



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

Colégio Mateus D'Aranda

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

**A expressão do castizo na Zarzuela oitocentista e
novecentista e no universo lírico argentino do século XX
- os exemplos de Chueca, Serrano, Barbieri, Giménez,
Chapí, e Piazzolla**

Maria Beatriz de Oliveira Cebola

Orientação:

Professor Doutor Filipe Santos Mesquita de Oliveira

Professora Doutora Liliana Margareta Bizineche

Mestrado em Música

Área de especialização: *Interpretação*

Trabalho de Projecto

Évora, 2014



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

Colégio Mateus D'Aranda

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

A expressão do *castizo* na Zarzuela oitocentista e novecentista e no universo lírico argentino do século XX - os exemplos de Chueca, Serrano, Barbieri, Giménez, Chapí, e Piazzolla

Maria Beatriz de Oliveira Cebola

Orientação:

Professor Doutor Filipe Santos Mesquita de Oliveira

Professora Doutora Liliana Margareta Bizineche

Mestrado em Música

Área de especialização: *Interpretação*

Trabalho de Projecto

Évora, 2014

Índice

Resumo.....	5
Abstract	6
Agradecimentos.....	7
Introdução.....	8
A Espanha nos finais do século XIX e no século XX.....	9
Contextualização Histórica.....	12
Tradição Dramática e Zarzuela	15
Canção e o Teatro Lírico	15
Zarzuela	16
A Zarzuela em Acção – Compositores de Relevo dos Séculos XIX e XX.....	20
A tradição lírica na Argentina durante o século XX	21
Panorama Musical de Buenos Aires na Transição do Século XIX para o Século XX.....	21
Ópera	25
Ástor Piazzolla e a Ópera-Tango Maria de Buenos Aires.....	26
Problemáticas Interpretativas	28
<i>Canción de la Paloma – El Barberillo de Lavapiés</i> – Francisco Asenjo Barbieri.....	32
<i>Tango de la Menegilda – La Gran Vía</i> – Federico Chueca e Joaquín Valverde.....	37
<i>La Tarántula – La Tempranica</i> – Gerónimo Giménez.....	41
<i>Que Té Importa Que No Venga – Los Claveles</i> – José Serrano	45
<i>Al Pensar En El Dueño De Mis Amores – Las Hijas de Zebedeo</i> – Ruperto Chapí	48
<i>Yo Soy María – María de Buenos Aires</i> – Ástor Piazzolla	50
Conclusão	52
Bibliografia.....	54
Anexos.....	56
I - Cronologia do Poder em Espanha (Séc. XIX – Séc. XX)	57
II - O Género Chico, a Zarzuela e os Seus Teatros	59

III – Alguns Autores de Zarzuela	67
IV – Lista de Óperas Argentinas	72
V – Ástor Piazzolla: Breve Apontamento Biográfico	74
VI - Programa do Recital Do Mestrado em Música - Interpretação, Variante de Canto	78

Resumo

A expressão do *castizo* na Zarzuela oitocentista e novecentista e no universo lírico argentino do século XX – os exemplos de Chueca, Serrano, Barbieri, Giménez, Chapí e Piazzolla

O presente trabalho de projecto tem por objectivo central o estudo do conceito de *castizo* aplicado à interpretação vocal, nas ilustrações da Zarzuela oitocentista e novecentista e da tradição lírica de Buenos Aires durante o século XX. A exposição sobre o panorama musical dramático em Espanha e na Argentina durante os períodos em causa será complementada por uma análise interpretativa das seguintes árias que irão ser cantadas no recital:

- *Canción de la Paloma (El Barberillo de Lavapiés)* – Francisco Asenjo Barbieri;
- *Tango de la Menegilda (La Gran Vía)* - Frederico Chueca e Joaquín Valverde;
- *La Tarántula (La Tempranica)* – Gerónimo Giménez;
- *Que Te Importa Que No Venga (Los Claveles)* – José Serrano;
- *Al Pensar En El Dueño De Mis Amores (Las Hijas de Zebedeo)* – Ruperto Chapí
- *Yo Soy Maria (Maria de Buenos Aires)* – Ástor Piazzolla.

O enfoque principal do objecto de investigação ao nível interpretativo assenta no conceito de hispanidade e na respectiva tradução vocal.

Abstract

The expression of the *castizo* on eighteenth and nineteenth centuries' Zarzuela and on the lyrical universe of twentieth century Argentina - the examples of Chueca, Serrano, Barbieri, Giménez, Chapí and Piazzolla.

This research project aims to study the central concept of *castizo* applied to vocal performance, exemplified by eighteenth and nineteenth century Zarzuelas and the lyric tradition of Buenos Aires during the twentieth century. The description of the dramatic music scene in Spain and Argentina during the periods mentioned will be complemented by an interpretative analysis of the following arias that will be sung in recital:

- *Canción de la Paloma (El Barberillo de Lavapiés)* – Francisco Asenjo Barbieri;
- *Tango de la Menegilda (La Gran Vía)* - Frederico Chueca e Joaquín Valverde;
- *La Tarántula (La Tempranica)* – Gerónimo Giménez;
- *Que Te Importa Que No Venga (Los Claveles)* – José Serrano;
- *Al Pensar En El Dueño De Mis Amores (Las Hijas de Zebedeo)* – Ruperto Chapí
- *Yo Soy Maria (Maria de Buenos Aires)* – Ástor Piazzolla.

The main focus of this interpretive research rests on the concept of Spanishness and its vocal tradition.

Agradecimentos

Agradeço a orientação da Professora Liliana Bizineche, com quem tive o privilégio e o prazer de estudar ao longo destes cinco anos. Considero extremamente importante, para a minha formação como cantora, todos os ensinamentos que partilhou comigo. Recordarei sempre a sua grande dedicação, entusiasmo e a forma tranquila e cativante com que sempre orientou as aulas e todo o processo de trabalho.

Agradeço também ao Professor Filipe Mesquita o seu precioso contributo, com a sua visão clara e objectiva, para a realização e organização deste trabalho. A sua orientação e disponibilidade na recta final da elaboração deste trabalho de projecto foram inextinguíveis.

Introdução

Este trabalho de projecto começa por abordar - depois de uma breve contextualização da situação sociopolítica vivida em Espanha na transição do século XVIII para o século XIX - o panorama musical da época e os géneros musicais que surgiram desde então, dando particular destaque à Zarzuela, estilo que integrava a tradição dramática da época.

Para melhor caracterizar este género desenvolvido em Espanha no início do século XVII, iremos abordar um pouco da sua história, as suas várias versões, bem como os compositores mais influentes. Sempre que apropriado, iremos ilustrar algumas das referências através da interpretação de obras relevantes¹.

