

ENSEMBLE
MARE NOSTRUM

Les chants de la terre
Alpha

NUEVA ESPAÑA

- | | |
|----------------------------------------------------------------------------------|------|
| 1. La Media Bamba – Los Cuates Castilla | 3'26 |
| 2. Ayo visto lo mappamondi – Johannes Cornago (1400 – 1474) | 4'55 |
| 3. Marizápalos – Cod. Zuola (XVIIe siècle) | 3'26 |
| 4. Cumbées – Santiago de Murcia (1682 – 1735) | 4'42 |
| 5. Tres morillas m' enamoran – Anon. XVIe siècle | 2'58 |
| 6. Danza de los Gigantes – Jarabe Zapoteco trad. | 1'36 |
| 7. Con amores la mi madre – Juan de Anchiera (1462 – 1523) | 1'53 |
| 8. Vaja de Jácara amigos ! – Rafael Antonio Castellanos (1765 – 1791) | 3'28 |
| 9. Xácaras – Anon. Arr. Quito Gato | 3'42 |
| 10. Los Imposibles – Santiago de Murcia/ La Lloroncita- Son Jarocho trad. México | 4'51 |
| 11. El Guajolote – Jarabe Mixteco trad. México | 1'59 |
| 12. La Petenera – Son Huasteco trad. México | 2'39 |
| 13. El Torito – Jarabe trad. México | 1'50 |
| 14. El Gusto – Son Huasteco trad. México | 2'36 |
| 15. La Morena – Son Jarocho trad. México | 3'33 |

ENSEMBLE MARE NOSTRUM

NORA TABBUSH

voix

ANDREA DE CARLO

Violes de gambe et direction

QUITO GATO

guitare baroque, vihuela, percussions et arrangements

JOSUÉ MELÉNDEZ PELÁEZ

cornet à bouquin, jaranas, voix

LINCOLN ALMADA

arpa jarocho

ANNAMARIA GENTILE

viole de gambe et violone



LA NOUVELLE ESPAGNE

La Nouvelle Espagne, le plus grand vice-royaume et le joyau de la couronne d'Espagne, s'étendait de la Californie et du Texas (aujourd'hui aux États-Unis d'Amérique) aux confins de Costa Rica, en Amérique Centrale. La Nouvelle Espagne n'administrait pas seulement les territoires compris entre ces limites mais encore l'archipel des Philippines et d'autres régions d'Asie. Créé en 1535, le vice-royaume disparut en 1821 après la Guerre d'Indépendance du Mexique. Bien que la société néo-hispanique était, de par sa nature coloniale, fermée et conservatrice (elle reçut le qualificatif de « néo-médiévale »), la floraison des arts fut surprenante : l'architecture, la peinture et la sculpture religieuses comptent parmi les productions les plus précieuses des Amériques durant cette époque. Et les lettres néo-hispaniques peuvent s'enorgueillir de Sor Juana Inés de la Cruz, qui est peut-être le plus grand poète né aux Amériques. D'autres arts, actuellement considérés « mineurs » comme la céramique et l'orfèvrerie, furent également cultivés avec une maestria remarquable. La richesse de l'héritage de la Nouvelle Espagne a aussi été considérable en ce qui concerne la sculpture en cire ou l'art « en plumes » — la création d'images avec des plumes d'oiseau — pratiques peu connues ou totalement ignorées dans le reste du monde

Sur le plan musical, sans parler des grands compositeurs ecclésiastiques — certains venus de la Péninsule Ibérique, d'autres nés sur place — le legs majeur de la Nouvelle Espagne consiste en la musique traditionnelle du Mexique : une grande fresque d'œuvres où les formes, les influences, les instruments, les stratégies du syncrétisme et de la religion, constituent un labyrinthe d'une exubérance purement tropicale.

La musique européenne débarqua en même temps que l'armée de Cortés. La Conquête détruisit toutes les formes de la musique antérieure et les Indiens acceptèrent très tôt la nouvelle musique : Toribio de Benavente, un franciscain espagnol qui adopta le nom aztèque de « Motolinía » (le pauvre), rapporte que, dans les années 1530, à Tlaxcala, non loin de Mexico, les Indiens avaient appris d'eux-mêmes la musique polyphonique et étaient capables de composer et de chanter des messes à plusieurs voix ; ces Indiens de Tlaxcala continuèrent à parler le nahuatl, la langue impériale aztèque jusqu'aux années 1930, mais à cette époque, cela faisait déjà quatre cents ans qu'ils communiquaient en utilisant un langage musical de

racine hispanique La musique populaire espagnole se répandit très tôt dans tout le territoire de la colonie et donna naissance à la diversité musicale qui est la principale caractéristique sonore de la République Mexicaine actuelle.

La forme principale de cette musique traditionnelle est le *son**. Ce terme, de racine latine, se réfère, depuis très longtemps, à deux concepts très proches l'un de l'autre : un son proprement musical, différent d'autres sons de caractères différents, et aussi une œuvre musicale, surtout si elle est brève. Le *son* est né en Espagne (avec de fortes influences d'autres cultures du Bassin Méditerranéen, notamment l'Italie) et apparaît dès le XVI^e siècle dans les recueils de vihuela. On peut considérer les célèbres *Diferencias sobre guardame las vacas* de Luis de Narváez (1538) et certaines *recercadas* du *Tratado de glosas* de Diego Ortiz (1553), comme les plus anciennes formes connues de *son*.

La musique du *son* atteignit son apogée au XVII^e siècle et se gagna, par son propre mérite, une place de choix dans le répertoire de la musique baroque : pratiquement tous les compositeurs de l'époque ont écrit, à un moment de leur carrière, certaines sortes de *Chaconnes*, *Folías*, ou *Passacailles*, qui représentent le versant hispanique du répertoire baroque général. D'une façon caractéristique, les *sones* de la musique du monde hispanique sont des œuvres basées sur des patrons rythmiques et harmoniques récurrents qui engendrent des chansons pour danser ou des danses que l'on chante, et possédant une triple facette : musicale, poétique et chorégraphique. Les sources théâtrales espagnoles du *Siècle d'Or* conservent les noms et les textes de très nombreux *sones* — outre ceux mentionnés — où confluent diverses influences pour produire une musique d'une vitalité extraordinaire. Certains *sones* ont une origine africaine probable, comme les *Cumbees* ou les *Zarambeques*. D'autres, comme la *Chaconne*, la *Sarabande* ou le *Fandango*, qui ont pu naître aux Caraïbes, ont eu une immense influence sur la musique du Vieux Monde.

