

LA TORRE DEL ORO



L'ARPEGGIATA · CHRISTINA PLUHAR



Christina Pluhar

LA TORRE DEL ORO

L'Arpeggiata · Christina Pluhar

Céline Scheen · Luciana Mancini · Vincenzo Capezzuto *voice*

Doron Sherwin *cornetto*

Josep Maria Martí Duran *archlute & baroque guitar*

Marie-Domitille Murez *baroque harp*

Leonardo Teruggi *double bass*

Dani Espasa *harpsichord & organ*

Francesco Turrisi *accordion & percussion*

David Mayoral *percussion*

Sergey Saprychev *percussion*

Álvaro Pinto *jarana & ronroco*

Rafael Mejías *maracas*

Manuel A. Sánchez *voice & cuatro*

Manuel Barreto *arpa llanera*

CHRISTINA PLUHAR

concept, programme, arrangements, direction & theorbo

LA TORRE DEL ORO

- | | | |
|----|---|------|
| 1 | Guayabo zarandeao (joropo central)
Traditional Venezuelan · text: Carlos Cumarín b.1969 | 2.59 |
| 2 | Cumaná 500 años
Traditional Venezuelan (polo margariteño) / Alonso Mudarra c.1510–1580 (romanesca)
text: Iván Pérez Rossi b.1943 (arr. Manuel A. Sánchez & Christina Pluhar) | 5.01 |
| 3 | La Diablera (zamba)
Hilda Herrera b.1932 · text: Antonio Nella Castro 1921–1989 (arr. L'Arpeggiata) | 4.25 |
| 4 | Yo vengo regando flores (merengue venezolano)
Agustín "Chupa Caña" Rivas · text: traditional Venezuelan
(arr. Manuel A. Sánchez & Christina Pluhar) | 4.53 |
| 5 | Que me entierren en un arpa (joropo llanero)
Traditional Venezuelan · text: Ramón Castillo 1936–1973 | 2.47 |
| 6 | La Sirena (huapango huasteco)
Traditional Mexican (arr. Christina Pluhar) | 3.50 |
| 7 | La Martiniana (son huasteco)
Traditional Mexican (arr. L'Arpeggiata) | 5.30 |
| 8 | El Coco (son jarocho)
Traditional Mexican (arr. L'Arpeggiata) | 4.01 |
| 9 | La Lavandera
Violeta Parra 1917–1967 (arr. L'Arpeggiata) | 5.34 |
| 10 | El Gavilán (joropo llanero)
Ignacio "Indio" Figueredo 1899–1995 · text: Ángel Custodio Loyola 1926–1985
(arr. L'Arpeggiata) | 3.07 |

11	Fandango (instrumental) Santiago de Murcia 1673–1739 (arr. Josep Maria Martí Duran)	6.11
12	Claros y frescos ríos Alonso Mudarra (arr. Christina Pluhar)	2.13
13	La Petenera (son huasteco) Traditional Mexican (arr. Christina Pluhar)	4.12
14	La mañana de Sant Juan Alonso Mudarra (arr. Christina Pluhar)	2.45
15	El Indio (pasaje llanero) Reynaldo Armas b.1953	3.32
16	Si me llaman Alonso Mudarra (arr. Christina Pluhar)	2.45
17	Pajarito en sol (pajarillo) Traditional Venezuelan · text: Henry Martínez 1950–2025 (arr. L'Arpeggiata)	7.02
18	Tonada de luna llena (tonada llanera) Simón Díaz 1928–2014 (arr. Manuel A. Sánchez)	3.35
		74.29

Luciana Mancini *voice* (1, 3, 4, 6–9, 15, 17)

Manuel A. Sánchez *voice & cuatro* (2, 18)

Vincenzo Capezzuto *voice* (4–6, 8, 10, 13)

Céline Scheen *voice* (12, 14, 16)

L'Arpeggiata · Christina Pluhar

LA TORRE DEL ORO

From Seville to South America

On the banks of the Guadalquivir River stands one of Seville's most famous monuments: the Torre del Oro, a 12-sided "golden" watchtower. After the discovery of the New World, the port it looks out on served as the departure point for Spanish galleons sailing to South America and returning to Seville laden with gold and other treasures. Seville became a major cultural crossroads, where knowledge, culture, music and traditions converged.

This programme explores the musical exchanges between Spain and the American territories of the former Spanish Empire, placing Spain's cultivated art music in dialogue with orally transmitted traditions from South America that emerged from complex processes of cultural blending.

Alonso Mudarra: Musical Humanism of the Spanish Renaissance

Our point of departure is one of the most important composers of the Spanish Renaissance: Alonso Mudarra (c.1510–1580). He settled in Seville from 1546, and in the same year published his *Tres libros de música en cifra para vihuela*. The collection includes *tientos*, pavans, galliards, romanescas, *villancicos*, as well as sonnets in several languages, and is one of the earliest examples of solo songs with instrumental accompaniment. The pieces show contrapuntal refinement and a new focus on textual expression. The vocal pieces *Claros y frescos ríos*, *La mañana de Sant Juan* and *Si me llaman* exemplify a compositional approach in which music and poetry are interwoven, and in which the instrumental accompaniment assumes for the first time a structurally and expressively independent role.

Santiago de Murcia: Between Europe and the New World

Santiago de Murcia (1673–1739) ranks among the most important Spanish composers for the Baroque guitar at the turn of the 17th to the 18th century. Born in Madrid and a pupil of Francisco Guerau, he was appointed *maestro de guitarra* to Queen Maria Luisa Gabriela of Savoy, consort of Philip V, in 1704 – a testament to his eminent position at court.

His music for the five-course Baroque guitar is marked by remarkable stylistic and formal diversity. Murcia incorporates traditional Spanish dances, such as *jácaras*, *canarios* and *fandangos*, alongside forms of colonial origin, demonstrating a keen sensitivity to the multiple musical currents of his time. His style combines harmonic clarity with ornamental freedom, leaving performers considerable scope for creative interpretation.

Although no journey by Murcia to South America is documented, the extensive transmission of his works in 18th-century Mexican manuscripts, particularly the Códice Saldívar – preserved in León (Guanajuato, Mexico) – attests to the wide circulation of his music in the colonial world. The Códice Saldívar preserves a repertoire situated at the intersection of art music and popular practice on both sides of the Atlantic.

At the end of the 17th and beginning of the 18th century, the fandango enjoyed immense popularity. Giacomo Casanova recounts that in the 18th century it was danced by couples whose deliberately suggestive postures and gestures conveyed an expression of love verging on ecstasy. This physically expressive dimension contributed significantly to the dance's scandalous reputation and to its dissemination in both popular and aristocratic circles. It also explains the rhythmic and repetitive character of the music, conceived as the vehicle for a gradually intensifying choreographic and emotional tension.

The manuscript transmission of Murcia's *Fandango* in the Saldívar Codex documents the early spread of Iberian repertoire in the New World. Musically, the fandango is based on an ostinato bass. This open framework allows for ornamentation, diminutions and rhythmic variation, and accounts for the genre's enduring popularity and its later integration into numerous Latin American musical traditions.

Within this programme, Murcia's *Fandango* serves as a pivotal work: it links Spanish art music with American oral traditions and anticipates the rhythmic and formal dynamics that would later reappear in the *son* and the *joropo*.

Mexico: *son jarocho* and *huapango huasteco*

In present-day Mexico, "fandango" refers less to a single musical form than to a collective performance framework in which music, dance, textual improvisation and social interaction are inseparably linked. Particularly in the *son jarocho*, the native folk music of the Veracruz region along Mexico's Gulf Coast, the fandango has been preserved and developed as a central communal ritual.

At its heart is the *tarima*, a wooden platform on which dancers generate a significant part of the rhythmic structure through *zapateado*. Singing, instrumental performance and dance engage in continuous dialogue. The transatlantic Baroque heritage remains clearly audible.

In the Gulf of Mexico region, a profoundly multi-ethnic and multicultural society emerged, in which European written traditions, African practices, and Indigenous musical legacies were combined. Regions such as Veracruz, Oaxaca and Tabasco played a decisive role in the formation of *son jarocho*, a syncretic style that forms the foundation of a rich Latin American Baroque repertoire.

The *son jarocho* – represented here by *La Martiniana*, *El Coco*, *La Sirena* and *La Petenera* – rests on harmonic structures of Iberian origin while integrating a strong rhythmic, improvisational and performative dimension.

La Martiniana originates from the state of Oaxaca and is among the most beautiful *sones* of southern Mexico. Transmitted primarily through oral tradition, it belongs to a culture in which song, dance and poetry form an indivisible whole. The text seeks to overcome death by ensuring the symbolic survival of the beloved through music. The figure of the “*lucero de la mañana*” (“morning star”) refers to poetic imagery widespread in Mesoamerican cultures that links music to renewal and rebirth.

The song quotes another important *son istmeño*, *La Zandunga* (or *Sandunga*), traditionally sung during the *Vela zandunga*, one of the most important festivals of the Isthmus of Tehuantepec in Oaxaca. *Velas* are nocturnal celebrations combining music, dance, song and ritual elements, and occupy a central place in the social and cultural life of Zapotec communities. Historically, the *Vela zandunga* can be traced back to pre-colonial festivities that later merged with colonial and national influences. Although *La Zandunga* is today mostly sung in Spanish, its origins are closely tied to the Zapotec language and rituals. Traditional dress, dance forms and musical practices are not preserved as museum artefacts but continually revitalised through the act of celebration itself. In this sense, the *Vela zandunga* embodies the vitality of a repertoire that connects past and present and renders music as a social ritual.

La Zandunga has been reinterpreted in numerous contemporary artistic contexts and can be heard in the 2017 Pixar film *Coco*, for instance. This media presence attests to the enduring cultural significance of this ancient repertoire.

El Coco belongs to the *son jarocho* repertoire of the Veracruz region. Like many works in this tradition, it combines humour, irreverence and reflections on death within a festive framework characteristic of fandangos, where singing, *zapateado* and music form an indivisible whole. The figure of *El Coco* symbolises Death and originated in 17th-century Spain and Portugal, where it functioned as a bogeyman used to frighten children. In Latin America, it resonated with Mesoamerican conceptions of death linked to the ancestral world.

The text plays with a powerful symbolic reversal: Death, who arrives to claim the singer, is instead seduced and disarmed by the music; the singer makes Death dance. This strongly recalls mythological notions of music’s power to overcome death. The performative dimension is reinforced through refrains (“Coco”) and direct addresses, encouraging collective participation and anchoring the piece in a communal space where the boundary between the living and the dead is symbolically dissolved. References to the fandango, *tarima* and *zapateado* emphasise the choreographic and ritual character of the work. The progressive dismemberment of Death’s body into head, ribs and bones draws on a carnivalesque imagery reminiscent of medieval European *danse macabre* representations – although here, rather than a sobering image, Death becomes an object of mockery.

This burlesque treatment belongs to an Ibero-American tradition of satirising death, found in both literary *calaveras* and the celebrations of the *Día de muertos* (Day of the Dead). *Calaveras* are satirical poems that combine social critique with the image of an omnipresent yet non-threatening Death. Death is not shunned, but instead is part of life: it dances, drinks, makes music and participates in social life. Music does not negate death but incorporates it into a festive vision of existence.

The continuing popularity of *El Coco*, renewed in part through the film *Coco*, testifies to the vitality of these ideas. Far from being mere folklore, the piece illustrates the continuity of a transatlantic imaginary in which European, African and Indigenous traditions are continually refashioned within living musical practices.

La Sirena belongs to the *huapango huasteco* repertoire, an emblematic musical tradition of the Huasteca region which spans several north-eastern Mexican states (Veracruz, Hidalgo, San Luis Potosí, Tamaulipas and Puebla). This tradition is characterised by intense interaction between music, improvised poetry and dance, and is based on flexible metre and a constant interplay between rhythmic tension and expressive freedom.

The text invokes a mythological figure widespread in maritime cultures and well known from Greek mythology, here integrated into the Huasteca imaginary. The siren appears as an ambivalent being: seductive, yet condemned to sing for all eternity in the vastness of the water.

The poetic structure, based on strophic *coplas* with partial repetition, encourages variation and improvisation. “Los versos de una cadena” (verses linked in a chain) refers both to the interlocking of stanzas and to the idea of uninterrupted song, thus reinforcing the cyclical dimension of the *huapango*. The reference to “tonada” (“tune”), meanwhile, emphasises the melodic anchoring and continuity of musical flow.

La Petenera occupies a special place in the Mexican repertoire. Harmonically, it is based on the Spanish *zarabanda* (Baroque dance form). Present both in *son huasteco* and in the flamenco tradition of Cádiz, it stands as one of the most striking examples of musical circulation between Spain and Mexico.

Its strophic *coplas* allow for vocal improvisation, resulting in widely divergent melodies and texts. The lyrics recount a mysterious female figure that – like a siren – “dwells beneath the sea”. The narrator dreams of finding her singing again “somewhere in the world”. The refrain “soledad” points to her existential solitude. Particularly notable is the evocation of an indeterminate origin: “¿Quién le puso Petenera?” (Who named her Petenera?). This metapoetic question highlights the floating, anonymous nature of oral tradition, in which songs are not founded by a single author but shaped through collective memory.

Within the programme, *La Petenera* enters into dialogue with other works shaped by imaginaries of death, the sea, and survival through song.

Venezuela: *pajarillo*, *joropo*, *merengue*, *polo margariteño* and *tonada*

From the encounter between instrument making in Europe during the Baroque period and local South American practices, instruments emerged that are still being played today with their baroque forms and tunings intact. The *cuatro*, for instance, is a direct descendant of the Spanish Renaissance guitar and is ubiquitous in Venezuelan music. Together with the *arpa llanera*, derived from the Spanish Renaissance harp, and the *maracas*, it forms the core of the *llanero* style – the music of the vast plains of the Venezuelan Llanos.

Venezuela possesses an exceptionally vibrant musical tradition characterised by highly virtuosic, polyrhythmic improvisation. The *pajarillo* (**Pajarito en sol**) is a virtuosic form of *joropo* harmonically derived from the fandango. The *joropo llanero* (**El Gavilán, Que me entierren en un arpa**) is played on a nylon-string harp, while the *joropo central* (**Guayabo zarandeao**) uses a metal-string harp.

Yo vengo regando flores belongs to the repertoire of the Venezuelan *merengue*, a musical and choreographic form found in several regions of the country. Not to be confused with Dominican *merengue*, the Venezuelan *merengue* features an asymmetrical 5/8 metre in which ternary and binary groupings alternate, creating a distinctive rhythmic tension that strongly shapes the dance. The genre reflects both European and African influences.

The piece is built around traditional *coplas*, short autonomous stanzas linked by a recurring refrain. The text tells a love story drawn from Venezuelan folk poetry: flowers scattered along the road, exchanged rings, hearts thrown into the sea. These images alternate with playful or provocative verses, such as the *copla* about the grinder (“pilón”) and millstone (“piedra de amolar”), where humour interrupts the lamenting rhetoric of love. This oscillation between lyricism and irony is characteristic of the *merengue*, in which emotional seriousness is always tempered by playful verbal wit.

Several passages explicitly reference dance and stage performance (“Suéltala pa’ que se defienda ... ella baila sola”: Let her go, so she can defend herself ... she dances alone), emphasising the participatory nature of the genre.

The *cuatro* assumes a leading rhythmic role, articulating the rhythmic discourse while carrying the vocal line. The dialogue between instruments and voices reinforces the cyclical momentum of the piece, with each return of the refrain reigniting the dance’s energy.

Cumaná 500 años is harmonically based on the *polo margariteño*, a form originating on Margarita Island and in neighbouring coastal regions of north-eastern Venezuela and derived from the *romanesca*. The *romanesca* was widespread in Spain, France and Italy from the 16th to the 18th centuries and also appears in the Códice Saldívar under the title “Los Impossibles”.

Founded in 1515, the city of Cumaná lies on Venezuela's north-eastern Caribbean coast, in today's Sucre State, and is considered one of the earliest cities to be founded in the Americas. Early on, it played a key role in the colonial network linking Spain and the New World. Situated at the mouth of the Manzanares, Cumaná became an important port and cultural hub for the exchange of people, goods and musical practices between Europe and the Caribbean.

The text refers to galleons and "old crossings" of transatlantic sea routes, while the expression "new Andalucía" recalls the cultural and human transfers from the Iberian Peninsula. The mention of string instruments – "guitars, lutes and bandolas" – positions music itself as a medium of transmission, connecting European art music practices with local folk traditions.

Other Venezuelan genres complete this panorama: the *pasaje llanero* (**El Indio**), more lyrical and introspective, and the *tonada*, a non-dance form linked to rural life and work cycles.

Tonada de luna llena belongs to the genre of the *tonada llanera*, a popular vocal form of the Venezuelan Llanos. Originally associated with work songs, the *tonada* is characterised by a slow tempo and an expansive melodic line. In this piece, Simón Díaz translates the traditional *tonada* aesthetic into a poetic language of great beauty. The text is structured in *coplas* connected by an incantatory refrain ("Luna, luna, luna llena / Menguante": Moon, moon, moon, full / And waning), reinforcing the work's contemplative character.

The scenes it evokes – a dark heron battling the current, the observing moon, a hawk threatening the chicken coop – are taken from a rural imaginary deeply rooted in the Llanos. The ever-present moon embodies both an external gaze and the cycle of time, and emphasises alternation between fullness and decline. The melody allows for subtle rhythmic freedoms, lending the piece a suspended quality and intense expressivity. *Tonada de luna llena* is a well-known song by Simón Díaz, one of the defining figures in Venezuelan music.

Continuity and Renewal

The inclusion of works from 20th- and 21st-century South American repertoires, such as *La Diablera* by Hilda Herrera and *La Lavandera* by Violeta Parra, highlights the enduring popularity of these musical legacies and their capacity for renewal. These traditions testify to a continuum in which ancient forms, oral practices and contemporary writing remain in constant dialogue.

