

DS 0114



ERNESTO
PALACIO
Tenor

MANUEL GARCÍA

'YO QUE SOY CONTRABANDISTA'
Y OTRAS CANCIONES



CENTRO DE DOCUMENTACION MUSICAL DE ANDALUCIA



SERIE
CLÁSICA

MANUEL GARCÍA

CANCIONES

1	El Riqui-Riqui	2'29"
2	Fortunilla	3'05"
3	Qué tentación de risa	2'01"
4	Parad avecillas	2'50"
5	Caramba	3'03"
6	Tirana	2'40"
7	Bajelito nuevo	1'54"
8	Letrilla española: Las nadadoras	2'33"
9	Cuerpo bueno, alma divina. Polo de "El Criado Fingido"	2'03"
10	San Antón lo bendiga	2'52"
11	Rosal	2'39"
12	Letrilla	1'27"
13	La Rosa	2'38"
14	Tú, que no puedes	1'27"
15	La flor del Zurguén	1'35"
16	Abre el ojo, mona	2'46"
17	Llévame a Zurguén	1'46"
18	Serení	1'13"

19	Floris	3'30"
20	Y no lo digo por mal	1'24"
21	Ay ay ay, que sí	2'31"
22	Yo que soy contrabandista. Polo de "El poeta calculista"	2'10"
23	Mejor es callar	2'00"

Duración total 54'31"

ERNESTO PALACIO, Tenor.

JUAN JOSE CHUQUISENGO, Piano.

JUAN CARLOS RIVERA, Guitarra.*

*Guitarra clásico-romántica (Lourdes Uncilla, 1987, copia de Petit Jean L'Ainé, Paris, ca. 1795).

ERNESTO PALACIO

Desde su ciudad natal Lima (Perú), donde a temprana edad comenzó sus estudios con el gran tenor Alejandro Granda y la musicóloga Rosa Mercedes Ayarza de Morales, en 1968, a los 21 años de edad, y con la ayuda económica del industrial Luis Nicolini Peschiera, viaja hacia Milán para estudiar con los maestros Badiali y Pastorino.

Su debut operístico es en San Remo con "Il Barbiere de Siviglia" en Agosto de 1972. Un mes después conquistó el Primer Premio en el concurso "Voces Nuevas Rossinianas". Desde entonces ha actuado en los más importantes teatros de todo el mundo: Scala de Milán, Metropolitan de Nueva York, Covent Garden de Londres, Colón de Buenos Aires, Filarmónica de Berlín, Opera de Roma, Fenice de Venecia, San Carlo de Nápoles, Reggio de Parma, Massimo de Palermo, Liceo de Barcelona, Montecarlo, Munich, Zürich, Houston, Festivales de Spoleto, Edimburgo, París, Aix en Provence, etc.

Bajo la dirección de prestigiosos directores como Abbado, Levine, Sawallish, Maag, Chailly, Rizzi, etc, ha interpretado un vastísimo repertorio que partiendo de Monteverdi, Carissimi, Händel,

Pergolesi, pasando por Mozart, Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi y Cimarosa, ha evolucionado con Ravel, Stravinski, Berg, hasta llegar a los contemporáneos Arrigo, Koering, Tutino. En el campo discográfico, ha realizado más de 40 grabaciones.

JUAN JOSE CHUQUISENCO

Nace en Lima(Perú) en 1965. A los siete años inicia sus estudios de piano con Elena Ichikawa. Luego de continua actividad como solista en su país, recibe una beca de estudios en la República Federal de Alemania, ingresando en la Meisterklasse del profesor Klaus Schilde en el Instituto Superior de Música de Munich. Al finalizar en 1988 con el diploma de Maestría, pasa a formar parte de dicho instituto. De 1986 a 1991 ha participado regularmente en seminarios de música dictado por Sergiu Celibidache, siendo apoyado por este gran maestro como colaborador.

Ganador en 1991 del Concurso Internacional de Piano "Teresa Carreño", ha participado en clases magistrales con maestros como Murray Perahia, Maurizio Pollini, Bruno Gelberg, Igor Shukow, etc. Actualmente realiza conciertos como solista en Europa y América, tocando a menudo con grandes orquestas como las Orquestas Nacionales del Perú, Venezuela y Georgia, la Orquesta de Jóvenes de Munich, la Orquesta del Festival de Sleschwíg-Holstein y otras.

JUAN CARLOS RIVERA

Estudió guitarra clásica en el Conservatorio de Música de Sevilla con América Martínez. Una vez finalizados sus estudios con las máximas calificaciones y en posesión de diversos premios académicos decide profundizar en el estudio del repertorio de la vihuela y el laúd que le había interesado ya como guitarrista, trabajando en los instrumentos originales con José Miguel Moreno en España y con Hopkinson Smith, Paul O'Dette y Pat O'Brien fuera de ella.

Su carrera concertística, bien como solista o como integrante de diversos grupos de música antigua le ha llevado a actuar por toda Europa y Centroamérica. Como solista ha grabado para esta misma colección el disco de vihuela **"De los Alamos de Sevilla"**. (Almaviva-DS-0113). Miembro del grupo barroco *"Al Ayre Español"*, ha realizado grabaciones para los sellos discográficos *Almaviva*, *Deutsche Harmonía Mundi* y *Fidelio*. Con el violagambista Pere Ros ha grabado para el sello alemán *Melisma* un disco con música francesa para viola da gamba y tiorba. Es profesor de instrumentos de cuerda pulsada del Renacimiento y del Barroco en el Conservatorio Superior de Música "Manuel Castillo" de Sevilla.

ERNESTO PALACIO

From his native city of Lima, Peru, where he began to study at an early age with the great tenor Alejandro Granda and the musicologist Rosa Mercedes Ayarza de Morales, he travelled to Milan in 1968, at the age of 21 and with financial aid from the industrialist Luis Nicholini Peschiera, to study with the maestros Badiali and Pastorino.

His opera début took place in San Remo with "Il Barbiere di Siviglia", in August 1972. A month later, he took first prize in the "New Rossinian Voices" competition. Since then, he has performed at major theatres throughout the world: La Scala at Milan, the New York Metropolitan, Covent Garden, the Buenos Aires Colón, the Berlin Philharmonic, the Rome Opera House, the Fenice at Venice, the San Carlo at Naples, the Parma Reggion, the Palermo Massimo, the Liceo de Barcelona, Montecarlo, Zurich, Houston, the Spoleto festival, Edinburgh, Paris, Aix-en-Provence, etc.

Under such prestigious conductors as Abbado, Levine, Sawallish, Maag, Chailly and Rizzi, he has performed a vast repertoire, which, beginning with works by Monteverdi, Carissimi, Handel and Pergolesi has evolved through Mozart, Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi and Cimarosa, through Ravel, Stravinsky and Berg, up to the contemporary composers Arrigo, Koering and Tutino. He has also made over 40 recordings.

JUAN JOSE CHUQUISENCO

Born in Lima, Peru in 1965, he first studied piano with Elena Ichikawa. After continuous work as a soloist, he was conceded a scholarship to study with Klaus Schilde in West Germany, in the Meisterklasse at the Munich Institute of Music. Having obtained his Master's diploma in 1988, he was accepted as a member of the Institute itself. From 1986 to 1991, he regularly participated in music seminars given by Sergiu Celibidache, to later become one of the Maestro's collaborators.

In 1991, he won the "Teresa Carreño" National Piano Competition and took master classes with Murray Perahia, Maurizio Pollini, Bruno Gelberg and Igor Shukow among others. He has currently gives concerts as a soloist in Europe and America, as well as with important orchestras such as the National Orchestra of Peru, Venezuela and Georgia, the Munich Youth Orchestra and the Sleschwíg-Holstein Festival Orchestra.

JUAN CARLOS RIVERA

Juan Carlos Rivera studied classical guitar at the Seville Conservatory of Music with América Martínez. Having concluded his studies and obtained the highest honours, along with numerous academic prizes, he decided to continue his studies in vihuela and lute, which had always interested him as a guitarist, working with original instruments under José Miguel Moreno in Spain and overseas with Hopkinson Smith, Paul O'Dette and Pat O'Brien. His concert work both as a soloist and member of diverse Early Music groups has taken him to most of Europe and Central America. As a soloist, he has recorded "Los Alamos de Sevilla" (Almaviva DS0113), which is included in this same series. As a member of the group "Al Ayre Español" he has recorded on the Almaviva, Deutsche Harmonía Mundi and Fidelio labels. Together with the viola da gamba player Pere Ros, he made a record of French music for viola and lute. He is now Professor of Renaissance and Baroque stringed instruments at the "Manuel Castillo" Conservatory in Seville.



MANUEL DEL POPULO VICENTE GARCIA (1775 - 1832)

"Console-toi, García, c'est te promettre l'immortalité!"

"Consuelese, García, a Vd. se le promete la inmortalidad!" Eso proclamó el crítico Castil-Blaze en el entierro de Manuel García en París, el 12 de Junio de 1.832. Hasta qué punto se ha cumplido esta profecía es discutible. Indudablemente el nombre de García sigue siendo familiar a los oídos de los amantes de la ópera en el mundo entero. El famoso retrato de García como el Otello de Rossini nos recuerda que fue el principal intérprete de los héroes de Rossini durante la década que comenzó en 1.820. Su amistad con aquél compositor nació en Nápoles, donde García fue elegido para interpretar el papel de Norfolk en Elisabetta Regina d'Inghilterra en 1.815. Pero el acontecimiento que destaca en la historia fue la elección de García para el papel principal de Almaviva, Ossia l'Inutile Precauzione (luego conocido como Il Barbiere di Siviglia) que se estrenó en Roma en 1.816. García fue el intérprete idóneo para el papel, siendo sevillano de origen y habiendo consolidado con anterioridad el reconocimiento del público parisino por su "chaleur andalouse". Desde aquél momento, tanto el tenor español como el compositor italiano

se convirtieron en estrellas del creciente sector internacional de la ópera italiana.

Aunque la reputación de García se basaba principalmente en su don como virtuoso y actor, existía otro aspecto de su arte que influiría en su larga trayectoria, desde los años noventa del siglo XVIII en Cádiz, hasta su muerte. Fue su contribución como compositor. Dotado de una facilidad insólita para la composición, García escribió una colección impresionante de más de cincuenta óperas y operettas en francés, italiano y español. Entre estas obras, destacan las españolas. Las operettas, que se estrenaron en Madrid entre 1.798 y 1.807, evocan el espíritu de los primeros cuadros de Goya: una mezcla de la elegancia del siglo XVIII y el encanto alegre de los majos y majas. Solo cuando se recuperen estas obras, será completa la visión de la historia musical española desde la perspectiva de los siglos XVIII y XIX. Sin embargo, no menos importantes que sus composiciones operáticas, fueron las canciones escritas por García en el estilo español. El impacto de estas canciones y su relevancia en cuanto a la popularización de la música española en París, a principios del siglo XIX, es fundamental.

LOS PRIMEROS AÑOS

Aunque gran parte de la vida profesional de García transcurriera fuera de España, y sus grandes éxitos se cosechasen en Francia, Italia e Inglaterra, su espíritu español no le abandonó nunca. De hecho, su inspiración artística radicaba, en gran parte, en sus primeros quince años en Sevilla. Nacido en esta ciudad en 21 de Enero de 1.775 y bautizado en la parroquia de Santa María Magdalena, vivió con sus padres y sus hermanas Juana, María y Rita en la calle Cestería hasta 1.789. Era el cuarto de once hermanos, (de los cuales la mayoría no sobrevivieron la infancia), frutos del matrimonio entre Gerónimo Rodríguez y Mariana Aguilar entre 1.769 y 1.791. Aunque no se ha podido confirmar con certeza que cantara en el coro de la Catedral, García afirmaría más adelante haber recibido formación en composición musical, teclado y violín, de la mano de Antonio Ripa (maestro de capilla) y Juan Almarcha, quienes efectivamente trabajaban en la Catedral en aquél momento.

Alrededor de 1.791, García se trasladó a Cádiz, donde emprendió una carrera en el teatro, trabajando en la compañía de José Morales. Morales, su mujer Manuela Pacheco y sus hijas Manuela y Amparo habían trabajado anteriormente en Sevilla, Madrid y Barcelona. Las hijas gozaban de especial renombre como bailarinas del bolero – algo escandaloso en aquél entonces. A menudo, las representaciones teatrales, tras un pot-pourri de

comedias, óperas y piezas dramáticas, terminaban con un bolero en el que seguramente habría participado el joven García. Así pues, desde sus primeras aventuras en el teatro, estuvo rodeado de una gran variedad de estilos musicales, en todos los cuales destacaba. Como actor en Cádiz, García no solo cantaba, sino también bailaba y se acompañaba a la guitarra con gran destreza. Era, en efecto, una especie de personificación del majo de Goya.

En una boda secreta en la Parroquia de San Lorenzo de Cádiz, García se casó con Manuela Pacheco, pese a la disconformidad de los padres de ésta. José Morales y Manuela Pacheco llegaron incluso a denunciar formalmente a García, afirmando que el matrimonio se había llevado a cabo en contra de su voluntad y que el joven tenor les había sacado una dote injusta. Esto nos da una idea del lado rebelde y descarado del carácter de García que años más tarde en París le convertiría en el intérprete idóneo para el Don Giovanni de Mozart.

MADRID

La joven pareja abandonó Cádiz de forma inmediata y el año siguiente, 1.798, se incorporó a la compañía de Francisco Ramos en Madrid. La temporada abrió en Abril (la temporada del teatro en aquella época abría después de Semana Santa y continuaba hasta la siguiente cuaresma). Manuela

debutó el 2 de Mayo y García, el 16. Juntos, el 31 de Mayo, actuaron en *El Majo* y *La Maja* de García, una tonadilla encantadora para soprano y tenor. Las tonadillas, pequeñas operas ligeras que combinan la melodía andaluza con la gracia del “bel canto” italiano, servían de “intermezzi” entre las obras más sustanciales del programa. Solo hay que imaginar la impresión que causaría García, apareciendo como majo, rasgueando la guitarra y cantando una melodía cautivadora de estilo andaluz.

