

EDITIONS

AMBRONAY

PIAZZOLLA-MONTEVERDI

UNA UTOPIA ARGENTINA

LEONARDO GARCIA ALARCÓN - CAPPELLA MEDITERRANEA





Fondation
Orange



Éveillons le talent

Depuis 1987, la Fondation Orange encourage la pratique collective de la musique vocale dans les répertoires classiques, jazz et musique du monde.

Elle contribue à la découverte de nouvelles voix, à la formation professionnelle de jeunes chanteurs, à l'émergence d'ensembles vocaux. Elle accompagne les projets sociaux et pédagogiques destinés à sensibiliser des nouveaux publics à la création musicale.

Awakening talent

Since 1987, the Orange Foundation has been encouraging collective participation in vocal music : classical music, jazz and world music.

The foundation is contributing to the discovery of new voices, the professional training of young singers and the growth of vocal groups. It gives support to social and educational projects to make music available to a new public.

Talente entdecken

Seit 1987 hat es sich die Stiftung France Télécom zur Aufgabe gemacht, den Chorgesang zu unterstützen, handle es sich nun um klassisches Repertoire, Jazz oder Weltmusik.

Die Stiftung fördert die Entdeckung neuer Stimmen, die Ausbildung junger Sänger und die Bildung neuer Chorgemeinschaften.

Sie begleitet soziale und pädagogische Projekte, die es sich zum Ziel gesetzt haben, der Musik neue Zuhörerschaften zu erschliessen.

A nuestros viejos y en especial al Tín García, ser humano sin tiempo y sin edad, fuente de inspiración de éste disco, cuya nobleza es ya música y luz de nuestros días. Leonardo García Alarcón

| | | |
|---|--|------|
| 1 | Sinfonía | 2'24 |
| | Claudio Monteverdi, <i>L'Orfeo</i> , 1607 | |
| | William Sabatier, Girolamo Bottiglieri, Gustavo Gargiulo, François Joubert-Caillet, Quito Gato, Leonardo García Alarcón | |
| 2 | Dormo ancora « Ulises en el Río de La Plata » | 3'39 |
| | Claudio Monteverdi, <i>Il ritorno d'Ulisse in patria</i> , texte de Giacomo Badoaro, 1639 | |
| | Diego Valentín Flores, William Sabatier | |
| 3 | Romance del Diablo | 5'07 |
| | Astor Piazzolla, <i>Serie del Diablo</i> , 1965 © Éditions Latino Américaines | |
| | William Sabatier, Juan Roqué Alsina, Romain Lecuyer, Quito Gato, Leonardo García Alarcón | |
| 4 | Chiquilín de Bachín | 5'14 |
| | Astor Piazzolla, 1968 © Éditions Latino Américaines, texte d'Horacio Ferrer | |
| | Mariana Flores, William Sabatier, Gustavo Gargiulo, Girolamo Bottiglieri, François Joubert-Caillet, Quito Gato, Leonardo García Alarcón | |
| 5 | Muerte del Angel | 3'01 |
| | Astor Piazzolla, <i>Serie del Angel</i> , 1962 © Éditions Latino Américaines | |
| | William Sabatier, Girolamo Bottiglieri, Romain Lecuyer, Quito Gato, Leonardo García Alarcón | |
| 6 | Vi ricorda, ò boschi ombrosi « Orfeo escribe un poema en el Café Tortoni » | 1'32 |
| | Claudio Monteverdi, <i>L'Orfeo</i> , texte d'Alessandro Striggio, 1607 | |
| | Diego Valentín Flores, William Sabatier, Girolamo Bottiglieri, Gustavo Gargiulo, François Joubert-Caillet, Quito Gato, Leonardo García Alarcón | |
| 7 | Pur ti miro « Nerón y Popaea se aman bajo la luz de un farolito porteño » | 4'17 |
| | Claudio Monteverdi, <i>L'incoronazione di Poppea</i> , texte de Gian Francesco Busenello, 1642 | |
| | Mariana Flores, Diego Valentín Flores, William Sabatier, Girolamo Bottiglieri, Gustavo Gargiulo, François Joubert-Caillet, Quito Gato, Leonardo García Alarcón | |

2

8 Milonga del Angel

Astor Piazzolla, *Serie del Angel*, 1965 © Éditorial Lagos

William Sabatier, Girolamo Bottiglieri, Romain Lecuyer, Quito Gato, Leonardo García Alarcón

5'42

9 Balada para un loco

Astor Piazzolla, texte d'Horacio Ferrer, 1969 © Éditorial Lagos

Diego Valentín Flores, William Sabatier, Girolamo Bottiglieri, Gustavo Gargiulo, François Joubert-Caillet, Romain Lecuyer, Quito Gato, Leonardo García Alarcón

4'32

10 Lamento della ninfa

Claudio Monteverdi, *VIII Libro dei Madrigali*, texte d'Ottavio Rinuccini, 1638

Mariana Flores, William Sabatier, Girolamo Bottiglieri, Gustavo Gargiulo, Marie Bournisien, François Joubert-Caillet, Quito Gato, Leonardo García Alarcón

5'24

11 Michelangelo 70

Astor Piazzolla, 1969 © Éditorial Lagos

William Sabatier, Girolamo Bottiglieri, Romain Lecuyer, Quito Gato, Leonardo García Alarcón

3'12

12 Vuelvo al Sur

Astor Piazzolla, texte de Pino Solanas, 1987 © Copyright by Lime Green Music Ltd /

Reproduced by permission of Lime Green Music Ltd., a Boosey & Hawkes company.

Diego Valentín Flores, William Sabatier, Juan Roqué Alsina, Romain Lecuyer, Gustavo Gargiulo, François Joubert-Caillet, Quito Gato, Leonardo García Alarcón

3'48

13 « Sinfonía y Quejas »

1'48

Claudio Monteverdi, *Il ritorno d'Ulisse in patria*, 1640

William Sabatier, Girolamo Bottiglieri, Juan Roqué Alsina, Gustavo Gargiulo, Romain Lecuyer, François Joubert-Caillet, Quito Gato, Leonardo García Alarcón

14 Jacinto Chiclana

6'01

Astor Piazzolla, texte de Jorge Luis Borges, 1965 © Pigal Ediciones Musicales

texte de Jorge Luis Borges, Copyright © Maria Kodama, used by permission of The Wylie Agency (UK) Limited, Licencia editorial para Ambronay Editions por cortesía de Random House Mondadori, S.A.

Diego Valentín Flores, William Sabatier, Girolamo Bottiglieri, Gustavo Gargiulo, François Joubert-Caillet, Quito Gato, Leonardo García Alarcón

| | | | |
|----|---|------|---|
| 15 | Benedicta | 3'02 | 3 |
| | Claudio Monteverdi, <i>Il Vespro della beata Vergine</i> , 1610 | | |
| | Mariana Flores, William Sabatier, Girolamo Bottiglieri, Gustavo Gargiulo, François Joubert-Caillet, Quito Gato, Leonardo García Alarcón | | |
| 16 | La última curda | 5'13 | |
| | Aníbal Troilo, 1956 © Warner Chappell Music Argentina, texte de Cátullo Castillo | | |
| | Diego Valentín Flores, William Sabatier | | |
| 17 | Balada para mi muerte | 5'16 | |
| | Astor Piazzolla, texte d'Horacio Ferrer, 1968 © Éditions Latino Américaines, texte de Horacio Ferrer | | |
| | Mariana Flores, Diego Valentín Flores, William Sabatier, Girolamo Bottiglieri, Gustavo Gargiulo, Romain Lecuyer, Quito Gato, Leonardo García Alarcón | | |
| 18 | Crucifixus | 2'27 | |
| | Claudio Monteverdi, <i>Selva morale e spirituale</i> , 1641 | | |
| | William Sabatier, Girolamo Bottiglieri, Gustavo Gargiulo, Romain Lecuyer, François Joubert-Caillet, Leonardo García Alarcón | | |

TOTAL TIME 71'50



Cappella Mediterranea



Mariana Flores **soprano**
Diego Valentín Flores **baryton**

Bandonéon
William Sabatier

Violons
Girolamo Bottiglieri
Juan Roqué Alsina

Viole de gambe
François Joubert-Caillet

Contrebasse
Romain Lecuyer

Cornet à bouquin / Cornet muet
Gustavo Gargiulo

**Théorbe / Guitare baroque /
Guitare électrique**
Quito Gato

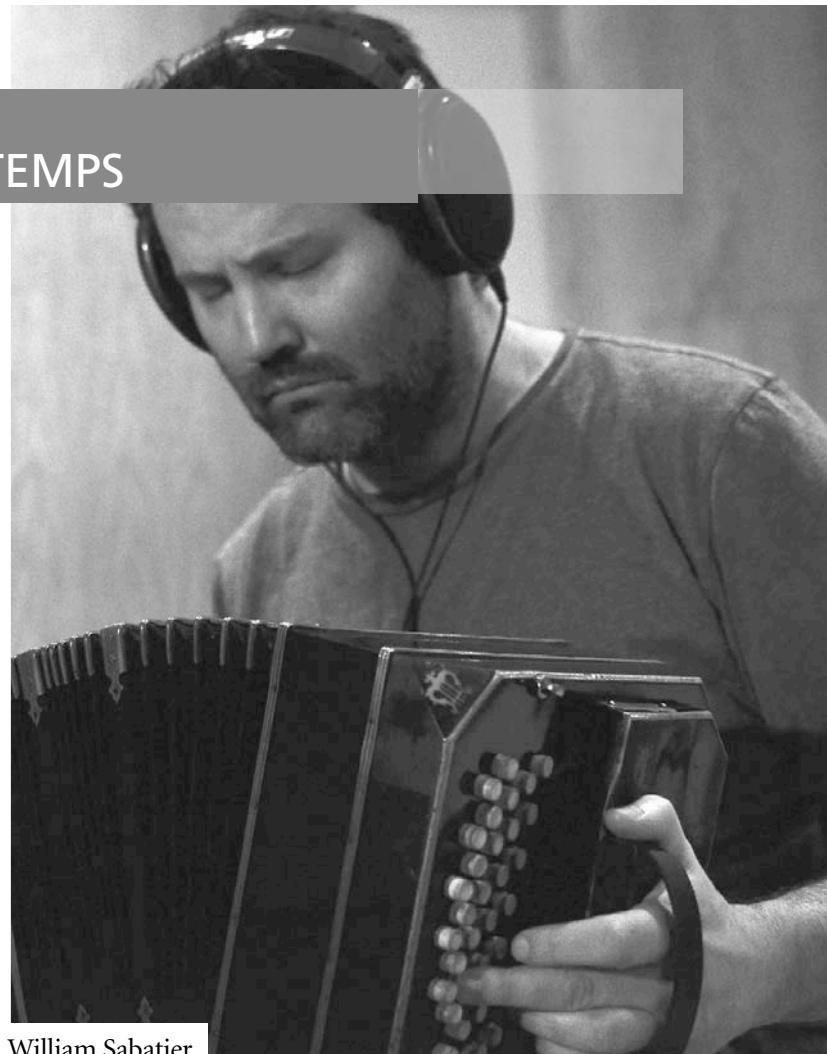
Harpe
Marie Bournisien

**Clavecin / Orgue / Épinette /
Piano / Direction Artistique**
Leonardo García Alarcón

PIAZZOLLA-MONTEVERDI : MUSIQUES-SŒURS AU-DELÀ DU TEMPS

Le programme Piazzolla-Monterverdi est le fruit de l'expérience artistique – et personnelle – de chacun d'entre vous et du hasard des rencontres. Leonardo García Alarcón, Quito Gato et William Sabatier, vous êtes au cœur de la conception de cet élan qui réunit le baroque du début du xvii^e siècle et le tango de la fin xx^e. Comment cela s'est-il trouvé ?

LGA : Il est vrai que nous sommes tous portés par ces deux cultures. J'ai grandi en Argentine et, jeune musicien amoureux du baroque, j'ai fait le trajet vers l'Europe à 19 ans pour me perfectionner. J'avais la passion des traités anciens, des œuvres et couleurs de ce répertoire, mais pendant mes études, entre messes, motets et madrigaux, j'ai également joué du tango ! Désormais professionnel du baroque et de bien d'autres musiques, quand je retrouve mes amis musiciens, Argentins d'Europe comme moi, nous nous mettons souvent à improviser et je nous découvre une couleur commune : le tango n'est jamais loin.



William Sabatier

QG: En ce qui me concerne, j'ai reçu une formation musicale classique mais toujours accompagnée d'art populaire, de folklore et de tango, grâce à mon environnement familial. C'est à 35 ans que j'ai découvert la musique ancienne, plus particulièrement baroque, quand j'ai tenu pour la première fois un luth entre mes mains. Une passion tardive qui m'attendait, sans aucun doute. C'est à cette époque que j'ai rencontré Leonardo. Nous étions dans des voies parallèles et cette rencontre a été très importante. Il m'a invité à travailler à ses côtés avec Cappella Mediterranea. Quand nous avons évoqué pour la première fois le projet Monteverdi-Piazzolla, j'ai immédiatement ressenti comme un privilège la tâche qui consistait à établir un dialogue esthétique entre deux périodes si distantes en apparence mais qui, en mon for intérieur, me semblent si proches. Ces deux compositeurs sont des novateurs majeurs, des créateurs qui signent un changement d'époque, qui marquent l'avenir de l'esthétique musicale.

WS : J'ai eu une démarche quasiment inverse à celle de Leonardo ! Dès mon enfance en Auvergne, j'ai développé une passion pour le tango, son histoire, ses acteurs. En Argentine, ils étaient considérés comme désuets et me donnaient parfois l'impression d'être en sursis, en train de disparaître dans l'indifférence d'une culture qui se transformait. La démarche était vraiment identique à celle de Leonardo pour la musique ancienne : l'amour d'un répertoire approché de l'extérieur, une recherche de sources et de maîtres, des voyages sur le terrain... Si ce n'est que les créateurs et interprètes étaient encore vivants et que nous disposons de sources sonores, visuelles même et pas seulement des partitions ! Le tango a encore des témoins de son âge d'or, le baroque est une question de réinterprétation.

