# ROMANCES INCIERTOS

### *UN AUTRE ORLANDO*

Nino Laisné | François Chaignaud

***ROMANCED***

An unarmed soldier comes forward. His hands lend strength to his voice which implores the sea to take him away. San Miguel turns round and round in a sun-robe and starts to sing a very ancient air of the Asturies. A gypsy right out of the cinema with a bun on her nape and a shawl that’s almost too small for her, bares her shoulders and sinks her nails into her heart. We sense volcanos, chasms, secrets. Lovers of the earth and sky, wedded to pain. These figures arouse our curiosity, a desire to know (them). A gesture, a stillness, a syncope. Everything about them fascinates us. Contemplating them is like a draught of strong drink. A glowing fire consumes itself. With the death of the last embers a new presence lights up the darkness. What is this new object of love, tormenting and tormented, surrounded by exhausted stags drowning themselves?

My eyes are buried in the patterns of a shawl. It is embroidered with lilies, carnations and roses mixed with a few thistles, nestled in a case for a sacred heart crowned with thorns, burning in flames. Sewn with silk threads, it’s a whole world in miniature, soft to the touch. Clearly visible too on these landscapes enveloping the performers, harking back to historical tapestries in which one discovers, in full bloom, a garden as magnificent as a celestial earth. False Eden, here too, where animals stand wary watch and thorns rip flesh.

This cabaret silhouette, so sure on its comma-like heels, with its big glazed eyes and its fair skin, a spit-curl on its forehead. She braces herself, torso leaning back like a fabulous animal, her flanks and lungs rumbling. The bandoneon’s bellows blow and flounder too. The rearing gypsy-centaur, showing her breast, heart exposed to the sky, comes to a standstill. Does she falter? In this place, her heart has a flaw. We cannot be sure if she is surrendering or whether, in a last sensual offering, she reveals new mysteries.

Célia Houdart

François Chaignaud | Nino Laisné

ROMANCES INCIERTOS

*UN AUTRE ORLANDO*

premiere in Saint-Gervais le Théâtre, September 9th, 2017, as part of the La Bâtie-Festival de Genève estrenado en Saint-Gervais le Théâtre el 9 de septiembre 2017, en el marco de La Bâtie-Festival de Genève

ACT I.

***TRISTEZA DE UN DOBLE A***

*tango / pasacalle*

***ROMANCE DE LA DONCELLA GUERRERA***

*romance*

###### *HIJA MÍA, MI QUERIDA*

*canción tradicional sefardí*

###### *NO SOY YO QUIEN VEIS VIVIR*

*villancico*

###### *FOLÍA / LEVANTATE MORENITA*

*folía canaria / alborada asturiana*

ACT II.

***SONATA 16***

*sonata allegro*

###### *SAN MIGUEL*

*canción para jueves santo / corri-corri / jota de los laos*

###### *¡AY, AMOR!*

*aria de la zarzuela «Amor aumenta el valor»*

###### *ROSARIO*

*marcha para Semana Santa*

###### *NANA DE SEVILLA / FOLIAS*

*canción de cuna / folias barrocas*

ACT III.

***LA FARSA MONEA***

*zambra*

###### *COPLAS DE LA TARARA*

*coplas*

###### *VERTIGO*

*rondeau*

###### *LA TARARA*

*coplas*

***CAST* | *REPARTO***

dance and song | danza y canto

François Chaignaud

bandoneon | bandoneón

Jean-Baptiste Henry

violas da gamba (alternating) | violas da gamba (en alternancia)

François Joubert-Caillet | Robin Pharo | Thomas Baeté

baroque guitar and theorbo (alternating) | guitarra barroca y tiorba (en alternancia)

Daniel Zapico | Pablo Zapico

historical and traditional percussion | percusiones históricas y tradicionales

Pere Olivé | David Mayoral

concept | idea original

Nino Laisné & François Chaignaud

choreography | coreografía

François Chaignaud

stage direction and musical direction | puesta en escena y dirección musical

Nino Laisné

***ARTISTIC TEAM* |**

***FICHA ARTÍSTICA***

lighting design and stage manager | creación de luces y regidor general

Anthony Merlaud

sound technician | técnico de sonido

Charles-Alexandre Englebert

dresser on tour | vestidora de gira

Cara Ben Assayag

set | decorado

head painter | pintora líder

Marie Maresca

painter | pintora

Fanny Gautreau

image editing | retoques de imagenes

Remy Moulin, Marie B. Schneider

carpenters | construcción

Christophe Charamond, Emanuel Coelho

costume design | encargados de vestuario

Carmen Anaya, Kevin Auger, Séverine Besson, María Ángel Buesa Pueyo, Caroline Dumoutiers, Pedro García, Carmen Granell, Manuel Guzmán, Isabel López, María Martinez, Tania Morillo Fernández, Helena Petit, Elena Santiago

choreographic adviser | consejo coreográfico

Arantxa Carmona, Javiera de la Fuente, Enrique Pantoja, Ana Yepes

singing adviser | consejo canto

Gabriel Díaz, Jorge Enrique García Ortega, Elena Morales

administration and production | administración y producción

Barbara Coffy-Yarsel, Jeanne Lefèvre, Clémentine Rougier, Céline Peychet

tour planning | agente

Sarah De Ganck /Art Happens

***SPRINGING FROM THE SOURCE***

Orlando — a variation of the name Roland — is a mythical name that appears in tales from the Middle Ages. It brings to mind the *Song of Roland*, as well as his lyrical alter ego *Orlando Furioso* and evokes many eras and geographies at the heart of the Europe’s collective imagination.