Tras sólo una temporada, García y Manuela se encontraban inquietos y solicitaron un permiso al Consejo de Administración del teatro para marcharse a probar suerte en otro lugar. Se les denegó el permiso. Persona que nunca respondió bien ante la autoridad, García parece insatisfecho, enfrentándose con la dirección acerca de los papeles que le asignaban. A finales de 1.799 tuvo problemas graves – algo muy propio de García – cuando se peleó con un guarda en el Teatro, delito por el que fue encarcelado en el cuartel de Santa Isabel. Por lo menos, este suceso conllevó el resultado deseado de liberarle de sus obligaciones en Madrid. Estando con toda seguridad vetado en Madrid, apareció seguidamente en Málaga. A raíz de su experiencia personal, allí pudo escribir su primera operetta, *El Preso*.

Al recibir noticias sobre esfuerzos de reorganización de los teatros de Madrid, García

escribió al Marqués de Astorga a finales de 1.800, solicitando permiso para volver a la capital para ayudar a promover la causa de la ópera española.

El permiso fue concedido y el 20 de Mayo de 1.802, García volvió como tenor principal al Teatro de los Caños del Peral (actualmente el Teatro Real) para interpretar el papel del Conde en el estreno madrileño de *Le Nozze di Figaro* de Mozart. Entre el elenco, en el papel de la Condesa se encontraba Joaquina Briones. Ella se convertiría pronto en amante de García y más adelante, en su segunda mujer y madre de sus tres hijos más famosos, Manuel Patricio García, María Malibrán y Pauline Viardot-García.

A partir de este momento, García emprendió un ritmo profesional agotador, cantando, dirigiendo y componiendo. La compañía de ópera compartía el Teatro con otra compañía de actores, dirigido por el renombrado Isidoro Maíquez, conocido intérprete del *Othello* de Shakespeare.

Las actuaciones en Caños del Peral eran muy divertidas y variadas. El público, se mostraba animado y revoltoso, a juzgar por los abusos mencionados en varias publicaciones teatrales de la época. Era frecuente el fumar, provocar a los actores en el escenario y gritar a la “cazuela” o balcón donde se sentaban las mujeres. Un cantante tenía que saber cautivar al público o corría el riesgo de ser abucheado hasta tener que abandonar el escenario. El reto que suponía tal

ambiente endureció a García en su arte. De las numerosas obras compuestas por García en esta época, hay que mencionar especialmente tres en concreto: *Quién Porfía Mucho Alcanza* (1.802), *El Criado Fingido* (1.804) y *El Poeta Calculista* (1.805). El primero perduró durante años como una de las obras preferidas de Madrid. Su argumento tenía un enfoque humorístico: García interpretaba el papel de un soldado picaresco, quien, al fugarse de la cárcel, se introduce furtivamente en la casa del Capitán mientras éste está ausente, para entretener a la bella hija y la doncella fanfarrona, (interpretada por Briones). Cuando vuelve el Capitán inesperadamente, las dos mujeres tratan de esconder a García, dando lugar a toda clase de movimientos cómicos en el escenario.

En *El Criado Fingido*, García hace de estudiante que se disfraza de criado para acercarse a su amada. Fue el polo de esta obra, *Cuerpo bueno, alma divina* el que años más tarde, serviría como modelo del Entreacto al Acto IV de *Carmen* de Bizet.

El Poeta Calculista era un monólogo para tenor solista que consistía en canciones (adornadas con explosivos adornos de "bel canto" y Does altos, monólogo hablado, un "duo" cómico asombroso (en el que García parodió un dueto de amor en una ópera italiana, alternando enérgicamente entre los registros del soprano ornamentado y el barítono) y baile. Fue, sin duda, el mayor éxito de García en

Madrid. Entre los trece números musicales había una polaca, un bolero y un polo. Este último, llamado *Yo, que soy contrabandista* fue durante tiempo, la canción más popular de García. Sus dos hijas la intercalaron en la escena de la clase de canto en *Il Barbiere di Siviglia*. A María Malibrán, le producía tal impacto que, según George Sand, se desmayaba al cantarlo. George Sand, por su parte, escribió una *Histoire Lyrique* inspirada por la canción, tal como haría Liszt en su *Rondeau Fantastique*. Victor Hugo también utilizó la canción en su primera novela *Bug Jargal* (1.818) en la que es cantada por un revolucionario haitiano.

Todo esto es significativo en el sentido de que demuestra el grado de influencia que ejercía la música española – especialmente la de García – sobre los Románticos en París durante las primeras décadas del siglo XIX. *Yo, que soy contrabandista* se convirtió casi en un símbolo, un lema para los Románticos. George Sand especuló que para García, la vida de un contrabandista, atravesando los límites de las reglas de la sociedad, era un modelo de vida para un artista. El grito de libertad del artista, que resuena aún hasta nuestros días, fue parte integral del Romanticismo y se personificó en la vida y obra de García.

PARIS

En 1.807, sintiéndose sofocado por los problemas burocráticos de los teatros de Madrid, García tomó

la decisión de abandonar España para enriquecer su trayectoria en Francia e Italia. Dejó atrás a Manuela Morales y sus dos hijas pequeñas. Manuela, destrozada, volvió a la compañía de su padre en Cádiz. El viaje de García y sus primeros días en París se cuentan en una serie de cartas entrañables intercambiadas con la Duquesa de Osuna, quién apoya calurosamente sus esfuerzos artísticos, pero esquivaba discretamente sus peticiones de ayuda económica. García ofrece una imagen triste de sus fracasos iniciales en París, habiendo sido objeto de celos entre sus rivales tenores de la Opera Italiana de París.

Afortunadamente para la historia de la música, la Duquesa desestimó su petición de ayuda para volver a Madrid y García permaneció en París hasta que pudo suscribir un contrato con la Compañía Italiana de Opera y debutar, con bastante éxito, en la *Griselda* de Paer.

Este éxito se superó el año siguiente cuando García presentó, el 15 de Marzo de 1.809, su *El Poeta Calculista* al público parisino. Según el renombrado crítico e historiador François-Joseph Fétis, esta fue la primera vez que se había presentado música española en un escenario de París. Las críticas fueron alentadoras.

Tan cálidos fueron los aplausos que tuvo que repetir algunos de los números. El enorme esfuerzo que suponía para su voz (dado que la música en sí misma, aún sin bises, es bastante

trabajosa) hizo que tuviera que suprimir la pieza. ITALIA

En 1.811, García viajó a Italia para avanzar en su carrera. Tras una breve parada en Torino, se asentó en Nápoles, ciudad en la que debutó con éxito en el Teatro San Carlo, el 6 de Enero de 1.812, interpretando un papel secundario en el *Oro non compra amore* de Portugallo. Un mes más tarde cantó su primer papel principal, en *La Dama Soldato* de Orlandi, pero fue reñido por aparecer tan borracho que no pudo terminar su aria en el segundo acto, todo esto, en presencia de la Reina. No dejándose vencer, García pronto se convirtió en cantante predilecto en el San Carlo, compartiendo escenario con otra española ilustre, Isabel Colbrán, futura esposa de Gioacchino Rossini.

Para García, lo más memorable de su estancia en Nápoles fue probablemente el estreno de su *Il Califfo de Bagdad*, el 30 de Septiembre de 1.813. Esta obra obtuvo gran reconocimiento tanto en Italia como más tarde, en París. La noche del estreno pudo también contar tanto con el talento de Colbrán en su papel de *Zetulbe* frente al suyo del Califá, como con el de Joaquina Briones en el papel secundario de *Lemède*.

En Nápoles también había estudiado con el famoso tenor Giovanni Anzani y su canto había adquirido cierto refinamiento y poder de los que carecía anteriormente.

LA VUELTA A PARÍS

Después del estreno de *Il Barbiere de Siviglia* en Roma en Febrero, García y Joaquina Briones (ya conocida como Madame García) volvieron a París en el otoño de 1.816. Estaba en la cumbre de su carrera y sobresalía en los papeles principales de tenor de Rossini: *Otello*, *Semiramide*, *L'Italiana in Algeri*, *Zelmira*, y naturalmente, *Il Barbiere de Siviglia*. La voz de García era genial ya que combinaba el poder heróico con una agilidad increíble.

A pesar de un calendario de actuaciones apretadísimo, García encontraba tiempo para componer. Sus amigos y familiares luego contarían que componía incesantemente, casi de forma compulsiva: andando por la calle, mientras enseñaba, en la mesa de la cena, en la cama. Su talento no pasó inadvertido. El crítico alemán, Siever, calificó el éxito arrasador del estreno parisino del *Il Califfo di Bagdad* de García, el 22 de Mayo de 1817 como el acontecimiento musical más impresionante de aquel año.

Una vez que el incansable García presentó su ópera francesa *Le Prince d'occasion* en la Opera-Comique, el 10 de Diciembre de 1.817, se fue a Inglaterra a pasar una temporada, apareciendo en el estreno de *Il Barbiere di Siviglia* en Londres el 10 de Marzo de 1.818. Cuando volvió a París, presentó, el 23 de Marzo de 1.829, su *Il Fazzoletto*, sin gran éxito, y cantó, por primera

vez, el papel principal del *Don Giovanni* de Mozart, el 7 de Octubre de 1.820. Aunque fuera compuesto para barítono, la voz de tenor grave de García le permitió, con algunos cambios en la partitura, hacer suyo el papel. De hecho, esta sería su interpretación más famosa y se recordaría durante décadas.

García marcó un hito personal con el estreno de su *La mort du Tasse* en la prestigiosa Opera de París, el 7 de Febrero de 1.821. Los críticos le felicitaron por su habilidad a la hora de adaptarse al gusto francés.

El 5 de Junio de 1.821 García actuó, junto a Giuditta Pasta, en el *Otello* de Rossini y la pareja causó sensación. La racha de energía que experimentó García en aquel momento fue sorprendente. Al mismo tiempo que ofrecía estas actuaciones, seguía en plena actividad como compositor. En el "Journal des Débats" del 18 del mismo mes, su nombre aparece en tres sitios distintos: aparece una crítica del estreno en el Gymnase Dramatique el 16 de Mayo de su nuevo *La Meunière*, se anuncia la aparición de una edición publicada de *La Mort du Tasse* y se hace una mención muy halagadora de su canto en la crítica de *Otello*. ¿A cuántos músicos se les ha mencionado simultáneamente en tantas áreas distintas? Para el público musical de París, García era actor, cantante, compositor italiano, compositor francés, guitarrista español y compositor.

Esta enorme cantidad de trabajo, sin embargo, llegó a afectar a García a principios de 1.822 y cayó seriamente enfermo. Atrasado en su agenda de trabajo, escribió su *Florestan ou Le Conseil du Dix* con exceso de prisa, (dice Sievers que lo terminó en catorce días). Como consecuencia, la obra fracasó completamente en su estreno en la Opera de París el 26 de Junio de 1.822. Desmoralizado, García decidió volver a Inglaterra.

LONDRES Y NUEVA YORK

En Enero de 1.824, García fundó una academia de canto en su hogar de Piccadilly. En este período publicó también su "Ejercicios y Métodos del Canto". Su voz se deterioraba y los directores ingleses parecían pensar que su calidad como cantante no compensaba los altos cachets que exigía. Una fuerte discusión con el Director en Abril de 1.825, sobre el papel que se le asignó en una representación de *Così fan Tutte*, junto con las quejas de que García pasaba mucho tiempo entreteniéndose a la nobleza en sus casas, dejó mala impresión. Fue entonces, cuando Dominick Lynch, un vinatero que visitaba Londres en el verano de 1.825, le ofreció la posibilidad de dirigir obras operáticas en el Park Theatre de Nueva York, y García aceptó de momento.

Esta nueva aventura cautivó su espíritu emprendedor y además, le permitiría, por fin, mandar en todo. Su hija, María, sería la "prima

donna" de la pequeña compañía, su hijo, Manuel, interpretaría los papeles de barítono y Joaquina Briones se haría cargo de los papeles femeninos secundarios. Se unirían a la compañía los cantantes italianos Barbiere, Rosich, Angrisani y Crivelli. También le acompañaba su amigo Peppino (Giuseppe) Pasta, marido de la famosa soprano. García esperaba que Giuditta Pasta se incorporaría al grupo, una vez establecido. Antes de embarcar, Peppino escribió ilusionado a su mujer, diciendo que, para García, Nueva York sería "tierra prometida". La gente era abierta y dispuesta a pagar altos precios por cualquier cosa que se le ofrecía.

García, sin embargo, no se había dado cuenta que la ópera en Nueva York estaba siendo promovida por un pequeño grupo élite de aficionados, el cual, tras viajar a Europa, había adoptado el afán por la ópera que se extendía por todo el continente. Aparte de este grupo, la pasión por la ópera italiana no existía entre el público yanqui puritano y práctico. La ópera, por lo tanto, representaba un "experimento" o una curiosidad. Teniendo esto en cuenta, es difícil creer que las producciones de García tuviesen el éxito que al final tuvieron. Aparte de las obras de Rossini (*Otello*, *Il Barbiere*, *la Cenerentola*, *Tancredi*) presentó una representación histórica de *Don Giovanni*, animado por el libretista de la ópera, Lorenzo DaPonte, que residía en Nueva York en aquél momento y

enseñaba lengua y literatura italiana en el Columbia College. De las dos obras de su composición que estrenó García en Nueva York (*L'Amante Astuto* y *La Figlia dell'aria*) la que más éxito tuvo fue la primera. El argumento tiene algo de humor e incorpora elementos de la música española (García, interpretando al amante, se disfraza de gitano). Tristemente, le perjudicaba su similitud con *Il Barbiere di Siviglia* dado el gran parecido entre los dos argumentos.