Beaucoup des musiciens argentins qui ont déferlé en Europe, à la fin des années 70 et durant les années 80, étaient imprégnés d'une autre culture que celle du tango qui, en Argentine, était alors considéré comme une musique « de vieux ». Et c'est en Europe qu'ils ont finalement redécouvert l'essence du tango, poussés par le besoin de retrouver leurs racines, leur identité. C'est ce que j'ai aussi compris dans la démarche de Leonardo quand je l'ai rencontré pour la première fois. Et pourtant le projet allait bien au-delà.

QG: La rencontre avec William Sabatier a été d'une richesse incroyable tant pour moi, personnellement, que pour le projet en général. Leonardo a eu la chance de découvrir en lui un compositeur, un interprète immense de la musique classique et du tango, un virtuose du bandonéon... Il nous a surpris par sa connaissance phénoménale du langage du tango, son histoire, ses différents styles, ses innombrables méandres techniques et esthétiques, qu'il maîtrise à la perfection. L'un des grands maîtres du tango, un des plus grands bandonéonistes, Leopoldo Federico, a justement dit à William : « Il est impossible que tu sois français, tu es né à Buenos Aires ».



Labyrinthes, quais morts, chemins sans direction et une seule possibilité pour en sortir : les miroirs qui, dans une progression successive, augmentent et déforment la réalité possible. Le temps cosmique, genèse et chaos, lumière et ténèbres, la divine forme humaine, mêlant le sang avec la rosée de l'aube. La parfaite géométrie de l'imparfait. Un arbre qui reste et atteste du microcosme miraculeux. La bataille a commencé. Des anges et des démons ont initié son pèlerinage, entre des nymphes et des enfants de la rue, entre Neptune et les fous, entre des consonances dissonantes et un contrepoint prédateur. Chaque larme est un son, chaque échelle est un adieu. Des tangos et frottoles, des milongas et des madrigaux déchaînent un verdict imbattable. Une imagination du devenir. Une présomption de l'Apocalypse. Une mémoire de l'âme.

Quito Gato

LGA : Le tango ressemble, en ce qui me concerne, à un patrimoine émotionnel qui évoquerait la perte engendrée par le départ, un oubli, une nostalgie. Ce sont des choses dont on ne parle pas quand on est au pays. Je pourrais même dire que les compositeurs, les madrigalistes du début du 17^e siècle, sont plus proches du tango que les musiciens du 18^e siècle qui donnaient tant d'importance à la forme et moins au contenu émotionnel du texte. Le madrigal, le tango, sont des *affetti* (des émotions) qui dictent des formes musicales. C'est aussi pour cela qu'il m'a paru si évident de les associer, indépendamment du fait que l'énergie de la musique de Monteverdi est similaire à celle de Piazzolla. On peut les travailler avec la même liberté, en se laissant conduire par ses émotions.

L'autre aspect, très libérateur du point de vue du métier de musicien « classique », c'est de prendre conscience de la manière dont une musique évolue d'une génération à une autre. Mon grand-père chantait du tango, la génération de mon père s'est passionnée pour le rock, je fais de la musique ancienne en ayant hérité de tout cela. En trente ans seulement, tout a déjà radicalement changé. Dans ce contexte, comment peut-on interpréter de la musique du 17^e, du 18^e siècle ? Que sait-on de la gestuelle des interprètes d'alors, dont on sait très peu, si ce n'est que c'est une question cruciale ? L'interprète de musique ancienne est à la fois immergé dans un monde de codes et de signes à déchiffrer, et dans une solitude immense, car il ne pourra jamais savoir si son interprétation est juste.

WS : Avant ce projet, je ne connaissais pas la musique baroque qui me donnait un peu l'impression d'être un « folklore ». Le travail de collectage, presque archéologique, les tentatives pour lui « redonner vie » ont été une découverte pour moi. J'ai compris aussi qu'actuellement, la musique baroque tout comme le tango sont des musiques vibrantes et non plus celles « de jeunes qui voudraient jouer aux vieux ». Trois mots m'évoquent les difficultés de l'interprète : traditionnel, folklorique, populaire. Ces notions sont distinctes mais peuvent se mélanger. Le tango aujourd'hui doit trouver comment continuer à être une musique traditionnelle alors qu'elle n'est plus si populaire et se dirige de plus en plus vers le folklorique. Comment se réapproprier la tradition en regagnant les couches populaires ? Piazzolla a délesté le tango de son côté parfois vulgaire – et de tradition d'ailleurs – en en faisant une synthèse stylistique nouvelle qui l'a rendu, en retour, extrêmement populaire.

LGA : C'est là le lien intrinsèque avec Monteverdi : une manière aventureuse et savante de propulser une musique en avant tout en restant en contact avec la musique populaire. Quand une musique évolue en folklore, elle devient caricaturale. Le risque en musique ancienne est de donner des interprétations caricaturales parce que nous avons perdu le lien premier, la connaissance originelle intrinsèque. Le projet Piazzolla-Monteverdi s'est appuyé sur une réflexion partant des questionnements actuels de la musique ancienne. Dans cette rencontre, le temps s'efface, l'écart s'estompe pour laisser la place à ce qui les réunit.

Au cours du spectacle qui a beaucoup tourné, de nombreux spectateurs soulignaient qu'ils ne saisaient plus au final quand s'arrêtait Monteverdi et où commençait Piazzolla. Certains en arrivaient à parler presque de « fusion ». S'agit-il vraiment de cela ?

LGA : J'ai une autre manière d'aborder la question. La notion du temps n'est pas la même chez les artistes qui doivent la perdre pour mieux se trouver. Il y a de multiples façons de faire. Pour ce qui est de la mienne, je vois le temps comme une ellipse et non un continuum linéaire. Je peux très bien envisager que les ports de Buenos Aires et de Venise puissent se toucher, presque littéralement (peut-être qu'un physicien serait plus sensible à cette vision qu'un historien par exemple). Ainsi, deux artistes de deux époques différentes peuvent très bien dire la même chose et se parler à travers leur art, par le truchement de l'interprète.

WS : J'aime également la recherche et l'absence de dogmatisme. Je n'ai pas du tout une conception historiciste de la musique, même si j'en connais l'histoire. Et je dois avouer que, lorsque nous avons commencé à travailler, c'était moi qui tenais le plus à « coller » au baroque que j'apprenais, alors que ce qui est finalement essentiel, c'est la voix comme le dit Leonardo. Même la musique instrumentale de Piazzolla vient de la voix. Les instants de poésie sont de même nature.

LGA : De toute manière, celui qui pense tout savoir sur Monteverdi et sur la façon d'interpréter son œuvre serait bien présomptueux. C'est pourquoi je me reconnaissais dans la démarche de William et ses improvisations sur Monteverdi. Ce qui me semblait essentiel pour aborder ce projet, c'était un « état d'âme vierge » chez les musiciens et, surtout, la part du rêve. Chacun est renvoyé à son propre imaginaire, à son vécu. Dans les *Conversations à Buenos Aires* de Borges et Sábato (trad. Michel Bibard), Schopenhauer est ainsi



Leonardo García Alarcón



Jeux de miroirs, renvois, rappels et contaminations ; lignes parallèles qui, par magie, se rencontrent et se croisent ; mondes opposés et complémentaires, états d'âme, faces d'un seul visage magnifiquement humain : voilà les métaphores et sensations que cette création évoque en moi. Le défi consiste à tracer une trajectoire entre ces pôles, de façon à ne jamais savoir si le voyage vient seulement de commencer ou bien si nous sommes déjà proches de l'arrivée, à se perdre dans la musique de l'un pour se retrouver, sans s'en rendre compte, dans celle de l'autre. **Girolamo Bottiglieri**

cité : « La vie et le rêve sont les pages d'un même livre : les lire dans l'ordre, c'est les vivre, les feuilleter, c'est rêver ». Avec Piazzolla-Monteverdi on les feuillette... Ce n'est pas de l'ordre du temporel, du chronologique, et c'est ce qui déroutera certainement ceux qui ne peuvent envisager les choses que d'une façon linéaire.

QG : Je partage tout à fait ce sentiment. La vie et les rêves font partie du même livre... Cela nous permet de penser et de sentir l'effet herméneutique des faits. Rapprocher deux mondes musicaux d'une telle ampleur, espacés par plus de 400 ans, est un énorme défi. Tout le monde n'est pas disposé à affronter cette tâche, à s'y confronter. C'est pourtant une expérience pleinement enrichissante et, finalement, pleine d'optimisme. Entrebailler cette porte laisse entrevoir de nouvelles inquiétudes, de nouvelles recherches, de nouveaux projets finalement.

Maniant tout aussi bien les instruments anciens que modernes, les musiciens de ce spectacle sont bien plus que des interprètes. Ce spectacle vous a-t-il changés ?

WS : Je dois rendre hommage à Quito Gato. Ses arrangements sont le liant subtil entre les mondes de Monteverdi et de Piazzolla. Quito et Leonardo ont donné une place de choix au bandonéon, une couleur qui embrase l'ensemble. C'est extrêmement jubilatoire pour moi. J'ai découvert des musiciens extraordinaires. De ces rencontres sont nés des amitiés et des projets qui, sinon, n'auraient pas vu le jour. Comme, par exemple, le duo avec Diego Valentín Flores : il chante le tango avec une profondeur, une finesse et un engagement à donner la chair de poule.

LGA : Quito a une expérience d'investissement total sur les musiques qu'il aborde, anciennes comme contemporaines. De nous trois, c'est lui qui connaît le mieux les deux registres, qui a une connaissance profonde des langages, qui met les musiciens en confiance selon leurs parcours et ce qu'il leur propose.

QG : Quant à moi, j'aimerais faire une mention très spéciale pour les deux chanteurs de ce disque. Comme Leonardo et William l'ont justement dit, la voix est la ligne conductrice de ce projet, même si certaines œuvres sont instrumentales. Ces deux compositeurs savaient quelle rigueur est nécessaire pour écrire pour la voix, et ils ont tous deux exploité avec beauté le contrepoint et la mélodie. Mariana Flores et Diego Valentín Flores tirent merveilleusement parti de ces éléments, avec une subtilité d'interprétation, avec l'énorme beauté de leurs voix, mais surtout, avec un engagement si particulier qu'il leur permet de vraiment rapprocher ces mondes musicaux.

LGA : La présence scénique et le positionnement intellectuel forts de musiciens comme Girolamo Bottiglieri et Mariana Flores, qui ne sont cantonnés à aucune période, leur ouverture d'esprit, aux autres, le jeu entre nous (que l'on retrouve d'habitude dans les musiques plutôt orales et improvisées), tout ceci permet à chaque interprète de transmettre au public à sa manière — avec sa propre histoire, son corps et par la gestuelle notamment — l'émotion intérieure qu'il reçoit de cette incroyable musique. Cette force, nous l'avons portée de la scène au disque.

Cet état d'esprit est un reflet de la société actuelle en plus d'être une évocation d'artistes emblématiques qui ont marqué chacun de leur sceau le monde artistique qu'ils habitaient. En effet, l'interprétation est une forme de création. Les interprètes « classiques » ont perdu depuis longtemps l'habitude de composer, comme c'était le cas pour le baroque ou comme cela le demeure en tango. Ce projet Piazzolla-Monteverdi nous a redonné le goût d'être non seulement les interprètes mais les passeurs de ces sons qui nous accompagnent tout au long de notre existence.

CAPPELLA MEDITERRANEA

L'ensemble Cappella Mediterranea a été créé en 2005 par Leonardo García Alarcón. Il se donne pour objectif de réorienter l'approche de la musique baroque latine en explorant les idéaux esthétiques qui lui sont propres pour les faire rayonner sur celles du Nord.

L'ensemble Cappella Mediterranea explore principalement le madrigal, le motet polyphonique et l'opéra. Son approche originale et la qualité de son interprétation lui ont valu la reconnaissance de la presse internationale. Fort de prestigieuses collaborations avec notamment la mezzo-soprano Anne Sofie Von Otter, l'ensemble s'ouvre également à des répertoires lyriques, allant jusqu'à Mozart. Cappella Mediterranea poursuit en 2012 son travail de redécouverte d'œuvres avec des projets-phares comme la création et l'enregistrement d'une pièce inédite de Falvetti : *Nabucco*.

Cappella Mediterranea est soutenu par la Fondation Orange, la DRAC Rhône-Alpes, la région Rhône-Alpes et le département de l'Ain.

LEONARDO GARCÍA ALARCÓN

Après avoir étudié le piano en Argentine, Leonardo García Alarcón s'installe en Europe en 1997 et y consolide ses acquis à l'orgue et au clavecin, notamment au Centre de Musique Ancienne de Genève. Il fonde son ensemble, Cappella Mediterranea, en 2005, ce qui lui permet de s'investir dans la direction d'œuvres qu'il souhaite à nouveau mettre en lumière comme *Ulisse* de Zamponi en 2006 ou *Il diluvio universale* de Falvetti, créé en septembre 2010. Invité dans les opéras, festivals et salles de concerts du monde entier, sa discographie est également unanimement saluée par la critique.

Depuis 2010 et pour une durée de trois ans, Leonardo García Alarcón est en résidence au Centre culturel de rencontre d'Ambronay. Il est également directeur artistique et chef principal du Chœur de Chambre de Namur. Sa volonté de transmettre sa passion de la musique passe également par la formation de jeunes musiciens : il dirige ainsi en 2012 l'Académie baroque européenne du CCR d'Ambronay dans *La cambiale di matrimonio* de Rossini.

QUITO GATO

Diplômé en piano et guitare du Conservatoire national de musique Carlos López Buchardo (Argentine), Quito Gato s'est perfectionné en direction, composition et percussions au cours de ses différents séjours aussi bien à Santiago du Chili, Brasilia, Curitiba ou encore Boston.

À partir de 1992, il étudie la musique ancienne et découvre les instruments d'époque tels que le luth, la guitare baroque, la vihuela, le théorbe. Il collabore depuis régulièrement avec les ensembles Elyma, The Rare Fruits Council, Cappella Mediterranea, Academia Montis Regalis, etc. En tant que compositeur et arrangeur, il travaille aussi bien dans le cadre artistique et culturel que dans les secteurs publicitaires et cinématographiques.

