L'essence du *cante flamenco*. Entretien avec Calixto Sanchez

Propos recueillis et traduits de l'espagnol par Laurent Aubert

Calixto Sanchez et Laurent Aubert

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1603>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 1991

Pagination : 255-264

ISBN : 978-2-8257-0431-8

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Calixto Sanchez et Laurent Aubert, « L'essence du *cante flamenco*. Entretien avec Calixto Sanchez », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 4 | 1991, mis en ligne le 01 janvier 2012, consulté le 01 mai 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1603>

L'ESSENCE DU CANTE FLAMENCO

Entretien avec Calixto Sanchez

Calixto Sanchez est né en 1947 à Mairena del Alcor, un village de la région de Séville connu par les *aficionados* comme un des creusets du *flamenco*. A l'âge de dix-huit ans, il participe pour la première fois au concours de cante de son village, qu'il remporte haut la main. C'est le déclic initial d'une vocation; après quelques années passées à perfectionner son art, tout en se faisant remarquer lors de nombreuses confrontations musicales, il se voit décerner en 1972 le Grand Prix du Cinquantenaire du Festival de Grenade, des mains d'Andrès Segovia. Assumant dès lors pleinement son statut de professionnel, Calixto continue à se signaler auprès des spécialistes par de nombreux succès, qui culminent en 1980 avec la plus haute distinction du monde du *flamenco*: le *Giraldillo del cante* de la Biennale de Séville.

Depuis cette consécration, il partage son temps entre ses nombreuses prestations publiques en Andalousie et ailleurs en Espagne – encore rarement à l'étranger –, l'enregistrement de quelques disques remarquables¹ et l'enseignement, notamment dans le cadre du *Seminario de estudios flamencos* de Séville.

Protagoniste désormais incontournable des festivals de *flamenco*, Calixto Sanchez est reconnu comme un *cantaor* classique, dans la lignée directe des grandes figures du début de ce siècle. Son tempérament ardent et son style, identifiable à ses longues vocalises, caractéristiques du style andalou non gitan, et à sa parfaite maîtrise du *compás*², ont aujourd'hui peu d'équivalents parmi ses pairs. Cependant, l'homme est discret et sans concessions; il n'a jamais cherché à conquérir les foules. Quitte à passer pour un puriste, il préfère se spécialiser dans les *cantes grandes*, les plus difficiles et les plus négligés par la plupart des chanteurs actuels, dont il est allé recueillir les secrets auprès de leurs derniers dépositaires. Calixto n'utilise pas le *flamenco*, il le sert, avec son âme, son talent et son immense respect à l'égard de son patrimoine.

L.A.

¹ Voir la discographie.

² Le mot *compás* désigne la structure rythmique, la métrique du *flamenco*. Un *compás* est une formule périodique servant à identifier les *palos* ou catégories de *cante* (chant), de *toque* («toucher», pièce instrumentale jouée à la guitare) et de *baile* (danse). Chaque *compás* comporte un certain nombre d'unités de temps – le plus souvent 12 – et de points d'accentuation, par exemple: /1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12/. Lorsque les interprètes veulent accentuer le rythme, en particulier pour la danse, ils développent une polyrythmie complexe par le claquement des mains (*palmas*), des doigts (*pitos*) et des pieds (*zapateado*), notamment des talons (*taconeo*) (L.A.)

Laurent Aubert: On entend souvent dire que les Andalous ont le *flamenco* dans le sang ; et pourtant, la pratique du chant, de la guitare ou de la danse est loin d'être facile. Alors, comment devient-on *cantaor* ?

Calixto Sanchez: La chose est à la fois très simple et assez complexe, car cela dépend de l'endroit où on est né et où on a grandi. Dans ma famille, autant que je sache, il n'y a jamais eu de *cantaores*, mais mon village, Mairena del Alcor, a toujours passé pour être un «village chanteur» (*pueblo cantaor*). Et ma famille, dans le sens large du terme, ne se limite pas à celle de mes parents; elle est tout mon village, un village agricole d'environ huit mille habitants. Je me souviens par exemple que, du temps de mon enfance, après avoir travaillé pendant vingt ou vingt-cinq jours dans les champs, les ouvriers agricoles y venaient *de vestía*, c'est-à-dire faire une pause d'un ou deux jours pour se laver, se changer et se reposer avant de retourner au travail. Ils en profitaient évidemment pour aller au bar et «se rendre aveugles» (*ponerse ciegos*) de vin; et alors, ils chantaient... C'est la seule chose qu'ils avaient toujours les moyens de faire: chanter !