In *Romances inciertos*, Orlando refers to the supernatural character described by Virginia Woolf (1882-1941), who appears at the beginning of the novel in the form of an idealistic and impassioned young English Lord in search of the perfect poem. After decades of a deep slumber, he awakes, reincarnated in feminine form, taking on multiple identities in different surroundings and eras. His extraordinary destiny which sees him travel from the English countryside to the banks of the Bosphorus strait, is, above all, a poetic device invented by his creator; the evolution of the historical and geographical contexts in which Orlando appears, as well as his changes of gender, bring into question the whole idea of authorship and identity and imbues them at once with an intense idealism and a surprising relativism.

On stage, Orlando is also a character who eclipses from time to time, and whose absences span centuries and the Spanish provinces. The care with which Virginia Woolf describes these societies, their evolutions and their impact on the aesthetic quest of her protagonist, invites us to consider the history of the arts and popular figures as a great stream whose currents influence one another, separate and merge.

Across three metamorphoses, this *other* Orlando seems to question the contemporary concept of gender, though the antiquity of the theme challenges the current exclusivity of the notion. The *Doncella guerrera*, the performance’s first incarnation, replays the archetype of the young woman disguised as a soldier, which appears in numerous mythologies around the world. This calling for cross-dressing intrigues because of its audacity and its recurrence in the sources. In this case, the character refuses to resign herself to marrying the young prince and prefers to drown rather than to face a world incapable of accepting her military predisposition.

In the second act, while exhibiting a troubling androgyny, the figure of *San Miguel* plays an air from a baroque *zarzuela* by José de Nebra. Unlike the Italian castrati who often appear in drag, the composer gives all his solo roles to women. Consequently, mythological male heroes find themselves oddly embodied by soprano voices. The lamentation *¡Ay Amor!* is one of those songs whose vocal delicateness contrasts with the virile destiny of the role. Finally, certain sources paint the *Tarara*, the last incarnation of the show, as an androgynous, even intersex individual, marginalized as much by her excessive piety as by her complex and sulfurous identity. The only certitude common to these characters seems to be their determination to shape reality to fit their desires.

*Romances inciertos* also circulates between several histories and choreographic styles: contemporary dance, cabaret, classical court dances, and Spanish dances.

The latter are marked by a profusion of vernacular expressions, often appropriated

by the dominant classes for court entertainment. Through the figure of Orlando, one might write a triple history of these Spanish dances: the forms themselves (*jota*, *bolero*, *flamenco*…) would be the first chapter. Intrinsic to this history, the imitations, syncretism and appropriations would make up the second, as vertically – like the classical court dances that stole popular expressions – as horizontally – because of the way the art of *flamenco* aggregated themes from diverse communities, often disregarded. A third chapter to this history of Spanish dances could examine the way France perceived them, through the folkloric and exotic prism which resulted in the invention of a typically French style: the *espagnolade*.

*Romances inciertos* is situated at the confluence of this triple history, and is itself also confronted with the forms of choreographic modernity.

The *jota* is typical to this history of Spanish choreography. In the beginning, it designated a form of both village music and dance, expressing different, often local themes, executed by the whole community. A skipping dance, with pronounced use of legs, the *jota* is characterized by hip rotations and toe and heel touches. It became stylized and refined when it found itself being done on theatre stages, while the flamenco culture assimilated certain elements of it. In *Romances inciertos*, the figure of San Miguel travels toward the Northwest of Spain and slips into local rhythms. Here we can find references to them as well as elements of the *jota de los Laos*, a Zamora dance, traditionally accompanied by bagpipes or the *corri-corri* from Cabrales, probably one of the oldest courting dances from the Asturies.

As for *flamenco*, it is so popular and famous that it has practically become synonymous with Spain itself. It is nevertheless a singular culture, profoundly marked by the history of the Diasporas in Andalusia and their relationship with centralized Spanish power. In *Romances inciertos* reminiscences of flamenco appear in the third tableau, which is devoted to the *Tarara*.

Orlando’s last incarnation is in the form of an Andalusian gypsy straight out of the movies, a familiar archetypical figure which has been embodied by divas such as Estrellita Castro, Lola Flores and Sara Montiel in each historical period. She appears first in the wounded words of the neglected lover, later becoming flesh on the stage, in the provocative figure of the *Tarara*. Throughout hundreds of years, this young, demented woman found a special place in Tzigane mythology, also slipping into certain operettas and bawdy folk songs.

As for taking on the figure of Orlando, Federico Garcia Lorca’s (1898-1936) poetry was an obvious choice. On an eternal quest, he convokes popular characters and immortalizes them, lending them delicate, sensitive words, soon giving voice to gypsy communities, who still today continue to interpret his work on stages all over the world. His *Tarara* or the *Nana de Sevilla* are part of today’s classical Spanish repertoire. His version of *San Miguel*, the stunning icon of the *Romancero Gitano*, is tinted with eroticism and abandon and becomes a source of controversy when it is published. In *Romances inciertos*, he is a central figure in the second act, embodying themes inspired by religious processions of both northern and southern Spain.