La Diablera is one of the most beautiful songs by the great pianist, composer and singer Hilda Herrera. It is an Argentine *zamba*, rooted in the poetic and musical tradition of the north-west region of the country, where folk music is inextricably linked with landscape, rural labour and social memory. The *zamba*, a sung dance in moderate triple metre, takes on a contemplative and narrative character here.

The text evokes the figure of the *diablero*, a woodsman who fells trees with his axe and then transports them on heavy carts (*diablos*) along steep jungle paths. This practice, linked to industrial logging, has led in many regions to massive deforestation and the permanent transformation of landscapes into agricultural and pasture land. The song adopts a deeply human and ecological perspective.

Antonio Nella Castro's multi-layered poetry is based on the fusion of the worker's body and nature. Bones become precious woods (cedar, oak, *lapacho*, *guayacán*, *tipa*), blood is transformed into natural elements (earth, wind, shadow), and the rhythm of labour – the blow of the axe – echoes in the chest. This progressive metamorphosis erases the boundaries between man, work and landscape.

The *baguala*, mentioned in the lyrics, refers to some of the oldest Andean vocal traditions of pre-Columbian origin, deepening the piece's historical dimension.

The final stanza introduces a striking rupture: when night falls, the *diablero* lies beneath a *tala* tree and gazes at the stars, economic logic recedes. "He will forget the wages he's earned". The song suspends the rhythm of labour and opens an intimate, almost cosmic inner space. Work no longer appears as an end, but as a condition of existence.

La Lavandera is thought to be Violeta Parra's final composition. At its centre lies an everyday task – washing – transformed here into a metaphor for memory, loss and spiritual cleansing.

The laundress walks to a symbolic place: the "river of oblivion" where water functions not as a positive or purifying element but as an ambivalent space in which pain is processed, yet never erased ("El amor es una mancha / que no sale sin dolor": Love is a stain / that only pain can cleanse). This existential statement lends the song its particular gravity.

The moon ("lunita") functions as a recurring image of companion and silent witness. Unlike in many folk songs, however, it is not a romantic symbol but a necessary counterpart in solitude. The plea not to be left in darkness gives the refrain an almost liturgical quality.

Through this programme, music emerges as a privileged space of transmission and transformation. It reveals the historical depth of the exchange processes between Spain and the Americas – from the 16th century to the present day.

CHRISTINA PLUHAR, *Paris, 2025*

My heartfelt thanks go to **Cecilia Bartoli**, in her capacity as Artistic Director of the **Salzburg Whitsun Festival**, for the opportunity to present the premiere of this programme in Salzburg in 2022, and to **Magdalena Grob** for suggesting the beautiful title. I would also like to thank **Xavier Vandamme**, Artistic Director of the **Festival Oude Muziek Utrecht**, for inviting us in 2024 and for encouraging us to record this project.

I am deeply grateful to **Luciana Mancini** and her mother, **Rossana Mancini**, for sharing with me their lifelong love for this repertoire. My sincere thanks also go to **Luciana Mancini** and **Álvaro Pinto** for the unforgettable hours we spent together in my Paris apartment, experimenting, exploring and discovering music.

My special thanks go to the inspiring and exceptional artist **Nina Laisné**, who paid a powerful artistic tribute to the great musician **Hilda Herrera** with her stage work *Como una baguala oscura* and the album *La iluminada*. It was through these that I discovered *La Diablera*. Many thanks for the score, the translation, and the invaluable explanations. This artistic connection across generations and continents touches me deeply.

My profound gratitude goes to the **Festival de Saint-Michel en Thiérache (France)** and to its Artistic Director, **Jean-Michel Verneiges**, to **Anne-Marie Bosch**, President of *Les Amis de l'Abbaye*, to the clergy of the Abbey, and to the municipal authorities as well as the Mayor of Saint-Michel en Thiérache, for allowing us to record in this exceptionally beautiful abbey. Special thanks also go to ADAMA for coordinating this project.

My warmest thanks go to the dedicated volunteers **Marie-José Durieux**, **André Meunier**, **Alain Bruyant**, **Alex Bruyant**, **Christine Claeys**, **Christelle Binet**, **Claude Trevin**, **Michèle Trevin**, **Céline Lacroix**, **Colette Bernard**, **Jacques Bernard**, **Dominique Casiez**, and **Carine Hutin**, who supported the musicians throughout our stay with remarkable kindness, care, and generosity. Without them, this project would not have happened.

My greatest thanks, finally, go to the extraordinary musicians who made this project possible. Not only did we get to share unforgettable musical moments in front of the microphone: on warm summer nights, after a long working day, we would gather in the abbey courtyard to celebrate music and life. Between Chimay and Maroilles, music, laughter and tears, this project was filled with joy, magical moments and deep mutual appreciation.

Through music that connects us across all times and all borders.



LA TORRE DEL ORO

De Séville à l'Amérique du Sud

Sur les rives du Guadalquivir s'élève l'un des symboles les plus emblématiques de Séville : la Torre del Oro (La Tour de l'Or), reconnaissable à son plan dodécagonal. Le port situé devant la Torre del Oro fut, après la découverte du Nouveau Monde, le point de départ des galions espagnols qui faisaient voile vers l'Amérique du Sud et revenaient à Séville chargés de trésors d'or. Séville s'imposa alors comme un carrefour culturel majeur, où savoirs, cultures, musiques et traditions se croisaient.

Le présent programme explore les échanges musicaux entre l'Espagne et les territoires américains de l'ancien Empire espagnol, en mettant en relation le répertoire de musique espagnole savante avec des traditions sud-américaines transmises oralement, issues de processus complexes de métissage culturel.

Alonso Mudarra : l'humanisme musical de la Renaissance espagnole

Le point de départ est l'un des compositeurs les plus importants de la Renaissance espagnole, Alonso Mudarra (vers 1510–1580). Actif à Séville à partir de 1546, il y publia la même année ses *Tres libros de música en cifra para vihuela*. Ce recueil comprend des *tientos*, pavanés, gaillardes, *romanesques*, *villancicos* ainsi que des sonnets en plusieurs langues, et compte parmi les premiers exemples de chants solistes accompagnés par un instrument. Ces œuvres témoignent d'un raffinement contrapuntique remarquable tout en révélant une attention nouvelle portée à l'expression du texte. Les pièces vocales *Claros y frescos ríos*, *La mañana de Sant Juan* et *Si me llaman* illustrent une écriture où musique et poésie sont étroitement liées, et dans laquelle l'accompagnement instrumental assume pour la première fois un rôle structurel et expressif autonome.

Santiago de Murcia : entre l'Europe et le Nouveau Monde

Santiago de Murcia (1673–1739) figure parmi les compositeurs espagnols les plus importants pour la guitare baroque à la charnière du XVII^e et du XVIII^e siècle. Né à Madrid et élève de Francisco Guerau, il fut nommé en 1704 *maestro de guitarra* de la reine Marie-Louise-Gabrielle de Savoie, épouse de Philippe V, attestant de sa position éminente à la cour.

Son œuvre pour guitare baroque à cinq chœurs se distingue par une remarquable diversité de formes et de styles. Murcia intègre aussi bien des danses espagnoles courantes – *jácaras*, *canarios*, *fandangos* – que des formes d'origine coloniale, révélant une fine sensibilité aux courants musicaux de son époque. Son écriture allie clarté harmonique et liberté ornementale, laissant à l'interprète une large marge de créativité.

Bien qu'aucun séjour de Murcia en Amérique du Sud ne soit attesté, la transmission abondante de ses œuvres dans des manuscrits mexicains du XVIII^e siècle – notamment le *Códice Saldívar*, conservé à León (Guanajuato, Mexique) – témoigne de la diffusion de sa musique dans l'espace colonial. Ce manuscrit transmet un répertoire situé à la frontière entre musique savante et pratique populaire sur les deux continents.

À la fin du XVII^e et au début du XVIII^e siècle, le fandango connut une immense popularité. Giacomo Casanova rapporte qu'au XVIII^e siècle, il était dansé par des couples dont les postures et gestes volontairement suggestifs évoquaient une représentation de l'amour proche de l'extase. Cette dimension corporelle et expressive contribua largement à la réputation scandaleuse du fandango et à sa diffusion tant dans les milieux populaires qu'aristocratiques. Elle explique le caractère fortement rythmique et répétitif de la musique, conçue comme support d'une tension chorégraphique et émotionnelle progressivement croissante.

La transmission manuscrite du *Fandango* de Murcia dans le Codex Saldívar atteste de la diffusion précoce du répertoire ibérique dans le Nouveau Monde. Musicalement, le fandango repose sur une basse obstinée. Ce cadre ouvert permet ornements, diminutions et variations rythmiques, expliquant la longévité du genre et son intégration ultérieure dans de nombreuses traditions musicales latino-américaines.

Dans le contexte de ce programme, le *Fandango* de Murcia joue un rôle charnière : il relie la musique savante espagnole aux traditions orales américaines et annonce des dynamiques rythmiques et formelles que l'on retrouvera plus tard dans le *son* et le *joropo*.

Mexique : *son jarocho* et *huapango huasteco*

Dans le Mexique actuel, le terme « fandango » désigne moins une forme musicale spécifique qu'un cadre collectif de performance, où musique, danse, improvisation poétique et interaction sociale sont indissociables. C'est notamment dans le *son jarocho*, la musique folklorique indigène de la région de Veracruz, le long du Golfe du Mexique, que le fandango a été préservé et développé comme rituel communautaire central.

Au cœur de la pratique se trouve la *tarima*, plateforme de bois sur laquelle les danseurs et danseuses produisent une part essentielle de la structure rythmique par le *zapateado*. Chant, jeu instrumental et danse entrent ainsi dans un dialogue permanent. L'origine baroque transatlantique demeure clairement perceptible.

Dans la région du Golfe du Mexique s'est développée une société profondément multiethnique et multiculturelle, où traditions écrites européennes, pratiques africaines et héritages musicaux indigènes interagissent. Des régions comme Veracruz, Oaxaca et Tabasco ont joué un rôle décisif dans l'émergence du *son jarocho*, style syncrétique qui est à l'origine d'un riche répertoire baroque latino-américain.

Le *son jarocho* – représenté ici par *La Martiniana*, *El Coco*, *La Sirena* et *La Petenera* – repose sur des structures harmoniques d'origine ibérique, tout en intégrant une forte dimension rythmique, improvisée et performative.

La Martiniana est originaire de l'État d'Oaxaca et compte parmi les plus beaux *sones* du sud du Mexique. Elle est principalement transmise par voie orale et appartient à une tradition où chant, danse et poésie forment une unité indissociable. Le texte cherche à conjurer la mort et à assurer une survivance symbolique de l'être aimé à travers la musique. La figure du *lucero de la mañana* (« astre du matin ») renvoie à un imaginaire poétique largement répandu dans les cultures mésoaméricaines, où la musique est associée au renouveau et à la renaissance.

Le chant cite un autre *son istmeño* fondamental : *La Zandunga* (ou *Sandunga*). Celle-ci est interprétée lors de la *Vela zandunga*, l'une des fêtes traditionnelles les plus importantes de l'isthme de Tehuantepec, dans l'État d'Oaxaca. Les *velas* sont des célébrations nocturnes mêlant musique, danse, chant et éléments rituels, et occupent une place centrale dans la vie sociale et culturelle des communautés zapotèques. Historiquement, la *Vela zandunga* remonte à des traditions festives précoloniales qui se sont progressivement mêlées aux influences coloniales puis nationales. Bien que *La Zandunga* soit aujourd'hui majoritairement chantée en espagnol, ses origines sont étroitement liées à la langue zapotèque et aux pratiques rituelles locales. Les costumes traditionnels, les formes de danse et les pratiques musicales ne sont pas conservés de manière muséale, mais constamment réactivés dans l'acte même de la fête. En ce sens, la *Vela* incarne la vitalité d'un répertoire reliant passé et présent, et fait de la musique une expérience de rituel social vivant.

La Zandunga a été réinterprétée dans de nombreux contextes artistiques contemporains, notamment dans le film Pixar *Coco* (2017). Cette présence médiatique témoigne de la vitalité d'un répertoire très ancien, porteur de significations culturelles et identitaires profondes.

El Coco appartient au répertoire du *son jarocho* de la région de Veracruz. Comme beaucoup de pièces de cette tradition, elle mêle humour, irrévérence et représentation de la mort dans un cadre festif caractéristique des *fandangos*, où chant, danse (*zapateado*) et musique forment une unité indissociable. La figure du *Coco* symbolise la mort et trouve son origine dans l'Espagne et le Portugal du XVII^e siècle, où elle servait de croque-mitaine destiné à effrayer les enfants. En Amérique latine, elle faisait écho avec les conceptions mésoaméricaines de la mort, étroitement liées au monde des ancêtres.

Le texte joue sur une inversion symbolique particulièrement forte : la mort, venue pour emporter le chanteur, est séduite et désarmée par la musique. Le chanteur fait danser la mort. Cette idée renvoie à une conception mythologique de la puissance magique de la musique, capable de triompher de la mort. La dimension performative du texte est renforcée par les refrains (« Coco ») et les interpellations directes, qui favorisent la participation collective et inscrivent la pièce dans un espace communautaire où la frontière entre vivants et morts est symboliquement abolie. Les références au *fandango*, à la *tarima* et au *zapateado* soulignent le caractère chorégraphique et rituel de l'œuvre. La décomposition progressive du corps de la mort – tête, côtes, os – relève d'un imaginaire carnavalesque rappelant les danses macabres médiévales européennes, sauf qu'ici la mort ne suscite pas l'angoisse mais devient source de dérision.

Ce traitement burlesque s'inscrit dans une tradition ibéro-américaine de satire de la mort, présente tant dans les *calaveras* littéraires que dans les célébrations du *Día de muertos* (Jour des morts). Les *calaveras* sont des poèmes satiriques associant moquerie et critique sociale à l'image d'une mort omniprésente mais non terrifiante. La mort n'est pas niée, mais intégrée : elle danse, boit, fait de la musique et participe à la vie sociale. La musique ne nie pas la mort ; elle l'intègre dans une vision festive de l'existence.

La popularité actuelle d'*El Coco*, ravivée notamment par le film *Coco*, témoigne de la vitalité de ces représentations. Loin d'un simple folklore, la pièce illustre la continuité d'un imaginaire transatlantique où héritages européens, africains et indigènes se recomposent sans cesse au sein de pratiques musicales vivantes.

La Sirena appartient au répertoire du *huapango huasteco*, tradition musicale emblématique de la région de La Huasteca, qui s'étend sur plusieurs États du nord-est du Mexique (Veracruz, Hidalgo, San Luis Potosí, Tamaulipas et Puebla). Cette tradition se caractérise par une interaction intense entre musique, poésie improvisée et danse, reposant sur une métrique flexible et un jeu constant entre tension rythmique et liberté expressive.

Le texte de *La Sirena* convoque une figure mythologique largement répandue dans les cultures maritimes, bien connue dans la mythologie grecque, et ici intégrée à l'imaginaire huastèque. La sirène apparaît comme un être ambivalent : séducteur, mais condamné à chanter éternellement dans l'infini de l'eau.

La structure poétique, fondée sur des *coplas* strophiques partiellement répétées, favorise la variation et l'improvisation. « *Los versos de una cadena* » (les vers d'une chaîne) renvoie à la fois à l'enchaînement formel des strophes et à l'idée d'un chant ininterrompu, renforçant la dimension cyclique du *huapango*. La référence à la « *tonada* » (air) souligne l'ancrage mélodique et la continuité du flux musical.

La Petenera occupe une place particulière dans le répertoire mexicain. Harmoniquement, elle repose sur la *zarabanda* espagnole (danse de l'âge baroque). Présente à la fois dans le *son huasteco* et dans le flamenco de Cadix, elle constitue l'un des exemples les plus frappants des circulations musicales transatlantiques entre l'Espagne et le Mexique.

Les *coplas* strophiques autorisent des improvisations vocales qui se manifestent par des mélodies et des textes fortement contrastés. Le texte évoque une figure féminine énigmatique qui, à l'image d'une sirène, descend vivre « sous la mer profonde ». Le narrateur rêve de la retrouver « en quelque endroit du monde, chantant ». Le refrain « *soledad* » (solitude) renvoie à son isolement existentiel. L'évocation de l'absence d'une origine clairement identifiable : « *Quien le puso Petenera* » (Celui qui l'a nommée Petenera) – est particulièrement remarquable. Cette question métapoétique souligne le caractère flottant et anonyme de la tradition orale, où les chants ne procèdent pas d'un auteur unique, mais se façonnent par la mémoire collective.

Dans le cadre de ce programme, *La Petenera* dialogue avec d'autres pièces marquées par l'imaginaire de la mort, de la mer et de la survivance par le chant.

Venezuela : *pajarillo*, *joropo*, *merengue*, *polo margariteño* et *tonada*

Du dialogue entre la facture instrumentale baroque européenne et les pratiques locales sud-américaines sont nés des instruments encore joués aujourd'hui, qui conservent les formes et des accordages hérités de l'ère baroque. Ainsi, le *cuatro* est un descendant direct de la guitare de la Renaissance espagnole et occupe une place centrale dans la musique vénézuélienne contemporaine. Associé à l'*arpa llanera*, elle-même héritière directe de la harpe de la Renaissance espagnole, ainsi qu'aux *maracas*, il constitue le cœur du style *llanero*, musique des vastes plaines des Llanos.

Le Venezuela possède une tradition musicale d'une vitalité exceptionnelle, caractérisée par des improvisations hautement virtuoses et une grande complexité polyrythmique. Le *pajarillo* (**Pajarito en sol**) est une forme virtuose du *joropo* et repose harmoniquement sur le *fandango*. Le *joropo llanero* (**El Gavilán, Que me entierren en un arpa**) est interprété sur une harpe à cordes en nylon, tandis que le *joropo central* (**Guayabo zarandeao**) fait appel à une harpe à cordes métalliques.

Yo vengo regando flores appartient au répertoire du *merengue* vénézuélien, une forme musicale et chorégraphique répandue dans plusieurs régions du pays. À ne pas confondre avec le *merengue* dominicain, le *merengue* vénézuélien se distingue par une métrique asymétrique en 5/8, où alternent groupements binaires et ternaires. Cette structure rythmique crée une tension particulière qui façonne profondément le mouvement de la danse. Le genre est issu d'un mélange d'influences européennes et africaines.