MÉJICO

Después de que María se casara con Eugene Malibrán en Nueva York, el 26 de Marzo de 1.826, las relaciones familiares se deterioraron. De nuevo García decidió marcharse. Esta vez, acompañado por su mujer, su hijo Manuel y su hija Pauline, zarpó para México. Confesó, en una carta a Giuditta Pasta escrita el 10 de Junio que viajaba a Méjico con la intención de permanecer en este país el resto de su vida. De hecho, le habría parecido una especie de "vuelta a casa", al haber pasado casi veinte años lejos de un país de habla hispana. Desgraciadamente para García, en Méjico se había sembrado el caos tras la Declaración de Independencia de 1.821. El teatro estaba mal organizado, los recursos eran pocos y encima había un fuerte sentimiento anti-español. No obstante, el público mejicano adoraba a García. Su única queja: "¿Porqué, en *Il Barbiere di*

Siviglia debe cantar un español en italiano?"

Este debate acerca del idioma siguió vivo en la prensa mejicana durante meses y García, complaciente, traducía obras al español. Pero a menudo se sentía como un peón en estos discursos políticos. Como consecuencia, le perjudicó en gran medida la controversia que surgió en torno a su *Salve Regina*, (obra que fue prohibida por el capellán de la catedral a pesar de las insistencias del gobernador liberal Tornel y Mendívil), y también con respecto a una "prima donna" italiana, Carolina Pellegrini, durante la visita de ésta a Méjico, (fue acusado por los yorkinos, un partido radical anti-español, de chafar sus actuaciones). Una vez más, la estancia de García tuvo un fin problemático.

A pesar del decreto de expulsión de españoles declarado por el gobierno mejicano el 20 de Diciembre de 1.827, García pudo prolongar su estancia, dada la exención a los que poseían talentos especiales, útiles para Méjico. Aún así, la situación política se hacía cada vez más tensa. La última actuación de García tuvo lugar el 3 de Octubre de 1.828 en una gala organizada para celebrar el cuarto aniversario de la Constitución de los Estados Unidos de Méjico. Por la tarde hubo función de *Il Barbiere di Siviglia* y esa misma noche, se representó su obra *El Amante astuto* (*L'Amante astuto traducido al español*).

A finales de Noviembre García abandonó la

Ciudad de Méjico rumbo a Veracruz, acompañado por una escolta militar. Se fue justo a tiempo ya que surgieron enfrentamientos en Ciudad de Méjico el 30 de Noviembre. Era una situación de peligro de muerte para los españoles que quedaban atrás.

En el camino ocurrió el comentado incidente del asalto que sufrió García y la sustracción de todo lo que había ganado en el Nuevo Mundo. La nieta de García contaría que Joaquina Briones afirmó haber reconocido las caras de miembros de la escolta entre los rostros oscurecidos de los llamados "contrabandistas". Años más tarde, esto parece haber sido confirmado en el testimonio de Tornel y Mendívil, en el que sostiene que no se trataba de bandidos sino de la compañía séptima (la que encabezaba la escolta), cuyos miembros, animados por el sentimiento festivo, iniciaron una campaña de saqueo y pillaje en Noche Buena. Recordando el suceso, reconoció lo despreciable que fue esta acción.

La escolta llegó por fin a Veracruz el 9 de Enero, recibida por los aplausos del pueblo. García, Briones y Pauline (su hijo, Manuel, se había marchado para realizar un debut malogrado como Figaro en París) zarparon el 22 de Enero de 1.829 para Burdeos.

ULTIMOS AÑOS EN PARIS

Los rumores de la vuelta de García que circulaban

a finales 1.829 causaron delirio y expectación. García fue recibido con gran afecto y fue cariñosamente aplaudido en su reaparición en el papel de *Almaviva* el 24 de Septiembre, pero a sus 54 años el deterioro de su voz ya se notaba. No pudo ni siquiera terminar su última interpretación de *Don Giovanni* ofrecido el 23 de Diciembre de 1.829. Consciente de que sus días como artista habían acabado, pero sin remordimientos ni falta de fuerzas, García se dedicó a la enseñanza y a la composición.

Como profesor, García era incomparable y se le proclamó el último exponente de las grandes escuela italianas del siglo XVIII. Aparte de sus tres hijos, también enseñó a su hija Josefa, fruto de su matrimonio con Manuela Morales, que llegaría a triunfar, actuando en Italia junto a su más célebre hermanastra María, y como solista en Málaga, Italia y Cuba (de la mano de su marido, el violinista Rafael Ruiz). Otros cantantes procedentes de la academia de García incluían el tenor Adolphe Nourrit, y las sopranos Méric-Lalande, Rimbault y Edwige Louis. La academia también le permitía actuar cuando lo deseaba – García no se había retirado del todo.

El 4 de Agosto de 1831 ofreció su última actuación pública en un papel cómico en el *La Vendemie di Xeres* del Conde de Beramendi, por la que recibió críticas favorables en el "Journal des Débats" del 8 de Agosto: "Monsieur García cantó con una

ejecución y un gusto perfectos. Fue constantemente aplaudido". Sus últimas composiciones, una serie de óperas de cámara, las escribió para sus alumnos.

García falleció, tras una corta enfermedad, a las cinco de la mañana, el 10 de junio de 1.832. En el entierro, dos días más tarde, los escritores Troupenas, Fétis y Castil-Blaze pronunciaron largos elogios. George Sand afirmó que García siempre había deseado tener, como único epitafio en su tumba, las palabras "*Yo que soy contrabandista*". Este deseo no se llegó a cumplir. La tumba sencilla, situada en una colina en el cementerio Père Lachaise de París, lleva sólo el nombre "Manuel García". Un mes después de su muerte apareció una biografía amplia en "*La Revue Musicale*", escrita por Paulin Richard, antiguo alumno de García y amigo de su hijo. Esta misma biografía, junto con los elogios del entierro, fue publicada en el *Diario de Sevilla* el 2 de Agosto. Manuela Morales, al oír la noticia de la defunción, escribió directamente al comité de teatro en Madrid solicitando la paga de viudedad que le correspondía. A lo largo de los años, García le había enviado dinero pero ahora se encontraba ante la miseria absoluta. Ella, de hecho, era todavía su esposa legítima, y probablemente sería su presencia en España lo que impidió a García volver a su país natal.

Joquina Briones vivió hasta 1.864. Sus tres hijos

disfrutaron de carreras brillantes. María, que personificaba el Romanticismo con su fuerza dramática como cantante y actriz, murió trágicamente en 1.836, en la cumbre de su trayectoria, al lesionarse en un accidente mientras montaba a caballo. Manuel, destacado profesor de canto e inventor del laringoscopio, murió en 1.906. Pauline, que siguió los pasos de su hermana para convertirse en una de las principales cantantes de ópera del siglo XIX, falleció en 1.910. El hijo de Pauline, Paul, llegaría a ser un gran violinista. El hijo de Manuel García hijo, Gustave y su nieto, Albert tuvieron ambas carreras importantes en el canto. Con la muerte de este último en 1.946, la dinastía finalizó.

LAS CANCIONES

Fue en 1.830 que García publicó "*Caprichos líricos españoles*". Se trataba de una serie de canciones escritas a lo largo de su vida e interpretadas por el autor y sus alumnos. Había publicado, ya en 1.820, una colección de "*Chansons espagnoles*" a través de la editorial Beaucé, y a menudo incluía repertorio español en sus recitales. Incluso en el estreno de *Il Barbiere de Siviglia*, García cambió la serenata por su propia canción y se acompañaba a sí mismo en la guitarra. En Inglaterra, en 1.825 hay pruebas de que García interpretaba sus propias canciones en numerosas veladas ofrecidas por la nobleza británica: una "*Canción Española*" y un

"Trío Español" en una fiesta de Sir George Warrender, un "*Capricho Español*" y un "*Bolero Español*" en la casa de Lady Pulteney, el "*Capricho Español San Antón*" en la residencia de Lady Copley y un "*Aire Español*" en un recital ofrecido en el Palacio de Carlton para Su Majestad El Rey Jorge IV.

Todo esto demuestra el nivel de difusión internacional que las composiciones de García alcanzaron. Tras su vuelta de México, un artículo en el "*Correo Literario y Mercantil de Madrid*", que data del 14 de Octubre de 1.829, menciona el éxito con el que interpretó canciones españolas en una fiesta en honor de Rossini:

CENA FILARMÓNICA

"El célebre Rossini comienza actualmente un viaje por Italia, tras cosechar nuevos triunfos por el entusiasmo con el que se ha acogido su obra *Guillaume Tell* en Francia. Últimamente ha pasado una semana en Milán, ciudad en la que ha recibido los más altos méritos. Poco antes de marcharse de París, una cena en su honor fue organizada por el famoso cantante español Manuel García, quien, tal como hemos anunciado previamente, se encuentra en la citada capital tras su vuelta de México. Se nos ha comunicado que la cena se sirvió toda sobre plata, asistiendo Rossini, su mujer Doña Isabel Colbrán, el maestro Carrafa y otros de gran renombre: Nourrit, principal tenor del gran

ópera, y los músicos españoles Aguado, Sor, Córdoba y León.

Después del café Rossini pasó al salón donde se encontraba el piano, y seguidamente manifestó su talento e imaginación sorprendente. La hermana de la Señora Malibrán (una chica de ocho años) cantó a continuación y sorprendió a todos los presentes, suscitando ideas de que ella llegaría a ser tan famosa como su hermana.

García, ante las insistencias de la Señora Colbrán, cantó las seguidillas del Calesero, de su propia autoría; siendo interesante que a?n habiendo estado tantos años lejos de España, parecía recién llegado de Sevilla. Sor y Aguado también tocaron un duo de guitarra (compuesto por Sor) con un gusto exquisito y sin ninguna dificultad; cerrando así la función artística con distintas piezas, que tuvieron la máxima aceptación, y en las que la habilidad y talento de los españoles alcanzó un nivel de preferencia."

GARCÍA Y LA OPERA ESPAÑOLA

Parece ser que, sobre todo en los últimos años, García escogió de nuevo a España, fuente de inspiración del inicio de su carrera en Madrid. Esto ocurrió con toda seguridad, debido a la insistencia en las composiciones de lengua española en México. Sus últimas dos óperas completas, *Jaira* y *El Gitano* por amor, se publicaron en París al volver. Otra muestra de su contacto continuo con España

fue el hecho de que, tras ser nombrado miembro honorario, en 1.831, de la facultad del recién fundado Real Conservatorio de María Cristina de Madrid, respondió expresando su profundo agradecimiento y proponiendo algunas recomendaciones para el programa de estudios. Tras su muerte, las contribuciones de García fueron reconocidas por la siguiente generación de compositores españoles. Mariano Soriano Fuertes le calificó como el padre de la ópera española. Si no fue el padre de la ópera española, se puede decir al menos que García fue el abuelo de la Zarzuela española del siglo XIX. Tomando la operetta francesa como su punto de partida, trajo a los escenarios todo el color, el romance y la gracia de la música española. Las obras de García suenan, a veces, como una mezcla de Mozart y Flamenco; y las mejores ofrecen una originalidad deslumbrante. Ante el interés reavivado en la obra de García, tal como se muestra en la grabación de estas canciones, podemos ilusionarnos ante otros esfuerzos de recuperar sus composiciones. Puede que al final se cumpla la promesa de "inmortalidad" que anunció Castil-Blaze en su día, y García podrá ser recordado, tal como verdaderamente merece, como uno de los músicos más notables de España.

James Radomski
Traducción de Debra Garber

LAS CANCIONES DE MANUEL GARCÍA.

Manuel del Pópulo Vicente García no es sino un gigantesco mito, un mito decimonónico en el más amplio sentido del término. Hace ciento cincuenta años se veneraba a los astros del bel canto italiano (compositores y cantantes), del sinfonismo germano o del pianismo polaco y bohemio, y era en París donde se consagraba el reconocimiento internacional. Pero en el París de 1830 se veneraba también a la música española y, en general, a todo aquello que procedía de España, al calor del romanticismo. Y París fue la ciudad que consagró al sevillano Manuel García, no sólo como cantante, sino también como compositor. París también vio nacer, en 1821, a su hija Michelle Ferdinande Pauline, conocida posteriormente como Pauline Viardot-García (1821-1910). Ahijada de Giuseppe Ferdinando Paër, políglota desde la niñez, cantante, compositora, pianista y maestra de canto, la mezzo-soprano Pauline Viardot fue una de las personalidades más completas del siglo XIX. Alumna de Anton Reicha y de Franz Liszt, musa del escritor ruso Ivan Sergeyevich Turgenev o de Alfred de Musset, amiga íntima de Clara Schumann, George Sand y de Chopin, inspiradora de Gounod, Berlioz, dedicataria de Brahms o Fauré, Pauline sólo estuvo una vez en España, en 1842. Aunque ni siquiera era española de nacimiento es una de las figuras fundamentales para entender la proyección

de la música española en toda Europa. Ella es la segunda protagonista de esta grabación: no en vano realizó los acompañamientos pianísticos de la colección titulada *Chansons Espagnoles par Manuel García père, paroles françaises de Mr. Louis Pomey, arrangées avec accompagnement de Piano par Mme. Pauline Viardot*, publicada por Gérard en París en 1875, con motivo del centenario del nacimiento de su padre, a partir de unos manuscritos en poder de la familia García. Los títulos y los textos se publicaron en francés, lo cual llevó a Pauline Viardot a hacer algunos arreglos para adaptar las palabras francesas. Afortunadamente, se publicaron los textos y melodías originales en castellano, en folio aparte, que se han utilizado en esta grabación*. En Francia, donde García publicó las canciones que figuran en esta grabación, sería considerado el "premier ténor de toutes les Espagnes", "le Grand García", y, en fin, un "homme pittoresque". Desde el final de la Guerra de Independencia española, París y Londres (dos ciudades importantes en su trayectoria profesional) eran centros de difusión de la música española, en particular de la canción. Tras la Guerra de Independencia, los europeos no sólo se llevaron a Francia el baile del bolero, el fandango y la cachucha, sino también canciones españolas, a través de copias manuscritas que, en ocasiones, llegaron a editarse en París y en Londres. Estas obras tenían gran acogida en los

salones aristocráticos y de la nueva burguesía, lo cual se evidencia, por ejemplo, en los boleros de société para piano y para canto y piano. Algunas canciones se editaban en colecciones de Aires Nacionales Españoles para canto, piano o guitarra, casi siempre a instancias de algunos músicos españoles emigrados, caso, por ejemplo, de Narciso Paz o Salvador Castro de Gistau; otras veces, fomentadas por algunos editores con agudo sentido comercial, caso de Paccini o Benoist en París.