Although the *danza de los zancos* (stilt dance) is probably more ancient, its first traces can only be found starting in 1603 in Anguiano, in La Rioja, a Northern Province of Spain. During the festivals dedicated to Mary Magdalene, the village patron saint, eight young men escort the statue of the Saint, hurtling down the steepest street of the village, while turning in pirouettes. Walking on oblong stilts, wearing yellow-orange skirts, they dance in

a continuous motion until their skirts flare out. Throwing themselves into energetic spirals, they believed that they helped the sun rotate around the earth, insuring good harvests. A sensual expression of devotion, these festive processions are also an initiation rite, a passage to adulthood, and a fertility dance.

On a much more mournful note, the processions of the *Semana Santa*, especially in Seville, are a commemoration of the Passion of Christ and celebrate the Saviour’s suffering in a collective communion. Each brotherhood carries its icons on their backs to the cathedral – the final station of penitence – before going back to their place in the parish. Amongst swirling incense and thousands of flickering candles, these biblical figures jump with each new departure, causing the carriers to cry out. They progress through the crowd, accompanied by the *marchas* and *saetas* played by the brotherhood fanfare.

These procession *marchas* carry the memories of many influences, and are reminiscent of more ancient times, in particular, the *Rosario*, a composition by the Jiménez Cabeza brothers in 2013, written to the rhythm of an ostinato bass, characteristic of Renaissance passacaglias. Usually played by a hundred brass instruments, it is proposed in this performance in a version that emphasizes the Baroque language. This theme of descending basses has been used in numerous musical genres. For example, it can be found in the opening of *Tristeza de un doble A* by Astor Piazzolla (1921-1992), probably having reached his ears through his interest in jazz.

Like an echo of the many mutations of Orlando, this repertory is unveiled from a new angle draped in inhabitual *instrumentarium*, as is also the case with the *Sonata 16* and the *Vertigo*, both initially composed for the harpsichord. The sonata by Padre Gallès demonstrates a surprising similarity to the Spanish *fandangos*, whereas the *Vertigo*, arranged for the bandoneon, pushes the instrument to the edge and leaves it gasping to the rhythm of the dance.

Between the three tableaus, the instrumental interludes reflect floating moments of fantasy, which evolve in opposite movements. Orlando sometimes sinks into troubled sleep to the sound of a secular Andalusian lullaby, sometimes waking up to the sweet melody of an *alborada* (literally dawn) of the Asturies. The latter were crooned by lovers in the middle of the night to awaken their mistresses in order to spend the last hours, under the cover of night, by their sides. These dream-like passages merge with the bright *folies d’Espagne*, an excessive theme with many variations that can also be found in its most recent form, the *folía* of the Canary Islands.

*No soy yo quien veis vivir*, at the end of the first act, is a *villancico* of the 16th century, initially written for three voices *in dialogo*. Here the dialogue becomes a solo, a gradual transformation of a head voice into a chest voice. An anatomical translation like the echo of the sung text, quasi-metaphysical, that evokes the disincarnation of a body, its change of state and its rebirth. This theme of duality brings to mind Orlando’s enigmatic slumber.

François Chaignaud and Nino Laisné

## *FUENTES*

Orlando –declinación de Roldán– es un nombre mítico que aparece en los relatos desde la Alta Edad Media. Recuerda tanto al *Cantar de Roldán* como a su *alter ego* poético *Orlando furioso* evocando por tanto épocas y geografías múltiples albergadas en el corazón del imaginario europeo.

En *Romances inciertos*, Orlando se refiere a su homónimo sobrenatural descrito por Virginia Woolf (1882-1941). Aparece al principio de la novela bajo los rasgos de un joven lord inglés, idealista y apasionado, en busca de la poesía perfecta. A merced de episodios de profundo sueño que se suceden durante décadas, Orlando se reencarna en mujer y adopta múltiples identidades en entornos y épocas diferentes. Este destino extraordinario, que le hace viajar desde la campiña inglesa hasta las orillas del Bósforo, es sobre todo una artimaña poética de la autora: la evolución de los contextos históricos y geográficos en los que aparece Orlando, así como sus cambios de sexo, cuestionan las nociones de obra y de identidad y las dotan, al mismo tiempo, de un intenso idealismo y un sorprendente relativismo.

Sobre el escenario, Orlando es también un personaje de eclipses, cuyas ausencias producen saltos entre diferentes siglos y provincias españolas. El esmero con el que Virginia Woolf describe las sociedades, sus evoluciones y sus efectos sobre la búsqueda estética de su protagonista nos invita a considerar la historia de las artes y de las figuras populares como un vasto mar cuyas corrientes se observan, aíslan y entrelazan.

Al hilo de sus tres metamorfosis, nuestro *Orlando* parece cuestionar el concepto contemporáneo de género. Sin embargo la antigüedad de los motivos niega a esta noción su privilegio de actualidad. La *Doncella guerrera*, primera encarnación del espectáculo, retoma el arquetipo de la doncella disfrazada de soldado presente en numerosas mitologías de todo el mundo. Este travestismo de vocación intriga por su audacia y su recurrencia en las fuentes. Aquí, el personaje rehúsa casarse con el joven príncipe y prefiere ahogarse a afrontar un mundo incapaz de aceptar su predisposición militar.