J'ai donc grandi à Mairena; mon père y avait un bar où je suis resté jusqu'à l'âge de quatorze ans. J'ai pu y entendre des tas de gens chanter; pas des professionnels, mais des paysans de Mairena qui travaillent la terre. La coutume de chanter au bar s'est maintenue au village jusqu'à il y a une quinzaine d'années, qui est l'époque à laquelle l'influence moderne et étrangère a pénétré au village. Les jeunes ont commencé à en avoir assez de toujours entendre chanter la même chose et, peu à peu, on a cessé de chanter au bar. C'était inévitable.

L.A.: Mais le *flamenco* comporte un aspect formel assez rigoureux. Chaque *palo*, chaque *cante* possède des règles mélodiques et rythmiques précises. Comment les apprend-on ?

C.S.: Au début, on pourrait dire que l'apprentissage est anecdotique; c'est une certaine manière de sentir et de faire les choses. L'aspect formel vient ensuite, quand on commence à s'intégrer au monde du *flamenco*. Et plus on y pénètre, plus on se rend compte que c'est un univers dont l'éventail de possibilités est immense: le *flamenco* est un véritable arc-en-ciel ! Lorsqu'on l'aime et qu'on commence à l'étudier sérieusement, on découvre qu'il ne se limite pas aux quelques *tangos* et *bulerías* que tout le monde connaît aujourd'hui. Cette réduction est une tendance moderne, très moderne, imposée le plus souvent par les compagnies de disques qui veulent rentabiliser leurs investissements. Ils se sont rendu compte que les chants «légers», les plus rythmés, sont ceux qui se vendent le mieux, alors que ceux où prédomine la voix, avec une seule guitare, sont nettement moins commerciaux.

Le *tango* et la *bulería* sont aussi les formes les plus libres, celles qui permettent le plus d'improvisation, car leur rythme accepte tout; on peut tout chanter *por bulerías*.

Fig. 1: Calixto Sanchez en concert. Photo Antonio Ramirez Gonzalez, 1989.

L.A. : Mais alors, pour apprendre à chanter un *cante* comme la *siguiriya*, comment fait-on ? Essaie-t-on simplement de reproduire ce qu'on a entendu, ou existe-t-il un apprentissage systématique, avec un maître ?

C.S. : Non, cela n'a jamais existé ! Ce qui compte, c'est la vocation, la passion pour la musique, et aussi évidemment les qualités vocales permettant d'interpréter les chants. Ces conditions doivent être réunies. Quand j'étais enfant, ce que j'entendais dans mon village, c'était des chants « durs », des chants de la terre, comme les *cantes por siguiriyas*, *por soleá*, *por toná*, ou encore certains types anciens de *fandango*. La *siguiriya* et la *toná* étaient ce qu'on chantait le plus à Mairena.

Mais ensuite, quand j'ai commencé à apprendre sérieusement à chanter, j'ai découvert d'autres mondes intérieurs, et c'était exaltant, car je me rendais compte qu'il existe une infinité de rythmes, de mélodies, de manières d'interpréter, et qu'il faut réellement être un professionnel pour connaître tous les styles du *flamenco*. On a répertorié plus de cent quatre-vingt formes différentes de *cantes*. Alors, comment apprend-on tout ça ? En vérité, tout le monde n'y a pas accès, parce que la plupart des chants anciens ont pratiquement disparu, on ne les trouve plus « sur le marché », et il est très difficile de rencontrer un professionnel ou un *aficionado*³ qui connaisse ces chants. Et si on demande à l'un d'entre eux de nous les enseigner, il arrive qu'il essaie de nous tromper en nous montrant quelque chose de faux, pour ne pas perdre sa spécialité, qui est souvent aussi son gagne-pain... Tout le problème est là ! Mais il y a une autre solution, qui est difficile et demande beaucoup de temps : c'est de s'adresser aux collectionneurs, qui possèdent d'anciens enregistrements de maîtres comme Don Antonio Chacón, comme la Antequerana, comme la Pastora dans ses premiers temps ou le Pepe Marchena des années vingt, ou encore les Peñas, Juan Breva ou Manuel Torre à ses débuts. Ce qu'on trouve d'eux, ce sont souvent de vieux disques monofaces ou des cylindres de cire. Il faut donc susciter la confiance de ceux qui possèdent de tels trésors, dont les plus anciens remontent aux années 1905-1906, pour découvrir ce qu'est réellement le *flamenco*.