El repertorio sería difundido por músicos como Fernando Sor, Trinidad Huerta, José Melchor Gomis o el propio García. Manuel García se convirtió en uno de los apoyos de los músicos exiliados que, en los años de la monarquía de Fernando VII, llegaban en gran número a Francia e Inglaterra. Los europeos comenzaban entonces a interesarse por España no sólo a través de su literatura sino también de su música, hecho que ha sido prácticamente ignorado en los estudios sobre el romanticismo español, en su mayoría centrados en las manifestaciones literarias. En este sentido, el papel de la canción española fue muy relevante y condicionó la visión imaginativa y pintoresca que los intelectuales europeos se forjaron de nuestro país y sus manifestaciones autóctonas, personajes y actitudes ante la vida que pronto serán convertidos en clichés literarios. La canción era uno de los medios de expresión más apropiados para la

consolidación del creciente pintoresquismo español. Por ejemplo, el polo *Yo que soy contrabandista* de Manuel García no tuvo límites geográficos y se convirtió en el símbolo musical del bandolero andaluz, un bandido de honor, aguerido, justiciero pero humanitario.

Una de las razones por las que la música de García -que no los ecos de su fama- ha tenido poca proyección en España se debe precisamente a su condición de exiliado voluntario desde 1807. Unido a ello, habría que destacar la palidez de muchos excelentes operistas al lado de Rossini -compositor muy vinculado al sevillano- su dilatada labor como intérprete y su dedicación a la enseñanza del canto. Manuel García se inició en la composición en el género de la tonadilla escénica, siempre ligado al teatro, y más tarde en el género de la opereta. En aquellas obras García introducía seguidillas y tiranas con acompañamiento de guitarra, muy del gusto de la época, que entonces circulaban en copias manuscritas, siendo de destacar autores contemporáneos como Fernando Sor, José Leon o Joaquín Tadeo Murguía. La originalidad de la música de García se debe, sin duda, al sabor nacional de sus canciones andaluzas que insertaba en sus obras dramáticas. Algunas de ellas terminaron por adquirir vida propia, interpretándose tanto en los salones como en el teatro.

Entre sus obras más famosas, escritas antes de su

partida de España, cabría destacar *El criado fingido*, de 1804, obra de la que se haría famoso el polo "Cuerpo bueno, alma divina", incluido en esta grabación. El 28 de Abril de 1805 es una fecha importante en la vida compositiva de García, ya que estrena la ópera-monólogo en un acto *El poeta calculista* en el teatro de los Caños del Peral. Uno de los números de aquella obra, titulado *Yo que soy contrabandista* alcanzaría una fama inmensa en España y el extranjero: se trata de una obra original y casi emblemática, llena de virtuosismo y acento español. El estreno parisien de *El poeta calculista* el 15 de marzo de 1809 sería apoteósico. Además del género de la opereta, García escribió un buen número de óperas italianas y francesas, que demuestran que dominaba el lenguaje operístico internacional del primer tercio del siglo. El volumen de producción cancionística de García fue inmenso, si bien el sevillano fue muy selectivo a la hora de publicar. Es de señalar que la gran mayoría de sus canciones se publicaron en el extranjero, bajo su supervisión. Ya en 1820 publicó en París varias seguidillas a dúo con acompañamiento de guitarra, combinación muy del gusto de los salones aristocráticos en el París de la época. En realidad, la mayor parte de las boleras de García son para dos y tres voces (las hay incluso para cuatro) con guitarra. En la Biblioteca Nacional de París se conservan varias colecciones manuscritas autógrafas de boleras y canciones, con

acompañamiento de piano o de guitarra, así como algunas canciones mejicanas y cubanas arregladas para voz y guitarra.

Tras haber examinado los manuscritos de García, podemos asegurar que cuando éste decidió la publicación de su magna colección de canciones, en 1830 (dos años antes de su muerte), tenía una copiosa suma de piezas para voz e instrumento, entre las que realizó una cuidadosa labor de selección: se trata, sin duda, de las canciones más apreciadas por el autor. Así nacen los *Caprichos Líricos Españoles*, *Palabras de don Francisco de Quevedo y varios autores*, *música de Manuel García, dedicados a los aficionados*, París, 8 de Octubre de 1830, *Chez l'Auteur, Rue des trois freres*, nº 9: una serie de 36 números, repartidos en seis cuadernos, cuatro para voz y piano y dos para voz y guitarra. Que el título figure en castellano y no en francés sugiere que probablemente García estaba pensando en la colonia de emigrados españoles que residía en París. El hecho de que algunos números de esta colección se publicasen, por el editor Lodre en Madrid, en fecha posterior (circa 1845), con el título de *La Variedad*, con acompañamiento de pianoforte y guitarra nos habla del éxito de las mismas. En algunas piezas de esta grabación se han utilizado los acompañamientos del editor Lodre, donde, al intervenir ambos instrumentos, se consigue una sonoridad más llena. En términos generales, estas canciones se

comprenden mejor si tenemos en cuenta la tradición de la escuela de canto de los García. En 1822, acaso consciente de que su reputación de cantante era mejor que la de compositor, Manuel García decide fundar una Escuela de Canto, una de las más prestigiosas de todo París. Una de las facultades más interesantes de García era que, además de dominar la técnica del bel canto italiano, era un habil improvisador, formado en la tradición del barroco tardío español, dotado de un virtuosismo admirable. Su opúsculo *Exercices pour la voix (avec un discours préliminaire en français et italien)* demuestra el conocimiento de García de la tradición italiana de la escuela de los castrati, fundamentada en dos aspectos esenciales: la vocalización y un estudio pormenorizado de los registros.

Su hijo Manuel Rodríguez Siches (1805-1906), que en 1842 cambiaría su nombre por el de Manuel Patricio García, terminaría convirtiéndose en una figura fundamental de la enseñanza del canto, gracias a su *Memoire sur la voix humaine*, presentada en la Académie de Sciences de París en Abril de 1841, prólogo a su *Traité complet de l'Art du Chant* de 1847, uno de los mejores tratados de esta disciplina que se hayan escrito en todo el siglo, debido a sus dilatados conocimientos médicos y al fruto de las enseñanzas de su padre. En sus canciones, García hace gala de un gran dominio de la técnica vocal. En lo que se refiere a

cuestiones de ornamentación estas obras son muy significativas. Así, utiliza distintas variantes de apoyaturas, acciaturas y mordentes. Años más tarde, su hijo insistiría mucho en la correcta interpretación de estos adornos, con sutiles, pero esenciales, diferencias unos respecto a otros. Y es que aquellos sutiles matices, heredados de la vocalidad dieciochesca, ya en los años cuarenta del siglo pasado se estaban perdiendo, en favor de una simplificación; simplificación progresiva hasta la actualidad, que tiende a realizar casi todas las variantes de apoyaturas como mordentes. El sevillano también hace uso de una técnica típica en él: el martilleo o repetición de un único sonido sobre la misma vocal (empleada con gran éxito en los siglos XVII y XVIII) que exigía al cantante evitar cuidadosamente el temblor de la voz. Otro aspecto muy importante de la producción cancionística de García es su versatilidad. Durante el primer tercio del siglo, existían dos tradiciones vigentes en la literatura cancionística. De un lado, la tradición de la seguidilla-bolera y, de otra parte, la tradición de la tirana y el polo, más específicamente andaluza. El sevillano se prodigó en ambas, a diferencia de otros compositores que se concentraban, por lo general, en una de ellas. Las piezas incluidas en esta grabación, en su inmensa mayoría, responden a la tradición de la tirana, y también se incluye algún polo: ambos

comparten ciertos elementos estilísticos, de raigambre andalucista. En este sentido, García fue uno de los principales representantes, sentando las bases del andalucismo de la canción española, línea estilística que estará vigente a lo largo de todo el siglo XIX. El andalucismo de la producción de García sienta las bases para el desarrollo posterior del cliché españolista en Europa y también en España, sobre todo después de su muerte.

Manuel García no estaba copiando modelos extranjeros, sino que se inspiraba directamente en nuestra música popular, concretamente en la andaluza. Téngase en cuenta que el polo era un canto popular de la Baja Andalucía que, en el momento de gestación del cante flamenco, a finales del siglo XVIII y principios del XIX, se "agitana" una vez que cantaores como Tobalo de Ronda comienzan a realizar en él ciertas modificaciones. Y, curiosamente, no será hasta el siglo XIX cuando el polo sea ya parte importante del flamenco, al decir de algunos flamencólogos como Álvarez Caballero, es decir, al mismo tiempo que era un género cultivado por algunos compositores en el terreno de la música "elevada". (Aunque entre la bibliografía del flamenco hay varios libros que tratan sobre el origen del polo y de la caña, el de más reciente aparición es el de Ángel Álvarez Caballero, *El cante flamenco*,

Alianza, Madrid, 1994). En cuanto a la tirana, se trata de uno de los aires de danza de origen popular que habían penetrado en la tonadilla en el siglo XVIII y que, posteriormente, perderá el elemento del baile.

Las tiranas y polos abandonan la versificación de la seguidilla para adoptar la de la cuarteta con rima asonante en los pares o bien la redondilla de arte mayor, seguida de un estribillo caracterizado por versos tópicos -que era opcional-, e interjecciones expresivas, de gran libertad poética y musical, aunque generalmente de carácter modulante. A lo largo del primer tercio del siglo, el nombre de "tirana" fue desapareciendo y su heredero sería en torrente de canciones andaluzas que inunda el siglo XIX. Desde el punto de vista de la adaptación música-texto, todas las canciones de esta grabación (a excepción de los polos) son fieles a la composición estrófica, de forma que se basan en la alternancia de copla y estribillo, presentando nuevas coplas con cada repetición musical. Aunque no es el caso de esta grabación, García contemplaba la posibilidad de que los refranes fueran interpretados por un coro. En realidad, se trata de una concesión del autor a las costumbres de los salones, ya que la interpretación del refrán por la concurrencia, alternando con la copla que cantaba el solista -casi siempre aficionado- era muy habitual. El ritmo casi siempre es ternario

como en las seguidillas, manteniéndose el protagonismo de los adornos vocales, a través de melismas en los finales de verso, la figuración de tresillos combinados con floreos, numerosos mordentes y apoyaturas). Armónicamente, algunas de estas canciones, tal y como era frecuente en la literatura de tiranas y en los polos, abundan en la realización de estructuras emparentadas con la cadencia andaluza y pueden acudir a una organización tonal-modal similar al fandango y formas afines.

La familiaridad de García con el idioma musical de tono populista se debió, sin duda, a su buen conocimiento del repertorio tonadillero. Acaso una de las razones del enorme éxito de sus obras pudo haber sido la escasez de buenas canciones españolas en la tonadilla contemporánea. Recordemos que las quejas de Blas de Laserna sobre la pérdida del salero, gracejo y sonsonetes de la gracia española en la tonadilla, expresadas en La lección de música y bolero datan de 1803, fecha en la que García estaba en plena actividad en España. En una época en la que lo castizo era reivindicado como única solución para frenar la invasión del italianismo, el casticismo de García era de sabor andaluz. Posiblemente algunas canciones fueran producto de la armonización y arreglo de melodías populares. Pero García tenía la suficiente intuición y formación como para

elaborar canciones en un deliberado estilo populista, a través de la utilización de una cuidadosa ornamentación, la denominada gamma andaluza, falsas relaciones que provocan a veces choques disonantes de gran expresividad o dramatismo, vocalizaciones de difícil ejecución, segundas aumentadas, construcciones melódicas modales, ritmos ágiles con predilección por los tresillos y las sincopaciones, profusión de floreos, rubatos muy expresivos y, ocasionalmente, la inserción de pequeños recitados. Este estilo se habría enriquecido en Europa con un profundo conocimiento del repertorio operístico italiano y mozartiano, sumado a la vocalidad y ornamentación dieciochesca, que perfeccionó durante su estancia en Italia, donde había sido alumno de Giovanni Anzani en Nápoles. En este sentido, el italianismo es más evidente en canciones como *Quiere mi bolsa y mi dinero*, *La rosa* o *Venid pajaritos*.

Todo ello se acompaña de una cuidadosa selección de los textos, donde imperan varias tendencias: el tema amoroso, en el espíritu melancólico de la bolera; una temática jocosa, relacionada con la poesía neo-popularista del mundo de la tonadilla, manolería, majeza y los pliegos de cordel; o bien satírica, genuinamente española, que continuaba con el espíritu de las letrillas satíricas y la crítica social de la poesía del siglo de oro español; pero incluso no fue insensible a la poesía más refinada

de los ilustrados. Como era habitual en aquella época, García no nos informa sobre la paternidad de sus textos; tan sólo indica, en la edición de los *Caprichos Líricos Españoles* de 1830 que algunos eran de Quevedo.