La pièce est construite autour de *coplas* traditionnelles, courtes strophes autonomes reliées par un refrain récurrent. Le texte déploie une histoire d'amour issue de la poésie populaire vénézuélienne : fleurs semées sur le chemin, bijoux offerts, cœurs jetés à la mer. Ces images alternent avec des vers malicieux ou provocateurs, comme la *copla* de la « molette » (« *pilón* ») et de la « meule » (« *pedra de amolar* »), où humour et espièglerie viennent rompre la rhétorique plaintive de l'amour. Cette oscillation entre lyrisme et ironie est caractéristique du *merengue*, où la gravité du sentiment est toujours relativisée par un jeu verbal ludique.

Plusieurs passages font explicitement référence à la danse et à la performance sur scène (« *Suéltala pa' que se defienda ... ella baila sola* » : Lâche-la pour qu'elle se défende ... elle danse seule). Ces interjections, souvent adressées aux musiciens ou aux danseurs, soulignent le caractère participatif du genre.

Le *cuatro* assume un rôle rythmique moteur : il articule le discours rythmique tout en soutenant la ligne vocale. Le dialogue entre instruments et voix renforce la dynamique cyclique de la pièce, chaque retour du refrain ravivant l'élan de la danse.

Cumaná 500 años repose harmoniquement sur le *polo margariteño*, originaire de l'île de Margarita et des régions côtières voisines du nord-est du Venezuela, et dont l'origine remonte à la *romanesca*. La *romanesca* était largement répandue en Espagne, France et Italie du XVI^e au XVIII^e siècle et figure également dans le *Códice Saldívar* sous le titre « *Los Impossibles* ».

La ville de Cumaná, fondée en 1515, se situe sur la côte caraïbe du nord-est du Venezuela, dans l'actuel État de Sucre, et est considérée comme l'une des plus anciennes villes fondées du continent américain. Elle joua très tôt un rôle central dans le réseau colonial reliant l'Espagne au Nouveau Monde. Grâce à sa situation à l'embouchure du Manzanares, Cumaná fut un port et un carrefour culturel majeur, notamment pour les échanges de personnes, de marchandises et de pratiques musicales entre l'Europe et les Caraïbes.

Le texte évoque les galions et les « anciennes traversées » des routes maritimes transatlantiques, tandis que l'expression « nouvelle Andalousie » rappelle les transferts culturels et humains depuis la péninsule Ibérique. La mention des instruments à cordes – guitares, luths et bandolas – place la musique elle-même au cœur du processus de transmission, reliant les pratiques savantes européennes aux traditions populaires locales.

D'autres genres vénézuéliens complètent ce panorama : le *pasaje llanero* (**El Indio**), de caractère plus lyrique et introspectif, ainsi que la *tonada*, forme non dansée, étroitement liée au monde rural et aux cycles du travail.

Tonada de luna llena appartient au genre de la *tonada llanera*, forme vocale emblématique des plaines vénézuéliennes. À l'origine associée aux chants de travail, la *tonada* se caractérise par un tempo lent et une ligne mélodique ample. Dans cette œuvre, Simón Díaz transpose l'esthétique traditionnelle de la *tonada* dans une langue poétique d'une grande beauté. Le texte est structuré en *coplas*, reliées par un refrain incantatoire (« *Luna, luna, luna llena / menguante* » : Lune, lune, lune, pleine / Et décroissante) qui renforce le caractère contemplatif de la pièce.

Les scènes évoquées – le héron sombre luttant contre le courant, la lune observatrice, le faucon menaçant le poulailler – relèvent d'un imaginaire rural profondément enraciné dans le monde des *llanos*. La lune omniprésente incarne à la fois un regard extérieur et le cycle du temps, soulignant l'alternance entre plénitude et déclin. La mélodie laisse une large place à de subtiles libertés rythmiques, conférant à l'œuvre un caractère suspendu et une intensité expressive remarquable. *Tonada de luna llena* compte parmi les œuvres les plus emblématiques de Simón Díaz, figure majeure de la musique vénézuélienne.

Continuités et réinventions

L'intégration d'œuvres issues du répertoire sud-américain des XX^e et XXI^e siècles, telles que *La Diablera* de Hilda Herrera ou *La Lavandera* de Violeta Parra, souligne la permanence de ces héritages musicaux et leur capacité de renouvellement. Ces traditions témoignent d'un continuum dans lequel formes anciennes, pratiques orales et écritures contemporaines dialoguent sans cesse.

La Diablera compte parmi les plus belles chansons de la grande pianiste, compositrice et chanteuse Hilda Herrera. Il s'agit d'une *zamba* argentine, enracinée dans la tradition poétique et musicale du nord-ouest de l'Argentine, une région où la musique populaire est étroitement liée au paysage, au travail rural et à la mémoire sociale. La *zamba*, danse chantée en mesure ternaire modérée, adopte ici un caractère contemplatif et narratif.

Le texte évoque la figure du *diablero*, ouvrier forestier qui abat les arbres à la hache avant de les transporter sur de lourds chariots – les *diablos* – à travers les sentiers escarpés de la jungle. Cette activité, liée à l'exploitation industrielle du bois, a conduit dans plusieurs régions à une déforestation massive, transformant durablement les paysages en zones agricoles et d'élevage. La chanson adopte une perspective profondément humaine et écologique.

La poésie dense d'Antonio Nella Castro repose sur une fusion étroite entre le corps du travailleur et la nature. Les os deviennent des bois précieux (cèdre, chêne, *lapacho*, *guayacán*, *tipa*), le sang se métamorphose en éléments naturels (terre, vent, ombre), et le rythme du travail, le coup des haches, résonne dans la poitrine. Cette métamorphose progressive abolit la frontière entre l'homme, le travail et le paysage.

La présence implicite de la *baguala*, mentionnée dans le texte, renvoie aux plus anciennes traditions vocales andines d'origine précolombienne et approfondit la dimension historique de la pièce.

La dernière strophe introduit une rupture marquante : lorsque la nuit tombe, que le *diablero* s'étend sous un arbre *tala* et lève les yeux vers les étoiles, la logique économique s'efface. « Il ne se rappellera même pas combien il gagne » : la chanson suspend le temps du travail et ouvre un espace intérieur, intime, presque cosmique. Le travail n'y apparaît plus comme une finalité, mais comme une condition de l'existence.

La Lavandera est probablement la dernière composition de Violeta Parra. Au centre de l'œuvre se trouve un geste du quotidien – laver – qui devient ici une métaphore dense de la mémoire, de la perte et de la purification intérieure.

La figure de la lavandière se rend vers un lieu symbolique : le « ruisseau de l'oubli ». L'eau n'y apparaît pas comme un élément purificateur au sens positif, mais comme un espace ambivalent, où la douleur est travaillée sans pouvoir être effacée (« *El amor es una mancha / que no sale sin dolor* » : L'amour est une tache / qui ne s'en va pas sans douleur). Cette affirmation existentielle confère à la chanson sa gravité singulière.

La lune (« *lunita* ») agit comme une figure récurrente d'accompagnement et de témoignage silencieux. Contrairement à de nombreuses chansons populaires, elle n'est pas ici un symbole romantique, mais une présence nécessaire face à la solitude. La supplique de ne pas être abandonnée à l'obscurité confère au refrain une dimension presque liturgique.

À travers ce programme, la musique apparaît comme un espace privilégié de transmission et de transformation. Elle révèle la profondeur historique des échanges entre l'Espagne et les Amériques – du XVI^e siècle jusqu'à nos jours.

CHRISTINA PLUHAR, *Paris, 2025*

J'adresse mes plus sincères remerciements à **Cecilia Bartoli**, en sa qualité de Directrice artistique du **Festival de Pentecôte de Salzburg**, de nous avoir donné l'opportunité de créer ce programme à Salzburg en 2022, et à **Magdalena Grob** pour avoir proposé ce magnifique titre. Je remercie également **Xavier Vandamme**, directeur artistique du **Festival Oude Muziek Utrecht**, de nous avoir invités en 2024 et de m'avoir encouragée à enregistrer ce projet.

Je remercie du fond du cœur **Luciana Mancini** et sa mère, **Rossana Mancini**, pour avoir partagé avec moi leur amour de toute une vie pour ce répertoire. J'adresse également mes plus vifs remerciements à **Luciana Mancini** et **Álvaro Pinto** pour les heures inoubliables passées ensemble dans mon appartement parisien, à expérimenter, explorer et découvrir de la musique.

Mes remerciements particuliers vont à l'artiste d'exception et profondément inspirante **Nina Laisné**, qui a rendu un hommage artistique saisissant à la grande musicienne **Hilda Herrera** à travers son œuvre scénique *Como una baguala oscura* et l'album *La iluminada*. C'est grâce à ces réalisations que j'ai découvert *La Diablera*. Un grand merci pour la partition, la traduction et les précieuses explications. Cette connexion artistique à travers les générations et les continents me touche profondément.

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude au **Festival de Saint-Michel en Thiérache**, à **Jean-Michel Verneiges**, directeur artistique du festival, à **Anne-Marie Bosch**, présidente de *Les Amis de l'Abbaye*, au clergé de l'abbaye, ainsi qu'aux autorités municipales et au maire de Saint-Michel en Thiérache, de nous avoir permis d'enregistrer dans cette abbaye d'une beauté exceptionnelle. Mes remerciements vont également à ADAMA pour la coordination de ce projet.

Je remercie tout particulièrement les bénévoles **Marie-José Durieux, André Meunier, Alain Bruyant, Alex Bruyant, Christine Claeys, Christelle Binet, Claude Trevin, Michèle Trevin, Céline Lacroix, Colette Bernard, Jacques Bernard, Dominique Casiez** et **Carine Hutin**, qui ont accompagné les musiciennes et musiciens tout au long de notre séjour avec une gentillesse, une attention et une disponibilité remarquables. Sans leur engagement, ce projet n'aurait pu voir le jour.

Enfin, mes plus grands remerciements vont aux musiciennes et musiciens exceptionnels qui ont rendu ce projet possible. Au-delà des moments musicaux inoubliables partagés devant les microphones, nous nous retrouvions, après de longues journées de travail, dans la cour de l'abbaye pour célébrer la musique et la vie lors de douces soirées d'été. Entre Chimay et Maroilles, musique, rires et larmes, ce projet fut empli de joie de vivre, de moments magiques et d'une profonde reconnaissance mutuelle.

À travers une musique qui nous relie au-delà du temps et des frontières.



Céline Scheen



Luciana Mancini



Vincenzo Capezuto



Doron Sherwin



Josep Maria Martí Duran



Marie-Domitille Murez



Leonardo Teruggi



Dani Espasa



Francesco Turrissi



David Mayoral



Sergey Saprychev



Álvaro Pinto



Rafael Mejías



Manuel A. Sánchez



Manuel Barreto

LA TORRE DEL ORO

Von Sevilla nach Südamerika

An den Ufern des Flusses Guadalquivir erhebt sich weithin sichtbar das Wahrzeichen Sevillas, der Torre del Oro (Goldturm) mit seinem zwölfeckigen Grundriss. Der Hafen vor dem Torre del Oro war nach der Entdeckung der Neuen Welt Ausgangspunkt der spanischen Galeonen, die nach Südamerika segelten und mit Goldschätzen beladen nach Sevilla zurückkehrten. Sevilla etablierte sich als bedeutender kultureller Knotenpunkt, an dem sich Wissen, Kultur, Musik und Traditionen kreuzten.

Das vorliegende Programm erkundet den musikalischen Austausch zwischen Spanien und den amerikanischen Gebieten des ehemaligen spanischen Weltreichs und stellt das kunstmusikalische Repertoire Spaniens in Beziehung zu mündlich überlieferten Traditionen Südamerikas, die aus den komplexen Prozessen kultureller Vermischung hervorgegangen sind.

Alonso Mudarra und der musikalische Humanismus der spanischen Renaissance

Ausgangspunkt ist einer der bedeutendsten Komponisten der spanischen Renaissance, Alonso Mudarra (ca. 1510–1580). Er wirkte ab 1546 in Sevilla und veröffentlichte dort im selben Jahr sein *Tres libros de música en cifra para vihuela*. Die Sammlung umfasst *Tientos*, Pavanen, Gaillarden, Romanesken, *Villancicos* sowie Sonette in mehreren Sprachen und zählt zu den frühesten Beispielen solistischer Gesänge mit instrumentaler Begleitung. Die Stücke zeugen von kontrapunktischer Raffinesse und zugleich von einer neuen Aufmerksamkeit für Textausdruck. Die vokalen Werke *Claros y frescos ríos*, *La mañana de Sant Juan* und *Si me llaman* illustrieren eine Schreibweise, in der Musik und Dichtung eng miteinander verflochten sind und die instrumentale Begleitung erstmals eine strukturell und expressiv eigenständige Rolle übernimmt.

Santiago de Murcia: zwischen Europa und der Neuen Welt

Santiago de Murcia (1673–1739) zählt zu den wichtigsten spanischen Komponisten für Barockgitarre an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert. In Madrid geboren und Schüler von Francisco Guerau, wurde er 1704 zum *maestro de guitarra* der Königin Maria Luisa Gabriella von Savoyen, Gemahlin Philipps V., ernannt – ein Beleg für seine herausragende Stellung am Hof.

Sein Werk für die fünfsaitige Barockgitarre zeichnet sich durch eine bemerkenswerte Vielfalt an Formen und Stilen aus. Murcia integriert die üblichen spanische Tänze wie Jácara, Canarios und Fandangos ebenso wie Formen kolonialen Ursprungs und zeigt damit ein feines Gespür für die vielfältigen musikalischen Strömungen seiner Zeit. Seine Schreibweise verbindet harmonische Klarheit mit ornamentaler Freiheit und lässt dem Interpreten beträchtlichen Raum für kreative Gestaltung.

Obwohl kein Aufenthalt Murcias in Südamerika belegt ist, zeugt die umfangreiche Überlieferung seiner Werke in mexikanischen Handschriften des 18. Jahrhunderts, insbesondere in dem in León (Guanajuato, Mexiko) aufbewahrten Códice Saldivar von der Verbreitung seiner Musik im kolonialen Raum. Diese Handschrift überliefert ein Repertoire an der Schnittstelle zwischen Kunstmusik und populärer Praxis auf beiden Kontinenten.

Am Ende des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts erfreute sich der Fandango großer Popularität. Giacomo Casanova berichtet, dass der Fandango im 18. Jahrhundert von Paaren getanzte wurde, deren bewusst suggestive Haltungen und Gesten eine Liebesdarstellung nahe an der Ekstase vermittelten. Diese körperlich-expressive Dimension trug wesentlich zum skandalösen Ruf des Tanzes und zu seiner Verbreitung sowohl in volkstümlichen als auch in aristokratischen Kreisen bei. Sie erklärt den stark rhythmischen und repetitiven Charakter der Musik, die als Träger einer sich allmählich steigenden choreografischen und emotionalen Spannung konzipiert ist.

Die handschriftliche Überlieferung von Murcias **Fandango** befindet sich im Códice Saldivar und belegt die frühe Verbreitung des iberischen Repertoires in der Neuen Welt. Musikalisch beruht der Fandango auf einem Ostinato-Bass. Dieser offene Rahmen erlaubt Ornamente, Diminutionen und rhythmische Variationen und erklärt die Langlebigkeit des Genres sowie seine spätere Integration in zahlreiche lateinamerikanische Musiktraditionen.

Im Kontext dieses Programms nimmt der Fandango Murcias eine Scharnierfunktion ein: Er verbindet die spanische Kunstmusik mit Formen mündlicher Traditionen Amerikas und kündigt jene rhythmischen und formalen Dynamiken an, die später im *son* und im *joropo* wiederkehren.

Mexiko: *son jarocho* und *huapango huasteco*

Im heutigen Mexiko bezeichnet „Fandango“ weniger eine einzelne musikalische Form als vielmehr einen kollektiven Aufführungsrahmen, in dem Musik, Tanz, Textimprovisation und soziale Interaktion untrennbar miteinander verbunden sind. Besonders im *son jarocho*, der folkloristischen Musik aus Veracruz an der mexikanischen Golfküste hat sich der Fandango als zentrales Gemeinschaftsritual erhalten und weiterentwickelt.

Im Mittelpunkt steht die *tarima*, eine hölzerne Tanzplattform, auf der die Tänzer:innen durch Zapateado einen wesentlichen Teil der rhythmischen Struktur erzeugen. Gesang, Instrumentalspiel und Tanz treten dabei in einen permanenten Dialog. Die transatlantische, barocke Herkunft ist bis heute hörbar.

In der Region des Golfs von Mexiko entwickelte sich eine zutiefst multiethnische und multikulturelle Gesellschaft, in der europäische schriftliche Traditionen, afrikanische Praktiken und indigene musikalische Erbschaften zusammenwirkten. Regionen wie Veracruz, Oaxaca und Tabasco spielten eine entscheidende Rolle bei der Entstehung des *son jarocho*, eines synkretistischen Stils, der den Ursprung eines reichen lateinamerikanischen Barockrepertoires bildet.

Der *son jarocho* – hier vertreten durch *La Martiniana*, *El Coco*, *La Sirena* und *La Petenera* – beruht auf harmonischen Strukturen iberischen Ursprungs, integriert jedoch eine starke rhythmische, improvisatorische und performative Dimension.

La Martiniana stammt ursprünglich aus dem Bundesstaat Oaxaca und gehört zu den schönsten *sones* des Südens Mexikos. Sie wird hauptsächlich mündlich überliefert und ist Teil einer Tradition, in der Gesang, Tanz und Dichtung eine untrennbare Einheit bilden. Der wunderschöne Text will den Tod überwinden und ein symbolisches Fortleben des geliebten Wesens über die Musik sichern. Die Figur des *lucero de la mañana* („Morgenstern“) verweist auf eine poetische Bildwelt, die in den mesoamerikanischen Kulturen weit verbreitet ist und Musik mit Erneuerung und Wiedergeburt verbindet.