L.A. : On a parfois dit de vous que vous étiez un « *mairenista* ». Cela signifie-t-il qu'il y a une « école », une manière de chanter propre au village de Mairena, ou que vous vous rattachez à la lignée d'Antonio Mairena ?

C.S. : J'ai beaucoup de respect pour ce qu'a fait Antonio Mairena, qui venait du même village que moi, mais je n'ai jamais cherché à le copier. Dans le monde des *cantaoras*, dès qu'on commence à faire entendre sa voix, on se fait tout de suite étiqueter ; les gens vous apposent ce que nous appelons le « *sanbenito* ». Le *sanbenito* est un écriteau que les gens de l'Inquisition accrochaient au cou

³ Aficionado : amateur passionné.

des condamnés et qui indiquait de quoi ils étaient accusés. Il se passe un peu la même chose aujourd'hui dans le *flamenco*. On dit : « celui-ci est un "mairéniste", celui-là un "caracoliste", cet autre un "marchéniste" », voulant dire que tel ou tel imite le style de ces *cantaos*. Dans certains cas, c'est effectivement la réalité, et dans d'autres, non. Il faut de toute façon fuir les imitations, car elles ne vaudront jamais l'original ; elles serviront l'image du maître, mais empêcheront ceux qui s'en inspirent de développer leur expression propre, d'être simplement eux-mêmes.

Pour moi, le concept du *cante* est très simple ; il comporte une série de postulats et d'axiomes ou de normes, parmi lesquels prédominent trois composantes : la voix – avoir une voix qui convienne au *cante* –, la vocalisation – le fait de bien articuler, afin que ce qu'on chante soit intelligible –, et enfin l'âme, le cœur qu'on met à ce qu'on fait ; tout cela étant évidemment lié à la connaissance qu'il faut avoir des formes.

L.A. : On distingue souvent le *cante gitano* du *cante payo*, le *toque gitano* du *toque payo*, le *baile gitano* du *baile payo*. Mais y a-t-il réellement une différence entre une manière gitane et une manière non gitane de chanter, de jouer de la guitare et de danser ? Et, si c'est le cas, où se situe cette différence ?

C.S. : Tout d'abord, j'aimerais dire qu'on utilise aujourd'hui beaucoup le terme « *payo* ». Mais il comporte une connotation péjorative qui ne me plaît pas. En Andalousie, on ne parle jamais de *payos*. Ce mot vient plutôt de Madrid ou des gitans d'Estrémadure. Les Andalous n'aiment pas cette distinction entre *gitanos* et *payos*, du moins dans le vocabulaire. Ils parleront plutôt de gitans et de non-gitans.

A part ça, je ne crois pas qu'il y a une différence essentielle entre le *cante gitano* et le *cante andalus* non gitan, car la musique que nous chantons est exactement la même. Lorsque je chante une *malagueña del Mellizo* ou un *cante por Soleá de Alcalá*, je chante les mêmes paroles sur la même mélodie qu'un gitan. S'il y a une différence, elle serait plutôt dans la conception du *cante*. Comme je vous l'ai dit, j'attache beaucoup d'importance à l'articulation, à la production de sons clairs, tant dans le grave que dans l'aigu, à un certain perfectionnisme dans l'interprétation des formes, y compris dans la manière d'improviser. Par contre, la plupart des gitans se préoccupent moins de technique. Ils affirment plutôt un timbre de voix, un son personnel. Si nous prenons par exemple le cas du Camarón de la Isla, quand il chante une *cartagenera* de Chacón, personne ne sait qu'il s'agit d'un chant ancien, et personne n'est donc capable de dire si Camarón l'interprète dans les règles de l'art. Les gens ne s'intéressent qu'à sa voix, qui leur plaît parce qu'elle est mélodieuse et agréable à l'oreille. Mais la connaissance en profondeur du *cante*, le fait de savoir s'il est interprété correctement et si tout son potentiel est développé, cela, personne ne le sait. Camarón chante à sa manière et il a beaucoup de talent. Cependant, s'il est devenu tellement populaire parmi les gitans, c'est plutôt parce qu'il est pour eux une sorte de symbole identitaire ; alors qu'ils ne connaissent pratiquement pas d'autres

chanteurs gitans de grande valeur, comme El Chocolate, un des derniers grands *cantaores* sévillans, un des plus *flamencos*.

