

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 Asturias. 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



Tiene la tarara un dedito malo, que no se lo cura ningún cirujano. — Dessins de Gustave Doré.

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 imágenes

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 Martínez, 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 Asturias.

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 archetypal 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 *fundangos*, 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 tableaux, 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 Asturias. 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 tateadas 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.
"Cómprame 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."

"Convidala 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.

HIIJA MÍA, MI QUERIDA

canción tradicional sefardí
(popular / arreglo : Nino Laisné)

Hija mía, mi querida
amán, amán, amán,
no te echas 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 peixe 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-cori / 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-cori / 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 quemó

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 Christopher 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 Christopher 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
juyiendo 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 oír 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 aflirición.
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 Anancy.

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

coproduction | coproducción

Bonlieu Scène nationale Anancy 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 Cadiz.

thanks to | gracias a

Jonathan and Cristopher Jiménez Cabeza, Rodrigo Cuevas, Xosé Antón Ambás, Ramses Ilesies Fernández, 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?

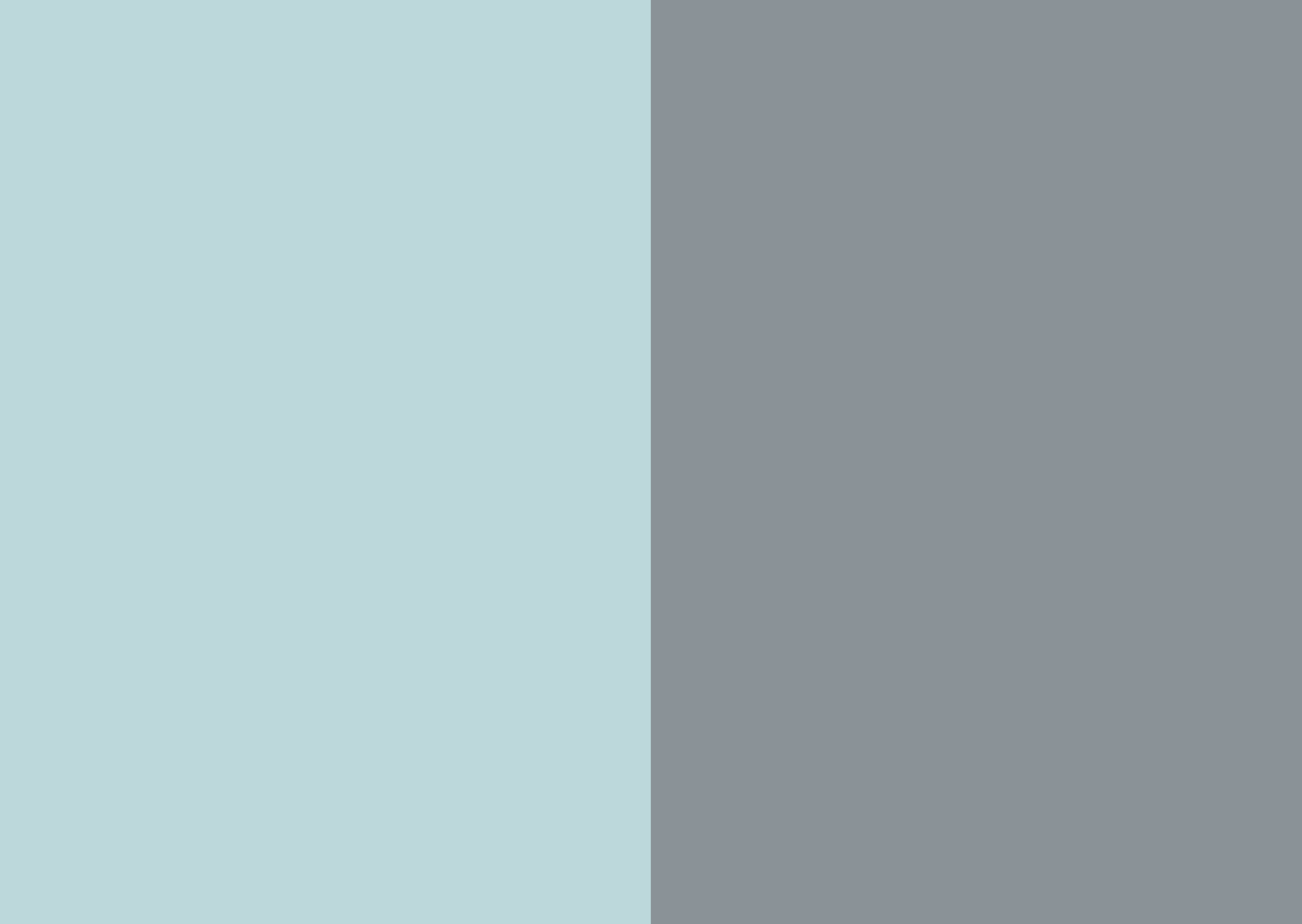
Mis ojos se detienen en los motivos de un mantón. Está bordado de lirios, de claveles y de rosas entrelazadas a algunos cardos. Lacería-estuche para un sagrado corazón coronado de espinas y que arde en las llamas. Cosido con hilo de seda, es todo un mundo reducido, suave al tacto. Legible también sobre 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
www.ninolaisne.com