Das Lied zitiert einen weiteren wichtigen *son istmeño*: *La Zandunga* (oder *Sandunga*). Dies wurde während der *Vela zandunga* gesungen, einer der bedeutendsten traditionellen Festlichkeiten des Isthmus von Tehuantepec in Oaxaca. *Velas* sind nächtliche Feste, die Musik, Tanz, Gesang und rituelle Elemente miteinander verbinden und einen zentralen Platz im sozialen und kulturellen Leben der zapotekischen Gemeinschaften einnehmen. Historisch reicht die *Vela zandunga* auf präkoloniale Festtraditionen zurück, die im Laufe der Zeit mit kolonialen und später nationalen Einflüssen verschmolzen. Obwohl *La Zandunga* heute meist auf Spanisch gesungen wird, sind ihre Ursprünge eng mit der zapotekischen Sprache und Ritualpraxis verbunden. Traditionelle Kleidung, Tanzformen und musikalische Praktiken werden nicht museal bewahrt, sondern im Akt des Feierns immer wieder neu belebt. In diesem Sinne verkörpert sie die Lebendigkeit eines Repertoires, das Vergangenheit und Gegenwart miteinander verbindet und Musik als soziales Ritual erfahrbar macht.

La Zandunga wurde in zahlreichen zeitgenössischen künstlerischen Zusammenhängen neu interpretiert, unter anderem im Pixar Film *Coco* (2017). Diese mediale Präsenz zeugt von der Lebendigkeit eines sehr alten Repertoires, das weiterhin tiefgehende kulturelle und identitäre Bedeutungen trägt.

El Coco gehört zum Repertoire des *son jarocho* aus der Region Veracruz. Wie viele Stücke dieser Tradition verbindet es Humor, Respektlosigkeit und eine Vorstellung vom Tod innerhalb eines festlichen Rahmens, der für die Fandangos charakteristisch ist, in denen Gesang, Tanz (*zapateado*) und Musik eine unauflösliche Einheit bilden. Die Figur des *Coco* symbolisiert den Tod und hat ihren Ursprung im Spanien und Portugal des 17. Jahrhunderts, wo sie als Kinderschreckfigur die Kinder einschüchtern sollte. In Lateinamerika trat sie in Resonanz mit mesoamerikanischen Vorstellungen vom Tod, die mit der Welt der Ahnen verbunden sind.

Der Text spielt mit einer besonders bedeutungsvollen symbolischen Umkehrung: Der Tod, welcher eigentlich gekommen ist, um den Sänger zu holen, wird durch die Musik verführt und somit entwaffnet. Der Sänger bringt den Tod zum Tanzen. Dies erinnert stark an die mythologische Vorstellung von der Macht und Magie der Musik, die den Tod überwinden kann. Die performative Dimension des Textes wird durch die Refrains („Coco“) und direkte Anrufungen verstärkt. Diese Elemente fördern die kollektive Beteiligung und verankern das Stück in einem gemeinschaftlichen Raum, in dem die Grenze zwischen Lebenden und Toten symbolisch aufgehoben wird. Die Verweise auf *fandango*, *tarima* und *zapateado* unterstreichen den choreografischen und rituellen Charakter des Werks. Die fortschreitende Zerlegung des Körpers des Todes auf Kopf, Rippen und Knochen entstammt einer karnevalesken Bildwelt, die an Darstellungen des mittelalterlichen Totentanzes in Europa erinnert – allerdings ist der Tod hier nicht Symbol der Vergänglichkeit, sondern Quelle des Scherzens.

Diese burleske Behandlung fügt sich in eine ibero-amerikanische Tradition der Satire des Todes ein, die sowohl in den literarischen *calaveras* als auch in den Feierlichkeiten des *Día de muertos* (Tag der Toten) zu finden ist. *Calaveras* sind satirische Gedichte, welche Spott und Gesellschaftskritik mit dem Bild der allgegenwärtigen, aber nicht furchteinflößenden Todesfigur verbinden. Der Tod wird nicht verdrängt, sondern mit einbezogen: Er tanzt, trinkt, musiziert und nimmt am sozialen Leben teil. Die Musik leugnet den Tod nicht, sondern integriert ihn in eine festliche Sicht auf das Dasein.

Die heutige Popularität von *El Coco*, nicht zuletzt erneuert durch den Film *Coco*, zeugt von der Vitalität dieser Vorstellungen. Weit entfernt von bloßer Folklore illustriert das Stück die Kontinuität eines transatlantischen Imaginariums, in dem sich europäische, afrikanische und indigene Erbschaften innerhalb lebendiger musikalischer Praktiken immer wieder neu zusammensetzen.

La Sirena gehört zum Repertoire des *huapango huasteco*, einer emblematischen Musiktradition der Huasteca-Region, die sich über mehrere Bundesstaaten im Nordosten Mexikos erstreckt (Veracruz, Hidalgo, San Luis Potosí, Tamaulipas und Puebla). Diese Tradition zeichnet sich durch eine intensive Wechselwirkung zwischen Musik, improvisierter Poesie und Tanz aus, die auf einer flexiblen Metrik und einem ständigen Spiel zwischen rhythmischer Spannung und expressiver Freiheit beruht.

Der Text von *La Sirena* greift eine mythologische Figur auf, die in maritimen Kulturen weit verbreitet ist, aus der griechischen Mythologie bestens bekannt ist und hier in das huastekische Imaginarium integriert wird. Die Sirene erscheint als ambivalentes Wesen: verführerisch, aber dazu verdammt, in der Unendlichkeit des Wassers unaufhörlich zu singen.

Die poetische Struktur, die auf strophischen *coplas* mit teilweiser Wiederholung basiert, begünstigt Variation und Improvisation. „Los versos de una cadena“ („einer Reihe von Versen“) verweist zugleich auf die formale Verkettung der Strophen und auf die Idee eines ununterbrochenen Gesangs, wodurch die zyklische Dimension des *huapango* verstärkt wird. Der Bezug auf die „tonada“ („Melodie“) unterstreicht die melodische Verankerung und die Kontinuität des musikalischen Flusses.

La Petenera nimmt eine besondere Stellung innerhalb des mexikanischen Repertoires ein. Sie ist sowohl im *son huasteco* als auch in bestimmten andalusischen und flamencotypischen Traditionen präsent und zeugt von einem komplexen transatlantischen Werdegang, in dem sich poetische Formen, melodische Modelle und symbolische Imaginationen im Laufe der Zirkulationen zwischen Spanien und den Amerikas stetig verändert haben. Harmonisch basiert das Stück auf der spanischen *zarabanda* (Tanzform des Barock).

Die strophischen *coplas* lassen vokale Improvisationen zu, die sich durch unzählige verschiedene Versionen sowie stark voneinander abweichende Melodien und Texte manifestieren. Der Text berichtet von einer rätselhaften weiblichen Figur, die – einer Sirene ähnlich – hinabzieht, „um im tiefen Meer zu leben“. Der Erzähler träumt davon, sie „irgendwo auf der Welt singend wiederzufinden“. Das Refrain „soledad“ verweist auf ihre existenzielle Einsamkeit hin. Besonders bemerkenswert ist die Evokation des Fehlens eines klar bestimmbar Ursprungs: „Quien le puso Petenera“ (Derjenige, der ihr den Namen Petenera gab). Diese metapoetische Frage unterstreicht den schwebenden, anonymen Charakter der mündlichen Tradition, in der Lieder nicht von einem einzelnen Autor begründet, sondern durch kollektive Erinnerung geformt werden.

Im Rahmen des Programms tritt *La Petenera* in Dialog mit anderen Stücken, die vom Imaginarium des Todes, des Meeres und des Überlebens durch den Gesang geprägt sind.

Venezuela: *pajarillo*, *joropo*, *merengue*, *polo margariteño* und *tonada*

Aus dem Dialog zwischen europäischer, barocker Instrumentenbaukunst und lokalen Praktiken in Südamerika gingen Instrumente hervor, die bis heute in der Musik in Verwendung sind und barocke Formen und Stimmungen bis heute beibehalten haben. So ist das *cuatro* ein direkter Nachfahre der spanischen Renaissancegitarre und in der Musik Venezuelas heute allgegenwärtig. Zusammen mit der *arpa llanera*, welche ein direkter Nachfahre der spanischen Renaissanceharfe ist, sowie den *maracas* bildet es das Herzstück des *llanero*-Stils, der Musik der weiten Ebenen der Llanos.

Venezuela verfügt über eine besonders lebendige Musiktradition, welche durch hochvirtuose, polyrhythmische Improvisationen gekennzeichnet ist. Der *pajarillo* (**Pajarito en sol**) ist eine virtuose Form des *joropo* und geht harmonisch auf den barocken *fandango* zurück. Der *joropo llanero* (**El Gavilán, Que me entierren en un arpa**) wird von einer Harfe mit Nylonsaiten gespielt, während der *joropo central* (**Guayabo zarandeano**) von einer Harfe mit Metallsaiten gespielt wird.

Yo vengo regando flores gehört zum Repertoire des venezolanischen *merengue*, einer musikalischen und choreografischen Form, die in mehreren Regionen des Landes verbreitet ist. Nicht zu verwechseln mit dem dominikanischen *merengue*, zeichnet sich der venezolanische *merengue* durch eine asymmetrische Metrik im 5/8-Takt aus, in der ternäre und binäre Gruppierungen alternieren. Diese rhythmische Struktur erzeugt eine besondere Spannung, die den Tanz maßgeblich prägt. Er geht auf europäische und afrikanische Einflüsse zurück.

Das Stück ist um traditionelle *coplas* herum aufgebaut, kurze, autonome Strophen, die durch einen wiederkehrenden Refrain verbunden sind. Der Text entfaltet eine Liebesgeschichte aus der venezolanischen Volkspoesie: auf dem Weg verstreute Blumen, verschenkte Schmuckstücke, ins Meer geworfene Herzen. Diese Bilder wechseln sich mit schelmischen oder provokanten Versen ab, etwa in der *copla* vom Reibstein („pilón“) und dem Mahlstein („piedra de amolar“), in der Humor und Schalk die klagende Liebesrhetorik durchbrechen. Dieses Oszillieren zwischen Lyrik und Ironie ist charakteristisch für den *merengue*, in dem die Ernsthaftigkeit des Gefühls stets durch spielerische Wortakrobatik relativiert wird.

Mehrere Passagen verweisen explizit auf Tanz und Bühnenperformance („Suéltala pa’ que se defienda ... ella baila sola“: Lass sie los, damit sie sich wehrt, ... sie tanzt allein). Diese Zwischenrufe, oft an Musiker oder Tänzer gerichtet, unterstreichen den partizipativen Charakter des Genres.

Das *cuatro* übernimmt die führende rhythmische Rolle. Es artikuliert den rhythmischen Diskurs und trägt zugleich die Gesangslinie. Der Dialog zwischen den Instrumenten und den Stimmen verstärkt die zyklische Dynamik des Stücks, wobei jede Wiederkehr des Refrains den Schwung des Tanzes neu entfacht.

Cumaná 500 años basiert harmonisch auf dem *polo margariteño*, welcher von der Insel Margarita und den benachbarten Küstenregionen im Nordosten Venezuelas stammt und seinen Ursprung in der *romanesca* hat. Die *romanesca* war in Spanien Frankreich und Italien des 16., 17. und 18. Jahrhunderts weit verbreitet und ist auch im Códice Saldívar unter dem Titel „Los Impossibles“ zu finden.

Die Stadt Cumaná wurde 1515 gegründet, liegt an der Karibikküste im Nordosten Venezuelas im heutigen Bundesstaat Sucre und gilt als eine der ältesten gegründeten Städte des amerikanischen Kontinents. Sie spielte früh eine wichtige Rolle im kolonialen Netzwerk zwischen Spanien und der Neuen Welt. Durch ihre Lage an der Mündung des Manzanares war Cumaná ein bedeutender Hafen- und Kulturknotenpunkt, insbesondere für den Austausch von Menschen, Waren und musikalischen Praktiken zwischen Europa und der Karibik.

Der Text verweist auf Galeonen und „einstige Reisen“ der transatlantischen Seerouten, während der Ausdruck „neues Andalusien“ an den kulturellen und menschlichen Transfer von der Iberischen Halbinsel erinnert. Die Erwähnung von Saiteninstrumenten – „Gitarren, Lauten und Bandolas“ – positioniert die Musik selbst als Übertragungsmedium, das europäische Kunstmusikpraktiken mit lokalen volkstümlichen Traditionen verbindet.

Weitere venezolanische Gattungen ergänzen dieses Panorama: der *pasaje llanero* (**El Indio**), lyrischer und introspektiver, sowie die *tonada*, eine nichttänzerische Form, die mit der ländlichen Welt und den Zyklen der Arbeit verbunden ist.

Tonada de luna llena gehört zur Gattung der *tonada llanera*, einer emblematischen vokalen Form der venezolanischen Ebenen. Ursprünglich mit Arbeitsgesängen verbunden, zeichnet sich die *tonada* durch ein langsames Tempo und eine weite Melodielinie aus. In diesem Stück überträgt Simón Díaz die traditionelle Ästhetik der *tonada* in eine poetische Sprache von großer Schönheit. Der Text ist in *coplas* gegliedert, die durch einen beschwörenden Refrain („Luna, luna, luna llena / Menguante“: Mond, Mond, Vollmond / Sichelmond) verbunden sind und den kontemplativen Charakter des Werks verstärken.

Die heraufbeschworenen Bilder wie der dunkle Reiher im Kampf mit der Strömung, der beobachtende Mond und der Habicht, der den Hühnerhof bedroht, entstammen einem ländlichen Imaginarium, das tief in der Welt der *llanos* verwurzelt ist. Der allgegenwärtige Mond verkörpert zugleich den äußeren Blick und den Zyklus der Zeit und betont den Wechsel zwischen Fülle und Abnahme. Die Melodie lässt viel Raum für subtile rhythmische Freiheiten, welche dem Stück einen schwebenden Charakter und eine äußerst expressive Intensität verleiht. Die *Tonada de luna llena* zählt zu den emblematischsten Werken von Simón Díaz, einer der zentralen Figuren der venezolanischen Musik.

Kontinuitäten und Neuerfindungen

Die Einbeziehung von Werken aus dem südamerikanischen Repertoire des 20. und 21. Jahrhunderts wie *La Diablera* von Hilda Herrera oder *La Lavandera* von Violeta Parra unterstreicht die Dauerhaftigkeit dieser musikalischen Erbschaften und ihre Fähigkeit zur Erneuerung. Die musikalischen Traditionen zeugen von einem Kontinuum, in dem alte Formen, mündliche Praktiken und zeitgenössische Schreibweisen in ständigem Dialog stehen.

La Diablera gehört zu den schönsten Liedern der großartigen Pianistin, Komponistin und Sängerin Hilda Herrera und ist eine argentinische *zamba*, die in der poetischen und musikalischen Tradition des Nordwestens Argentiniens verwurzelt ist, einer Region, in der Volksmusik eng mit Landschaft, ländlicher Arbeit und sozialem Gedächtnis verbunden ist. Die *zamba*, ein gesungener Tanz in gemäßigtem Dreiertakt, zeigt hier einen kontemplativen und erzählerischen Charakter.

Der Text evoziert die Figur des *diablero*, eines Waldarbeiters, der Bäume mit der Axt fällt und sie anschließend auf schweren Karren – den *diablos* – über steile Dschungelpfade transportiert. Diese Tätigkeit, verbunden mit der industriellen Holzausbeutung, führte in mehreren Regionen zu massiver Abholzung und verwandelte die Landschaft dauerhaft in Agrar- und Weideflächen. Das Lied nimmt eine zutiefst menschliche und ökologische Perspektive ein.

Die vielschichtige Poesie von Antonio Nella Castro beruht auf einer engen Verschmelzung von Arbeiterkörper und Natur. Die Knochen werden zu kostbaren Hölzern (Zeder- und Eichenholz, Lapacho, Guayacán und Tipa), das Blut verwandelt sich in natürliche Elemente (Erde, Wind und Schatten), und der Rhythmus der Arbeit sowie der Schlag der Äxte, hallt in der Brust wider. Diese fortschreitende Metamorphose löscht die Grenze zwischen Mensch, Arbeit und Landschaft auf.

Die implizite Präsenz der *baguala*, die im Text erwähnt wird, verweist auf die ältesten, andinen Gesangstraditionen präkolumbischen Ursprungs und vertieft die historische Dimension des Stücks.

Die letzte Strophe führt einen markanten Bruch ein: Wenn die Nacht hereinbricht, der *diablero* sich unter einem Tala-Baum ausstreckt und den Blick zu den Sternen richtet, tritt die ökonomische Logik zurück. „Er denkt nicht mehr an seinen Lohn“: Das Lied suspendiert den Arbeitsrhythmus und öffnet einen inneren, intimen, beinahe kosmischen Raum. In diesem Moment wird Arbeit nicht mehr als Zweck, sondern als Bedingung des Daseins erfahrbar.

La Lavandera ist wahrscheinlich die letzte Komposition von Violeta Parra. Im Zentrum steht ein Motiv aus der Alltagswelt – das Waschen –, das hier zu einer dichten Metapher für Erinnerung, Verlust und seelische Reinigung wird.

Die Figur der *lavandera* bewegt sich an einen symbolischen Ort: den „Fluss des Vergessens“. Wasser erscheint dabei nicht als reinigendes Element im positiven Sinn, sondern als ambivalenter Raum, in dem Schmerz bearbeitet, jedoch nicht ausgelöscht werden kann („El amor es una mancha / que no sale sin dolor“: Die Liebe ist ein Fleck, der nicht verschwindet ohne Schmerz). Diese existenzielle Aussage verleiht dem Lied seine besondere Schwere.

Der Mond („lunita“) fungiert als wiederkehrendes Bild von Begleitung und stiller Zeugenschaft. Anders als in vielen volkstümlichen Liedern ist er hier kein romantisches Symbol, sondern ein notwendiges Gegenüber in der Einsamkeit. Die Bitte, nicht im Dunkel gelassen zu werden, verleiht dem Refrain einen beinahe liturgischen Charakter.