WILLIAM SABATIER

Le bandonéoniste William Sabatier aborde très jeune l'univers du tango, qu'il étudie sous toutes ses formes, sous l'impulsion de son père. Sa rencontre avec Olivier Manoury va l'orienter vers une technique plus moderne de son instrument, et depuis l'âge de 16 ans, il se produit régulièrement avec les plus grands artistes de cette musique.

Sa parfaite connaissance du tango et du bandonéon, ainsi que son ouverture à toutes les autres musiques et formes d'art, l'amènent à travailler avec de nombreux artistes de tous horizons (théâtre, danse, orchestres classiques, etc.).

En 2011, il crée un hommage à la musique de Leopoldo Federico avec son Trio Celebración.

PIAZZOLLA – MONTEVERDI : SISTER MUSICS BEYOND TIME



The Piazzolla-Monteverdi programme is the fruit of the artistic – and personal – experience of each of you and of your fortuitous encounters. Leonardo García Alarcón, Quito Gato and William Sabatier, you are at the heart of the conception of this impulse to combine the Baroque of the early sixteenth century and the tango of the late twentieth. How did it all happen?

LGA: It's true that we are all nourished by these two cultures. I grew up in Argentina and, as a young musician in love with the Baroque, I travelled to Europe at the age of nineteen to pursue advanced studies. I had a passion for the old treatises, the works and the colours of that repertoire, but during my studies, taking time off from masses, motets and madrigals, I also played tangos! Now that I'm a professional of Baroque music and many other musics too, when I meet up with my musician friends, Argentinians of Europe like myself, we often

start improvising and I discover we have a musical colour in common: the tango is never far away.

QG: In my case, I had a classical music education but always accompanied by popular art, folklore and tango, thanks to my family environment. I was thirty-five when I discovered early, and more particularly Baroque music, the first time I held a lute in my hands. A late passion that was waiting for me, without a doubt. It was at this time that I met Leonardo. We were on parallel paths and this meeting was very important. He invited me to work alongside him with Cappella Mediterranea. When we first talked about the Piazzolla-Monteverdi project, I immediately felt it would be a privilege to establish an aesthetic dialogue between two periods that are apparently so distant but which, deep down inside me, seemed so close. These two composers are major innovators, creators who signify a change of period that marks the future of musical aesthetics.

WS: I've had an itinerary that is virtually the opposite of Leonardo's! When I was still a child in Auvergne, I developed a passion for the tango, its history, its principal figures. In Argentina, they were regarded as outmoded and they sometimes gave me the impression of living on borrowed time, in the process of disappearing, surrounded by the indifference of a culture in transformation. My attitude was really identical to Leonardo's with early music: love of a repertory approached from the outside, a quest for sources and masters, field trips to the territory concerned . . . the only difference being that the creators and interpreters were still alive and we had audio and even visual sources and not just scores! The tango still has living witnesses to its golden age, whereas the Baroque is a question of reinterpretation.

Many of the Argentinian musicians who swept into Europe in the late seventies and early eighties were steeped in a different culture from that of the tango, which at that time was thought of in Argentina as 'old people's music'. And it was in Europe that they finally rediscovered the essence of the tango, prompted by the urge to get back to their roots, their identity. That was also what I recognised in Leonardo's approach when I met him for the first time. And yet the project went far beyond that.

QG: The encounter with William Sabatier was an incredibly rich experience for me personally and for the project as a whole. Leonardo was lucky enough to find in him a composer, an immensely gifted interpreter of classical music and tango, and a virtuoso on the bandoneon. He surprised us with his phenomenal knowledge of the language of the tango, its history, its different styles, its innumerable technical and aesthetic twists and turns, which he masters to perfection. Indeed, one of the great masters of the tango, one of the greatest bandoneonists, Leopoldo Federico, said to William: 'You can't possibly be French, you must have been born in Buenos Aires.'

LGA: From my point of view, the tango resembles an emotional heritage that evokes the loss caused by departure, forgetting, nostalgia. These are things we don't talk about when we're in our own country. I'd go so far as to say that the composers, the madrigalists of the early seventeenth century, are closer to the tango than to the composers of the eighteenth, who attached so much importance to form and less to emotional content of a text. The madrigal and the tango are *affetti* (emotions) that dictate the musical form. That's also why it seemed such an obvious idea to me to associate them, quite apart from the fact that the energy of Monteverdi's music is similar to that of Piazzolla's. You can interpret them with the same freedom, allowing yourself to be guided by your emotions.

The other aspect of mingling the two approaches, very liberating from the standpoint of the professional skills of a 'classical' musician, is the realisation of the way music evolves from one generation to another. My grandfather used to sing tangos, my father's generation were rock enthusiasts, and I play early music having inherited all of that. In just thirty years, everything has already changed radically. With that in mind, how can we interpret music of the seventeenth and eighteenth centuries? What do we know about the body movements of the performers of the time, about which we have no information at all except that it was a crucial issue? Musicians in the field of early music are immersed at once in a world of codes and signs that need deciphering, and in an immense solitude, because they can never know if their interpretation is right.

WS: Before this project, I didn't know Baroque music, which gave me the impression of being a kind of 'folklore'. The work of collecting information in an almost archaeological way and the attempt to 'bring it back to life' were a new discovery for me. I also realised that at present both Baroque music and tango are vibrant styles of music and no longer the music of 'young people who want to play at being old'. Three words sum up for me the difficulties of the interpreter: traditional, folkloric, popular. These notions are distinct but can impinge on each other in different ways. Tango today must find out how to continue being a traditional music at a time when it's no longer so popular and is tending more and more towards the folkloric. How can we reappropriate the tradition by recapturing the popular levels of society? Piazzolla rid the tango of its sometimes vulgar side – which was itself traditional – by creating a new stylistic synthesis that in turn made it extremely popular.

LGA: That's the intrinsic link with Monteverdi: an adventurous and immensely learned way of propelling music forward while remaining in touch with popular music. When music develops into folklore, it becomes a caricature. The risk in early music is to give caricatured interpretations because we've lost the initial link,

the intrinsic original knowledge. The Piazzolla-Monteverdi project was founded on a reflection that takes as its starting point the current questions and preoccupations of early music. In this encounter, the frontiers of time are erased, the gap between them becomes blurred to make way for what unites them.

17

During the live show, which toured extensively, many members of the audience pointed out that in the end they didn't know where Monteverdi stopped and Piazzolla began. Some of them talked of something close to 'fusion'. Is that really what this is about?

LGA: I have another way of looking at the question. The notion of time is not the same for artists, who have to lose it in order to find themselves. There are many ways of doing this. For my own part, I see time as an ellipse and not a linear continuum. I can perfectly well imagine the ports of Buenos Aires and Venice touching each other, almost literally (perhaps a physicist would be more open to this concept than a historian, for example). Thus two artists from two different periods may very well say the same thing and speak to each other through their art, via the intervention of the interpreter.

WS: I also like research and absence of dogmatism. I don't have a historicist conception of music in the slightest, even though I know its history. And I must confess that, when we began to rehearse, I was the one who was keenest to 'stick close to' the Baroque style I was learning, whereas in the end what is essential, as Leonardo says, is the voice. Even the instrumental music of Piazzolla's derives from the voice. The moments of poetry are of the same nature.

LGA: In any case, anyone who thought he or she knows everything about Monteverdi and the way to perform his output would be highly presumptuous. That's why I can identify with William's approach and his improvisations on Monteverdi. What seemed to me essential to tackle this project was that the musicians should have no a priori attitudes and above all make a place for the element of dream. Each of us was thrown back on his or her imaginary world and experience. In the *Diálogos con Jorge Luis Borges* of Ernesto Sábato, Schopenhauer is quoted as saying that life and dreams are the pages of a single book: to read them in order is to live them, to thumb through them is to dream them. With Monteverdi-Piazzolla, we thumb them . . . We aren't in the temporal, chronological order of things, and that will undoubtedly disconcert people who can only see in a linear way.

QG: I quite agree with that. Life and dreams are part of the same book . . . That allows us to think and feel the hermeneutic effect of things. To bring together two musical worlds of such breadth, separated

I don't know if loving is like that... living your life between passions and sorrows, between heartaches and uprootings. I don't know if dancing is like that... Borne by the bellows of the bandoneon, one is capable of flying, and you let yourself be overcome by its intensity which strikes even the toughest. I don't know if singing is like that... feeling that my soul is torn apart with each line. I don't know if it's by chance that we met... you are my dream Super Sport and your South and mine are in tune.

Mariana Flores



by more than four hundred years, is a huge challenge. Not everyone is inclined to face up to that task, to confront it. But it's an enormously enriching experience and, finally, full of optimism. To push that door slightly ajar lets us glimpse new subjects of concern, new research, new projects finally.

The musicians in this show, who are equally adept at handling period and modern instruments, are much more than mere performers. Did the experience of this spectacle change you?

WS: I must pay tribute here to Quito Gato. His arrangements are the subtle binders between the worlds of Monteverdi and Piazzolla. Quito and Leonardo gave a key role to the bandoneon, a colour that sets

the whole ensemble ablaze. That's really exhilarating for me. I got to know some extraordinary musicians. These encounters have led to friendships and projects that would never have come about otherwise. Like, for example, the duo with Diego Valentín Flores: he sings the tango with a profundity, a finesse and a commitment that gives me goose-pimples.

LGA: Quito has an experience of total investment in all the music he tackles, whether early or contemporary. Of the three of us, he's the one best acquainted with both registers, who has an in-depth knowledge of the languages, who gives the musicians confidence whatever their previous experience, by suggesting the approach that's right for them.

QG: And I'd like to give a very special mention to the two singers on this disc. As Leonardo and William have so rightly said, the voice is the main thread running through this project, even if certain works are instrumental. These two composers knew how rigorous you have to be when you write for the voice, and both of them made beautiful use of counterpoint and melody. Mariana Flores and Diego Valentín Flores get everything they can out of these elements, with their subtlety of interpretation, with the immense beauty of their voices, but above all with such exceptional commitment that it makes it possible for them genuinely to connect these musical worlds.

LGA: The strong stage presence and intellectual standpoint of musicians like Girolamo Bottiglieri and Mariana Flores, who haven't restricted themselves to a single period, their open-minded attitude to others, the interplay between us (which one usually finds more in oral and improvisatory styles of music), all of that enables each interpreter to convey to the audience in their own way – with their own previous experience, their bodies and their physical attitude especially – the inner emotion they get out of this incredible music. And we've transferred that force from concert platform to disc.

This state of mind is a reflection of today's society as well as being an evocation of emblematic artists each of whom left their stamp on the artistic world they inhabited. For interpretation is a form of creation. 'Classical' musicians have long since lost the habit of composing, as used to be the case in the Baroque period and still is in the world of tango. This Piazzolla-Monteverdi project gave us back a taste for being not only the interpreters but the mediators of these sounds which accompany us throughout our existence.

CAPPELLA MEDITERRANEA

The ensemble Cappella Mediterranea was founded by Leonardo García Alarcón in 2005. It aims to reorientate our approach to Baroque music in the Latin tradition by exploring the specific aesthetic ideals of that repertory and applying their influence to the music of northern Europe.

The ensemble chiefly explores the madrigal, the polyphonic motet, and the opera. Its original approach and the quality of its interpretations have earned it plaudits from the international press.

Following on from prestigious collaborations with such artists as the mezzo-soprano Anne Sofie Von Otter, the ensemble is also widening its remit to include vocal and choral repertory up to Mozart. In 2012 it pursues its work of rediscovering neglected scores with flagship projects like the modern premiere and recording of an unpublished piece by Falvetti, *Nabucco*.

Cappella Mediterranea receives support from the Fondation Orange, the DRAC Rhône-Alpes, the Région Rhône-Alpes, and the Ain *département*.

LEONARDO GARCÍA ALARCÓN

After studying the piano in Argentina, Leonardo García Alarcón moved to Europe in 1997 and consolidated his skills on the organ and harpsichord, notably at the Centre de Musique Ancienne in Geneva. He founded his ensemble Cappella Mediterranea in 2005, which enables him to invest in conducting works he wishes to see revived, such as Zamponi's *Ulisse* in 2006 and Falvetti's *Il diluvio universale*, recreated in September 2010. He is invited to conduct in opera houses, festivals and concert halls throughout the world, and his discography has received unanimous critical praise.

For three years from 2010, Leonardo García Alarcón is in residence at the Centre Culturel de Rencontre d'Ambronay. He is also artistic director and principal conductor of the Chœur de Chambre de Namur. His urge to communicate his passion for music has led him to become involved in training young musicians: for example, he directs the 2012 session of the European Baroque Academy at the CCR d'Ambronay.

QUITO GATO

After graduating in piano and guitar from the Conservatorio Nacional de Música Carlos López Buchardo (Argentina), Quito Gato went on to advanced study of conducting, composition and percussion during periods spent in Santiago de Chile, Brasilia, Curitiba, and Boston.

From 1992 onwards he studied early music and discovered period instruments such as the lute, the Baroque guitar, the vihuela, and the theorbo. Since then he has appeared regularly with ensembles including Elyma, The Rare Fruits Council, Cappella Mediterranea, and Academia Montis Regalis. He also works as a composer and arranger in both the artistic and cultural milieu and the advertising and cinematographic sectors.

WILLIAM SABATIER

At a very early age the bandoneonist William Sabatier began exploring the universe of the tango, which he studied in all its forms with the encouragement of his father. His meeting with Olivier Manoury orientated him towards a more modern technique on his instrument, and since the age of sixteen he has appeared regularly with the leading exponents of this music.

His comprehensive knowledge of the tango and the bandoneon, and his open-minded attitude to all other musics and forms of art, have led him to work with artists from many different horizons (theatre, dance, symphony orchestras, etc.).

In 2011, he pays tribute to the music of Leopoldo Federico with his Trio Celebración.



PIAZZOLLA – MONTEVERDI: MÚSICAS HERMANAS A TRAVÉS DEL TIEMPO.