De seguida, iremos tratar o panorama musical da Argentina do século XVIII e XIX, com particular incidência no compositor Ástor Piazzolla e na sua obra, de *operita – tango, María de Buenos Aires*.

Expostas estas duas realidades tão distintas - mas com tanto em comum - trataremos de seguida de um estilo de expressão desenvolvido em ambos os países e comum a este tipo de repertório: a expressão do *castizo*.

Para finalizar, este trabalho de projecto termina com uma apresentação e análise, bem como algumas sugestões a nível interpretativo, de algumas árias de Zarzuela e da ária *Yo Soy María*, de *María de Buenos Aires*, de Ástor Piazzolla, que irão ser apresentadas em recital.

¹ O programa do recital encontra-se no Anexo VI.

A Espanha nos finais do século XIX e no século XX

O fim do século XIX foi um período particularmente instável - do ponto de vista político -, para a Espanha, em grande parte devido ao regresso de D. Fernando VII², filho de D. Carlos IV que, ao repudiar a constituição vigente e ao assumir o poder como monarca absoluto, desencadeou um período de guerras constantes entre monárquicos e republicanos. Durante os cerca de cem anos que se seguiram - até ao fim do século XIX - ocorreram três guerras entre os monárquicos absolutos tradicionalistas, que defendiam a manutenção do regime, e os liberais, que apoiavam um regime republicano. A mera enumeração dos titulares do poder em Espanha, nesse período, ilustra à sociedade quão conturbado foi o mesmo (Anexo I).

Só em 1876, com a proclamação de uma constituição que estabeleceu um novo modelo de Estado - que deu início ao período da Restauração - assente num poder legislativo dividido em duas câmaras - o Congresso dos Deputados e o Senado - sob o governo de Afonso XII³, é que se entra num novo de apaziguamento das hostilidades.

No entanto, a morte do monarca, a 25 de Novembro de 1885, e a sucessão para um filho já gerado mas que ainda não nascera - D. Afonso XIII nasceria seis meses mais tarde, a 17 de Maio de 1886 - obrigam a rainha D. Maria Cristina a assumir o poder. E é durante o seu governo, num período de aparente incerteza governativa, geradora de instabilidade, que a Espanha perde, numa guerra com os Estados Unidos, as suas últimas colónias na América e na Ásia: Porto Rico e as Filipinas.

O carácter recorrente das crises governativas, em Espanha, prolongaram-se pelo século XX adentro. De tal modo que uma das razões pelas quais a Espanha não participou na Primeira Guerra Mundial, em 1914, pode ser encontrada em mais uma grave crise de governo e na instabilidade política que atravessava na altura.

Com o objectivo de reordenar o país e de eliminar a crónica instabilidade que continuava a assolar a Espanha - no que se configurava como um forte obstáculo ao seu desenvolvimento - Miguel Primo de Rivera, em 1923, com a aprovação do rei D. Afonso XIII, decreta a ditadura. Os anos que se seguem vêm, por isso, estabelecer uma nova época de desenvolvimento e de paz, ainda que forçada.

² Reinou de Março a Maio de 1808, e novamente de 1813 a 1833.

³ Reinou de 1874 a 1885.

Na realidade, as querelas entre monárquicos e republicanos vieram a assumir proporções mais inflamadas e, em 1930, quando Berenguer assume o poder, os republicanos acentuam os seus avanços, acabando por triunfar, em 1931, na Catalunha, em Vizcaya, na Huesca e em Rioja. Perante a ameaça republicana, a casa Real abandona o país e é decretada a segunda república em Espanha.

As cortes, para a elaboração de uma nova constituição, deixam antever dois rumos claramente distintos: por um lado, os da corte republicano-socialista; e, por outro, os da extrema-direita. Em 1933 surge a *Falange Española de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista*, com uma doutrina tendencialmente militarizada, nacionalista e de direita que consegue reprimir os intentos de independência autonómica de Astúrias e Catalunha.

Em 1936, com o triunfo da Frente Popular - de tendência marxista e antifascista - irrompe o caos que dá origem à anarquia predecessora da Guerra Civil. Com o intuito de deter o avanço das reformas de tipo socialista, inicia-se um movimento de direita que visa a unidade nacional espanhola. Os levantamentos iniciam-se em Melilla, alastrando-se rapidamente ao interior da península. Francisco Franco é nomeado Generalíssimo dos exércitos, e passa a conduzir, a partir desse momento, a Falange e, posteriormente, o país. Ataques em diversas cidades vão minando o território dos republicanos até que os nacionalistas conquistam a capital, em Março de 1939, pondo fim a uma guerra durante a qual grande quantidade de intelectuais e outras personalidades saíram de Espanha procurando refúgio noutros países, principalmente nos Estados Unidos da América.

Entre 1939 e 1975 vive-se, em Espanha, a época da ditadura franquista. Marcada por um isolamento do país em relação ao resto do mundo, sem ajudas e apoios do exterior, o povo espanhol foi sujeito a um período de muito trabalho e de privações, devido às duras leis e à repressão política e moral impostas por Francisco Franco. Apesar disso, a estabilidade que – finalmente – surgiu, fez com que a Espanha atravessasse uma época de grande desenvolvimento a nível económico.

A morte de Franco permitiu uma transição, aparentemente pacífica, para uma democracia há muito desejada. Adolfo Suárez vence as primeiras eleições presidenciais de 1977, e elabora-se uma nova constituição, reconhecendo autonomia às comunidades. A senda de desenvolvimento e de modernização do país continua e, em 1982 o Partido Socialista Obreiro Espanhol ganha as eleições. A Espanha passa, assim, a contar com um dos primeiros presidentes de esquerda em todo o mundo, escolhido em plena democracia. Este governo prolonga-se até 1996, quando a balança torna a inclinar-se para a direita, com a eleição de José Maria Aznar para chefe do governo.

Reprimida durante a ditadura franquista, a consciência e a criatividade dos cidadãos exaltou-se com a nova fase de vida democrática espanhola, absorvendo de imediato as modas e estilos artísticos, literários, comerciais e políticos que, até aí, apenas se apresentavam como uma visão longínqua e inalcançável. A nova vida social vivida no país mudou os antigos esquemas, rigidamente moralistas, assumindo, em seu lugar, uma nova visão da vida mais livre e menos comprometida, menos nacionalista e mais comunitária, cujas repercussões a longo prazo ainda são desconhecidas, dado o pouco tempo decorrido desde esses factos.⁴

E é neste período de cento e oitenta anos de instabilidade política e governativa, em que a Espanha passa da polarização e do conflito entre republicanos e monárquicos, primeiro, para o conflito entre tendências fascistas e socialistas, depois, exacerbadas por questões independentistas, às quais, obviamente se opunham os nacionalistas, e às quais se seguiram várias décadas de ditadura, que se desenvolve a tradição musical que é o objecto deste trabalho, e que passamos a descrever de seguida.