Les *sones* disparurent de Péninsule Ibérique au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle, mais leur usage se perpétua en Amérique Espagnole, et de fait les *sones*, sous des noms divers, devinrent l'une des caractéristiques distinctives de la personnalité des nouveaux pays surgis après les guerres d'indépendance, au XIX^e siècle. Ainsi, la musique *llanera* de Colombie et du Venezuela partage un même ancêtre avec les

musiques similaires de l'Argentine, de Porto Rico ou du Pérou. Au Mexique, le *son* devint la partie la plus ancienne, émouvante et vitale de la musique traditionnelle. Il y a six variantes principales du *son* : le *son jarocho* du Sotavento de Veracruz ; le *son huasteco*, de la région du même nom ; le *son tixtleco*, de la montagne de Guerrero ; le *son calentano*, des alentours du fleuve Balsas ; le *son planeco* de Michoacán, et les *sones de mariachi* de Jalisco. Il y a d'autres variantes, à une moindre échelle, comme par exemple le *son arribeño* du centre du pays ou le *son maya-kekchi* de Belize. Certaines formes ont disparu, comme le *son* du Nouveau Mexique, qui n'est documenté que par des enregistrements ou le *tabasqueño*, dont il n'existe que des références bibliographiques.

Le *son* est une musique pour jouer, chanter, danser et sa fête est le *fandango*, une fête que la présence vive de la musique convertit en un rituel ; dans le *fandango*, comme dans toutes les fêtes, on mange et on boit, les amours se font et se défont, de même que les amitiés, mais ce n'est pas un ensemble de musiciens qui égayent la fête : tous ceux qui participent à la fête célèbrent la musique ; chacun est ainsi invité à créer la musique avec l'instrument de son choix, à chanter et à danser. La musique du *son* devient le lien vital de la communauté. Le *son* est un créateur par excellence de la communauté, des communautés.

L'improvisation est la pierre de touche du *son* : c'est sa pratique qui lui donne vitalité et résistance. En effet, ceux qui pratiquent le *son* peuvent, virtuellement, suivre le bon gré de leur fantaisie, sans s'éloigner du patron harmonique. Grâce à ce procédé, le *son* a été conservé sans altération et toujours avec sa charge de nouveauté au cours des siècles ; ainsi, au Mexique, nous pouvons considérer des *sones* très anciens comme des œuvres vives, actuelles et fructueuses. Le *son* est le lien qui nous unit aux gens d'autres latitudes et d'autres époques. Cet enregistrement de l'Ensemble Mare Nostrum est une preuve de cette connexion : il représente la plus récente navigation du voyage de *ida y vuelta* ** entre l'Europe et l'Amérique qui a marqué l'histoire de cette musique.

Le disque débute par *La media bamba*, une chanson écrite durant les années 1930 dans le style du *son jarocho* par les Hermanos Castilla, deux musiciens jumeaux nés à Veracruz. Cette chanson symbolise un tournant décisif de l'histoire du *son jarocho* : jusqu'alors, cette musique s'interprétait surtout en milieu

rural et uniquement à Veracruz d'où elle était originaire, et était pratiquement inconnue dans le reste du pays. Des chansons comme celle que nous citons et des musiciens comme Andrés Huesca et les Frères Castilla mentionnés plus haut, ont créé une nouvelle tradition *urbaine* qui s'est répandue non seulement dans tout le Mexique mais hors des frontières dans les lieux les plus lointains : aujourd'hui, il y a des ensembles de *son jarocho* à Los Angeles, New York, Buenos Aires, Paris ou Barcelone. Tout a commencé par cette *Media Bamba!* L'ancienne chanson napolitaine *Aggio visto lo mappamondo* n'a pas seulement servi de prétexte au compositeur espagnol Johannes Cornago (vers 1400 - vers 1474) pour composer l'une des premières messes polyphoniques basées sur un *cantus firmus*, mais symbolise encore, avec la clarté suffisante, le projet que l'Ensemble Mare Nostrum a voulu développer dans ce disque. La chanson crée un jeu de mots entre la Sicile et le prénom féminin Cécile. Le poète dit que l'île est ce qu'il a vu de plus beau sur la carte et cite explicitement trois Siciles : le Royaume des Deux-Siciles et Sainte Cécile, « dont la fête se trouve dans le calendrier », mais il parle d'une quatrième qui ne se trouve pas sur la carte. Le poète marin révèle sa tristesse provoquée par la distance qui le sépare de sa Cécile bien-aimée tandis qu'il parcourt de long en large la *Mare nostrum* méditerranéenne qui s'étendait à peine jusqu'aux Îles Canaries Fortunées. Et c'est ce même *Mare nostrum* qui allait, sans tarder, atteindre la Patagonie. Beaucoup, énormément, a été perdu à cause de la conquête et de la colonisation hispanique du Nouveau Monde ; néanmoins, cette entreprise changea pour toujours la face du monde. La vitalité intemporelle de cette « musique transatlantique » du *son*, est à peine l'une de ses richesses les plus humbles.

Marizápalos en un *son* hispanique probablement très ancien : une pièce de théâtre du XVIII^e siècle le cite en disant que c'est un « enfant de trois siècles » et qu'il est démodé. Mais il semble avoir été très populaire dans plusieurs régions de l'Empire. La version de notre disque est un *Romance de Marizápalos*, provenant du manuscrit péruvien *Códice de Gregorio de Zuola. Cumbees*, issu du manuscrit mexicain *Códice Saldivar 4* (vers 1732) du guitariste espagnol Santiago de Murcia, est probablement l'œuvre la plus populaire de la guitare baroque de notre temps : on ne compte plus ses enregistrements réalisés par des guitaristes baroques d'Europe, des Amériques, et y compris de certains pays asiatiques. Il n'y a rien d'étonnant à ce succès : l'œuvre possède un savoir rythmique qui franchit toutes les frontières et sonne comme « si on venait de l'écrire hier » selon un célèbre claveciniste allemand. Signalons l'effet du *golpe* *** sur la table de

l'instrument (noté explicitement dans la tablature originale) qui apparaît ici, pour la première fois dans l'histoire et qui bien après devint l'un des recours caractéristiques de nombreuses formes de musique, du flamenco à la musique pour guitare d'avant-garde du XXI^e siècle.