El calendario, *Yo que no sé callar*, *Si me llaman la Chica*, *Bajelito nuevo*, *Malito estaba*, *Y no lo digo por mal*, *Que hay dinero*, *Poderoso caballero*, *Voga* y *Este sí que es corredor* tienen textos de Francisco de Quevedo. Casi todas se basan en letrillas satíricas, o bien de algún Baile, caso de *Los Galeotes* (de donde procede el texto de *Bajelito nuevo* y de *Voga*), o *Boda de Pordioseros* (de donde extrajo el texto de *Malito estaba*). Otros poemas, si bien no son de Quevedo, guardan relación con la poesía quevediana, caso de *Caramba*. La poesía popularista del siglo XVIII, normalmente de carácter satírico, que se transmitía a través de la prensa periódica y que pasaría al siglo XIX merced a la literatura de los pliegos de cordel, tiene cabida en su obra, en piezas como *Abre el ojo mona*, *Fortunilla*, *Quiere mi bolsa o mi dinero*, *Mejor es callar*, *San Antón lo bendiga* o *A otro se las venda*. El tema moralizante está presente en *A la lea lea* o en *Rosal*. También acude a otro tipo de poesía dieciochesca más distinguida, como en el caso de *Qué tentación de risa* o en *Tú que no puedes*, donde se aprecia la influencia de Cadalso y los denominados eruditos "a la violeta"; o bien acude directamente a poemas

de ilustrados como Juan Meléndez Valdés en piezas como *Venid pajaritos*, *La flor del Zurguén* o *Paradavecillas*; el poeta asturiano utilizaba la metáfora de "La flor del Zurguén" para referirse a la mujer amada, metáfora que no sólo da título a una de las piezas, sino que aparece en otras canciones del autor. En la cancionística del XIX abundan este tipo de referencias en obras de carácter amoroso serio. Otras veces, García opta por unos poemas que evidencian una gran influencia del mundo majo, caso de *La majota*, *Juguete español: Allí está*, *Ole, ole*, *El liru liru*, *El Serení*, *Las nadadoras*, *El Zape* (de contenido jocoso y erótico), *Acá no se ha de colar*, o *El Riqui-riqui* (que es una guaracha). Finalmente, *La barca de Amor* utiliza un texto de una comedia de Lope de Vega titulada *El arauco domado* cuyo texto es un ejemplo del lenguaje indiano de la época. El conocimiento de la poesía de Francisco de Quevedo, Lope de Vega, Cadalso, o Meléndez Valdés nos hace pensar en García como un músico de cierta cultura literaria.

Cuando uno escucha estas canciones del sevillano tiene la impresión de que responden a lo que, de un modo intuitivo, imaginamos es un "estilo español". Naturalmente se trata de un españolismo tamizado por las referencias italianas e incluso francesas, pero que no por ello pierde un ápice de su espíritu autóctono. La pretensión de una "pureza estética" es algo ingenuo y absurdo. El énfasis en el

poder expresivo y seductor de la melodía, ornamentada aunque conservando su sencillez, la capacidad descriptiva, el realismo, la gran riqueza de colorido armónico (tal vez la diferencia más evidente respecto a la lírica italiana), una rítmica intensa y unos temas tradicionalmente españoles, parecían ser los elementos esenciales de lo español en música. La obra cancionística de García demuestra, por tanto, que el refinamiento en el tratamiento de la voz no ha de identificarse única y exclusivamente con la ópera italiana, sino también con estas manifestaciones aparentemente "triviales" o "plebeyas", que logran aunar la sencillez, naturalidad y espontaneidad inherentes al género con un arte elevado. La ceguera e intransigencia de muchos historiadores, críticos y musicólogos tal vez haya impedido rescatar verdaderas joyas de nuestra historia de la música.

Celsa Alonso

(*) NOTA. Esta grabación ha sido realizada a partir de la edición crítica de Celsa Alonso, *Manuel García (1775-1832): canciones y caprichos líricos*, Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), SGAE, Madrid, 1994. Bajo el patrocinio del Centro de Documentación Musical de Andalucía.

MANUEL DEL POPULO VICENTE GARCIA (1775 - 1832)

"Console-toi, García, c'est te promettre l'immortalité!"

"Be consoled García: to you is promised immortality!" Thus proclaimed the critic, Castil-Blaze, at the funeral of Manuel García in Paris, June 12, 1832. To what extent that prophecy has been fulfilled is debatable. Certainly the name García is familiar to opera lovers throughout the world. The well-known portrait of García as Rossini's Otello reminds us that he was the foremost interpreter of Rossini heroes throughout the 1820's. His friendship with that composer began at Naples, where García was chosen to play the part of Norfolk in Rossini's *Elisabetta regina d'Inghilterra* in 1815. But the event which made history was the choice of García for the title role of Rossini's *Almaviva*, ossia *L'inutile precauzione* (later entitled *Il barbiere di Siviglia*) which premiered at Rome in 1816. García was the logical choice for that role, being a native Sevillian, and having already garnered for himself praise from the Paris public for his *chaleur andalouse*. From that moment both the Spanish tenor and Italian composer were stars in the growing international Italian opera scene.

Although García's reputation rested primarily on his genius as tenor virtuoso and actor, there was another side to his art that spanned his long career, from the 1790's in Cádiz, until his death. This was his contribution as composer. Gifted with an amazing facility for composition, García produced an impressive collection of over fifty operas and operettas in French, Italian, and Spanish. Among these, of particular note are the Spanish works. His operettas, premiered in Madrid between 1798 and 1807, evoke the spirit of the early paintings of Goya: 18th-century elegance mixed with the carefree charm of *majos* and *majas*. Only when these works are revived will the picture of Spanish musical history, with the link between the 18th and 19th centuries, be complete.

No less important than his operatic compositions, however, were the songs by García written in Spanish style. The impact of these songs, and their contribution in popularizing Spanish music in Paris of the early 19th century cannot be over-emphasized.

EARLY YEARS

Although most of García's professional life was

spent outside Spain, and his greatest successes were in France, Italy, and England, the Spanish spirit never left him. Indeed, his artistic inspiration owed much to his first fifteen years in Seville. Born there on January 21, 1775 and baptized at the parish of Santa María Magdalena, he lived with his parents and sisters Juana, María and Rita on Cestería street until 1789. He was the fourth of eleven children (most of whom died in infancy) born to Gerónimo Rodríguez and Mariana Aguilar between 1769 and 1791. Although there is no record of his having sung in the Cathedral choir, in García later claimed that he received instruction composition, keyboard, and violin from Antonio Ripa (maestro de capilla) and Juan Almarcha, both of whom worked at the Cathedral.

Around 1791 García moved to Cádiz where he embarked upon a theatrical career, working in the company of José Morales. his wife Manuela Pacheco, and daughters Manuela and Amparo had previously worked in Seville, Madrid, and Barcelona. The daughters were especially known for their ability in dancing the bolero, a sensation at the time. Frequently theatrical performances, after a potpourri of skits, operas, and plays, ended with a bolero in which the young García likely would have participated. Thus, in the theatre of his earliest years he was surrounded by a great variety of musical styles among which that of Andalusia was prominent. As an actor in Cádiz, García not

only sang, but danced and accompanied himself on the guitar, at which he was quite skilled. He was, in effect, the personification of the Goya *majo*. In a secret wedding at the parish of San Lorenzo in Cádiz, on May 8, 1797, García married Manuela Morales, much to her parents dismay. José Morales and Manuela Pacheco even went to the extent of filing a formal complaint against García, arguing that the marriage was against their wishes and that the young tenor had extracted an unfair dowry from them. This gives one an idea of the rebellious, libertine side to García's character which years later in Paris made him the ideal interpreter of Mozart's Don Giovanni.

MADRID

The young couple immediately left Cádiz and the following year, 1798, entered the company of Francisco Ramos in Madrid. The season opened in April (theatre seasons in those days opened after Easter and ran to the following Lent). Manuela made her debut on May 2 and García his on May 16. Together, on May 31, they performed in García's *El majo y la maja*, a charming tonadilla for soprano and tenor. The tonadillas, light miniature operas mixing Andalusian melody and rhythm with the grace of Italian *bel canto*, served as intermezzi between the more substantial works on the program. One can only imagine the impression García would have made, entering as a *majo*,

strumming his guitar and singing a haunting melody of Andalusian cast.

After one season, García and Manuela were already restless and petitioned the theatre commission for permission to leave Madrid to seek their fortunes elsewhere. That permission was denied. Never one to deal well with authority, García seems to have been dissatisfied and engaged in arguments with the management over the roles he was assigned. At the end of 1799, he got into serious trouble so typical of García when he fought with a guard at the theatre, for which offense he was imprisoned in the barracks of Santa Isabel. If nothing else, this at least achieved the desired result of releasing García from obligations in Madrid. Likely having been banned from Madrid, he next appeared in Málaga. From personal experience, he was able to write there his first operetta, *El Preso* (The Prisoner).

Hearing about efforts to reorganize the theatres of Madrid, García wrote to the Marqués de Astorga at the end of the year 1800, requesting permission to return to the capital to help promote the cause of Spanish opera.

Permission was granted and, on May 20, 1802 García returned as first tenor to the Teatro de los Caños del Peral (at the site of the present Teatro Real) to sing the role of the Count in the Madrid premiere of Mozart's *Le nozze di Figaro*. Also in the cast was Joaquina Briones, as the Countess. She

was soon to become García's mistress and, eventually, his second wife, the mother of his three famous children: Manuel Patricio García, María Malibran, and Pauline Viardot-García.

From this moment García embarked upon an exhausting schedule, singing, directing, and composing. The opera company shared the theatre with the company of actors, directed by the famous Isidoro Maiquez, a renowned interpreter of Shakespeare's *Othello*. Performances at the Caños del Peral were extremely lively and varied. The following is an example of a typical day's offering. Audiences likewise could be lively, and even unruly, judging from the abuses mentioned in various theatre papers from the time: smoking, comments shouted to the actors on stage, calling up to the *cazuela*, (the women's gallery). A singer had to know how to capture the audience's attention otherwise he would be booed off the stage. It was in this challenging environment that García became toughened in his craft.

Of the various works composed by García at this time, three deserve special mention: *Quien porfía mucho alcanza* (1802), *El criado fingido* (1804), and *El poeta calculista* (1805). The first remained a Madrid favourite for years. The plot was quite humorous: García portrayed a picaresque soldier, escaped from prison, who sneaks his way into the house of the captain (while the latter is absent) to entertain his beautiful daughter and loud-mouthed

maid (portrayed by Briones). When the captain returns unexpectedly, the two women have to hide García, giving opportunity for all sorts of comical stage business.

In *El criado fingido*, García played a student who disguises himself as a servant in order to be close to his sweetheart. It was the polo from this work, *Cuerpo bueno, alma divina*, that years later served as the model for the entr'acte to Act IV of Bizet's *Carmen*.

El poeta calculista was a monologue for tenor solo consisting of songs (complete with florid bel canto fireworks and high C's), spoken monologue, an amazing comical "duet" (in which García parodied an Italian opera love duet, jumping back and forth between florid soprano and baritone registers), and dancing. It was, without a doubt, García's greatest success in Madrid. Among the thirteen musical numbers there were a *polaca*, a *bolero*, and a *polo*. The latter, entitled *Yo, que soy contrabandista*, remained García's most popular song. Both of his daughters interpolated it in the lesson scene from *Il barbiere di Siviglia*. For María Malibran, it had such power that, according to George Sand, she would pass out while singing it! George Sand, herself, wrote an *Histoire Lyrique* based on the song as did Liszt a *Rondeau Fantastique*. Victor Hugo, likewise, used the song in his first novel, *Bug Jargal* (1818) in which it is sung by a Haitian revolutionary. All of this is quite significant because it shows to

what extent Spanish music in particular, that of García had a presence among the Romantics in Paris during the first few decades of the 19th century. *Yo que soy contrabandista* became almost a symbol, a battlecry of freedom for the Romantics. George Sand commented that, for García, the life of the smuggler beyond the bounds of society's rules was the model for the life of an artist. The artist's cry of freedom, resonating to the present day, was part of Romanticism and was personified in the life and music of García.

PARIS

By 1807, feeling himself stifled by bureaucratic problems in Madrid's theatres, García made the decision to abandon Spain in order to further his career in France and Italy. He left behind Manuel Morales and two small daughters. Distraught, she returned to her father's company in Cádiz. García's journey and first days in Paris are related in a series of delightful letters between and the Duchess of Osuna, who warmly supports his artistic efforts, but tactfully dodges his requests for financial support. García paints a portrait of his initial failures in Paris, having incurred the jealousy of rival tenors in the Italian Opera of Paris.

Luckily for operatic history, the Duchess ignored García's request and he remained in Paris. By 1808 he managed to secure a contract with the Italian Opera Company, and made a successful debut in Paer's *Griselda*.

This triumph was surpassed the following year when García performed his *El poeta calculista* at the Odeon Theatre on March 15, 1809. According to the noted critic and historian, François-Joseph Fétis, this was the first time that Spanish music was presented on the Paris stage. The reviews were enthusiastic.

So great was the applause that several of the numbers had to be encored. The tremendous strain on his voice (for the music, even without encores, in quite demanding) eventually required him to withdraw the piece.

ITALY

In 1891 García travelled to Italy to further his career. After a brief stop in Turin, he settled in Naples, where he made a successful debut at the Teatro San Carlo on January 6, 1812, singing a secondary role in Portugallo's *Oro non compra amore*. A month later he sang his first major role, in Orlandi's *La dama soldato*, but was reprimanded for showing up so drunk that he unable to finish his aria of the second act and in the presence of the queen! Undaunted, García was soon a favourite at the San Carlo, appearing with that other illustrious Spaniard: Isabel Colbrán, the future wife of Gioacchino Rossini.

For García, the highlight of his stay in Naples was probably the premiere of this *Il califfo di Bagdad* on September 30, 1813. This opera was extremely

successful both in Italy and later in Paris. On opening night he could count on the talent of Colbrán playing *Zetulbe*, opposite his Caliph, as well as that of Joaquina Briones in the secondary role of *Leméde*.

