



# El Amor Brujo

Marina Heredia

## UNA PEQUEÑA HISTORIA

Entre 1914–15 —comienzos de la guerra europea— y 1936, en que se produce el levantamiento militar contra la República y la Guerra Civil, tiene lugar en España un fenómeno cultural que se señala como un verdadero renacimiento, en particular en lo que concierne a la música. Esto tiene sus antecedentes muy claros en los años —críticos también en lo social— del cambio de siglo, momento en que se generan tanto el modernismo en Cataluña como la eclosión formidable de la zarzuela en el ámbito del casticismo madrileño, y personalidades como Felipe Pedrell señalan caminos. Son estos además los años de formación de los compositores representados en este programa, cuyas obras hablan de la variedad estética del momento, mal entendido por la historiografía tradicional bajo la etiqueta uniformadora de “nacionalismo”. Hay diferencias sustanciales en la música de Granados, Albéniz, Falla o Turina, aunque todos, como ha ocurrido en etapas anteriores de la historia, recurren al tema popular o tradicional español. Todos transitan para su formación y su desarrollo estético el eje con París, en un ambiente en que coincidían en proyecto común españoles y franceses. Ricard Viñes estrenaba al piano las obras de Debussy, de Ravel, de Satie, de Albéniz, que triunfaba con la suite *Iberia*, a la vez que Debussy componía su *Iberia* orquestal. En el piano eran reconocidos Viñes, Malats y Granados, condiscípulos junto a Ravel en el Conservatorio. Y del españolismo a lo Sarasate o a lo *Carmen*, “lo español” se fue estilizando hasta llegar al sutil hispanismo de Ravel, Debussy, del mismo Albéniz, y poco después de Falla y Turina.

Enrique Granados murió al ser alcanzado por un torpedo alemán el barco en el que regresaba a España. Acabada de estrenar en Nueva York su ópera *Goyescas*, para la cual compuso a última hora el famoso *Intermedio* que hoy escuchamos, una pieza breve, muy expresiva, de estructura sencilla, compuesta sobre la marcha para las necesidades de la puesta en escena de la ópera. Granados trabajó en Barcelona, dedicado a la enseñanza particular y a la composición y la interpretación. Era un gran pianista muy considerado especialmente en París, donde su ópera no pudo ser estrenada a raíz del comienzo de la guerra y de la invasión alemana de 1914. Y esta obra tuvo su origen en *Goyescas*, una magistral suite para piano que el mismo compositor dio a conocer en el Palau de la Música Catalana en 1911. Su título remite a una vertiente estética que nutrió tanto la nueva música francesa como la española, centrada en la recuperación de antecedentes ilustres del siglo XVIII. Casos de Couperin, y en nuestro caso, Domenico Scarlatti, cuya influencia llega de forma notoria a Falla, y que una década después de la muerte de Granados se manifiesta casi como homenaje en su *Concerto para clave*. Lo “goyesco”, contemporáneo del

italiano madrileñizado Scarlatti, alentó a Granados (que también pintaba) y construyó su suite con un lenguaje que —como se había dado en Iberia de Albéniz poco antes— alentaba el trabajo en lo conceptual armónico/contrapuntístico, para hacer emerger de él el elemento melódico.