En el segundo Acto, además de exponer una perturbante androginia, la figura de *San Miguel* interpreta un extracto de una zarzuela barroca de José de Nebra (1702-1768). Al contrario de los *castrati* italianos que aparecen a menudo travestidos, el compositor otorga todos los papeles de solistas a mujeres. Así, unos héroes mitológicos se encuentran extrañamente encarnados por voces de soprano. El aria *¡Ay Amor!* forma parte de esas melodías en las que la delicadeza de las melismas contrasta con el viril destino de su papel.

Por último, algunas fuentes describen a la *Tarara*, última aparición del espectáculo, como un ser andrógino, quizá intersexual, marginalizado tanto por su excesiva piedad como por su identidad compleja y rebelde. La única certeza de estos personajes parece ser su determinación por modelar la realidad a la medida de su deseo.

*Romances inciertos* también se mueve entre varias historias y estilos coreográficos: danza contemporánea, cabaret, danzas clásicas y cortesanas y danzas españolas.

Estas últimas se caracterizan por la abundancia de expresiones vernáculas, a menudo apropiadas por las clases dominantes para el entretenimiento de la corte. A través del cuerpo de Orlando podríamos resaltar una triple historia de estas danzas españolas: las modalidades en sí mismas (jota, bolero, flamenco…) conformarían el primer capítulo. Indisociables de esta historia, las imitaciones, los sincretismos y las apropiaciones constituirían la segunda; tanto verticalmente, como el caso de la danza clásica cortesana que sustrae expresiones populares, como horizontalmente, debido a la forma en que el arte flamenco ha incorporado motivos provenientes de comunidades diversas, a menudo marginadas. Un tercer nivel de esta historia de danzas españolas podría estar ligado a la manera en que Francia las ha percibido, esto es, a través de un prisma a la vez *folklorista* y *exotizante* que dio lugar a la invención de un estilo típicamente francés: *l’espagnolade* (la españolada).

Romances inciertos se sitúa en la confluencia de esta triple historia, ella misma confrontada a las formas de la modernidad coreográfica.

La jota es típica de esta historia de la coreografía española. En su origen designaba a una música y un baile de pueblo de temas muy variados, a menudo locales, interpretados por toda la comunidad. Baile de pequeños saltos y marcado juego de pies, juega con el giro de las caderas y el punto de apoyo en los dedos de los pies y los talones. La jota se estilizó y refinó incorporando escenas de teatro mientras que la cultura flamenca, a su vez, asimiló ciertos elementos de aquella. En *Romances inciertos*, la figura de San Miguel viaja hacia el noroeste de España penetrando en los ritmos locales. Encontramos igualmente elementos originarios de la jota de los laos, danza de Zamora tradicionalmente acompañada por gaitas, o, incluso, del corri-corri de Cabrales, probablemente uno de los bailes de cortejo más antiguos de Asturias.

En cuanto al flamenco, es tan popular y conocido que casi se ha convertido en un sinónimo de España. Se trata, sin embargo, de una cultura singular, profundamente marcada por la historia de las diásporas instaladas en Andalucía y su relación con el poder central español. En *Romances inciertos* surgen reminiscencias del flamenco, principalmente en la tercera escena, dedicada a la Tarara.

El último renacimiento de Orlando se da bajo los rasgos de esta gitana andaluza. Una figura familiar que evoca el arquetipo de la gitana cinematográfica, encarnada por las divas de cada época como Estrellita Castro, Lola Flores o incluso Sara Montiel. En primer lugar, esta figura aparece en las palabras heridas del amante abandonado antes de encarnarse sobre el espacio escénico en la silueta provocativa de la Tarara. A lo largo de los siglos, esta joven mujer demente ha encontrado un lugar privilegiado en la mitología gitana, aunque también se ha introducido furtivamente en algunas operetas y canciones licenciosas.

Al confrontar la figura de Orlando, Federico García Lorca (1898-1936) es un poeta cuya presencia nos parece esencial. Eterno investigador, reúne personajes populares prolongando la vida de sus delicadas palabras y convirtiéndose rápidamente en la voz de las comunidades gitanas que todavía hoy lo interpretan en los escenarios internacionales. Desde entonces, su *Tarara* o *Nana de Sevilla* forman parte de los clásicos españoles. Su San Miguel, icono deslumbrante del *Romancero Gitano*, se impregna de erotismo e indolencia, siendo objeto de polémica en el momento de su publicación. En *Romances inciertos*, aparece como figura central del segundo Acto, reuniendo motivos inspirados por las procesiones religiosas del norte y sur de España.