El programa Piazzolla-Monteverdi es el fruto de la experiencia artística y personal de cada uno de vosotros y del azar de los encuentros. Leonardo García Alarcón, Quito Gato y William Sabatier, ustedes son el punto de partida del concepto que reúne el barroco de principios del siglo XVII y el tango de fines del siglo XX. ¿Cómo germinó esta idea?

LGA: Es cierto que todos nosotros llevamos dentro estas dos culturas. Yo crecí en la Argentina y joven músico enamorado del barroco llegué a Europa a los diecinueve años para perfeccionarme. ¡Sentía una gran pasión por los tratados antiguos, las obras y los colores de ese repertorio, pero durante mis estudios, entre misas, motetes y madrigales también tocaba tangos! Ya profesional del barroco y de varias otras músicas encontré a mis amigos "Argentinos de Europa" como yo. A menudo, cuando nos ponemos a improvisar descubrimos que compartimos un color y un estilo y que el tango no está finalmente demasiado lejos.

QG: Por mi parte recibí una educación musical clásica pero siempre acompañada de arte popular, de folklore y de tango gracias a mi entorno familiar. Fue a los treinta y cinco años que descubrí la música antigua, particularmente el barroco cuando tuve por primera vez entre mis manos un Laúd. Una pasión tardía que me acechaba sin lugar a dudas. Fue en esta época que encontré a Leonardo y moviéndonos ambos en itinerarios paralelos, este encuentro providencial fue muy importante. Me invitó a trabajar junto a él y Cappella Mediterránea. Cuando hablamos por primera vez del proyecto Piazzolla-Monteverdi, inmediatamente sentí como un privilegio el hecho que consistía en establecer un dialogo estético entre dos períodos tan distantes en apariencia pero que en mi los sentía muy cercanos. Estos dos compositores son dos grandes innovadores que marcan el cambio de una época y el futuro de la estética musical.

WS: Yo en cambio seguí un itinerario casi contrario al de Leonardo, desde mi infancia en Auvernia desarrollé una verdadera pasión por el tango, su historia y sus artistas. En la Argentina el tango era a veces considerado como pasado de moda y me daba la impresión de estar en peligro, de poco a poco desaparecer en la indiferencia de una cultura que se transforma. Mi concepto era verdaderamente idéntico al de Leonardo por la música antigua, el amor por un repertorio visto desde el exterior, la búsqueda de orígenes, de maestros y de viajes a los lugares donde existieron. ¡Claro que para el tango disponemos de compositores intérpretes aún en vida y poseemos documentos sonoros y visuales, no solamente las partituras! El tango tiene todavía testigos de su época dorada, en cambio el barroco debe reinterpretarse. Muchos de los músicos argentinos que llegaron a Europa al fin de los años 70 y durante los 80 estaban impregnados de otra cultura que la del tango que en la Argentina estaba considerada entonces como una música "de viejos". Y es finalmente en Europa que pudieron redescubrir la esencia del tango impulsados por la necesidad de encontrar sus raíces, su identidad. Eso fue lo que también comprendí en el trabajo de Leonardo cuando lo encontré por primera vez. Y por lo tanto el proyecto iría aún más lejos.

QG: El encuentro con William Sabatier nos aportó una riqueza increíble, tanto a mí personalmente como al proyecto en general. Leonardo pudo afortunadamente descubrir en él un compositor, un inmenso intérprete de la música clásica y del tango, un virtuoso del bandoneón... William nos sorprendió por su conocimiento fenomenal del lenguaje del tango, su historia, sus diferentes estilos, sus innombrables meandros técnicos y estéticos que él domina a la perfección. Uno de los más grandes maestros del tango y uno de los más importantes bandoneonistas, Leopoldo Federico le ha dicho a William "Es imposible que seas francés, tu has nacido en Buenos Aires"

LGA: El Tango significa para mí un patrimonio emocional que nos habla de la distancia, del olvido y la nostalgia. Son cosas que no pueden decirse cuando estamos en nuestro país. Yo podría agregar que los compositores, los madrigalistas de principios del siglo XVII se encuentran más cerca del tango que los músicos del siglo XVIII que daban más importancia a la forma y al estilo que al contenido emocional del texto. En el madrigal y en el tango son los "affetti" (las emociones) que dictan las formas musicales.

Es también por eso que me pareció tan evidente asociarlos independientemente del hecho que la energía de la música de Monteverdi es similar a la de Piazzolla. Podemos trabajar ambas músicas con la misma libertad, dejándonos guiar por las emociones. El otro aspecto, muy liberador desde el punto de vista del trabajo del músico clásico es mezclar los dos enfoques y tomar conciencia de la forma en como la música evoluciona de una generación a otra. Mi abuelo cantaba el tango, la generación de mi padre se apasionó por el rock, yo hice la música antigua heredando todo ello al mismo tiempo. En treinta años solamente todo había cambiado radicalmente. En ese contexto, ¿cómo debemos interpretar la música de los siglos XVII o XVIII? ¿Qué podemos conocer de la expresión de los intérpretes de aquella época de los cuales no sabemos nada? ¿Y es verdaderamente indispensable saberlo? El intérprete de música antigua vive sumergido en un mundo de códigos y signos a descifrar y en una inmensa soledad, ya que no podrá nunca saber si su interpretación es la adecuada.

WS: Antes de este proyecto yo no conocía la música barroca que me daba un poco la impresión de ser "folclórica". El trabajo de búsqueda casi arqueológica y las tentativas de revivirla fueron una revelación para mí, comprendí también que actualmente la música barroca, como también el tango son músicas vivas, vibrantes. Tres palabras me hacen pensar en las dificultades del intérprete, tradicional, folklórico y popular. Estas nociones son diferentes pero pueden mezclarse. El tango hoy en día debe encontrar cómo continuar a ser música tradicional, si bien, ya no es tan popular como antes y se dirige cada vez mas hacia el folklore. ¿Como podemos volver a apropiarnos de la tradición para llegar hacia el gusto popular? Piazzolla le quitó al tango su costado a veces vulgar, tradicional y construyendo una nueva síntesis estilística lo volvió extremadamente popular.

LGA: Y es esta la conexión intrínseca con Monteverdi, una forma aventurosa y culta de impulsar una música guardando siempre el contacto con la música popular. Cuando una música evoluciona hacia el folklore, ella puede volverse caricatural. El riesgo en la música antigua es el de interpretarla de forma



Me encontré como sin querer divagando entre dos mundos, continentes y metáforas en dos lenguas. Me encontré entre colegas, genios, amigos y familia. Me admiré susurrando alegorías en Monteverdi y en la gracia de Astor resucitaron mis esencias. Bendita música sin tiempo, sin dueño. Tu hálito nos embriaga y nos mantiene generosos ante los sueños que nos llevan sin remedio a la dichosa realidad. **Diego Valentín Flores**

caricatural porque hemos perdido el nexo original del conocimiento intrínseco. El proyecto Monteverdi-Piazzolla se basa en una reflexión a partir de los análisis actuales de la música antigua. En este encuentro el tiempo se borra, la distancia desaparece para dejar sitio a lo que las une.

Durante el espectáculo, que ha viajado mucho, muchos espectadores remarcaban que no sabían bien cuándo dejaban de oír a Monteverdi y comenzaban a oír a Piazzolla. Algunos hablaban casi de " fusión musical ". ¿Es verdaderamente así?

LGA: Puedo plantearlo de una manera diferente. La noción del tiempo no es la misma en los artistas. Esta noción debemos perderla para encontrarla luego y hay múltiples formas de hacerlo. A mi parecer yo veo el tiempo como una elipse y no como una línea recta, puedo imaginar que los puertos de Buenos Aires y Venecia puedan tocarse casi literalmente (tal vez un físico sería mas sensible a este planteo que un historiador). De ésta manera dos artistas de dos épocas diferentes podrían decir exactamente lo mismo y dialogar entre ellos a través del intérprete.

WS: Adhiero también a la investigación musical sin dogmatismo. No poseo para nada una concepción "histórica" de la música, aunque conozca su historia. Debo admitir que cuando comenzamos a trabajar juntos, era yo quien más deseaba "fusionar" al barroco que descubría, cuando lo esencial es la voz, como dice Leonardo. Incluso la música de Piazzolla tiene sus raíces en la voz, los instantes de poesía son del mismo tipo.

LGA: De toda formas, sería bien presuntuoso pretender saber todo sobre Monteverdi y la forma de interpretarlo. Es por eso que estoy completamente de acuerdo con el trabajo de William y con improvisaciones sobre Monteverdi. Lo que me parecía esencial para abordar este proyecto era un estado de "alma virgen" en los músicos y sobre todo la capacidad de soñar. Cada uno vuelve a su propia imaginación y a lo vivido. En las "Conversaciones en Buenos Aires" de Borges y Sábato, Schopenhauer es citado así: La vida y el sueño son páginas de un mismo libro, leerlas en el orden es vivirlas, hojearlas es soñar. Con Piazzolla-Monteverdi las hojearmos... No en el orden del tiempo, cronológico, lo que desorientará a todos aquellos que solo conciben las cosas de una forma lineal.

QG: Yo comparto absolutamente esa idea, la vida y los sueños son parte de un mismo libro... Esto nos permite pensar y sentir el efecto hermenéutico de los hechos. Acercar dos mundos musicales de una tal amplitud, distanciados por más de cuatrocientos años, es un enorme desafío. No todo el mundo está dispuesto a afrontar esta tarea y a confrontarse con ella. Es por lo tanto una experiencia sumamente enriquecedora y finalmente colmada de optimismo. Entreabrir esta puerta deja entrever nuevas inquietudes, nuevas búsquedas y finalmente nuevos proyectos.

Utilizando instrumentos antiguos y modernos, los músicos de este espectáculo son mucho más que simples intérpretes. ¿Este espectáculo ha influido en ustedes?

27

WS: Debo felicitar a Quito Gato, sus arreglos son el vínculo sutil entre los mundos de Monteverdi y Piazzolla. Quito y Leonardo han puesto en relieve el bandoneón, instrumento de un color que "inflama" todo el conjunto. Es para mi extremadamente regocijante ya que he descubierto músicos extraordinarios y de estos encuentros han nacido amistades y proyectos que de otra forma no existirían. Como por ejemplo el dúo con Diego Valentín Flores. El canta el tango con una profundidad, una delicadeza y una convicción que dan escalofríos.



Piazzolla, Monteverdi.

Dos personas que significan tanto para nosotros. Ellos son el nexo entre nuestras raíces, esta Argentina del siglo XX que hemos dejado y la Italia del siglo XVII y su música, es por eso que un día nos marchamos. No habríamos imaginado nunca este encuentro, es por lo tanto la prueba que todo es posible si dejamos hablar la música y la poesía. Aquí se encuentran Piazzolla y Monteverdi, aquí está la magia de la música, que viaja mucho más allá de las fronteras y del tiempo.

Gustavo Gargiulo

LGA: Quito posee la experiencia que le permite de moverse libremente en todos los géneros musicales que interpreta, antiguos y modernos. De nosotros tres, es el que mejor conoce los dos registros, que posee la sabiduría profunda de los lenguajes, que imparte confianza a los músicos proponiendo ideas según el estilo abordado.

QG: Quisiera por mi parte mencionar especialmente a los dos cantantes de este disco. Como Leonardo y William lo han perfectamente dicho, la voz es la línea conductora de este proyecto, aunque algunas obras sean solamente instrumentales. Ambos compositores sabían cuales eran la reglas estéticas para escribir para la voz humana. Los dos han explotado con belleza el contrapunto y la melodía. Mariana Flores y Diego Valentín Flores usan maravillosamente estos elementos, con sutileza en la interpretación, con la enorme belleza de sus voces y sobre todo con una determinación tan particular que les permite verdaderamente vincular los dos mundos musicales.

LGA: Mariana Flores y Girolamo Bottiglieri son músicos que no se han limitado a interpretar uno de los dos períodos musicales, ellos conocen muy bien los dos y nunca se han limitado a uno de ellos. Su espíritu atento siempre buscando a los otros, la complicidad entre los músicos (que encontramos habitualmente en las músicas de tradición oral o improvisada), han permitido a cada intérprete de transmitir al público con su personalidad, su propia historia, su cuerpo y sobre todo sus gestos, la emoción interior que ellos mismos reciben de esta música maravillosa. Esta fuerza la hemos llevado desde la escena hasta el disco. Esta espiritualidad es el reflejo de nuestra sociedad actual además de ser una evocación de artistas emblemáticos que han marcado cada uno con su nombre el mundo artístico en el cual vivieron. Efectivamente, la interpretación es una forma de creación, los intérpretes clásicos hemos perdido hace tiempo la costumbre de componer, como aconteció en el barroco, o como sucede todavía en el tango, por ejemplo. El proyecto Piazzolla-Monteverdi nos ha dado el enorme placer de no ser solamente intérpretes pero también de ser los pregoneros de los sonidos que nos acompañan siempre a lo largo de nuestra existencia.

Entrevista Isabelle Battioni
Traducción Antonio Cañete-Gallo

CAPPELLA MEDITERRANEA

El conjunto instrumental y vocal Cappella Mediterranea fue creado en el 2005 por Leonardo García Alarcón con el objetivo de reorientar la búsqueda de la música barroca latina explorando los ideales estéticos de los grandes músicos del sur y poder proyectarlos sobre los del norte.

Cappella Mediterranea explora principalmente el madrigal, el motete polifónico y la opera.

La originalidad de su concepción y la calidad de su interpretación le han valido el reconocimiento de la prensa internacional. Entre sus prestigiosas colaboraciones citemos la mezzo-soprano Anne Sofie Von Otter. El conjunto se orienta igualmente hacia nuevos repertorios liricos incluyendo a Mozart.

Cappella Mediterranea prosigue en 2012 su trabajo de redescubrir obras, uno de sus proyectos capitales será la creación y la grabación de "Nabucco", una obra inédita de Michelangelo Falvetti.

Cappella Mediterranea tiene el apoyo de la *Fondation Orange*, de la *DRAC Rhône Alpes*, de la *Region Rhône-Alpes* y del *Departement de l'Ain*

LEONARDO GARCÍA ALARCÓN

Luego de haber estudiado el piano en Argentina, Leonardo García Alarcón se instala en Europa en 1997 y continúa sus estudios de órgano y clave en el Centro de Música Antigua de Ginebra.