La *Jácara* fut l'un des *sones* les plus importants de la culture baroque hispanique. Ce fut basiquement une chanson de bandits (les jacques ou *jacos*) dont le texte se référait presque toujours à des rixes, des morts et, en général, selon le concept actuel, des *police affairs*. Il s'agissait donc de raconter l'histoire d'une bagarre entre bandits, ou d'une histoire plus ou moins tragique concernant les prouesses d'un malfaiteur, sa capture et son exécution. Malgré cela, la *jácara* envahit très tôt l'église et la coutume s'établit d'écrire des *villancicos de jácara* en maintenant le style épique, mais en l'appliquant à des sujets sacrés, très fréquemment en rapport avec l'histoire du salut. *Vaya de jácara*, du maître de chapelle de la cathédrale du Guatemala, Rafael Antonio Castellanos, conte l'histoire de la chute et de la rédemption du genre humain. Au début des temps, le vaillant *Don Adán* [Adam] vivait heureux au paradis mais « en finit avec tout le monde d'une seule bouchée » de la pomme proverbiale. La Trinité, décidant de pardonner et de rédimmer, envoya un champion — le Christ — qui non seulement mit le démon en déroute mais encore ridiculisa ce *pauvre diable* : « quel diable pour un diable ! ». Il est intéressant de signaler que ce texte se décrit lui-même comme un « *corridillo aseado* » ; de nombreux textes du XVII^e et du XVIII^e emploient le nom de *corrido* quand ils mentionnent la *jácara*. Le *corrido* est un genre de chanson narrative qui survit encore de nos jours au Mexique, relatant souvent les terribles histoires du narcotrafic. Ne nous étonnons pas si on l'a interdit, plus d'une fois !

Le binôme *Los Ympossibles - La Lloroncita* révèle l'extraordinaire capacité de survie de la musique du *son*. On peut décrire ces deux œuvres comme des *romanescas*. La première date du XVIII^e siècle ; la seconde, un *son* actuel de la tradition *jarocho*, est la manifestation la plus récente d'un genre musical — précisément la *romanesca* — qui existe au moins depuis le XVI^e siècle et qui se projette vers le futur. Le titre énigmatique de la première œuvre — provenant du *Códice Saldivar* déjà cité — se réfère probablement à l'un des topiques les plus fréquents de la poésie d'Occident : l'existence d'un amour impossible qu'on ne peut oublier ; à cause de ces deux « impossibles » : *No hay dolor ni tormento / más insufrible* (cette dou-

leur, ce tourment/ rien n'est plus insupportable). L'Ensemble Mare Nostrum a choisi d'inclure des *sones* provenant de diverses traditions mexicaines : le *son jarocho*, le *huasteco*, les *sones* et *jarabes* de Oaxaca...

Cette sage décision montre jusqu'à quel point le *son* a une vocation communautaire. Les *sones* mexicains joués par des musiciens qui ont été élevés et ont su s'exprimer dans la tradition baroque sonnent, d'une certaine façon... baroque! Mais ces musiques ne sont pas pour autant moins authentiques. Simplement, c'est là la façon caractéristique de fonctionner de cette musique: chacun apporte son savoir et son émotion, et le résultat est plus que la somme des parties. C'est ainsi que cela se passait très certainement à l'époque baroque de même qu'aujourd'hui : personne n'est le *propriétaire* de cette musique, et toutes les versions possibles sont « La » version. De plus, l'écoute des *sones* mexicains joués de cette façon est une confirmation (encore une, s'il en était besoin) du lignage baroque de notre musique.

La tradition de *La Petenera* possède des racines hispaniques aussi anciennes que profondes; associée à l'origine à l'univers des marins et le chant fatal des sirènes, la *Petenera* devint un symbole du mauvais œil dans certaines régions d'Espagne. Selon les diverses traditions du Mexique, la *Petenera* est un *son* pouvant traiter indistinctement de thèmes marins ou se modeler sur une chanson évoquant la jalousie et la mort d'amour. Quand il apparaît, son refrain poignant ¡Ay Soledad, Soledad *del alma mía!* [solitude de mon âme] fait vibrer les plus intenses résonnances érotiques, ou funèbres... ou les deux à la fois.

Dans la riche tradition indigène de Oaxaca, la *Danza de los Gigantes* a une valeur rituelle et peut s'associer à la danse de Santiago de Galicia [Saint-Jacques de Compostelle] ou à la représentation du combat biblique entre David et Goliath (dans certaines régions, elle prend le nom de *El Goli Goli*); cette lutte symbolise à son tour la bataille entre les rayons de soleil et les nuages, et se danse afin de provoquer la bonne pluie, sans grêle ni inondation.

L'œuvre portant ici le titre de *El Toro* ou *El Torito* est un *jarabe* provenant aussi de l'État de Oaxaca. Plusieurs communautés réclament ce *jarabe* comme étant *leur* pièce musicale distinctive, *leur* hymne, et on le trouve donc dans plusieurs localités sous des noms différents et aussi comme une partie de suites de pièces que l'on peut appeler *Jarabe mixteco*.

Le *son* protéique de *La Morena* montre la richesse et la souplesse du *son jarocho*, en apparaissant sous des formes diverses selon les différents lieux de Veracruz : on joue cette œuvre essentiellement *por menor* — en mode mineur — et dans d'autres endroits *por mayor* — en mode majeur. Mais je connais au moins un exemple de ce *son* joué *por medio menor*, c'est-à-dire, que certains musiciens l'interprètent en mode mineur et d'autres en en mode majeur, simultanément. Je n'ai aucune référence d'une autre musique, dans la sphère d'influence de la culture occidentale, où cette *modalité* existe encore actuellement.

L'œuvre intitulée ici *El Guajolote* offre un exemple de comment la richesse surgit de la diversité. Ce *son*, chanté à l'origine en nahuatl, possède des éléments mélodiques clairement reconnaissables de *sones huastecos* comme *El San Lorenzo*, *La Leva* et *El Huerfanito*, mais aussi du *son jarocho* intitulé *La Tuza*; il semble cependant avoir été documenté quelque part au nord de Oaxaca, peut-être à la frontière de Puebla. Toute cette conjonction de formes interprétées dans le langage baroque de la viole de gambe et du cornet, crée un extraordinaire *son* de *sones*, où s'expriment, avec le plus grand naturel et la grâce la plus impeccable, toutes les traditions, tous les esprits et tous les sangs qui se sont unis au long des siècles pour créer cette musique qui est notre héritage et notre avenir.