Aunque la danza de los zancos es probablemente anterior, los primeros rastros que se

encuentran datan de 1603 en Anguiano, La Rioja. Con motivo de las fiestas dedicadas a María Magdalena, patrona del pueblo, ocho hombres jóvenes escoltan la estatua de la santa y se tiran por la cuesta con más pendiente del pueblo girando sobre sí mismos. Montados sobre zancos oblongos y vestidos con faldas de color amarillo anaranjado, bailan con un movimiento continuo hasta que éstas se elevan. Creen que, al emprender estas vueltas con energía, alientan la rotación del sol alrededor de la tierra asegurando así buenas cosechas. Signo de una devoción sensual, estas procesiones festivas son también rito iniciático de madurez y danza de la fecundidad.

Mucho más dolientes, las procesiones de Semana Santa, especialmente en Sevilla, conmemoran la Pasión de Cristo celebrando el esfuerzo y el calvario en una comunión colectiva. Los hombres de cada cofradía llevan a hombros los iconos hasta la catedral

–parada final de la penitencia– antes de retomar su puesto inicial en la parroquia. En medio de las volutas de incienso y de miles de velas que parpadean, estas figuras bíblicas tiemblan cada vez que se retoma el paso, arrancando el grito a los portadores. Al sonido de las marchas y las saetas de las agrupaciones musicales de la cofradía, avanzan entre la multitud.

Estas marchas procesionales conservan el recuerdo de numerosas influencias, reminiscencias de tiempos pasados. Es especialmente el caso de *Rosario*, obra compuesta por los hermanos Jiménez Cabeza en 2013 y escrita sobre un bajo *ostinato*, emblemático de los pasacalles del Renacimiento. Normalmente interpretada por un centenar de metales, aquí se propone una versión que saca a la luz el lenguaje barroco del que es heredera. Este motivo de bajos descendientes es utilizado en numerosos géneros musicales. Así, se puede encontrar en la apertura del espectáculo *Tristeza de un doble A* de Astor Piazzolla (1921-1992), introducido probablemente a causa del interés del autor por el jazz.

Como un eco de las múltiples mutaciones de Orlando, este repertorio se despliega aquí bajo una nueva luz, cubierto por un *instrumentarium* poco habitual. Es el caso de la *Sonata 16* y de *Vertigo*, ambas compuestas inicialmente para clavecín. La sonata del Padre Gallès revela una proximidad asombrosa con los fandangos españoles mientras que *Vertigo*, adaptada para bandoneón, lleva, al ritmo de la danza, al instrumento a sus límites, hasta hacerle perder el aliento.

Entre las tres escenas, los interludios instrumentales describen momentos fluctuantes y fantasiosos, que evolucionan en movimientos contrarios. Orlando igual cae en un sueño pesado al sonido de una nana tradicional andaluza que se despierta con la dulce melodía de una alborada de Asturias. Composiciones estas últimas que eran tatareadas por los amantes en mitad de la noche para despertar a su amada y disfrutar de las últimas horas de oscuridad a su lado. Estos pasajes oníricos se mezclan con las brillantes folías de España, temas desbordantes de múltiples variaciones, que se encuentran igualmente en su forma más reciente en la folía canaria.

*No soy yo quien veis vivir*, al final del primer Acto, es, por su parte, un villancico del siglo XVI inicialmente escrito para tres voces in dialogo. Aquí, el diálogo se convierte en un solo, en un progresivo desplazamiento de la voz de cabeza (falsete) a la voz de pecho (modal). Una traslación anatómica como un eco del texto cantado, casi metafísico, que evoca la desencarnación de un cuerpo, su cambio de estado, su renacimiento. Este desdoblamiento evoca el sueño oculto de Orlando.

Nino Laisné y François Chaignaud

#### *TRISTEZA DE UN DOBLE A*

*tango / pasacalle, 1973*

(Astor Piazzolla)

#### *ROMANCE DE LA* DONCELLA GUERRERA

*romance*

(popular / arreglo : Nino Laisné)

Un capitán sevillano siete hijas le dió Diós y tuvo la mala suerte

que ninguna fue varón.

Un día la más pequeña le tiró la inclinación.

“Cómpreme caballo, padre, que a la guerra me voy yo.”

“No vayas, hija, no vayas que te van a conocer.

Tienes el cabello largo y carita de mujer.”

“Este mi pelo tan largo luego lo cortaré yo.”

Le diera caballo y armas y a la guerra se marchó.

Al subirse del caballo la espada se le cayó : “¡Pobrecita soldadora, soldadora que soy yo!”

El Rey que lo estaba oyendo, de amores se cautivó : “Madre los ojos de Marcos son de hembra, no de varón.”

“Convídala tú, hijo mío, a los rios a nadar,

que si ella fuese hembra no se querrá desnudar.”

Toditos los caballeros

se empiezan a desnudar, y el caballero Don Marcos se ha echado a la mar.

#### *SADNESS OF A DOUBLE A*

*tango / passacaglia, 1973*

(Astor Piazzolla)

#### *BALLAD OF THE* WARRIOR MAIDEN

*romance*

(popular / arrangement : Nino Laisné)

There was a captain in Seville. God gave him seven daughters, but such was his misfortune that he did not have a son.

One day the youngest of them all

was filled with a desire.

“Dear father, buy a horse for me, for I am off to war.”

“Don’t go, my daughter, do not go, for you will be discovered.

With hair so long and face so fine

they’ll see you are a woman.”

“My hair so long will all be gone, I’ll cut it straight away.”

He gave the girl a horse and arms, and she set off to war.