Funda su propio grupo "Cappella Mediterranea" en 2005 lo que le permite implicarse en la dirección musical de obras que desea sacar a luz como "Ulisse" opera de Zamponi en 2006 o "Il diluvio universale" de Falvetti, estrenada en setiembre de 2010.

Invitado en operas, festivales y salas de concierto de todo el mundo su discografía es unánimemente elogiada por la critica. Desde 2010 y durante tres años Leonardo García Alarcón es artista residente en el "Centro cultural de encuentros de Ambronay" además de ser director artístico y director principal del "Coro de Cámara de Namur". Su disposición a transmitir su arte se refleja en la enseñanza y en la formación de jóvenes músicos. Dirigirá en 2012 la academia barroca europea del CCR de Ambronay.

QUITO GATO

Diplomado en piano y guitarra en el Conservatorio Nacional de Música Carlos Lopez Buchardo (Argentina), Quito Gato estudió dirección, composición y percusión a lo largo de sus diferentes estadías en ciudades como Santiago de Chile, Brasilia, Curitiba y Boston.

Desde 1992 estudia la música antigua y descubre los instrumentos de época como el laúd, la guitarra barroca, la vihuela y la tiorba.

Colabora regularmente con los grupos Elyma, The Rare Fruits Council, Cappella Mediterranea, Academia Montis Regalis, etc.

Como compositor y compaginador trabaja en el medio artístico y cultural y también en los sectores publicitarios y cinematográficos.

WILLIAM SABATIER

El bandoneonista William Sabatier encara desde muy joven el mundo del tango, que él estudia bajo todas sus formas gracias al impulso de su padre.

Su encuentro con Olivier Manoury va a orientarlo hacia una técnica más moderna de su instrumento. Desde sus dieciséis años toca a menudo junto a los más grandes interpretes de esta música.

Su perfecto conocimiento del tango y del bandoneón y su disposición a todo estilo de música y formas de arte le permiten colaborar con numerosos artistas de varias disciplinas, teatro, danza, orquestas clásicas, etc

En 2011 crea un homenaje a la música de Leopoldo Federico con su Trio Celebración.

PIAZZOLLA – MONTEVERDI: SISTER MUSICS BEYOND TIME



Das vorliegende Programm ist die Frucht einer zufälligen Begegnung, die für euch alle zu einer künstlerischen wie menschlichen Bereicherung wurde. Leonardo García Alarcón, Quito Gato, William Sabatier – ihr seid die Köpfe und die treibende Kraft hinter diesem Projekt, das Barockmusik vom frühen 17. Jahrhundert mit dem Tango des späten 20. Jahrhunderts kurzschießt. Wie kam es zu dieser Idee?

LGA: Wir drei sind Künstler, die in zwei Kulturen verwurzelt sind. Ich wuchs in Argentinien auf und ging mit 19 Jahren als junger Musiker zur Weiterbildung nach Europa, weil ich Barockmusik liebte. Ich vertiefte mich leidenschaftlich in die Musiktraktate, Werke und Klangfarben jener Zeit, studierte Messen, Motetten, Madrigale, spielte gleichzeitig aber

auch Tango! Heute bin ich Spezialist für Barockmusik und einige andere Epochen, aber wenn ich mich mit Musikerfreunden treffe, die wie ich in Europa lebende Argentinier sind und wir fangen an zu improvisieren, dann stelle ich immer fest, dass wir dieselbe Farbe haben: Der Tango ist nie weit.

QG: Ich bin zwar klassisch ausgebildet, habe dank meiner Familie den Kontakt zu populärer Musik, Folklore und Tango aber nie verloren. Mit 35 Jahren bekam ich eine Laute in die Hand und entdeckte die Alte, besonders die Barockmusik. Das ist eine späte Liebe, die mit Sicherheit auf mich gewartet hat. Damals lernte ich Leonardo kennen. Wir dachten ähnlich und so wurde die Begegnung für uns beide sehr wichtig. Er lud mich ein, in der Cappella Mediterranea mit ihm zusammen zu arbeiten. Als das Projekt Monteverdi-Piazzolla am Horizont auftauchte, habe ich sofort gespürt, was für ein Privileg es ist, einen künstlerischen Dialog zwischen zwei auf den ersten Blick so unterschiedlichen, für mein Gefühl aber so verwandten Epochen in Gang zu setzen. Beide Komponisten waren überragende Innovatoren, die einer neuen Zeit zum Durchbruch verhalfen und die Zukunft der Musik bestimmten.

WS: Bei mir war es genau umgekehrt, wie bei Leonardo. Ich bin in der Auvergne aufgewachsen und habe mich seit meiner Kindheit leidenschaftlich für den Tango, seine Geschichte und seine Protagonisten interessiert. In Argentinien war das damals total altmodisch. Ich hatte den Eindruck, sie vegetierten dort nur noch auf Bewährung in einer Zeit hin, die sich total gewandelt hatte, und würden bald vollkommen vergessen sein. Ich hatte also dasselbe Ziel wie Leonardo bezogen auf Alte Musik: Man verliebt sich in eine Musik, der man sich von außen nähert, beschäftigt sich mit ihren Quellen und Meistern, reist in das Land, in dem sie entsprungen ist. Der einzige Unterschied liegt darin, dass meine Komponisten und Interpreten bis vor kurzem noch am Leben waren, dass wir über Ton- und Filmdokumente verfügen und nicht nur die Noten haben. Beim Tango stehen uns noch die unmittelbaren Zeugen seines Goldenen Zeitalters zur Verfügung, die Barockmusik muss sich ganz auf Interpretation verlassen. Viele argentinischen Musiker, die seit den späten 70er Jahren Europa überschwemmten, kamen aus ganz anderen Bereichen als der Tango-Kultur, die damals schon als Musik für alte Leute galt. Erst in Europa suchten sie wieder nach ihren Wurzeln, ihrer Identität und wurden beim Tango fündig. So habe ich es auch bei Leonardo erlebt, als ich ihn zum ersten Mal traf. Unser Projekt hat sich dann weit darüber hinaus entwickelt.

QG: Die Begegnung mit William Sabatier war unglaublich bereichernd sowohl für mich persönlich, als auch für das Projekt. Leonardo hatte das Glück, in ihm einen überwältigenden Komponisten und Interpreten sowohl klassischer Musik als auch des Tangos, einen wahren Bandoneon-Virtuosen zu finden. Er hat uns buchstäblich umgehauen mit seinem phänomenalen Wissen über den Tango, seine Sprache,

seine Geschichte, seine stilistischen Varianten, seine mäandernden technischen und ästhetischen Wege, die er alle meisterhaft beherrscht. Einer der Großen des Tangos, einer der größten Bandoneonisten, Leopoldo Federico, hatte wirklich zu Recht einmal zu ihm gesagt: «Du kannst gar kein Franzose sein, du bist in Buenos Aires geboren.»

33

LGA: Für mich ist der Tango ein emotionales Erbe, das durch Verlusterfahrungen aktualisiert wird: das Land verlassen, Vergessen, Heimweh. Das sind Sachen, über die man nicht spricht, wenn man im Land bleibt. Man könnte sogar sagen, dass die Madrigalisten des frühen 17. Jahrhunderts dem Lebensgefühl des Tangos näher standen als die Komponisten des 18. Jahrhunderts, die soviel Wert auf Form und Formung und weniger auf das spontane Gefühl legten. Beim Tango diktieren wie beim Madrigal die *affetti* die musikalische Form. Das ist auch einer der Gründe, warum ich es überzeugend fand, beide miteinander zu verbinden, ganz abgesehen von der Tatsache, dass die Energie der Musik Monteverdis derjenigen Piazzollas so ähnlich ist. Man kann sie mit derselben Freiheit aus sich heraus holen und sich ganz von seinen Gefühlen leiten lassen. Der andere Punkt, der für den «klassischen» Musiker befreiend wirkt, ist der, sich bewusst zu machen, wie sich der Musikgeschmack von Generation zu Generation wandelt. Mein Großvater sang Tango, die Generation meines Vaters liebte Rock und ich mache Alte Musik in einer Weise, in die beides eingegangen ist. In nur 30 Jahren hat sich alles radikal verändert. Wie interpretiert man mit diesem Wissen Musik aus dem 17., 18. Jahrhundert? Was wissen wir zum Beispiel über das Auftreten, die Gestik der damaligen Virtuosen, die für ihre Wirkung so wichtig war? Als Spezialist Alter Musik ist man einerseits von einem Meer aus Codes und Zeichen umgeben, die man dechiffrieren muss, und andererseits fühlt man sich unglaublich einsam, weil man niemals erfahren wird, ob man mit seiner Interpretation richtig liegt.

WS: Vor diesem Projekt wusste ich nichts über Barockmusik. Ich hielt das für «folkloristisch». Die bei-nahe archäologische Arbeit des Auswählens, die Versuche, das Material wieder zum Leben zu erwecken, waren eine Entdeckung für mich. Ich habe begriffen, dass Barockmusik heute wie der Tango ein pulsierendes Stück Leben ist und kein Gefiedel von jungen Leuten, die «auf Alt» machen. Ich würde die Gefahren, die auf den Musiker lauern, auf drei Begriffe bringen: Tradition, Folklore, Popularität. Das sind drei unterschiedliche Dinge, die sich leicht verwechseln lassen. Der Tango heute muss eine Lösung finden, wie er traditionell bleiben kann, ohne folkloristisch zu werden und das, obwohl er der Mehrheit nichts mehr bedeutet. Wie kann man sich seine Tradition wieder aneignen und gleichzeitig wieder populär werden? Piazzolla hat den Tango von seiner manchmal etwas vulgären Seite befreit – von seiner Tradition übrigens auch – und eine neue Stilsynthese gefunden, die ihn extrem populär machte.

LGA: Und das ist der innere Bezug zu Monteverdi: Beide fanden einen kühnen Weg, die Musik in einer anspruchsvollen Weise voranzubringen und doch den Kontakt zur populären Musik nie zu verlieren. Wenn Musik folkloristisch wird, wird sie zur Karikatur. Genau das ist die Gefahr bei Alter Musik: Dass man die Karikatur von einer Interpretation liefert, weil wir keinen direkten Draht mehr zu diesem Musizieren haben. Wir haben das intuitive Wissen verloren. Das Projekt Monteverdi-Piazzolla geht von Fragen aus, die derzeit in der Diskussion um die historisch informierte Aufführungspraxis heiß umstritten sind. Dabei wird die zeitliche Distanz nebensächlich und tritt hinter dem zurück, was Monteverdi und Piazzolla verbindet.

Ihr habt mit diesem Programm an vielen Orten gastiert. Viele Besucher sagten anschließend, sie hätten im Laufe des Konzerts schnell nicht mehr unterscheiden können, wo Monteverdi aufhört und Piazzolla anfängt. Manche sprachen von einer «Fusion». Wie steht ihr zu diesem Begriff?

LGA: Ich würde das anders sagen. Ausübende Künstler denken nicht in Zeitkategorien. Wir müssen die Zeit vergessen, um uns zu finden. Das kann man auf unterschiedlichen Wegen erreichen. Meinem Wesen entspricht es, Zeit nicht als lineares Kontinuum zu verstehen, sondern als Ellipse. Für mich können sich die Hafenstädte Buenos Aires und Venedig sehr wohl berühren, fast im buchstäblichen Sinne (vielleicht würde mir da ein Quantenphysiker sogar eher zustimmen als zum Beispiel ein Historiker). Und genau so gut können zwei Künstler aus zwei unterschiedlichen Epochen dasselbe meinen und durch Vermittlung der Interpreten über ihre Kunst miteinander kommunizieren.

WS: Ich bin gleichzeitig ein Verfechter und Verächter von Dogmen. Für mich ist eine bestimmte Musik kein historisches Phänomen, obwohl ich die Geschichte kenne. Und ich muss zugeben, dass ich es war, der zu Beginn unserer Arbeit am meisten am barocken Stil festhielt, den ich gerade lernte, obwohl doch die Melodie das Wichtigste ist, wie Leonardo gerade gesagt hat. Selbst Piazzolas Instrumentalmusik ist aus der Stimme entwickelt. Die poetischen Momente sind von derselben Art.

LGA: Jedenfalls wäre es vermessen zu behaupten, man würde alles über Monteverdi und die Art, wie er zu interpretieren ist, wissen. Darum kann ich mich in Williams Methode und in seinen Improvisationen über Monteverdi wiederfinden. Was mir wesentlich erscheint, ist die Notwendigkeit, dass sich alle Musiker in einen «jungfräulichen» Zustand versetzen und vor allem den Mut haben, sich ihren Träumen zu überlassen. Jeder ist auf seine eigene Phantasie und Lebenserfahrung zurück geworfen. Borges und

Sabato zitieren in ihren *Gesprächen in Buenos Aires* Schopenhauer: «Leben und Traum sind die Seiten desselben Buches: Sie von Anfang bis Ende durchlesen, heißt Leben; sie durchzublättern, Träumen.» Mit Monteverdi-Piazzolla blättern wir. Das heißt, wir lassen historische Kategorien hinter uns und treten aus der chronologischen Ordnung der Dinge heraus, was eher linear denkende Menschen sicher irritieren wird.

35

QG: Ich teile diese Empfindung voll und ganz. Leben und Traum sind Seiten desselben Buches. Das erlaubt es uns, den hermeneutischen Aspekt beim Umgang mit Fakten zu erkennen und zu fühlen. Zwei Welten von solcher Weite, die 400 Jahre auseinander liegen, in einen Rahmen zu spannen, ist eine ungeheure Herausforderung. Das hält nicht jeder aus und macht nicht jeder mit. Es ist trotzdem unglaublich bereichernd und auch ermutigend. Man öffnet die Türe einen Spalt weit und sieht neue Irritationen, neue Forschungsthemen, neue Projekte vor sich.

Ihr spielt sowohl auf historischen als auch auf modernen Instrumenten und seid damit mehr, als nur Interpreten. Hat euch dieses Projekt verändert?