L.A. : Le répertoire du *cante* est généralement réparti en *cantes grandes* et *cantes chicos*. Cette division est-elle pertinente, ou faudrait-il plutôt parler de *cantaores grandes* et de *cantaores chicos* ?

C.S. : Oui, on a déjà beaucoup discuté sur la question. Ce qui est certain, c'est qu'il y a des *cantaores* qui rendent des *cantes chicos* grands, et d'autres qui rendent des *cantes grandes* petits ! Mais, du point de vue musical, il faut reconnaître qu'il y a effectivement des chants qui sont plus «grands» que d'autres ; la différence essentielle réside dans leur difficulté d'interprétation.

L.A. : Mais la difficulté n'est pas en soi un critère de qualité artistique. Il y a des formes extrêmement simples qui peuvent véhiculer tout l'art et toute l'émotion du monde.

C.S. : Oui, c'est le cas du *fandango*. Certains *fandangos* peuvent être assez difficiles à interpréter, mais la plupart sont plutôt simples. Si, musicalement, on compare un *fandango* à un *cante por sugiriyas* «fort» – qui est un chant dur, intense, tragique même –, il y a indiscutablement une différence, surtout si on pense à ces *fandangos* un peu «simplistes» (*facilones*), qui plaisent toujours au public. Il y a donc bien un *cante grande* et un *cante chico*, mais il faut nuancer la distinction. A mon avis, la *malagueña*, par exemple, est un chant «énorme», mais celui qui ne sait pas l'interpréter correctement en fera un *cante chico*.

L.A. : Le *flamenco*, dans ses formes actuelles, est relativement récent. Que sait-on de ses origines ?

C.S. : En fait, on n'en sait pratiquement rien ! On ne peut rien dire avec certitude sur ce qui précède le milieu du XIX^e siècle, qui correspond à la création des fameux *cafés cantantes*, notamment à Séville. C'est là que débutèrent de nombreux *cantaores* renommés, tel Juan Breva. Mais on n'en a évidemment conservé aucun enregistrement. Il existe par ailleurs un ouvrage de Fernando de Triana, *Arte y artistas flamencos*, publié en 1935, juste avant la Guerre civile espagnole, qui parle de tous les artistes de cette époque : chanteurs, guitaristes, danseurs et danseuses, avec en plus de superbes photographies. Dans un autre livre plus ancien, écrit par un *costumbrista* dont j'ai oublié le nom,⁴ on trouve la description d'une fête *flamenca* à Triana vers 1845-1850. Il y est dit qu'un orchestre jouait ; pas seulement un guitariste, mais tout un orchestre, constitué d'une *vihuela*, de deux mandolines, d'un tambourin, de castagnettes...

⁴ Il s'agit probablement de l'ouvrage de Fernán Caballero, intitulé *Escenas de costumbres* (1924) (L.A.).

Fig. 2: Calixto en coulisse. De dos, à la guitare, Manolo Franco. Photo Enrico Gastaldello, 1990.

La question des origines reste très controversée et, à ce jour, personne n'a fait de recherches sérieuses sur le sujet. En revanche, on a publié une quantité impressionnante d'âneries et de mensonges à ce propos. Une chose certaine, c'est qu'à l'époque des Romains, entre le IV^e et le II^e siècle avant J.-C, des chroniqueurs comme Pline écrivaient que les «ballerines» (*ballarinas*) de la Bétique, c'est-à-dire la basse Andalousie, l'actuelle vallée du Guadalquivir, étaient très appréciées dans tout l'Empire romain, qu'ils appelaient alors *Mare nostrum*, la Méditerranée, pour leur manière particulière de danser. Je ne dis pas que c'était du *flamenco* tel qu'on l'entend aujourd'hui, mais que les Andalous avaient déjà une manière distinctive de s'exprimer par la danse⁵.

