardía na más que pa tí, y que te deja a oscuras pa in secula seculorum!

(Se acerca a la entrada de la cueva. Desde que ha terminado la danza se acentúa fuera la luz del amanecer.)

CANDELAS Ne t'approche pas, ne me touche pas,
je suis une véritable sorcière ;
et quiconque tente de toucher mon bras sera brûlé !

(Elle danse, l'esquivant avec des mouvements insidieux et semblables à un serpent ; il la suit, comme s'il hallucinait.)

GITANO Qui es-tu ? Qui es-tu ?

CANDELAS *(Feignant un air de fatalité)*

Je suis la voix de ta destinée !
Je suis le feu dans lequel tu te consumes !
(avec une expression grandissante)
Je suis le vent dans lequel tu soupies !
Je suis la mer dans laquelle tu as échoué !
(violemment)
Je suis la mer dans laquelle tu as échoué !

(Il se rapproche d'elle ; elle continue de danser (et de s'esquiver) et quand il croit l'avoir attrapée, il se retrouve avec son voile dans les mains et elle s'enfuit en riant.)

Ha ! Ha ! Ha ! Ha ! Ha !

16. Finale (les cloches du matin)

GITANO *(Reconnaissant la voix)*
Toi... toi... Candelas !

CANDELAS *(Sarcastique.)*
Moi... moi...; Candelas ! La petite Candelas qui se consume seulement pour toi et qui te laisse dans l'obscurité in secula seculorum (Pour toute l'éternité !)

(Elle se dirige vers l'entrée de la grotte. Depuis que la danse est terminée, la lumière du matin s'est accentuée.)

CANDELAS Don't come close, don't touch me,
I am an out-and-out witch;
And whosoever tries to touch my arm will be burned!

(She dances, fleeing him, with insidious and serpentlike movements; he follows her as though hallucinating.)

GITANO Who are you? Who are you?

CANDELAS *(Feigning an air of fatality)*

I am the voice of your destiny!
I am the fire in which you burn!
(with increasing expression)
I am the wind in which you sigh!
I am the sea in which you are shipwrecked!
(violently)
I am the sea in which you are shipwrecked!

(He closes on her; she continues dancing [and escaping.] and when he thinks he has caught her he ends up with her veil in his hands and she escapes, laughing.)

Ha! Ha! Ha! Ha! Ha!

16. Finale (the bells of morning)

GITANO *(Recognising the voice.)*
You... You... Candelas!

CANDELAS *(Sarcastic.)*
I... I...; Candelas! Little Candelas, who only burns for you, and who leaves you in the darkness in secula seculorum *(for all eternity!)*

(She moves towards the entrance of the cave. Since the dance finished the morning light has become more pronounced.)

CANDELAS Komm nicht näher, fass mich nicht an,
ich bin eine echte Hexe!
Derjenige, der es wagt, mich zu berühren, wird brennen!

(Sie tanzt und entweicht ihn mit verführerischen Bewegungen, wie eine Schlange; er folgt ihr, so als ob er im Wahn wäre.)

GITANO Wer bist du? Wer bist du?

CANDELAS *(mit Feierlichkeit)*

Ich bin die Stimme deines Schicksals!
Ich bin das Feuer, indem du verglühst!
(mit wachsendem Ausdruck)
Ich bin der Wind, in den seufzt!
Ich bin das Meer, auf dem du Schiffbruch erleidest!
(gewaltsam)
Ich bin das Meer, auf dem du Schiffbruch erleidest!

(Er kommt näher; sie tanzt weiter (und weicht ihm aus) und als er glaubt, sie endlich gefangen zu haben, bleibt er mit dem Schleier in die Hand zurück und sie rennt lachend weg.)

Ha! Ha! Ha! Ha! Ha!

16. Finale (die Morgenglocken)

GITANO *(erkennt die Stimme)*
Du... du... Candelas!

CANDELAS *(sarkastisch.)*
Ich... Ich...; Candelas! Die kleine Candelas die nur für dich brennt und die dich doch in der Finsternis hinterlässt, in secula seculorum *(für die Ewigkeit!)*

(Sie geht in Richtung Eingang der Höhle. Seit der Tanz zu Ende ist, ist das Morgenlicht heller geworden.)

GITANO (*Con el velo en la mano, un poco desconcertado, queriendo detenerla.*)

¡No... no pué ser... Atiende... perdóname!

CANDELAS (*Con altivez desde la puerta de la cueva.*)
¡Ya está despuntando er día! ¡Venme esta noche a buscar!
Veremos si se me orvía lo que me has jecho penar
con tanta mala partía!

GITANO (*implorándola.*)
¡Perdóname! ¡Espérame!

CANDELAS (*Con alegría, sin vovlerse*)
¡Ya está despuntando er día!
¡Cantad, campanas, cantad! ¡Que vuelve la gloria mía!

(*Se oye lejano repique de campanas.*)

GITANO (*Corriendo detrás de ella.*)

¡Candelas! ¡Candelas!

CANDELAS (*Cantando a lo lejos con exaltación.*)
¡Ya está despuntando er día!

(*Repique furioso de campanas, mientras cae el telón.*)

GITANO (*Avec le voile à la main, un peu déconcerté, voulant la retenir.*)

Non, non, c'est impossible ! Ecoute ! Pardonne-moi !

CANDELAS (*Avec arrogance, depuis l'entrée de la grotte.*)
L'aube a cessé ! Viens me voir ce soir !
Nous verrons si je peux oublier combien tu m'as fait
souffrir avec ta mauvaise farce !

GITANO (*L'implorant*)
Pardonne-moi ! Attends-moi !

CANDELAS (*Avec entrain, sans se retourner.*)
L'aube a cessé !
Sonnez, cloches, sonnez ! Mon amour m'est revenu !

(*Au loin, on peut les cloches en réponse à Candelas.*)

GITANO (*Courant derrière elle.*)

Candelas ! Candelas !

CANDELAS (*Chantant à distance avec exaltation.*)
L'aube a cessé !

(*Le rideau tombe sur un retentissement déchaîné de cloches.*)

GITANO (*With the veil in his hand, a little disconcerted, wanting to detain her.*)

No, no it cannot be! Listen! Forgive me!

CANDELAS (*Haughtily, from the entrance of the cave.*)
Dawn is breaking! Come for me tonight!
We'll see if I forget how much you made me suffer
with your dirty trick!

GITANO (*imploring her*)
Forgive me! Wait for me!

CANDELAS (*joyfully, without turning around*)
Dawn is breaking!
Sing, bells, sing! My love is returned to me!

(*Far away bells can be heard in reply.*)

GITANO (*Running behind her.*)

Candelas! Candelas!

CANDELAS (*Singing in the distance with exultation.*)
Dawn is breaking!

(*Furious pealing of bells, as the curtain drops.*)

GITANO (*Mit dem Schleier in der Hand, ein wenig verwirrt, versucht sie zurückzuhalten.*)

Nein, nein, das kann nicht sein! Hör mir zu! Vergib mir!

CANDELAS (*mit Arroganz, vor dem Eingang der Höhle*)
Der Tag bricht an! Komm zu mir heute abend!
Wir werden dann sehen, ob ich den Schmerz, den du mir
mit deinem Scherz gegeben hast, vergessen kann!

GITANO (*anflehend*)
Vergib mir! Warte auf mich!

CANDELAS (*fröhlich, ohne sich zurückzukehren*)
Der Tag bricht an!
Läutet, Glocken, läutet! Meine Liebe ist zurückgekommen!

(*Im fernen kann man die Glocken hören, wie sie Candelas antworten.*)

GITANO (*rennt hinter Candelas her.*)

Candelas! Candelas!

CANDELAS (*singt im weitem mit Begeisterung.*)
Der Tag bricht an!

(*Der Vorhang fällt, von dem Schallen der Glocken begleitet.*)

El Retablo de Maese Pedro¹

Libreto

18.

Lugar de la acción: la caballeriza de una venta en la Mancha de Aragón. Al levantarse el telón aparece el retablo, lleno por todas partes de candelillas de cera encendidas.

La escena está dividida en dos secciones que corresponden al proscenio y al retablo. En la primera sección aparecen y accionan los muñecos representativos de las personas que se hallan en la venta. De estas figuras, la que representa Don Quijote ha de ser, por lo menos, de doble tamaño que las restantes. (Los muñecos representativos de personajes reales pueden substituirse por actores, pero usando carátulas que caractericen dichos personajes.)

La segunda sección de la escena, o sea el fondo, ocupado por el retablo, debe dar la impresión de algo independiente en absoluto de la primera. Es el verdadero teatro, y ha de estar colocado a una sensible altura del plano que ocupa el proscenio. Supónese que está sobre unas como andas cubiertas por cortinas, tras las que Maese Pedro manipula los muñecos.

Aparece Maese Pedro, que hace cesar la música agitando fuertemente una campanilla. (Maese Pedro, en esta su primera aparición, lleva sobre el hombro izquierdo un mono grande y sin cola, con las posaderas de fieltro.)

MAESE PEDRO

¡Vengan, vengan a ver vuestras mercedes el Retablo de la libertad de Melisendra, que es una de las cosas más de ver que hay en el mundo!

19.

Poco a poco van entrando en escena todos cuantos se supone que están en la venta, siendo los últimos en pasar Don Quijote y Sancho. Los personajes se detienen ante la embocadura del retablo, examinándolo con gran curiosidad y haciendo mudos, pero expresivos comentarios.

Les Tréteaux de Maître Pierre¹

Libreto

Version française de Georges Jean-Aubry

18.

Lieu de l'action : l'écurie d'une auberge dans la Manche d'Aragon. En se levant, le rideau laisse voir un théâtre de marionnettes tout éclairé de chandelles.

La scène est divisée en deux parties, qui correspondent à l'écurie proprement dite et aux tréteaux des marionnettes. Dans la première apparaissent et agissent des marionnettes qui représentent les personnes qui sont supposées habiter l'auberge. Parmi ces marionnettes, celle qui représente Don Quichotte doit être au moins double de hauteur des autres. La seconde partie de la scène, c'est-à-dire celle du fond, occupée par les tréteaux, doit donner l'impression d'être tout à fait indépendante de la première. C'est la véritable scène, et elle doit être placée à une hauteur convenable au-dessus du niveau du proscénium. Elle est supposée reposer sur des tréteaux que dissimulent des rideaux derrière lesquels Maître Pierre manœuvre les marionnettes (les marionnettes représentant des personnages réels peuvent, au besoin, être remplacées par des acteurs véritables ; mais, dans ce cas, les acteurs devront porter des masques).

"Entre Maître Pierre, qui fait cesser la musique en agitant violemment une sonnette. (Maître Pierre, lors de sa première apparition, porte sur l'épaule gauche un grand singe dépourvu de queue et avec un derrière de feutre.)"

MAÎTRE PIERRE

Entrez, entrez tous, venez voir, messeigneurs, les tableaux de la libération de Mélisendre, qui sont un des plus merveilleux spectacles du monde entier.

19.

Un à un entrent en scène tous ceux qui sont sensés se trouver dans l'auberge : les derniers à paraître sont Don Quichotte et Sancho. Les personnages s'arrêtent devant le théâtre des marionnettes, l'examinant avec une vive curiosité et échangeant des commentaires muets, mais

Master Peter's Puppet-Show¹

Libretto

English version by John Brand Trend

18.

Scene : The stable on an Inn in La Mancha, on the borders of Aragon. The Curtain rises disclosing a puppet-show full of lighted candles.

The stage is divided into two parts, corresponding to the stable and the puppet-show. In the former appear the puppets representing the persons in the Inn. Of these the figure of Don Quixote should be at least twice as large (or much taller) than the others (the puppets representing real persons may be replaced by living actors; but in that case they should wear masks.)

The back of the stage, occupied by the puppet-show, should give the impression of being quite independent of the forestage. It represents the puppet-theatre, and should be set at a distinctly higher level than the front of the stage. It is supposed to stand on legs covered by curtains, behind which Master Peter works the puppets.

Enter Master Peter violently ringing a little bell to stop the music. (On this, his first appearance, he carries on his left shoulder a large tail-less monkey with hind-quarters of felt.)

MASTER PETER

Walk up, walk up now, gentlement, come walk up! Here's the peep show giving you the lige of Melisendra, as good a thing to see as any sight in all this world of woe!

19.

The persons who are supposed to be in the Inn enter one by one, the last to appear being Don Quixote and Sancho Panza. The pause in front of the puppet-show, examining it carefully and making expressive gestures. On the appearance of Don Quixote, master Peter bows

Meister Pedros Puppenspiel¹

Version française de Georges Jean-Aubry

18.

Ort der Handlung: Stall einer Herberge in La Mancha in Aragonien. Der Vorhang hebt sich und wir sehen ein von Kerzen erleuchtetes Marionettentheater.

Die Bühne ist in zwei Teile geteilt: der eigentliche Stall und das Marionettentheater im Marionettentheater. Im vorderen Teil spielen die Marionetten, die Meister Pedro und die Herbergsgäste darstellen. Dazu gehört auch die Marionette des Don Quichotte, die mindestens doppelt so groß sein muss wie die anderen. Der hintere Teil der Bühne, also das Marionettentheater im Marionettentheater, muss als eigentliche Hauptbühne entsprechend erhöht sein. Hinter den das Bühnengerüst verborgenden Vorhängen führt Meister Pedro seine Marionetten. (Die reale Personen darstellenden Marionetten können zur Not auch von Schauspielern gespielt werden; in diesem Fall müssen diese aber Masken tragen.)

"Meister Peter tritt ein und hält die Musik an, indem er heftig eine Glocke läutet. (Während seinem ersten Auftritt, trägt Meister Peter auf der linken Schulter einen Affen ohne Schwanz und mit einem Hintern aus Filz".)

MEISTER PEDRO

Hereinspaziert meine Damen und Herren, hereinspaziert zur Befreiung der Melisendra, dem schönsten Spiel aller Zeiten.

19.

Einer nach dem anderen spazieren die Herbergsgäste herein: als letzte erscheinen Don Quichotte und Sancho Pansa. Alle stehen interessiert um das Marionettentheater herum und machen stumme aber ausdrucksstarke Kommentare. Beim Auftritt Don Quichottes begrüßt ihn

Cuando aparece Don Quijote, Maese Pedro le saluda con ceremoniosas reverencias, ofreciéndole sitio preferente a uno de los lados del retablo. Luego, lentamente, los personajes van a ocupar sus sitios respectivos para presenciar el espectáculo, asomando la cabeza como si se hallasen de pie, hasta que Maese Pedro los invita a sentarse, en cuyo momento desaparecen, quedando sólo visibles las piernas de Don Quijote. Éstas, muy largas y de cómico aspecto, permanecen durante la representación ya en postura reposada, ya puestas una sobre otra. De vez en cuando, y especialmente en las interrupciones de Don Quijote, deben aparecer en el proscenio las cabezas de los espectadores, todas o sólo algunas, según lo exija el momento escénico; pero durante la mayor parte de la representación en el retablo, han de quedar ocultas a la vista del público.

MAESE PEDRO

Siéntense todos. ¡Atención, señores, que comienzo!

(Después de descargarse con gesto rápido del mono, se mete bajo las andas del retablo.)

(Entra el Trujamán. Tiene una varilla en la mano.)

EL TRUJAMÁN

(Vocando.)

Esta verdadera historia que aquí a vuestras mercedes se representa, es sacada de las Crónicas francesas y de los Romances españoles que andan en boca de las gentes. Trata de la libertad que dio el señor don Gayferos a su esposa Melisendra, que estaba cautiva en España en poder de moros, en la ciudad de Sansueña. Verán vuestras mercedes cómo está jugando a las tablas don Gayferos, según aquello que se canta: «Jugando está a las tablas don Gayferos, que ya de Melisendra se ha olvidado».

expressifs. Lorsque paraît Don Quichotte, Maître Pierre le salue très cérémonieusement et lui offre un des sièges les plus rapprochés, sur l'un des côtés. Puis lentement, les autres vont occuper leurs places respectives pour assister à la représentation, leurs têtes demeurant visibles comme s'ils restaient debout ; jusqu'au moment où Maître Pierre les invitait à s'asseoir, toutes les têtes disparaissent, et il ne reste plus de visibles que les jambes de Don Quichotte ; celles-ci, très longues et d'un aspect comique, se verront tout le long de la représentation, soit allongées, soit croisées l'une sur l'autre. De temps à autre, et particulièrement pendant les interruptions de Don Quichotte, on voit apparaître les têtes de quelques-uns ou de tous les spectateurs, selon que la scène le demande ; mais, durant la plus grande partie de la représentation, elles doivent demeurer dérobées à la vue du public.

MAÎTRE PIERRE

Tous à vos places ! attention, messeigneurs !

Nous commençons !

(D'un geste brusque, il se débarrasse du singe et disparaît derrière les tréteaux.)

(Entre le Truchement. Il tient une baguette à la main.)

LE TRUCHEMENT

(Criant.)

Cette très véridique histoire, qu'ici vos seigneuries vont voir représenter, a été empruntée aux chroniques françaises et à nos vieux « romances » espagnols qui sont dans la mémoire de tous. On y voit la liberté rendue par Don Gaïferos à son épouse Mélisendre, que l'Infidèle tenait captive en un donjon d'Espagne, en la cité de Sansueña. Voyez, voyez, messeigneurs : celui qui joue là aux échecs, c'est Don Gaïferos, ainsi que nous le dit la chanson : « Au jeu son temps il passe, Don Gaïferos. Insoucieux déjà de Mélisendre ».

ceremoniously and offers him a front seat, at one side of the puppet-show. Then the others slowly take their places for the performance, craning the necks in order to see from where they stand. Master Peter invites them to be seated, and in doing so they disappear from sight, the only visible objects being Don Quixote's legs. These, which are very long, and odd in appearance, can be seen throughout the play, either stretched out in front of him or lying one upon the other. From time to time, and especially when Don Quixote interrupts the performance, the heads of some or all the other spectators should be seen; but most of the time, they remain hidden.

MASTER PETER

Silence, I pray you, and attend, Señores. Are you ready?

(He throws off the monkey with a sudden movement and gets into the puppet-show.)

(Enter the Boy with a wand in his hand.)

BOY

(Shouting.)

This mist true and trafic history that now is represented unto your worships, hath been taken word for word out of French chronicles and from the Castilian romances that are in everybody's memory. Here is treated of the freedom that Señor Don Gayferos gave his wife, fair Melisendra, whom infidel Moors had led captive to a Spanish prison, situated in Saragossa. And mark you now, Señores: yonder knight that playeth at chess is Don Gayferos, according as the Song relates it "Now gaming doth delight bold Don Gayferos, while peerless Melisendra lies forgotten."

Meister Pedro förmlich und bietet ihm den Platz gleich neben der Bühne an. Allmählich gehen auch die anderen Gäste zu ihren Plätzen, die Köpfe bleiben jedoch sichtbar, wie wenn sie immer noch stehen würden; bis Meister Pedro sie auffordert Platz zu nehmen, worauf alle Köpfe verschwinden, es bleiben nur Don Quichottes Beine sichtbar; diese komisch langen Beine bleiben während der ganzen Aufführung ausgestreckt oder übereinander geschlagen sichtbar. Von Zeit zu Zeit und besonders während Don Quichottes Auftritten taucht je nach Szene der eine oder andere Kopf oder alle Köpfe der Zuschauer auf; die meiste Zeit bleiben sie jedoch dem Publikum verborgen.

MEISTER PEDRO

Setzen Sie sich! Achtung meine Herrschaften! Es beginnt!

(Mit einer brüskten Geste entledigt er sich des Affen und verschwindet hinter den Vorhängen des Marionettentheaters.)

(Es tritt der ansagende Knabe vor. Er hält einen Stab in der Hand)

KNABE

(mit lauter Stimme)

Diese wahre Geschichte, die die Herrschaften hier sehen werden, ist den französischen Chroniken und unseren alten spanischen, allen bekannten „Romanzen“ entnommen. Wir werden sehen wie Don Gaïferos seine Gattin Melisendra aus der Gefangenschaft des Ungläubigen in der spanischen Stadt Sansueña befreit. Seht her, seht her, die Herrschaften: der, der dort Schach spielt ist Don Gaïferos, denn wie uns das Lied lehrt: „Beim Spiel vertreibt Don Gaïferos sich die Zeit, längst vergessen ist Melisendra“.

(Sale el Trujamán, descorriéndose al mismo tiempo la cortina de la embocadura del retablo.)

20.

Cuadro Primero. La Corte de Carlo Magno

Sala en el palacio imperial.
Don Gayferos está jugando a las tablas con Don Roldán.
Reaparece el Trujamán. (No se cierran las cortinas del retablo, pero las figuras quedan inmóviles.)

EL TRUJAMÁN

(Gritando.)