WS: Da muss ich Quito Gato ein Kompliment machen. Seine sensiblen Arrangements sind das Bindeglied zwischen beiden Welten Monteverdi und Piazzolla. Quito und Leonardo haben dem Bandoneon eine Vorzugsbehandlung eingeräumt. Seine Farbe färbt das gesamte Ensemble. Darüber bin ich natürlich sehr glücklich. Ich habe außergewöhnliche Musiker kennen gelernt. Daraus sind Freundschaften und Projekte entstanden, die sonst nie das Licht der Welt erblickt hätten. Zum Beispiel das Duo mit Diego Florès: Er singt Tango mit einer Tiefe, Subtilität und Hingabe, dass man eine Gänsehaut kriegt.

LGA: Quito kann sich auf jede Musik total einlassen, egal ob alt oder zeitgenössisch. Er kennt sich von uns Dreien am besten in beiden Welten aus. Er beherrscht die unterschiedlichen Stile einfach perfekt und flößt damit den Musikern Vertrauen ein zu dem, was er von ihnen fordert.

QG: Ich würde gerne die beiden Sänger der CD besonders hervorheben. Wie Leonardo und William schon gesagt haben: die Stimme ist das Leitmedium dieses Projekts, auch in den instrumentalen Teilen. Beide Komponisten wussten, was es bedeutet, für Stimmen zu schreiben und haben die Möglichkeiten von Kontrapunkt und Melodik aufs Schönste ausgeschöpft. Mariana und Diego Flores haben diese Vorgaben wunderbar genutzt. Subtil in der Interpretation, mit der unglaublichen Schönheit ihrer Stimmen und ungewöhnlicher Hingabe haben sie eine wirkliche Annäherung dieser beiden Welten ermöglicht.

LGA: Die szenische Präsenz und intellektuelle Positionierung, Musiker wie Girolamo Bottiglieri und Mariana Flores, die nicht auf irgendeine Epoche beschränkt sind, ihre geistige Offenheit, unser Zusammenspiel (in der Art, wie man es eher in oralen, improvisatorischen Musiktraditionen gewohnt ist) – all' das erlaubt es jedem einzelnen Mitspieler, dem Publikum auf seine ganz persönliche Weise, mit seiner Geschichte, seinem besonderen Körper und vor allem mit seiner Körpersprache, jene inneren Emotionen mitzuteilen, die er von dieser unglaublichen Musik empfängt. Diese Kraft haben wir von der Bühne auf die CD übertragen. Unsere Geisteshaltung ist eher ein Spiegel unserer Gesellschaft als die Beschwörung einiger Künstlerpersönlichkeiten, die je auf ihre Weise ihrer Zeit ihren Stempel aufprägten. Jede Interpretation ist eine Art Neukomposition. «Klassische» Musiker haben es schon lange aufgegeben, sich als Komponisten zu verstehen, wie sie es im Barock beispielsweise taten oder beim Tango heute noch tun. Dieses Projekt hat uns wieder auf den Geschmack gebracht, nicht nur Interpreten zu sein, sondern die Klänge, die uns unser ganzes Leben lang begleiten, auch als Konterbande zu begreifen.

Interview von Isabelle Battioni

Übersetzung: Boris Kehrmann

Die Cappella Mediterranea wurde 2005 von Leonardo García Alarcón gegründet. Ihr Ziel ist es, die Aufführungspraxis barocker Musik der lateinischen Völker neu zu definieren, indem sie deren eigene Ästhetik und ihre Ausstrahlung in den Norden ernst nimmt.

Die Cappella Mediterranea widmet sich vor allem dem Madrigal, der mehrstimmigen Motette und der Oper. Ihr eigenständiger Interpretationsansatz und die Qualität ihrer Interpretationen brachten ihr internationale Beachtung ein.

Dank namhafter Kooperationen u.a. mit der Mezzosopranistin Anne-Sofie von Otter konnte sich das Ensemble auch im Bereich der Oper und vokalen Solo-Literatur bis hin zu Mozart einen Namen machen. Die Cappella Mediterranea setzt ihre Ausgrabungs-Reihe 2012 mit der Erstaufführung und Ersteinspielung des unveröffentlichten Oratoriums «Nabucco» von Michelangelo Falvetti fort.

Die Cappella Mediterranea erhält institutionelle Unterstützung von der Fondation Orange, der Direction régionale des affaires culturelles de Rhône-Alpes, der Region Rhône-Alpes und dem Département de l'Ain.

LEONARDO GARCÍA ALARCÓN

Nach seinem Klavierstudium in Argentinien kam Leonardo García Alarcón 1997 nach Europa, um sich dort als Cembalist und Organist vor allem am Centre de Musique Ancienne de Genève weiter zu qualifizieren. 2005 gründete er die Cappella Mediterranea, um sich mit ihr dem Dirigieren und Ausgraben von Werken wie Zamponis «Ulisse» (2006) oder Falvettis «Il diluvio universale» (2011) zu widmen, die er bekannt machen wollte. Er wird von Opernhäusern, Festivals und Konzertveranstaltern überall auf der Welt eingeladen, seine CD-Einspielungen finden einhellige Zustimmung.

Seit 2010 ist Leonardo García Alarcón für drei Jahre Residenzkünstler des Centre culturel de rencontre d'Ambronay. Außerdem ist er Künstlerischer Leiter und Chefdirigent des Kammerchores Namur. Auch als Lehrer gibt er seine Leidenschaft an junge Musiker weiter. 2012 leitete er die Académie baroque européenne am Centre culturel de rencontre d'Ambronay.

QUITO GATO

Quito Gato legte sein Konzertreifediplom in Gitarre und Klavier am Argentinischen Nationalkonservatorium Carlos López Buchardo ab und besuchte Kurse in Orchesterleitung, Tonsatz und Schlagzeug in Santiago de Chile, Brasilia, Curitiba und Boston.

Seit 1992 studierte er Alte Musik auf historischen Instrumenten wie Laute, Barockgitarre, Vihuela und Theorbe. Er arbeitet regelmäßig mit Ensembles wie Elyma, The Rare Fruits Council, Cappella Mediterranea, Academia Montis Regalis u.a. zusammen. Als Komponist und Arrangeur ist er sowohl im Bereich der Ernstten Musik, als auch für Film und Medien tätig.

WILLIAM SABATIER

Der Bandoneon-Spieler William Sabatier tauchte schon als Kind in die Welt des Tangos ein, die er mit Unterstützung seines Vaters in allen ihren Spielarten durchforschte. Seine Begegnung mit Olivier Manoury regte ihn zu experimentelleren Spielweisen an. Seit seinem 17. Lebensjahr trat er mit den bedeutendsten Tango-Virtuosen auf.

Seine umfassende Kenntnis des Bandoneons und des Tangos, seine Offenheit für alle anderen Musik- und Kunstformen führten dazu, dass er mit vielen Künstlern aller Sparten in Theater, Tanz, Konzert zusammenarbeitete.

2004 gründete er das Quintett Negracha. Es widmet sich dem Universum des zeitgenössischen Tangos in seinen großen Repräsentanten, aber auch in einer langen Reihe von Uraufführungen eigens für das Quintett geschriebener Werke.

PIAZZOLLA-MONTEVERDI / UNA UTOPIÁ ARGENTINA

[2] Dormo ancora

ULISSE (*si risveglia*)
 Dormo ancora o son desto?
 Che contrade rimiro?
 Qual aria oimè respiro?
 E che terren calpesto?
 Dormo ancora o son desto?
 Chi fece in me, chi fece
 Il sempre dolce e lusinghevole sonno
 ministro de' tormenti?
 Chi cangiò il mio riposo in ria
 sventura?
 Qual deità de' dormienti ha cura?
 [...]

Am I still asleep?

ULYSSES (*awakening*)
 Am I still asleep, or am I awake?
 What country do I see here?
 What air do I breathe?
 And what ground do I tread?
 Am I still asleep, or am I awake?
 What has changed in me, what has
 changed
 My ever sweet, flattering sleep
 Into a minister of torment?
 What has changed my repose into
 evil misadventure?
 What deity watches over sleepers?
 [...]

Rêvé-je encore ?

ULYSSE (*se réveillant*)
 Rêvé-je encore ou bien suis-je éveillé ?
 Quelle contrée vient s'offrir à mes yeux ?
 Quel est cet air que je respire ?
 Quel sol foulent ici mes pieds ?
 Rêvé-je encore ou bien suis-je éveillé ?
 Qui a changé en moi, qui a changé
 Le doux sommeil plein de rêves
 charmants
 En maître des tourments ?
 Qui changea mon repos en disgrâce
 funeste ?
 Quelle divinité veille sur ceux qui
 dorment ?
 [...]

Traduction Michel Chateau

[4] Chiquilín de Bachín

Por las noches, cara sucia
 de angelito con bluyín,
 vende rosas por las mesas
 del boliche de Bachín.
 Si la luna brilla sobre la parrilla,
 come luna y pan de hollín.

Little Kid at Bachín's

At night, dirty face
 Of a little angel in jeans,
 He sells roses at the tables
 Of Bachín's snack bar.
 If the moon shines over the grill,
 He eats moonlight and sooty bread.

Pitchounet de Bachín

La nuit, visage sale
 De petit ange en blue-jeans,
 Il vend des roses aux tables
 De la crèmerie de Bachín.
 Si la lune brille sur le gril,
 Il mange de la lune et du pain de suie.

Cada día en su tristeza
 que no quiere amanecer,

Each day in its sadness
 He doesn't want to dawn.

Chaque jour dans sa tristesse
 Qui ne veut pas se lever,

lo madruga un seis de enero
con la estrella del revés,
y tres reyes gatos
roban sus zapatos,
uno izquierdo y el otro ¡también!

Chiquilín,
dame un ramo de voz,
así salgo a vender
mis vergüenzas en flor.
Baleáme con tres rosas
que duelan a cuenta
del hambre que no te entendí,
Chiquilín.

Cuando el sol pone a los pibes
delantales de aprender,
él aprende cuánto cero
le quedaba por saber.
Y a su madre mira,
yira que te yira,
pero no la quiere ver.

Cada aurora, en la basura,
con un pan y un tallarín,
se fabrica un barrilete
para irse ¡y sigue aquí!
Es un hombre extraño,
niño de mil años,
que por dentro le enreda el piolín.

Epiphany wakes him up early in the morning
Under an unlucky star,
And three cat-magi
Steal his shoes,
The left shoe and the other too!

Little kid, give me a bouquet of voice
And I'll go out to sell my shameful parts in bloom.
Shoot me with three roses that hurt for the sake
Of your hunger that I didn't understand, little kid.

When the sun dresses the kids
In school uniforms so that they can learn,
He learns how many zeros
He has left to learn.
He looks at his mother
Walking the streets, but he refuses to see her.

Each daybreak, from the rubbish heap,
With a bread roll and a noodle,
He makes himself a kite
To fly away. But he stays here!
He's a strange man, a child aged a thousand,
With his insides tangled in a thread.

Un six janvier le réveille aux petites heures
Avec l'étoile à l'envers,
Et trois rois chats-pardeurs
Lui volent ses souliers,
Un gauche et l'autre aussi !

Pitchounet, donne-moi un brin de voix,
Et je pars comme ça vendre mes hontes en fleur.
Tire-moi trois roses dans la peau pour ma peine,
Contre ta faim car je ne t'ai pas compris, Pitchounet.

Quand le soleil met aux mômes
Des blouses d'écolier,
Il apprend, lui, combien
Il lui reste zéro à savoir.
Et il regarde sa mère
En tournant en rond, mais il ne veut pas la voir.

Chaque aurore, dans les ordures,
Avec un pain et une tagliatelle,
Il se fabrique un cerf-volant
Pour s'en aller. Et il reste là !
C'est un homme étrange, enfant de mille ans,
Et du dedans, le fil l'entrave.

Traduction Denise-Anne Clavilier
Académicienne correspondante en France de l'Académie National de Tango de la République Argentine, www.barrio-de-tango.blogspot.com, extraits de l'ouvrage *Barrio de Tango*, recueil bilingue de tangos argentins, paru aux Éditions du Jasmin en 2010.

[6] Vi ricorda, ò boschi ombrosi

ORFEO

Vi ricorda, ò boschi ombrosi,
De' miei lunghi aspri tormenti,
Quando i sassi a' miei lamenti
Rispondean fatti pietosi ?

Dite, allhor non vi sembrai
Più d' ogni altro sconsolato?
Hor fortuna hà stil cangiato
Ed hà volti in festa i guai.

[...]

Sol per te, bella Euridice,
Benedico il mio tormento.
Dopo 'l duol vi è più contento,
Dopo il mal vi è più felice.

Do you recall, O shady woods

ORFEO

Do you recall, O shady woods,
My long and bitter torments,
When the rocks, moved to pity,
Echoed my complaints?

Tell me, did I not seem to you then
More wretched than any other man?
But now Fortune has changed her
aspect
And turned my woes into gladness.

[...]

For your sake alone, fair Eurydice,
I bless my torment:
After sorrow, there is greater joy;
After misfortune, there is greater
happiness.

Vous souvient-il, ô bois ombreux

41

ORPHÉE

Vous souvient-il, ô bois ombreux,
De mes longs et cruels tourments,
Quand les rochers à mes sanglots,
Pleins de pitié, faisaient écho ?

Dites, ne vous semblais-je pas
Le plus malheureux des mortels ?
Mais mon sort aujourd'hui a changé
de visage
Et il a transformé en liesse mes
tourments.

[...]

Par toi seule, belle Eurydice,
Je bénis aujourd'hui mes maux ;
Après la douleur, la joie est plus grande,
Après les tourments, plus grand le
bonheur.

Traduction Michel Chasteau

[7] Pur ti miro

NERONE, POPPEA
Pur ti miro,
Pur ti godo,
Pur ti stringo,
Pur t'annodo,
Più non peno,
Più non moro,
O mia vita, o mio tesoro.

At last I see you

NERO, POPPEA
At last I see you,
At last I enjoy you,
At last I embrace you,
At last I entwine you;
I grieve no more,
I die no more,
O my life, O my treasure.