In Naples, as well, García studied with the illustrious tenor, Giovanni Anzani. His singing thus acquired a certain refinement and power that previously had been lacking.

RETURN TO PARIS

After the premiere of *Il Barbiere di Siviglia* at Rome in February, García and Joaquina Briones (now referred to as Madame García) returned to Paris in the fall of 1816. He was at the height of his career and excelled in the leading tenor roles of Rossini operas: *Otello*, *Semiramide*, *L'Italiana in Algeri*, *Zelmira* and of course, *Il Barbiere di Siviglia*. García's singing was electrifying, for he was able to combine heroic power with incredible agility. Reviewers noted an improvement.

Even with his demanding performance schedule, García found time to compose. Friends and family later wrote that he composed incessantly, almost compulsively: walking down the street, while teaching, at the dinner table, in bed. His talent did not go unnoticed. The German critic Sievers considered the extremely successful Paris premiere of García's *Il califfo de Bagdad* on May 22, 1817 the most exciting musical event of the year.

After the inexhaustible García premiered his first French opera, *Le prince d'occasion*, at the Opera-Comique on December 10, 1817, he went to England for a season, opening with the London premiere of *Il Barbiere di Siviglia* on March 10, 1818. When he returned to Paris, he produced, on March 23, 1820, his *Il fazzoletto*, which was not much of a success, and sang, for the first time, the title role in Mozart's *Don Giovanni*, on October 7, 1820. Although written for baritone, García's deep tenor allowed him, with slight changes in the score, to make the role his own. Indeed, this became his most famous interpretation - remembered for generations to come.

García scored a personal triumph with the premiere of his *La mort du Tasse* at the prestigious Paris Opera on February 7, 1821. Critics lauded his ability to adapt to the demands of French taste.

On June 5, 1821 he performed, for the first time, opposite Giuditta Pasta in Rossini's *Otello* and the pair became a sensation. García's burst of energy at this time is breathtaking. At the same time as these performances, he was fully engrossed in composition. On June 18, 1821, his name appears in three separate places in the *Journal des débats*: his new *La meuniere* (premiered at the Gymnase Dramatique on May 16 is reviewed, the published edition of his *La mort du Tasse* is advertised, and his singing is praised in a review of *Otello*).

How many musicians have ever been applauded

simultaneously, under so many guises? For the Paris musical public, García was actor, singer, Italian composer, French composer, Spanish guitarist and composer.

The tremendous amount of work, however, caught up with García early in 1822 and he fell seriously ill. Having fallen behind schedule, he wrote his *Florestan ou Le conseil du dix* too hastily - Sievers said he completed it in fourteen days! As a result, the work failed horribly at the Paris Opera premiere on June 26, 1822. Disgruntled, García returned to England.

LONDON AND NEW YORK

In January of 1824, García established a singing academy at his home in Piccadilly. It was at this time, as well, that he published his *Exercises and Method for Singing*. By now, García's voice was in decline and the English management seemed to feel that his singing did not match the high fees he was demanding. A major dispute with the manager in April 1825, over which role García should sing in a performance of *Così fan tutte*, together with complaints that he was spending too much time entertaining the nobility at their homes, left a bad impression. García, taking stock of his situation, realized that it was time for a change. Thus, when Dominick Lynch, an American wine-merchant visiting London during the summer of 1825 presented the possibility of directing opera

performances at the Park Theatre in New York City, García jumped at the offer. This new enterprise appealed to his adventurous nature and, furthermore, would allow him, finally, to be completely in control. His daughter María, would be the small company's prima donna, his son, Manuel, would sing baritone roles, and Joaquina Briones would sing secondary female roles. Joining the company were the Italian singers, Barbieri, Rosich, Angrisani and Crivelli. he was also accompanied by his friend Peppino (Giuseppe) Pasta, the husband of the famous soprano. García had hopes that Giuditta Pasta would eventually join them after things were established. Shortly before setting sail, Peppino wrote excitedly to his wife that, for García, New York was a "promised land". The people were uncritical and willing to pay high prices for anything put in front of them. What García had not realized, however, was that opera in new York was being pushed by a small group of élite enthusiasts who, after travelling to Europe, had contracted the mania for opera that reigned throughout the Continent. Apart from them, the passion for Italian opera just did not exist among the puritanical and practical Yankee public. Opera, therefore, was regarded as an "experiment", a curiosity. With this in mind, it is amazing that García's performances were as successful as they were. Apart from Rossini's works (*Otello*, *Il Barbiere*, *La Cenerentola*,

Tancredi) he presented an historic performance of *Don Giovanni*, at the encouragement of the opera's librettist, Lorenzo DaPonte, who was living in New York at the time, teaching Italian language and literature at Columbia College. Of the two works by García premiered in New York (*L'amante astuto* and *La figlia dell'aria*), the first was more successful. The plot is quite humorous and includes elements of Spanish music (García, as the lover, disguises himself as a gypsy). Unfortunately, it suffered in comparison with *Il barbiere di Siviglia*, given the close similarity between the plots.

MEXICO

After María's marriage to Eugene Malibran in New York on March 26, 1826, relations between the family became strained. Once again, García decided to leave. This time, with his wife, son Manuel, and daughter Pauline, he sailed for Mexico. He confided, in a letter to Giuditta Pasta on June 10, that he was going to Mexico with the thought of remaining for the rest of his days. Indeed, how much like going home it would have seemed to him, after having been away nearly twenty years from a Spanish-speaking country. Unfortunately for García, Mexico was in chaos following the declaration of Independence in 1821. The theatre was disorganized, funds were short, and on top of this, anti-Spanish sentiment was high.

Nevertheless, García was adored by the Mexican public. The only complaint they had was: "Why, in the Barber of Seville, should a Spaniard sing in Italian?"

The debate over language raged in the Mexican press for months and García obligingly translated works into Spanish. García frequently found himself, however, a pawn in political debates. As a result he suffered through controversies over the performance of his *Salve Regina* (prohibited by the cathedral chapter in defiance of a request by the liberal governor, Tornel y Mendivil) and also in regard to a visiting Italian prima donna, Carolina Pellegrini (he was accused by the yorkinos, a radical, anti-Spanish, party of thwarting her performances). Once again, García's visit ended in turmoil.

In spite of the Mexican government's decree of the expulsion of Spaniards on December 20, 1827, García was able to prolong his stay, since there was a proviso exempting those who had special talents useful to Mexico. Nevertheless, the political situation became increasingly tense. García's last performance in Mexico was on October 3, 1828, in a gala performance celebrating the fourth anniversary of the Constitution of the United States of Mexico. In the afternoon, *Il barbiere di Siviglia* was given, and in the evening his own *El amante astuto* (*L'amante astuto* rendered into Spanish). At the end of November, García left Mexico City

for Veracruz, in a convoy, accompanied by military escort. He left just in time, for on November 30, fighting broke out in Mexico City. Those Spaniards remaining were in terror for their lives.

Along the road occurred the oft-related incident of García being attacked and robbed of all that he had earned in the New World. García's granddaughter related that Joaquina Briones later claimed that she recognized the faces of the escort among the blackened faces of the so-called "smugglers". This seems to be confirmed by Tornel y Mendivil's testimony years later, that it was not bandits, but the company of the seventh (the one assigned to escort the convoy) which, moved by holiday spirit, went on a Christmas Eve shooting and looting spree. Looking back, he acknowledged how despicable the act was.

The convoy finally arrived in Veracruz on January 9, to the cheers of the Veracruz populace. García, Briones, and Pauline (his son, Manuel, had since left and made an unsuccessful debut as Figaro in Paris) set sail on January 22, 1829 for Bordeaux.

LAST YEARS IN PARIS

It was to the great surprise and delight of the Paris public that, at the end of 1829, rumours of a return by García circulated.

García was greeted with great affection and was warmly applauded at his return as *Almaviva* on September 24, but the decline in his voice (he was

now 54 years old) was noted. He was not even able to finish his last performance of *Don Giovanni* on December 23, 1829. Realizing that his performing days were over, he resigned himself to teaching and composing.

As a teacher, García was incomparable, heralded as a last representative of the great Italian schools of the 18th century. Apart from his three children, he gave lessons to his daughter by Manuela Morales, Josefa, who went on to have a substantial career, performing together with her more illustrious half sister, Maria, in performances in Italy, as well as performing on her own in Málaga, Italy, and Cuba (together with her husband, the violinist Rafael Ruiz). Other singers from García's academy were the tenor, Adolphe Nourrit, and sopranos Méric-Lalande, Raimbault, and Edwige Louis. The academy also provided him with the opportunity to perform when he wished García had not completely retired.

On August 4, 1831 he gave his last public performance in a buffo role in Count, Beramendi's *Le Vendemie di Xeres*, which was favourably reviewed in the *Journal des débats* on August 8: "Monsieur García sang with a perfect delivery and taste. He was constantly applauded." His last compositions, a series of chamber operas, were for his students.

García died after a short illness at five o'clock on Sunday morning, June 10, 1832. At the funeral two

days later, lengthy speeches were given by the writer, Troupenas, as well as Fétis and Castil-Blaze. George Sand affirmed that García had always wanted to have, as the only epitaph on his tomb, the words "*Yo que soy contrabandista*." That wish was never granted. The simple tomb, on a hill in the Père Lachaise cemetery in Paris, bears only the name, "Manuel García". A month after his death there appeared a substantial biography of García in *La revue musicale*, written by Paulin Richard, a pupil of García and friend of his son. This same biography, together with the funeral speeches, was published in the *Diario de Sevilla* on August 2. Manuela Morales, having heard of the death, directly wrote to the theatre commission in Madrid requesting the widow's pension due her throughout all the intervening years García had been sending her money and now she was left in complete poverty. She, indeed, was still his lawful wife, and it was probably her presence in Spain that impeded García from ever returning to his native country.

Joaquina Briones lived until 1864. Her three children each went on to have brilliant careers. María, who personified Romanticism with the dramatic intensity of her singing and acting, died tragically, at the height of her career, from injuries sustained in a horseback-riding accident in 1836. Manuel, distinguished singing teacher and inventor of the laryngoscope, died in 1906. Pauline, who

followed in her sister's footsteps as one of the most important opera singers of the 19th century, died in 1910. Pauline's son, Paul, became a violinist of note. Manuel Jr.'s son, Gustave, and grandson, Albert, both had significant singing careers. With the death of the latter, in 1946, the musical dynasty came to an end.

THE SONGS

It was in 1830 that García published his *Caprichos líricos españoles*. These were a compilation of songs written throughout his life and performed by himself and his students. He had published a collection of *Chansons espagnoles* with the publisher, Beaucé, as early as 1820, and he frequently included Spanish songs in his recitals. Even at the premiere of *Il Barbiere di Siviglia*, García exchanged Rossini's serenade for his own song and accompanied himself on the guitar. In England, in 1825, there is record of García's performing his songs at various soirées given by the English nobility: a "Spanish Song" and a "Spanish Trio" at a party of Sir George Warrender, a "Capriccio Español" and a "Bolero Español" at the home of Lady Pulteney, the "Capriccio Español San Antón" at the home of Lady Copley, and a "Spanish Air" in a concert at Carlton Palace for His Majesty, King George IV. All of this attest to the degree to which García's composition were heard on an international level. After his return from Mexico, an article in the *Correo literario*

y mercantil de Madrid, on October 14, 1829, reported the success with which he performed Spanish songs at a party given for Rossini:

PHILHARMONIC DINNER

"The celebrated Rossini is currently embarking upon a trip through Italy, after having reaped new laurels with the enthusiasm which his opera *Guillaume Tell* has caused in France. Lately he spent a week in Milan, where he was bestowed the highest honours. A little before leaving Paris a magnificent dinner was given in his honour by the famous Spanish singer Manuel García, who, as we have previously announced, is in the cited capital upon his return from Mexico. It is reported to us that the dinner was served all on silver, being attended by Rossini, his wife, Doña Isabel Colbrán, maestro Carrafa and others of much notoriety: Nourrit, leading tenor of the grand opera, and the Spanish musicians Aguado, Sor, Córdoba and León. After coffee he (Rossini) passed to the parlour where the piano was, upon which Rossini manifested his talent and brilliant imagination. The sister of Señora Malibran (a girl of eight years) sang afterwards and surprised all of the audience, arousing ideas that she would come to be as celebrated as her sister. García, at the insistence of Señora Colbrán, sang the Spanish seguidillas of the Calesero, of his own composition; being of note that after being away from Spain for so many

years it seemed as if he had just left Seville. So and Aguado played also a guitar duet bringing to a close that artistic function with different pieces, which obtained the greatest acceptance, and in which the ability and talent of the Spaniards obtained a very preferential place."

GARCIA AND SPANISH OPERA

Indeed, it seems that especially in later years, García turned again to Spain, the inspiration of his early career in Madrid. This probably came about due to the insistence on Spanish language compositions in Mexico. His last two substantial operas, *Jaira* and *El gitano por amor*, although not performed in Mexico, seemed to have been written there. Excerpts from *El gitano por amor* were published in Paris upon his return.

Another sign of his lingering contact with Spain was the fact that upon being named an honorary member of the faculty of Madrid's newly founded Real Conservatorio de María Cristina in 1831, he responded, warmly expressing his thanks and making some recommendations for the curriculum. Upon his death García's contributions were acknowledged by the next generation of Spanish composer. Mariano Soriano Fuertes considered him the father of Spanish Opera.

If not father of Spanish opera, at least it can be said García was the grandfather of the 19th century Spanish zarzuela. Taking French operetta as his

starting point, he brought the colour of Spanish music, romance and wit to the stage. García's Spanish works sound at times, like a blend of Mozart and flamenco, and at their best, they exhibit sparkling originality. With a renewed interest in García's work, as is expressed in the recording of these songs, we can look forward to other revivals of his compositions. Castil-Blaze's promise of "immortality" may be realized after all, and García may still be remembered, as he truly deserves, as one of the most remarkable musicians that Spain has ever produced.