Ahora verán vuestras mercedes cómo el Emperador Carlo Magno, padre putativo de la tal Melisendra, mohino de ver el ocio y descuido de su yerno, le sale a reñir, y después de advertirle del peligro que corría su honra en no procurar la libertad de su esposa, dicen que le dijo: «¡Harto os he dicho, miradlo!» volviendo las espaldas y dejando despechado a don Gayferos, el cual, impaciente de la cólera, pide apriesa las armas, y a don Roldán su espada Durindana. Adviertan luego vuestras mercedes cómo don Roldán no se la quiere prestar, ofreciéndole su compañía en la difícil empresa; pero el valeroso enojado no la quiere aceptar, antes dice que él solo es bastante para sacar a su esposa, si bien estuviese metida en el más hondo centro de la tierra. Y con esto se entra a armar para ponerse luego en camino.

Se reanuda la representación ocultándose el Trujamán. (Esto hará cada vez que cesa su intervención, de no indicarse expresamente lo contrario.) Entran los Heraldos del Emperador.

(Sort le Truchement. Le rideau du théâtre des marionnettes se lève.)

20.

Tableau I. La Cour de Charlemagne

Salle du palais impérial où Don Gaïferos joue aux échecs avec Roland.
Le Truchement réparaît. (Le rideau du théâtre des marionnettes ne se referme pas, mais les personnages restent immobiles.)

LE TRUCHEMENT

(Criant.)

Et maintenant vos seigneuries vont voir comment le grand empereur Charlemagne, père présumé de la dite Mélisendre, attristé de voir l'oisive insouciance de son gendre, le vint requérir, et après l'avoir prévenu du grand danger que court son honneur, en n'assurant pas à son épouse la liberté, on dit qu'il s'écria : « C'est votre affaire, après tout ! » Et puis d'un air de mépris, on le vit tourner le dos à Don Gaïferos ; le quel, aussitôt, de colère enragé, fit demander son armure et à Roland, Durendal la vaillante. Ici, messeigneurs, vous remarquerez que le preux Roland lui refuse son épée, mais lui offre de l'accompagner dans la périlleuse aventure. Mais le valeureux Don Gaïferos n'y saurait consentir : « Il suffira dit-il, de mon seul bras pour délivrer Mélisendre quand même on la tiendrait prisonnière aux profondeurs extrêmes de la terre. » Ce disant, il s'éloigne, s'arme et se prépare à se mettre en chemin.

La représentation reprend : le Truchement disparaît. (Ce jeu de scène a lieu chaque fois que cesse l'intervention du Truchement, à moins d'indication contraire.) Entrent les Hérauts de l'Empereur.

(As the Boy goes off, the curtain of the puppet-show rises.)

20.

Scene 1. The Court of Charlemagne.

A hall in the Imperial Palace. Don Gayferos and Don Roldan playing chess.
Re-enter Boy. (The curtain of the puppet-show does not fall, but the figures remain motionless.)

BOY

(Shouting.)

Now that personage peeping out yonder with crown and sceptre is Charlemagne the Emperor, held to be the father of the said Melisendra; who, grieved to see the sloth and delaying of his son-in-law, came there to chide him. And after he had told him many things concerning loss to his honour and his reputation if he freed not his lady, it is said he told him: "No more I say now, look you to it." And mark you, sir, the Emperor, how he turns his back despising Don Gayferos; who now all enraged at what was said to him, loudly calls for his armour, and would have Roldan's sword to hang beside him. Now look at ye, sirs, and mark well what follows how his kinsman Roldan would not lend him the sword, though his help he offers and his company in so great adventure. But a King so bold and enraged could not deign to accept; saying that he himself is sufficient and will deliver his lady, though she had been fastened with fetters, and in the bowels of the earth a prisoner. And with that, he goes within that he may arm himself for his journey.

Puppet-show continues: exit Boy. (This takes place every time his explanation ceases, unless the contrary is expressly started.) Enter Imperial Heralds.

(Der Knabe geht ab. Der Vorhang des Marionettentheaters hebt sich.)

20.

1. Bild: Der Hof Karl des Großen

Saal im kaiserlichen Palast.
Don Gaïferos spielt mit Don Roland Schach.
Der Knabe erscheint. (Der gehobene Vorhang des Marionettentheaters eröffnet den Blick auf die noch unbeweglichen Marionetten.)

DER KNABE

(mit lauter Stimme)

Und nun meine Herrschaften, werden Sie sehen wie der große Kaiser Karl der Große, Vater der besagten Melisendra, mit Besorgnis die unbekümmerte Müßigkeit seines Schwiegersohnes sieht, ihn warnt, dass er wenn er seine Gattin nicht befreie seine Ehre verliere und dann ausruft: „Das ist schließlich ganz und gar Euere Angelegenheit!“ Darauf wendet er sich verächtlich von Don Gaïferos ab; dieser, von plötzlichem Zorn erfasst, befiehlt nach seiner Rüstung und verlangt von Roland Durendal das Furchtlose. Hier meine Herrschaften werden Sie sehen, wie Roland ihm sein Schwert verweigert, aber seine Begleitung für dieses gefährliche Abenteuer anbietet. Doch der tapfere Don Gaïferos lehnt ab: „Mit meinem eigenen Arm werde ich Melisendra befreien, auch wenn sie in den tiefsten Abgründen der Erde gefangen wäre“. Darauf entfernt er sich, um sich zu rüsten und macht sich zum Aufbruch bereit.

Die Vorstellung geht weiter: der Knabe verschwindet. (Dies geschieht ohne andere Anweisung jedes Mal wenn der Auftritt des Knaben endet.) Es treten die Herolde des Kaisers ein.

21.

Pavoneándose mucho aparece Carlo Magno, seguido de Caballeros y Guardias de su corte. (Los pasos del Emperador y de su séquito deben coincidir, respectivamente, con la primera y segunda parte de cada compás.)

Don Gayferos y Don Roldán cesan de jugar a la entrada de Carlo Magno, levantándose de sus asientos y quedando inmóviles y en actitud respetuosa mientras el Emperador y su corte realizan un paseo circular por la sala.

A una seña de Carlo Magno, Don Gayferos y Don Roldán se le acercan. Entre los tres personajes cambianse graves y pomposos saludos, que coinciden con los dos últimos acordes.

Carlo Magno se encara con Don Gayferos, desarrollándose la escena ya explicada por el Trujamán. Crece por momentos el enojo del Emperador al reconvenir a su yerno. Golpea con el cetro la cabeza de Don Gayferos.

Carlo Magno, volviendo airadamente las espaldas, recobra su porte majestático y se aleja, precedido por los Heraldos y seguido de su corte, en la misma forma que entró en escena.

Solos de nuevo Don Roldán y Don Gayferos, éste, despechado y colérico, arroja de sí el tablero y las tablas, pidiendo a voces las armas, y a Don Roldán su espada Durindana. Rechazada la petición por Don Roldán, síguese una acalorada disputa entre ambos, según dejó explicado el Trujamán.

Vase furioso Don Gayferos, y la cortina del retablo se cierra.

EL TRUJAMÁN

Ahora veréis la torre del Alcázar de Zaragoza, y la dama que en un balcón parece es la sin par Melisendra, que desde allí, muchas veces, se ponía a mirar el camino de Francia, y puesta la imaginación en París y en su esposo, se consolaba en su cautiverio. Verán también vuestras mercedes cómo un moro se llega por las espaldas de Melisendra y le da un

21.

En grande pompe apparaît Charlemagne, suivi de chevaliers et de gardes du corps. (Les pas de l'Empereur et de sa suite doivent coïncider précisément avec le premier et le second temps de chaque mesure.)

Don Gaïferos et Roland cessent de jouer au moment où entre Charlemagne ; ils se lèvent de leurs sièges et conservent une attitude immobile et respectueuse, cependant que l'Empereur et sa suite font le tour de la scène.

Sur un signe de Charlemagne, Don Gaïferos et Roland s'approchent. Les trois personnages échanent des saluts graves et pompeux qui coïncident avec les deux derniers accords.

Charlemagne et Don Gaïferos se font face, tandis que se déroule la scène déjà commentée par le Truchement. Le mécontentement de l'Empereur s'accroît peu à peu, en regardant son gendre. Il touche de son sceptre la tête de Don Gaïferos.

Charlemagne, furieusement, lui tourne le dos, puis reprenant son air majestueux, il s'éloigne, précédé des Hérauts et suivi de sa cour, dans le même ordre qu'à leur entrée.

Roland et Don Gaïferos seuls comme précédemment. Celui-ci, dans un mouvement de colère, bouscule l'échiquier et les pièces. Il donne l'ordre de lui apporter son armure et demande à Roland son épée. Roland la lui refuse, et une querelle s'élève entre eux deux, ainsi que l'a expliqué le Truchement.

Sort Don Gaïferos en fureur. Le rideau du théâtre des marionnettes se ferme.

LE TRUCHEMENT

À vos yeux paraîtra la grande tour de l'Alcazar de Saragosse, et la dame que l'on voit sur le balcon, c'est Mélisendre la parfaite qui, de là-haut, combien souvent, est restée à contempler la route de Paris, et transportée par la pensée vers Paris et son époux, se consolait dans sa triste prison. Et puis, vous allez voir, messeigneurs, un More se glisser

21.

Enter Charlemagne with swaggering gait, followed by Knights and Guards. (The steps of the Emperor and those of his suite should fall respectively on the first and second beats of each bar.)

Don Gayferos and Don Roldan leave their game at the entrance of Charlemagne; they rise from their seats and stand at attention while the Emperor and his suite make a circuit of the stage.

At a sign from Charlemagne, Don Gayferos and Don Roldan approach. They salute one another with great gravity, the motions synchronizing with the last two chords of the music.

Charlemagne and Don Gayferos face each other, while the scene already explained by the Boy is enacted. Increasing annoyance of the Emperor as he regards Don Gayferos. He strikes Don Gayferos with his sceptre.

Charlemagne angrily turns his back. Then, recovering his dignity he moves away, preceded by Herald and followed by suite in the same order as before.

Don Roldan and Don Gayferos alone as before. Gayferos, in indignation, flings chessboard and chessmen away from him. He calls hastily for his armour, and a dispute takes place between them, as explained by the Boy. Exit Don Gayferos in a rage. Curtain of puppet-show. Enter Boy.

BOY

Now all eyes tyrb yonder, where now appears the castle of Saragossa. And the lady you see there on the tower – that is the fair Melisendra, who many times from her window looketh down on the highway that leadeth towards Paris, and setteth her imagination on France and her husband, her only comfort in her confinement. Behold again, a

21.

Karl der Große erscheint in größter Pracht, gefolgt von Rittern und Leibgarde. (Des Kaisers Schritte müssen genau mit dem ersten und zweiten Taktschlag der Musik übereinstimmen.)

Beim Eintritt des Kaisers unterbrechen Don Gaïferos und Roland ihr Schachspiel; sie stehen auf und verweilen in unbeweglich achtungsvoller Haltung während der Kaiser und sein Gefolge die Bühne umrunden.

Auf ein Zeichen des Kaisers nähern sich Don Gaïferos und Roland. Die Begrüßung ist ernst und zeremoniell und fällt genau auf die letzten drei Akkorde der Musik.

Karl der Große und Don Gaïferos stehen sich während der vom Knaben angekündigten Szene gegenüber. Beim Anblick seines Schwiegersohnes wächst des Kaisers Unmut bis er mit seinem Zepter Don Gaïferos Kopf berührt.

Karl der Große wendet sich zornig ab und nimmt dann wieder seine majestätische Haltung ein, er entfernt sich, vor ihm die Herolde und nach ihm sein Gefolge wie beim Auftritt.

Roland und Don Gaïferos wieder alleine. Don Gaïferos stößt zornig das Schachbrett mit den Figuren um; er befiehlt seine Rüstung zu bringen und verlangt von Roland sein Schwert. Roland verweigert es ihm und wie vom Knaben beschrieben entflammt zwischen den beiden ein Streit.

Don Gaïferos geht zorn erfüllt ab. Der Vorhang des Marionettentheaters senkt sich.

DER KNABE

Vor Euren Augen wird nun der große Turm des Alcazar von Saragossa erscheinen; die Dame auf dem Balkon ist Melisendra die Vollkommene, die, um Trost in ihrem traurigen Gefängnis zu finden, die Straße nach Paris betrachtet und sich in Gedanken zu ihrem Gatten führen lässt. Und dann werden Sie meine Herrschaften einen

beso en mitad de los labios, y la priesa que ella se da en limpiárselos y cómo se lamenta, mientras el Rey Marsilio de Sansueña, que ha visto la insolencia del moro, su pariente y gran privado, le manda luego prender.

22.

Cuadro Segundo - Melisendra

Torre del Homenaje del Alcázar de Sansueña. Como fondo, grandes lejanías.

Ábrese la cortina y se ve a Melisendra asomada a un balcón de la torre y en actitud contemplativa, con la mirada fija en la lejanía. Poco después, el Rey Marsilio aparece paseando lentamente por la galería exterior del castillo. (Las apariciones del Rey deberán ser breves, pero frecuentes.) De vez en cuando, y sin ser visto del Rey ni de Melisendra, aparece el Moro enamorado, cautelosamente, y a espaldas de aquélla.

Última aparición del Moro, que, paso a paso y puesto el dedo en la boca, se acerca a Melisendra.

El beso. Grito de sorpresa y gestos de indignación de Melisendra, que se limpia los labios con la manga de su camisa.

Melisendra pide socorro a grandes voces mientras se mesa y arranca sus largos cabellos.

El Rey Marsilio manda prender y castigar al Moro, que al huir ha sido alcanzado por los Soldados de la guardia real. Llévanse al culpable. Ciérrase la cortina del retablo.

EL TRUJAMÁN

Miren luego vuestras mercedes cómo llevan al moro a la plaza de la ciudad, con chilladores delante y envaramiento detrás, y cómo luego le dan doscientos azotes según sentencia del Rey Marsilio, ejecutada apenas había sido puesta en ejecución la culpa, porque entre moros no hay traslado a la parte, ni prueba y estése, como entre nosotros.

furtivement derrière Mélisendre et lâchement lui dérober un baiser ; et le rouge au visage, et se frottant la lèvre, elle va se lamenter. Alors le roi Marsilio de Sansueña, témoin de l'insolence du More, son parent et son favori, le fait saisir par ses gardes.

22.

Tableau II. Mélisendre

La Tour de l'Hommage à l'Alcazar de Saragosse. Comme fond, une perspective lointaine.

Le rideau se lève et l'on voit Mélisendre rêveuse au balcon, les yeux fixés sur l'horizon. Peu après apparaît le roi Marsilio, passant lentement sous la galerie extérieure du château. (Les apparitions du roi doivent être brèves, mais fréquentes.)

De temps en temps, mais à l'insu du roi et de Mélisendre, et derrière celle-ci, apparaît, prudemment, le More énamouré.

Dernière apparition du More qui, à pas de loup, et un doigt sur la bouche, s'approche de Mélisendre.

Le baiser. Cris de surprise et gestes d'indignation de Mélisendre, qui se frotte les lèvres sur la manche de son corsage.

Mélisendre appelle au secours et, de désespoir, s'arrache les cheveux.

Le roi Marsilio fait saisir et châtier le More qui, au moment où il s'enfuyait, a été appréhendé par les soldats de la garde royale.

Rideau.

EL TRUCHEMÉT

Voyez et contemplez, messeigneurs ! Le coupable est conduit sur la place de Sansueña ; l'on voit, devant, les crieurs, derrière l'on voit les bourreaux, qui vont lui donner deux cents coups pour se conformer à la sentence du roi Marsilio, mise à exécution sur l'heure après le moment qui vit s'accomplir le forfait ; car chez les Mores nul besoin de témoins, ni d'enquête ou de preuves, comme l'on fait chez nous.

strange adventure. See you not that grave Moor that comes fair and softly on Melisendra? Look, what a smack in the midst of her fair lips, and how suddenly she begins to wipe them with her sleeves, and how it grieves her. Then King Marsilius, ruler of Saragossa, seeing that Moor's sauciness, though he were a kinsman and a favourite, commandeth him to be whipped.

22.

Scene II. Melisendra

The Tower of Homage of the Alcázar at Sagarasso. In the background, far distance.

When the curtain rises, Melisendra is discovered leaning from a balcony, with eyes fixed on the horizon.

Enter King Marsilius, walking slowly along an outer gallery of the castle. (The King's appearances should be frequent, but of short duration.)

From time to time the Enamoured Moor appears cautiously, and unseen by the King or Melisendra, behind Melisendra's back.

At his last appearance, the Moor "comes fair and softly with his finger in his mouth behind Melisendra."

He kisses her. Surprise and indignation of Melisendra, who wipes her mouth on her sleeve...

Melisendra calls for help and tears her hair.

The Moor tries to escape but is caught by the guards. The King orders him to be led away to punishment.

Curtains of puppet-show. Enter Boy.

BOY

Watch the sentence now in performance: how they carry The Moor through the chieftest streets of the town; minstrels go marching before and rods of correction behind. And look how two hundred stripes are presently given him, which was the sentence of King Marsilius, and put in execution before the misdemeanour had scarcely been committed, for with the Moors there is neither inquisition nor legal proceeding, such as in our custom.

Mauren sehen, der sich Melisendra unbemerkt nähert und ihr einen Kuss raubt; rot im Gesicht und sich die Lippen reibend wird Melisendra dies König Marsilio von Sansueña klagen. Dieser wird darauf seinen bevorzugten Schützling von den Wachen wegbringen lassen.

22.

2. Bild: Melisendra

Der große Turm des Alcazar von Saragossa. Im Hintergrund verliert sich eine Straße in der Ferne. Der Vorhang hebt sich und wir sehen Melisendra mit im Horizont versunkenem Blick. Kurz darauf schreitet König Marsilio bedächtig durch die äußeren Galerien seines Schlosses. (Diese Auftritte des Königs müssen häufig aber jeweils kurz sein.)

Von Zeit zu Zeit und vom König und Melisendra unbemerkt taucht hinter ihr der verliebte Maure auf.

Letzter Auftritt des Mauren, der sich auf leisen Sohlen und mit dem Finger auf den Lippen Melisendra nähert.

Der Kuss. Melisendra schreit entsetzt auf und reibt sich mit dem Ärmel entrüstet die Lippen.

Melisendra ruft um Hilfe und rauft sich in ihrer Verzweiflung die Haare.

Der Maure will fliehen, doch wird er von den königlichen Wachen gefasst und König Marsilio befiehlt seine Bestrafung.

Vorhang.

DER KNABE

Schaut her, meine Herrschaften! Der Schuldige wird auf den Platz von Sansueña geführt. Im Vordergrund die Ausrufer und hinten die Scharfrichter, die ihm keine Stunde nach der Tat dem königlichen Schuldspruch entsprechend zweihundert Schläge verabreichen werden; denn bei den Mauren braucht es weder Zeugen noch Untersuchung oder Beweise wie bei uns.

(Don Quijote, cuyas piernas han traducido por movimientos nerviosos su protesta contra las últimas palabras del Trujamán, se asoma al proscenio, encarándose con el muchacho.)

DON QUIJOTE

(Con voz reposada, pero enérgica.)

Niño, niño, seguid vuestra historia línea recta, y no os metáis en las curvas y transversales, que para sacar una verdad en limpio menester son muchas pruebas y repuebas.

MAESE PEDRO

(Sacando la cabeza por las cortinas.)

Muchacho, no te metas en dibujos, sino haz lo que ese señor te manda: sigue tu canto llano y no te metas en contrapuntos, que se suelen quebrar de sotiles.

EL TRUJAMÁN

Yo así lo haré.

DON QUIJOTE

¡Adelante!

(Ocúltase Maese Pedro bajo el retablo, y Don Quijote vuelve a sentarse.)

23.

Cuadro Tercero - El suplicio del Moro

Descúbrese el retablo. Plaza pública en la ciudad de Sansueña. La escena se llena de morisma. Llega el Moro culpable conducido por La Guardia del Rey y precedido por voceadores que leen al pueblo la sentencia condenatoria. Siguenle dos verdugos de feroz aspecto, provistos de largas varas.

El Jefe de la Guardia ordena que comience el suplicio, y el Moro es puesto entre los dos Verdugos, en el centro de la plaza.

(Don Quichotte, dont les jambes ont manifesté par des mouvements nerveux sa protestation contre les dernières paroles du Truchement, se lève et apparaît, faisant face à celui-ci.)

DON QUICHOTTE

(D'un ton calme, mais énergique.)

Ah ! de grâce ! Poursuis ton récit en ligne droite, n'y mêle pas des digressions inutiles. Pour faire jaillir la vérité il faut, sache-le bien, maint témoignage et mainte preuve.

MAÎTRE PIERRE

(Passant la tête entre les rideaux.)

Écoute ! Laisse-moi ces fioritures, obéis aux vœux de ce gentilhomme. Que ton plain-chant se suive, sans que s'y mêlent, ornements vides, contreponts qui ne font que tout brouiller.

EL TRUCHEMENT

Fort bien, mon maître.

DON QUICHOTTE

Continue donc.

(Maître Pierre disparaît sous les tréteaux et Don Quichotte retourne à sa place.)

23.

Tableau III. Le châtiment du More

La scène des marionnettes apparaît. Place publique à Saragosse. La scène se peuple de Mores. Le coupable est amené par la garde du roi : des crieurs marchent devant qui lisent au peuple la sentence. Ils sont suivis par deux bourreaux à mine féroce, munis de gros bâtons.