Manuel de Falla estrenó la ópera *La vida breve* en Francia hace ahora cien años, y a su regreso a Madrid siguió vinculado a proyectos escénicos junto al matrimonio Lejárraga–Martínez Sierra, en una dinámica tendiente a distanciarse de la zarzuela aún dominante, en una búsqueda de un teatro de arte. Y escribió la “gitanería” *El amor brujo* y luego la pantomima *El corregidor y la molinera*, farsa dieciochesca que Diaghilev —ya en España con sus Ballets Rusos— hizo que se transformase en un gran ballet para su compañía. Y como había sucedido con las obras de Stravinsky en 1913, el *Tricorne* (o *El sombrero de tres picos*) fue todo un acontecimiento en Londres y París en 1919–20. A los Ballets de Diaghilev se sumó la escena y trajes de Picasso, eclosión de la modernidad. Y *El sombrero de tres picos* junto a *Le sacre du printemps*, es una de las grandes obras orquestales del siglo XX. Después de esta experiencia, Falla se instala en Granada, donde permanece hasta el final de la Guerra Civil en 1939, cuando marcha al exilio a Argentina. Y, pasado el terremoto de los Ballets Rusos, llega en esos años 20 el ballet español de Antonia Mercé, para la que Falla recompuso aquella primera versión de *El amor brujo* de 1915, transformándolo para la gran escena y la gran orquesta, que fue estrenado también en París en 1925. La música de Falla es una muestra del concepto de profundidad, heredera en cierto modo de Debussy, e incluso de la última etapa de Albéniz y Granados. Enfrente se encuentran los paisajistas, cultores de la melodía, de la expresión en la superficie, los Respighi en lo neoclásico, e incluso algo más tarde Rodrigo e incluso el contemporáneo y amigo de Falla, Joaquín Turina.

Cuando el sevillano Turina regresa de París, da a conocer en Madrid su importante producción orquestal *La procesión del Rocío*. Turina tiene también en el género de cámara un catálogo elocuente en calidad y poco conocido. Había llegado a París en 1905 y estudió en la Schola Cantorum, alejado de Debussy —con el que estudió Falla—, aunque algo de él se deja ver en sus primeras obras. Conscientemente se aleja de esa estética a partir de su instalación definitiva en Madrid entre 1913 y 1914, y su música se encuentra casi en el extremo opuesto de la de Manuel de Falla. El carácter andaluz siempre presente a través del recurso tonal le hace poseedor de una fuerte vena melódica, más elaborada y distinguida que la tónica de la zarzuela, aunque más sutil en su eficacia.

Turina componía directamente desde el piano, y su concepción atiende especialmente al componente melódico-rítmico de superficie, con un acompañamiento orquestal al uso. *Las Cinco danzas gitanas* proponen temas muy potentes en cuanto formulación, como señalan sus nombres, pero con una realización de clara homofonía y concepto tonal tradicional en que la orquesta debe emplearse a fondo en la vertiente expresiva, ya que algunos de sus componentes originales no quedan bien reflejados. Esta obra fue originalmente concebida para el piano, y en ella intérpretes de la talla de Alicia de Larrocha por ejemplo, han sabido hallar su concentrado color y expresión.

A comienzos de los años 30, cuando se da a conocer esta obra de Turina, ya había en España (Madrid y Barcelona especialmente) una nueva generación en activo que fue cercenada por la Guerra Civil pocos años más tarde. Como testigo de la conversión al neo-casticismo, tiene lugar en Barcelona a finales de 1940 el estreno de uno de los paradigmas de esa situación, el famoso *Concierto de Aranjuez*, de Joaquín Rodrigo, potente, expresivo, que responde con claridad al rescate del potencial melódico tradicional español, signo de una nueva época.

Jorge de Persia

## A BRIEF HISTORY

Between 1914–15 — which was the onset of World War I — and 1936, which saw the military uprising against the Republic and the Spanish Civil War, a cultural phenomenon took place in Spain, which could be pointed out as a real renaissance, particularly concerning the world of music. This has very clear origins dating back to the first years of the century, which were also critical regarding the social world; this was the time of the conception of modernism in Catalonia as well as the important appearance of the operetta in the typically Madrid style. At the same time there were figures such as Felipe Pedrell who opened up new possibilities. These were the formative years of the composers representing tonight's programme. Their work communicates the aesthetic variety of the period, sometimes misinterpreted by traditional historiography under the overall denomination of "nationalism". There are important differences between the music of Granados, Albeniz, Falla or Turina, although they all resort to the popular or traditional Spanish theme, as had occurred in earlier times. All these composers were influenced in their training and aesthetic development by their links with Paris, where they were often involved in Franco-Spanish projects. Ricard Viñes, the pianist, played for the first time the works of Debussy, Ravel, Satie, and of Albéniz, whose suite *Iberia* was a success, and at the same time Debussy composed his *Iberia* for an orchestra. Viñes, Malats and Granados, who were colleagues of Ravel in the Conservatory, became well-known pianists. The Spanish influence, evident in Sarasate or the opera *Carmen* became increasingly stylised, reaching the subtleness of Ravel and Debussy, and the same trend can be seen in Albeniz, and later, in Falla and Turina.