But as she climbed up on the horse her sword fell to the ground:

“How poor a soldier girl am I! Poor little soldier girl!”

The King, who overheard these words, fell helplessly in love:

“Oh mother, Marcos has a woman’s eyes, and not a man’s.”

“Well then, my son, invite her to go swimming in the river, for if she is a woman,

she will not take off her clothes.”

While all the knights who gathered there were starting to undress,

the knight Don Marcos had already leapt into the sea.

#### *HIJA MÍA, MI QUERIDA*

*canción tradicional sefardí*

(popular / arreglo : Nino Laisné)

Hija mía, mi querida amán, amán, amán, no te eches a la mar

que la mar esta en fortuna, mira que te va llevar.

Que me lleve que me traiga amán, amán, amán,

siete puntas de hondor que m’engluta pexe preto para salvar del amor.

#### *NO SOY YO QUIEN VEIS VIVIR*

*villancico del Cancionero de Uppsala, siglo XVI*

(anónimo / arreglo : Nino Laisné)

No soy yo quien veis vivir, no soy yo, no, no, no, sombra soy del que murió.

Señora, yo no soy ya

quien gozaba vuestra gloria ; ya es perdida mi memoria qu’en el otro mundo está.

El que fue vuestro, y será, no soy yo, no, no, no, sombra soy del que murió.

#### *FOLÍA*

*folía canaria*

#### *LEVANTATE MORENITA*

*alborada asturiana*

(popular / improvisación instrumental)

#### *SONATA 16*

*sonata allegro, siglo XVIII*

(Padre Josep Gallès / arreglo : Nino Laisné)

#### *SAN MIGUEL*

*canción para jueves santo / corri-corri / jota de los laos* (popular / Federico Garcia Lorca / arreglo : Nino Laisné)

#### *MY DAUGHTER, MY BELOVED*

*traditional Sephardic song*

(popular / arrangement : Nino Laisné)

My daughter, my beloved, amán, amán, amán,

don’t cast yourself to sea, for it is rough and stormy, and you’ll be swept away.

Then let it sweep me far away amán, amán, amán,

and drag me seven fathoms down and may a black fish swallow me to rescue me from love

#### *IT IS NOT I YOU SEE LIVING*

*villancico from the Cancionero de Upsala, 16th century*

(anonymous / arrangement : Nino Laisné)

It is not I you see living, it is not I, no, no, no,

I am the shadow of one who died.

My lady, I am no longer the one who exulted in your glory;

the memory of me is lost,

in the other world it remains.

The one who was and always will be yours, that is not I, no, no, no,

I am the shadow of one who died.

#### *FOLÍA*

*Canarian folia*

#### *GET UP, LITTLE GIRL*

*Asturian aubade*

(popular / instrumental improvisation)

#### *SONATA 16*

*sonata allegro, 18th century*

(Padre Josep Gallès / arrangement: Nino Laisné)

#### *SAN MIGUEL*

*song for Holy Thursday / corri-corri / jota de los laos* (popular / Federico Garcia Lorca / arrangement : Nino Laisné)

San Miguel lleno de encajes en la alcoba de su torre, enseña sus bellos muslos ceñidos por los faroles.

Arcángel domesticado en el gesto de las doce, finge una cólera dulce de plumas y ruiseñores.

San Miguel canta en los vidrilos ; efebo de tres mil noches, fragante de agua colonia

y lejano de las flores.

San Miguel estaba quieto en la alcoba de su torre, con las enaguas cuajadas de espejitos y entredoses.

San Miguel, rey de los globos y de los números nones,

en el primor berberisco de gritos y miradores.

En el pueblín de Tameza tengo a quien yo quiero bien sea macho, sea fema decirlo no me convien.

Debaxu del mandilín

tienes un infierno ardiendo, déxame meter la mano

que soy santo y no me quemo

Como quieres que quiera lo que tú quieres

tu quieres a los homes yo a les muxeres.

#### *¡AY AMOR!*

*aria de Horacio – extracto de la zarzuela*

*« Amor aumenta el valor », 1728*

(José de Nebra)

¡Ay, Amor! ¡Ay, Clelia mía! Recibe estos, que te envía, suspiros mi corazón

que, pedazos de mi aliento, te explicarán mi tormento, si en él cabe explicación.

San Miguel, swathed in lace in the chamber of his tower, shows off his exquisite thighs girded round with lamplight.

Domesticated archangel, pointing up to heaven, feathered like a nightingale, sweetly feigning anger.

San Miguel sings in the stained-glass, a youth of three thousand nights, fragrant with cologne

and far off from the flowers.

San Miguel stood quite still in the chamber of his tower, his petticoats glittering

with mirrors and lace.

San Miguel, king of the lottery, and odd numbers,

in the Berber elegance

of the shouting onlookers.

In the village of Tameza lives the one I love so well.

Whether it’s a man or woman, better for me not to tell.

Underneath your little apron there is an inferno raging; let me put my hand in there,

I’m a saint, it will not burn me.

How can you expect me to love what you love?

You love men

and I love women.

#### *¡AY AMOR!*

*aria of Horacio – from the zarzuela*

*« Amor aumenta el valor », 1728*

(José de Nebra)

Ay, Amor, Ay, my Clelia!