Le chef de la garde donne l'ordre d'exécuter le châtiment, et l'on place le More entre les deux bourreaux au milieu de la place.

(The nervous movement of Don Quixote's legs have expressed his dissatisfaction with what the Boy is saying. He rises, appearing in full view of the audience, facing the Boy.)

DON QUIXOTE

(Quietly, but with energy.)

Child! That's nonsense! Go on with your story in a straight line; do not digress into crooks and into transversals; for to follow the evidence and find the truth, there always must needs be a legal inquisition.

MASTER PETER

(Putting his head through the curtains.)

I told you! Do not add these decorations; but obey that good gentleman's instructions. Sing you your proper plain song and do not meddle with other voices; for much counterpoint ruins the lute-strings.

BOY

And so I will.

DON QUIXOTE

To your tale, then.

(Master Peter gets back into the puppet-show, and Don Quixote returns to his seat.)

23.

Scene III. The Moor's Reward

The curtain of the puppet-show rises, disclosing a public square in Saragossa. The scene fills with Moors. The condemned Moor is led by the Royal Guard preceded by Criers who read the sentence to the people. They are followed by two Executioners of ferocious aspect, with long rods in their hands.

The Captain of the Guards orders the sentence to be carried out, and the Moor is set between two Executioners in the middle of the stage.

(Don Quichotte, dessen nervöse Bewegungen der Beine seine Entrüstung bei den letzten Worten des Knaben verrieten, erhebt sich und erscheint ihm gegenüber.)

DON QUICHOTTE

(ruhig aber heftig)

Ah! Ich bitte Dich! Fahre fort in deiner Erzählung aber schweife nicht unnötig ab. Denn wisse, um die Wahrheit ans Licht zu bringen braucht es manche Zeugen und manche Beweise.

MEISTER PEDRO

(Steckt den Kopf durch den Vorhang.)

Hör zu! Lass mir diese Schnörkel und gehorche dem Edelmann. Dein Gesang möge weitergehen, doch ohne leere Verzierungen und Kontrapunkte, die nur für Verwirrung sorgen.

DER KNABE

Sehr wohl, mein Herr.

DON QUICHOTTE

Fahre also fort.

(Meister Pedro verschwindet hinter dem Marionettentheater und Don Quichotte kehrt auf seinen Platz zurück.)

23.

3. Bild: Die Bestrafung des Mauren

Die Bühne des Marionettentheaters erscheint. Der Hauptplatz von Saragossa. Die Bühne füllt sich mit Mauren. Der Schuldige wird von den königlichen Wachen herbeigeführt: die Ausrufer treten vor und lesen dem Volk das Urteil vor. Hinter ihnen zwei grimmiger Scharfrichter mit dicken Stöcken. Der Wachenführer gibt den Befehl und der Maure wird mitten auf den Platz zwischen die beiden Scharfrichter geführt.

Los Verdugos azotan al culpable con golpes alternados que coinciden con los acentos rítmicos de la música. (Un golpe por cada tiempo del compás.)
Se interrumpe el suplicio. Gran movimiento en la muchedumbre. Se reanuda el castigo.
Cae el Moro. Los soldados se lo llevan a rastras, seguidos por los verdugos y la morisma.

Ciérrese la cortina.

EL TRUJAMÁN

Miren ahora a don Gayferos, que aquí parece a caballo, camino de la ciudad de Sansueña.

24.

Cuadro Cuarto - Los Pirineos

Descúbrese la escena. Don Gayferos, al trote de su caballo y cubierto con una capa gascona, aparece diferentes veces desde la falda hasta la cumbre de una montaña, como siguiendo un camino en espiral. Éste lleva en la mano un cuerno de caza, que tañe en los momentos exigidos por la música. Córrese la cortina del retablo.

EL TRUJAMÁN

Ahora veréis a la hermosa Melisendra, que ya vengada del atrevimiento del enamorado moro, se ha puesto a los miradores de la torre y habla con su esposo creyendo que es algún pasajero, según aquello del Romance que dice: «Caballero, si a Francia ides, por Gayferos preguntade». Veréis también cómo don Gayferos se descubre y qué alegres ademanes hace Melisendra al reconocerle, descolgándose luego del balcón, y cómo don Gayferos ase della, y poniéndola sobre las ancas de su caballo, toma de París la vía.

Les bourreaux se mettent, alternativement, à rouer de coups le coupable. Les coups coïncident avec les accents rythmiques de la musique. (Un coup par chaque temps de la mesure.)

Le châtiment s'interrompt. Agitation dans la foule.

La châtiment reprend.

Le More tombe. Les soldats l'entraînent, suivis par les bourreaux et la foule des Mores.

Rideau.

EL TRUCHEMENT

Ici, vous verrez Don Gaïferos. Il veut, à travers la montagne, ventre à terre, gagner au plus tôt Sansuegna.

24.

Tableau IV. Les Pyrénées

Le rideau se lève. Don Gaïferos à cheval, enveloppé d'une cape basque, apparaît de temps à autre, du pied jusqu'au sommet d'une montagne, comme s'il suivait un chemin en spirale. Il tient un cor à la main et l'embouche aux moments où l'exige la musique.

Rideau.

EL TRUCHEMENT

Ici vous allez voir la divine Mélisendre, qui bel et bien vengée de cet atroce forfait du More énamouré, appuyée de nouveau au balcon de la tour, parle avec son époux, en croyant que ce n'est là qu'un passant. Comme le dit la vieille chanson bien connue : « Cavalier qui vas en France, enquiers-toi de Don Gaïferos. » Puis vous verrez comment Don Gaïferos se découvre, et de quelle folle joie fait montre Mélisendre le reconnaissant, se laissant glisser du haut du balcon ; comment Don Gaïferos s'approche d'elle, et l'ayant prise en croupe, ils s'éloignent, sans plus tarder, et prennent le chemin de Paris.

The Executioners beat the prisoner with alternate blows, which synchronize with the rhythmic accents of the music (a blow each beat of the bar.)

The punishment stops. Movement among the crowd.

The punishment is continued.

The Moor falls. The soldiers drag him away, followed by Executioners and crowd.

Curtains. Re-enter Boy.

BOY

This knight you see, is Don Gayferos, appearing gaily on horseback and posting in haste to reach Saragossa.

(Exit.)

24.

Scene IV. The Pyrenees

Curtain rises. Don Gayferos, on horse back and wrapped in a long cloak, appears at intervals in the moutains, as if following a winding path. He carries a huntsman's horn, which he blows at the moments required by the music.

Curtain. Re-enter Boy.

BOY

And here you shall witness how that most fair Melisendra, who now hath been so well revenged on that Enamoured Moor for his great boldness, doth show herself from a window of the castle; speaking with her husband, believing him to be some strange traveller, as is related in the ballad as follows; "Traveller, traveller, posting to Paris, ask how goes it with Gayferos." And now behold how brave Don Gayferos is discovered; and how, by her glad behaviour, jocund Melisendra proves that she knows him. And again, see her leap from her bay-window straight into the arms of Don Gayferos, who at one hoist hath her astride upon his horse's crupper, merrily to ride toward Paris.

Die beiden Scharfrichter schlagen nun abwechselungsweise auf den Mauren ein. Die Schläge stimmen mit den rhythmischen Akzenten der Musik überein. (Ein Stockschlag pro Taktschlag.)

Die Bestrafung wird unterbrochen. Das Volk protestiert.

Die Bestrafung wird wieder aufgenommen.

Der Maure fällt zu Boden. Die Wachen schleifen ihn weg, gefolgt von den Scharfrichtern und dem Volk.

Vorhang

DER KNABE

Hier werden Sie Don Gaïferos sehen. Er will im Flug den Berg überqueren und so schnell wie möglich in Sansuegna sein.

24.

4. Bild: Die Pyrenäen

Der Vorhang hebt sich. Don Gaïferos zu Pferd in einen Mantel gehüllt taucht von Zeit zu Zeit vom Fuße des Berges bis zum Gipfel auf, wie wenn er einen spiralförmigen Weg folgen würde. Er hält ein Horn in der Hand, das er, wenn es die Musik verlangt, an die Lippen führt.

Vorhang.

DER KNABE

Hier werden Sie die göttliche Melisendra sehen, die von der abscheulichen Tat des verliebten Mauren gerächt, erneut auf dem Balkon des Turmes lehnt und ohne es zu wissen mit ihrem Gatten spricht. Wie sagt das alte bekannte Lied: „Ritter der nach Frankreich geht, erkundige dich nach Don Gaïferos.“ Dann werden Sie sehen, wie Don Gaïferos sich zu erkennen gibt und Melisendra außer sich vor Freude sich vom Balkon hinabgleiten lässt; Don Gaïferos fängt sie auf, schwingt sie mit aufs Pferd und die beiden entfernen sich unverzüglich in Richtung Paris.

Cuadro Quinto - La fuga

Descórrase la cortina. La misma decoración del Cuadro segundo.

Melisendra ocupa su puesto en el mirador de la torre.

Por el camino que se extiende en el plano superior de la escena aparece Don Gayferos a caballo, cubierto el rostro con su capa. El caballo lleva un paso tranquilo.

Melisendra hace señas al caballero para que se acerque.

Llega Don Gayferos al pie de la torre por el camino que ocupa el primer término de la escena. (Diálogo de Melisendra y Don Gayferos, según la explicación del Trujamán.)

Don Gayferos se descubre. Alegría de Melisendra, que se descuelga del balcón por el lado de la torre opuesto al público. Don Gayferos, que acude a recogerla, reaparece con ella montada en las ancas de su caballo.

Ambos desaparecen alrote cruzando los dos caminos ya indicados, y ciérrase la cortina.

EL TRUJAMÁN

(Que desde este momento no abandona más la escena.)

¡Vais en paz, oh par sin par de verdaderos amantes; lleguéis a salvamento a vuestra patria; los ojos de vuestros amigos y parientes os vean gozar en paz tranquila los días (que los de Néstor sean) que os quedan de la vida!

MAESE PEDRO

(Asomando la cabeza por debajo del retablo.)

¡Llaneza, muchacho, no te encumbres, que toda afectación es mala!

(Ocúltase.)

Descórrase por última vez la cortina del retablo y vuelve a aparecer la plaza pública de Sansueña.

Vese al Rey Marsilio corriendo presuroso en busca de sus guardias. Éstos, que acuden al llamamiento del Rey, reciben sus órdenes y parten precipitadamente.

Tableau V. La fuite

Le rideau se lève. Même décor qu'au Tableau II.

Mélisendre a repris son poste au balcon de la tour.

Sur le chemin qui s'étend au fond de la scène apparaît Don Gaïferos à cheval, le visage couvert de son manteau. Le cheval avance d'un pas tranquille.

Mélisendre fait signe au cavalier d'approcher.

Don Gaïferos arrive au pied de la tour par le chemin qui occupe le premier plan de la scène. (Dialogue de Mélisendre et de Don Gaïferos selon l'explication donnée par le Truchement.)

Don Gaïferos se découvre. Joie de Mélisendre qui se laisse glisser du haut du balcon, du côté opposé au public. Don Gaïferos s'élançe pour la saisir et reparaît avec elle en croupe sur son cheval.

Tous deux disparaissent au trot du cheval suivant les deux chemins déjà indiqués, et le rideau se ferme.

LE TRUCHEMENT

(Qui depuis ce moment ne quitte plus la scène.)

Vas en paix, ô la plus vraie des véritables amantes, arrive saine et sauve jusqu'en France ; de tous tes parents et amis que les yeux puissent te voir, dans la paix et dans la joie, couler tes jours ! (Qu'ils soient à ceux de Nestor égaux au moins en nombre !)

MAÎTRE PIERRE

(Sortant la tête de dessous les tréteaux.)

Mon garçon, du calme, point d'emphase, maudite soit l'affection !

(Il disparaît.)

Le rideau du théâtre de marionnettes se relève pour la dernière fois : on voit apparaître la place publique de Sansuegna.

Le roi Marsilio court en hâte à la recherche de ses gardes. Ceux-ci, accourus à l'appel du roi, prennent ses ordres et partent précipitamment.

Scene V. The Escape

Scene: the same as Scene II.

Melisendra discovered on the balcony of the tower.

Don Gayferos appears on horseback, on the road stretching away at the top of the scene, his face covered by his cloak. His horse is trotting gently.

Melisendra sings to the horseman to approach.

Don Gayferos reaches the tower by the road in front of the stage. Dialogue between Melisendra, who lets herself down from the balcony on the side away from the audience. Gayferos runs to catch her, and re-appears with her mounted behind him on his horse.

Exeunt Gayferos and Melisendra at the trot, by the roads describe above. Curtain.

BOY

(Re-enter Boy, who from this time onwards does not leave the stage.)

Go in peace, O matchless pair, truest among all true lovers, in safety now arrive in your own country! May good fortune prosper your marvellous adventure, and may friends and kindred see how you shall enjoy now all the rest of your lifetime as long as once old Nestor.

MASTER PETER

(His head appearing from under the puppet-show.)

My good boy; use plainness, not embroidery; for all such affectation is scurvy. (He disappears, again.)

The curtain of the puppet-show rises for the last time, showing the public square in Saragossa.

King Marsilius runs hastily in search of his guards, who appear at his call, receive his orders and exeunt quickly.

5. Bild: Die Flucht

Der Vorhang hebt sich. Wie 2. Bild.

Melisendra steht wieder auf dem Turmbalkon.

Auf der im Hintergrund bis zum Horizont führenden Straße erscheint Don Gaïferos zu Pferd, sein Gesicht ist vom Mantel bedeckt. Das Pferd geht in ruhigem Schritt.

Melisendra winkt den Reiter heran.

Don Gaïferos erreicht den Turm über die Straße im vorderen Teil der Bühne. (Dialog zwischen Melisendra und Don Gaïferos wie vom Knaben beschrieben.)

Don Gaïferos gibt sich zu erkennen. Melisendras Freude, sie lässt sich auf der dem Publikum entfernten Seite des Balkons hinabgleiten. Don Gaïferos stürzt hin, um sie aufzufangen und erscheint wieder mit ihr zusammen auf dem Pferd.

Sie entfernen sich auf dem im Hintergrund verschwindenden Weg und der Vorhang senkt sich.

DER KNABE

(der ab diesem Zeitpunkt die Bühne nicht mehr verlässt.)

Geh in Frieden, oh wahrhaftigste aller wahren Liebenden, gelange heil und wohlauf nach Frankreich; mögen die Augen aller Freunde und Verwandten dich deine Tage in Frieden und Freude leben sehen! (Mögen sie wenigstens in der Zahl denen Nestors gleich sein!)

MEISTER PEDRO

(Streckt den Kopf hinter der Marionettenbühne hervor.)

Ruhe, mein Knabe, keine Übertreibungen, vermaledeit sei die Ziererei. (Er verschwindet.)

Der Vorhang des Marionettentheaters hebt sich zum letzten Mal: es erscheint der Platz in Sansuegna.

König Marsilio sucht aufgeregt nach seinen Wachen. Diese laufen auf den Ruf des Königs herbei, nehmen seine Befehle entgegen und stürzen davon.

Cuadro sexto - La persecución**EL TRUJAMÁN**

(Al explicar la acción, va señalando con su varilla los muñecos que la representan.)

Miren vuestras mercedes cómo el Rey Marsilio, enterado de la fuga de Melisendra, manda tocar alarma, ...

(Durante el toque de alarma cruzan presurosamente por la plaza pequeños grupos aislados, y el Rey, reapareciendo, sigue dando órdenes con gran premura.)

... y con qué prisa, que la ciudad se hunde con el son de las campanas, ...

(Don Quijote da crecientes muestras de impaciencia, asomando la cabeza y pugnando por hablar.)

... que en todas las torres de las mezquitas suenan.

DON QUIJOTE

(Saltando de su sitio con visible indignación. Quedan inmóviles las figuras del retablo.)

¡Eso no, que es un gran disparate, porque entre moros no se usan campanas, sino atabales y dulzainas!

MAESE PEDRO

(Sacando de nuevo la cabeza.)

No mire vuestra merced en niñerías, señor don Quijote. ¿No se representan casi de ordinario mil comedias llenas de mil disparates, ...

(Don Quijote, cuya indignación se ha ido calmando, asiente gravemente con signos de cabeza a las palabras de Maese Pedro.)

... y con todo eso siguen felicísimamente su carrera, y hasta se escuchan con admiración?

Tableau VI. La poursuite**LE TRUCHEMENT**

(Tout en expliquant l'action, il montre avec sa baguette les marionnettes qui y prennent part.)

Vos seigneuries pourront voir que le roi Marsilio, irrité de cette fuite de Mélisendre, fait alors sonner l'alarme ...

(Tandis qu'on sonne l'alarme, de petits groupes traversent précipitamment la place. Le Roi réparaît, et, en toute hâte, donne de nouveaux ordres.)

... et aussitôt voici que la ville entière s'emplit d'une rumeur de cloches ...

(Don Quichotte donne les signes d'une impatience croissante : il avance la tête et s'efforce de parler.)

... sonnante à toutes les tours des hauts minarets.

DON QUICHOTTE

(Bondissant de son siège avec une visible indignation. Les marionnettes des tréteaux restent immobiles.)

Ah ! ça non ! quelle folle impudence ! On n'emploie pas de cloches chez les Mores, mais des timbales et des hautbois !

MAÎTRE PIERRE

(Montrant sa tête de nouveau.)

N'ayez point souci de ces enfantillages, seigneur Don Quichotte ! Ne voit-on pas chaque jour encore mille comédies toutes pleines de mille impudences ...

(Don Quichotte, dont l'indignation s'est apaisée, approuve gravement de la tête les paroles de Maître Pierre.)

... et qui, malgré cela, n'en connaissent pas moins brillante carrière, et qu'on écoute avec admiration.

Scene VI. The Pursuit**BOY**

(As he explains the action, he points out the different puppets with his wand.)

The wanted not spectators, who sought out Marsilius and gave notice of the escaping of Melisendra. Straightaway the alarm is sounded...

(While the alarm is sounded, small groups of men hurriedly cross the stage. The King re-appears, and hastily issues fresh orders.)

... and now behold how the city seems to shake with all the noise of church bells ringing...

(Don Quixote show signs of great impatience, thrusting his head forward and endeavouring to speak.)

... that mounts from the Mosques and the Minarets above them.

DON QUIXOTE

(Springing up with indignation. The puppets remain motionless.)

There you are out, boy, and your bells most improper; for among Moors is no ringing of bells, but beating of drums and squealing hautboys.

MASTER PETER

(His head appearing.)

Sir, pray stand not so strictly upon trifles, or we shall never please you. Have you never seen, sir, comedies and tragedies presendet, full of absurdities and follies?...

(Don Quixote, his indignation somewhat appeased, gravely resumes his seat and nods his head agreement.)

... yet in spite of that, they follow their career with success and admiration, and even are heard with delight and applause.

6. Bild: Die Verfolgung**DER KNABE**

(Während er die Handlung erklärt zeigt er jeweils mit seinem Stab auf die betreffenden Marionetten.)

Meine Herrschaften, Sie werden nun sehen, wie König Marsilio von der Flucht Melisendras erzürnt Alarm schlagen lässt...

(Während Alarm geschlagen wird, eilen kleine Gruppen über den Platz. Der König erscheint erneut und gibt hastig neue Befehle.)

... und bald schon ist die ganze Stadt ...

(Don Quichotte zeigt seine wachsende Ungeduld: er streckt den Kopf vor und versucht zu sprechen.)

... vom Glockengeläut der hohen Minarette erfüllt.

DON QUICHOTTE

(Spring empört von seinem Sitz auf. Die Marionetten des Marionettentheaters bleiben unbeweglich.)

Ah! Das fehlte noch! Welche Unverschämtheit! Die Mauren haben keine Glocken, sondern Pauken und Oboen!

MEISTER PEDRO

(Zeigt erneut seinen Kopf.)

Machen Sie sich keine Sorgen wegen solcher Kindereien, Herr Don Quichotte! Sieht man nicht alle Tage tausend Komödien voll tausend Unrichtigkeiten,...

(Don Quichotte beruhigt sich und stimmt Meister Pedros Worten mit ernstem Kopfnicken zu.)

... die trotzdem erfolgreich sind und man mit Bewunderung ansieht?

DON QUIJOTE
¡Así es la verdad!

MAESE PEDRO
Prosigue, muchacho.
(*Ocúltase.*)

EL TRUJAMÁN
Miren cuánta y cuán lucida caballería sale de la ciudad en seguimiento de los dos católicos amantes.

(*Desfila la gente que indica el Trujamán.*)

¡Cuántas dulzainas que tocan, cuántas trompetas que suenan, cuántos atabales y atambores que retumban!
¡Témome que los han de alcanzar y los han de volver atados a la cola de su mismo caballo!

(*El desfile de los muñecos es cada vez más rápido.*)

DON QUIJOTE
(*Poniéndose de un brinco junto al retablo y desvainando la espada.*) ¡Detenéos, mal nacida canalla, ...