⁴ Andrés, Carlos Gil; Casanova, Julian. (2009). *História de la España en el Siglo XX*. Ariel, Madrid.

Contextualização Histórica

Pelas razões que acabámos de expor, o século XIX, em Espanha - turbulento e politicamente instável - não foi, de todo, propício à criação musical. Até cerca de 1830, as guerras Napoleónicas e as frequentes guerras civis, as sucessivas revoluções e golpes de estado, e o governo reaccionário de Fernando VII de Espanha – antiliberal, e como tal, “anti-romântico” –, fez com que muitos compositores e músicos deixassem o país, impedindo o desenvolvimento das principais tendências sinfónicas e provocando, ao mesmo tempo, a escassez de organizações musicais e um défice no estado da educação musical do país que, obviamente, causaram uma grave crise económica e intelectual entre os músicos. A música espanhola passa, assim, a assumir um papel importante no resto da Europa, através de compositores como Fernando Sor e Manuel García, que se encontram entre os muitos que optaram por procurar melhores condições, no estrangeiro, para desenvolverem o seu trabalho artístico.

Mas, a este panorama já de si pouco esperançoso para a música espanhola, a partir de meados do século assiste-se a uma série de eventos que se revelaram decisivos para o subsequente desenvolvimento da música em Espanha. Referimo-nos, em particular, às vendas dos terrenos da Igreja, que se iniciaram em 1835, e que fez com que muitos músicos fossem forçados a abandonar os seus cargos nas igrejas e catedrais, para passarem a actuar em bares e cafés de flamenco, reduzindo para menos de metade os rendimentos provenientes da música e o registo das obras musicais: o repertório que tocavam era muito variado, e incluía danças, arranjos de óperas e Zarzuelas, assim como alguma música de câmara de carácter mais sério. Granados e Albéniz estrearam muitos dos seus trabalhos nestas circunstâncias.

Apesar de tudo, e revelando-se as excepções que confirmam a regra, alguns músicos e compositores escaparam à degradação musical vivida na época, assim como na música sacra, tendo-se conseguido destacar, entre outros, compositores como Hilarión Eslava, Mariano Rodríguez de Ledesma, Francisco Andreví y Castellar, Nicolás Ledesma e Enrique Barrera Gómez.

Contrastando com a exaltação dos compositores no final do século XIX na Europa além-pirenaica, o baixo estatuto que passou a estar associado aos músicos - assim como ao seu ofício – em Espanha, projectava a imagem de um país musicalmente pouco desenvolvido.

Só a chegada dos músicos da chamada “*Generación del 27*” conseguiu alterar o *status quo*. A partir de então, graças ao esforço de Baltasar Saldoni, Eslava, Mariano Soriano Fuertes, Francisco Asenjo

Barbieri, Antonio Peña y Goñi, Felipe Pedrell (uma aclamada figura pelo seu ensino e apoio à música nacional), entre outros, deram-se os primeiros passos na pesquisa musicológica, ao mesmo tempo que a crítica musical – em que se destacaram Fargas y Soler, Manuel Manrique de Lara, Cecilio de Roda, Peña y Goñi, e Luis Carmena y Millán – atinge o seu auge através de publicações como *La Ilustración*.

Começa-se, também, a assistir ao nascimento dos primeiros conservatórios (o primeiro dos quais em Madrid), às primeiras sociedades musicais (*Sociedad de Cuartetos*, 1863; *Sociedad de Conciertos*, 1866), bem como ao início dos primeiros concertos e ao nascimento da escrita orquestral.

Esta tendência de recuperação da infra-estrutura musical e do prestígio da profissão de músico, em Espanha, acaba por ser interrompida, no século XX, pela eclosão da Guerra Civil (1936-1939), bem como pelo governo fascista que se seguiu e que permaneceu no poder nos quarenta anos seguintes.

Assim, na primeira metade do século, até ao estabelecimento da república, a produção dos compositores espanhóis direccionou-se para uma espécie de neo-romantismo com conotações populares. Em particular, a Zarzuela continuou a obter grande sucesso através de obras de autores como Vives e Usandizaga e, ainda, com Manuel de Falla (1876 – 1946).

Manuel de Falla – que exerceu uma influência decisiva na carreira de todos os outros compositores que se lhe seguiram – começou a sua carreira de compositor em Madrid rodeado de Zarzuelas – género pelo qual demonstrava uma enorme admiração – e para o qual contribuiu com cinco dos seus trabalhos (dois deles em colaboração com Vives).

Mais tarde, tendo viajado até Paris, mantém contacto com compositores como Albéniz, Debussy, Ravel e Dukas, que o orientam na área da orquestração e, aquando do seu regresso a Espanha, inicia uma nova fase no seu estilo musical, que evoluiu do impressionismo – com trabalhos como *Noches en los Jardines de España*, e da “fase andaluza” de *El Amor Brujo* e *El Sombrero de Tres Picos* – para o neoclassicismo – influenciado pela linguagem de Stravinsky – de *El Retablo del Maese Pedro* (1923)⁵.

E é assim que, caracterizada pela linguagem nacionalista de Manuel de Falla, se desenvolve, na segunda década do século XX, uma estética alternativa suportada pelos compositores da chamada “*Generación de la República*” ou “*Generación del 27*” – cujo nome resulta da comemoração do

⁵ O último período de Falla centra-se na Argentina, onde viveu, desde 1939, até à data da sua morte.

tricentenário da morte de Luís de Góngora, em 1927 – e que é composta por músicos e escritores com conceitos estéticos similares, entre os quais se destacam Julián Bautista, Gustavo Pittaluga, Fernando Remacha, Salvador Bacarisse, Jesús Bal y Gay, Rosa García Ascot, Rodolfo Halffter e Juan José Mantecón, bem como o musicólogo Adolfo Salazar.

Mas, a partir desta data – e como resultado da Guerra Civil e do subsequente isolamento da Espanha em relação ao resto da Europa –, a música espanhola sofreu um retrocesso no processo da composição musical do qual não recuperou durante anos. Muitos dos compositores da “*Generación del 27*” viram-se obrigados a abandonar Espanha devido à sua rejeição do regime fascista, acabando por se fixarem em várias partes da Europa e, em particular, da América Latina. Entre eles contam-se Pittaluga, Bacarisse, Salazar, Bal y Gay, Rosa García Ascot, e Rodolfo Halffter. Gerhard permaneceu em Itália até à sua morte, tal como sucedeu a Manuel de Falla, na Argentina.