L.A.: On parle souvent d'une influence musulmane ou juive dans le *flamenco* ; on dit par exemple que la *saeta* proviendrait de l'appel à la prière musulman ou de la psalmodie judaïque Qu'en pensez-vous personnellement ?

C.S.: Il y a aussi une anecdote qu'on raconte à propos d'une *morisca* de Triana qui, lorsque l'Inquisition emmena son fils, chanta une complainte

⁵ Voir à ce propos l'ouvrage de Bernard Leblon, qui cite aussi les allusions de Martial et de Juvénal sur les danseuses de Cadix (1990: 87, 107, 130)

qui serait à l'origine de la *saeta*. Une autre hypothèse serait qu'il y avait de nombreux *moriscos*, musulmans de naissance, ainsi que des juifs qui, une fois convertis au christianisme, chantaient publiquement devant l'image de la Vierge ou du Christ pour démontrer la sincérité de leur nouvelle foi chrétienne. C'était une sorte de confession publique, qui pourrait avoir été une source de la *saeta*⁶.

Mais, en réalité, nous sommes là dans le domaine des conjectures, et chacun raconte ce qu'il a envie. Il y a par exemple un ouvrage de Hipólito Rossy⁷ dans lequel il affirme que le premier à avoir chanté une *saeta por siguiriyas* fut Manuel Senteno. D'autres pensent plutôt que la *saeta* provient de la cantillation monastique, plus particulièrement de celles des frères augustins; et là, je suis d'accord, parce qu'on peut le vérifier, ne serait-ce que par le fait que les *saetas* ont conservé un fond grégorien très marqué. Dans des villages comme Mairena ou Marchena, où il y avait jusqu'à récemment des monastères augustins, on dit que les moines sortaient la nuit dans les rues pour exhorter les gens à la prière et au repentir par des chants qu'on appelait *saetas del pecado mortal*, et d'autres *saetas del arrepentimiento*, ou quelque chose comme ça. Et aujourd'hui, il est frappant de constater que ce sont justement ces villages qui ont conservé leur propre style de *saeta*. Lorsqu'on envisage les *saetas* globalement, on s'aperçoit qu'elles présentent de fortes similitudes entre elles; mais, avec le temps, des formes distinctes se sont développées sur une base commune. Mairena a conservé deux types de *saeta* autochtones, Marchena au moins six; il y en a aussi à Puente Genil, la *saeta pontonera*, à Cabra et dans une quantité d'autres villages andalous, qui avaient tous un monastère. On peut encore mentionner, à propos de la *saeta*, un moine, frère Diego de Cadix, qui passe pour avoir été un bon chanteur et qui, le premier, composa des *saetas* à quatre vers, alors que les plus anciennes n'en comportent que deux.

L.A.: *Saeta* signifie «flèche». Sait-on d'où provient cette appellation ?

C.S.: En fait, non, mais il y a bien sûr eu de nombreuses spéculations sur ce nom. On dit par exemple que la *saeta* est une invocation adressée directement du chanteur à la Vierge ou au Christ, un chant qui va directement au Ciel.

L.A.: Le *flamenco* semble faire ressortir une caractéristique de la mentalité andalouse, que j'appellerais le «sens tragique de l'existence». Qu'avez-vous à dire à ce sujet ?

C.S.: Qu'il soit andalou ou non, un musicien manifeste toujours sa manière d'être dans sa musique. Mais le *flamenco* n'est pas toujours dramatique; il peut même être très joyeux, il suffit de penser à l'*alegría*, qui est une de ses

⁶ A propos de la *saeta* et de ses origines, voir Larrea Palacín (1949).

⁷ Voir la bibliographie.

principales formes. Mais évidemment, un chant comme la *siguiriya* est par définition tragique, elle est la tragédie dans le chant, et la tragédie n'est jamais gaie ! Le point extrême de la tragédie, c'est la mort ; il n'y a rien de plus tragique que la mort, surtout si elle est violente. Comment les Andalous réagissent-ils face à une telle fatalité ? En pleurant, en criant, en se roulant par terre et en entrant dans une sorte d'hystérie collective ; il se mettront à blasphémer et à protester contre l'injustice du sort. C'est cela que chante la *siguiriya* ; elle est donc évidemment tragique, quelle que soit la manière dont on l'aborde !