(*Los espectadores de la Venta van apareciendo en el proscenio.*)

... no le sigáis ni persigáis, si no, conmigo sois en la batalla!

25.
Final

(*Don Quijote, con acalorada y nunca vista furia, comienza a llover cuchilladas, estocadas, reveses y mandobles sobre*

DON QUICHOTTE
Voilà qui est vrai !

MAÎTRE PIERRE
Poursuis donc l'histoire.
(*Il disparaît.*)

LE TRUCHEMENT
Et voyez combien et combien de ces cavaliers sortent de la cité, lancés sur les traces de ces deux nobles amants très chrétiens.

(*On voit défilé les personnages qu'indique le Truchement.*)

Oyez les hautbois résonner ! Oyez les trompettes sonner !
Oyez retentir et les timbales et les tambours ! Ah! je crains bien qu'on ne les rattrape et qu'on ne les ramène, attachés tous deux à la queue de leur propre monture.

(*Le défilé des marionnettes se fait chaque fois plus rapide.*)

DON QUICHOTTE
(*S'élançant d'un bond près des tréteaux et tirant son épée.*)
Misérables ! misérable canaille ! ...

(*Les spectateurs de l'auberge commencent à apparaître.*)

... ne les suivez, ni ne les poursuivez, sinon je suis aussi de la bataille.

25.
Finale

(*Don Quichotte, animé d'une ardente et indicible furie, se met à faire pleuvoir des coups de pointe, des estocades,*

DON QUIXOTE
Yes; that is the truth.

MASTER PETER
Go on with your story.
(*Exit.*)

BOY
Look again, sir, what a gallant squadron of horsemen come through the city gates, and go pursuing the two Christian persecuted lovers.

(*The persons mentioned by the Boy pass across the stage.*)

Hark to the squealing of hautboys; hark now the blasts of the trumpets! Oh, how many kettledrums and knackers there are beating! Oh, how I fear the Moors will overtake them and carry them back, both fastened to the tail of the same horse, and then dragged there.

(*The figures pass across the stage with increasing rapidity.*)

DON QUIXOTE
(*Leaping to the puppet-show, and drawing his sword*)
Stop, you scoundrels, misbegotten abortions!...

(*The persons in the Inn begin to appear.*)

... dare not to follow, nor try to catch them; for if you do, you first must fight with me.

25.
Finale

(*Don Quixote "with an unknown and posting fury began to rain strokes upon the puppetish Moorism, overthrowing*

DON QUICHOTTE
Das ist wahrlich richtig!

MEISTER PEDRO
Fahre also mit der Geschichte fort.
(*Er verschwindet.*)

DER KNABE
Und schaut wie viele Reiter die Stadt verlassen und den Spuren des noblen und christlichen Paares folgen.

(*Die vom Knaben erwähnten Marionetten ziehen vorbei.*)

Höret die Oboen erklingen! Höret die Trompeten erschallen! Höret die Pauken und Trommeln! Ah! Ich fürchte doch, dass man sie einhole und an den Schwanz ihres eigenen Pferdes gebunden zurückführt.

(*Die Marionetten ziehen jedes Mal rascher vorbei.*)

DON QUICHOTTE
(*Springt auf und stürzt mit gezücktem Schwert auf das Marionettentheater zu.*) Elende !
Elende Schurken!...

(*Die Zuschauer der Herberge tauchen auf.*)

...lasst sie ziehen, verfolgt sie nicht, sonst habt ihr es mit mir zu tun.

25.
Finale

(*Von einer wilden unaussprechlichen Wut getrieben beginnt Don Quichotte mit seinem Schwert auf die*

la titerera morisma, derribando y descabezando a unos, estropeando y destrozando a otros, y dando entre muchos, un altibajo tal, que pone en peligro la cabeza de Maese Pedro, ya fuera de su escondite, quien se abaja, se encoge y agazapa para evitar los golpes. Sancho Panza hace gestos de grandísimo pavor, —gestos que se repiten durante esta última escena— y el resto de los Espectadores de la Venta va siguiendo con vivos y expresivos comentarios las peripecias de la acción.)
¡Non fuyades, cobardes, malandrines y viles criaturas, que un solo caballero es el que os acomete!

MAESE PEDRO

¡Deténgase, deténgase vuesa merced, mi señor don Quijote; mire que me destruye toda mi hacienda!

DON QUIJOTE

¡Oh bellaco villano, mal mirado, atrevido y deslenguado!

MAESE PEDRO

(Gritando.)
¡Desgraciado de mí!

DON QUIJOTE

(Gritando a lo lejos.)
¡Y vosotros, valeroso don Gayferos, hermosa y alta señora Melisendra, ya la soberbia de vuestros perseguidores yace por el suelo, derribada por éste mi fuerte brazo; y porque no penéis por saber el nombre de vuestro libertador, sabed que yo me llamo don Quijote, caballero y cautivo de la sin par y hermosa Dulcinea!

MAESE PEDRO

¡Pecador de mí!

des doublés et des moulinets sur les marionnettes mores, terrassant l'une, décapitant l'autre, transperçant celle-ci, mettant en pièces celle-là, et lançant un coup tel qu'il met en péril la tête de Maître Pierre lui-même, qui ne sait plus comment se garer de ces attaques. Sancho Pança fait des gestes de terreur panique (gestes qui se répètent au cours de cette dernière scène.) Le reste des spectateurs de l'auberge suit les péripéties de l'action, en les accompagnants de commentaires vifs et expressifs.)
Quoi ! fuiriez-vous, malandrins vils et lâches, indignes créatures, pour peu qu'un chevalier se dresse seul contre vous tous !

MAÎTRE PIERRE

Arrêtez, oui, de grâce ! arrêtez, monseigneur, monseigneur Don Quichotte ; vous détruisez ainsi toute ma fortune !

DON QUICHOTTE

Créature insensée, à la langue perfide et médisante !

MAÎTRE PIERRE

(Criant.)
Ô malheur de ma vie !

DON QUICHOTTE

(Criant au loin.)
Et vous autres, ô très vaillant Don Gaïferos, ô pure et très belle et noble Mélisendre ! Voyez, de vos adversaires l'orgueil insensé gît ici à terre, à jamais terrassé grâce à ma vaillance ; et pour ne pas celer plus longtemps le grand nom de votre libérateur, sachez que je me nomme Don Quichotte, chevalier, serf, esclave de Dulcinée, beauté incomparable.

MAÎTRE PIERRE

Ah! mon Dieu ! mon Dieu !

some and beheading others, maiming this, and cutting in pieces that; and amongst many other blows, he fetched one so downright that, had not Master Peter trumbled and squatted down, he had clipped his mazard as easily as if it had been made of marchpane." Sancho makes gesture of terror, which are repeated throughout the last scene. The other spectators in the Inn make gesture expressive of their opinion of what is going on.)

What? You run, then, you cowards and deserters, you vilest of God's creatures! For I am only one that attacks, and you are many.

MASTER PETER

Sir, stay you hand and spare me! For these are not real Moors, but shapes made of cardboard. Look how he spoils my business, and hath undone me!

DON QUIXOTE

O you pestilent fellow! You impertinent, pettifogging rascal!

MASTER PETER

(Shouting.)
I am a miserable man!

DON QUIXOTE

(Shouting at the top of his voice.)
But you others, the most valiant Don Gayferos, mist fair and fortunate lady, Melisendra; see now the proud might of your unholy pursuers, all cast down and broken, through the prowess of this my goodly right arm. And that you be not ignorant of the title of this Knight who sets you free, know then that all men call me Sir Don Quixote, brave Knight-Errant and captive of the most fair and peerless Dulcinea.

MASTER PETER

May the Lord preserve us!

Maurenmarionetten einzuschlagen und wirft sie zu Boden durchstößt diese, teilt jene in Stücke und gibt da einen Schwerthieb, der sogar Meister Pedros Kopf in Gefahr bringt, der nicht mehr weiß wie er sich vor diesen Angriffen retten soll. Sancho Pansa macht Panik- und Terrorgesten (diese werden während der letzten Szene mehrmals wiederholt.) Der Rest der Zuschauer in der Herberge folgen die Aktion, und geben lebhafte und ausdrucksvolle Kommentare.)

Was! Flieht ihr etwa, ihr gemeinen und feigen Räuber, unwürdigen Kreaturen, sobald ein Ritter sich gegen euch erhebt!

MEISTER PEDRO

Haltet ein, ich flehe Sie an! Hört auf, Mein Herr, Don Quichotte; Sie zerstören mein Hab und Gut!

DON QUICHOTTE

Unsinnige Kreatur mit heimtückisch verleumderischer Zunge!

MEISTER PEDRO

(Mit lauter Stimme.)
Oh Unglück meines Lebens!

DON QUICHOTTE

(Von ferne rufend.)
Und ihr, oh tapferer Don Gaïferos, oh reine, wunderschöne und noble Melisendra! Seht her, der unsinnige Stolz euer Verfolger liegt für immer am Boden durch meine Tapferkeit niedergestreckt; und um den großen Namen eures Befreiers nicht länger zu verheimlichen, ich bin Don Quichotte, Ritter, Leibeigener, Sklave der unvergleichlich schönen Dulcinea.

MEISTER PEDRO

Ah! Großer Gott! Großer Gott!

DON QUIJOTE
(*Absorto, con la mirada en alto.*)
¡Oh Dulcinea, señora de mi alma; día de mi noche, gloria de mis penas; ...

MAESE PEDRO
(*Presa de profundo abatimiento.*)
¡Desventurado!

DON QUIJOTE
... norte de mis caminos, ...

MAESE PEDRO
¡Desdichado del padre que me engendró!

DON QUIJOTE
... dulce prenda y estrella ...

MAESE PEDRO
¡Cuitado de mí!

DON QUIJOTE
... de mi ventura!

(*Despertando bruscamente de su éxtasis y dirigiéndose a todos los presentes.*)

¡Oh vosotros, valerosa compañía; caballeros y escuderos, pasajeros y viandantes, gentes de a pie y a caballo! ¡Miren si no me hallara aquí presente, qué fuera del buen don Gayferos y de la hermosa Melisendra! ¡Quisiera yo tener aquí delante aquellos que no creen de cuanto provecho sean los caballeros andantes!

¡Dichosa edad y siglos dichosos aquellos que vieron las fazañas del valiente Amadis, del esforzado Felixmarte de Hircania, del atrevido Tirante el Blanco, del invencible don Belianis de Grecia, con toda la caterva de innumerables caballeros, que con sus desafíos, amores y batallas, llenaron el libro de la Fama!

DON QUICHOTTE
(*Les yeux au ciel, comme en extase.*)
Ô Dulcinée, ô maîtresse de mon cœur, ô lumière en ma nuit, gloire pour mes peines, ...

MAÎTRE PIERRE
(*En proie à un profond abattement.*)
Ah ! pauvre de moi !

DON QUICHOTTE
... toi qui guides ma route, ...

MAÎTRE PIERRE
Ah ! Maudit soit le père qui m'engendra !

DON QUICHOTTE
... étincelante étoile ...

MAÎTRE PIERRE
Que faire à présent !

DON QUICHOTTE
... de ma fortune.

(*Sortant brusquement de sa rêverie, et s'adressant à tous ceux qui sont présents.*)

Vous ici, tous, assistance valeureuse de noblesse ou de roture, habitants ou de passage, vous, cavaliers ou fantassins. Vraiment si, moi, je n'eusse été présent, quel eût été le sort de Gaïferos et de l'admirable Mélisendre ? Que n'ai-je ici même, à l'instant, devant moi, tous ceux qui ne voient pas quel bienfait est pour notre univers la chevalerie errante !

Ô siècle d'or, ô jours à jamais mémorables qui virent les grands exploits du vaillant Amadis, du redoutable Felixmarte d'Hircanie, de l'intrépide Tirante, le Pâle, de l'invincible Don Belianis de Grèce, avec tout le cortège de ces chevaliers innombrables, qui de leurs aventures, leurs amours, leurs batailles, remplirent le livre de la gloire !

DON QUIXOTE
(*Gazing upwards with a rapt expression on his countenance.*)
O Dulcinea, that hast my soul in fetters, light of all my darkness, salve of all my suffering...

MASTER PETER
(*With profound dejection.*)
My luck's against me!

DON QUIXOTE
... lode-star, guide of my wanderings...

MASTER PETER
Well, to think that my father got me for this!

DON QUIXOTE
... fairest guerdon and goal...

MASTER PETER
What I can do now?

DON QUIXOTE
... of all my ventures!

(*Waking suddenly from his reverie, and addressing himself to all present.*)

All you present, gallant band of valiant warriors; Knight or captain, squire or ensign, simple travellers and wayfarers, horsemen or footmen, give ear now. What (had I not been present at the moment), what would have become of Gayferos, or what of the peerless Melisendra? Oh, would I might have all those here this instant, to answer straight before me, if any there be who know not what gain to the world are Knights-Errent!

Most happy times and fortunate ages were those, that saw the deeds and daring of the bold Amadis, the giant strength of Felixmarte of Hircania with that most valiant Tirante the White Knight, and the invincible Belianis the Grecian; with all the mighty company of the numberless Knights-Errent, who by their reckless challenges, their loves and their encounters, have writ in the Book of Fame their glory.

DON QUICHOTTE
(*Die Augen wie in Ekstase zum Himmel gewendet.*)
Oh Dulcinea, oh Herrin meines Herzen, Licht meiner Nacht, Herrlichkeit meiner Leiden,...

MEISTER PEDRO
(*In tiefster Verzweiflung.*)
Ah! Ich Ärmster!

DON QUICHOTTE
... Du, die Du meinen Weg führst,...

MEISTER PEDRO
Ah! Vermaledieit sei der Vater, der mich zeugte!

DON QUICHOTTE
...strahlender Stern...

MEISTER PEDRO
Was soll ich nur tun!

DON QUICHOTTE
... meines Glücks.

(*Er erwacht plötzlich aus seiner Träumerei und wendet sich an die Anwesenden.*)

Ihr alle hier, Adelige und Bürger, Anwohner oder Durchreisende, ihr Ritter oder Pagen. Wahrhaftig, was wäre aus Gaïferos und der wunderbaren Melisandra geworden wenn ich nicht gewesen wäre? Dass ich doch nicht in diesem Augenblick vor mir alle diejenigen habe, die nicht sehen welch Wohl die fahrenden Ritter für dieses Universum sind!

Oh goldenes Zeitalter, oh unvergessliche Tage, die die herrlichen Taten des tapferen Amadis, des gefährlichen Felixmarte von Hircanien, des furchtlosen Tirante, dem Blassen, des unbesiegbaren Don Belianis von Griechenland sahen mit dem ganzen Herr der unzähligen Ritter, die mit ihren Abenteuern, Liebe und Kämpfen das Buch der Ehre füllten!

MAESE PEDRO
¡Santa María!

DON QUIJOTE

En resolución: ¡Viva, viva la andante caballería sobre todas las cosas que hoy viven en la tierra!
(Maese Pedro, desolado y abatido, contempla la figura de Carlo Magno que tiene en sus manos, partidas en dos la cabeza y la corona.)

Telón

¹ El texto que se publica y an sido establecidos por Yvan Nommick, quien se ha basado en los siguientes documentos:

Manuscritos: La partitura de orquesta completa, manuscrito autógrafo de Manuel de Falla conservado en el Archivo Manuel de Falla (en adelante A.M.F.); la reducción para canto y piano y la partitura de la parte vocal, manuscritos autógrafos de Falla conservados en la British Library de Londres.

Impresos: La partitura de orquesta impresa (Londres, Chester, © 1924) con correcciones y anotaciones manuscritas de Falla (A.M.F.); las primeras pruebas calcográficas de la partitura de canto y piano (Londres, Chester, © 1924) con correcciones manuscritas de Falla (A.M.F.); las nuevas ediciones de la partitura de orquesta y de la partitura de canto y piano (ed. de Yvan Nommick, Londres, Chester, © 2004); el libreto en español (CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *El Retablo de Maese Pedro*. Adaptación musical y escénica de un episodio de «El ingenioso caballero Don Quixote de la Mancha» de Miguel de Cervantes por Manuel de Falla, Londres, Chester, 1926).

En caso de divergencia entre dichas fuentes, siempre se ha dado preferencia a los manuscritos de Falla con relación al libreto impreso.

MAÎTRE PIERRE
Sancta Maria !

DON QUICHOTTE

Pour tout dire enfin : Vive, vive la chevalerie errante par-dessus à jamais tout ce qui parut sur terre !
(Maître Pierre, désolé et accablé, contemple la marionnette qui représente Charlemagne et qu'il tient entre ses mains, tête et couronne coupées en deux.)

Rideau

¹ Ce texte a été établi par Yvan Nommick qui s'est fondé sur les documents suivants :

Manuscrits : La partition d'orchestre complète, manuscrit autographe de Manuel de Falla conservé aux Archives Manuel de Falla (A.M.F.) ; la réduction pour chant et piano et la partition de la partie vocale, manuscrits autographes de Falla conservés à la British Library de Londres.

Imprimés : La partition d'orchestre (Londres, Chester, © 1924) portant des corrections et des annotations manuscrites de Falla (A.M.F.) ; la première épreuve d'imprimerie de la partition pour chant et piano (Londres, Chester, © 1924) portant des corrections manuscrites de Falla (A.M.F.) ; les nouvelles éditions de la partition d'orchestre et de la partition pour chant et piano (éd. d'Yvan Nommick, Londres, Chester, © 2004) ; le livret en français (CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *El retablo de Maese Pedro* [Les Tréteaux de Maître Pierre], version française de Georges Jean-Aubry, Londres, Chester, 1925). En cas de divergence entre ces sources, Yvan Nommick a donné la priorité au manuscrit de Falla par rapport au livret imprimé.

MASTER PETER
Lords, he's a madman!

DON QUIXOTE

And when all is said, long live knighthood, and long the name of Knight-Errant, above all the professions that are in all the wide world!
(Master Peter dejectedly contemplates the puppet of Charlemagne which he holds in his hands, the head and crown cut in two.)

Curtain

¹ The Spanish text reproduced here is due to Yvan Nommick, whose work is based on the following documents:

Manuscripts: The complete orchestral score, autograph manuscript held in the Archivo Manuel de Falla (AMF); the vocal/piano reduction and the vocal score, autograph manuscripts held in the British Library, London.

Printed material: The printed orchestral score (London, Chester © 1924), with handwritten corrections and annotations by Falla (AMF); the first engravers' proofs of the vocal/piano (London, Chester © 1924) with handwritten corrections and annotations by Falla (AMF); the new editions of the orchestral score and vocal/piano score (ed. Yvan Nommick, London, Chester © 2004); the English libretto (CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *El Retablo de Maese Pedro* [Master Peter's Puppet-Show], English version by John Brande Trend. London, Chester, 1924).

MEISTER PEDRO
Heilige Maria!

DON QUICHOTTE

Und zum Schluss sage ich: Es leben hoch die fahrenden Ritter, höher als alles was je auf Erden war!
(Meister Pedro betrachtet verzagt und erschöpft die Marionette von Karl dem Großen mit gespaltener Krone und Kopf in seinen Händen.)

Vorhang

¹ Der spanische Text wurde von Yvan Nommick unter Beizug folgender Dokumente verfasst:

Manuskripte: Die vollständige Orchesterpartitur, Autographmanuskript von Manuel de Falla aus dem Manuel de Falla Archiv (A.M.F.); Klavierauszug sowie Partitur der Singstimmen, Autographmanuskript von Manuel de Falla aus der British Library in London.

Gedruckte Werke: Orchesterpartitur (Londres, Chester, © 1924) mit handschriftlichen Korrekturen de Fallas (A.M.F.); erster gedruckter Klavierauszug (Londres, Chester, © 1924) mit handschriftlichen Korrekturen de Fallas (A.M.F.); Neuauflagen der Orchesterpartitur und des Klavierauszugs (herausgegeben von Yvan Nommick, London, Chester, © 2004); französisches Libretto (CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *El retablo de Maese Pedro* [Les Tréteaux de Maître Pierre], französische Version von Georges Jean-Aubry, London, Chester, 1925).



Manuel de Falla

Andalou par son père et catalane par sa mère, Manuel de Falla a été l'un des musiciens les plus originaux de la jeune génération espagnole née dans le dernier quart du XIX^e siècle. L'œuvre de ce grand mystique, qui a toujours vécu dans la discrétion, représente les deux aspects de l'Espagne, pays violemment contrasté, ensoleillé et rude, bruyant et austère, fougueux et sensuel. Sa rencontre avec Felipe Pedrell, véritable initiateur du renouveau de la musique espagnole, et son amitié avec Federico García Lorca l'ont mené à approfondir sa connaissance de l'art populaire, mais paradoxalement, c'est à Paris où il a séjourné entre 1907 et 1914, que Falla a véritablement découvert l'Espagne. Selon Francis Poulenc qui fut un de ses amis, « Falla a toujours dit qu'il avait retrouvé l'Espagne musicale à travers Debussy, mais, de retour dans son pays, il comprit au contact de Pedrell qu'il y avait d'autres sources d'inspiration pour un musicien espagnol que les zarzuelas madrilènes ». Le compositeur gaditan proclamait d'ailleurs : « Je dis qu'en ce qui concerne mon travail, ma patrie est Paris ! »

À la charnière des XIX^e et XX^e siècles, époque du prodigieux épanouissement des écoles nationales, Paris, capitale en pleine effervescence artistique, a fasciné les musiciens espagnols, comme la musique ibérique avait conquis la France de Bizet, Saint-Saëns, Chabrier, Lalo, puis celle de Ravel et Debussy, lequel, disait Poulenc, devinait l'Espagne « avec son flair génial et aussi sa connaissance d'Albéniz qu'il admirait ». Tous ont tenté de recréer une musique imaginaire, mais profondément authentique. Debussy aimait cette musique espagnole « où tant de rêve se mêle à tant de rythme, qui en fait l'une des plus riches du monde », à quoi Falla répondait que la force d'évocation des œuvres « espagnoles » de Debussy était stupéfiante, simplement parce qu'elles étaient nées sous la plume d'un musicien étranger guidé par son seul génie.