ELOY CRUZ
CUERNAVACA, JUIN 2012
TRADUCTION : PIERRE ELIE MAMOU

*Je remercie Enrique Barona, Lucas Hernández,
Antonio García de León, Gonzalo Camacho, Rubén Luengas et Patricia García
pour m'avoir aidé à élaborer ces notes.*

** Ndt. « Son » se prononce « sonne », et le pluriel « sones » se prononce « so-nèsse »
en accentuant le « o ».*

*** Ndt. Viaje de ida y vuelta : voyage aller-retour, expression consacrée
aux nombreuses musiques (l'exemple célèbre des habaneras) qui ont réalisé un ou plusieurs
de ces allers et retours entre la Péninsule et les Amériques, et se sont enrichies
de multiples influences en les superposant au modèle initial.*

**** Ndt. Un doigt de la main droite, le plus souvent l'annulaire, percute, de la pulpe,
la table harmonique, produisant parfois un son sombre et mystérieux.*



NUEVA ESPAÑA

New Spain, the largest viceroyalty and the jewel of the Spanish crown, stretched from California and Texas (in what is now the United States of America) to the borders of Costa Rica in Central America. New Spain administered not only all the territories between those limits, but also the Philippine Islands and several other territories in Asia. The viceroyalty was created in 1535; it disappeared after the Mexican War of Independence in 1821.

Although neo-Hispanic society was, by its very nature colonial, closed and conservative (it has been described as ‘neo-medieval’), there was an amazing flourishing of the arts: religious architecture, painting and sculpture were among the most precious productions of the Americas during that period. Neo-Hispanic literature boasted Sor Juana Inés de la Cruz, possibly the greatest poet born in the Americas.

Other arts, nowadays considered ‘minor’, such as ceramics and the creation of items in gold and silver, were also cultivated with remarkable skill. And New Spain left a very rich legacy even in practices rarely found elsewhere, such as the art of wax figure making or that of creating pictures using feathers.

In the musical field, apart from the works of great composers of church music, some of them from the Iberian Peninsula, others native, New Spain’s greatest legacy lies in the traditional music of Mexico: a large family of music in which forms, influences, instruments, strategies of syncretism and religion form a maze of tropical exuberance.

European music arrived in New Spain with Cortés and his men. The Conquista destroyed all earlier forms of music and the Indians very soon adopted the new music: Toribio de Benavente, a Spanish Franciscan missionary who took the Aztec name of Motolinía (meaning ‘He is poor’), tells us that in the 1530s, in Tlaxcala, not far from Mexico City, the Indians had taught themselves the art of polyphony and were capable of composing and singing masses for several voices; the same Indians of Tlaxcala continued to speak Nahuatl, the language of the Aztec Empire, until the 1930s, but by that time had been

communicating in a musical language of Hispanic origin for four hundred years.

Spanish popular music spread very soon throughout the colonial territory, and gave rise to the diversity that is the main feature of music of the Mexican Republic to this day.

The main form of Mexican traditional music is *son* (plural, *sones*). *Son* means ‘sound’, and it also refers to a piece of music, especially one that is short. *Son* originated in Spain (with strong influences from other parts of the Mediterranean basin, notably from Italy) and appeared in vihuela collections as early as the sixteenth century. The famous *Diferencias sobre ‘Guárdame las vacas’* by Luis de Narváez (1538) and some of the *recercadas* included in Diego Ortiz’s *Tratado de glosas* (1553) may be regarded as the oldest known forms of *son*.

Son was at its most splendid in the seventeenth century and earned itself a prominent position in the Baroque repertoire: almost all composers of that period, at some point in their career, composed some kind of *chaconas*, *folías* or *pasacalles*, genres representing the Spanish aspect of the Baroque repertoire.

The *sones* of the Hispanic world are typically pieces based on recurrent rhythmic and harmonic patterns, generating sung dances or danced songs, and with three aspects: music, song and dance. Spanish theatre sources of the *Siglo de Oro* (coinciding with the political rise and decline of the Spanish dynasty) record the names and texts of many *sones*, apart from those already mentioned, in which various influences combine to produce music of extraordinary vitality. Some *sones* are probably of African origin: the *cumbees* or *zarambeques*, for example. Others, such as the *chacona*, *zarabanda* and *fandango*, which possibly originated in the Caribbean, had an enormous influence on music of the Old World.

Sones disappeared from the Iberian Peninsula in the second half of the eighteenth century, but continued to exist in Spanish America, and indeed *sones*, under various appellations, became one of the hallmarks of the personality of the new countries that emerged after the wars of independence in the nineteenth century. Thus the *música llanera* of Colombia and Venezuela shares a common ancestor with similar music from Argentina, Puerto Rico or Peru.

In Mexico, *son* is now the oldest, most moving and most dynamic form of traditional music. There are six main variants: *son jarocho* from the Sotavento region of the state of Veracruz; *son huasteco*, from La Huasteca in north-eastern Mexico; *son tixtleco* from the mountains of Guerrero; *son calentano*, from the Balsas River basin of Guerrero; *son planeco* from Michoacán; the *sones de mariachi* from the state of Jalisco. Other types exist on a smaller scale, such as *son arribeño* from central Mexico or *son maya-kekchi* from Belize. Some forms have disappeared: the *son* of New Mexico, for example, which we know only through recordings, and the *tabasqueño*, for which bibliographical references exist.

Son is played, sung and danced, and *fandango* is the name of the fiesta at which it is performed – a fiesta in which the living presence of music turns into a ritual; in *fandango*, as in all fiestas, people eat and drink, fall in and out of love and create friendships and enmities, but the entertainment for such occasions is not provided by a band: all those taking part in the fiesta are celebrants of the music; all are invited to create it with the instrument of their choice, and to sing and dance. The music of *son* becomes the vital bond of the community.

Improvisation is the touchstone of *son*, the element that gives it its vitality and endurance. Indeed, practitioners of *son* can do more or less as the fancy takes them, so long as they don't lose the harmonic pattern. Thus *son* has remained unchanged yet constantly renewed over the centuries, and in Mexico ancient *sones* are still very much alive, up to date and fruitful. Old forms applied to new experience. *Son* is the link that unites us with people from other latitudes and other times, as this recording by the Ensemble Mare Nostrum aims to show.

This recording begins with *La media bamba*, a song written in the 1930s in the *son jarocho* style by the Hermanos Castilla, twin brothers and musicians born in the city of Veracruz. This song represents an important turning point in the history of *son jarocho*: hitherto such music had been predominantly rural and performed only in the state of Veracruz; it was virtually unknown in the rest of the country. Songs such as this one, and musicians such as Andrés Huesca and the abovementioned Castilla brothers, created a new *urban* tradition that has since spread not only throughout Mexico, but also to places far

afield. Currently there are *son jarocho* groups in Los Angeles, New York, Buenos Aires, Paris and Barcelona. It all began with this piece, *La media bamba*.