James V. Radomski

THE SONGS OF MANUEL GARCIA

Manuel del Pópulo Vicente García can only be considered a legend in his own time. A nineteenth century legend in the widest sense of the word. A century and a half ago, the stars of the Italian bel canto (both composers and singers), the German symphonic and Polish and Bohemian piano schools were highly revered and it was in Paris that they consummated their international acclaim. However in the Paris of the 1830's, Spanish music was also revered, and, in general, all that originated in Spain's period of fiery Romanticism. Paris was also where the Seville-born Manuel García found recognition, not only as a singer but also as a composer.

His daughter, Michelle Ferdinande Pauline (1821-1910), later to be known as Pauline Viardot-García, was also born in Paris. The goddaughter of Giuseppe Ferdinando Paer, a polyglot from childhood, singer, composer and singing-teacher, as a mezzo-soprano, Pauline Viardot was one of the most versatile figures of the XIX century. She studied with Anton Reicha and Franz Liszt and became a muse for writers such as Ivan Sergeyevich, Turgenev and Alfred de Musset. She was a close friend of Clara Schumann, George Sand and Chopin and inspired Gounod and Berlioz. Brahms and Fauré also dedicated works to her. She came to Spain only once in 1842. Although she was not Spanish by birth she is one of

the key figures in the analysis of the propagation of Spanish music across Europe. She is the second protagonist of this recording since she wrote the piano accompaniment for the collection entitled *Chansons Espagnoles par Manuel García père, paroles françaises de M. Louis Pomey, arrangées avec accompagnement de Piano par Mme. Pauline Viardot published by Gérard, Paris 1875*, at the time of the centenary of her father's birth and adapted from manuscripts belonging to the García family. The titles and texts were published in French, which obliged Pauline Viardot to make modifications in the adaptation of the French words. Fortunately, the original texts and scores were published on separate sheets in Spanish and these have been used for this recording.

In France, where García published the songs included in this edition, he was considered the "premier ténor de toutes les Espagnes", "le Grand García" and generally "un homme pittoresque". As from the end of the Spanish War of Independence, Paris and London (two cities which were important in his career), were key points of dispersal for Spanish music, particularly in song-form. After the War of Independence, Europeans not only adopted the bolero as a dance as well as the fandango and the cachucha, but also Spanish songs gleaned through manuscripts which were occasionally published in Paris and London. These works were extremely popular in aristocratic and bourgeois

facilities was his skill in improvisation, acquired in the late Spanish baroque tradition and which provided an outlet for his admirable virtuosity. His booklet, *Exercices pour la voix* (avec un discours préliminaire en français et italien), demonstrates García's profound knowledge of the Italian tradition of the castrati school, based on two distinct approaches: vocalization and an in-depth analysis of range. García's son, Manuel Rodríguez Siches (1805–1906), who in 1842 changed his name to Manuel Patricio García, would eventually become a key figure in voice training, as a result of his "Memoire sur la voix humaine", launched in 1841 at the Académie des Sciences in Paris, as a prologue to his "Traité complet de l'art du Chant" which followed in 1847. The legacy of his father's tutorship and a sound anatomical background helped consolidate the book as one of the century's best works in this field.

In his songs, García revels in his profound mastery of vocal technique. His work is especially significant where the use of embellishments is concerned. He uses different variations of the *appoggiatura*, *acciatura* and the mordent. Years later, his son would strongly insist on the correct interpretation of these adornments, emphasising the subtle but essential differences between one and the other. It appears that these subtle decorative elements, reminiscent of the vocal style of the XVIII century, were already falling into disuse by the

1840's, instigating a tendency towards greater simplification, itself a trend which has continued up till now regarding the use of the mordent in favour of the *appoggiatura*. García also employs one of his recurrent favoured techniques; the "martilleo" (hammer effect) or repetition of sound on the same vowel, a technique used to a great extent in the XVII and XVIII centuries and which required considerable effort on the part of the singer while carefully avoiding any tremble in the voice.

Another important facet of García's song-writing skill was his immense versatility. During the first three decades of the XIX century, two ongoing trends existed in lyrical composition: the *seguidilla-bolera* tradition and the quintessentially Andalusian *tirana* and *polo*. García wrote prolifically in both styles, unlike other composers who concentrated mainly on one or other. The pieces on this recording adhere mostly to the *tirana* tradition, though some *polos* are included. Both share certain deeply-rooted Andalusian elements. In this sense, García was eminently responsible for introducing an Andalusian feel in Spanish song, a stylistic influence which would continue throughout the XIX century. The Andalusian content of García's work precipitated the proliferation of the Spanish cliché in Europe and also in Spain, especially after his demise.

Manuel García did not ostensibly draw on foreign

imitations but rather, was directly inspired by Spain's popular music itself, and specifically, that of Andalusia. It should be understood that the *polo* was a popular song-form in Lower Andalusia, which, around the dawn of Flamenco "cante" at the turn of the century, became "gypsified" as "cantaores" such as Tobalo de Ronda began applying certain modifications to the genre. Strangely enough, it was not until well into the XIX century that the *polo* became an essential part of the Flamenco repertoire, according to such flamencologists as Angel Alvarez Caballero, in other words, at the same time as it began to be explored as a concept in "serious" music. Although there is much material in Flamenco bibliography on the origin of the *polo*, the most recently published is "El Cante Flamenco" by Angel Alvarez Caballero (Alianza, Madrid 1994). The *tirana*, however, was a dance piece of popular origin which would be assimilated into the *tonadilla* of the XVIII century, to later lose its dance element.

The *tirana* and the *polo* were subsequently to shed their *seguidilla* verse format and adopt the quartet structure with alternate rhyming assonants or the quatrain followed by an optional chorus characterised by prototype refrains and expressive interjections of considerable musical and poetic malleability, although generally of a modulating nature. Eventually, during the 1830's, the term

tirana became obsolete, engendering a plethora of Andalusian songs which abounded in the XIX century. As regards the adaptation of scores and lyrics, all the songs on this production, except the *polos*, remain true to the strophic structure of composition in that they are based on alternate verses and choruses, with the introduction of new verses as the music repeats itself. Although not displayed on this recording, García had contemplated the possibility of bringing in a choir to sing each chorus. Obviously, this was a concession on the part of the composer to the then commonplace custom in social gatherings, where those present would alternate with the soloist, who was often an amateur, on the choruses. The rhythmic modality is almost always ternary as in *seguidillas*, with continuous emphasis on vocal embellishments, i.e. trills at the end of verses, the use of triplets and flourishes, as well as recurrent mordents and *appoggiaturas*. Harmonically speaking, some of these songs, as was common in the lyrical content of the *tiranas* and *polos*, are for the most part related in format to the Andalusian cadence and could be said to bear a similarity to the tonal-modal organization of the *fandango* and like forms.

García's familiarity with the popular music idiom was clearly the result of his knowledge of the *tonadillero* repertoire. Perhaps one of the factors which contributed to the enormous success of his

work could have been the scarcity of good Spanish songs in the tonadilla of the time. This brings to mind the comments of Blas de Laserna regarding the tonadilla's loss of charm, wit and sonsonetes de la gracia española, as expressed in La lección de música y bolero which dates from 1803, just when García was at the height of his productivity in Spain. At a time when the authentic Iberian influx was accepted as the only means by which to stave off the invasion of italianism, García's concept of authenticity had an overridingly Andalusian flavour. Some of his songs were possibly the product of harmonization and arrangement of popular melodies but García had enough training and intuition to create songs with a deliberately folk-orientated style, using strategic ornamentation, the so-called gamma andaluza or false harmonies which involved highly expressive and dramatic discordances, demanding vocalization, augmented seconds, modal melodic constructions, accelerated rhythms with frequent triplets and syncopations, highly emotive rubatos, profuse flourishes and occasionally, the introduction of recitations. This idea would have been further developed in Europe thanks to his acquired familiarity with the repertoires of Italian operas and Mozart, along with the vocality and ornamentation particular to the XVIII century, which he perfected while in Italy where he had studied with Giovanni Anzani at Naples. In this sense his italianism is more evident

in songs like *Quiere mi bolsa y mi dinero*, *La Rosa* or *Venid Pajaritos*.

All this is allied to a great selectivity in the texts, among which some tendencies prevail: the love theme in the melodic mood of the bolera, the jocular feel borrowed from the neo-populist poetry of the tonadilla, with its overt ostentatiousness or "manolería", a certain cocky elegance taken from popular ballads (known as pliegos de cordel). Also common in his work is the satiric note, which drew on the spirit of the satiric rondel or letrilla and the social critique apparent in the poetry of the Spanish golden age though often he would even borrow from the refined verses of Spain's most illustrious and revered poets. As was the custom, García does not indicate the sources of his texts but only refers, in the publication *Caprichos Líricos Españoles* of 1830, to Quevedo as the author of some pieces.

El calendario, *Yo que no sé callar*, *Si me llamaron la Chica*, *Bajelito nuevo*, *Malito estaba*, *Y no lo digo por mal*, *Que hay dinero*, *Poderoso caballero*, *Voga* and *Este sí que es corredor* all contain extracts from Francisco de Quevedo. Almost all are based on satiric letrillas or else, on a specific dance-form, as is the case of *Los Galeotes* (from which are taken the lyrics of *Bajelito nuevo* and *Voga*), or *Boda de Pordioseros* (source of *Malito estaba*). Other poems, though not the work of Quevedo himself, show certain similarities, as in

Caramba. XVIII century populist poetry, normally satiric in approach and often divulged in the daily press of the time and which lived on in the XIX century as a result of its use in popular sheet music, is also assimilated into García's work, namely in pieces such as *Abre el ojo mona*, *Fortunilla*, *Quiere mi bolsa o mi dinero*, *Mejor es callar*, *San Antón lo bendiga* and *A otro se las venda*. The moral theme is present in *A la lea lea* and in *Rosal*. He also evokes another area of XVIII century poetry in *Que tentación de risa* or *Tú que no puedes* where the influence of Cadalso and the so-called erudite of the time, is evident. At times he would call directly on the works of illustrious poets such as Juan Meléndez Valdés, in such songs as *Venid pajaritos*, *La flor de Zurguén* or *Parad avecillas*. This particular poet, a native of the region of Asturias, used the metaphor of "La flor de Zurguén" to refer to his beloved and the phrase not only lent itself as a title but also appears in the words of other songs by García. In XIX century song-composition, this type of reference abounds in works of a serious, amorous nature. In other instances, García opts for texts which demonstrate the strong influence of the majo (a stereotype figure comparable to the dandy), as in *La majota*, *Juguete español*, *Allí está*, *Olé olé*, *El liru liru*, *El Serení*, *Las nadadoras*, *El Zape* (somewhat jocular and erotic in feel), *Acá no se ha de colar* or *El Riqui-riqui* (which is a guaracha). Lastly, *La barca*

de amor stems from the text of a comedy by Lope de Vega entitled "El arauco domado", an example of the use of South-American Indian language forms at the time. His knowledge of the work of Francisco de Quevedo, Lope de Vega, Cadalso and Meléndez Valdés indicates that García was a musician of considerable literary background.

Listening to these songs, one feels that they correspond to what one intuitively imagines to be Spanish in style. Evidently, it is a Spanish style which incorporates Italian and even French elements without losing any of its distinctly indigenous feel. It would be absurd and even naive to seek any sort of aesthetic purity here. Its emphasis on the expressive and seductive powers of the melody, ornate, yet maintaining inherent simplicity, its descriptive capacity, its realism, its extensive harmonic range (perhaps the most marked difference when compared to Italian lyricism), its strong rhythmic qualities and the use of traditionally Spanish themes, would appear to be the essentially Spanish traits to be found in music. García's work as a song-writer therefore proves that refinement in the use of the voice is not solely and exclusively to be associated with Italian opera, but also with these apparently mundane and plebeian manifestations, which achieve the combination of simplicity, naturalness and spontaneity of true art. The ignorance and intransigence of many historians, critics and

musicologists has thus possibly prevented the revival of certain genuine treasures of our musical history.

Celsa Alonso

Translation by Debra Garber

(*) NOTE. This recording has been produced from Celsa Alonso's edition of Manuel García (1775–1832): *Canciones y Caprichos Líricos* (Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, SGAE, Madrid, 1994) under the auspices of the Centro de Documentación Musical de Andalucía.

LAS CANCIONES

1) EL RIQUE RIQUE

Las muchachas de la Habana
son negras como morcillas
y se quieren poner blancas
a fuerza de cascarilla.
Ay, lelita que toma que toma
ay, lelita que daca que daca
tu me haces riqui-riquí,
yo te hago riqui-raca.
Debajo de nuestra cama
hay unos zapatos blancos
ni son tuyos ni son míos
¿de quién son esos zapatos?
Ay, lelita ...

2) FORTUNILLA

Fortunilla, fortunilla,
yo no te puedo agarrar,
pero en cogiendote el pelo
de mí no te has de escapar.
Que la fortunilla es calva
muchos dicen y sostienen,
yo digo que tiene pelos
y si no que me la enseñen.
Fortunilla ...

3) QUE TENTACION DE RISA

Cuanto más cachaza gasto
mi númen trae mayor prisa.

THE SONG

1) THE RIQUE RIQUE

The ladies of Havana
are dark as black pudding
They want to whiten themselves
with powdered eggshell
Ay, lelita que toma que toma
Ay, lelita que daca que daca
You give me Riqui-Riqui
I'll give you riqui-raca
Under our bed
is a pair of white shoes
They're not mine
Whose are they?
Ay, lelita....

2) FORTUNILLA

Fortune, fortune
I can't catch you
But if I grab your hair
You can't get away
Though fortune is bald
So many would say
I say she has hair
And if they won't show me
Fortune....

3) QUE TENTACION DE RISA

The more lethargic I feel
The more my muse rushes me

Ay! qué tentación de risa.
Cúlpanme varios censores
que un muchacho no es bien cante
con estilo mordicante
ni acentos murmuradores.
Que canto églogas de amores
hecho pastor de Belisa.
Ay! qué tentación de risa ...