Durch dieses Programm erscheint Musik als privilegierter Raum der Übertragung und Transformation. Sie offenbart die historische Tiefe der Austauschprozesse zwischen Spanien und den Amerikas – vom 16. Jahrhundert bis in die Gegenwart.

CHRISTINA PLUHAR, *Paris, 2025*

Ich danke **Cecilia Bartoli** in ihrer Funktion als Künstlerische Leiterin der **Salzburger Festspiele Pfingsten** dafür, dass wir dieses Programm 2022 bei ihrem Festival in Salzburg uraufführen durften sowie **Magdalena Grob** für den Vorschlag des schönen Titels. Ebenso danke ich **Xavier Vandamme**, Künstlerischer Leiter des **Festival Oude Muziek Utrecht**, für die Einladung im Jahr 2024 und für die Anregung, dieses Programm aufzunehmen.

Luciana Mancini und ihrer Mutter, **Rossana Mancini**, danke ich von Herzen dafür, dass sie ihre lebenslange Liebe zu diesem Repertoire mit mir geteilt haben. **Luciana Mancini** und **Álvaro Pinto** danke ich für die unvergesslichen gemeinsamen Stunden in meiner Pariser Wohnung, in denen wir Musik ausprobierten, suchten und fanden.

Mein besonderer Dank gilt der inspirierenden Ausnahmekünstlerin **Nina Laisné**, die der großen Musikerin **Hilda Herrera** mit ihrem Bühnenwerk *Como una baguala oscura* und dem Album *La iluminada* ein eindrucksvolles künstlerisches Denkmal gesetzt hat. Durch diese Arbeiten durfte ich *La Diablera* kennenlernen. Vielen Dank für die Partitur, die Übersetzung und die wertvollen Erläuterungen. Diese künstlerische Verbindung über Generationen und Kontinente hinweg berührt mich zutiefst.

Mein tief empfundener Dank gilt dem **Festival de Saint-Michel en Thiérache** (Frankreich), **Jean-Michel Verneiges**, dem Künstlerischen Leiter des Festivals, **Anne-Marie Bosch**, Präsidentin von *Les Amis de l'Abbaye*, dem Klerus der Abtei sowie der Gemeindeverwaltung und dem Bürgermeister von Saint-Michel en Thiérache, die uns die Aufnahme in dieser außergewöhnlich schönen Abtei ermöglicht haben. Ein besonderer Dank gilt zudem ADAMA für die Koordination dieses Projekts.

Ein ganz besonderer Dank geht an die ehrenamtlichen Helferinnen und Helfer **Marie-José Durieux**, **André Meunier**, **Alain Bruyant**, **Alex Bruyant**, **Christine Claeys**, **Christelle Binet**, **Claude Trevin**, **Michèle Trevin**, **Céline Lacroix**, **Colette Bernard**, **Jacques Bernard**, **Dominique Casiez** und **Carine Hutin**, die die Musikerinnen und Musiker während unseres Aufenthalts mit großer Herzlichkeit, Aufmerksamkeit und Hilfsbereitschaft begleitet haben. Ohne sie wäre dieses Projekt nicht realisierbar gewesen.

Der größte Dank gilt schließlich den außergewöhnlichen Musikerinnen und Musikern, die dieses Projekt möglich gemacht haben. Nicht nur vor dem Mikrofon durften wir gemeinsam unvergessliche musikalische Momente erleben: Nach langen Arbeitstagen versammelten wir uns im Innenhof der Abtei, um an lauen Sommerabenden Musik und Leben zu feiern. Zwischen Chimay und Maroilles, Musik, Lachen und Tränen war dieses Projekt erfüllt von Lebensfreude, magischen Augenblicken und tiefer gegenseitiger Wertschätzung.

Mit Musik, die uns über alle Zeiten und alle Grenzen hinweg verbindet.



Qualvoller Liebesschmerz

*Ich habe einen Liebesschmerz, der mir durch Mark und Bein geht,
wie ein Nagel, den ich nicht entfernen kann.*

Unversehrt bleibt dieser Liebesschmerz
störrisch wie ein brauner Hengst.
Und so sehr ich will, ich kann ihn nicht vergessen –
diesen Schmerz!

Es hängt an einem Fädchen,
mein Herz, mein kleines Herz.
Ich suche Trost bei einem andren Liebesglück,
doch wie mein Lied bleibt er beharrlich.

Es scheint ein ewig währendes Leid zu sein,
doch mehr als Hölle ist es eine Laune,
da ich von der Erinnerung lebe,
ist dieser Schmerz so köstlich!

Ich habe einen Liebesschmerz usw.

Einen Schmerz, den ich mir nicht ausreißen kann,
ob's regnet, donnert oder schneit.
Er ist ein Feuer, das ich nicht löschen kann,
dieser Liebesschmerz!

Schon meine Mutter wusste es,
vom größten bis zum kleinsten,
ist jeder Liebesschmerz ein Labyrinth,
ein Schmerzchen ohne Heilung,

der den vom Fluch Erkrankten
zum Friedhof treiben kann.
Da ich von der Erinnerung lebe,
ist dieser Schmerz so köstlich!

500 Jahre Cumaná

Cumaná, Stimme der Dichter
von außergewöhnlicher Herkunft,
Land des Lichts der Freiheit,
Gesang von Liebe und Reinheit.

In alten Zeiten deinen Ursprung suchend
zwischen Galeonen einstiger Reisen
entstand in deiner Blüte das neue Andalusien,
um deine Stätte mit Versen zu füllen.

Gitarren, Lauten und Bandolas,
zu den schönen Melodien ihrer Saiten
ward der Gesang nicht mehr zu Poesie
in der ruhigen Stille der Wellen.

Jahrhunderte des Kampfs jubeln dir zu, ah!,
feiern deinen Ruhm, glorreicher Sucre,
Quelle der Liebe und Erinnerung
der Völker, die sich lieben.

1 Guayabo zarandeano

*Tengo un guayabo zarandeano
Y es como un clavo que no me quito*

Enterito está el guayabo, gabán
Cerrero como un caballo alazán
Y aunque quiera no lo puedo olvidar
¡Este guayabo!

Va colgando de un hilo
Mi corazón, mi corazoncito
Busco refugio en otro amorcito
Mi gabancito y sigue tu empeño

Esto parece un guayabo eterno
Más que un infierno, esto es un capricho
Y como vivo de su recuerdo
¡El dolor es sabrosito!

Tengo un guayabo zarandeano, etc.

Guayabo que no me puedo arrancar
Ni que llueva ni que truene gabán
Es la llama que no puedo apagar
¡Este guayabo!

Me lo aconsejó mi madre
Que del más grande hasta el más chiquito
Cada guayabo es un laberinto
Un dolorcito que sin remedio

Puede llevar hasta el cementerio
Al que esté enfermo del maleficio
Y como vivo de su recuerdo
¡El dolor es sabrosito!

2 Cumaná 500 años

Cumaná voz de poetas
De un estirpe extraordinaria,
Tierra de luz libertaria
Canto de amor y pureza.

Buscando en el pasado tu alborada
Entre galeones de viejas travesías,
Nació en tu flor la nueva Andalucía
Para llenar de versos tu morada.

Guitarras, laudes y bandolas
Entre sus cuerdas de bellas melodías,
El canto ya no se hizo poesía
En el remanso sereno de las olas.

Siglos de lucha te aclaman,
¡Ay! te aclaman Sucre grandioso en su gloria,
Fuente de amor y memoria
De los pueblos que se aman.

Unforgiving Heartache

*I've got an unforgiving heartache
Running through me like a nail in my soul.*

So mighty this pain is
Running wild like a chestnut horse.
So strong, it won't let me forget
This, my heartache!

Hanging by a thread, my heart goes.
My poor little heart, there it goes.
Seeking shelter in some other love,
It is relentless like my song.

A never-ending sorrow it seems to be
It's as much hell as it is a whim.
And since I live on its memory
This pain is bittersweet!

I've got an unforgiving heartache, etc.

This heartache won't let me go,
Come hail, come rain, come snow.
A forever burning flame inside of me
This, my heartache!

As my mother once said,
"Big or small, it's all the same.
Every heartache is a maze,
Such an incurable pain

Can take a man to his grave;
An unforgiving spell no one can escape."
And since I live on its memory
This pain is bittersweet!

500 Years of Cumaná

Cumaná, voice of poets
Of extraordinary lineage.
Home of freedom's light,
Song of love and purity.

Back in the dawn of your history,
Among galleons of countless journeys,
In your bloom the new Andalusia was born
To fill your land with poetry.

Guitars, lutes and bandolas,
In their strings their melodies vibrate.
Their song was no longer poetry
In the gentle calm of the waves.

Centuries of battles acclaim you, oh!
They acclaim you, glorious Sucre.
Fountain of love and memory
For the peoples bound by your love.

Chagrin d'amour turbulent

*J'ai un chagrin d'amour bien turbulent,
comme une écharde impossible à retirer.*

Ce chagrin est bien déchaîné,
sauvage comme un alean.
Et même si je le voulais, je ne peux pas l'oublier,
ce chagrin d'amour !

Il tient à un fil tout fin,
mon cœur, mon petit cœur.
Je cherche refuge dans une autre amourette,
mais tel mon chant il ne me lâche pas.

Ce chagrin semble être éternel ;
plus qu'un enfer, c'est un caprice,
et comme je vis de son souvenir,
la douleur est bien savoureuse !

J'ai un chagrin d'amour bien turbulent, etc.

Chagrin auquel je ne peux pas m'arracher,
qu'il pleuve ou qu'il tonne ;
c'est la flamme que je ne peux pas éteindre,
ce chagrin d'amour !

Ma mère me l'avait bien dit :
Du plus grand au plus infime,
chaque chagrin d'amour est un labyrinthe,
une petite douleur sans remède.

Il peut envoyer au cimetière
celui qui souffre de ce maléfice,
et comme je vis de son souvenir,
la douleur est bien savoureuse !

Cumaná 500 ans

Cumaná, voix de poètes,
d'une lignée extraordinaire,
terre de lumière libertaire,
chant d'amour et de pureté.

Cherchant dans le passé ton aurore,
parmi des galions d'anciennes traversées,
en ta fleur est née la nouvelle Andalousie
pour remplir de poèmes ta demeure.

Guitares, luths et mandolines,
sur leurs cordes de belles mélodies,
le chant ne se fit plus poésie
dans la sereine quiétude des vagues.

Des siècles de lutte t'acclament, ah !
Acclament ta gloire, ô Sucre grandiose,
source d'amour et de mémoire
des peuples qui s'aiment.

Das Lied vom Holzkarren

Eingehüllt in einen Pfiff
zieht er durch den Wald und glättet die Pfade.
Und seine Knochen werden
zu Zedern, Eichen, Lapachos, Guajakbäumen oder weißen Tipas.

Verwundet von der Landschaft
dröhnen in seiner Brust die Schläge der Äxte.
Und er verbringt die Tage
langsam, schlaff, ausgestreckt über dem Rauch seiner Chala.

*Am Ende, wenn die Nacht anbricht mitten auf seinem Weg
und er sich unter einem Tala-Baum ausstreckt,
blickt der Holzfäller zu den Sternen
und denkt nicht mehr an seinen Lohn.*

Hinauf zur Sierra trägt er
die harte, schweigende Last seiner Fracht,
Sein Blut wird ihm
zu Schatten, Erde, Taube, Hengst, Wind und Lied.

Bruder des Pfades,
der Hund des Mondes leckt seine Fußspuren
und sein Kummer schlummert dahin,
sanft, mager, hingestreckt in einer alten Ecke der Seele.

Am Ende, wenn die Nacht anbricht mitten auf seinem Weg usw.

Ich streue Blumen aus

*Ich komme, um den ganzen Königsweg mit Blumen zu bestreuen,
schenk mir deine Liebe, ich hole dich ab.*

Sie ziehen davon, sie ziehen davon, meine schwarzen Äuglein,
sie ziehen davon, davon und auch ich geh mit ihnen fort.

Ich streue Blumen aus usw.

Der Ring, den du mir gabst am Sonntagmorgen,
zu locker am Finger, doch eng in der Liebe.

Ich streue Blumen aus usw.

Wer sich Reibstein und Mahlstein stiehlt,
ist kein Dieb, sondern ein kräftiger Mann.

Ich streue Blumen aus usw.

Lass sie los, damit sie sich wehrt,
lass sie los, sie tanzt allein.

Ich lass sie los, ich lass sie los,
mal sehen, ob meine Liebste tanzen kann.

Ich streue Blumen aus usw.

Tief auf den Meeresgrund warfst du mein Herz,
hilf mir es suchen, ich sterbe vor Liebe.

Hilf mir, meine Liebste, so hilf mir doch,
hilf mir es suchen, ich sterbe vor Liebe zu dir.

Gitarre, kleine Gitarre, du hast einen Mund zum Erzählen,
doch fehlen dir Augen, um mit mir zu weinen.

Hilf mir, meine Liebste, so hilf mir doch,
hilf mir es suchen, ich sterbe vor Liebe zu dir.

Lass sie los, damit sie sich wehrt,
lass sie los, sie tanzt allein.

Ich lass sie los, ich lass sie los,
mal sehen, ob meine Liebste tanzen kann.

Ich streue Blumen aus usw.

3 La Diablera

Metido en un silbido
Transita por la selva lijando las picadas.
Y los huesos se le hacen
Cedro, roble, lapacho, guayacán o tipa blanca.

Herido de paisaje
Retumban en su pecho los bombos de las hachas.
Y se pasa los días
Lentos, lacios, tendido sobre el humo de su chala.

*Total, cuando haga noche en medio de la huella
Y se eche largo a largo debajo de algún tala,
El diablero mirando las estrellas
Ya ni se acordará de cuanto gana.*

Llevando hasta la sierra
El duro y silencioso rollo de la carga
Se le vuelve la sangre
Sombra, tierra, paloma, garañón, viento y baguala.

Hermano del sendero
El perro de la luna le lame las pisadas
Y dormita su pena
Manso, flaco, tirado en un rincón viejo del alma.

Total, cuando haga noche en medio de la huella, etc.

4 Yo vengo regando flores

*Yo vengo regando flores por todo el camino real,
Regálame tus amores para venirme a buscar.*

Se van, se van, se van, se van, mis ojitos negros,
Se van, se van, se van, se van, yo también me voy con ellos.

Yo vengo regando flores, etc.

La sortija que me diste la mañana del Señor,
Floja me quedó en el dedo y apretada en el amor.

Yo vengo regando flores, etc.

El que se roba un pilón y una piedra de amolar
No se pué llamar ladrón sino guapo pa' cargar

Yo vengo regando flores, etc.

Suéltala pa' que se defienda,
Suéltala que ella baila sola.

La voy a soltar, la voy a soltar,
Pa' ver si mi negra ya sabe bailar.

Yo vengo regando flores, etc.

Allá en el fondo del mar tiraste mi corazón,
Ayúdame a buscar que por ti muero de amor.

Ayúdame mi amorcito, ayúdame por favor
Ayúdame a buscar que por ti muero de amor.

Guitarrita, guitarrita tienes boca para hablar
Los ojos no más te faltan para conmigo llorar.

Ayúdame mi amorcito, ayúdame por favor
Ayúdame a buscar que por ti muero de amor.

Suéltala pa' que se defienda,
Suéltala que ella baila sola.

La voy a soltar, la voy a soltar,
Pa' ver si mi negra ya sabe bailar.

Yo vengo regando flores, etc.

Timber Cart Song

Deeply lost in thought,
He whistles his way through the forest
As his bones turn
Into cedar, oak, lapacho, guayacán and rosewood.

Wounded by the landscape,
Axes like drums echo in his chest,
While his slow and withered days
Fade away like smoke on the wind.

*After all, when the night falls upon the trail
And finds him lying long beneath a tala tree
With the stars above his head,
The lumberjack will forget the wages he's earned.*

As he carries up the mountain
The hard and silent burden of the logs,
His blood starts to turn
Into shadow, earth, wind, a stallion, a dove, and a song.

A brother on the trail
The moon dog licks his footprints.
And his sorrow, docile, gaunt and soft,
Sleeps in a corner of his soul.

After all, when the night falls upon the trail, etc.

I Scatter Flowers

*I come down the royal road, scattering flowers,
Just give me your sweet love, and I'll come for you.*

There they go, there they go, my little dark eyes,
There they go, there they go, and I go with them.

I come down the royal road, etc.

The ring you gave me on the Lord's day
is loose on my finger, yet tight in my heart.

I come down the royal road, etc.

If someone steals a grinder and millstone,
he's no thief, but a strapping lad for carrying them.

I come down the royal road, etc.

Let her go so she fends off the suitors,
Let her go, she'll dance by herself.

I'll let her go, yes, I'll let her go.
I want to see if my love has learned how to dance.

I come down the royal road, etc.

You've dropped my heart into the depths of the sea,
Won't you help me get it back, because I'm dying of love for you.

Help me, my love, help me please
Won't you help me get it back, because I'm dying of love for you.

Oh, my beloved guitar, your mouth always gives me advice
I only wish you had eyes so that we both could cry.

Help me, my love, help me please
Won't you help me get it back, because I'm dying of love for you.

Let her go so she fends off the suitors,
Let her go, she'll dance by herself.

I'll let her go, yes, I'll let her go.
I want to see if my love has learned how to dance.

I come down the royal road, etc.

Le Chant du char à bois

S'étant fait sifflement,
il traverse la forêt, lissant les sentiers.
Et ses os deviennent
du cèdre, du chêne, du *lapacho*, du *guayacán* ou de la *tipa* blanche.

Blessé de paysage,
dans sa poitrine résonnent les coups de hache.
Et il passe ses jours
lents, las, allongé sur la fumée de sa sèche.

*En somme, quand la nuit tombera au milieu de la trace
et qu'il s'allongera de tout son long sous quelque micocoulier,
le bûcheron qui contemple les étoiles
ne se rappellera même pas combien il gagne.*

Quand il rapporte à la sierra
le tronc dur et silencieux de sa charge,
son sang devient
ombre, terre, colombe, étalon, vent et chanson.