The old Neapolitan song *Aggio visto lo mappamondo* not only served as an excuse for the Spanish composer Johannes Cornago (c. 1400 – c. 1474) to compose one of the first polyphonic masses based on a *cantus firmus*, but it also quite clearly symbolises the project the Ensemble Mare Nostrum wished to develop on this CD. The song plays on a pun: the island of Sicily (Sicilia) and the girl's name Cecily (Cecilia). The poet says Sicily is the most beautiful of all the islands of the Mediterranean represented on the map (the *mappamondo* of the title) and speaks explicitly about the three Sicilies: the Kingdom of Sicily and St Cecily (St Cecilia), 'whose feast is listed in the calendar', but then he says there is a fourth Cecily, not found on the map, a woman whose supreme beauty is out of this world. The sailor-poet thus expresses his sadness at being away from his beloved Cecily while he sails all over the Mediterranean, the *Mare nostrum*, including the recently conquered Canary Islands. The same *Mare nostrum* was soon to reach Patagonia. A very great deal was lost because of the Spanish Conquest and colonisation of the New World; nevertheless that undertaking changed the face of the world forever. The timeless vitality of *son*, this *música transatlántica*, is just one of its more humble treasures.

Marizápalos is probably very old: an eighteenth-century play mentions it as being three centuries old, 'tres siglos de niña', and outmoded. But it appears to have been very popular in many parts of the Empire. The version presented here is a *Romance de Marizápalos*, from a seventeenth-century Peruvian manuscript, the Codex Zuola (*Códice Fray Gregorio de Zuola*).

Cumbees from the Mexican manuscript *Códice Saldivar 4* (c.1732) by the Spanish guitarist Santiago de Murcia (1685-1732), who spent his last years in Mexico, is probably the most popular piece nowadays for the five-course Baroque guitar: it has been recorded countless times, in Europe, the Americas and even in some Asian countries. And no wonder: with its dazzling rhythm, this piece has universal appeal and sounds as if it was 'written only yesterday' (as a famous German harpsichordist put it). Let us note that this is the earliest piece known to us that includes *golpe* (explicitly indicated in the original tablature),

which much later was to become one of the typical resources of many forms of music, from flamenco to twenty-first-century avant-garde guitar music. *Golpe* refers to the finger taps on the face of the guitar.

The *jácara* was one of the most important *sones* of Hispanic Baroque culture. At first it was basically a song of the *jaques* or *jacos*, underworld ruffians, and the text was almost always to do with fighting, death, and criminal activities in general. Mostly such pieces narrated fights between *jaques*, or related a more or less tragic story about the wrongdoings of a criminal and his capture and execution. Before long, however, the *jácara* entered the church and it became common to write *vilancicos de jácara* in which the epic style was maintained, but was applied to sacred matters, most often to do with redemption. *Vaya de jácara*, by the choirmaster of Guatemala Cathedral, Rafael Antonio Castellanos, tells the story of the fall of man and his redemption. At the beginning of time, the valiant *Don Adán* – Adam – lived happily in Paradise, until ‘it was all over for everyone with just one sin’ (‘acabó con todo el mundo con solamente un pecado’), a bite of the proverbial apple. The Trinity, deciding to forgive and redeem, despatched a champion – Christ – who not only defeated the devil, but also made a fool of that ‘*pobre diablo*’: ‘*Vaya diablo para diablo!*’ It is interesting to note that this text is described as a ‘*corridillo aseado*’. Many seventeenth- and eighteenth-century texts use the name *corrido* to refer to the *jácara*. The *corrido* is a type of narrative song that survives to this day in Mexico, often relating terrible stories about drug trafficking. It is hardly surprising that it has been banned more than once!

The two pieces *Los Ympossibles–La Lloroncita* show the *son*’s extraordinary capacity for survival. They may be described as *romanescas*. The first one dates from the eighteenth century; the second one, a modern *son* in the *jarocho* tradition, is the most recent manifestation of a musical genre – the *romanesca* – that has been in existence since at least the sixteenth century and which, as a living tradition, projects its existence into the future. The enigmatic title of the first piece, from the aforementioned *Códice Saldivar*, is probably a reference to one of the most common subjects of Western poetry, the impossible love that cannot be forgotten: ‘*No hay dolor ni tormento/ más insufrible*’ (There is no pain or torment/ more unbearable).

The Ensemble Mare Nostrum has chosen to include *sones* of different origins, from different Mexican traditions: the *son jarocho*, the *huasteco*, the *sones* and *jarabes* of Oaxaca, and so on. A wise decision, since it shows up *son*’s vocation within the community. Mexican *sones*, played by musicians who are used to expressing themselves in the Baroque tradition, sound somehow... well, Baroque! But they are none the less authentic. Simply, this is typical of the way this music works: everyone contributes his skill and his emotion, and the result is greater than the sum of the parts. It must have been like that in the Baroque era, and that’s the way it is today: this music *belongs* to no one, and every possible version is *the* version.

Furthermore, listening to Mexican *sones* played in this way serves to confirm (yet again, if were necessary) the Baroque ancestry of our music.

The tradition of *La Petenera* (a phonetic corruption of the Castilian word ‘Paternera’ – a woman from the village of Paterna in the province of Cadiz) has deep and ancient Hispanic roots. It was originally associated with sailors and the fatal song of the Sirens, but a superstition has grown up around it and in some parts of Spain it is believed to bring bad luck. In Mexico, this *son*, which is represented in various traditions, can be either about sailing and the sea, or else a song about love, jealousy and death. When it appears, its tremendous chorus alone – *Ay Soledad, Soledad del alma mía!* – has overtones that are most intensely erotic or funereal, or both.

In the rich native Indian tradition of Oaxaca, the *Danza de los Gigantes* has a ritual value and may be connected with the dance of the same name from Santiago in Galicia or with the biblical story of David and Goliath (in some places it is known as *El Goli Goli*); the fight between David and Goliath in turn symbolises the struggle between the sun’s rays and the clouds, and the piece is danced to bring about ‘good’ rain, without hail or flooding.

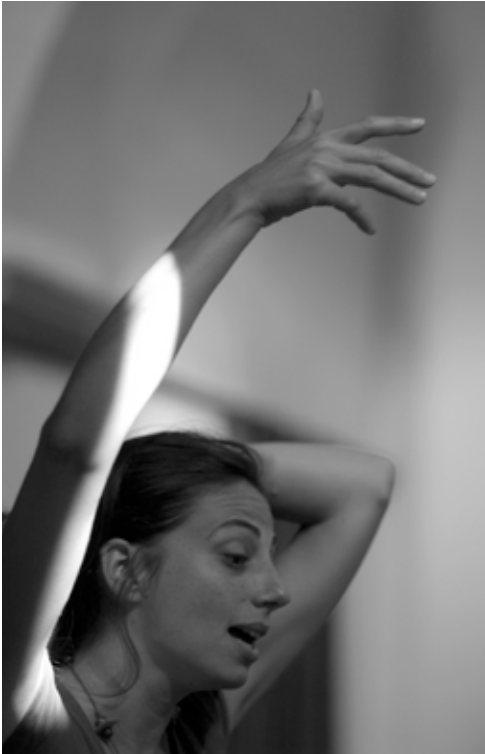
The piece here entitled *El Toro* or *El Torito* is a *jarabe*, also from the state of Oaxaca. This *jarabe* is claimed by various communities as their ‘anthem’, their distinctive piece of music; it is therefore found in several places under different names, and also as part of series of pieces known as *jarabe mixteco*.