Dos que permaneceram em Espanha podemos referir Jesús Guridi, Coronado del Campo e, especialmente, Joaquín Turina, cujo trabalho, à frente da “*Comisaría Nacional de la Música*”, resultou na criação da Orquestra Nacional de Espanha, que deu o seu primeiro concerto em 1942.

Ataulfo Argenta foi o seu mais distinto e regular maestro, mas Turina também assegurou este cargo, tal como Conrado del Campo e Júlio Gómez. O trabalho destes compositores, e o de Falla, Esplá, Blancafort, Mompou, Toldrá, Ernesto Halffter, Jesús García Leoz e Xavier Montsalvatge, foram os principais responsáveis pela produção musical espanhola da época em que a natureza nacionalista era bastante acentuada. Apesar disso, é nesta altura que o género dramático nacional começa a entrar em declínio, sendo gradualmente substituído por revistas e espectáculos de variedades.⁶

É, pois, chegado o momento de analisarmos o surgimento e a evolução da canção no contexto do teatro lírico espanhol.

⁶ Castillo, Belen Perez. (2001) *Spain: Art Music*. Em Grove Music Online.

Tradição Dramática e Zarzuela

Canção e o Teatro Lírico

Em Espanha, no século XIX, o salão – lugar de eleição da música para piano – foi, tal como o café, o “berço” da canção que teve, em Manuel García, um dos principais compositores do género. Gradualmente, ainda na segunda metade do século, a influência da *romanza* italiana e da *mélodie* francesa tornaram-se cada vez mais evidentes.

E, tal como já acontecia noutros países europeus, a canção espanhola começou a ser adaptada aos teatros. Os teatros eram, com efeito, os principais centros musicais do século XIX⁷. Foram construídos o Teatro Real, e o Teatro de la Zarzuela, em Madrid; o Arriaga, em Bilbao; e o Liceo, em Barcelona, entre outros. E, neles, interpretavam-se essencialmente dois géneros musicais: a Zarzuela – destinada, em princípio, às classes médias – e a ópera, destinada à aristocracia⁸. Exceptuando uma influência da opereta francesa, as primeiras três décadas do século foram inicialmente marcadas e influenciadas por um fascínio pela música italiana, especialmente pelos trabalhos de Rossini.

Neste ambiente, tão pouco favorável à produção vernácula, destacou-se o trabalho de José Melchor Gomis, um apaixonado liberal que fora forçado a mudar-se para França, onde muitas das suas óperas foram executadas, e de Ramón Carnicer, outro notável compositor dramático da época que, contrariamente ao anterior, foi influenciado pela música italiana.⁹

Em 1840, com o nacionalismo no seu auge, e como reacção à invasão dos teatros pela ópera de origem italiana, surgem os primeiros esforços para criar uma ópera nacional. Contudo, a iniciativa não foi bem acolhida: em primeiro lugar, pela preferência e pelo entusiasmo que o público manifestava em relação ao estilo italiano predominante até então; e em segundo lugar, pelo desconhecimento dos compositores espanhóis e das suas obras. Tudo isto, conjugado com a falta de recursos públicos, fez com que o Teatro Real realizasse um boicote à ópera e Zarzuela espanholas.

Esta situação indignou os compositores espanhóis de tal modo que a ópera tornou-se um dos assuntos mais debatidos, entre eles, no século XIX. Enquanto que para uns quantos, como Peña y Goñi, um

⁷ O Anexo II contém uma relação dos teatros mais importantes no panorama musical espanhol do período considerado.

⁸ Diferenças essas que acabaram por desaparecer com o surgimento do género *chico*.

⁹ Castillo, Belen Perez. (2001) *Spain: Art Music*. Em Grove Music Online.

conceito de ópera espanhola nunca deveria ter existido, para outros, como Barbieri, o seu epítome seria a Zarzuela.¹⁰

Zarzuela

A Zarzuela deve a sua designação ao facto de ter surgido, no século XVII, no pavilhão de caça do Palácio de la Zarzuela¹¹, na época de Felipe IV¹². Grande amante do teatro, este monarca era aficionado pelos espectáculos musicais carregados de efeitos, gostando de celebrar representações nocturnas e festas cortesãs com música.

Aproveitando os momentos de lazer com os seus cortesãos, e para os distrair, contratava companhias madrilenas que representavam obras onde se alternava o canto com passagens faladas. As primeiras Zarzuelas resultaram num novo género musical que reunia características da representação dramática do teatro, da ópera, e do sainete, recorrendo, muitas vezes, a outras formas musicais populares da época, como a tonadilha. Inspiradas em temas de base mitológica, as obras *El Jardín de la Falerina* (1648), *La Fiera, el Rayo y la Piedra* (1652), *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653), *El Golfo de las Sirenas* e *Laurel de Apolo*, todas de Pedro Calderón de la Barca, são consideradas as primeiras Zarzuelas.

El Golfo de la Sirena, estreada mais tarde, em 1657, no Palácio de la Zarzuela é, também, inspirada em dois episódios da *Odisseia* de Homero. *El Laurel de Apolo*, que estreou a 4 de Março de 1658, foi composta para a celebração do nascimento do príncipe herdeiro Felipe Próspero, e *La Púrpura de la Rosa*, também de Calderón, estreada no Coliseo de Buen Retiro, a 17 de Janeiro de 1660, são ambas baseadas em fábulas de Ovidio, da sua obra *Metamorfosis*.¹³

¹⁰ Amat, Carlos Gómez. (1985). *História de la Música Española, Vol. 4. Siglo XVIII*. Madrid. Alianza Música.

¹¹ Esta denominação deve-se ao grande número de zarzas – género botânico a que pertecem as amoras silvestres e as framboesas – que o rodeavam.

¹² Reinou de 1621 a 1665.

¹³ Amat, Carlos Gómez. (1985). *História de la Música Española Vol. 4. Siglo XVIII*. Madrid. Alianza Música.