Frère du sentier,
le chien de la lune lèche les traces de ses pas
et apaise sa peine,
docile, émâcié, couché dans un vieux recoin de son âme.

En somme, quand la nuit tombera au milieu de la trace, etc.

Je passe et je sème des fleurs

*Je passe et je sème des fleurs tout le long du chemin royal,
offre-moi ton amour pour que je vienne te chercher.*

Ils s'en vont, ils s'en vont, mes petits yeux noirs,
ils s'en vont, ils s'en vont, et moi aussi je m'en vais avec eux.

Je passe et je sème des fleurs, etc.

L'anneau que tu m'as donné dimanche matin
était trop large pour mon doigt mais serré dans mon cœur.

Je passe et je sème des fleurs, etc.

Celui qui vole un gros mortier et une pierre à aiguiser,
plutôt que de le traiter de voleur, on peut admirer sa force.

Je passe et je sème des fleurs, etc.

Lâche-la pour qu'elle se défende,
lâche-la, elle préfère danser seule.

Je vais la lâcher, je vais la lâcher,
pour voir si mon amour sait danser.

Je passe et je sème des fleurs, etc.

Tout au fond de la mer tu as jeté mon cœur,
aide-moi à le chercher, car je meurs d'amour pour toi.

Aide-moi, mon petit chéri, aide-moi je t'en prie,
Aide-moi à le chercher, car je meurs d'amour pour toi.

Petite guitare, petite guitare, tu as une bouche pour parler,
il ne te manque que les yeux pour pleurer avec moi.

Aide-moi, mon petit chéri, aide-moi je t'en prie,
Aide-moi à le chercher, car je meurs d'amour pour toi.

Lâche-la pour qu'elle se défende,
lâche-la, elle préfère danser seule.

Je vais la lâcher, je vais la lâcher,
pour voir si mon amour sait danser.

Je passe et je sème des fleurs, etc.

Begrabt mich in einer Harfe

Begrabt mich in einer Harfe,
wenn ich morgen sterbe.
Und dass darauf
ein Cuatro und Maracas
mein Grab kennzeichnen sollen
am Ufer des Arauca.

Ohne Schatten des Palo de Agua
will ich ein sonniges Grab,
damit die Sonnenstrahlen
mich verbrennen, bis nichts mehr bleibt
und ich will spüren
wie über mir die Herden zieh'n.

Begrabt mich in einer Harfe,
lasst die Copleiros für mich singen,
pflanz mir Schöllkraut
aus sumpfigem Gewässer.
Denn die Blüte der Savanne
ist das Symbol des Llaneros.

Die Sirene

Ich fuhr auf hoher See dahin und hörte eine Sirene singen
und ich lauschte einer Reihe von Versen,
einer Reihe von Versen, die sie ohne Ende sang.

Ich bin die verzauberte Sirene, Gott hat es so bestimmt.
Durch ihn ward ich geopfert, darum bin ich nun hier.
Darum bin ich nun hier, in der Unendlichkeit des Meeres.

In der Unendlichkeit des Meeres waren meine Gemächer.
Mir gehen die Verse meiner Lieder niemals aus.
Die Verse meiner Lieder, die ich in dieser Weise singe.

La Martiniana

Mädchen, wenn ich sterbe,
weine nicht an meinem Grab.
Sing mir einen schönen Son, ay, mamá!
Sing mir „La Sandunga“.

*Weine nicht um mich, nein,
denn wenn du weinst, muss ich leiden.
Doch wenn du singst,
lebe ich fort und sterbe nie.*

Mein Morgenstern,
sing mir „La Martiniana“, ay, mamá!
den König aller Sones,
der einem das Herzen zerreißt.

Weine nicht um mich, nein usw.

Willst du, dass ich an dich denke,
dass ich dich nicht vergesse,
sing tief empfundne Sones, ay, mamá!
Musik, die niemals stirbt.

Weine nicht um mich, nein usw.

Der Coco

Der Coco kam, mir zu verkünden,
dass die Todesfrau mich sucht.
Dass die Todesfrau mich sucht,
kam der Coco mir verkünden.

5 Que me entierren en un arpa

Que me entierren en un arpa
Mañana cuando yo muera
Y que en la parte de afuera
Un cuatro y unas maracas
Queden marcando mi tumba
en riberas de la Arauca.

Sin sombras del palo de agua
Quiero una tumba soleada
Y que los rayos del sol
Me quemem sin dejar nada
Y sentir sobre mi pecho
El paso de las manadas.

Que me entierren en un arpa
Que me canten los copleiros
Que me siembren celedonias
Nacidas en el estero
Porque es la flor sabanera
Símbolo del lar llanero.

6 La Sirena

Navegando en alta mar, oí cantar una sirena
Y yo me puse a escuchar los versos de una cadena
Los versos de una cadena que cantaba sin cesar

Soy la sirena encantada porque Dios lo decretó
Por Él fue sacrificada, por eso me encuentro yo
Por eso me encuentro yo, en la inmensidad del agua

En la inmensidad del agua, fueron mis habitaciones
A mí nunca se me acaban los versos de mis canciones
Los versos de mis canciones que canto en esta tonada

7 La Martiniana

Niña, cuando yo muera
No llores sobre mi tumba
Cántame un lindo son, ¡ay, mamá!
Cántame “La Sandunga”

*No me llores, no
Porque si lloras, yo peno
En cambio, si tú me cantas
Yo siempre vivo y nunca muero*

Lucero de la mañana
Reina de todos los sones
Canta “La Martiniana”, ¡ay, mamá!
Que rompa los corazones

No me llores, no, etc.

Si quieres que te recuerde
Si quieres que no te olvide
Canta sones del alma, ¡ay, mamá!
Música que no muere

No me llores, no, etc.

8 El Coco

El coco vino a decirme
Que la muerte me buscó
Que la muerte me buscó,
El coco vino a decirme

Bury Me in a Harp

Bury me in a harp
Tomorrow when I die.
Just put a cuatro and some maracas
At the head of my grave
Marking my resting place
On the banks of the Arauca River.

Unshaded by the palo de agua tree,
Mine will be a sunlit grave.
Let the rays of the sun
Burn me until nothing's left
And let the pounding of the herds
Resound upon my chest.

Bury me in a harp,
Let the folk singers raise their verses.
Plant celandines from the wetlands
to bloom upon my grave,
For the flower of the savanna
Is the symbol of the plainsman's home.

The Mermaid

As I was sailing on the open sea, I heard a mermaid sing.
And I stopped to listen closely to her endless stream of verses,
The never-ending verses she would never cease to sing.

I'm the damned mermaid, cursed by God himself.
I'm God's sacrifice and this is my fate.
That's why I roam the immensity of these waters.

My home is the vastness of the sea,
Vast as my songs, which are always full of verses.
Full of the verses that I'm singing in this tune.

La Martiniana

Girl, when I die,
Don't weep upon my grave.
Sing me a lovely *son*, oh dear!
Sing me “La Sandunga”.

*Don't weep for me, no.
I'll suffer if you do.
But if you sing to me,
I will never be dead.*

Morning star,
Sing your heart-rending song, oh dear!
The king of all *sones*,
Sing me “La Martiniana”.

Don't weep for me, no, etc.

If you wish me to remember you,
If you don't want me to forget you,
Sing me a *son* from your soul, oh dear!
Music that never dies.

Don't weep for me, no, etc.

The Bogeyman

The bogeyman came to tell me
That death was looking for me.
That death was looking for me
That's what he said.

Que l'on m'enterre dans une harpe

Que l'on m'enterre dans une harpe
demain quand je mourrai,
Et qu'à l'extérieur,
un *cuatro* et des *maracas*
marquent l'emplacement de ma tombe
sur les rives de l'Arauca.

Sans l'ombre d'un *palo de agua*,
je veux une tombe ensoleillée
et que les rayons du soleil
me consomment sans rien laisser,
et que sur ma poitrine,
je sente passer les troupeaux.

Que l'on m'enterre dans une harpe,
Que les chanteurs de coplas me chantent,
Que l'on sème pour moi des chélidoïnes
nées dans l'estuaire.
Car la fleur des savanes
est le symbole du llanero.

La Sirène

Naviguant en haute mer, j'entendis chanter une sirène
et je me mis à écouter les vers d'une chaîne,
les vers d'une chaîne qu'elle chantait sans relâche.

Je suis la sirène enchantée car Dieu l'a ainsi décrété.
Par Lui je fus sacrifiée, c'est pourquoi je me trouve,
c'est pourquoi je me trouve dans l'immensité de l'eau.

C'est dans l'immensité de l'eau que j'ai demeuré,
et les vers de mes chansons ne s'achèvent jamais,
les vers des chansons que je chante sur cet air.

La Martiniana

Petite, quand je mourrai,
ne pleure pas sur ma tombe.
Chante-moi un beau *son*, ay, mamá !
Chante-moi « La Sandunga ».

*Ne me pleure pas, non.
Car si tu pleures, j'ai de la peine,
mais si tu me chantes, je vis éternellement,
je ne meurs jamais.*

Astre du matin,
chante « La Martiniana », ay, mamá !,
roi de tous les *sones*,
qui brise tous les cœurs.

Ne me pleure pas, non, etc.

Si tu veux que je me souvienn de toi,
si tu ne veux pas que je t'oublie,
chante des *sones* venus de l'âme, ay, mamá !
de la musique qui jamais ne meurt.

Ne me pleure pas, non, etc.

Le Coco

Le Coco est venu me dire
que la mort me cherchait.
Que la mort me cherchait,
le Coco est venu me dire.

Ich antwortete lächelnd,
dass sie mich singend vorgefunden hat,
mit Harfe und Jarana
und sich in mich verliebt hat.

(Coco)
Ich sang für sie bei Nacht, (Coco)
ich sang für sie bei Tag, (Coco)
Verdammte Parze, (Coco)
wie sie sich bewegte! (Coco)

Sie tanzte die Bamba (Coco)
und auch den Colás, (Coco)
und schließlich den Morena. (Coco)
Ay, nur so, nur so, (Coco)

Die Kahle sang, (Coco)
trank Mezcal dazu, (Coco)
um sich aufzuheitern (Coco)
bei ihrem Begräbnis. (Coco)

Sie fand den Schädel wieder, (Coco)
auch die Rippen, (Coco)
die Knochen entglitten ihr (Coco)
unter dem Knie. (Coco)

Ihr ganzes Gerippe (Coco)
zerfiel klappernd, (Coco)
und mit diesem Coco (Coco)
erlag der Tod. (Coco)

Die Todesfrau klagt und weint,
doch ich wehre sie ab.
Und ich wehre sie ab:
Die Todesfrau klagt und weint.

Denn ihre Stunde ist vorbei,
mich zum Friedhof zu führen.
Mich zum Friedhof zu führen
ihre Stunde ist vorbei.

(Coco)
Komm schon, Catrina-Schädel, (Coco)
komm tanzen, (Coco)
steig auf die Bühne, (Coco)
zum Fandango. (Coco)

Hol deinen Fächer hervor, (Coco)
deinen Schal, (Coco)
dann werden die Toten (Coco)
fröhlich tanzen. (Coco)

Tanze den Torito, (Coco)
lass deine Schühchen tanzen, (Coco)
schon hör ich (Coco)
wie sie klappern. (Coco)

Und auf dem Friedhof (Coco)
wird es hallen, (Coco)
in jenem Grab (Coco)
bis in die Ewigkeit. (Coco)

Kann nicht mehr trinken, (Coco)
kann nicht mehr essen, (Coco)
denn die Knochenfrau, (Coco)
macht mich halb verrückt. (Coco)

Y yo le dije sonriendo
Que cantando me encontré
Con el arpa y la jarana
Y de mí se enamoró

(Coco)
Le canté de noche (coco)
Le canté de día (coco)
Condenada parca (coco)
Como se movía (coco)

Bailaba la bamba (coco)
También el colás (coco)
Siguió la morena (coco)
Ay, nomá', nomá' (coco)

Cantó la pelona (coco)
Y tomó mezcal (coco)
Pa' ponerse alegre (coco)
En su funeral (coco)

Halló la cabeza (coco)
También la costilla (coco)
Los huesos se fueron (coco)
Bajo la rodilla (coco)

Todo su esqueleto (coco)
Se desbarató (coco)
Y con este coco (coco)
La muerte murió (coco)

La muerte gimiendo llora
Y yo le digo que no
Y yo le digo que no,
La muerte gimiendo llora

Pues se le pasó la hora
De llevarme pa'l panteón
De llevarme pa'l panteón,
Pues se le pasó la hora

(Coco)
Ándale Catrina (coco)
Vente ya a bailar (coco)
Sube a la tarima (coco)
Para fandanguear (coco)

Saca tu abanico (coco)
Saca tu rebozo (coco)
Que ya los difuntos (coco)
Bailarán con gozo (coco)

Toma tu torito (coco)
Vente a zapatear (coco)
Ya tus zapatitos (coco)
Oigo repicar (coco)

En el campo santo (coco)
Fuerte ha de sonar (coco)
En aquella tumba (coco)
A la eternidad (coco)

Porque ya no bebo (coco)
Ni ceno tampoco (coco)
Porque la huesuda (coco)
Me trae medio loco (coco)

Smiling, I replied
That she'd found me singing
With a harp and a jarana
And then, she fell for me.

(Bogeyman)
I sang to her at night, (bogeyman)
And during the day, (bogeyman)
Damned be that reaper, (bogeyman)
How she boogied! (bogeyman)

She danced "La Bamba" (bogeyman)
And also "El Colás" (bogeyman)
And finally "La Morena" (bogeyman)
Oh man, oh man, (bogeyman)

The hairless lady sang (bogeyman)
And she drank mezcal (bogeyman)
Just to feel a bit jolly (bogeyman)
At her funeral. (bogeyman)

She recovered her head (bogeyman)
And also her ribs. (bogeyman)
Her bones slid (bogeyman)
From under her knees. (bogeyman)

Her whole skeleton (bogeyman)
Had fallen apart, (bogeyman)
And with this bit of music, (bogeyman)
Death herself died. (bogeyman)

Death weeps and cries,
But I say no.
I tell her no,
And Death weeps and cries,

Because she's too late
To take me with her.
To take me with her
She's run out of time.

(Bogeyman)
Come on, Lady Death (bogeyman)
Come, dance with me. (bogeyman)
Hop onto the podium (bogeyman)
To dance a fandango. (bogeyman)

Take out your fan (bogeyman)
And show me your shawl. (bogeyman)
Let's invite the departed (bogeyman)
To have fun with us. (bogeyman)

Dance the torito, (bogeyman)
Show me how you stomp. (bogeyman)
I can already hear, (bogeyman)
How they rattle. (bogeyman)

Their stomping will echo (bogeyman)
Across the graveyard, (bogeyman)
From this earthly plane (bogeyman)
To the afterlife. (bogeyman)

I no longer drink, (bogeyman)
Nor do I eat (bogeyman)
For the Bony Lady (bogeyman)
Has driven me half mad. (bogeyman)

Et je lui ai répondu en souriant
qu'elle m'avait trouvé en train de chanter,
avec ma harpe et ma guitare,
et qu'elle était tombée amoureuse de moi.

(Coco)
J'ai chanté pour elle de nuit, (Coco)
j'ai chanté pour elle de jour. (Coco)
Maudite Faucheuse, (Coco)
comme elle se trémoussait ! (Coco)

Elle dansait la *Bamba* (Coco)
et aussi le *Colás*. (Coco)
Puis elle a dansé la *Morena*. (Coco)
Ah, regardez ça, regardez ça. (Coco)

a chanté la chauve. (Coco)
Et elle a bu du mezcal (Coco)
pour se mettre en joie (Coco)
à son enterrement. (Coco)

Elle a trouvé la tête (Coco)
et aussi la côte. (Coco)
Ses os sont tombés (Coco)
sous ses genoux ; (Coco)

tout son squelette (Coco)
s'est démantelé. (Coco)
Et avec ce Coco, (Coco)
la mort est morte. (Coco)

La mort pleure et gémit,
et moi je lui dis « non ».
Moi je lui dis « non »,
Et la mort pleure et gémit.

Car son heure est passée
pour m'emmener au cimetière.
Pour m'emmener au cimetière,
Oui, son heure est passée.

(Coco)
Allez, Crâne Catrina, (Coco)
viens donc danser. (Coco)
Monte sur l'estrade (Coco)
pour festoyer.

Sors ton éventail, (Coco)
arbore ta mantille. (Coco)
Ainsi les défunts (Coco)
danseront tout joyeux. (Coco)

Danse le *torito*, (Coco)
viens taper des pieds. (Coco)
J'entends déjà résonner (Coco)
tes petits souliers (Coco)

Dans le cimetière (Coco)
il faut que ça tonitru. (Coco)
Dans cette tombe (Coco)
vers l'éternité (Coco)

Car je ne bois plus (Coco)
et ne dîne pas non plus. (Coco)
Car la Décharnée (Coco)
m'a rendu à moitié fou. (Coco)

Die Wäscherin

Hier gehe ich mit meinem Korb
voll Traurigkeit zum Waschen
zum Fluss des Vergessens.
Lasst mich, lasst mich vorüber.

*Mond, lieber Mond,
lass mich nicht ohne dein Licht.*

Deine Liebe war der Schall,
der uns beide umhüllte.
Eines Morgens hast du ihn befleckt,
als du mir Lebewohl sagtest.

Mond, lieber Mond usw.

In der Strömung des Flusses
will ich mit Eifer den Schandfleck auswaschen,
den dein Abschied
auf meinem Tuch hinterließ.

Mond, lieber Mond usw.

Ich bin die traurige Wäscherin,
die ihren Traum auswäscht.
Die Liebe ist ein Fleck,
der nicht verschwindet ohne Schmerz.

Mond, lieber Mond usw.

Der Falke

Ay, wenn man Falken essen könnte,
ay, fressen, wie man Vieh verzehrt,
hätte ich längst einen Buntfalken gedrückt.