Enfin je te vois

NÉRON, POPPÉE
Enfin je te vois,
Enfin tu es mienne,
Enfin je t'étreins,
Enfin je t'enlace,
Je ne souffre plus,
Je ne meurs plus,
Ô ma vie, ô mon trésor.

Io son tua...
 Tuo son io...
 Speme mia, dillo, dì,
 Tu sei pur, speme mia
 L'idol mio, dillo, dì,
 Tu sei pur,
 Sì, mio ben,
 Sì, mio cor, mia vita, sì.
 Pur ti miro,
 Pur ti godo,
 Pur ti stringo,
 Pur t'annodo,
 Più non peno,
 Più non moro,
 O mia vita, o mio tesoro.

I am yours,
 I am yours
 My hope, say it, say it,
 You are finally mine, my hope,
 My idol, say it, say it,
 You are finally,
 Yes, my beloved,
 Yes, my heart, my life, yes.
 At last I see you,
 At last I enjoy you,
 At last I embrace you,
 At last I entwine you;
 I grieve no more,
 I die no more,
 O my life, O my treasure.

Je suis tienne,
 Je suis tien,
 Ô mon espoir, dis-le encore,
 Tu es enfin, ô mon espoir,
 Tu es l'idole de mon cœur,
 Oui, tu es,
 Ô mon bien,
 Et mon cœur et ma vie.
 Enfin je te vois,
 Enfin tu es mienne,
 Enfin je t'étreins,
 Enfin je t'enlace,
 Je ne souffre plus,
 Je ne meurs plus,
 Ô ma vie, ô mon trésor.

Traduction Michel Chateau

[9] Balada para un loco

Las tardecitas de Buenos Aires tienen ese qué sé yo, ¿viste? Salís de tu casa, por Arenales. Lo de siempre: en la calle y en vos... Cuando, de repente, de atrás de un árbol, me aparezco yo. Mezcla rara de penúltimo linyera y de primer polizonte en el viaje a Venus: medio melón en la cabeza, las rayas de la camisa pintadas en la piel, dos medias suelas clavadas en los pies, y una banderita de taxi libre levantada en cada mano. ¡Te reís!... Pero sólo vos me ves: porque los maniquíes me guñan; los semáforos me dan tres luces celestes, y las naranjas

Ballad for a Madman

Evenings in Buenos Aires have that unexplainable something, you see? You leave your house, along Arenales Street. Everything is as usual, in the street, in you. When suddenly, from behind a tree, I appear. An odd mixture of the last tramp but one and the first stowaway on a trip to Venus. A half-melon on my head, shirt-stripes painted on my skin, two leather soles nailed to my feet, and a taxi-for-hire flag raised in each hand. You laugh! But only you can see me: because the mannequins wink at me, the traffic lights give me three sky-blue lights, and the oranges at the

Ballade pour un fou

En soirée, à Buenos Aires, il flotte... comment dire ? Tu vois ? Tu sors de chez toi, par la rue Arenales. Comme d'habitude, quoi ! Dans la rue et dans toi... Quand tout d'un coup, de derrière un arbre, je m'apparais. Drôle de mélange de clodo fini et de poulaga galonné en route vers Vénus : la moitié d'un melon sur la tête, les rayures de la chemise peintes sur la peau, deux ombres de semelle fixées aux pieds et un fanion de taxi libre levé dans chaque main... Ça te fait rire ? Mais il n'y a que toi pour me voir... Parce que les mannequins me font de l'œil, les

del frutero de la esquina me tiran azahares. ¡Vení!, que así, medio bailando y medio volando, me saco el melón para saludarte, te regalo una banderita, y te digo...

Ya sé que estoy piantao, piantao,
piantao...
No ves que va la luna rodando por
Callao;
que un corso de astronautas y niños,
con un vals,
me baila alrededor... ¡Bailá! ¡Vení!
¡Volá!
Ya sé que estoy piantao, piantao,
piantao...
Yo miro a Buenos Aires del nido de
un gorrión;
y a vos te vi tan triste... ¡Vení! ¡Volá!
¡Sentí!...
el loco berretín que tengo para vos:
¡Loco! ¡Loco! ¡Loco!
Cuando anochezca en tu porteña
soledad,
por la ribera de tu sábana vendré
con un poema y un trombón
a desvelarte el corazón.
¡Loco! ¡Loco! ¡Loco!
Como un acróbata demente saltaré,
sobre el abismo de tu escote hasta
sentir
que enloquecí tu corazón de libertad...
¡Ya vas a ver!

Salmamos a volar, querida mía;
subite a mi ilusión super-sport,

corner fruit-shop cast their blossoms
at me. Come on! And half-dancing,
half-flying, I take off the melon to
greet you, give you a little flag, and
tell you . . .

I know I'm crazy, crazy, crazy . . .
Don't you see the moon rolling
through Callao?
That a procession of astronauts and
children
Are waltzing round me? Dance!
Come! Fly!

I know I'm crazy, crazy, crazy . . .
I look at Buenos Aires from a
sparrow's nest
And I saw you so sad . . . Come!
Fly! Feel
The mad obsession I have with you!

Mad! Mad! Mad!
When night falls on your Porteña
solitude
Onto the shores of your sheets I
will come
With a poem and a trombone
To keep your heart awake.

Mad! Mad! Mad!
Like a demented acrobat I'll dive
Into the abyss of your cleavage
until I feel
That I've driven your heart mad with
liberty . . .
You'll see!

feux rouges me donnent trois lumières
célestes et les oranges du primeur au
coin de la rue me jettent des fleurs
d'oranger. Viens ! Comme ça, moitié
dansant, moitié volant, je soulève
mon melon pour te saluer, je t'offre un
fanion et je te dis...

Je sais que je suis timbré, timbré, timbré...
Tu ne vois pas que la lune roule dans
Callao,
Qu'un cortège d'astronautes et
d'enfants me tournent
Autour en valsant ? Danse ! Viens !
Vole !

Je sais que je suis timbré, timbré, timbré...
Je regarde Buenos Aires depuis le nid
d'un moineau ;
Et toi, je t'ai vue si triste... Viens !
Vole ! Écoute
L'amour raide-dingue que j'ai pour toi !

Fou ! Fou ! Fou !
Quand la nuit tombera sur ta solitude
porteigne
Sur la rive de ton drap, je viendrai,
Avec un poème et un trombone,
Pour te réveiller le cœur.

Fou ! Fou ! Fou !
Comme un acrobate dément, je sauterai
Par-dessus l'abîme de ton décolleté
jusqu'à sentir
Que j'ai rendu ton cœur fou de liberté...
Tu vas voir ce que tu vas voir !

y vamos a correr por las cornisas
¡con una golondrina en el motor!
De Vieytes nos aplauden: « ¡Viva!
¡Viva! »,
los locos que inventaron el Amor;
y un ángel y un soldado y una niña
nos dan un valsecito bailador.
Nos sale a saludar la gente linda...
Y loco, pero tuyo, ¡qué sé yo!: provoco campanarios con la risa,
y al fin, te miro, y canto a media voz:

Quereme así, piantao, piantao,
piantao...
Trepate a esta ternura de locos que
hay en mí,
ponete esta peluca de alondras,
¡y volá!
¡Volá conmigo ya! ¡Vení, volá, vení!
Quereme así, piantao, piantao,
piantao...
Abrite los amores que vamos a
intentar
la mágica locura total de revivir...
¡Vení, volá, vení! ¡Trai-lai-la-larará!

¡Viva! ¡Viva! ¡Viva!
Loca ella y loco yo...
¡Locos! ¡Locos! ¡Locos!
¡Loca ella y loco yo

Let's go flying, my dear,
Get into my dream Super Sport
And we'll go for a run over the
cornices
With a lark in the engine!

From Vieytes they applaud us:
'Hurray, hurray!'
The mad people who invented love,
And an angel, a soldier and a girl
Give us a swaying waltz.

The beautiful people come out to
greet us,
And mad – but belonging to you,
what do I know? –
I provoke the belfries with my laugh,
And at the end, I look at you and I
sing softly:

Love me like this, crazy, crazy,
crazy . . .
Open yourself to love, for we're
going to attempt
The magical, total madness of living
again . . .
Come, fly, come! Tralalala!

Hurray, hurray, hurray!
She's mad and I'm mad too!
Mad! Mad! Mad!
She's mad and I'm mad too!

Partons voler, ma chérie,
Monte dans mon rêve super-sport,
Et allons courir à travers les corniches,
Une hirondelle dans le moteur !

Depuis Vieytes, ils nous applaudissent.
Bravo ! Bravo !
Les fous qui ont inventé l'Amour...
Et un ange et un soldat et une enfant
Nous offrent une petite valse qui danse.

Sortent les belles gens pour venir nous
saluer...
Oui, fou ! Mais à toi ! Comment dire !
Je provoque les clochers avec mon rire
Et à la fin, je te regarde et je chante
à mi-voix :

Aime-moi comme ça, timbré, timbré,
timbré...
Grimpe dans cette tendresse de fou
qu'il y a en moi,
Mets-toi cette coiffure d'alouette et vole !
Oui, vole avec moi ! Viens ! Vole ! Viens !

Aime-moi comme ça, timbré, timbré,
timbré...
Ouvre-toi les amours que nous allons
essayer
L'absolue et magique folie de revivre...
Viens ! Vole ! Viens ! Trai la la larara !

Bravo ! Bravo ! Bravo !
Elle folle et fou moi itou...
Fous ! Fous ! Fous !
Elle folle et fou moi itou.
Traduction Denise-Anne Clavilier

Amor, dove, dov'è la fè
ch'el traditor giuro ?
Fa che ritorni il moi
amor com'ei pur fu,
O tu m'ancidi, ch'io
non mi tormenti più.

Non vo' più ch'ei sospiri
se lontan da me,
no, no che i martiri
più non dirammi affè.

Perché di lui mi struggo,
tutt'orgoglioso sta,
che sì, che sì se'l fuggo
ancor mi pregherà ?

Se ciglio ha più sereno
Colei che'l mio non è,
già non rinchiude in seno,
amor sì bella fè.

Ne mai sì dolci baci
da quella bocca havrai,
ne più soavi. Ah taci !
Taci ! Che troppo il sai.

[...]

Love, where, where is the fidelity
The deceiver swore to me?
Make my beloved once more
As he used to be,
Or else slay me, that I
May torment myself no longer.

I no longer want him to draw breath
Unless it be far from me,
No, no, for then these tortures
Will no longer affect me, in faith.

Because I pine away for him,
He is full of pride;
But if I flee from him
Will he entreat me again?

If my rival's eye shines brighter
Than mine does,
Love has not embedded
In her bosom so true a faith.

Nor will you ever have such sweet
kisses
From that mouth,
Nor as gentle. Ah, be silent,
For you know that all too well.

[...]

Amour, où est, où est la foi
Que l'ingrat me jura ?
Ah ! fais qu'il me revienne
Tel qu'il était jadis,
Ou laisse-moi mourir,
Afin que cessent mes tourments.

Je ne veux plus qu'il soupire
Si ce n'est loin de moi,
Non, de me tourmenter
Ainsi il cessera.

Me voir pour lui souffrir
Le rend si orgueilleux
Qu'en le fuyant, peut-être,
Il reviendra vers moi ?

Si les yeux de ma rivale
Plus que les miens ont d'éclat,
Amour n'a point mis en son sein
Une foi plus sincère.

Et jamais de cette bouche
Tu n'auras d'aussi doux baisers,
Ni plus suaves. Ah ! tais-toi !
Tais-toi ! Tu ne le sais que trop.

[...]

Traduction Michel Chateau



[12] Vuelvo al Sur

Vuelvo al Sur,
como se vuelve siempre al amor,
vuelvo a vos,
con mi deseo, con mi temor.

Llevo el Sur,
como un destino del corazón,
soy del Sur,
como los aires del bandoneón.

Sueño el Sur,
inmensa luna, cielo al revés,
busco el Sur,
el tiempo abierto, y su después.

Quiero al Sur,
su buena gente, su dignidad,
siento el Sur,
como tu cuerpo en la intimidad.

Te quiero Sur,
Sur, te quiero.

Vuelvo al Sur,
como se vuelve siempre al amor,
vuelvo a vos,
con mi deseo, con mi temor.

I Return to the South

I return to the South
As one always returns to love,
I return to you,
With my desire, with my fear.

I carry the South,
Like a destiny of the heart,
I am from the South,
Like the melodies of the bandoneón.

I dream of the South,
Immense moon, sky upside down,
I seek the South,
The open time and its aftermath.

I love the South,
Its good people, its dignity,
I feel the South,
Like your body in its intimacy.

I love you, South,
South, I love you.

I return to the South
As one always returns to love,
I return to you,
With my desire, with my fear.

Je reviens au Sud

Je reviens au Sud
Je reviens au Sud,
Comme on revient toujours à l'amour,
Je reviens à toi,
Avec mon désir, avec mes craintes.

Le Sud est en moi,
Comme une destination de cœur,
Je suis du Sud,
Comme les airs du bandonéon.

Je rêve le Sud,
Immense lune, ciel à l'envers,
Je cherche le Sud,
Le temps ouvert et son après.

J'aime le Sud,
Ses bonnes gens, leur dignité,
Je sens le Sud,
Comme ton corps dans l'intimité.

Je t'aime, Sud,
Sud, je t'aime.

Je reviens au Sud,
Comme on revient toujours à l'amour,
Je reviens à toi,
Avec mon désir, avec mes craintes.

Quiero al Sur,
su buena gente, su dignidad,
siento el Sur,
como tu cuerpo en la intimidad.

Vuelvo al Sur,
lleo el Sur,
te quiero Sur, te quiero Sur...

I love the South,
Its good people, its dignity,
I feel the South,
Like your body in its intimacy.

I return to the South,
I carry the South,
I love you, South, I love you, South.

J'aime le Sud,
Ses bonnes gens, sa dignité,
Je sens le Sud,
Comme ton corps dans l'intimité.

47

[14] Jacinto Chiclana

Me acuerdo, fue en Balvanera,
en una noche lejana,
que alguien dejó caer el nombre
de un tal Jacinto Chiclana.