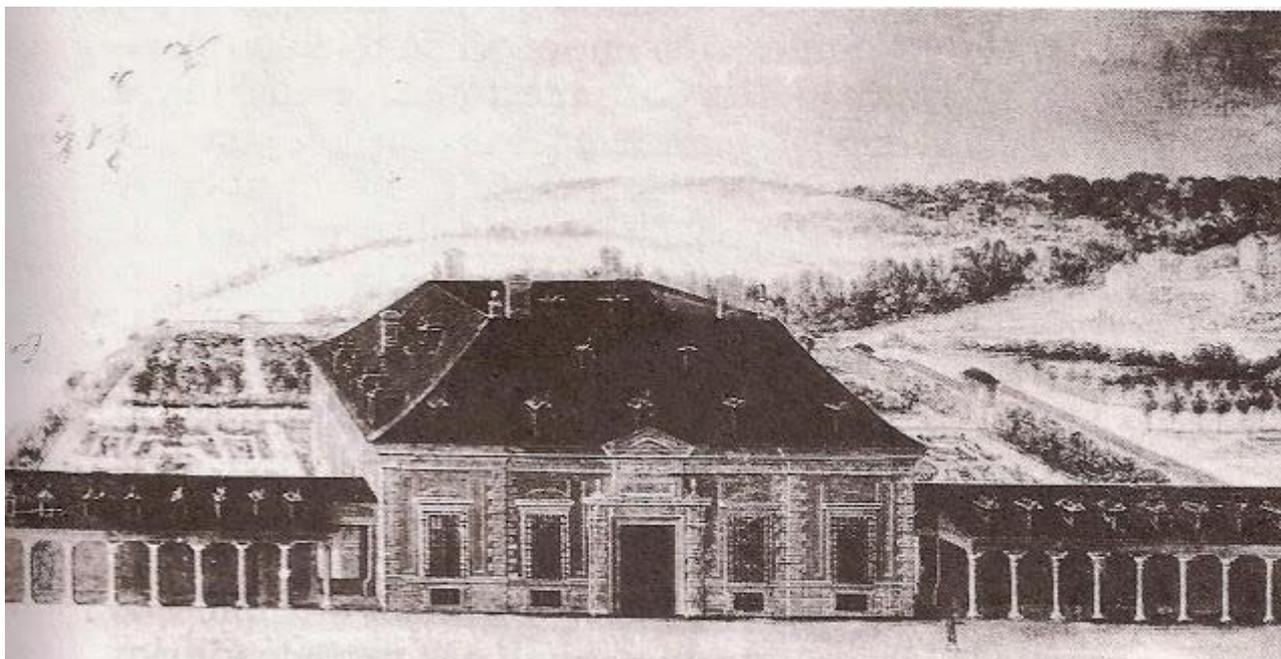


Ilustração 1 - Palacio de La Zarzuela, Madrid, Espanha, por Louis Meunier (1665)

A Zarzuela teve o seu auge nos finais do século XVII mas entrou em decadência, no século XVIII, devido à preferência que os aristocratas manifestavam pela música italiana. O próprio Felipe V¹⁴ – que não dominava a língua espanhola – preferia a música cantada em italiano. Por essa razão, a Zarzuela começou a ceder lugar à ópera representada por companhias italianas que o rei contratava para actuarem em Espanha, o que fez com que os compositores espanhóis respondessem adaptando a Zarzuela ao estilo italiano. E, embora a ópera tenha prevalecido, é nesta altura que a Zarzuela barroca de José de Nebra e António Zamora *Vento es la Dicha de Amor* (1743) alcança o seu maior sucesso.

Fernando VI¹⁵, o seu sucessor ao trono, contribui, ainda mais, para o esplendor da ópera italiana e para o declínio da Zarzuela. Mas Carlos III¹⁶, que sucede a Fernando VI, não demonstra grande interesse pela música italiana, preferindo as óperas de menores dimensões, regressando às Zarzuelas mitológicas e tradicionalistas.

O renovado interesse pelo género permitiu o surgimento de novos autores, entre os quais merece referência especial Don Ramón de la Cruz, que é o primeiro autor a abandonar as temáticas mitológicas para se centrar em temas tradicionais madrilenos, aproximando-se, desse modo, das

¹⁴ Reinou de 1700 a 1724.

¹⁵ Reinou de 1746 a 1759.

¹⁶ Reinou de 1759 a 1788.

Zarzuelas que hoje conhecemos. *Quien Complace a la Deidad Acierta a Sacrificar*, de 1757, foi a sua primeira Zarzuela e, a partir daí, com o compositor António Rodriquez de Hota, formaram um importante duo de compositores de Zarzuela.

Nos finais do século XVIII a Zarzuela começa, gradualmente, a ser substituída pela “tonadilha cénica”, um género lírico-dramático de menores dimensões, com melodias populares espanholas e temas quotidianos e humorísticos. E, embora este tipo de teatro cantado, de natureza essencialmente cômica e de curta duração, já contasse com antecedentes no século XVII (as tonadilhas integravam grande parte das peças teatrais, comédias, óperas e Zarzuelas), foi na segunda metade do século XVIII que se tornou um género independente, alcançando assim uma maior popularidade.¹⁷

O auge da tonadilha cénica e o apogeu da ópera italiana estão intimamente relacionados com o reinado de Carlos III. Este monarca, depois de ter reinado em Nápoles durante vinte e cinco anos, instalou-se em Espanha e impôs, como moda, cantar tonadilhas¹⁸ durante as comédias.

O argumento da tonadilha é muito simples: predomina o personagem e a acção é exposta por ele. A finalidade do texto é divertir o público, provocar o riso, e ao mesmo tempo expor uma crítica social e transmitir alguma lição moral através da representação. A estrutura musical, fortemente relacionada com o texto, é composta por três partes distintas: uma introdução, na qual se expõe o assunto a tratar dirigindo-se, na maioria das vezes, directamente ao público; uma secção central, na qual se desenrola a acção do argumento; e uma secção final, que normalmente não tem nenhuma relação com o argumento, sendo constituída apenas por umas seguidilhas e um número de despedida. Com o tempo, e com a evolução do género, este modelo foi sofrendo alterações. Quatro exemplos de tonadilha cénicas são as que se representam no Teatro de la Zarzuela: *El Majo y la Italiana Fingida* (1778), *Garrido Enfermo y Su Testamento* (1785), *Leción de Música y Bolero* (1803) e *La Cantada Vida y Muerte del General Mambrú* (1785).

Napoleão, durante a ocupação da Espanha¹⁹, baniu a ópera italiana e tentou introduzir, sem sucesso, a ópera cômica francesa. Com efeito, terminada a ocupação napoleónica, ressurgiu a ópera italiana que era bem aceite em todo o território espanhol, com excepção de Madrid e de outras cidades em que esta língua causava alguma rejeição. Com a chegada do romantismo, o nacionalismo musical espanhol quis importar o estilo da ópera italiana, mas em língua castelhana e com temas mitológicos

¹⁷ Amat, Carlos Gómez. (1985). *História de la Música Española, Vol. 4. Siglo XVIII*. Madrid. Alianza Música.

¹⁸ A tonadilha diferencia-se do sainete pelo facto deste último ser uma peça falada, enquanto a primeira é cantada.