Enrique Granados died when the boat in which he was returning to Spain was hit by a German torpedo. His opera *Goyescas* had just been performed for the first time in New York. At the last moment he had composed the famous *Intermedio* that we shall hear this evening; this is a short, extremely expressive piece with a straightforward structure, improvised according to the needs for staging the production of the opera. Granados worked in Barcelona as a private music teacher, a composer and pianist. As a pianist he was particularly well appreciated in Paris, where his opera could not be performed for the first time due to the onset of the war and the German invasion of 1914. This opera had its origin in *Goyescas*, which was a master suite that the composer himself first played in the Palau de la Música Catalana in 1911. Its title refers to an aesthetic aspect that inspired both the new French and Spanish music, orientated towards the recovery of illustrious predecessors of the 18<sup>th</sup> Century.

We have examples such as Couperin, and in our case, Domenico Scarlatti, who influenced Falla significantly, and which a decade after the death of Granados is shown almost as a tribute in his *Harpsichord Concerto*. The “Goyaesque” influence, which was contemporary in the Madrid of Scarlatti’s time, inspired Granados (who also painted) to compose his suite in a language which — as in the case of Albeniz in Iberia a little earlier — encouraged developments in conceptual harmony and counterpoint in order to emphasize its melodic component.

Manuel de Falla’s opera *La Vida Breve* was performed in France just a hundred years ago, and on his return to Madrid he continued to be involved in stage projects together with Lejárraga and Martínez Sierra. He veered away from the still dominant operetta, and in this search he wrote the “gitanería” (the gypsy ballet) *El Amor Brujo* and then the pantomime *El Corregidor y la Molinera*, an eighteenth century farce that Diaghilev — who was then in Spain with his Russian Ballet — had transformed into a great ballet for his company. Just as had happened with the works of Stravinsky in 1913, the *Tricorne* (or *El sombrero de tres picos*) was a great event in London and Paris in 1919–20. In addition to the Ballet of Diaghilev there was the scenery and costumes by Picasso, the blossoming of modern creation. *El Sombrero de tres picos* together with *Le Sacre du Printemps* is one of the great orchestral compositions of the 20th century. After this experience, Falla settled in Granada, where he remained until the end of the Civil War in 1939, when he went into exile in Argentina. After the upheaval of the Russian Ballet, the Spanish ballet of Antonia Mercé was formed in the 1920s. Falla composed a new version of his first 1915 edition of *El Amor Brujo*, converting it into a ballet for a large stage and a full orchestra. This was also performed for the first time in Paris, in 1925. Falla’s music is an example of the concept of depth, inherited to a certain extent from Debussy, and even from the final stages of Albeniz and Granados. On the other hand there were the landscape painters, the exponents of melody, of superficial expression, the Respighi of neo-classicism, and even Rodrigo, somewhat later, as well as Falla’s friend and contemporary, Joaquín Turina.