On dit que la *siguiriya* comporterait des réminiscences des anciens chants des *plañideras* (« pleureuses »), qui venaient pleurer les morts aux enterrements. Cette coutume serait antérieure à l'époque romaine, et elle était répandue dans tout le bassin méditerranéen. Elle subsiste d'ailleurs dans certaines régions comme la Grèce ou le sud de l'Italie. Or, il existe un type très ancien de *siguiriya* qui s'appelle *playera*, et dont le nom serait une déformation de *plañidera*⁸.

Mais, pour en revenir au sens tragique du cante, on ne le rencontre pas, par exemple, dans la *soleá*, qui met en scène l'affrontement entre un homme et une femme. La *soleá* s'adresse à une personne physique, et elle le fait d'une manière très subtile, très poétique : par l'insulte, l'insulte à une femme ou à un homme qui vous a trompé !

Il y a d'autres chants, en particulier les chants du Levante, les *tarantas*, les *tarantos*, les *cartagenas*, les *mineras*, qui se réfèrent au travail, concrètement à celui des mineurs. On y chante l'obscurité de la mine, le carbure, le forage, les risques d'effondrement, et aussi beaucoup la Vierge. A Cadix, par contre, on chantera plutôt la mer, les bateaux, les poissons, les vagues... Il y a aussi les *tonas*, les chants de forgerons dont on pense qu'ils seraient venus des Asturies avec les régiments asturiens qui combattirent Napoléon dans la région de Ronda.

L.A. : Certaines personnes pensent que le flamenco a une dimension presque magique. On parle du *duende*. Qu'est-ce que le *duende* ?

C.S. : Pour moi, le *duende* est surtout une certaine qualité dans la relation entre le chanteur et ceux qui l'écoutent. Il y a des moments où le *cante* touche l'âme de l'auditeur dans ce qu'elle a de plus profond, où il provoque en lui une sorte de catharsis. C'est une sensation tout à fait spéciale, dont on ne trouve pas, je crois, l'équivalent dans d'autres musiques. Mais, pour que le *duende* se manifeste, il faut qu'il y ait une prédisposition, tant de la part du *cantaor* que de l'auditeur. Celui qui va écouter un chanteur dont on lui a dit des merveilles, avec un désir immense de l'entendre, comme s'il allait assister à un rite ; si, ce jour-là, le *cantaor* est en forme, et si les paroles qu'il chante rappellent par

⁸ Voir à ce propos Molina & Mairena (1979 : 171) et Leblon (1990 : 79). Calixto emprunte très certainement cette théorie aux premiers cités (L.A.).

exemple à celui qui l'écoute un événement de sa vie, quelque chose de très fort pour lui, ce dernier pourra alors être ému jusqu'aux larmes. Le *duende* est un moment de grâce, de concentration extrême, de vide mental. C'est pour cela que la technique est importante, parce qu'elle permet au *cantaor* et au guitariste de suivre leur inspiration et d'improviser, l'esprit complètement ouvert. Je dirais que le *duende* est, par définition, la communication totale : le *cantaor*, la voix, l'instrument et l'auditeur, tout devient alors une seule et même chose : c'est ça, le *duende* !

Propos recueillis et traduits de l'espagnol par
Laurent Aubert

Bibliographie

CABALLERO Fernán

1924 *Escenas de costumbres*. Madrid.

LARREA PALACIN Arcadio de

1949 « La Saeta ». *Anuario musical* (Barcelona) IV : 105-35.

LEBLON Bernard

1990 *Musiques tsiganes et flamenco*. Paris : L'Harmattan.

MOLINA Ricardo & Antonio MAIRENA

1979 *Mundos y formas del cante flamenco*. Sevilla : Libreria Al-Andalus. [1^e éd. 1963].

TRIANA El Fernando de

1987 *Arte y artistas flamencos*. Sevilla. [1^{re} éd. 1935].

Discographie de Calixto Sanchez

Estilos flamencos. Guitares : Melchor de Marchena, Enrique del Melchor. RCA CL-35312, 1974.

Giraldillo del Cante. Enregistré en public à la 1^{re} Biennale de Séville. Guitares : Pedro Bacán, Juan Habichuela. Dial Discos 10-1823, 1980.

De los Alcores a Granada. Guitare : Pedro Bacán. 1983.

Calle ancha. Guitare : Pedro Bacán. Coliseum C-0550, 1987.

Castillo de Luna. A paraître en 1991.