¹⁹ De 1808 a 1814.

e heróicos. Mas estes temas foram rapidamente substituídos pelas temáticas mais tradicionais e, assim, ressurgia a Zarzuela.²⁰

²⁰ Manzanares, Pedro Gómez e Webber, Cristopher. (2000). Zarzuela.net: History of the Zarzuela. Acedido em jul. 18, 2013. URL: <http://zarzuela.net/>

A Zarzuela em Acção – Compositores de Relevo dos Séculos XIX e XX

O ressurgimento da Zarzuela em meados do século XIX, e a sua difusão por toda a Espanha, ficou a dever-se, em grande parte, à *Sociedad Artística*, associação fundada pelos compositores Hernando, Barbieri, Gaztambide, Oudriz, Inzenga, Salas e outros. Sob a presidência de Luís de Oloana, Gaztambide exercia a função de director de orquestra, Barbieri a de director de coros e Francisco Salas a de director de cena.

As produções da *Sociedad Artística* tiveram uma forte aceitação pelo público espanhol. Entre os frutos desta sociedade destacam-se os seguintes êxitos: *Jugar con Fuego*, estreada em 1851 no Teatro del Circo; *Aventura de un Cantante* e *Los Diamantes de la Corona* (1854), ambas de Francisco Asenjo Barbieri; e *Catalina* e *Alma de Cecília*, de J. Gaztambide.

Inicia-se, com esta vaga de êxitos, uma nova etapa para a Zarzuela que, em 1885, vê a estreia, também no Teatro del Circo, de *La Vergonzosa de Palacio*; de *Guerra y Muerte de Arrieta*; e, a 21 de Setembro, de *Marina*, de Fernandez Caballero.

O êxito da Zarzuela em Madrid propagou-se rapidamente a outras cidades espanholas, e Nicolau Manent e Francesc Porcell estream no Liceu de Barcelona *La Tapada del Retiro* e *No Más Zarzuela*, respectivamente. Nesta altura, as Zarzuelas – que, como já se referiu, tinham uma forte influência da ópera italiana e das óperas cómicas francesas – começaram a incorporar elementos do folclore regional, mais particularmente do folclore local, passando a ser protagonizadas por personagens da rua que falavam a linguagem do povo. Por exemplo: na Zarzuela madrileña passaram a ser inseridos elementos mais tradicionais, como a forma de expressão mais castiça, situações e lugares de Madrid, e o uso de ritmos musicais como o *chotis* e a *mazurca* - embora nenhum destes seja de origem madrileña.²¹

A Zarzuela tinha, finalmente, encontrado a sua identidade.

²¹ Manzanares, Pedro Gómez e Webber, Christopher. (2000). Zarzuela.net: History of the Zarzuela. Acedido em jul. 18, 2013. URL: <http://zarzuela.net/>

A tradição lírica na Argentina durante o século XX

Nesta segunda parte do trabalho de projecto, analisamos o surgimento e o desenvolvimento da tradição lírica na Argentina na transição do século XIX para o século XX.

A República da Argentina, enquanto estado independente, apenas surge na segunda metade do século XIX, mais concretamente a 9 de Julho de 1860 lhe é reconhecida a independência, pondo fim, desse modo, a mais de três séculos de domínio espanhol.

Aos descendentes dos colonizadores espanhóis vieram juntar-se – na que ficou conhecida pela grande corrente migratória de 1880-1930 – mais emigrantes europeus oriundos, principalmente, de Itália e de Espanha. Face à instabilidade e às dificuldades que caracterizavam o seu dia-a-dia²², muitos optaram por procurar melhores condições de vida num país acabado de nascer e, como tal, pleno de potencial e de promessas de uma vida melhor. Mas não era só de sonhos e das suas poucas posses que se compunham as suas bagagens: também traziam com eles a sua cultura. E a Argentina recebeu-os, a todos, e assimilou-os: social e culturalmente.

Panorama Musical de Buenos Aires na Transição do Século XIX para o Século XX

Compreensivelmente, na esteira da independência acabada de conquistar, no final do século XIX, e numa grande parte da primeira metade do século XX, o panorama musical na Argentina foi dominado – com algumas notáveis excepções – por um movimento nacionalista. Na realidade, embora os compositores se tenham inspirado nas mais variadas tradições folclóricas nacionais, a maioria da música produzida nesta época revela uma preocupação nacionalista que se manifesta no uso directo de algumas formas tradicionais, ou na assimilação mais subjectiva desse mesmo tipo de material.

As formas musicais predominantes na Argentina do século XIX incluíam a ópera²³ – directamente influenciada nos modelos italianos, em compositores como Bellini e Rossini –, Zarzuelas e outros géneros dramáticos, obras para piano e música de salão, e já mais no final do século, a música sinfónica. Muitos dos compositores argentinos deste período eram músicos amadores que tinham que competir com os imigrantes europeus profissionais, nomeadamente italianos.

²² A que, no caso de Espanha, fizemos referência na pág. 15.

²³ Anexo IV.

De entre os compositores argentinos mais conceituados desta época destacam-se Juan Pedro Esnaola (1808 – 1878), Juan Bautista Alberdi (1810 – 1884) e Amancio Alcorta (1805 – 1862). Esnaola, que desenvolveu os seus estudos nos conservatórios de Paris e de Madrid, exibiu um estilo mais heterogéneo, escrevendo música religiosa, bem como peças orquestrais e para piano solo baseadas em danças locais; Alberdi compunha maioritariamente peças de salão e canções; e Alcorta concentrou-se essencialmente em peças para piano, canções a solo ou até mesmo alguma música de igreja em que era notória uma forte influência do compositor italiano Rossini.²⁴

Na produção musical da Argentina nos finais do século XIX surgiram, principalmente em Buenos Aires, um elevado número de peças de salão e de óperas. Para além dos já referidos, outros compositores destes géneros foram Francisco A. Hargreaves (1849 – 1900), que teve a sua ópera *La Gata Blanca* produzida em 1877 e que foi também um dos primeiros a compor peças para piano – *Aires Nacionales* – inspiradas na música tradicional e popular, e Juan Gutiérrez (1840 – 1906), que fundou o Conservatório Nacional de Música em 1880.

Os músicos profissionais da geração seguinte já tiveram um contacto próximo, *in loco*, com os centros de produção musical europeus e, assim, a ópera, opereta, poemas sinfónicos, ballet e peças a solo tornaram-se os géneros predominantes em compositores como Eduardo García Mansilla (1871 – 1930) – que estudou com Rimsky-Korsakov em São Petersburgo –, e Júlio Clérice (1863 – 1908), que escreveu algumas óperas cómicas de sucesso para os teatros parisienses.²⁵

Talvez a melhor expressão para definir o ambiente musical da Argentina na transição do século XIX para o século XX é a de um enorme “*melting pot*” cultural: enquanto alguns compositores, como Juan Bautista Massa (1885 – 1938) e Carlos López Buchardo, utilizam directamente nos seus trabalhos alguns elementos de cariz nacional, outros, como Ugarte, Ficher, ou os irmãos José, José María e Washington Castro, apresentam os seus trabalhos numa expressão mais cosmopolita, através da adopção de algumas técnicas contemporâneas europeias, mas mantendo, em simultâneo, um subjectivo carácter argentino.