C'est à la demande de la grande danseuse gitane Pastora Imperio (1889-1979) que Falla a composé *L'Amour sorcier* (*El Amor brujo*) « *gitanería* » en un acte et deux tableaux sur un texte du romancier, poète et auteur dramatique Gregorio Martínez Sierra, assisté de son épouse María de

la O Lejárraga, brillante femme de lettres très liée avec Falla. À la fois chantée et parlée, l'œuvre a été créée par la dédicataire et sa famille au Teatro Lara de Madrid le 15 avril 1915, sans succès, malgré l'enthousiasme de Felipe Pedrell et du monde gitan : c'est cette version qui a été retenue pour cet enregistrement. En 1916, Falla en a tiré une suite d'orchestre, puis *L'Amour sorcier, dans sa version ballet*, a triomphé au théâtre à Paris en 1925, dansé par la fameuse Argentina (1890-1936).

L'argument assez simple peint des scènes de la vie gitane, dans un monde de sorcellerie et d'incantation, autour de l'histoire d'amour de la jeune gitane Candelas et de son amant. Dans une démarche qui s'apparente à celle de Bartók face aux folklores hongrois et roumain, Falla, s'alimentant aux sources de l'âme hispanique, respecte dans *L'Amour sorcier* un style folklorique, sans s'attacher à un pittoresque complaisant. La richesse de cette partition n'a d'égaux que sa spontanéité et sa sensualité. Les chansons de Candelas se rattachent au style du *cante jondo* andalou : c'est la vie de l'Espagne profonde qui explose dans cette musique troublante, âpre et envoûtante, avec un fond d'angoisse annonçant cette rigueur qui plus tard conduira Falla jusqu'à l'ascèse. « Il se trouve que de toutes les œuvres de Falla, et même des plus récentes, *El Amor brujo* est assurément celle dont l'esprit, l'atmosphère, l'écriture et le dessin sont les plus singuliers et celle qui va le plus loin dans la voie la plus familière qui soit aux auditeurs », a écrit Georges Jean-Aubry qui considérait Falla comme « le compositeur le plus caractéristique, le plus original de la nouvelle génération et l'un des maîtres de ce temps ».

Écrite en 1919 à l'instigation d'Arthur Rubinstein qui venait de commander à Stravinsky *Piano-Rag-Music*, la *Fantaisie bétique* (*Fantasia Bética*) du nom de l'ancienne province romaine d'Espagne qui devint l'Andalousie, a été créée par le dédicataire à New York, le 20 février 1920. Elle représente un excellent exemple du cheminement de la pensée de Falla, menant du mystère triste et du vertige de *L'Amour sorcier* au néo-classicisme des *Tréteaux de Maître Pierre* et du *Concerto pour clavecin*. La musique andalouse s'y trouve stylisée et Falla transpose la technique de la guitare dans un registre pianistique, avec sa nervosité, son acidité

sarcastique, sa sécheresse fulgurante, ses dissonances rugueuses, ses rythmes heurtés.

Excellente musicienne et peintre, la princesse Edmond de Polignac, fille d'Isaac Singer, créateur de la machine à coudre Singer, a été dans les années 1890-1930 l'une des animatrices les plus dynamiques de la vie musicale et artistique parisienne, l'une des figures marquantes du mécénat de l'avant-garde dans le premier quart du XX^e siècle. Pour elle, Stravinsky a écrit Renard, Satie Socrate, Milhaud Les Malheurs d'Orphée, Pouenc son *Concerto pour orgue*. Par l'entremise du pianiste Ricardo Viñes, elle commanda à Falla une pièce pour petit orchestre qu'elle comptait faire exécuter dans les salons de son hôtel particulier parisien. Falla et la princesse se décidèrent pour un spectacle de marionnettes, selon une tradition déjà exploitée par Stravinsky dans *Petrouchka*. Falla choisit de mettre en musique deux chapitres du *Don Quichotte* de Cervantès sous le titre des *Tréteaux de Maître Pierre* (*El Retablo de Maese Pedro*).

Absorbé par le développement inespéré de cette œuvre qu'il avait d'abord envisagée comme un divertissement, il travaillera quatre ans sur la partition, puis peu à peu, avoua-t-il, *Les Tréteaux* ont représenté « l'œuvre dans laquelle j'ai placé le plus d'espoir » « *representa la obra en la que he puesto más ilusión* ». L'ouvrage a été créé dans une version de concert à Séville, le 23 mars 1923, sous la direction du compositeur, puis représenté sur le petit théâtre de la princesse de Polignac à Paris, le 25 juin 1923, avec Wanda Landowska au clavecin. « L'orchestration est prodigieuse, a noté Poulenc, et le détail capital c'est que pour la première fois, Falla a mêlé le clavecin à l'orchestre moderne », ce qui n'échappa pas à Darius Milhaud, qui écrivait dans *Le Courrier musical* : « Le clavecin cingle et gazouille tour à tour, et permet une variété de sonorités dont M. de Falla a tiré le meilleur parti. »

C'est Falla lui-même qui a écrit le livret et conçu la mise en scène : dans une auberge, Maître Pierre présente ses marionnettes aux clients. Il évoque l'histoire de Mélisandre, enlevée à son époux par les Maures. Un enfant (le Truchement) annonce chaque tableau. Don Quichotte qui prend les marionnettes pour des personnages réels,

entreprind de sauver la pauvre Mélisandre et de tuer les Maures. Dans son élan, il saccage le théâtre et pourfend toutes les marionnettes.

Poulenc considérait les *Tréteaux de Maître Pierre* comme un prodigieux chef-d'œuvre, ni cantate, ni oratorio, ni opéra : cette composition « m'a toujours fait l'effet d'un objet musical comme ces chefs-d'œuvre des orfèvres de la Renaissance où sont enchâssées, pêle-mêle, mais avec quel génie, les pierres les plus précieuses dans une monture prodigieuse ». Il estimait que malgré l'impression de décousu donné par une succession de courts épisodes reliés par des récitatifs, l'ouvrage n'en était pas moins bâti sur une solide architecture. Pour Darius Milhaud, « les récitatifs sont les plus beaux passages de la partition, emportés et soutenus souvent par un rythme de tambour et parfois suivis d'un éclat de trompette ».

En s'installant à Grenade en 1920, Falla s'était plongé dans l'étude de la culture gitane en compagnie de son ami Federico García Lorca, et afin de faire revivre le chant andalou, tous deux ont organisé en 1922 à Grenade un festival de *cante jondo*. À cette occasion, Falla a souligné trois épisodes qui selon lui ont joué un rôle clé dans l'histoire de la musique ibérique : l'adoption du chant byzantin par l'Église, l'invasion arabe et l'installation de nombreuses tribus gitanes sur le sol espagnol. La musique des *Tréteaux de Maître Pierre*, d'une grande pureté, cherche à faire revivre l'ambiance musicale des XVI^e et XVII^e siècles espagnols, à travers des thèmes religieux, des mélodies délicatement archaïques, des rythmes de chanson populaire. Avec cette œuvre, Falla, dépassant ses œuvres précédentes, allait s'orienter vers une écriture de plus en plus dépouillée, qu'on retrouvera dans le *Concerto pour clavecin* où il abandonne complètement le folklore, ce qui a permis à Émile Vuillermoz de parler de « simplicité de moyens qui va jusqu'à la sécheresse ».

Adélaïde de Place



Antonia Contreras chanteuse de flamenco

Née à Malaga, Antonia De la Cruz Contreras, Antonia Contreras dans le monde du chant, est une artiste à l'assurance indomptable de ceux qui se sont construits eux-mêmes. Elle chante avec ardeur parce qu'elle vit avec ardeur et croit que la vie et l'art ne valent rien si on ne les aborde avec passion.

Elle débute dans le chant très jeune, et démarre une prometteuse carrière artistique qu'elle abandonne très tôt, pour se convaincre finalement que le chant donne un sens à sa vie ; elle décide ainsi de s'y consacrer corps et âme dans les dernières années du siècle dernier. La maturité personnelle et la sagesse acquise pendant les années loin de la scène lui donnent une projection artistique d'avenir, ferme dans les manières et profonde dans l'expression, sensible aux éléments les plus authentiques de la culture traditionnelle du flamenco.

Sa formation comme chanteuse lui vaut la reconnaissance dans les concours auxquels elle participe tout au long de l'Andalousie, que ce soit dans les compétitions spécialisées ou généralistes.

Depuis des années, Antonia Contreras habite Álor, ce qui lui a rendu plus facile de devenir une interprète incontournable du chant des *malagueñas*. Mais son art, comme le montrent les concours remportés, ne saurait être classé et elle se distingue aussi dans le chant de différents types de « palos » du flamenco : *soleá, siguiriyas, tangos, rondeña, caña* ou encore *cartagenera*.

Antonia continue à peaufiner son assurance artistique et consolide ainsi l'estime du public et de la presse, comme on peut le constater grâce aux différents articles que ses interprétations ont suscités dans la presse écrite.

Chantal Perraud soprano colorature

Après un prix de chant au Conservatoire National de Musique de Paris (classe de Christiane Eda-Pierre), Chantal Perraud complète sa formation au CNIPAL de Marseille.

La même année, elle est Héléne dans *Le Carillon* d'Aldo Clementi à la Biennale de Venise et à la Scala de Milan. En 1999, l'Opéra National de Lyon l'engage dans sa troupe ; lui sont alors confiés les rôles du Feu et du Rossignol dans

L'Enfant et les sortilèges de Ravel (direction Louis Langrée, mise en scène Philippe Sireuil) et celui d'Hélène dans *Un Chapeau de paille d'Italie* de Nino Rota.

Au cours de la saison 1999-2000, elle collabore avec Jean-Claude Malgoire pour une tournée consacrée à Claudio Monteverdi. Le Centre de Formation lyrique de l'Opéra National de Paris l'invite ensuite pour interpréter Zerbinetta d'*Ariane* à Naxos de Richard Strauss. Lors de la saison 2000-2001, Chantal Perraud est l'interprète remarquée du rôle-titre de *Medeamorata* de Pascal Dusapin au Festival Musica de Strasbourg (création française). Elle assure, lors de cette même saison, la reprise de la trilogie des opéras de Monteverdi (direction J.-C. Malgoire) : elle y est tour à tour Damigella, la Vertu, Minerve, Junon et la Musica. Enfin, elle interprète ses deux premiers rôles mozartiens : Barberine des *Noces de Figaro* et Bastienne dans *Bastien et Bastienne* au Concertgebouw d'Amsterdam.

Depuis, Chantal Perraud enchaîne les rôles aussi bien dans l'opéra baroque que dans l'opéra classique ou à l'opéra comique, elle est tour à tour Papagena et la Reine de la Nuit dans *La Flûte enchantée*, Zémire du *Zémire et Azor* de Grétry ainsi que le Quat'z'oneilles dans l'opéra *Ubu-Roi* de Vincent Boucot, Musetta dans *La Bohème* de Puccini à l'Opéra de Nantes, la Fille d'Alloro dans *Perelà, l'homme de fumée* de Pascal Dusapin (création mondiale à l'Opéra de Paris). Par ailleurs, elle se produit en récital.

En mai 2005, Chantal Perraud est la Fiammetta d'*Arabella* au Théâtre du Châtelet, puis en juin, elle est l'interprète de *Pli selon pli* de Pierre Boulez au Théâtre des Bouffes du Nord.

Parmi ses prochaines prestations pour la saison 2006/2007 : le rôle titre de Marianne des *Caprices* de Marianne de Sauguet, le rôle de Verlaine dans la création de Rimbaud de Marco Antonio Perez Ramirez à l'Opéra National de Montpellier, et une nouvelle production de *La Périochole* aux Wiener Festwochen, mise en scène par Jérôme Deschamps...

Eric Huchet ténor

Premier prix à l'unanimité au CNR de Paris en 1992, Eric Huchet obtient, la même année, la bourse de la fondation

pour la vocation Marcel Bleustein-Blanchet, qui lui permet de poursuivre ses études à la Hochschule für Musik de Vienne dans la classe de Walter Berry (Lied et Oratorio).

Il entame dès lors une carrière lyrique et chante Belmonte de *L'Enlèvement au sérail* et le Peintre de *Lulu* à Vienne, Almaviva du *Barbier de Séville* à Rouen et Duisburg, Beppe de *I pagliacci* et Jaquino de *Fidelio*, le Chevalier de la Force des *Dialogues des Carmélites*, Ferrando de *Così fan tutte*. Il travaille avec Jérôme Savary au Théâtre National de Chaillot puis à l'Opéra comique, où il chante Piquillo dans *La Périochole* puis Bobinet dans *La Vie parisienne*. Il participe également aux productions Offenbach du tandem Marc Minkowski/Laurent Pelly : *Orphée aux enfers* (Aristée-Pluton) à Genève et à Lyon, *La Belle Héléne* (Achille), et *La Grande-Duchesse de Gérolstein* (Prince Paul) au Châtelet, *Les Contes d'Hoffmann* (Spalanzani) à Lausanne. Parallèlement il se produit en concert et récital.

Plus récemment, il chante le Peintre (*Lulu*) à l'Opéra National du Rhin, Le Père (*Pollicino* de Henze) au Châtelet, Ouf 1^{er} (*L'Etoile* de Chabrier) et Monostatos (*La Flûte enchantée*) à l'Opéra Angers-Nantes, Don Gaspard (*La Favorite*) à Zurich et l'Evêque Cauchon (*Jeanne d'arc au bûcher* de Honegger) au Festival de Montpellier.

Ses futurs projets seront consacrés à *La Colombe* de Damase et *Marius* de Cosma à l'Opéra de Marseille, ainsi que *Les Contes d'Hoffmann* à l'Opéra de Genève.

Jérôme Correas baryton basse

Après avoir obtenu un Premier Prix au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et étudié deux ans à l'Ecole d'Art Lyrique de l'Opéra de Paris, Jérôme Correas a interprété de nombreuses œuvres baroques sous la direction de William Christie, Christophe Rousset, Jean-Claude Malgoire, Roy Goodman, Sigiswald Kuijken, Michel Corboz, Paul Dombrecht, Sergio Vartolo, Christophe Coin, Gabriel Garrido. Se consacrant également au répertoire lyrique des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, il chante dans *La Traviata* de Verdi dirigée par Donato Renzetti au Capitole de Toulouse, *Vol de Nuit* de Dallapiccola avec l'Orchestre Philharmonique de Radio France sous la direction de Marek Janowski, *Le Vin herbé* de Frank Martin avec l'Orchestre

de Chambre de Lausanne sous la direction de Jesús López Cobos, *Così fan tutte* de Mozart aux Théâtres de Massy et de Reims. En concert, il chante le *Requiem* de Fauré avec l'Orchestre Symphonique de Madrid dirigé par Gabriel García Navarro, le *Te Deum* de Bruckner avec l'Orchestre Philharmonique de Radio France, la 9^{ème} symphonie de Beethoven avec l'Orchestre de Tours dirigé par Jean-Bernard Pommier. Il se consacre très régulièrement au récital, avec Jeff Cohen, Claude Lavoix, Marie-Joséphine Jude, Jean-Claude Penneret et le Quatuor Parisii, et le Trio Wanderer à l'Opéra-Bastille, à l'Opéra de Montpellier, à la Bibliothèque Nationale de France, à la Villa Médicis, au Festival d'Aix-en-Provence, en tournée aux Etats-Unis et au Canada et dans de nombreux autres festivals... Jérôme Correas a enregistré une trentaine de disques, parmi lesquels il faut citer : *Castor et Pollux*, *Les Indes galantes* de Rameau, *The Fairy Queen* de Purcell (William Christie), des motets de Couperin, *Persée* de Lully (Christophe Rousset), des Grands Motets de Mondonville (Christophe Coin), des mélodies de Berlioz, avec Arthur Schoonderwoerd, de Honegger avec le Quatuor Parisii, *La Bonne chanson* de Fauré avec Philippe Bianconi et le Quatuor Parisii.

Depuis 1997, Jérôme Correas dirige également les Paladins, ensemble de musique baroque invité régulièrement dans de nombreux festivals français et étrangers et spécialisé dans la musique italienne des XVII^e et XVIII^e siècles.

Jérôme Correas enseigne le chant baroque au CNR de Toulouse ainsi que dans de nombreuses master classes en France et à l'étranger.

Jean-François Heisser direction et piano

À l'image de son instrument, Jean-François Heisser vit la musique de façon polyphonique : il pratique le piano seul, concertant ou en formation de chambre en contrepoint de l'enseignement et de la direction artistique de festivals ou d'orchestres.

Sa formation au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris porte le sceau de cette ouverture d'esprit : disciple du grand Vlado Perlemuter, il complète son Premier Prix de piano des plus hautes récompenses en musique de chambre, en accompagnement et en écriture.



Ses succès aux concours internationaux de Vianna da Motta (Lisbonne) et Jaén (Premier Prix, Espagne) lui attirent l'estime de chefs tels que Dutoit, Conlon, Tilson Thomas, Krivine, Chung, Mehta, Segerstam et des orchestres tels que l'Orchestre de Paris, l'Orchestre Philharmonique de Radio France et l'Orchestre National de France, l'Orchestre de la Suisse Romande, le London Symphony Orchestra, le Royal Philharmonic Orchestra, l'Orchestre de la Tonhalle de Zürich...

Sa curiosité toujours en éveil inspire saisons de concerts et festivals, parmi lesquels La Roque d'Anthéron, Saintes, Montreux, Kuhmo, Bratislava, Turin... Passionné par la musique espagnole, il consacre un coffret de six disques devenus références aux œuvres pour piano de Falla, Albéniz, Granados, Mompou et Turina. Il enregistre également Schumann, Bartók, Beethoven, Debussy, Dukas (Diapason d'Or de l'année, sélectionné par *Télérama* parmi les meilleurs disques de l'année).

Ses partenaires de prédilection sont les Quatuors Pražák, Lindsay et Ysaÿe, Marie-Joséphine Jude dans un répertoire à quatre mains ou à deux pianos, Peter Csaba. Sous la baguette de Louis Langrée, il donne l'intégrale des concertos de Beethoven. En septembre 2002, dans le cadre du Festival «Piano aux Jacobins», il donne en création mondiale, l'œuvre pour piano solo de Philippe Manoury *La Ville*.

Depuis 1991, Jean-François Heisser enseigne au CNSM de Paris, préside l'Académie Maurice Ravel de Saint-Jean-de-Luz et assure la programmation des Soirées musicales d'Arles. C'est en 2000 qu'il reprend la direction artistique de l'Orchestre Poitou-Charentes.

Ses prochains projets discographiques seront consacrés aux sonates pour piano de Weber, aux quatuors avec piano de Brahms avec le Quatuor Ysaÿe et à l'œuvre pour deux pianos de Brahms avec Marie-Joséphine Jude.

Orchestre Poitou-Charentes

L'Orchestre Poitou-Charentes est une formation non permanente composée à 70 % de musiciens enseignant dans les différents conservatoires de la région.

L'Orchestre Poitou-Charentes a toujours travaillé selon les grands principes de la musique de chambre. Le répertoire parfaitement adapté à sa progression et une grande rigueur artistique ont permis à cette formation d'atteindre un niveau de qualité incontestable.

Depuis mars 2000, avec l'arrivée de Jean-François Heisser comme Directeur Artistique, le répertoire de l'Orchestre Poitou-Charentes s'est considérablement élargi notamment à la musique du 20^{ème} siècle. Les grands classiques et la musique contemporaine sont toujours au rendez-vous. Enfin, une place de plus en plus importante est donnée au Jeune Public par le biais d'actions spécifiques.

L'Orchestre Poitou-Charentes continue sa mission dans les quatre départements et développe sa participation à de grands festivals nationaux et internationaux.