When the Sevillian Turina returned from Paris, he presented his important orchestral production, *La procesión del Rocío* in Madrid. Turina also composed chamber music which is expressive although not well-known. He had arrived in Paris in 1905 and studied in the Schola Cantorum, separately from Debussy — with whom Falla had studied — although some of his influence is seen in his early works. He consciously moved away from those aesthetics after his final installation in Madrid between 1913 and 1914, and his music is almost on the opposite ex-

treme to that of Manuel de Falla. The Andalusian character ever present through the tonal resource gives a strong melody, more elaborate and distinguished than is normal in operetta, although more subtle in its effectiveness. Turina created directly from the piano, and his composition paid special attention to the superficial impact of melody and rhythm, with an orchestral accompaniment in keeping with custom. *The Cinco Danzas Gitanas* proposed very powerful themes regarding formula, as their names indicate, but with a realization of clear homophony and traditional tonal concept in that the orchestra must be used in depth in the expressive aspect, since some of its original components are not well reflected. This piece was originally conceived for the piano, and performers such as Alicia de Larrocha, for example, have been able to find its special tone and expression.

At the beginning of the 1930s, when this work of Turina was presented, there was already a new generation in action (particularly in Madrid and Barcelona) that was severed by the Civil War a few years later. As a witness of the conversion to neo-traditionalism, at the end of 1940 Barcelona saw the first performance of one of the paradigms of that situation, Joaquín Rodrigo's famous *Concierto de Aranjuez*, powerful and expressive and responding clearly to the rescue of the traditional Spanish capacity for melody that was the sign of a new era.

Jorge de Persia



Cubierta de la 1ª edición de la partitura para canto y piano de *El amor brujo*.  
Gitanería en dos cuadros. Madrid, Renacimiento [1915].



# EL AMOR BRUJO / Gregorio Martínez Sierra

## CUADRO PRIMERO

### **Introducción y escena**

*(La acción tiene lugar en Cádiz. Es de noche. Los gitanos tiran los naipes para descubrir la suerte en el amor. Candela, triste por amor, canta)*

### **Canción del amor dolido**

¡Ay!

Yo no sé qué siento,  
ni sé qué me pasa  
cuando éste mardito  
gitano me farta.

¡Ay!

Candela qué ardes...  
más arde el infierno  
que toíta mi sangre  
abrasá de celos!

¡Ay!

Cuando el río suena  
¿qué querrá decir?  
Por querer a otra  
se orvía de mí!

¡Ay!

Cuando el fuego abrasa...  
Cuando el río suena...  
Si el agua no mata el fuego,  
a mí el penar me condena,  
a mí el querer me envenena,  
a mí me matan las penas.

### **Sortilegio**

*(Al llegar la media noche, los gitanos realizan sus rituales. Echan incienso en un brasero y perfuman el aire mientras Candela baila la “Danza del fin del día”. Al finalizar el baile, llega una gitana y tomando de las manos a un gitano se marcha con él)*

### **Escena**

*(Cuando los enamorados salen, Candela recita)*

### **Romance del Pescador**

Por un camino iba yo  
buscando la dicha mía;  
lo que mis sacais miraron  
mi corasón no lo orvía.  
Por la vereá iba yo.  
A cuantos le conocían  
— ¿le habéis visto? — preguntaba,  
y nadie me respondía.  
Por el camino iba yo  
y mi amor no parecía.  
Er yanto der corasón  
por er rostro me caía.  
La vereá se estrechaba  
y er día se iba acabando.  
A la oriyita der río  
estaba un hombre pescando.  
Mientras las aguas corrían  
iba er pescador cantando!  
¡No quiero apresar  
los pececillos del río;

quiero hallar un corasón  
que se me ha perdió!  
Pescador que estás pescando,  
si has perdido un corasón,  
a mi me lo están robando  
a traición.  
Er agua se levantó  
al oír hablar  
de penas de amantes  
y dijo con ronca voz:  
¡Pescador y caminante,  
si sufrís los dos,  
en er monte hay una cueva,  
en la cueva hay una bruja  
que sabe hechisos de amor!  
Idla a buscar  
que eya remedio os dará!  
Esto dijo er río,  
esto habrá que haser...  
¡A la cueva de la bruja tengo que acudir!  
¡si eya no me da er remedio  
me quiero morir!