The protean *son* entitled *La Morena* shows the richness and flexibility of the *son jarocho*, since it appears in various parts of Veracruz in different forms: it is played essentially *por menor*, in the minor mode, but in some places it is performed *por mayor*, in the major mode. But I know of at least one case of this *son* being played *por medio menor*, that is to say, with some musicians playing in the minor mode and others in the major, at the same time. I know of no other instances, within the sphere of influence of Western culture, of this mode of performance still being in use today.

The piece entitled here *El Guajolote* is an example of richness in diversity. This *son*, originally sung in the Nahuatl language, clearly uses melodic elements from *sones huastecos* such as *El San Lorenzo*, *La Leva* and *El Huerfanito*, but also from the *son jarocho* entitled *La Tuza*; however, it seems to have been documented somewhere in the north of Oaxaca, perhaps on the border with Puebla; all these forms together, expressed in the Baroque language of the viola da gamba and the cornetto, create an extraordinary *son de sones*, expressing, quite naturally and with perfect grace, all the traditions, spirits and bloods that have been mingled over the centuries in creating this music, which is our heritage and our future.

ELOY CRUZ
CUERNAVACA, JUNE 2012
TRANSLATION: MARY PARDOE

*I would like to thank Enrique Barona, Lucas Hernández,
Antonio García de León, Gonzalo Camacho, Rubén Luengas and Patricia García
for their help in preparing these notes.*



1. La Media Bamba

En boca del río del río de Jamapa
El jarocheño está de bachata
Guayabera blanca sombrero de paja
Remanga la enagua delantala de casa.

Hablar en voz alta con alegre acento
De pronto alguien salta con festivo cuento

Con alguna copla que alguno se lance
Tomarse una copa de vino de nanche.

2. Ayo visto lo Mappamundo

Ayo visto lo mappamundi
E la carta dei navigari,
Ma Sicilia me pari
La più bella d'aquesto mundi.

3. Marizápalos

Marizápalos bajó una tarde
Al fresco sotillo de Vacía-Madrid,
Porque entonces pisándole ella,
No hubiese más Flandes que ver su país.

Marizápalos era muchacha
muy adorada de Pedro Martín,
un mozuelo sobrino del cura,
que suele en el baile campar de gentil.

Al sotillo la verde rapaza
de su amartelado se dejó seguir,
que llevando su nombre en la boca,
toda su alegría se le volvió anís.

1. La Media Bamba

À Boca del Río sur la rivière Jamapa
Ceux de Veracruz sont en fête:
Blouse blanche chapeau de paille
Retroussant le jupon tablier de maison.

Parler à voix haute avec un accent joyeux!
Soudain quelqu'un surgit avec un conte festif

Et avec un couplet qu'un autre lance,
Prendre une coupe de vin de nance!

2. Ayo visto lo Mappamundo

J'ai vu la mappemonde
Et la carte des navigateurs,
Mais la Sicile me semble
La plus belle de ce monde.

3. Marizápalos *

Marizápalos se rendit un après-midi
Au frais sous-bois de Vacía-Madrid,
Et en apparaissant,
Elle éclipsa tout paysage, les Flandres
y compris.

Marizápalos était une jeune-fille
très aimée de Pedro Martín,
un petit gars neveu du curé,
et qui au bal était la plus belle.

Au sous-bois, la verte jeune-fille
se laissa suivre par son amoureux
qui, portant son nom en bouche,
transforma toute sa joie en anis.

1. La Media Bamba

At Boca del Río at the mouth of the
Jamapa River
The locals are celebrating
White shirt straw hat
Skirt hitched up apron from home.

Speaking loudly with a joyous accent
Suddenly someone leaps in with a festive tale

And someone throws in a verse
While drinking a glass of nance wine.

2. Ayo visto lo Mappamundo

I have seen the map of the world
And the charts used by navigators,
But Sicily is, I think,
The most beautiful in this world.

3. Marizápalos *

Marizápalos went down one afternoon
To the fresh grove of Vacía-Madrid,
And when she was there no landscape
Could be lovelier, not even Flanders!

Marizápalos was a young girl
Much beloved of Pedro Martín,
A young lad (and the priest's nephew),
Whose dancing was more than graceful.

Into the grove the young maid
Allowed her lover to follow her
And when he spoke her name,
All her joy was flavoured with sweetness.

A la sombra de un olmo se fueron
a quien mil abrazos le daba una vid,
y a su ejemplo los finos amantes,
más firmes que ellos, se dieron dos mil.

Mas oyendo ruido en las hojas
de las herraduras de cierto rocín,
el Adonis se puso en huída,
temiendo los dientes de algún jabalí.

Era el cura que al Soto venía
y si poco antes aportara allí,
como sabe gramática el cura,
podiera cogernos en el mal latín.

5. Tres Morillas

Tres morillas m' enamoran en Jaén,
Axa, Fátima y Marién.

Tres morillas tan garridas
iban a coger olivas,
y hallában las cogidas
en Jaén,
Axa, Fátima y Marién.

Tres morillas tan lozanas,
Tres morillas tan lozanas,
Iban a coger manzanas A Jaén,
Axa, Fátima y Marién.

Y hallában las cogidas,
Y tornaban desmaídas

À l'ombre d'un orme, ils s'en furent,
auquel une vigne donnait mille caresses,
et suivant cet exemple les doux amants,
avec plus de fermeté, s'en donnèrent
deux mille.

Mais entendant dans les feuilles le bruit
des sabots d'un roussin,
l'Adonis prit la fuite,
craignant les dents d'un sanglier.

C'était le curé qui venait au sous-bois
et s'il était arrivé un peu plus tôt,
comme il connaît la grammaire le curé,
il les aurait surpris en parlant du
mauvais latin!

5. Tres Morillas

Trois petites Maures m'énamourent
A Jaén,
Axa, Fátima et Marién.

Trois petites Maures si jolies
Allèrent cueillir des olives,
Et elles les trouvèrent cueillies
A Jaén,
Axa, Fátima et Marién.