Manuel de Falla

Andalusian on his father's side and Catalan on his mother's, Manuel de Falla was one of the most original composers of the young Spanish generation born in the last quarter of the nineteenth century. The output of this great mystic, extremely discreet in his personal life, represents both sides of Spain, a land of violent contrasts, sun-kissed and rugged, noisy and austere, impetuous and sensual. His encounter with Felipe Pedrell, the true initiator of the rebirth of Spanish music, and his friendship with Federico García Lorca prompted him to deepen his knowledge of folk art, but, paradoxically, it was in Paris, where he lived between 1907 and 1914, that Falla really discovered Spain. According to Francis Poulenc, who was one of his friends, 'Falla always said that he had come to the music of Spain through Debussy, but, once he had returned home, he realised from his frequentation of Pedrell that there were other sources of inspiration for a Spanish musician than the zarzuelas of Madrid.' Moreover, this native of Cádiz liked to declare: 'I say that, as far as my work is concerned, my homeland is Paris!'

At the turn of the nineteenth and twentieth centuries, the time of the phenomenal flowering of the national schools of composition, the artistic effervescence of Paris fascinated Spanish musicians, just as Iberian music had conquered the France of Bizet, Saint-Saëns, Chabrier, Lalo, and later Ravel and Debussy. Poulenc said of the last-named that he had instinctively captured the feel of Spain thanks to 'his brilliant intuition and his knowledge of Albéniz, whom he admired'. All these composers attempted to recreate a music that was imaginary, yet deeply authentic. Debussy loved that Spanish music 'in which so much dream blends with so much rhythm, making it one of the richest in the world', to which Falla replied that the evocative power of Debussy's 'Spanish' works was astounding, simply because they flowed from the pen of a foreign composer guided solely by his own genius.

It was at the request of the great gypsy dancer Pastora Imperio (1889-1979) that Falla composed *El amor brujo* (Love the Magician), a 'gitanería' in one act and two tableaux on a text by the novelist, poet and playwright

Gregorio Martínez Sierra, assisted by his wife María de la O Lejárraga, a brilliant literary figure who was very close to Falla. The work, which contains both sung and spoken passages, was premiered by the dedicatee and her family at the Teatro Lara in Madrid on 15 April 1915. It was not a success, in spite of the enthusiasm of Felipe Pedrell and the gypsy world. This original version is the one recorded here. In 1916, Falla drew an orchestral suite from the work, while the revised ballet version scored a triumph at a Paris theatre in 1925, danced by the celebrated figure of 'La Argentina' (1890-1936).

The relatively simple scenario depicts scenes from gypsy life, in a world of sorcery and incantations, centring on the story of the young gypsy Candelas and her lover. In an approach that may be likened to Bartók's treatment of Hungarian and Romanian folklore, Falla, drawing on the very sources of the Spanish soul, respects folk style in *El amor brujo* yet without dwelling on the indulgently picturesque. The richness of this score is equalled only by its spontaneity and sensuality. The songs for Candelas are closely related to the Andalusian *cante jondo* style: the deeply rooted way of life of rural Spain erupts in this disturbing, pungent, spellbinding music, with an underlying anguish foreshadowing the rigour that was later to bring Falla to the point of asceticism. 'It so happens that, of all the works of Falla, even the most recent, *El amor brujo* is assuredly the one whose spirit, atmosphere, style and design are the most singular, and the one which goes furthest along the path most familiar to listeners', wrote Georges Jean-Aubry, who regarded Falla as 'the most characteristic and most original composer of the new generation, and one of the masters of our time'.

Written in 1919 at the behest of Arthur Rubinstein, who had just commissioned *Piano-Rag-Music* from Stravinsky, the *Fantasia baetica* (named after the ancient province Roman of Spain which became Andalusia) was premiered by the dedicatee in New York on 20 February 1920. It constitutes an excellent example of the evolution of Falla's musical philosophy that leads from the sorrowful mystery and heady emotions of *El amor brujo* to the neo-classicism of *El retablo de Maese Pedro* and the Harpsichord Concerto.



Andalusian music is here stylised, and Falla transposes guitar technique into a pianistic register, with its excitability, its acid sarcasm, its searing aridity, its rough dissonances, its jerky rhythms.

The Princesse Edmond de Polignac, daughter of Isaac Singer (creator of the Singer sewing machine), was an excellent amateur musician and painter. From the 1890s to the 1930s she was also one of the most dynamic forces in Parisian musical and artistic life, and notably one of the major patrons of the avant-garde in the first quarter of the twentieth century. It was for her that Stravinsky wrote *Renard*, Satie *Socrate*, Milhaud *Les malheurs d'Orphée*, and Poulenc his *Organ Concerto*. Through the intermediary of the pianist Ricardo Viñes, she commissioned from Falla a piece for small orchestra which she intended to have performed in the salons of her Paris mansion. Falla and the princess agreed that it should become a puppet show, mining the vein already exploited by Stravinsky in *Petrushka*. Falla chose to set to music two chapters from the *Don Quixote* of Cervantes, under the title *El retablo de Maese Pedro* (Master Peter's puppet show).

Engrossed by the unexpected turn taken by the commission, which he had initially planned as a mere *divertissement*, the composer was to work on the score for four years, until gradually, as he acknowledged, *El retablo* became 'the work on which I pinned my greatest hopes'. The piece was premiered in a concert version in Seville on 23 March 1923, conducted by the composer, then performed in the Princesse de Polignac's little theatre in Paris on 25 June 1923, with Wanda Landowska at the harpsichord. 'The orchestration is prodigious', Poulenc observed, 'and the essential detail is that, for the first time, Falla combined the harpsichord with the modern orchestra', a feature that did not escape the attention of Darius Milhaud, who wrote in the *Le Courier musical*: 'The harpsichord lashes and babbles by turns, and permits a variety of timbres of which M. de Falla takes the fullest advantage.'

It was Falla himself who wrote the libretto and devised the staging: at an inn, Master Peter presents his puppets to the customers. He tells the story of Melisendra, abducted from her husband by the Moors. A boy soprano (El Trujamán,

literally 'the interpreter') announces each tableau. Don Quixote, who mistakes the puppets for real people, sets out to save poor Melisendra and slay the Moors. In his surge of gallantry, he wrecks the theatre and destroys all the puppets.

Poulenc regarded *El retablo de Maese Pedro* as a prodigious masterpiece, neither a cantata, nor an oratorio, nor an opera: this composition, he said, 'has always struck me as an *objet musical* like those masterworks of the Renaissance in which the most precious stones are jumbled together – yet with what genius! – in a superb setting'. He was of the opinion that, despite the impression of disjointedness created by a succession of short episodes linked by recitatives, the work was nonetheless built on a solid structure. For Darius Milhaud, 'the recitatives are the finest passages in the score, often swept along and sustained by a drum rhythm, and sometimes followed by a blaring trumpet'.

When he moved to Granada in 1920, Falla plunged himself into intensive study of gypsy culture in the company of his friend Federico García Lorca; with a view to reviving the Andalusian style of singing, the pair organised a festival of *cante jondo* in the city in 1922. On this occasion, Falla emphasised three episodes which he felt had played a key role in the history of Iberian music: the adoption of Byzantine chant by the Church, the Arab invasion, and the settlement of numerous tribes of gypsies on Spanish soil. The music of *El retablo de Maese Pedro*, exceptional in its purity, seeks to revive the musical atmosphere of sixteenth- and seventeenth-century Spain through the use of religious themes, delicately archaic melodies, and rhythms from folksong. With this work, going further than his earlier compositions, Falla moved towards an increasingly bare style which was to reappear in the Harpsichord Concerto, where he completely abandoned folklore, enabling Émile Vuillermoz to speak of 'a simplicity of resources that verges on aridity'.

Adélaïde de Place

Antonia Contreras flamenco singer

Born in Málaga, Antonia De la Cruz Contreras, known as Antonia Contreras on stage, is an artist with the implacable assurance of those who have made their own way in life. She sings with feeling because she lives that way, and she believes that life and art are worthless if they are not approached with passion.

She began singing very young, and embarked on a promising artistic career which she soon abandoned, until finally becoming convinced that singing gave her life meaning and deciding to devote herself to it body and soul in the 1990s. The personal maturity and experience she acquired during her years away from the professional stage make her an artist of great potential, strong in formal elements and profound in expression, alive to the most authentic elements of traditional flamenco culture.

Her extensive training as a flamenco singer has been acknowledged in the competitions in which she has participated all over Andalusia, whether generalist or devoted to specific types of *cante flamenco*.

For years now, Antonia Contreras has lived in Álor, which has made it easier for her to become a key interpreter of *malagueñas*. But, as is demonstrated by the list of prizes she has won, her art cannot be pigeonholed, and she is an equally distinguished performer of other types of *cante*, including *soleá*, *siguiriyas*, *tangos*, *rondeña*, *caña* and *cartagenera*.

At present, Antonia's artistic assurance is going from strength to strength, consolidating the deservedly favourable opinions she has won from public and critics, which are reflected in the various articles about her performances that have been published in the press.

Chantal Perraud coloratura soprano

After obtaining a singing prize at the Conservatoire National Supérieur de Musique (CNSM) in Paris, in the class of Christiane Eda-Pierre, Chantal Perraud completed her training at the CNIPAL in Marseille.

In her graduation year of 1998, she sang Elena in Aldo Clementi's *Carillon* at the Venice Biennale and at La Scala in Milan. In 1999 she was engaged as a company member

at the Opéra National de Lyon, where she sang the roles of Fire and Nightingale in Ravel's *L'Enfant et les sortilèges* (conducted by Louis Langrée, directed by Philippe Sireuil) and Elena in Nino Rota's *Il cappello di paglia di Firenze*.

During the 1999-2000, season she collaborated with Jean-Claude Malgoire on a tour of the three Monteverdi operas. The Centre de Formation Lyrique de l'Opéra National de Paris then invited her to sing Zerbinetta in Richard Strauss's *Ariadne auf Naxos*. In the course of the 2000-01 season, Chantal Perraud attracted considerable attention in the title role of Pascal Dusapin's *Medeamaterial* at the Musica Festival in Strasbourg (French premiere). During the same season she appeared in the revival of the Monteverdi trilogy, again under Malgoire, singing Damigella, Virtue, Minerva, Juno, and Music. Finally, she also took on her first two Mozart roles, Barbarina in *Le nozze di Figaro* and Bastienne in *Bastien und Bastienne* at the Amsterdam Concertgebouw.

Since then, Chantal Perraud has been seen in a wide variety of roles in Baroque opera, *opéra comique*, the central operatic repertoire, and contemporary works. She has sung both Papagena and Queen of the Night in *Die Zauberflöte*, Zémire in Grétry's *Zémire et Azor*, Le Quat'z'oneilles in Vincent Bouchot's opera *Ubu-Roi*, Musetta in Puccini's *La bohème* at the Opéra de Nantes, and Alloro's Daughter in Pascal Dusapin's *Perelà, uomo di fumo* (world premiere, at the Opéra de Paris). She also gives recitals.

In May 2005, Chantal Perraud appeared as Fiakermilli in Strauss's *Arabella* at the Théâtre du Châtelet in Paris, and in June she sang Boulez's *Pli selon pli* at the Théâtre des Bouffes du Nord.

Among her appearances in the 2006/07 season are the title role in Henri Sauguet's *Les Caprices de Marianne*, the role of Verlaine in the premiere of *Rimbaud* by Marco Antonio Perez Ramirez at the Opéra National de Montpellier, and a new production of *La Pêricole* at the Wiener Festwochen, directed by Jérôme Deschamps.

Eric Huchet tenor

Eric Huchet won a Premier Prix by unanimous decision at the Conservatoire National de Région in Paris in 1992, followed



in the same year by the scholarship of the Fondation pour la Vocation Marcel Bleustein-Blanchet, which enabled him to continue his studies at the Vienna Hochschule für Musik in the class of Walter Berry (lied and oratorio).

He then embarked on an operatic career, singing Belmonte (*Die Entführung aus dem Serail*) and the Painter (*Lulu*) in Vienna, Almaviva (*Il barbiere di Siviglia*) in Rouen and Duisburg, Beppe (*I pagliacci*) and Jaquino (*Fidelio*), Chevalier de la Force (*Dialogues des Carmélites*) and Ferrando (*Così fan tutte*). He worked with Jérôme Savary at the Théâtre National de Chaillot, then at the Opéra-Comique, where he sang Piquillo in *La Pêrichole* and Bobinet in *La Vie parisienne*. He has also participated in the Offenbach productions of the Marc Minkowski/Laurent Pelly team: *Orphée aux enfers* (Aristée-Pluton) in Geneva and Lyon, *La Belle Hélène* (Achille) and *La Grande-Duchesse de Gérolstein* (Prince Paul) at the Châtelet in Paris, *Les Contes d'Hoffmann* (Spalanzani) in Lausanne. In parallel with his operatic roles he sings in concerts and recitals.

Recent performances have included the Painter (*Lulu*) at the Opéra National du Rhin, Father (Henze's *Pollicino*) at the Châtelet, Ouf I (Chabrier's *L'Étoile*) and Monostatos (*Die Zauberflöte*) at the Opéra Angers-Nantes, Don Gaspard (*La Favorite*) in Zurich, and Bishop Cauchon (Honegger's *Jeanne d'arc au bûcher*) at the Montpellier Festival.

Among his future projects are *La Colombe* by Damase and *Marius* by Cosma at the Opéra de Marseille, and *Les Contes d'Hoffmann* at the Grand Théâtre in Geneva.

Jérôme Correas bass-baritone

After obtaining a Premier Prix at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris and studying for two years at the École d'Art Lyrique de l'Opéra de Paris, Jérôme Correas sang many Baroque works under the direction of William Christie, Christophe Rousset, Jean-Claude Malgoire, Roy Goodman, Sigiswald Kuijken, Michel Corboz, Paul Dombrecht, Sergio Vartolo, Christophe Coin, and Gabriel Garrido. He also appears in the operatic repertoire of the nineteenth and twentieth centuries, among others in Verdi's *La traviata* conducted by Donato Renzetti at the Théâtre du Capitole in Toulouse, Dallapiccola's *Volo di notte* with

the Orchestre Philharmonique de Radio France under the direction of Marek Janowski, Frank Martin's *Le Vin herbé* with the Orchestre de Chambre de Lausanne under the direction of Jesús López Cobos, and Mozart's *Così fan tutte* at the Theatres of Massy and Reims. In concert, he has sung Fauré's Requiem with the Orquesta Sinfónica de Madrid conducted by Gabriel García Navarro, Bruckner's *Te Deum* with the Orchestre Philharmonique de Radio France, and Beethoven's Ninth Symphony with the Orchestre de Tours under Jean-Bernard Pommier. He makes extremely regular recital appearances with such artists as Jeff Cohen, Claude Lavoix, Marie-Josèphe Jude, Jean-Claude Pennetier and the Parisii Quartet, and the Wanderer Trio, at venues including the Opéra-Bastille, the Opéra de Montpellier, the Bibliothèque Nationale de France, the Villa Médicis in Rome, the Festival of Aix-en-Provence and many other festivals, as well as on tour in the United States and Canada. Jérôme Correas has made some thirty recordings, notably Rameau's *Castor et Pollux* and *Les Indes galantes* and Purcell's *The Fairy Queen* (William Christie), Couperin motets and Lully's *Persée* (Christophe Rousset), *grands motets* by Mondonville (Christophe Coin), and songs by Berlioz (with Arthur Schoonderwoerd), Honegger (with the Parisii Quartet), and Fauré (*La Bonne chanson* with Philippe Bianconi and the Parisii Quartet).

Since 1997, Jérôme Correas has also been the director of Les Paladins, a Baroque ensemble which is regularly invited to numerous festivals in France and abroad and specialises in Italian music of the seventeenth and eighteenth centuries.

Jérôme Correas teaches Baroque vocal technique at the Conservatoire National de Région in Toulouse and in many masterclasses in France and abroad.

Jean-François Heisser conductor, piano

Just like his chosen instrument, Jean-François Heisser experiences music in polyphonic fashion: he plays the piano in solo recitals, in concertos with orchestra or in chamber formations, in counterpoint to his activities as a teacher and as an artistic director of festivals or orchestras.

His training at the Conservatoire National Supérieur de

Musique in Paris already bore the mark of this open-minded approach: as a student of the great Vlado Perlemuter, he complemented his Premier Prix in piano with top awards in chamber music, accompaniment and compositional technique. Successes at the international competitions of Vianna da Motta (Lisbon) and Jaén (Spain, where he won first prize) won him the attention and esteem of such conductors as Dutoit, Conlon, Tilson Thomas, Krivine, Chung, Mehta, and Segerstam, and orchestras including the Orchestre de Paris, Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestre National de France, Orchestre de la Suisse Romande, London Symphony Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, and Zurich Tonhalle Orchestra.

His insatiable curiosity has made him an inspiring presence in concert seasons and festivals including La Roque-d'Anthéron, Saintes, Montreux, Kuhmo, Bratislava, and Turin. His enthusiasm for Spanish music led him to make a set of six recordings, now regarded as benchmark versions, of piano works by Falla, Albéniz, Granados, Mompou and Turina. He has also made CDs of Schumann, Bartók, Beethoven, Debussy, and Dukas (Diapason d'Or of the year, selected by *Télérama* as among the best recordings of the year).

His favourite musical partners are the Pražák, Lindsay and Ysaÿe Quartets, Marie-Josèphe Jude (in the piano duet repertoire), and Peter Csaba. He has performed the complete cycle of Beethoven concertos under the direction of Louis Langrée. In September 2002, at the 'Piano aux Jacobins' Festival in Toulouse, he gave the world premiere of Philippe Manoury's solo piano work *La Ville*.

Since 1991, Jean-François Heisser has taught at the CNSM in Paris, been president of the Académie Maurice Ravel at Saint-Jean-de-Luz, and devised the programmes for Les Soirées Musicales d'Arles. In the year 2000 he assumed the post of artistic director of the Orchestre Poitou-Charentes. His forthcoming recordings will be devoted to the Weber piano sonatas, the Brahms piano quartets with the Ysaÿe Quartet, and the same composer's complete works for two pianos with Marie-Josèphe Jude.

Orchestre Poitou-Charentes

The Orchestre Poitou-Charentes is a non-permanent formation, 70% of whose musicians teach in the various conservatoires of its home region.

The Orchestre Poitou-Charentes has always functioned according to the broad principles of chamber music. A repertoire perfectly suited to the group's evolution and a high degree of artistic rigour have enabled it to achieve an incontestable standard of quality.

Since March 2000, with the arrival of Jean-François Heisser as artistic director, the repertoire of the Orchestre Poitou-Charentes has expanded considerably, notably as regards music of the twentieth century. The great classics and contemporary works still play a key role in the orchestra's repertoire. Finally, an increasingly important place is accorded to young audiences with specific initiatives directed towards them.

The Orchestre Poitou-Charentes pursues its mission in the four *départements* of the region, and is constantly developing its participation in major national and international festivals.



Manuel de Falla

Manuel de Falla wurde 1876 als Sohn eines andalusischen Vaters und einer katalanischen Mutter geboren und war einer der bedeutendsten spanischen Musiker seiner Generation. Sein Werk widerspiegelt die Gegensätze seiner Heimat, sonnig und rau, laut und karg, ungestüm und sinnlich. Seine Begegnung mit Felipe Pedrell, mit dem eine grundlegende Erneuerung der spanischen Musik begann, und seine Freundschaft mit Federico Garcia Lorca führten Falla zu einer vertieften Auseinandersetzung mit der spanischen Volksmusik. Doch paradoxerweise ließ ihn erst ein längerer Aufenthalt in Paris (1907-1914) seine Heimat richtig entdecken. Wie sein Freund Francis Poulenc schrieb, „erzählte Falla immer, dass er die Musik Spaniens erst durch Debussy gefunden habe und zurück in Spanien verstand er dank Pedrell, dass sich spanische Musik nicht nur von den Zarzuelas aus Madrid inspirieren musste“. So betonte der Komponist immer: „Was meine Arbeit betrifft, ist Paris meine Heimat!“

Zur Jahrhundertwende übte Paris – eine künstlerische Metropole mit zahlreichen blühenden Kunst- und Musikschulen – eine große Anziehung auf die spanischen Musiker aus; und umgekehrt waren später Bizet, Saint-Saëns, Chabrier, Lalo, Ravel und Debussy von der spanischen Musik fasziniert. Von Debussy sagte Poulenc, dass „er sich Spanien mit seinem genialen Gespür und seiner genauen Kenntnisse von Albeniz erschloss“. All diese Komponisten versuchten eine imaginäre und doch zutiefst authentische Musik zu schreiben. Debussy liebte diese spanische Musik, „wo Traum und Rhythmus sich zu einer überaus reichen Musik mischen“. Dem entgegnete Falla, dass die Ausdruckskraft von Debussys „spanischen“ Werken so verblüffend war, weil sie der Feder eines ausländischen, allein von seinem Genie geleiteten Musikers entstammten.

Falla komponierte *El Amor brujo* auf Anfrage der großen Tänzerin und Zigeunerin Pastora Imperio (1889-1979). Es handelt sich um eine „gitanería“ in einem Akt und zwei Bildern nach einem Text des Schriftstellers und Poeten Gregorio Martínez Sierra und seiner Gattin Maria de la O Lejárraga, einer brillanten Literatin und Falla freundschaftlich

verbunden. Das teils gesprochene, teils gesungene Werk wurde von der Auftraggeberin und ihrer Familie im Teatro Lara in Madrid am 15. April 1915 uraufgeführt – ohne Erfolg, trotz der Begeisterung von Felipe Pedrell und der Zigeunerwelt. Für die vorliegende Aufnahme wurde diese Version gewählt. 1916 schrieb Falla eine Orchestersuite daraus und 1925 triumphtierte dann *L'Amour sorcier* in Paris mit der berühmten Tänzerin Argentina (1890-1936).