Algo se dijo también
de una esquina y un cuchillo.
Los años no dejan ver
el entrevero y el brillo.

¡ Quién sabe por qué razón
me anda buscando ese nombre!
Me gustaría saber
cómo habrá sido aquel hombre.

Alto lo veo y cabal,
con el alma comedida;
capaz de no alzar la voz
y de jugarse la vida.

Nadie con paso más firme
habrá pisado la tierra.
Nadie habrá habido como él
en el amor y en la guerra.

Jacinto Chiclana

I remember, it was in Balvanera,
One night long ago,
That someone dropped the name
Of a certain Jacinto Chiclana.

Something was also said
About a street corner and a knife;
The years no longer let us see
The brawl and the glinting steel.

Who knows why
That name keeps haunting me!
I would like to know
What that man was like.

I see him tall and upright,
Moderate in character;
Capable of not raising his voice
And of risking his life.

No one with a firmer step
Must ever have walked the earth;
No one must have behaved like him
In love and war.

Milonga de Jacinto Chiclana

Je me souviens, il y a longtemps,
Une nuit à Balvanera
Que quelqu'un a lâché un nom :
C'était Jacinto Chiclana.

Il fut également question
D'un coin de rue et d'un poignard ;
Les lames croisées, leur éclat,
Les années nous les laissent voir.

Qui peut savoir pourquoi ce nom
Ne cesse pas de me hanter ;
Moi j'aurais bien aimé connaître
Cet homme et ce qu'il a été.

D'un caractère mesuré
Je le vois grand et accompli,
Et sans un mot plus haut que l'autre
Capable de jouer sa vie.

Personne qui d'un pas si ferme
Ait jamais marché sur la terre ;
Personne qui fut comme lui
Et dans l'amour et dans la guerre.

Sobre la huerta y el patio,
las torres de Balvanera
y aquella muerte casual,
en una esquina cualquiera.

[...]

Sólo Dios puede saber
la laya fiel de aquel hombre.
Señores, yo estoy cantando
lo que se cifra en el nombre.

[...]

Siempre el coraje es mejor.
La esperanza nunca es vana.
Vaya, pues, esta milonga
para Jacinto Chiclana...

Copyright © Maria Kodama
Licencia editorial para Ambronay
Editions por cortesía de Random
House Mondadori, S.A.

Above the garden and the courtyard,
The towers of Balvanera;
And that chance death
On a street corner like any other.

[...]

Only God can know
That man's loyal nature;
Gentlemen, now I am singing
Of what his name signifies.

[...]

Courage is always better.
Hope is never vain.
So, then, this milonga
Is for Jacinto Chiclana.

Copyright © Maria Kodama,
used by permission of The Wylie Agency
(UK) Limited

Sur le jardin et sur la cour
Sont les tours de Balvanera ;
À un coin de rue comme un autre
Le hasard de cette mort-là.

[...]

Il n'y a que Dieu pour savoir
De quelle trempe était cet homme ;
Messieurs, en cet instant je chante
Ce que dit le nom qui le nomme.

[...]

Toujours vaudra mieux le courage,
L'espoir jamais ne trahira ;
C'est pourquoi cette milonga
Est pour Jacinto Chiclana.

Copyright © Maria Kodama
Jorge Luis Borges in *La proximité de la mer*,
traduction Jacques Ancet
© Éditions Gallimard

[16] La última curda

Lastima, bandoneón,
mi corazón,
tu ronca maldición maleva...
Tu lágrima de ron me lleva
hasta el hondo bajo fondo
donde el barro se subleva.
Ya sé, no me digás. ¡Tenés razón!
La vida es una herida absurda,
y es todo, todo, tan fugaz,
que es una curda, ¡nada más!
mi confesión...

Last drunkenness

Bandoneón, my heart is wounded
By your raucous, malevolent curse . . .
Your tears of rum take me
Down to the depths, rock bottom,
Where the mud stirs.
I know, don't tell me! You're right!
Life is an absurd wound,
And it's all so fleeting
That it's a drunkenness, nothing more!
My confession . . .

La dernière cuite

Blessure, bandonéon, mon cœur,
Ta voix rauque comme une injure...
Ta larme de rhum m'emporte
Jusqu'au fond du fond
Là où la lie se révolte.
Je sais, ne dis rien. Tu as raison !
La vie est une blessure absurde,
Et si brève, si fugace,
Comme une cuite, rien d'autre !
Ma confession...

Contáme tu condena,
decíme tu fracaso.
¿No ves la pena
que me ha herido?
O habláme simplemente
de aquel amor ausente
tras un retazo del olvido.
¡Yo sé que me hace daño!
¡Yo sé que te lastimo
llorando mi sermón de vino!
Pero, es el viejo amor
que tiembla, bandoneón,
y busca en un licor que aturda
la curda que al final termine la función
corriéndole un telón al corazón.
Un poco de recuerdo y sinsabor
gotea tu rezongo lerdo.
Marea tu licor y arrea
la tropilla de la zurda
al volcar la última curda.
Cerráme el ventanal
que arrastra el sol
su lento caracol de sueño.
¿No ves que vengo de un país
que está de olvido, siempre gris,
tras el alcohol?

Tell me about your sentence,
Tell me your failure.
Don't you see the pain
That has wounded me?
And talk to me simply
Of that absent love
Behind a remnant of oblivion.
I know I'm hurting you!
I know I'm harming myself
Sobbing out my wine-sodden sermon!
But it's the old love
That trembles, bandoneón,
And seeks in a liquor that dazes
The drunkenness that finally
Ends the show,
And brings down the curtain on the heart.

A touch of memory and uneasiness
Drips from your sluggish groan.
Your liquor dizzies and hustles along
The galloping heartbeat
With the giddiness of the last
drunkenness.
Close the window,
For the sun is burning up
Its slow spiral of sleep.
Don't you see that I come from a country
Of oblivion, forever grey
Behind the alcohol?

Raconte-moi ta peine,
Dis-moi ton fiasco.
Ne vois-tu pas la blessure
Laissée par le chagrin ?
Ou parle-moi simplement
De cet amour absent
Derrière le voile de l'oubli.
Je sais, je te fais du mal !
Je sais, je te fais du mal,
En pleurant mon sermon de rogome !
Mais c'est le vieil amour
Tremblant, bandonéon,
Et qui cherche dans l'alcool qui
assomme
La cuite qui met le point final
Et abaisse le rideau du cœur.

Une larme de souvenir et de dégoût
Répand son grognement stupide.
Ta gnôle de vertige
Éperonne le galop du cœur
Au détour de la dernière cuite.
Ferme les volets,
Le soleil traîne avec lui
Son lent colimaçon de rêves.
Ne vois-tu pas que je viens du pays
De l'oubli, toujours gris,
Après l'alcool ?
Traduction Céleste Désolée

[17] Balada para mi muerte

Moriré en Buenos Aires, será de
madrugada,
guardaré mansamente las cosas
de vivir,

Ballad for My Death

I will die in Buenos Aires; it will be at
daybreak.
I will meekly put away the things
of life:

Ballade pour ma mort

Je mourrai à Buenos Aires, ce sera au
petit jour,
Je plierai sagement les choses de
la vie,

mi pequeña poesía de adioses y de balas,
 mi tabaco, mi tango, mi puñado de esplín.
 Me pondré por los hombros, de abrigo, toda el alba,
 mi penúltimo whisky quedará sin beber,
 llegará, tangamente, mi muerte enamorada,
 yo estaré muerto, en punto, cuando sean las seis.
 Hoy que Dios me deja de soñar,
 a mi olvido iré por Santa Fe,
 sé que en nuestra esquina vos ya estás
 toda de tristeza, hasta los pies.
 Abrazame fuerte que por dentro me oigo muertes, viejas muertes,
 agrediendo lo que amé.
 Alma mía, vamos yendo,
 llega el día, no llorés.

[...]

Moriré en Buenos Aires, será de madrugada,
 guardaré mansamente las cosas de vivir,
 mi pequeña poesía de adioses y de balas,
 mi tabaco, mi tango, mi puñado de esplín.

My modest poetry of farewells and bullets,
 My tobacco, my tango, my pinch of melancholy,
 I will place on my shoulders, to cover me, all of the dawn.
 My penultimate whisky will remain undrunk;
 Amorous Death will come tangoing up to me,
 And I will die at six o'clock sharp.
 Since God is no longer thinking of me,
 I will go to my oblivion on Santa Fe Avenue;
 I know that you're already there at our corner,
 Clad in sorrow from head to foot.
 Hold me tightly, for inside me I hear deaths, old deaths
 Assailing all I loved.
 My beloved, let us go . . .
 Day is breaking, do not weep.

[...]

I will die in Buenos Aires; it will be at daybreak.
 I will meekly put away the things of life:
 My modest poetry of farewells and bullets,
 My tobacco, my tango, my pinch of melancholy,

Mon petit poème d'adieu, mes cartouches,
 Mon tabac, mon tango, ma pincée de spleen.
 J'enfilerai le manteau sans fin de l'aube,
 Mon avant-dernier whisky ne sera jamais bu,
 La mort amoureuse viendra à moi de son pas chaloupé,
 Je mourrai à six heures tapantes, à six heures tapantes.
 Et quand Dieu cessera de me rêver,
 Je marcherai vers l'oubli dans l'avenue Santa Fé,
 Où tu m'attends déjà, au coin, vêtue de chagrin jusqu'aux pieds.
 Ah, serre-moi, serre-moi fort dans tes bras,
 Fais taire en moi les morts, les morts passées qui taraudent tout ce que j'ai aimé.
 Allons, mon âme, viens,
 Il est temps, ne pleure pas.

[...]

Je mourrai à Buenos Aires, ce sera au petit jour,
 Je plierai sagement les choses de la vie,
 Mon petit poème d'adieu, mes cartouches,
 Mon tabac, mon tango, et ma pincée de spleen.

Me pondré por los hombros, de
abrigo, toda el alba,
mi penúltimo whisky quedará sin
beber,
llegará, tangamente, mi muerte
enamorada,
yo estaré muerto, en punto, cuando
sean las seis,
cuando sean las seis, ¡cuando sean
las seis!

I will place on my shoulders, to cover
me, all of the dawn.
My penultimate whisky will remain
undrunk;
Amorous Death will come tangoing
up to me,
And I will die at six o'clock sharp,
At six o'clock, at six o'clock.

Translations: Charles Johnston

J'enfilerai le manteau sans fin de
l'aube,
Mon avant-dernier whisky ne sera
jamais bu,
La mort amoureuse viendra à moi de
son pas chaloupé,
Et moi, à six heures tapantes, je serai
mort,
À six heures tapantes, je serai mort !
Traduction Céleste Désoille



Le Centre culturel de rencontre d'Ambronay reçoit le soutien du Conseil général de l'Ain, de la Région Rhône-Alpes et de la Drac Rhône-Alpes.

Cappella Mediterranea bénéficie du soutien de la Fondation Orange et de la Région Rhône-Alpes.

Cappella Mediterranea est coproducteur de ce disque.

Leonardo García Alarcón est en résidence au Centre culturel de rencontre d'Ambronay.

Ce disque a été réalisé avec l'aide de la SCPP et de la Caisse d'Épargne.

Ambronay Editions remercie l'Opéra de Reims d'avoir mis à disposition sa salle pour les prises de vue.

Quito Gato a réalisé les arrangements des plages 4, 9, 12, 14, 17 tandis que William Sabatier a arrangé les plages 2 et 16 ainsi que l'introduction de la Sinfonía de *L'Orfeo*.

Director Alain Brunet

Label Manager Isabelle Battioni

Editorial Assistant Charlotte Lair de la Motte

Recorded in Studio Dinemec (Switzerland) — 1st-5th March 2012

Recording Producer, mixing Jean-Daniel Noir

Cover photograph & design Benoît Pelletier, Diabolus — www.diabolus.fr

Booklet graphic design Ségalaine Pertriaux, myBeautiful, Lyon — www.mybeautiful.fr

Booklet photo credits Bertrand Pichène

Printers Pozzoli, Italy

® & © 2012 Ambronay Éditions, Centre culturel de rencontre d'Ambronay , 01500 Ambronay, France www.ambronay.org

Made in Europe

Tous droits du producteur phonographique et du propriétaire de l'œuvre enregistrée réservés. Sauf autorisation, la duplication, la location, le prêt, l'utilisation de ce disque pour exécution publique et radiodiffusion sont interdits.

All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved. Unauthorized copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this record prohibited.



La Caisse d'Epargne soutient la scène musicale

Banque des projets de vie, la Caisse d'Epargne souhaite devenir la banque de toutes les musiques, de tous les âges et de tous les publics.

Coproduction de concerts classiques, parrainage de salles de musique actuelles en région, promotion de la jeune scène musicale française, plateforme digitale dédiée à toutes les musiques, accès privilégié aux concerts des artistes internationaux les plus attendus, les engagements de la Caisse d'Epargne dans la musique sont nombreux et s'inscrivent dans la durée.

Caisse d'Epargne supports the music scene

Being a bank of long-term projects, Caisse d'Epargne wishes to become the bank of all music, all ages and all audiences.

Coproducing classical music concerts, sponsoring regional concert halls, promoting the young French music scene, a dedicated digital music platform and VIP access to concerts given by the most popular international artists, Caisse d'Epargne really has numerous and long-lasting involvements in the world of music.

Die Caisse d'Epargne unterstützt die Musikszene

Die französische Bank Caisse d'Epargne, die alle möglichen Lebensprojekte zu ihren Aktivitäten zählt, will jetzt die Bank für alle Arten an Musik für alle Altersstufen und ein breitgefächertes Publikum werden.

Koproduktion von klassischen Konzerten, Übernahme von Partnerschaften für aktuelle, regionale Musikäle, Förderung der jungen französischen Musikszene, digitale Plattform für alle Musikarten, privilegierter Zugang zu Konzerten der größten internationalen Künstler. Die Engagements der Caisse d'Epargne in der Musikwelt zeichnen sich besonders durch ihre Vielzahl und ihren dauerhaften Charakter aus.