Em 1908, em reacção à emergência deste novo fenómeno cultural e artístico, a inauguração do Teatro Colón, em Buenos Aires, tornou-se um forte incentivo à continuação da produção operática. O que, por sua vez, suscitou o surgimento de novos compositores.

²⁴ Ruiz, Irma. (2001) *Argentina: Art Music*. Em Grove Music Online.

²⁵ Echeverría, Néstor. (1959). *El Arte Lírico en la Argentina*. Buenos Aires, Imprima Editores.

Alguns desses compositores de ópera do início do século XX que merecem uma referência são Pascual de Rogatis, um discípulo de Williams, Enrique M. Casella (1891 – 1948), que veio a centrar a sua actividade profissional em Tucumán, Arnaldo d'Espósito (1907 – 1945) e Felipe Boero. A ópera *El Matrero* (1929), de Boero, com *libreto* baseado na tradição folclórica gaúcha, utiliza alguns temas musicais tradicionais como o *pericón* – uma dança folclórica –, sendo considerada por muitos uma ópera de referência da Argentina.²⁶



Ilustração 2 - Teatro Colón, Buenos Aires, Argentina

Durante a década de 30, o movimento nacionalista começou a perder expressão. Juan Carlos Paz, o fundador do Grupo *Renovación* (1929) e da *Agrupación Nueva Musica* (1944), rejeitou o nacionalismo, privilegiando o expressionismo. Revela-se um adepto e praticante das novas correntes musicais passando, por isso, a incorporar técnicas do dodecafonismo e do serialismo integral e muitos dos seus trabalhos resultaram da aplicação destas técnicas, como *Continuidad*, de 1953. Foi, ainda, o autor do importante livro *Introducción a la musica de nuestro tiempo* (1952), que consiste numa exploração aprofundada daquilo que era a música argentina na época. Este compositor deu, assim, um forte contributo, quer como compositor, quer como teórico, no panorama musical da Argentina.

Outro notável músico, que compunha num estilo neoclássico, e cujo trabalho merece uma referência, é Carlos Gustavino (1912 – 2000) cujo trabalho inclui uma série de canções e peças corais como *26 Canciones Populares Argentinas* – que vieram a ser reconhecidas internacionalmente –, trabalhos para

²⁶ Ruiz, Irma. (2001) *Argentina: Art Music*. Em Grove Music Online.

orquestra de câmara ou sinfónica, como a *Sinfonia Argentina*, ou *Três Romances Argentinos*, e uma série de peças para piano solo.

Mais recentemente, o desenvolvimento estilístico de Alberto Ginastera (1916 – 1983), um dos compositores mais influentes da América Latina, revelou-se excepcional. O seu estilo evoluiu de uma clara influência nacionalista, nos anos 30 e 40, (visível nas mais variadas obras do compositor, como *Impresiones de la Puna*, bem como nos bailados *Panambí*, e *Estancia*) para um estilo neoclássico nos anos 50 (*Piano Sonata*, *Variaciones Concertantes*, entre outros). Nos anos 60, começou a utilizar as técnicas do atonalismo e do serialismo, tão em voga na época, e desenvolveu uma preocupação meticulosa com os diferentes timbres (*Cantata para América Mágica*, *Piano Concerto*, *Violín Concerto*, e as óperas *Don Rodrigo*, *Bomarzo* e *Beatrix Cenci*). Em alguns dos seus trabalhos, como *Estudios Sinfónicos* op.35 (1967), o compositor combina texturas seriais e microtonais com estruturas fixas e aleatórias. A sua actividade enquanto director da *Latin American Centre for Advanced Musical Studies*, no Instituto Torcuato di Tella, em Buenos Aires, acabou por se revelar uma grande e preciosa referência para muitos jovens compositores da América Latina.

Em oposição à corrente nacionalista, um número de compositores entre 1940 e 50 aderiu a um estilo abstracto através de uma linguagem serialista neoclássica e pós-Webern como, por exemplo, Roberto Morillo e Roberto Caamaño. Caamaño, professor de canto gregoriano no Instituto de Música Sacra de Buenos Aires, desenvolveu um estilo dissonante neoclássico e serialista em trabalhos instrumentais, bem como em trabalhos religiosos.

Durante os anos 60, assistiu-se ao surgimento de um grupo de talentosos músicos vanguardistas, com vários objectivos e meios, como Tauriello, Alcides Lanza, Davidofsky, Kagel, Armando Krieger e Gandini. Tauriello, por exemplo, que escreveu duas óperas e que durante vários anos dirigiu a orquestra residente do Teatro Colón, nos anos 60 utilizou meios inovadores, como música electrónica e aleatória, na sua obra *Música III* para piano e orquestra.

Entre as grandes capitais Latino Americanas, Buenos Aires possui agora uma intensa actividade musical de enormíssima importância devido aos seus variados teatros, orquestras, associações corais, e às suas boas instituições educacionais vocacionadas para a música. O frequente contacto e intercâmbio com compositores estrangeiros, musicólogos e intérpretes que visitam o país, permitiu aos músicos locais um maior conhecimento daquilo que é a música contemporânea mundial.²⁷

²⁷ Luper, Albert T. (1953). *The Music of Argentina*. Washington DC, Pan American Union.

Dos géneros músico-dramáticos praticados na Argentina durante este período, a ópera foi sem dúvida o mais explorado de todos eles. São também conhecidos outros géneros de trabalhos, como operetas e Zarzuela – por exemplo: *Amalia*, *La Periconca* e *Madame Lynch* –, do compositor argentino Carlos López Buchardo (1881 – 1948), um dos principais e primeiros compositores a trabalhar neste género. Também são de salientar as obras *Los Sobrinos del Capitán Grant*, Zarzuela de Fernández Caballero, composta no ano de 1877, e *Manuelita Rosas*, de Francisco Alonso, de 1941, que, embora de compositores espanhóis, fazem expressa referência a este país da América Latina – a Argentina.

Ópera

Francisco Hargreaves (1849-1900), o primeiro compositor de ópera conhecido de origem argentina, foi responsável por óperas como *La Gatta Bianca*, de 1875, e *Los Estudiantes de Bologna*, de 1887, seguido por Zenón Rolón (1856-1902), autor também de muitas óperas, operetas e Zarzuelas.

Muitos compositores desta geração estrearam os seus trabalhos fora da Argentina. Só se veio a verificar um desenvolvimento na ópera originária deste país aquando da imigração europeia – nomeadamente italiana – nos finais do século XIX, e com a abertura do teatro Colón, em 1908, onde muitas das óperas executadas eram, grande parte das vezes, estreias mundiais.