Trois petites Maures si fraîches,
Trois petites Maures si fraîches,
Allèrent cueillir des pommes
Axa, Fátima y Marién.

Et elles les trouvèrent cueillies,
Et retournèrent défaillies

They repaired to the shade of an elm tree,
Entwined a thousand times by a vine,
And likewise, but more firmly, those
fine lovers
Embraced each other two thousand
times.

But hearing the sound of an old nag's
hooves
Rustling the fallen leaves,
Our Adonis took to his heels,
Fearing the tusks of some wild boar!

It was the priest who came to the grove;
Had he arrived a little earlier,
Since the priest knows grammar,
He might have caught them using
bad Latin!

5. Tres Morillas

Three Moorish girls won my heart
In Jaén:
Aysha, Fátima and Marién.

Three Moorish girls, so pretty,
Went to pick olives,
And found them picked already
In Jaén:
Aysha, Fátima and Marién.

Three Moorish girls so fresh,
Three Moorish girls so fresh,
Went to pick apples
In Jaén:
Aysha, Fátima and Marién.

And found them picked already,
And returned, fainting,

Y las colores perdidas
En Jaén,
Axa, Fátima y Marién.

Díceles que sóis señoras
De mi vida robadoras
Cristianas que éramos moras
En Jaén
Axa, Fátima y Marién.

7. Con amores la mi madre

Con amores, la mi madre,
con amores m'adormi.

Así dormida soñaba,
lo qu'el corazón velaba,
qu'el amor me consolaba,
con mas bien que merecí.

Adormeciome el favor,
que amor me dió con amor,
dió descanso a mi dolor,
la fe con que le serví.

8. Vaya de Jácara

1.
Vaya de jácara amigos
Y sin gastar arrumacos!

Oigan, escuchen, atiendan,
Que es el corridillo aseado.
En nombre de Dios comienzo
Vaya Diabolo para Diabolo!

Aquel Don Adán valiente
a quién todo lo criado
vasallaje le vendía

Et les couleurs enfuies,
A Jaén,
Axa, Fátima et Marién.

Dites-leur que vous êtes, madame,
Celle qui a volé ma vie.
Chrésiennes, nous étions Maures à Jaén
Axa, Fátima y Marién.

7. Con amores la mi madre

En amours, ma mère,
En amours je m'endormis

C'est ainsi qu'en dormant je rêvais,
A ce Que le cœur désirait,
Que l'amour me consolait
Bien plus que je ne le méritais.

Elle m'endormit la faveur,
Que l'amour me donna avec amour,
Et elle donna du répit à ma douleur,
La foi avec laquelle je le servis.

8. Vaya de Jácara**

1.
Voici la jácara les amis
Et sans faire de manières!

Oyez, écoutez, prêtez l'oreille,
Car voici le corridillo aseado.
Au nom de Dieu je commence:
Que le Diable pour un Diable!

Ce Don Adam si vaillant
A qui toute créature
Rendait hommage

Pale and wan,
To Jaén:
Aysha, Fátima and Marién.

I said to them: Who are you, ladies,
Who have stolen my life?
Christians are we who were Moors
In Jaén,
Aysha, Fátima and Marién

7. Con amores la mi madre

With love, my mother,
With love I fell asleep.

Thus asleep, I dreamed
Of what my heart desired:
That love consoled me
More than I deserved.

The favour love lovingly granted me
Lulled me to sleep;
The loyalty with which I served love
Set my sorrow to rest.

8. Vaya de Jácara

1.
Go with the jácara, friends,
And no airs and graces!
Harken, listen, lend an ear,
For this is the corridillo aseado.
In God's name, I'll begin:
What a Devil for a Devil!

This valiant Don Adam,
To whom all creatures
Paid homage and fealty,

obediente a sus mandatos
Monarca del paraíso
le gozaba alegre cuando
acabó con todo el mundo
con solamente un pecado.

2.
Torpe que brantó el precepto
¿Quién dijera en este daño
Que fuera de un hombre fuerte
Toda su culpa el ser flaco?
Pero ya me lo dixera
Arrimándome al adagio
De que la sogá más fuerte
Quebranta en lo más delgado.

3.
Obligados y ofendidos
Dios y el hombre se miraron
Del hombre Dios ofendido
De Dios el hombre obligado.
Deponiendo los enojos
Sale el empeño mostrando
Como han de ser los amigos
En los mayores trabajos.

4.
Donde el fruto de su vientre
Después de treinta y tres años
Obró la mayor hazaña
En el madero sagrado.
Quedó la culpa vencida
Y Adán salió remediado
Que si es divino amor
No hay contra el amor encantos.

Obéissant ainsi aux mandats
Du monarque du paradis,
Vivait heureux
Mais en finit avec tout le monde
D'un seul péché.

2.
Le maladroit transgressa le precept:
Qui aurait dit dans ce dommage
Qu'un homme fort
Assumerait toute la faute d'être faible?
Mais cela a déjà été dit
Si nous nous rappelons l'adage
Selon lequel la corde la plus forte
Se rompt en son point le plus fin.

3.
Obligés et offensés
Dieu et l'homme se regardèrent,
Par l'homme Dieu offensé
Par Dieu l'homme obligé.
Oubliant les colères
La constance surgit pour montrer
Comment les amis doivent se comporter
Dans les plus grandes épreuves.

4.
Donc le fruit de son ventre
Après trente-trois ans
Réalisa la plus grande prouesse
Sur le bois sacré.
La faute fut ainsi vaincue
Et Adam fut rédimé
Car si l'amour est divin,
Aucun sortilège n'existe contre l'amour.

In obedience to the orders
Of the Heavenly King,
Lived happily in Paradise until
It was all over for everyone
With just one sin!

2.
Blundering, he disobeyed the rule:
Who would have thought
A man so strong would have
Been guilty of such weakness?
But it is nothing new
For, if we remember, as the saying goes,
The strongest rope
Breaks at its thinnest point.

3.
Obliged and offended,
God and man looked at each other:
God offended by man,
Man obliged by God.
Forgetting anger, constancy
Came to the fore, showing
How friends should behave
In the greatest trials.

4.
Thus Jesus, the fruit of her womb,
After thirty-three years
Accomplished the greatest deed
Upon the Holy Cross.
The sin was thus expiated
And Adam was redeemed.
For if love is divine,
There is no charm against love.

10. La Lloroncita

Para qué quiero yo cama
Cortinas y pabellones,
Si no me dejan dormir
Muchas imaginaciones.

Ay, llorar llorona,
pero déjame llorar,
que solo llorando puede
mi corazón descansar,
y por eso lloro y canto.