Receive these sighs

my heart sends out to you,

these broken fragments of my breath. They will explain my torment,

if it can be explained.’

#### *ROSARIO*

*marcha para Semana Santa, 2013* (Jonathan y Cristopher Jiménez Cabeza / arreglo : Nino Laisné)

#### *NANA DE SEVILLA*

*canción de cuna*

#### *FOLIAS*

*folias barrocas*

(popular / improvisación instrumental)

#### *LA FARSA MONEA*

*zambra, 1936*

(Cantabrana / R. Perelló / J. Mostazo / improvisación)

Besó los negros zarcillos finos que allí dejara cuando se fue,

y aquellas trenzas de pelo endrino, que en otro tiempos, cortó pa él.

Cuando se marchaba, no intentó mirarla, ni lanzó un quejío, ni le dije adiós.

Entorno la puerta y pa no llamarla, se clavó las uñas,

se clavó las uñas en el corazón.

Gitana, que tú serás como la farsa monea,

que de mano en mano va, y ninguno se la quea.

#### *COPLAS DE LA TARARA*

*coplas*

(popular / con extractos del « Barbero de Sevilla » de A. García Padilla y J. Mostazo, 1938 /

arreglo : Nino Laisné)

Tiene la Tarara

un vestido blanco que sólo se pone en el Jueves Santo.

Luce mi Tarara

un mantón de seda entre la retama

y la hierbabuena.

#### *ROSARY*

*march for Holy Week, 2013*

(Jonathan and Cristopher Jiménez Cabeza / arrangement : Nino Laisné)

#### *NANA DE SEVILLA*

*cradle song*

#### *FOLIAS*

*baroque folias*

(popular / instrumental improvisation)

#### *COUNTERFEIT COIN*

*zambra, 1936*

(Cantabrana / R. Perelló /J. Mostazo / improvisation)

He kissed the fine black earrings

that she had left behind when she departed,

and all the locks of raven hair

that she had cut for him in earlier times.

He did not look at her while she was leaving, he did not moan, he did not say goodbye. He closed the door, and to avoid calling her, he dug his nails into himself,

he dug his nails into his heart.

Gypsy girl, you will be

like a counterfeit coin, passed from hand to hand, that nobody keeps.

#### *COPLAS OF TARARA*

*coplas*

(popular / with extracts from “The Barber of Seville” by A. Garcia Padilla and J. Mostazo, 1938 / arrangement : Nino Laisné)

Tarara has

a white dress she only wears

on Holy Thursday.

My Tarara shines

in her silk shawl

among the broom flowers

and the mint leaves.

¡Ay Tarara, sí, Ay Tarara, no...!

¡Ay Tarara, niña de mi corazón...!

Dice la Tarara

que no tiene el novio ; debajo la cama

tiene a San Antonio.

Ay, Tarara loca mueve la cintura para los muchachos de las aceitunas.

¡Ay Tarara, sí, Ay Tarara, no...!

¡Ay Tarara, niña de mi corazón...!

Al Pare Santo que vive en Roma va la Tarara mu doloría,

y al verla el Pare arzó la mano y con tristeza la bendecía.

Gitanilla que sola caminas juyuendo a un queré,

y que tiene llenitos de espinas

lo mismo que el alma la planta e los piés...!

Tiene mi Tarara un castigo malo, dicen que la culpa

fue de ese gitano...

No yores, Tarara,

ni sufras más pena ; que has de dir al cielo, por noble y por güena...

¡Ay Tarara, sí, Ay Tarara, no...!

¡Ay Tarara, niña de mi corazón...!

Ya la Tarara, güerve de Roma, viene vestía de pelegrina,

y allá en un cerro jizo su choza entre los lobos y las encinas...!

Y las fieras malinas der monte la van a escuchá...

y al oir lo que han jecho con ella

las fieras se ponen de pena a yorá...

Ay Tarara, yes…! Ay Tarara, no...!

Ay Tarara, my dearest love…!

Tarara says

she has no sweetheart; under her bed

she hides Saint Anthony.

Oh wild Tarara, sway your hips

for the boys who work in the olive groves.

Ay Tarara, yes…! Ay Tarara, no...!

Ay Tarara, my dearest love…!

To the Holy Father who lives in Rome Tarara went in deep distress,

and seeing her he raised his hand and sadly gave her his blessing.

Little gypsy, all alone,

running away to find a love,

and the soles of her poor feet

are full of thorns, just like her soul...!

My Tarara has

been sorely punished, they say that gypsy was to blame...

Dry your eyes, Tarara, do not suffer any more;

you are so noble and so good that you will go to heaven...

Ay Tarara, yes…! Ay Tarara, no...!

Ay Tarara, my dearest love…!

Tarara has come back from Rome, she is wearing pilgrim clothes.

High on a hill she made her home among the wolves and holm oak trees...!

And all the savage mountain beasts go there to listen to her woes...

and when they hear how she has suffered, they pity her and weep...

#### *VERTIGO*

*rondeau, 1746*

(Pancrace Royer / arreglo : Nino Laisné / Jean-Baptiste Henry)

#### *LA TARARA*

*coplas*

(popular / arreglo : Nino Laisné)

Tiene la Tarara unos grandes rizos que parecen suyos pero son postizos.