*Falke (pío, pío, pío) (der kreischt, kreischt, kreischt)
Falke (tao, tao, tao) (der flattert, flattert, flattert)
Falke mit gelbem Schnabel,
Falke mit rosigem Schnabel.*

Dieser Turmfalke, der Kleine,
ay, zierlich, klein und so flink,
schwingt sich empor, um die Taube zu jagen.

Falke (pío, pío, pío), usw.

Bootsmann vom Arauca,
vom Arauca-Fluss, bring mich ans andere Ufer,
der Buntfalke stellt mir nach.

Falke (pío, pío, pío), usw.

Am steilen Ufer des Apure,
ay, des Apure, seufzte ein Falke,
und im Seufzen sprach er: Mädchen aus Camaguán.

Falke (pío, pío, pío), usw.

Klare, frische Ströme

Klare, frische Ströme,
die ihr sanft dahinfließt,
eurem natürlichen Lauf folgend.

Meine einsamen Berge,
die ihr ständig
in trauriger Einsamkeit steht.

9 La Lavandera

Aquí voy con mi canasto
De tristezas a lavar
Al estero del olvido
Dejen, déjenme pasar

*Lunita, luna
No me dejes de alumbrar*

Tu cariño era el rebozo
Y nos abrigó a los dos
Lo manchaste una mañana
Cuando me dijiste adiós

Lunita, luna, etc.

En la corriente del río
He de lavar con ardor
La mancha de tu partida
Que en mi pañuelo dejó

Lunita, luna, etc.

Soy la triste lavandera
Que va a lavar su ilusión
El amor es una mancha
Que no sale sin dolor

Lunita, luna, etc.

10 El Gavilán

Ay, si el gavilán se comiera
Ay, se comiera, como se come al gana'o
Yo ya me hubiera comido un gavilán colora'o

*Gavilán (Que pío, pío, pío)
Gavilán (Que tao, tao, tao)
Gavilán pico amarillo
Gavilán pico rosa'o*

Ese gavilán primito
Ay, primito, pequeño y gran volador
Que se remonta en lo alto para mirar el pichón

Gavilán (Que pío, pío, pío), etc.

Canoero del río Arauca
Del río Arauca, pásame pa'l otro la'o
Que me viene persiguiendo el gavilán colora'o

Gavilán (Que pío, pío, pío), etc.

En la barranca de Apure
Ay, de Apure, suspiraba un gavilán
Y en el suspiro decía: muchacha de Camaguán

Gavilán (Que pío, pío, pío), etc.

12 Claros y frescos ríos

Claros y frescos ríos
Que mansamente vais
Siguiendo vuestro natural camino;

Desiertos montes míos,
Que en un estado estáis
De soledad muy triste de contino;

The Laundress

Here I go, with a basket full of sorrows
Down to the river of oblivion
To wash my pain away.
Please, let me through.

*Oh moon, my dear moon,
Never take your light away.*

Your love was like a shawl
That would always keep us warm,
But you stained it one morning,
When you said goodbye and left.

Oh moon, my dear moon, etc.

I'll go down to the river
And I'll fervently wash
The stain that your departure
Has left on my cloth.

Oh moon, my dear moon, etc.

I'm the sorrowful laundress,
Who washes her dreams away.
Love is a stain
That only pain can cleanse.

Oh moon, my dear moon, etc.

The Hawk

Ah, if hawks could be eaten,
If only they could be eaten like cattle,
I'd have already eaten a red-tailed hawk.

*Hawk (goes screech, screech, screech)
Hawk (goes flap, flap, flap)
Yellow-beaked hawk,
Pink-beaked hawk.*

See that kestrel
Oh, the kestrel, look at that flying little thing.
He hovers in the sky to spot his prey.

Hawk (goes screech, screech, screech), etc.

Boatman of the Arauca River,
Take me to the other side,
For this red-tailed hawk won't leave me alone.

Hawk (goes screech, screech, screech), etc.

On the riverbank of the Apure River
Oh in Apure, a hawk sighed.
And as he sighed he whispered, "Girl from Camaguán".

Hawk (goes screech, screech, screech), etc.

Clear and Gentle Rivers

Clear and gentle rivers,
Softly flowing forever
Down your natural path.

My desolate hills,
Enduring for eternity
In perpetual, sorrowful solitude.

La Lavandière

Me voilà, avec mon panier
de tristesses à laver
au ruisseau de l'oubli.
Laissez-moi, laissez-moi donc passer.

*Petite lune, lune,
n'arrête pas de m'éclairer.*

Ta tendresse était la mantille
qui nous abritait tous les deux.
Tu l'as tachée un matin
quand tu m'as dit adieu.

Petite lune, lune, etc.

Dans le courant du fleuve
il faut que je lave vigoureusement
la tache que ton départ
a laissée sur mon mouchoir.

Petite lune, lune, etc.

Je suis la triste lavandière
qui va laver ses rêves.
L'amour est une tache
qui ne s'en va pas sans douleur.

Petite lune, lune, etc.

Le Faucon

Ah, si le faucon se mangeait !
Ah, s'il se mangeait comme il mange le bétail !
j'aurais déjà mangé un faucon roux !

*Faucon (Et cui, cui, cui)
Faucon (Et croa, croa, croa)
Faucon bec jaune,
Faucon bec rose.*

Cette crécerelle,
ah, crécerelle, petit et si voleur.
qui s'envole tout là-haut pour mieux voir le pigeonneau.

Faucon (Et cui, cui, cui), etc.

Batelier du fleuve Arauca,
du fleuve Arauca, fais-moi passer sur l'autre rive.
car le faucon roux me poursuit.

Faucon (Et cui, cui, cui), etc.

Sur les berges de l'Apure,
ah, de l'Apure, soupirait un faucon.
Et en soupirant il disait : jolie fille de Camaguán.

Faucon (Et cui, cui, cui), etc.

Clares et fraîches rivières

Clares et fraîches rivières
qui coulez paisiblement
en suivant votre voie naturelle ;

ô mes montagnes désertes,
qui vous trouvez constamment
dans une bien triste solitude ;

Vögel, bestimmt
zum ewigen Singen;
Bäume, die ihr lebt
und schließlich stirbt,
mal Zeit verlierend, mal gewinnend;
Hört, alle gemeinsam,
meine bittere, heisere und schmerzgefüllte Stimme.

Petenera

Ein Mädchen ging fort,
um im tiefen Meer zu leben.
Doch gestern träumte ich,
irgendwo auf der Welt
sie singend wiederzufinden.

Ay, einsame Einsamkeit!
Ach, könnte sie sich doch verwandeln
in eine Anona-Frucht,
dass ich sie essen könnte,
so reif und prall,
dass sie vom Baum herabfällt.

Wer sie „Petenera“ nannte,
der hat sie falsch getauft.
Hätte man sie doch Muse
meines Gesangs genannt,
sie würde in meinem Herzen leben.

Ay, einsame Einsamkeit!
Einsamkeit, könnte man aus ihr
doch eine Schaukel machen,
Ay! einsame Einsamkeit!
Könnte sie doch eine Schaukel sein,
damit ich mit ihr schaukeln kann.

Am Morgen des Johannistags

Am Morgen des Johannistags,
wenn der Tag anbricht,
feiern die Mauren ein großes Fest
in der Ebene von Granada.

Ihre Pferde im Kreise wendend
kämpfen sie mit ihren Lanzen,
prächtigt geschmückt mit Wimpeln,
gestickt von ihren Geliebten,
gehüllt in prächtige Aljuben,
gefertigt aus Gold und Seide.

Der Maure, der eine Liebste hat,
lässt sich deutlich erkennen,
der Maure, der keine hat,
bemüht sich, eine zu finden.

Die maurischen Damen betrachtend
von den Türmen der Alhambra.
Unter ihnen waren zwei
von Liebe tief verletzt.
Die eine heißt Jarifa,
die andere heißt Fatima.

Aves, en quien hay tino
De estar siempre cantando;
Árboles que vivís,
Y al fin también morís,
Perdiendo a veces tiempos y ganando;
Oídme, oídme juntamente,
Mi voz amarga, ronca y tan doliente.

13 La Petenera

Una doncella se fue
A vivir al mar profundo.
Pero antenoche soñé
Que en algún lugar del mundo
Cantando la encontraré.

¡Ay solita soledad!
Soledad de que yo quisiera
Que usted se volviera anona
Pa' que yo me la comiera
Madurita ay madurona
Que el palo se cayera.

Quien le puso Petenera
No la supo bautizar.
Le hubieran puesto siquiera
La musa de mi cantar
Y en mi corazón viviera.

¡Ay solita soledad!
Soledad de que yo quisiera
Que se formara un columpio
¡Ay! solita ya lo ves
Que se formara un columpio
Para que yo me meciera.

14 La mañana de Sant Juan

La mañana de Sant Juan
Al tiempo que alboreaba,
Gran fiesta hacen los moros,
Por la vega de Granada.

Revolviendo sus caballos,
Jugando van de las lanzas,
Ricos pendones en ellas,
Labrados por sus amadas,
Ricas aljubas vestidas,
De oro y seda labradas.

El moro que amores tiene,
Allí bien se señalaba,
Y el moro que no los tiene,
De tenerlos procuraba.

Mirando las damas moras
Desde las torres de Alhambra,
Entre las cuales había
Dos de amor muy lastimadas.
La una se llama Jarifa,
La otra Fátima se llama.

Birds, honing the art
Of endless song
Trees that live
And also die
Some gaining and some losing time.
Listen to me, listen all together
To my voice so bitter, hoarse and full of grief.

Petenera

A maiden once set out
To dwell beneath the sea.
But just last night I dreamed
That I would find her singing
In some corner of the world.

Oh this awful loneliness,
This loneliness makes me wish
She'd turn into a fruit,
Then, I could savour her whole
A sweet, ripe custard apple
Fallen from a tree.

What a mistake they made
By naming her Petenera.
If only they'd called her
"The Muse of My Art",
She would live forever in my heart.

Oh this awful loneliness,
This loneliness makes me wish
She'd turn into a swing,
Oh this awful loneliness,
If she were a swing
She could gently sway my sorrow away.

Saint John's Day

On Saint John's Day,
At the break of dawn,
The Moors hold a great celebration
In the valley of Granada.

Turning their horses round
They tilt at lances,
Upon them luxurious banners
Stitched by their lovers.
The riders wear elegant tunics
Woven from gold and silk.

The Moor blessed with love
Gracefully stands out among the crowd,
But he who is yet to find it
Knows that his moment has come.

From the towers of the Alhambra
He gazes upon the Moorish ladies,
Among whom were two
Whose hearts were shattered in grief.
One of them was Jarifa,
The other, Fatima.

oiseaux, en qui réside l'art
de chanter sans arrêt ;
arbres qui vivent,
et qui à la fin mouroez aussi,
perdant parfois du temps et en gagnant ;
écoutez-moi, écoutez tous
ma voix amère, rauque et si dolente.

Petenera

Une donzelle s'en est allée
vivre sous la mer profonde.
Mais la nuit passée j'ai rêvé
qu'en quelque endroit du monde,
je la trouverai, chantant.

Ah, solitude toute seule !
Solitude qui me fait souhaiter
qu'elle devienne une anone
afin que je la mange ;
toute mûre, oui bien mûre
pour que tombe le pédoncule.

Celui qui t'a nommée Petenera
n'a pas su te baptiser.
On aurait plutôt dû t'appeler
la muse de mon chant
et tu vivrais dans mon cœur.

Ah, solitude toute seule !
Solitude qui me fait souhaiter
qu'elle devienne une balançoire.
Ah, toute seule, tu le vois.
Qu'elle devienne une balançoire
pour que je m'y berce.

Le Matin de la Saint-Jean

Le matin de la Saint-Jean,
au lever de l'aube,
les maures font grande fête,
dans la plaine de Grenade.

Ils font tournoyer leurs montures,
ils joutent avec leurs lances
ornées de riches gonfalons,
brodés par leurs bien-aimées,
et portent des tuniques chamarrées
tissées d'or et de soie.

Le maure qui a des amoureuses
s'y distinguait tout particulièrement,
et le maure qui n'en avait pas
essayait d'en conquérir,

regardant les dames mauresques
depuis les tours de l'Alhambra,
parmi lesquelles il y en avait deux,
que l'amour avait grièvement blessées.
L'une d'elles s'appelait Jarifa,
l'autre se nommait Fatima.

Indio

Die Leute nennen mich Indio,
das ist für mich eine Ehre.
Zudem bin ich zuvorkommend,
beliebt und schelmisch.

Mir gefällt's, mein Leben zu leben, wie es gerade kommt,
Ungerechtigkeit ertrag ich nicht, da sie mich schmerzt.
Es muss wohl daran liegen,
dass ich im Leibe nur ein Herz habe.

In mir fließt das Blut des Häuptlings,
der sich nicht beugen ließ,
der sein Land verlor,
doch sich nicht ergab.
Er kämpfte bis zum Tod
mit edler Art und Mut.

Die Leute nennen mich Indio,
das ist für mich eine Ehre.
Creole aus heißem Land,
Diener meines Volkes.

Meine Mutter, eine schöne India,
mein Vater, von dunklem Teint,
vier Geschwister, zimtfarbene Haut,
und ich der Jüngste
derselbe Stamm,
derselbe Glaube.

Das Land, wo wir geboren wurden,
füllte uns mit Liebe,
die Blumen, die Schmetterlinge,
der Duft und die Farbenpracht –
bescheidene Kleinigkeiten,
die in der Sonne nicht vergehen.

Die Leute nennen mich Indio,
romantischen Troubadour,
eine Muse, die lächelnd vorüberzieht,
ein Lied versüßend.

Doch wüssten sie zu verstehen,
dass ich Indio bin aus Leidenschaft,
dass mein Geist ursprünglich ist,
mein Herz ungezähmt,
sie bänden mich fest
wie an einen starken Pfahl.

Indio, weil ich so geboren ward,
Indio, weil ich bin, wie ich bin:
Kleiner Creole wie die Palme,
tapferer als der Riesen-Kaktus der Llanos,
der Stolz eines Volks,
das sich niemals fügt.

Wenn sie mich rufen

Wenn sie mich rufen, rufen sie mich,
ich glaube, dass sie mich rufen.

Und in jenem steilen Bergland,
glaube ich, dass sie mich rufen.

Sie rufen die Schönste,
und glaube ich, dass sie mich rufen.

15 El Indio

Indio me dice la gente
Y para mí es un honor
Soy además complaciente,
Popular y juguetón.

Me gusta vivir mi vida de acuerdo a la situación
No tolero la injusticia porque me causa dolor
Debe ser porque en el cuerpo
Sólo tengo corazón

Llevo sangre del cacique,
Aquél que no doblegó
Aquél que perdió sus tierras,
Pero no se resignó
Combatiendo hasta morir
Con nobleza y con valor

Indio me dice la gente
Es porque hay una razón
Criollo de tierra caliente
De mi pueblo un servidor

Mi madre una hermosa india,
Mi padre de buen color
Cuatro hermanos piel canela,
Más yo que soy el menor
De una misma descendencia
Y una misma religión

El campo donde nacimos
Nos fue llenando de amor
Sus flores, sus mariposas,
Su fragancia y su color
Detalles, que siendo humildes
No se mustian con el sol

Indio me dice la gente
Romántico el trovador
Musa que pasa sonriente
Endulzando una canción

Pero si ellos comprendieran
Que ser indio es mi pasión
Que mi ángel es primitivo
Y es mi pecho un cimarrón
Amarrarían de mi esencia
Cual si fuera un botalón

Indio por haber nacido,
Indio por ser como soy
Criollito como la palma,
Más valiente que el cardón
Y orgullo para una raza
Que no tuvo condición

16 Si me llaman

Si me llaman, a mí llaman,
Que cuido que me llaman a mí.

Y en aquella sierra erguida,
Cuido que me llaman a mí.

Llaman a la más garbada,
Que cuido que me llaman a mí.

Indian

People call me Indian,
And that's my badge of honour.
I'm a complaisant,
Playful, and popular fellow.

I adapt to every situation in life.
I can't bear injustice, as it wounds me to the core.
It might just be because my body
Holds nothing but a heart.

The blood of the chieftain runs through my veins,
The one who never bowed,
He who lost his lands,
Yet never gave up.
With courage and honour
He fought until his death.

People call me Indian,
And they have more than one reason to do it.
I'm a Creole,
Server of my people and protector of my land.

My mother, a beautiful Indian,
My father of noble hue,
My four brothers get their colour
from the kiss of the sun.

In my family, I'm the youngest,
We all share one lineage and one faith.

We were born in the country
Which filled us all with love,
Its flowers, and butterflies,
Its fragrance and colours.
Though humble these details are
They never wither in the sun.

People call me Indian,
A romantic troubadour,
The muse who passes, smiling,
Spreading sweetness with his song.

Only if they knew
That being Indian is my passion,
And my spirit is as primitive,
As the rebel in my heart,
They'd tie my essence
Very firmly to a post.

I'm Indian by birth,
Indian simply by breathing,
I'm Creole like the palm tree
And strong as the cactus,
I'm the pride of a race
That never bent the knee.

If They Call Me

If they call, it's me they call.
I think it's me they call.

Upon that lofty mountain,
I think it's me they call.

They call for the most beautiful woman,
And I think it's me they call.

L'Indien

Les gens m'appellent l'Indien,
et pour moi c'est un honneur.
En plus je suis accommodant,
populaire et joueur.

J'aime vivre ma vie selon la situation ;
je ne tolère pas l'injustice car elle me peine.
Ce doit être parce que dans mon corps
je n'ai que du cœur.

J'ai du sang du cacique,
celui qui jamais ne plia ;
celui qui perdit ses terres
mais ne se résigna pas,
combattant jusqu'à la mort
avec noblesse et courage.

Les gens m'appellent l'Indien ;
il y a bien une raison à cela.
Créole de pays chaud,
serviteur de mon peuple.

Ma mère une belle indienne,
mon père de bonne couleur ;
quatre frères à la peau cannelle,
et puis moi, le plus jeune.
D'une même descendance
et d'une même religion.

La terre où nous sommes nés
nous a remplis d'amour :
Ses fleurs, ses papillons,
son parfum et sa couleur,
des détails qui, en leur humilité,
ne se flétrissent pas au soleil.