12. La Petenera

La sirena está encantada
Porque desobedeció,
Nomás por una bañada, laray,
Que en Jueves Santo se dió
Y a la semana sagrada.

La sirena de la mar
Me dicen que es muy bonita,
Yo la quisiera encontrar, laray,
Pa' besarle su boquita
Pero como es animal
No se puede naditita.

14. El Gusto

Mi huasteca es un primor
por sus bellas serranías

Hoy iremos a pintar
Dibujando su poesía
A la mujer y a la flor
A todas horas del día.

Mi huasteca es huapanguera

10. La Lloroncita

Pourquoi voudrais-je un lit
Des rideaux sans pavillons,
Si m'empêchent de dormir
Mes nombreuses fantaisies.

Aïe, pleurer la pleureuse,
Mais laisse-moi pleurer,
Car ce n'est qu'en pleurant
Que mon cœur se repose,
Et pour cela, je pleure et je chante.

13. La Petenera

La sirène a été ensorcelée
Car elle a désobéi
Tout ça pour un bain, lara,
Qu'elle prit le Jeudi saint
Pendant la Semaine sainte.

La sirène de la mer,
m'a-t-on dit est charmante,
Je voudrais bien la rencontrer, larai,
Pour embrasser sa bouche joliette
But since the siren is an animal
On ne peut que faire risette.

14. El Gusto

Ma Huastèque est une merveille
Pour ses belles montagnes.

Aujourd'hui nous irons peindre
En dessinant leur poésie
La femme et la fleur
A toute heure du jour.

Ma Huastèque est une chanteuse de

10. La Lloroncita

Why do I need a bed,
Curtains and bedposts,
If my wild imaginings
Keep me from sleeping?

Ah, weep, weeping woman,
But let me weep,
For only in weeping
Can my heart find repose,
And so I weep and sing.

13. La Petenera

The siren was bewitched
Because she disobeyed;
And all that because she bathed, lara,
On Maundy Thursday
In Holy Week.

The siren of the sea,
They say, is charming,
I'd like to meet her, larai,
And kiss her pretty mouth;
But since the siren is an animal,
You can do nothing.

14. El Gusto

My Huasteca's a delight
With its beautiful mountains!
Today we shall go out painting,
Portraying their poetry,
Women and flowers,
All day long.

My Huasteca is a huapanguera

Y yo huapanguero soy !

En la República entera
Qué renombre que te doy
De ser fiel hasta que muera

16. La Morena

Una morena me dijo
Que la llevara yo a ver
A la reina de los cielos
Que la quería conocer.

Mi morena adiós, adiós
A la reina de los cielos
Otra vueltecita adiós
Que la quería conocer.

En una nube encumbrada
Cuando se la lleva el viento
Así es la mujer casada
Cuando tiene un sentimiento
Que no la divierte nada,
Ni tiene horas de contento.

El mar se quedó a dormir
En tus aretes de plata
Yo se que voy a morir
En brazos de una mulata.

Anoche te ví pasar
por la esquina de mis sueños
y me pareció pequeño
el mundo para soñar
porque quería ser tu dueño.

A todos les comunico
Como gozo y de actitud

huapango,
Et un adepté du huapango je suis!

Dans la république entière
Quel renom je te donne
En étant fidèle toute ma vie.

16. La Morena

Une Brune m'a demandé
De l'emmener voir
La reine des cieux
Car elle voulait la connaître.

Ma Brune adieu, adieu
La reine des cieux
Un autre petit tous adieu
Car elle voulait la connaître.

Sur un nuage, altière,
Quand l'emporte le vent,
Ainsi est la femme mariée
Quand elle n'a aucun sentiment
Qui la diverte quelque peu,
Ni quelques heures de contentement.

La mer est restée dormir
Dans tes boucles d'argent
Je sais que je vais mourir
Dans les bras d'une métisse.

Cette nuit je t'ai vue passer
Au coin de mes rêves
Et le monde me sembla
Trop petit pour rêver
Parce que je voulais te posséder.

A tous je vous fais part
De mon plaisir et d'une façon

And I'm a huapanguero too!**

Throughout the Republic,
How I spread your fame,
True until the day I die!

16. La Morena

A Brunette asked me
To take her to see
The Queen of Heaven:
She wished to meet her.

My brunette, farewell, farewell
To the Queen of Heaven
Another little spin and farewell
She wished to meet her.

Upon a cloud, lofty,
When it is blown by the wind
Thus is a married woman
When she has no emotion
To amuse her a little,
Nor a few hours of contentment.

The sea stayed to sleep
In your silver earrings
I know I shall die
In the arms of a mulatta.

Last night I saw you go
Into a corner of my dreams
And the world seemed
Small to me for dreaming
Because I wanted you to be mine.

I inform you all
Of my joy and

Especial a San Francisco
Le canto aquí a Veracruz.

Mi morena adiós, adiós
Especial a San Francisco
Otra vueltecita adiós
La canto aquí Veracruz.

Mi morena adiós, adiós...

Spéciale à San Francisco ;
Je chante ici Veracruz.

Ma Brune adieu, adieu
Spécial à San Francisco
Un autre petit tour adieu ;
Je chante ici Veracruz.

Ma Brune adieu, adieu...

Especially St Francis.
Here I sing of Veracruz.

My Brunette, farewell, farewell
Especially St Francis
Another little spin and farewell
Here I sing of Veracruz.

My Brunette, farewell, farewell...

Ndt :

* Les nombreux sous-entendus, aujourd'hui quelque peu oubliés, commencent par le nom de la jeune fille, composé par «(a)marizar»la pica en Flandes», la pique que les Espagnols plantèrent en Flandres.
Le mauvais latin est synonyme de flagrant délit.
Et le sanglier, qui fait fuir l'Adonis du texte, évoque celui qui blessa à l'aîne l'Adonis de la mythologie.

** La *jácara* est une composition poétique et musicale, et le *corridillo aseado*, une variante. Voir le livret.

* This piece is full of puns and double entendre. The girl's name, for instance, Marizápalos, is a combination of 'marizarse' (to copulate) and 'palo' (a vulgar word for penis).
Verse 1: Flanders at the time of Philip III provided the Spanish with a phrase expressing wonder, 'No hay mas Flandes', meaning 'there is no better'.
In verse 5, reference to the fact that in Greek myth the beautiful youth Adonis died gored by a wild bore.
The expression 'using bad Latin', at the end of the last verse, means 'caught in the act', 'in flagrante delicto'.

** Huapanguera – *huapanguero*: one who sings huapango (another name for son huasteco); see notes.



Alpha 533