Die Liebesgeschichte der jungen Zigeunerin Candelas und ihrem Geliebten wird umrahmt von einfachen Szenen des Zigeunerlebens in einer Welt voll Zauber und Hexerei. Ähnlich wie Bartok mit ungarischer und rumänischer Volksmusik nährt Falla seine Musik aus einer zutiefst spanischen Seele und respektiert in seinem *Amor brujo* einen volkstümlichen Stil, ohne klischeehaften Imitationen zu verfallen. Entstanden ist ein überaus reiches Werk voll Spontaneität und Sinnlichkeit. Candelas Lieder sind dem andalusischen *cante jondo* entlehnt: das Leben des tiefen Spanien bricht in dieser berührenden Musik hervor, rau und beschwörend, mit einem Unterton der Angst, wie ein Vorbote der Strenge, die Falla später zu seinem asketischen Stil führen sollte. „Tatsächlich ist *El Amor brujo* von allen Werken Fallas das, dessen Geist, Stimmung und Gestaltung am einzigartigsten sind und das in seiner eigenen Richtung am weitesten geht“, schrieb Georges Jean-Aubry, für den Falla „der originellste, charakteristischste Musiker und Meister der neuen Generation“ war.

Die *Fantasia Baetica* – der Name geht auf die antike römische Provinz, die später Andalusien werden sollte, zurück – entstand 1919 auf Anfrage Arthur Rubinstein und wurde am 20. Februar 1920 von ihm selbst in New York uraufgeführt. Das Werk zeigt exemplarisch Fallas musikalische Entwicklung auf, vom traurigen und schwindelnden Mysterium des *Amor brujo* zum Neoklassizismus von *El Retablo de Maese Pedro* und des *CembaloKonzerts*. Hier wird die andalusische Musik stilisiert und Falla überträgt die Klangwelt der Gitarre mit ihrer Nervosität und scharfen Trockenheit, ihren rauen Dissonanzen und abgehackten Rhythmen auf das Klavier. Die Prinzessin Edmond de Polignac, Tochter von Isaac Singer, dem Erfinder der Nähmaschine, war zwischen

1890 und 1930 eine zentrale Persönlichkeit der Pariser Kunstszene: sie war selber eine ausgezeichnete Musikerin und Malerin und zudem eine der bedeutendsten Mäzeninnen der Avantgarde. Strawinsky schrieb für sie *Renard*, Satie *Socrate*, Milhaud *Les Malheurs d'Orphée* und Poulenc sein *Orgelkonzert*. Über Ricardo Viñes ließ sie bei Falla ein Stück für kleines Orchester in Auftrag geben, das sie zur Aufführung in den Salons ihrer Pariser Residenz vorsah. Falla und die Prinzessin entschieden sich für ein Marionettentheater in der Tradition von Strawinskys *Petruschka* und Falla setzte zwei Kapitel von Cervantes *Don Quichotte* unter dem Titel *El Retablo de Maese Pedro* in Musik.

An diesem Werk arbeitete Falla insgesamt vier Jahre und erklärte schließlich, dass *El retablo* das Werk sei, „in das er am meisten Hoffnung gesetzt hatte“. Es wurde in einer Konzertsaison in Sevilla am 23. März 1923 unter der Leitung des Komponisten uraufgeführt, dann im kleinen Theater der Prinzessin Polignac in Paris am 25. Juni 1923 mit Wanda Landowska am Cembalo. „Die Orchestrierung ist phantastisch“, schrieb Poulenc, „und das entscheidende Detail ist, dass Falla zum ersten Mal das Cembalo mit einem modernen Orchester kombinierte“; was auch Darius Milhaud nicht entging, der im *Le Courier musical* schrieb: „Das Cembalo peitscht und zwitschert abwechslungsweise in einer sonoren Vielfalt, wie sie Monsieur de Falla optimal auszuschöpfen wusste.“ Falla schrieb das Libretto und inszenierte das Marionettentheater auch selber: In einer Herberge zeigt Meister Pedro den Gästen seine Marionetten. Er erzählt die Geschichte von Melisendra, die von den Mauren ihrem Gatten entführt wurde. Für Don Quichotte sind die Marionetten freilich reale Personen und in seinem Wahn, die Prinzessin zu retten und die Mauren zu töten, attackiert er die Marionetten und verwüstet das Theater.

Poulenc hielt *El Retablo* für ein einmaliges Meisterwerk, weder Kantate, noch Oratorium oder Oper: „Diese Komposition ist für mich ein *musikalisches Objekt* wie diese Meisterwerke der Goldschmiede der Renaissance, wo die wertvollsten Edelsteine wild durcheinander aber absolut genial in eine herrliche Fassung gefügt sind“. Für ihn war

das Werk trotz seines zusammenhanglosen Charakters, der durch die Folge von kurzen mit Rezitativen verbundenen Episoden entstand, klar aufgebaut. Darius Milhaud schwärmte von den Rezitativen, „die oft nur vom Rhythmus einer Trommel getragen und manchmal vom strahlenden Klang einer Trompete begleitet werden“.

1920 ließ sich Falla in Granada nieder und vertiefte sich mit seinem Freund Federico Garcia Lorca in die Zigeunkultur. Um den andalusischen Gesang wieder aufleben zu lassen, organisierte sie 1922 in Granada ein Festival des *cante jondo*. Bei dieser Gelegenheit betonte Falla drei Elemente, die seiner Meinung nach eine Schlüsselrolle in der Geschichte der iberischen Musik gespielt hatten: die Übernahme des byzantinischen Gesangs durch die Kirche, die Arabische Besetzung und die Präsenz der Zigeuner. Die Musik von *El Retablo* lässt durch religiöse Themen, leicht archaische Melodien und volkstümliche Rhythmen die Musik des 16. und 17. Jahrhunderts wieder aufleben. Mit diesem Werk übertraf Falla alle seine früheren Kompositionen, begann sich dann aber – wie im *CembaloKonzert* – weg vom Volkstümlichen an einem abgeklärten Stil zu orientieren, den Emilie Vuillermoz als „so nüchtern, dass er an Trockenheit grenzt“ beschrieb.

Adélaïde de Place

Antonia Contreras Flamenca Sängerin

Antonia De la Cruz Contreras, Antonia Contreras in der Gesangswelt, wurde in Malaga geboren und ist eine Künstlerpersönlichkeit, die ihre Kraft immer aus sich selber schöpfte. Sie singt mit Leidenschaft und Feuer, weil sie leidenschaftlich lebt und der Meinung ist, Leben und Kunst könne man nur mit Leidenschaft begegnen.

Sie begann sehr jung zu singen und gab ihre viel versprechende Karriere bald auf, um Jahre später zur Überzeugung zu gelangen, dass erst Singen ihrem Leben einen Sinn gibt. Sie beschloss in der Folge, ihr Leben dem Gesang zu widmen. Die in der Zwischenzeit gewonnene persönliche Reife und Weisheit verleihen ihr Sicherheit und authentische Ausdruckskraft der traditionellen Elemente der Flamenkokultur. Durch ihre umfassende Gesangsausbildung erlangte sie große Anerkennung in



einer Vielzahl von Wettbewerben in ganz Andalusien. Antonia Contreras lebt heute in Álor, wo sie eine der bedeutendsten Interpretinnen des typischen Gesangs der *Malagueñas* ist. Die unterschiedlichsten Auszeichnungen zeigen jedoch, dass sich ihre Kunst nicht einordnen lässt und sie zeichnet sich auch in anderen Typen des Flamenco aus: *soleá, siguiriya, tangos, rondeña, caña* oder *cartagenera*. Antonia Contreras vervollkommt fortlaufend ihre künstlerische Sicherheit und festigt damit die Wertschätzung des Publikums sowie der Presse.

Chantal Perraud Koloratursopran

Chantal Perraud schloss ihr Studium am Conservatoire National de Musique de Paris in der Klasse von Christiane Eda-Pierre mit einem Ersten Preis ab und führte ihre Ausbildung am CNIPAL von Marseille fort.

Im selben Jahr sang sie die Rolle der Hélène in Le Carillon von Aldo Clementi an der Biennale von Venedig und an der Scala von Mailand. 1999 wurde sie ins Ensemble der Oper von Lyon aufgenommen und sang die Rollen des Feuers und der Nachtigall in L'Enfant et les Sortilèges von Ravel (Leitung Louis Langrée, Inszenierung Philippe Sireuil) sowie die Rolle der Helena in Ein Strohhut aus Italien von Nino Rota.

In der Saison 1999-2000 sang sie unter der Leitung von Jean-Claude Malgoire in einer Tournee mit Musik von Claudio Monteverdi. In der Folge wurde sie vom Centre de Formation lyrique der Opéra National de Paris eingeladen, die Zerbinetta in Ariane auf Naxos von Richard Strauss zu singen. In der Saison 2000-2001 sang Chantal Perraud die Titelrolle in Medeamaterial von Pascal Dusapin am Festival von Strassburg (französische Uraufführung). In derselben Saison wirkt sie in der Monteverdi Operntrilogie mit (Leitung J.-C. Malgoire) und sang die Rollen der Damigella, die Tugend, Minerva, Juno sowie la Musica. Schließlich sang sie ihre ersten beiden Mozartrollen: Barberina in Figaros Hochzeit und Bastienne in Bastien und Bastienne am Concertgebouw Amsterdam.

Seither sang Chantal Perraud zahlreiche Rollen in Opern aus Barock und Klassik sowie Operetten: Papagena und die Königin der Nacht in der Zauberflöte, Zémire in Zémire und

Azor von Grétry, Quat'z'oneilles in der Oper Ubu-Roi von Vincent Bouchot, Musetta in La Bohème von Puccini an der Oper von Nantes sowie die Tochter Alloros in Perela, der Mann des Rauchs von Pascal Dusapin (Welturaufführung an der Pariser Oper). Zudem singt sie auch in zahlreichen Rezitals.

Im Mai 2005 sang Chantal Perraud die Rolle der Fiakermili in Arabella im Théâtre du Châtelet und im Juni interpretierte sie Pli nach Pli von Pierre Boulez am Théâtre des Bouffes du Nord in Paris.

Zu ihren künftigen Projekten für die Saison 2006/2007 gehören die Titelrolle in Caprices de Marianne, die Rolle des Verlaine in der Uraufführung des Rimbaud von Marc Antonio Perez Ramirez an der Oper Montpellier sowie eine neue Produktion von Périchole an den Wiener Festwochen in einer Inszenierung von Jérôme Deschamps...

Eric Huchet Tenor

Eric Huchet schloss sein Studium am CNR Paris 1992 mit einem einstimmigen Ersten Preis ab und erhielt im selben Jahr ein Stipendium der Stiftung Marcel Bleustein-Blanchet, das ihm erlaubte, seine Studien an der Wiener Hochschule für Musik in der Klasse von Walter Berry fort zu setzen (Lied und Oratorium).

Er begann darauf eine Opernkarriere und sang Belmonte in der Entführung aus dem Serail, den Maler in Lulu in Wien, Almaviva im Barbier von Sevilla in Rouen sowie in Düsburg, Beppe in I Pagliacci und Jacquino in Fidelio, den Ritter der Kraft im Dialogue des Carmélites und Ferrando in Così fan tutte. Er arbeitete mit Jérôme Savary am Théâtre National de Chaillot, dann an der Opéra Comique in Paris, wo er Piquillo in Perichole, dann Bobinet in la Vie parisienne sang. Er nahm zudem an den Offenbach Produktionen von Marc Minkowski und Laurent Pelly teil: Orpheus in der Unterwelt (Aristée-Pluton) in Genf und Lyon, Die schöne Helena (Achille) und die Großherzogin von Geroldstein (Prinz Paul) im Théâtre du Châtelet, Hoffmanns Erzählungen (Spalanzani) in Lausanne. Parallel zu seiner Operntätigkeit tritt er im Rezital und Konzerten auf.

Zu seinen jüngeren Rollen zählen der Maler (Lulu) an der Rheinoper, der Vater (Pollicino von Henze) am Théâtre du

Châtelet, Ouf 1er (L'Etoile von Chabrier), Monostatos (die Zauberflöte) an der Oper Angers-Nantes, Don Gaspar (Die Favoritin) in Zürich sowie der Bischof Cauchon (Johanna auf dem Scheiterhaufen von Honneger) am Festival von Montpellier.

Künftige Projekte sind unter anderem la Colombe von Damase und Marius von Cosma an der Oper von Marseille sowie Hoffmanns Erzählungen an der Oper von Genf.

Jérôme Correas Bass-Bariton

Jérôme Correas schloss sein Studium am Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris mit einem ersten Preis ab und studierte weitere zwei Jahre an der Opernschule Paris. In der Folge sang er verschiedene Barockwerke unter der Leitung von William Christie, Christophe Rousset, Jean-Claude Malgoire, Roy Goodman, Sigiswald Kuijken, Michel Corboz, Paul Dombrecht, Sergio Vartolo, Christophe Coin und Gabriel Garrido. Er widmete sich zudem dem Opernrepertoire des 19. und 20. Jahrhunderts und sang in La Traviata von Verdi unter der Leitung von Donato Renzetti im Capitole von Toulouse, Vol de Nuit von Dallapiccola mit dem Orchestre Philharmonique de Radio France unter der Leitung von Marek Janowski, Le vin herbé von Franck Martin mit dem Kammerorchester Lausanne unter der Leitung von Jésus Lopez-Coboz, Così Fan Tutte von Mozart in Massy sowie in Reims. Im Konzertrepertoire sang er das Requiem von Fauré mit dem Philharmonischen Orchester Madrid unter der Leitung von Gabriel Garcia-Navarro, das Te deum von Bruckner mit dem Orchestre Philharmonique de Radio France sowie Beethovens 9. Sinfonie mit dem Orchestre de Tours unter der Leitung von Jean-Bernard Pommier. Im Rezital sang er unter anderem mit Jeff Cohen, Claude Lavoix, Marie-Josèphe Jude, Jean-Claude Penneret sowie dem Quatuor Parisii und dem Wanderer Trio in der Opéra-Bastille in Paris, in der Oper von Montpellier, in der Bibliothèque Nationale de France in Paris, in der Villa Medici, am Festival d'Aix-en-Provence, auf einer Tournee durch die USA und Kanada sowie in zahlreichen weiteren Festivals. Von Jérôme Correas dreißig CDs sollen die folgenden erwähnt werden: Castor et Pollux, Les Indes Galantes von Rameau, The Fairy Queen

von Purcell (William Christie), die Motetten von Couperin, Persée von Lully (Christophe Rousset), Les Grands Motets de Mondonville (Christophe Coin), Melodien von Berlioz, mit Arthur Schonderwoerd, und Honegger mit dem Quatuor Parisii, la Bonne Chanson von Fauré mit Philippe Bianconi und dem Quatuor Parisii.

Seit 1997 dirigiert Jérôme Correas zudem Les Paladins, ein Barockensemble, mit dem er regelmäßig zu zahlreichen internationalen auf italienische Musik des 17. und 18. Jahrhunderts spezialisierte Festivals eingeladen wird.

Jérôme Correas unterrichtet Barockgesang am Konservatorium von Toulouse und gibt zahlreiche Meisterkurse im In- und Ausland.

Jean-François Heisser Leitung und Klavier

Ganz wie sein vielseitiges Instrument präsentiert sich Jean-François Heissers musikalische Tätigkeit: er tritt im Rezital, im Konzert oder in Kammermusikformationen auf und pflegt daneben eine rege Unterrichtstätigkeit sowie die künstlerische Leitung von Festivals und Orchestern.

Bereits seine Ausbildung am Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris stand ganz im Zeichen eines offenen Geistes: Er war Schüler des großen Vlado Perlemuter und schloss sein Studium mit einem ersten Preis im Fach Klavier und den höchsten Auszeichnungen in den Fächern Kammermusik, Begleitung und Komposition ab. Seinen Auszeichnungen an internationalen Wettbewerben Vianna da Motta (Lissabon) und Jaen (Erster Preis, Spanien) verdankt er die Aufmerksamkeit von Dirigenten wie Dutoit, Conlon, Tilson Thomas, Krivine, Chung, Mehta, Segerstam sowie von Orchestern wie dem Orchestre de Paris, Orchestre Philharmonique und Orchestre National de Radio France, Orchestre de la Suisse Romande, London Symphony Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, Tonhalleorchester Zürich...

Mit seiner ständig wachen Neugierde inspiriert er Konzertsaisons und Festivals wie La Roque d'Anthéron, Saintes, Montreux, Kuhmo, Bratislava, Turin... Aus Liebe zur spanischen Musik realisierte er eine, heute als Referenzaufnahmen geltende Sammlung von sechs CDs mit Werken von Falla, Albéniz, Granados, Mompou



und Turina. Weitere Einspielungen galten Werken von Schumann, Bartók, Beethoven, Debussy, Dukas (Diapason d'Or de l'année, von der Musikzeitschrift *Télérama* aus den besten CDs des Jahres ausgewählt).

Seine bevorzugten musikalischen Partner sind die Quartette Prazak, Lindsay und Ysaÿe, Marie-Josèphe Jude für das vierhändige Repertoire und Peter Csaba für Musik für zwei Klaviere. Unter der Leitung von Louis Langrée spielte er ein Integral der Beethoven Konzerte. Im September 2002 spielte er im Rahmen des Festivals „Piano aux Jacobins“ eine Welturaufführung von La Ville für Klavier solo von Philippe Manoury.

Seit 1991 unterrichtet Jean-François Heisser am CNSM von Paris; er ist zudem Präsident der Académie Maurice Ravel von Saint-Jean-de-Luz und Programmverantwortlicher der Soirées musicales von Arles. 2000 übernimmt er die künstlerische Leitung des Orchestre Poitou-Charentes.

Seine künftigen Projekte sind unter anderem die Einspielung der Klavierkonzerte von Weber, Klavierquartette von Brahms mit dem Quatuor Ysaÿe sowie die Werke für zwei Klaviere von Brahms zusammen mit Marie-Josèphe Jude.

Orchester Poitou-Charentes

Das Orchester Poitou-Charentes ist ein nicht ständiges Ensemble und besteht zu 70 % aus Musiklehrpersonen der verschiedenen Konservatorien der Region.

Das Orchester Poitou-Charentes arbeitete immer nach den großen Prinzipien der Kammermusik und dank einem perfekt angepassten Repertoire und einer großen künstlerischen Entwicklung erlangte das Orchester ein ausgesprochen hohes Niveau.

Mit dem neuen künstlerischen Leiter seit März 2000, Jean-François Heisser, wurde das Repertoire vor allem im Bereich der Musik des 20. Jahrhunderts erweitert; die großen Klassiker und zeitgenössische Musik gehören ebenfalls dazu. Durch besondere Aktionen wird insbesondere auch ein junges Publikum angesprochen.

Das Orchester Poitou-Charentes führt seine Aufgabe in den vier Départements fort und entwickelt seine Konzerttätigkeit an den großen nationalen und internationalen Festivals.

Manuel de Falla

Andaluz por su padre y catalán por su madre, Manuel de Falla ha sido uno de los músicos más originales de la joven generación española nacida en el último cuarto del siglo XIX. La obra de este gran místico, que vivió siempre con discreción, representa los dos aspectos de España, país de violentos contrastes, soleado y rústico, ruidoso y austero, fogoso y sensual. Su encuentro con Felipe Pedrell, verdadero instigador de la renovación de la música española, y su amistad con Federico García Lorca le condujeron a profundizar su conocimiento del arte popular, pero es paradójicamente en París, ciudad en la residió entre 1907 y 1914, donde Falla descubrió verdaderamente España. Según Francis Poulenc, quien fue uno de sus amigos, "Falla dijo siempre que había hallado la España musical a través de Debussy pero, de retorno a su país, comprendió al contacto de Pedrell que había otras fuentes de inspiración popular además que las zarzuelas madrileñas". El compositor gaditano afirmaba por su parte: "¡Digo yo que para cuanto se refiere a mi oficio, mi patria es París!".

En la transición del siglo XIX al siglo XX, época de florecimiento prodigioso de las escuelas nacionales, París, capital en plena efervescencia artística, fascinó a los músicos españoles, del mismo modo que la música ibérica había conquistado la Francia de Bizet, Saint-Saëns, Chabrier, Lalo, y luego la de Ravel y Debussy quien, decía Poulenc, "intuía España con su olfato genial y también su conocimiento de Albéniz, al que admiraba". Todos intentaron recrear una música imaginaria, pero profundamente auténtica. Debussy gustaba de esta música española "donde los sueños se mezclan con los ritmos, produciendo así una de las más ricas del mundo", a lo que Falla respondía que la fuerza evocadora de las obras españolas de Debussy era sorprendente simplemente porque eran el producto de la pluma de un músico extranjero guiado únicamente por su genio.