Les gens m'appellent l'Indien ;
troubadour romantique,
muse qui passe en souriant
et adoucit une chanson.

Mais s'ils comprenaient
qu'être indien est ma passion,
que mon esprit est primitif
et que ma poitrine abrite un cœur indompté,
ils s'amarreraient à mon essence
comme à un solide poteau.

Indien parce que je suis né,
indien d'être comme je suis,
aussi créole que le palmier,
plus vaillant que le cactus,
et orgueil d'une race
qui n'a jamais fait de concessions.

Si on m'appelle

Si on m'appelle, c'est moi qu'on appelle,
car je crois que c'est moi qu'on appelle.

Et dans les hauteurs de cette sierra,
je crois que c'est moi qu'on appelle.

On appelle la plus belle,
Et je crois que c'est moi qu'on appelle.

Vögelchen im Sonnenschein

Nachdem ein räuberischer Wind
dich fortrug, durch die Savanne,
blieb ich zurück wie ein Täubchen,
das einsam auf einem Ast singt
und ich erinnerte mich, dass meine Blüten
sich geöffnet hatten, als du kamst,
um die Luft zu parfümieren, mein Liebster,
deine Unart und deine Begierden.
Nachdem ich Stunden, Tage, Wochen
auf dich gewartet hatte,
kamst du gestern Nacht, Vögelchen,
und verschwandst mit der Dämmerung,
wie der Stern,
der sich im Morgenlicht auflöst.
Wie der Fluss, der sich schlängelt
zwischen Sumpf und Gebüsch,
wie der Schaum, der ständig rollt
von Strand zu Strand,
wie der wilde Trupial,
der den Käfig scheut,
wie der Buntbarsch der Wasserläufe,
der neue Fluten sucht,
wie der Storch, Vögelchen,
der nie dieselbe Palme bewohnt,
um Langeweile zu vermeiden
und die Seele froh zu tragen,
so stahlst du dich davon, Vagabund,
und liebt mich wie eine Guave,
die reif und angepickt
von einem Ast hängt.

Indio, Lügner und Wildfang,
warum hast du mein Haus verlassen,
wo ich dir all die Zärtlichkeit und Süße gab,
das ich seit Mädchenjahren hütete,
um sie einst dem zu schenken,
der sie verdient,
und du kamst eines Abends, mein Liebster,
einfach und ohne Aufhebens,
bei einem Dorffest
mit Harfe, Cuatro und Maracas.
Zuerst sah ich deinen Hut, Vögelchen,
dann Haltung und Gesicht,
geboren im unteren Apure,
aufgewachsen in Achaguas.
Du brachtest Satteltaschen,
gefüllt mit Lieben und mit Kämpfen,
mit Hoffnungen und Horizonten,
mit Trugbildern und Morgenröten.
Du sahst mich wild an,
als wolltest du mir keine Bedeutung geben,
doch das Gift in meinen Augen
traf dich wie ein Speer.
Und zwischen Küssen schworst du damals,
dass du kommen würdest und bleibest.
Doch du hieltest nur halb dein Wort,
kamst und ließest mich zurück,
Vögelchen, zur Zimmerdecke starrend,
in Glut und Einsamkeit,
mich fragend, was ich tun soll
mit meiner Leidenschaft und dem halbverlassenen Bett.

17 Pajarito en sol

¡Ay! después que un viento bandido
Te fue llevando en volandas,
Por la sabana quedó como palomita
Cantando sola en la rama
Recordando que mis flores
Se abrieron por tu llegada
Para perfumar el aire, vida mía,
Tu malacrianza y tus ganas.
Luego de tanto esperarte
Horas, días y semanas,
Llegaste anoche y te fuiste, pajarito,
Temprano en la madrugada
Pareciéndote al lucero
Que se esfuma en la mañana
Como el río que culebrea
Entre el estero y la mata,
Como la baba que cambia
Continuamente de playa,
Como el trupial realengo
Que no soporta una jaula,
Como el pavón de los caños
Que busca las nuevas aguas,
Como el gabán que no habita, pajarito,
Dos veces la misma palma
Para quebrar el fastidio
Y alegre llevar el alma.
Y así te fuiste en silencio, vagabundo,
Dejándome cual guayaba
Colgando de una ramita
Madurita y picoteada.

¡Ay! indio embustero y maluco
¿por qué dejaste mi casa
Si yo te di todo el cariño y lo dulce
Que guardé desde muchacha
Pa' regalárselo un día
A aquel que se lo ganara?
Y apareciste una tarde, vida mía,
Austero y sin alharaca,
En una fiesta del pueblo
Con arpa, cuatro y maracas.
Primero te vi el sombrero, pajarito,
Después el porte y la cara,
Nacido en el bajo Apure
Y levantado en Achaguas.
Traías llenas las alforjas
De amores y batallas,
De esperanzas y horizontes,
De quimeras y mañanas,
Me miraste becerrea'o
Para no darme importancia,
Pero el veneno en mis ojos
Te llegó como una lanza
Y entre besos prometiste, esa tarde,
Que venías y te quedabas.
Pero me cumpliste a medias
Pues viniste y me dejaste
Mirando el cielo del cuarto, pajarito,
En celo y abandonada,
Preguntándome qué haría
Con mi brasa y media cama.

Little Bird in the Sun

When the wicked wind
Sent you flying into the air
Across the savanna, I was left all alone,
Like a little dove singing on a branch,
Remembering how my flowers
Blossomed at your arrival
To perfume the air, my love,
Your mischief and your desire.
After I have been waiting for you
For hours, days, and weeks,
You came home last night, little bird, only to fly away
At the break of dawn,
Like the morning star
That vanishes with the sun.
Just like a winding river
Meandering between the wetland and the thicket,
Just like a caiman
Moving from shore to shore,
Just like a wild troupiál
That cannot bear a cage,
Just like a peacock bass, little bird,
Seeking out fresher waters,
Just like a stork that never nests twice
In the same palm,
To relieve the boredom
And fill his soul with joy,
You quietly left, wanderer,
Leaving me hanging from a branch
Like a ripe guava
Already pecked through.

You, deceitful and ungrateful Indian,
Why did you leave my home?
I gave you all the love and sweetness
I'd been keeping since I was a girl
To give away one day
To a man who'd appreciate it.
You showed up one evening, my love,
So austere and quiet as you were,
At a village festival,
With a harp, a cuatro, and maracas.
The first thing I saw was your hat, little bird,
Then, your bearing and your face,
You were born in Bajo Apure
And raised in Achaguas.
Your saddlebags
Were full of passions and battles,
Of hope and horizons,
Of fantasies and new days.
You looked at me askance,
So I would not feel flattered,
But the poison in my eyes
Pierced through you like a lance,
And among kisses, that evening you promised
That you'd stay with me.
But you kept your word only in part,
You did come, but you left me
Looking at the ceiling in my room, little bird,
Aroused and all alone,
Wondering what to do
With my fire and half a bed.

Petit oiseau au soleil

Après qu'un vent brigand
t'a emporté sur ses ailes
à travers la savane, je suis restée
comme une petite colombe à chanter seule sur la branche,
à me rappeler que mes fleurs
s'étaient ouvertes à ta venue
pour parfumer l'air, mon aimé,
ton insolence et tes appétits.
Après t'avoir tant attendu,
des heures, des jours et des semaines,
tu es arrivé hier soir et tu t'en es allé, petit oiseau,
au lever du jour,
tel l'étoile du berger
qui s'efface au matin.
Comme le fleuve qui serpente
entre la berge et les buissons,
comme la vase qui change
sans cesse de rivage,
comme l'oriole troupiéal errant
qui ne supporte pas les cages,
comme le bar *pavon* des canaux
qui cherche les eaux nouvelles,
comme la cigogne qui jamais, petit oiseau,
ne niche deux fois sur le même palmier,
pour tromper l'ennui
et garder une âme joyeuse.
Et ainsi tu es parti en silence, vagabond,
me laissant telle une goyave
suspendue à un rameau,
toute mûre et becquetée.

Indien trompeur et méchant,
pourquoi as-tu quitté ma maison
alors que je t'avais donné toute la tendresse et la douceur
que j'avais gardées depuis l'enfance
pour les offrir un jour
à celui qui les conquerrait ?
Et tu es apparu un soir, mon aimé,
sans tambour ni trompettes,
à une fête du village
avec ta harpe, ton *cuatro* et tes *maracas*.
J'ai d'abord vu ton sombrero, petit oiseau,
puis ta prestance et ton visage,
né dans le bas Apure
et élevé à Achaguas.
Tu avais les sacoches
pleines d'amours et de batailles,
d'espoirs et d'horizons,
de chimères et de lendemains ;
tu m'as jeté un regard bovin
comme pour ne pas me donner d'importance,
mais le poison de mes yeux
t'a atteint comme une lance,
et entre deux baisers tu m'as promis, ce soir-là,
que tu viendrais et que tu resterais.
Mais tu n'as tenu qu'à moitié parole,
car tu es venu et tu m'as laissée,
à regarder le ciel depuis ma chambre, petit oiseau,
ardente et abandonnée,
à me demander qu'est-ce que j'allais faire
de mes braises et de mon lit à demi-vidé.

Tonada des Vollmonds

Ich sah einen Cocoi reiher,
wie er mit einem Fluss rang.
So ist es, wenn dein Herz
sich in meines verliebt.

*Mond, Mond, Vollmond
Sichelmond*

Junge, lauf nach Hause
und bring mir das Gewehr, mach schon!
um diesen Falken zu töten,
der mir keine Henne lässt, beeil dich!

Der Mond schaut mich an,
ich weiß nicht, was er an mir sieht.
Meine Kleidung ist sauber,
ich habe sie gestern gewaschen.

*Mond, Mond, Vollmond
Sichelmond*

18 Tonada de luna llena

Yo ví de una garza mora
Dándole combate a un río
Así es cómo se enamora
Tu corazón con el mío

*Luna, luna, luna llena
Menguante*

Anda muchacho a la casa
Y me traes la carabina jijio!
Pa' matá este gavilán
Que no me deja gallina jijio!

La luna me está mirando
Yo no sé lo que me ve
Yo tengo la ropa limpia
Y ayer tarde la lavé

*Luna, luna, luna llena
Menguante*

Song of the Full Moon

I saw a cocoi heron
Locked in a struggle with the river,
That is how your heart
Falls in love with mine.

*Moon, moon, moon, full
And waning*

Go on, lad, run to the house,
And bring me my rifle. Quickly now!
This hawk is killing all my hens,
I need to shoot him down. Hurry!

The moon is watching me,
I cannot tell what she sees,
My clothes are clean,
I washed them yesterday.

*Moon, moon, moon, full
And waning*

Tonada de pleine lune

J'ai vu un héron
qui combattait un fleuve.
C'est ainsi que ton cœur
s'éprend du mien.

*Lune, lune, pleine lune
décroissante*

Va, petit, à la maison,
et rapporte-moi la carabine, bon sang !
Pour tuer ce faucon
qui me vole toutes mes poules. Va !

La lune me regarde
et je ne sais pas pourquoi.
J'ai des habits propres ;
hier, hier je les ai lavés.

*Lune, lune, pleine lune
décroissante*

SOURCES

- 1 **Guayabo zarandeano** (joropo central)
Music: traditional Venezuelan · text: Carlos Cumarín b.1969
Luciana Mancini
Manuel Barreto, Manuel A. Sánchez, Rafael Mejías, Leonardo Teruggi, David Mayoral
- 2 **Cumaná 500 años**
Music: traditional Venezuelan (polo margariteño) / Alonso Mudarra c.1510–1580 (romanesca)
text: Iván Pérez Rossi b.1943
Arrangement: Manuel A. Sánchez & Christina Pluhar
Manuel A. Sánchez (voice & cuatro)
Christina Pluhar, Josep Maria Martí Duran, Marie-Domitille Murez, Dani Espasa, David Mayoral, Sergey Saprychev, Francesco Turrisi (percussion), Rafael Mejías, Doron Sherwin
- 3 **La Diablera** (zamba)
Music: Hilda Herrera b.1932 · text: Antonio Nella Castro 1921–1989
(Buenos Aires, 1969)
Arrangement: L'Arpeggiata
Luciana Mancini
Francesco Turrisi, Leonardo Teruggi, Manuel A. Sánchez, Álvaro Pinto, David Mayoral
- 4 **Yo vengo regando flores** (merengue venezolano)
Music: Agustín "Chupa Caña" Rivas · text: traditional Venezuelan
Arrangement: Manuel A. Sánchez & Christina Pluhar
Luciana Mancini, Vincenzo Capezzuto
Manuel A. Sánchez, Rafael Mejías, Leonardo Teruggi, Francesco Turrisi (accordion), David Mayoral, Sergey Saprychev

- 5 **Que me entierren en un arpa** (joropo llanero)
Music: traditional Venezuelan · text: Ramón Castillo 1936–1973
Vincenzo Capezzuto
Manuel Barreto, Manuel A. Sánchez, Rafael Mejías, Leonardo Teruggi
- 6 **La Sirena** (huapango huasteco)
Music and text: traditional Mexican (Huasteca region)
Arrangement: Christina Pluhar
Vincenzo Capezzuto, Luciana Mancini
Manuel A. Sánchez, Josep Maria Martí Duran, Álvaro Pinto, Dani Espasa, Leonardo Teruggi, Doron Sherwin, Sergey Saprychev
- 7 **La Martiniana** (son huasteco)
Music and text: traditional Mexican (Oaxaca region)
Arrangement: L'Arpeggiata
Luciana Mancini
Manuel Barreto, Rafael Mejías, Francesco Turrisi (accordion), Dani Espasa (harpsichord & organ), Leonardo Teruggi, Josep Maria Martí Duran, Sergey Saprychev
- 8 **El Coco** (son jarocho)
Music and text: traditional Mexican (Huasteca region)
Arrangement: L'Arpeggiata
Vincenzo Capezzuto, Luciana Mancini
Manuel A. Sánchez (coro), Álvaro Pinto (coro & jarana), Rafael Mejías (coro & percussion), Josep Maria Martí Duran, Dani Espasa, Leonardo Teruggi, Doron Sherwin, David Mayoral, Sergey Saprychev, Francesco Turrisi (percussion)

9 La Lavandera

Music and text: Violeta Parra 1917–1967

Arrangement: L'Arpeggiata

Luciana Mancini

Francesco Turrisi, Dani Espasa, Josep Maria Martí Duran, Doron Sherwin,

Leonardo Teruggi, Sergey Saprychev

10 El Gavilán (joropo llanero)

Music: Ignacio "Indio" Figueredo 1899–1995 · text: Ángel Custodio Loyola 1926–1985

Arrangement: L'Arpeggiata

Vincenzo Capezzuto

Manuel Barreto, Manuel A. Sánchez, Rafael Mejías, Leonardo Teruggi

11 Fandango

Music: Santiago de Murcia 1673–1739

(from: MS Códice Saldivar, León, Guanajuato, Mexico, 18th century)

Arrangement: Josep Maria Martí Duran

Josep Maria Martí Duran, David Mayoral, Sergey Saprychev

12 Claros y frescos ríos

Music: Alonso Mudarra

(from: *Tres libros de música en cifra para vihuela*, Seville, 1546)

Arrangement: Christina Pluhar

Céline Scheen

Doron Sherwin, Christina Pluhar, Josep Maria Martí Duran, Marie-Domitille Murez, Dani Espasa

13 La Petenera (son huasteco)

Music: traditional Mexican (Huasteca region)

Arrangement: Christina Pluhar

Vincenzo Capezzuto

Christina Pluhar, Josep Maria Martí Duran, Marie-Domitille Murez, Dani Espasa, Leonardo Teruggi,

Doron Sherwin, David Mayoral, Sergey Saprychev, Manuel A. Sánchez, Álvaro Pinto

14 La mañana de Sant Juan

Music: Alonso Mudarra (from: *Tres libros de música en cifra para vihuela*, Seville, 1546)

Arrangement: Christina Pluhar

Céline Scheen

Doron Sherwin, Christina Pluhar, Josep Maria Martí Duran, Marie-Domitille Murez, Dani Espasa, David Mayoral, Sergey Saprychev, Leonardo Teruggi

15 El Indio (pasaje llanero)

Music and text: Reynaldo Armas b.1953

Luciana Mancini

Manuel Barreto, Manuel A. Sánchez, Rafael Mejías, Leonardo Teruggi

16 Si me llaman

Music: Alonso Mudarra (from: *Tres libros de música en cifra para vihuela*, Seville, 1546)

Arrangement: Christina Pluhar

Céline Scheen

Christina Pluhar, Josep Maria Martí Duran, Marie-Domitille Murez, Dani Espasa

17 Pajarito en sol (pajarillo)

Music: traditional Venezuelan · text: Henry Martínez 1950–2025

Arrangement: L'Arpeggiata

Luciana Mancini

Manuel Barreto, Manuel A. Sánchez, Rafael Mejías, Leonardo Teruggi, Dani Espasa (harpsichord), Francesco Turrisi (accordion)

18 Tonada de luna llena (tonada llanera)

Music and text: Simón Díaz 1928–2014

Arrangement: Manuel A. Sánchez

Manuel A. Sánchez (voice & cuatro)





Recorded: 16–21.VI.2025, Abbaye de Saint-Michel en Thiérache, France;

17.XI.2025, TAC [Territoire Art et Création], Bois-Colombes, France

Balance Engineer, Editing & Mastering: Mireille Faure

Musical Editing: Christina Pluhar

Assistant Recording Engineer: Adrien Frachon

Atmos Mastering: Mireille Faure & Laurent Herniaux (Studio Kairos Musique, Paris)

Sung text translations:

Leonardo Adrián de Rose (English); © David Ylla-Somers (Français); Daniela Wiesendanger (Deutsch)

Photography: © Michal Nowak

Design & Editorial: WLP London Ltd

A Warner Classics/Erato release, © 2026 International Artists Records and Productions GmbH

under exclusive licence to Parlophone Records Limited. © 2026 Parlophone Records Limited

arpeggiata.com · warnerclassics.com

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