4) PARAD AVECILLAS

Parad avecillas,
no inquietas voleis,
en plácido sueño
reposa mi bien.
Parad y de rosas
tejedle un dosel,
do del sol se guarde
la flor del Zurguén,
del sol se guarde
la flor del Zurguén.

5) CARAMBA

Caramba que si me callo
y si no habla mi boca,
las arañas me rodean
para cogerme la mosca.
Me rodean las modistas
con sus cintas y sus cofias,
cual arañas me persiguen,
si no es a mí es a mi bolsa.
Huid de mí, malandrinas,
pues no os daré ni aún limosna.

What an urge to laugh!
Many censors will blame me
It not good for a boy to sing
in a sarcastic way
or with whispered asides
I sing poems of love
like a shepherd from Belisa
What an urge to laugh!

4) PARAD AVECILLAS

Halt you birds
do not fly so intranquil
In a deep slumber
lies my heart's desire
Halt and weave her a canopy
to shield her
from the Sun
My flower of Zurguén
to shield her from the Sun
My flower of Zurguén

5) CARAMBA

By God if I'm quiet
and if my lips don't murmur
the spiders surround me
to get at the fly
The seamstresses surround me
with ribbons and coiffes
What spiders chase me
and if not me, my purse
Get away from me you scoundrels
I'll give you no alms

Parece que se ahuyentan
y ruedan como pelotas.
Caramba ...

6) TIRANA.

Después que ha venido el lole
nadie canta la tirana,
pero yo la canto siempre
porque es ella muy salada.
Ay! ay! ay! tirana querida
ay! ay! ay! de mi corazón,
que si lástima no tienes
por tí me moriré yo.
El intentar imposibles
es la fineza mayor,
porque el que ama no teme
ni supo amar quien temió.
Ay, ay!, ay! tirana querida ...

7) BAJELITO NUEVO

Bajelito nuevo, ay! que me anego
y me matan las velas, ay! a puros soplos.
Aires mejicanos, venid y llevadme,
que los aires sin blanca son malos aires.
Bajelito nuevo, ...

8) LETRILLA ESPAÑOLA: LAS NADADORAS

Ay! ay! ay!, zambuye, zambuye,
ay! ay! ay!, que naa que naa,
ay! ay! ay!, que si no te escabuyes,
ay! ay! ay!, enterito te traga,
ay! ay! ay!, que naa que naa.

Now they are fleeing
in circles like balls
By God....

6) TIRANA

Since the lole has come in
no-one sings the tirana
but I always sing it
because it's so gay
Ay! Ay! Ay! the dear tirana
Ay! Ay! Ay! from my heart
If you have no pity
I'll die for you
To try for the impossible
is the greatest test
for he who fears no mistress
nor loved the one he feared
Ay, Ay! Ay! the dear tirana

7) BAJELITO NUEVO

My new boat, ay! I'm drowning
and the sails are killing me Ay! with their blowing
Mexican breezes, come and bear me away
breezes with no pennies are nasty breezes
My new boat,....

8) LETRILLA ESPAÑOLA: LAS NADADORAS

Ay! Ay! Ay! dive, dive
Ay! Ay! Ay! swim, swim
Ay! Ay! Ay! if you don't slither out
Ay! Ay! Ay! swim, swim
Ay! Ay! Ay! dive, dive

Yo conozco muchas niñas
que en este mundo naaron,
y aunque han pasao otra mejor
en su vía se ajoharon.
Ay, ay! ay!, zambuye, ...

9) CUERPO BUENO, ALMA DIVINA

Cuerpo bueno, alma divina,
¡qué de fatigas me cuestas!
Despierta si estás dormida,
y alivia por Dios mis penas.
Mira que si no fallezco
la pena negra me acaba.
Tan sólo con verte ahora,
mis pesares se aliviarán.
Ay!, ay! qué fatigas,
ay! ay! que ya expiro.

10) SAN ANTON LO BENDIGA

Aquel que atención me dé a lo que diga.
Ay! San Antón lo bendiga.
Santucho piadoso que osa regalarse,
por mortificarse con vino precioso,
de cuerpo monstruoso e hinchada barriga.
Ay! San Antón lo bendiga.
Si muestra la frente armada un marido,
que en valor ha sido cual toro valiente,
y de asta luciente se adorna y loriga.
Ay, San Antón lo bendiga.

11) ROSAL

Rosal, menos presunción,

I know many a girl
Who swam in this world
and though they've passed on
they drowned still alive
Ay! Ay! Ay! dive, dive

9) CUERPO BUENO, ALMA DIVINO

Fine figure, divine soul
How you tire me!
Wake up if you sleep
and for God's sake relieve my troubles
If I don't die
The black pain shall finish me
Only to see you
my worries would be assuaged
How you tire me!
Ay! Ay! I shall die

10) SAN ANTON LO BENDIGA

St. Anton will blesshe who pays heed to what I say
St. Anton will bless
The hypocrite who dares indulge
and drown himself in precious wine
with hideous body and swollen belly
Ay! St. Anton will bless
Should a husband show a stubborn brow
brave as a noble bull
and with shining horns and cuirass should be adorned
Ay! St. Anton will bless

11) ROSAL

Oh rose-bush, don't be so vain

¿dónde están las clavellinas?
pues serán mañana espinas
las que ahora rosas son,
menos presunción.
¿De qué sirve presumir,
rosal de buen parecer?
si aún no acabas de nacer
cuando empiezas a morir.
Hace llorar y reir
vivo y muerto tu arrebol,
en un día o en un sol,
desde el Oriente al Ocaso
va tu hermosura en un paso,
y en menos tu presunción.

12) LETRILLA

Me estás insultado, sí, sí, sí,
y no puedo más, no'no'no'
pues si yo me enfado,
te he de hacer llorar.
No te acerques tanto
retírate allá,
porque si me irritas
no podré aguantar.
Mira si me hurgas
me he de impacientar,
pues si yo me enfado
te he de hacer llorar.

13) LA ROSA

Vino Rosa muy hermosa,
trajo en la mano una rosa,

Where are your carnations?
Tomorrow shall be thorns
what today are roses
So don't be so vain
What is the sense of vanity
Oh fair rose-bush?
When you are only born
when you begin to die
Your red hue
make smile the living and the dead
In just one day or one sunrise
from the East to the West
your beauty travels its path
and your vanity in even less.

12) LETRILLA

You insult me, yes, yes, yes
I can't stand it, no, no, no
For if I become angry
I shall make you cry
Don't come near me
Stay where you are
For if you provoke me
I shan't hold back
If you stir me
I'll lose my patience
For if I become angry
I shall make you cry

13) LA ROSA

Rose arrived so fair
She bore a rose in hand

al mirarla se sonrosa
y me presenta la flor.
Yo le dije vida mía
tu eres sola mi alegría,
de placer en tal momento
de alegría y de contento
que siente mi corazón.
Ella me mira y se ríe
y me presenta la flor.

14) TU QUE NO PUEDES

Tú que no puedes, llévame a cuestras.
Si un sabio estudia jurisprudencia,
gasta siete años para aprenderla.
Y en siete días la violeta,
le embute a un tonto todas las ciencias.
Tú que no puedes ...

15) LA FLOR DEL ZURGUÉN

Sueltas avecilla que al amanecer
mi alegres salvas canoras me haceis.
Si dulces trinais por ver a mi bien.
Callad que ya sale la flor del Zurguén.

16) ABRE EL OJO, MONA

Abre el ojo, mona,
que si no abres
te harán la mamona.
Si quieres a una mujer
aunque no sea muy lindona,
no consientas que ninguno,
a ella le haga cucamonas,

when I looked at her, she blushed
and handed me the flower
I told her, my love
you alone are my joy
My pleasure in moments of
happiness and contentment
which I feel in my heart
She looked at me and laughed
and handed me the flower.

14) TU QUE NO PUEDES

You who cannot, carry me on your back
If a wise man studies law
he takes seven years to learn it.
And in seven days la violeta
will stuff a fool with science
You who cannot....

15) LA FLOR DE ZURGUÉN

You let loose a bird at dawn
and make me joyful with your song
If you trill so sweetly to see my beloved
Hush, for the flower of Zurguen appears.

16) ABRE EL OJO, MONA

Keep your eyes open, friend
For if you don't
you'll be deceived
If you love a woman
though plain she may be
Don't let a fellow
pull the wool over your eyes

y antes que se le acerquen
está alerta y abre el ojo.

17) LLÉVAME A ZURGUÉN

Llévame a Zurguén,
do está quien yo quiero,
janda acá! llévame, carretero.
De mi bien ausente peno en esta aldea,
quien no me lo crea, la llaga reciente,
sienta que otra siente, y muera cual muero.

18) SERENÍ

Muchos cantan la cachucha
y yo canto el serení,
porque en materia de gusto
nada se llegó a escribir.
Serení, que me gusta usted a mí
serení sandunguero
serení que por tí me muero,
serení que me gusta usted a mí.

19) FLORIS

A la feria va Floris
porque tenga la feria
mas joyas que el Oriente,
más luces que la esfera.
Disfrazada de corto,
con perlas pide perlas,
corales por corales,
por rosas primaveras.
Mal se disfraza el cielo
con manto de tinieblas,

and before he even draws near
be alert and keep open your eyes.

17) LLEVAME A ZURGUEN

Bring me to Zurguen
Where is the one I love
Hey up! Coachman let me on!
For my absent love I pine in this village
He who won't believe me should feel
the wounds I bear and die as do I.

18) SERENÍ

Many sing the Cachucha
I sing the Serení
Since there is no accounting
for taste.
Serení – how I love you
Serení – so sweet
Serení – I'll die for you
Serení – How I love you

19) FLORIS

Floris goes to the fair
for the fair has to show
more jewels than the East
more stars than the heavens
Dressed in style
With pearls she buys pearls
With coral she buys coral
With roses, Spring
The sky bids ill
dressed in a cloak of clouds

que las estrellas parlan,
que es cielo quien las lleva.
A la feria va Floris
porque tanga la feria,
más joyas que el Oriente,
más luces que la estrella.

20) Y NO LO DIGO POR MAL

Prenderánte si te tapas;
pues Dios buen rostro te dá,
no te tapes porque habrá
al primer tapón zurrapas.
¿ Por qué tu cara solapas
y la luz del día te ofende ?
Que el que esconde lo que vende,
no crecerá su caudal.
Y no lo digo por mal.

21) AY AY AY, QUE SI

Ay ay ay que sí, ay ay ay que no,
la niña que adoro se muere de amor.
Tengo mi corazoncito ay
partidito en dos mitades ay
una se va por aquí ay
y otra por allí se sale ay.
Ay ay ay que sí ...

22) YO QUE SOY CONTRABANDISTA

Yo que soy contrabandista
y campopor mi respeto..
A todos los desafío
pues a nadie tengo miedo.

The stars chatter
set in the sky
Floris goes to the fair
for the fair has to show
more jewels than the East
more stars than the heavens

20) Y NO LO DIGO POR MAL

Pawnbroker if you cover yourself
God shall make you fair of face
Don't cover yourself else
there will be nought but rubbish
Why do you hide your face?
Does the daylight offend you?
he who hides what he sells
shal not increase his wealth
Don't say I didn't warn you.

21) AY AY AY QUE SI

Ay, Ay, Ay, oh yes, ay, ay, ay, oh no
The girl I adore is dying of love
My little heart
Is broken in two
One goes this way, ay
One goes that, ay
Ay, Ay, Ay, oh yes,...

22) YO QUE SOY CONTRABANDISTA

I who am a bandit
excel in my courage
I challenge them all
for I fear no man

Ay! ay! ay! Jaleo, muchachas.
¿ Quién me merca algún hilo negro?
Mi caballo está cansado,
y yo me marcho corriendo.
Ay! ay! que viene la ronda
y se movió el tiroteo.
¡ Ay Jaleo ! ¡Ay Jaleo !
Ay! Jaleo que nos cogen,
¡ay, sácame de este aprieto!.
¡Ay caballito Jaleo!.

23) MEJOR ES CALLAR

Si yo quisiera decir
todo lo que puedo hablar,
yo diría, pero ¡date!
que lo mejor es callar.
A uno de estos petimetres
que me quisiera engañar,
con sus chistes y sus gracias
no dejando a nadie hablar.
Yo diría, pero ¡date!
que lo mejor es callar.

Ay, ay, ay, Jaleo
Who well sell me a black thread
My horse is tired
and I shall have to run
Ay, ay, here come the guards
and I can hear the shots.
Gee up boy! Gee up boy!
Gee up boy or they'll catch us
Oh get me out of this one
Gee up Jaleo my boy.

23) MEJOR ES CALLAR

If I would like to say
all I have to tell
I would say – now look here
its always best to keep quiet
To any of these dandies
who try to fool me
with their jokes and silly phrases
and never let anyone else speak
I would say – now look here
its always best to keep quiet.

De izquierda a derecha: Ernesto Palacio;
sentados: Juan José Chuquisengo y
Juan Carlos Rivera.

Dirección científica: CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL DE ANDALUCÍA.

Editor del libreto: José María Martín Valverde.

Fotografía: Juan Carlos Rivera.

Diseño y producción gráfica: DISEÑO & PRODUCCIÓN, Sevilla.

© Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales, 1995

Depósito Legal: SE-233-95

Esta grabación forma parte de una serie que con el nombre de "DOCUMENTOS SONOROS DEL PATRIMONIO MUSICAL DE ANDALUCÍA" patrocina la CONSEJERÍA DE CULTURA de la JUNTA DE ANDALUCÍA.

This recording is part of a series wich under the name of "MUSICAL HERITAGE OF ANDALUCIA" is.sponsored by the AUTONOMOUS GOVERNMENT OF ANDALUCÍA.