INTERMEDIO

CUADRO SEGUNDO

### **Introducción**

*(Misteriosa cueva de la bruja)*

### **Escena**

### **Danza del fuego**

### **Interludio**

*(Entra Candela y canta)*

### **Canción del Fuego**

Lo mismo que er fuego fatuo,  
lo mismito es er queré.  
Le juyes y te persigue,  
le yamas y echa a corré.  
¡Lo mismo que er fuego fatuo,  
lo mismito es er queré!  
Nace en las noches de agosto,  
cuando aprieta la calor.  
Va corriendo por los campos  
en busca de un corasón...  
¡Lo mismo que er fuego fatuo,  
lo mismito es er queré!  
¡Malhaya los ojos negros  
que le alcanzaron a ver!  
¡Malhaya er corasón triste  
que en su yama quiso arder!  
¡Lo mismo que er fuego fatuo  
se desvanece er queré!

*(Candela comienza a recitar el conjuro)*

### **Conjuro para Reconquistar el Amor Perdido**

¡Por Satanás! ¡Por Barrabás!  
¡Quiero que er hombre que me ha orvidao  
me venga a buscar!  
¡Cabeza de toro,  
ojos de león!...  
¡Mi amor está lejos...  
que escuche mi voz!

¡Que venga, que venga!...  
¡Por Satanás! ¡Por Barrabás!  
¡Quiero que er hombre que me quería  
me venga a buscar!  
¡Elena, Elena,  
hija de rey y reina!...  
Que no pueda parar  
ni sosegar,  
ni en cama acostao,  
ni en silla sentao...  
hasta que a mi poder  
venga a parar!  
¡Que venga, que venga!...  
¡Por Satanás! ¡Por Barrabás!  
¡Quiero que er hombre que me ha engañao  
me venga a buscar!  
Me asomé a la puerta  
al salir er sol...  
Un hombre vestío de colorao pasó...  
Le he preguntao  
y me ha contestao  
que iba con los cordeles de los siete  
ahorcaos...  
Y yo le he dicho:  
¡Que venga, que venga!  
¡Pajarito blanco  
que en er viento viene volando!...  
¡Que venga, que venga!  
¡Entro y convengo en el pacto!  
¡Pa que venga! ¡Pa que venga! ¡Pa que venga!  
¡Por Satanás! ¡Por Barrabás!  
¡Quiero que er hombre que era mi vía  
me venga a buscar!

### **Escena**

*(Al finalizar el sortilegio, llega el enamorado. Candela baila y canta)*

### **Danza y Canción de la Bruja Fingida**

(también conocida como **Danza del juego de amor**)

¡Tú eres aquél mal gitano  
que una gitana quería!...  
¡El querer que eya te daba,  
tú no te lo merecías!...  
¡Quién la había de decir  
que con otra la vendías!...  
¡No te acerques, no me mires,  
que soy bruja consumá;  
y er que se atreva a tocarme  
la mano se abrasará!  
¡Soy la voz de tu destino!  
¡Soy er fuego en que te abrasas!  
¡Soy er viento en que suspiras!  
¡Soy la mar en que naufragas!

### **Final**

*(El toque de campanas anuncia un nuevo día y la reconciliación de los amantes)*

¡Ya está despuntando er día!  
¡Cantad, campanas, cantad!  
¡Que vuelva la gloria mía!

## MARINA HEREDIA

Marina Heredia (Granada, 1980) canta desde que era niña. Su voz se deja oír desde pequeña en los tablaos granadinos como acompañante de bailaoras y guitarristas, hasta que sustituye a Carmen Linares en un espectáculo de María Pagés en el Festival Internacional de Música y Danza de Granada. A partir de este momento colabora con flamencos como Arcángel o Eva Yerbabuena, a la par que participa en otros proyectos diferentes, como la ópera *Amore*, del compositor Mauricio Sotelo, que se estrena en la sala Carl Orff del Auditorio Gasteig de Múnich y el Teatro de la Zarzuela de Madrid. El Teatro de la Maestranza de Sevilla, Teatro Albéniz de Madrid, Gran Teatro de Córdoba, Palau de la Música de Valencia, Palacio de la Música de Estrasburgo y el Palacio de Cristal de Oporto son algunos de los escenarios que pronto comienza a frecuentar.