Tiene la Tarara una pañoleta,

que por los boquetes se le ven las tetas.

Tiene la Tarara un dedito malo que no se lo cura ningún cirujano.

¡Ay Tarara, sí, Ay Tarara, no...!

¡Ay Tarara, ,niña de mi corazón...!

No yores, Tarara con tanta aflirción. Mira que si yoras, también yoro yo...

#### *VERTIGO*

*rondeau, 1746*

(Pancrace Royer / arrangement : Nino Laisné / Jean-Baptiste Henry)

#### *LA TARARA*

*coplas*

(popular / arrangement : Nino Laisné)

Tarara has beautiful curls, they look so real, but they are false.

Tarara has

a pretty shawl,

and through the gaps I see her breasts.

Tarara has

a naughty finger, there is no surgeon who can cure it.

Ay Tarara, yes…! Ay Tarara, no...!

Ay Tarara, my dearest love…!

Don’t cry, Tarara, so bitterly.

For if you cry I’ll cry as well.

production | producción Vlovajob Pru and Chambre 415.

Vlovajob Pru is funded by the Ministère de la Culture (DRAC Auvergne-Rhône-Alpes) and receives support from the French institute for its projects abroad.

François Chaignaud is an associate artist at Bonlieu Scène nationale Annecy.

Nino Laisné is a member of the Académie de France in Madrid – Casa de Velázquez.

coproduction | coproducción

Bonlieu Scène nationale Annecy and La Bâtie-Festival de Genève as part of the INTERREG program France-Switzerland 2014-2020, Chaillot - Théâtre national de la Danse, deSingel Anvers, Maison de la musique de Nanterre, Arsenal / Cité musicale – Metz.

supports | apoyos

This project received the support of the region Auvergne-Rhône-Alpes, Spedidam, PACT Zollverein Essen, Tandem Scène nationale Arras-Douai, Anguiano city council – La Rioja, Pépinières Européennes pour Jeunes Artistes and Huesca city council as part of the residency Park in Progress 12, and was invited in residency in Teatros del canal in Madrid, Centre National de la Danse in Pantin, la Ménagerie de verre in Paris (Studiolab) and El Garaje in Cadíz.

thanks to | gracias a

Jonathan and Cristopher Jiménez Cabeza, Rodrigo Cuevas, Xosé Antón Ambás, Ramses Ilesies Fernandéz, Gemma López Hernáez, Diego «Gorilla», Eva Hernández Blanco, Miguel Ángel Marín, Olalla Alemán, Bordados Casados, Célia Houdart and all the team of Bonlieu Scène nationale.



##### 

***ROM.ANCERO***

Un soldado sin armas avanza. Sus manos sostienen su voz, que implora al mar que le lleve. San Miguel gira sobre sí mismo, su falda como un sol, y se pone a cantar una antigua melodía asturiana. Una gitana cinematográfica, moño bajo y mantón demasiado pequeño para ella, descubre sus hombros y se clava las uñas en el corazón. Se presienten volcanes, simas, secretos. Novias de la tierra o del cielo, prometidos de los dolores. Estas figuras despiertan nuestra curiosidad, nuestro deseo de conocer (las). Un gesto, una quietud, un síncope, todo en ellas fascina. Contemplarlas es como beber un licor fuerte. Un fuego brilla y se consume. Apenas se ha apagado y ya otra presencia se enciende en la negrura. ¿Quién es esta nueva amada, atormentante y atormentada, rodeada de agotados ciervos que se ahogan?

Mis ojos se detienen en los motivos de un mantón. Está bordado de lirios, de claveles y de rosas entrelazadas a algunos cardos. Lacería-estuche para un sagrado corazón coronado de espinas y que arde en las llamas. Cosido con hilo de seda, es todo un mundo reducido, suave al tacto. Legible también sobre estas grandes telas que rodean a los intérpretes, remembranzas de tapices históricos donde se descubre, en el momento de su floración, un jardín que tiene la magnificencia de una tierra celeste. Edén engañoso, también él, donde los animales están al acecho y las espinas desgarran las carnes.

Esta silueta de cabaret, tan firme sobre sus tacones coma, con sus grandes ojos de esmalte y su piel clara, y el caracolillo sobre la frente. Se arquea, torso inclinado hacia atrás como un animal fabuloso; sus costados y pulmones rugen. Golpes de fuelle del bandoneón, que también se debate. La gitana-centauro encabritada, de medio cuerpo presente, el corazón mirando al cielo, se inmoviliza. ¿Un desmayo le sobreviene? Teniendo en este lado de su corazón una brecha, no se sabe si se entrega o si, en una última sensual ofrenda, nuevos misterios nos revela.

Célia Houdart

illustration | ilustración

Nino Laisné, *La Tarara*, 2017

engraving inspired by Gustave Doré, 33 x 25 cm Studio Ogami Press – © N. Laisné

translation from French into English

Patricia Chen

translation from French into Spanish Érika Goyarrola Olano, Moisés Vicent translation from Spanish into English Charles Davis

##### [www.vlovajobpru.com](http://www.vlovajobpru.com/) [www.ninolaisne.com](http://www.ninolaisne.com/)