En respuesta a un pedido de la bailarina gitana Pastora Imperio (1889 - 1979), Falla compuso *El Amor brujo*, "gitanería" en un acto y dos cuadros basada en un texto del novelista, poeta y autor dramático Gregorio Martínez

Sierra, ayudado por su esposa María de la O Lejárraga, brillante mujer de letras muy ligada a Falla. Cantada y hablada al mismo tiempo, la obra fue estrenada por la bailarina y su familia en el Teatro Lara de Madrid el 15 de abril de 1915, sin éxito, a pesar del entusiasmo de Felipe Pedrell y del mundo gitano: esta versión ha sido escogida para esta grabación. En 1916 Falla hizo una suite para orquesta y más tarde *El Amor brujo* triunfó en el teatro en París, en 1925, danzado por la Argentina (1890 - 1936).

El argumento, muy sencillo, describe escenas de la vida gitana, en un mundo de brujería y encantamiento alrededor de la historia de amor de la joven gitana Candelas y su amante. De una manera que se asemeja a la de Bartók frente a los folclores húngaro y rumano, Falla, alimentándose en las fuentes del alma hispánica, respeta en *El Amor brujo* un estilo folklórico sin limitarse a un pintoresco vago. La riqueza de esta partitura sólo es igualada por su espontaneidad y su sensualidad. Las canciones de Candelas se aparentan al estilo del *cante jondo* andaluz: la vida de la España profunda explota en esta música turbadora, áspera y sugestiva, con un fondo de angustia que anuncia ese rigor que más tarde llevará Falla hasta el ascetismo. "Ocurre que de todas las obras de Falla, e incluso las más recientes, *El Amor brujo* es seguramente aquella cuyo espíritu, atmósfera, escritura y diseño son los más singulares y la que va más lejos por la vía más conocida de los oyentes", escribió Georges Jean-Aubry, quien consideraba a Falla como "el compositor más característico, más original de la nueva generación y uno de los maestros de nuestro tiempo".

Escrita en 1919 por impulso de Arthur Rubinstein, quien acabada de pedir a Stravinsky *Piano-Rag-Music*, la *Fantasia bética*, que toma su nombre de la antigua provincia romana de España que sería luego Andalucía, fue estrenada por el pianista en Nueva York el 20 de febrero de 1920. Representa un excelente ejemplo de la evolución del pensamiento de Falla, que va del misterio triste y el vértigo del *Amor brujo* al neoclasicismo del *Retablo de Maese Pedro* y del *Concierto para clavecín*. La música andaluza es estilizada y Falla transpone la técnica de la guitarra dentro de un registro pianístico con su nervio, su acidez sarcástica, su



sequedad fulgurante, sus disonancias rugosas, sus ritmos contrastados.

Excelente música y pintora, la Princesa Edmond de Polignac, hija de Isaac Singer, creador de la máquina de coser Singer, fue entre 1890 y 1930 una de las animadoras más dinámicas de la vida musical y artística parisina, una de las figuras principales en el patrocinio de la vanguardia en el primer cuarto del siglo XX. Para ella, Stravinsky compuso *Renard*, Satie *Socrate*, Milhaud *Les Malheurs d'Orphée*, Poulenc su *Concierto para órgano*. Gracias a la intervención del pianista Ricardo Viñes, encargó a Falla una pieza para pequeña orquesta que esperaba ejecutar en los salones de su mansión parisina. Falla y la princesa se inclinaron por un espectáculo de marionetas, según una tradición explotada ya por Stravinsky en *Petrouchka*. Falla escogió para poner en música dos capítulos del *Quijote* de Cervantes con el título *El Retablo de Maese Pedro*.

Absorbido por le desarrollo inesperado de esta obra que había en un principio proyectado como un divertimento, trabajará cuatro años con la partitura para confesar que poco a poco *El Retablo* “representa la obra en la que he puesto más ilusión”. La obra fue estrenada en versión de concierto en Sevilla el 23 de marzo de 1923, bajo la dirección del compositor, y luego representada en el pequeño teatro de la princesa Polignac en París, el 25 de junio de 1923, con Wanda Landowska al clavecín. “La orquestación es prodigiosa” anotó Poulenc, “y el detalle esencial es que por primera vez Falla ha mezclado el clavecín con la orquesta moderna”, lo que no pasó inadvertido a Milhaud quien escribió en *Le Courier musical*: “El clavecín, ora restalla, ora gorjea y permite una variedad de sonoridades de las que Monsieur de Falla saca el mejor provecho”.

Falla escribió el mismo el libreto y concibió la puesta en escena: en una posada, Maese Pedro presenta sus marionetas a los clientes. Cuenta la historia de Melisendra, arrancada a su esposo por los moros. Un niño, el Trujamán, anuncia cada cuadro. Don Quijote, quien toma las marionetas por personajes reales, se obstina en el salvamento de la pobre Melisendra y en matar a los moros. En su empresa, destruye el teatro y persigue a las marionetas.

Poulenc consideraba *El Retablo de Maese Pedro* como una obra maestra prodigiosa, ni cantata, ni oratorio, ni ópera: esta composición “siempre me da la sensación de un *objeto musical* como esas obras maestras de los orfebres del Renacimiento en las que se encastran uno encima de otro, pero con qué genio, las piedras más preciosas en un montaje prodigioso”. Creía que, a pesar de la impresión de discontinuidad causada por la sucesión de episodios breves ligados por recitativos, la obra no dejaba por ello de estar construida sobre una arquitectura sólida. Para Darius Milhaud “los recitativos son los pasajes más bellos de la partitura, llevados y sostenidos a menudo por un ritmo de tambor y seguidos a veces por una llamada de trompeta”. Al instalarse en Granada en 1920, Falla se sumergió en el estudio de la cultura gitana en compañía de su amigo Federico García Lorca; para revivir el canto andaluz organizaron en 1922 un festival de *cante jondo*. Con esa ocasión, Falla subrayó tres episodios que en su opinión han jugado un papel clave en la historia de la música española: la adopción del canto bizantino por la Iglesia, la invasión árabe y el asentamiento de numerosas tribus gitanas en suelo español. La música del *Retablo de Maese Pedro*, de una gran pureza, intenta revivir la atmósfera musical española de los siglos XVI y XVII a través de temas religiosos, melodías delicadamente arcaicas, ritmos de canción popular. Con esta obra, Falla, yendo más allá de sus obras anteriores, iba a orientarse hacia una escritura más desnuda que volverá a encontrarse en el *Concierto para clavecín* en el que abandona completamente el folklore, lo que ha llevado a Emile Vuillermoz a hablar de “simplicidad de medios que va hasta la sequedad”.

Adélaïde de Place

Antonia Contreras cantaora

La malagueña Antonia De la Cruz Contreras, Antonia Contreras para el cante, es una artista con la consistencia tenaz de quien se hace a sí mismo. Canta con sentimiento porque con él vive y entiende que la vida y el arte no son nada si no se afrontan con pasión.

Toma contacto con el cante desde muy joven e inicia una prometedora carrera artística que pronto abandona, hasta

convencerse de que el cante da sentido a su vida y decide volcarse en él en cuerpo y alma al final de la década de los noventa del siglo pasado. La madurez personal y el conocimiento que durante los años en que estuvo apartada de los escenarios fue almacenando, la hacen aparecer como una artista de proyección prometedora, recia en las formas y profunda en la expresión, sensible a los más auténticos elementos que conforman la cultura tradicional del flamenco.

La amplia formación cantaora de Antonia se pone de manifiesto en el reconocimiento alcanzado en concursos celebrados a lo largo de la geografía andaluza, tanto en aquellos enfocados a la divulgación de determinados cantes como a los de tipo generalista.

Desde hace años, Antonia Contreras reside en Álora, lo que le ha facilitado convertirse en una intérprete imprescindible del cante por malagueñas. Pero su arte, como se desprende de la lectura de los premios alcanzados, no admite encasillamientos y destaca, igualmente, en el cante por soleá, siguiiriyas, tangos, rondeña, caña o cartagenera. En estos momentos, Antonia sigue preparándose para fortalecer su consistencia artística y consolidar la favorable opinión que merece al público y a la prensa, tal como se desprende de las diversas informaciones que sobre sus actuaciones se han publicado en medios de comunicación escritos.

Chantal Perraud soprano coloratura

Tras un premio de canto en el Conservatorio Nacional de Música de París (clase de Christiane Eda-Pierre), Chantal Perraud completa su formación en el CNIPAL de Marsella. Ese mismo año, encarna Hélène en *Le Caillón* de Aldo Clementi en la Bienal de Venecia y la Scala de Milán. En 1999, la Opera Nacional de Lyon la incorpora a su *troupe* y canta los papeles del Fuego y el Ruiseñor en *El Niño* y los *sortilegios* de Ravel (dirección de Louis Langrée, puesta en escena de Philippe Sireuil) y el de Hélène en *Un Sombrero de paja de Italia* de Nino Rota.

Durante la temporada 1999-2000 colabora con Jean-Claude Malgoire en una gira dedicada a Claudio Monteverdi. El Centro de Formación Lirica de la Opera Nacional de París

la invita luego para interpretar Zerbinetta de *Ariadne auf Naxos* de Richard Strauss. Durante la temporada 2000-2001, Chantal Perraud destaca como intérprete del papel epónimo de *Medeamaterial* de Pascal Dusapin en el Festival Musica de Estrasburgo (estreno francés). Actúa también, durante esa temporada, en la reposición de la trilogía de las óperas de Monteverdi (dirección J.-C. Malgoire) en la que encarna Damigella, la Virtud, Minerva, Juno y la Música. Finalmente, interpreta sus dos primeros papeles mozartianos, Barberina en *Las bodas de Figaro* y Bastiana en *Bastían y Bastiana* en el Concertgebouw de Amsterdam.

Desde entonces, Chantal Perraud encadena los papeles tanto en la ópera barroca como en el ópera clásica o en la ópera cómica, como Papagena y la Reina de la Noche en *La Fauta mágica*, Zémire en *Zémire et Azor* de Grétry así como Quat'z'oneilles en la ópera *Ubu-Roi* de Vincent Bouchot, Musetta en *La Bohème* de Puccini en la Opera de Nantes y la Hija de Alloro en *Perela, l'homme de fumée* de Pascal Dusapin (estreno mundial en la Opera de París). Por otro lado, continúa actuando en recital.

En mayo de 2005, Chantal Perraud es la Fiakermili de *Arabella* en el Teatro del Châtelet de París y en junio interpreta *Pli selon Pli* de Pierre Boulez en el Teatro de los Bouffes du Nord de París.

Sus actuaciones durante la temporada 2006/2007: Marianne en *Les Caprices de Marianne*, Verlaine en el estreno de la obra de O. Perez Ramirez basada en un texto de Rimbaud en la Opera Nacional de Montpellier y una nueva producción de *La Périchole* en el Wiener Festwochen, puesta en escena por Jérôme Deschamps.

Eric Huchet tenor

Primer premio por unanimidad del CNR de París en 1992, Eric Huchet obtiene ese mismo año la beca de la fundación Marcel Bleustein-Blanchet, que le permite seguir sus estudios en la Hochschule für Musik de Viena en la clase de Walter Berry (Lied y Oratorio).

Comienza entonces su carrera lírica y canta Belmonte en *El Rapto del serrallo* y el Pintor de *Lulú* en Viena, Almaviva del *Barbero de Sevilla* en Rouen y Duisburg, Beppe de *I*



Pagliacci y Jacquino de *Fidelio*, el Chevalier de la Force del *Diálogo de Carmelitas*, Ferrando de *Così fan tutte*. Trabajó con Jérôme Savary en el Teatro Nacional de Chaillot y luego en la Ópera comique donde canta Piquillo en *La Perichole* y luego Bobinet en *La Vie parisienne*. Participa también en las producciones Offenbach del dúo Marc Minkowski/Laurent Pelly: *Orphée aux enfers* (Aristée-Pluton) en Ginebra y Lyon, *La Belle Hélène* (Achille), y *La Grande Duchesse de Gerdolstein* (Prince Paul) en el Châtelet, *Los Cuentos de Hoffmann* (Spalanzani) en Lausana. En paralelo, actúa en concierto y en recital.

Más recientemente, canta el Pintor (*Lulù*) en la Ópera Nacional del Rin, el Padre (*Pollicino* de Henze) en el Châtelet, Ouf 1er (*L'Etoile* de Chabrier) y Monostatos (*La Flauta mágica*) en la Ópera de Angers-Nantes, Don Gaspar (*La Favorita*) en Zurich y el Obispo Cauchon (*Jeanne d'arc au bûcher* de Honneger) en el Festival de Montpellier.

Entre sus proyectos se encuentran *Colombe* de Damase y *Marius de Cosma* en la Ópera de Marsella así como *Los Cuentos de Hoffmann* en la Ópera de Ginebra.

Jérôme Correas barítono-bajo

Tras obtener un Primer Premio en el Conservatorio Nacional de Superior de Música de París y estudiar dos años en la Escuela de Arte Lírico de la Ópera de París, Jérôme Correas ha interpretado numerosas obras barrocas bajo la dirección de William Christie, Christophe Rousset, Jean-Claude Malgoire, Roy Goodman, Sigiswald Kuijken, Michel Corboz, Paul Dombrecht, Sergio Vartolo, Christophe Coin y Gabriel Garrido. Dedicándose también al repertorio lírico de los siglos XIX y XX, canta en *La Traviata* de Verdi dirigida por Donato Renzetti en el Capote de Toulouse, *Vol de Nuit* de Dallapiccola con la Orquesta Filarmónica de Radio France bajo la dirección de Marek Janowski, *Le Vin herbé* de Franck Martin con la Orquesta de Cámara de Lausana bajo la dirección de Jesús López-Cobos y *Così fan tutte* de Mozart en los teatros de de Massy y de Reims. En concierto, canta el *Requiem* de Fauré con la Orquesta Filarmónica de Madrid dirigida por García Navarro, el *Te Deum* de Bruckner con la Orquesta Filarmónica de Radio France y la *Novena Sinfonía* de Beethoven con la Orquesta de Tours

dirigida por Jean-Bernard Pommier. Actúa regularmente en recital con Jeff Cohen, Claude Lavoix, Marie-Josèphe Jude, Jean-Claude Penneretier y el Cuarteto Parisii, el Trío Wanderer en la Ópera Bastille, la Ópera de Montpellier, la Biblioteca Nacional de Francia, en la Villa Médicis, en el Festival de Aix-en-Provence, en gira por los Estados Unidos y en Canadá, y en numerosos festivales. Jérôme Correas ha grabado treinta discos, entre los que cabe citar *Castor et Pollux* y *Les Indes Galantes* de Rameau, *The Fairy Queen* de Purcell (William Christie), los motetes de Couperin, *Persée* de Lully (Christophe Rousset), los grandes motetes de Mondonville (Christophe Coin), las melodías de Berlioz con Arthur Schonderwoerd, las de Honegger con el Cuarteto Parisii y *La Bonne Chanson* de Fauré con Philippe Bianconi y el Cuarteto Parisii.

Desde 1997 Jérôme Correas dirige también Les Paladins, conjunto de música barroca invitado con frecuencia en numerosos festivales franceses y extranjeros y especializado en la música italiana de los siglos XVII y XVIII.

Jérôme Correas enseña el canto barroco en el CNR de Toulouse así como en numerosas masterclasses en Francia y el extranjero.

Jean-François Heisser dirección y piano

Como su instrumento, Jean-François Heisser vive la música de una manera polifónica: toca el piano como solista, en concierto o en formación de cámara, en contrapunto a la enseñanza y la dirección artística de festivales o de orquestas.

Su aprendizaje en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París tiene la marca de esta apertura de espíritu: discípulo del gran Vlado Perlemuter, completa un Primer Premio de piano con las recompensas más elevadas en música de cámara, en acompañamiento y en escritura. Sus éxitos en los concursos internacionales de Vianna da Motta (Lisboa) y Jaén (Primer Premio, España) llaman la atención de directores como Dutoit, Conlon, Tilson Thomas, Krivine, Chung, Mehta, Segerstam y orquestas como la Orquesta de París, la Philharmonique y la National de Radio France, la Suisse Romande, la London Symphony Orchestra, la Royal Philharmonic Orchestra, la Orquesta de la Tonhalle

de Zurich...

Su curiosidad siempre despierta atrae a temporadas de conciertos y festivales entre los cuales La Roque-d'Anthéron, Saintes, Montreux, Kuhmo, Bratislava, Turín... Apasionado por la música española, realiza un conjunto de diez discos, convertidos en referencias, con las obras para piano de Falla, Albéniz, Granados, Mompou y Turina. Graba asimismo Schumann, Bartók, Beethoven, Debussy, Dukas ("Diapason d'Or de l'année", seleccionado por *Télérama* entre los mejores discos del año).

Sus compañeros preferidos son los Cuartetos Prazak, Lindsay e Ysaÿe, Marie-Josèphe Jude en el repertorio para cuatro manos o dos pianos, y el violinista Peter Csaba. Bajo la dirección de Louis Langrée, ha dado la integral de los conciertos de Beethoven. En septiembre de 2002, en el marco del Festival Piano aux Jacobins de Toulouse, da el estreno mundial de la obra para piano solo de Philippe Manoury *La Ville*.

Desde 1991 Jean-François Heisser enseña en el CNSM de París, preside la Academia Maurice Ravel de San Juan de Luz y se encarga de la programación de las Soirées musicales de Arles. En 2000 toma la dirección artística de la Orquesta Poitou-Charentes.

Sus próximos proyectos discográficos están centrados en las sonatas para piano de Weber, los cuartetos con piano de Brahms junto al Cuarteto Ysaÿe y la obra para dos pianos de Brahms con Marie-Josèphe Jude.

Orquesta Poitou-Charentes

La Orquesta Poitou-Charentes es un conjunto no permanente compuesto en un 70 % de músicos que enseñan en diversos conservatorios de la región.

La Orquesta Poitou-Charentes trabaja siguiendo los grandes principios de la música de cámara. Un repertorio perfectamente adaptado a su evolución y un gran rigor artístico le han permitido alcanzar un nivel de calidad indiscutible.

Desde marzo de 2000, con la llegada de Jean-François Heisser como director artístico, el repertorio de la Orquesta Poitou-Charentes se ha abierto, especialmente hacia la música del siglo XX. Los grandes clásicos y la música

contemporánea están siempre presentes. Los jóvenes también adquieren un espacio cada vez más importante por medio de acciones especialmente destinadas a ellos.

La Orquesta Poitou-Charentes prosigue su misión en los cuatro departamentos de la región y continúa su participación en los grandes festivales nacionales e internacionales.

François-Marie Drieux - Violon solo
Premiers violons

Claire Rapin, Annie Bertrand, Yann Le Calve,
Catherine Roux, Cécile Mardikian

Second violons

Gilles Henry - chef d'attaque

Hélène Lengart, Laurence Bailly, Sylvie Fouche,
Mieko Tsubaki

Alto

Vincent De Bruyne - Alto solo

Christine Tessier, Jean-Pierre Raillat, Aline Gasparini

Violoncelles

Jean-Marie Trotereau - Violoncelle solo

Jean-Michel Groud, Jacques Nicolas, Jacques Froger

Contrebasses

Benoît Richard - Contrebasse solo

Solon Douligieris

Flûte

Catherine Bauler

Hautbois

Philippe Grauvogel - Hautbois solo
Réginald Lafont, Cyrille Gaultier - Cor Anglais

Clarinette

Alain Laloge

Basson

Eric Chavignay

Cors

Takénori Nemoto - Cor solo

Zheng Qi Wei

Trompette

Philippe Robert

Percussions

Thierry Briard - Timbales-percussions solo

Cyril Landriau, Didier Plisson

Harpe

Annie Poirier Seguin

Tout nos remerciements à Gorka Sierra, conseillé musical sur ce projet,
sans lequel ce disque n'aurait pas pu être réalisé.

Texte « El Retablo de Maese Pedro » révisé par Yvan Nommick.

Traductions texte Adélaïde de Place et biographies

Charles Johnston – anglais

Corinne Fonseca – allemand

Pablo Galonce – espagnol

Georges Jean-Aubry – français

John Brande Trend – anglais

Corinne Fonseca – allemand

Traductions « El Amor Brujo »

Texte original – espagnol, français, anglais

Maud Gari & Daniela Arrobas — allemand



Enregistrement réalisé à l'Abbaye Royale de Fontevraud en novembre 2006 / Prise de son : Michel Pierre / Direction artistique : Etienne Collard / Montage : Etienne Collard / Conception et suivi artistique : Maud Gari, François-René Martin et René Martin / Design : Jean-Michel Bouchet – LM Portfolio / Réalisation digipack : saga illico / Tableau Couverture : Nu au miroir © Ernest Marneffe - Collection privée - Photographie : Affaires Culturelles de Liège / Photos intérieur : Vincent Garnier / Fabriqué par Sony DADC Austria. / © & © 2007 MIRARE, MIR 034

MIRARE PRODUCTIONS / mail : info@mirare.fr / adresse : 16 rue Marie-Anne du Boccage, 44000 Nantes – France