Festival Grec de Barcelona, Bienal de Flamenco de Sevilla, Festival de Otoño de Madrid, los de Jerez, Ronda, la Unión o el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, cuentan con Marina Heredia en sus programaciones. Ha viajado desde Pekín hasta Uruguay, pasando por París, Portugal, Múnich, Londres, Marruecos, Nueva York o Washington, siendo una de las artistas más solicitadas a nivel internacional para representar *El amor brujo* de Manuel de Falla.

En 2011, la Crítica Nacional de Flamenco le otorga el Premio al Mejor Disco de Cante Flamenco 2010 por *Marina*. A principios de 2012 viaja a San Francisco (California) para actuar junto a la Sinfónica de San Francisco, con la interpretación de *El amor brujo* de Manuel de Falla, dirigida por el director granadino Pablo Heras-Casado. Y a finales del mismo año hace una pequeña gira junto al maestro Josep Pons por Suiza (Fribourg, Martigny y La Chaux de Fonds) para interpretar la misma obra de Manuel de Falla con la Orchestre de Chambre de Lausanne.

En septiembre de 2012 estrena *A mi tempo*, el espectáculo de su nuevo disco, en el Teatro de la Maestranza de Sevilla, dentro de la XVII Bienal de Flamenco, donde revalida el éxito obtenido en ediciones anteriores. La crítica la define como “cantaora magna” que “trae la esencia del cante”; “Marina Heredia es Marina Heredia”, sentencian. A principios de 2013 actúa en el Concierto con motivo de la Asamblea General 2013 de la Asociación Europea de Festivales, con la Orquesta Ciudad de Granada y junto al maestro Domingo Hindoyan.

## MARINA HEREDIA

Marina Heredia (Granada, 1980) has been singing since her childhood. Her voice has been heard since she was very young in Granada *tablaos* accompanying dancers and guitarists, until she replaced Carmen Linares in a María Pagés show in the International Festival of Music and Dance in Granada. Since then, she has collaborated with flamenco singers such as Arcángel or Eva Yerbabuena, as well as being involved in different projects, like the opera *Amore*, by the composer Mauricio Sotelo which had its première in the Carl Orff Hall at the Gasteig Auditorium in Munich and in the Teatro de la Zarzuela in Madrid. Some of the theatres where she most often performs are the Teatro de la Maestranza in Sevilla, Teatro Albéniz in Madrid, Gran Teatro de Córdoba, Palau de la Música de Valencia, Palacio de la Música de Estrasburgo and Palacio de Cristal in Oporto.

She is a regular flamenco singer in the most prestigious festivals of our country: Festival Grec in Barcelona, Bienal de Flamenco in Seville, Festival de Otoño in Madrid, the Festivals in Jerez and Ronda, Festival de Música y Danza de Granada. She has travelled from Beijing to Uruguay, performing in Paris, Portugal, Munich, London, Morocco, New York or Washington being one of the most sought-after international artists to perform in Manuel de Falla's *El amor brujo*.

In 2011 the Flamenco National Review awarded her the Best Flamenco Album 2010 for *Marina*. At the beginning of 2012 she travelled to San Francisco (California) to perform with the San Francisco Symphony Orchestra interpreting *El amor brujo* by Manuel de Falla, and led by the Granada conductor Pablo Heras-Casado. Later that year she made a small tour with Maestro Josep Pons Switzerland (Fribourg, Martigny and La Chaux de Fonds) to perform the same work of Manuel de Falla with the Orchestre de Chambre de Lausanne.

In September 2012 she gave the first performance of *A mi tempo*, the show from her new album, at the Teatro de la Maestranza in Seville, within the XVII Bienal de Flamenco, where she renewed her success from previous shows. She is defined by critics as “magna flamenco singer” who “creates the essence of flamenco singing.” Marina Heredia is Marina Heredia”, they declared. In early 2013 she was acting in concert on the occasion of the General Assembly 2013 of the European Festivals Association, with the Orquesta Ciudad de Granada and next to Maestro Domingo Hindoyan.

## REDES SOCIALES / SOCIAL NETWORK

Website and Blog / [www.marinaheredia.com](http://www.marinaheredia.com) — [www.marinaheredia.blogspot.com](http://www.marinaheredia.blogspot.com)



Canal Youtube / [www.youtube.com/user/CanalMarinaHeredia](http://www.youtube.com/user/CanalMarinaHeredia)



Twitter / [http://twitter.com/marina\\_heredia](http://twitter.com/marina_heredia)



Facebook / [www.facebook.com/marinaheredia.face](http://www.facebook.com/marinaheredia.face)



Bandcamp / <http://marinaheredia.bandcamp.com>



iTunes / <http://itunes.apple.com/es/artist/marina-heredia/id26231587>



Spotify / <http://open.spotify.com/artist/4MTfo7MJtNHj0zSBjYFDmL>



Wikipedia / [http://es.wikipedia.org/wiki/Marina\\_Heredia](http://es.wikipedia.org/wiki/Marina_Heredia)

## CRÍTICAS / REVIEWS



<http://bit.ly/z7d78Q>

Su voz profundamente seductora se sentía al mismo tiempo como la textura y el confort de ser enterrado hasta el cuello en la arena de una playa caliente con un tsunami que se avecina en el horizonte.

Her deeply alluring voice felt simultaneously like the texture and comfort of being buried to the neck in hot beach sand with a tsunami looming on the horizon.



<http://exm.nr/wV2ip8>

Heredia, por su parte, ofreció una muestra de flamenco tradicional, cantado sin acompañamiento alguno.

Heredia, on the other hand, offered a sample of traditional flamenco, sung without any accompaniment.



<http://bit.ly/wbTDsX>

La cantaora Marina Heredia hizo una contribución apasionada en las selecciones vocales.

The flamenco singer Marina Heredia made an impassioned contribution in the vocal selections.



<http://bit.ly/wmtT12>

La suite a una cantaora de flamenco (Marina Heredia, con una áspera-amplificada voz) al escenario.

The suite rings a flamenco singer (Marina Heredia with a raspy -amplified- voice) up on stage.

## LE MAG

<http://bit.ly/Qdw4hh>

Interviene aquí la voz, grave, fuerte, seductora, de Marina Heredia, cantaora de flamenco. No nos podríamos equivocar sobre los orígenes de la intérprete. Es la Andalucía bereber y gitana la que aflora. Y si nos centramos sólo en la voz, ésta llega a la esencia de la emoción, a esta parte de misterio inherente al cante flamenco.

Intervient ici la voix, âpre, corsée, envoûtante, de Marina Heredia, chanteuse de flamenco. On ne saurait se méprendre sur les origines de l'interprète. C'est l'Andalousie berbère et gitane qui surgit. Et si l'on reste sous l'effet de cette voix, c'est qu'elle touche à l'essence même de l'émotion, à cette part de mystère inhérent au chant flamenco.

## ideal.es

<http://bit.ly/Zjvu4W>

El resultado fue un gran éxito, tanto que la cantaora ofreció un bis, aunque en este caso optó por unos martinets 'a capella'.

The result was a great success, while the singer gave an encore, although in this case a pile chose a capella.



CONTACTO / CONTACT



Management Promaher

+34 606 84 99 88

[contratacion@marinaheredia.com](mailto:contratacion@marinaheredia.com)

[www.marinaheredia.com](http://www.marinaheredia.com)