Algumas das primeiras óperas a abordarem temáticas nacionais foram *Pampa* (1897), de Arturo Berutti, baseada na vida de Juan Moreira, e *Yupanki* (1899), baseada na vida do guerreiro Inca Manqu Inka Yupanki. Também notáveis neste género foram *Tucumán* (1918), de Filipe Boero, sobre a batalha de Tucumán, e *El Matrero* (1929)²⁸. Considerado por muitos a ópera de excelência da Argentina, *El Matrero*, com libreto baseado na tradição folclórica gaúcha, incorpora também melodias tradicionais argentinas, bem como danças tradicionais gaúchas.

O dramaturgo espanhol Federico García Lorca também serviu de inspiração às mais diversas óperas argentinas. As suas peças *La Zapateta Prodigiosa* e *Bodas de Sangre* serviram de base às óperas de Juan José Castro, enquanto a ópera *Ainadamar* (2013), de Osvaldo Golijov, é baseada na história da vida do dramaturgo.²⁹

²⁸ No Anexo III listam-se algumas das principais obras argentinas deste género.

²⁹ Echeverría, Néstor. (1979). *El Arte Lírico en la Argentina*. Buenos Aires. Imprima Editores.

Ástor Piazzolla e a Ópera-Tango Maria de Buenos Aires

Ástor Piazzolla³⁰, compositor argentino e bandoneonista, depois de muitos anos a tocar em bares na Argentina, decide investir na sua formação musical e tem aulas de harmonia e de música erudita, em Paris, com a professora e directora de orquestra Nadia Boulanger. De regresso à Argentina, redireccionou o seu trabalho para aquela que é a música nacional – o Tango –, que veio a transformar e a rearranjar, através da incorporação de ritmos e dissonâncias harmónicas derivadas do jazz e da música orquestral. O trabalho que veio a desenvolver, mais tarde, com o *Quinteto Tango Nuevo*, depois de 1976, revelou-se bastante controverso, ofendendo muitos adeptos do Tango tradicional pelo seu sofisticado radicalismo. Entre as suas peças, muitas delas mais pequenas, a ópera-tango *Maria de Buenos Aires* é considerada um dos seus trabalhos mais ambiciosos.

Com libreto de Horácio Ferrer, *Maria de Buenos Aires* é uma ópera-tango cujo enredo surreal se centra numa prostituta de Buenos Aires, Argentina, sendo a primeira parte da obra sobre a sua vida e a segunda parte já depois da sua morte. Os personagens incluem María, (e depois da morte, o espírito de María), um cantor de *payadas*, vários membros do submundo argentino, um narrador – que é também uma espécie de duende –, várias marionetas sob o controlo deste, e um circo de psicanalistas.

Contam a história da mal-aventurada Maria, nascida “num dia em que Deus estava bêbado”, nos subúrbios pobres de Buenos Aires, que se muda para o centro da cidade, onde é seduzida pelo tango e se torna prostituta. Ladrões e os proprietários do bordel envolvem-se num conflito de que resulta a sua morte. Maria é condenada a viver no inferno - materializado na própria cidade de Buenos Aires – por toda a eternidade. Diz a lenda que, ainda hoje, o seu espírito vagueia pela cidade. No entanto, ela recupera a sua condição virginal mas, engravidada pelas palavras mágicas do poeta-duende e enfeitçada, dá à luz Maria que se vem a revelar ser ela própria.³¹

Muitos elementos do libreto sugerem um paralelismo entre *María de Buenos Aires* e Maria, mãe de Jesus, ou até o próprio Jesus Cristo.

Esta obra não se trata de uma ópera tradicional tendo em conta que os números de dança não são de ballet, mas sim de tango. Daí o termo criado para designar esta obra: ópera-tango.

A música assenta sob a estética do novo tango, pela qual este compositor é conhecido. A ideia original da história foi criada por Egle Martin, a paixão de Piazzolla na altura que, no entanto, era casada com

³⁰ Um breve apontamento biográfico encontra-se no Anexo V.

³¹ *María de Buenos Aires* em Wikipédia. Acedido em jul.23, 2013.

URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADa_de_Buenos_Aires

Eduardo “Lalo” Palacios. O papel de María fora inicialmente atribuído a Martin, mas enquanto Piazzolla ainda compunha a obra, terminaram a relação que mantinham depois de este ter pedido a mão de Martin ao seu marido, no Natal de 1967. Mais tarde Piazzolla conhece a cantora *folk* Amelita Baltar, no clube “*Nuestro Tiempo*” em Buenos Aires, e a sua beleza e presença em palco tornam-na ideal para o papel de María.

A obra foi escrita para três vocalistas sendo que um deles, o narrador, ao invés de cantar, fala. Para a orquestração Piazzolla aumenta o seu quinteto habitual de trabalho: Piazzolla (bandoneón), Antonio Agri (violino), Jamie “*El Russo*” Gosis (piano), Oscar Lopéz Ruiz (guitarra), Enrique “*Kicho*” Diaz (baixo) com viola, violoncelo, flauta, percussão, vibrafone, xilofone e outra guitarra. *María de Buenos Aires* é interpretada com dançarinos, para além dos músicos.

Tal como referimos no caso da *Zarzuela*, que só adquiriu a sua verdadeira identidade ao incorporar nos elementos estilísticos clássicos, e académicos, aspectos tradicionais e folclóricos da cultura local, também é, no caso da Argentina, esse o modo pelo qual o universo lírico argentino surge adquire uma identidade. Por outras palavras, o que a torna *castiza*.

Problemáticas Interpretativas

O termo “castiço”, ou em espanhol *castizo*, significa “puro”, ou “genuíno”. A partir deste significado, o termo veio a evoluir para outras designações como por exemplo em referência a qualquer coisa típica de uma determinada área em concreto. Em Madrid, *castizo* é utilizado referente aos costumes, à música, e ao discurso típico da população madrilenha utilizado por volta dos finais do século XIX. Muitas das Zarzuelas passam-se num ambiente castiço, como *La Verbena de la Paloma*.

Normalmente associamos ao castiço objectos típicos espanhóis, como os xailes e os leques, que tanto associamos a esta cultura.

A expressão do *castizo* está intimamente relacionada com o *Costumbrismo*, representado inicialmente na literatura por autores como Ramon de la Cruz (autor de sainetes como *Manolo*) ou, já no século XIX, Ramón de Mesonero Romanos.

O *Costumbrismo* é um movimento artístico e uma tendência que se desenvolve em Espanha nos meados do século XVIII, que tem como objectivo representar os costumes e as características de uma sociedade através de qualquer forma de manifestação artística.

O *Costumbrismo* (do espanhol *costumbres*, que significa costumes) é a interpretação através de uma forma de expressão artística, quer seja literária, pictórica, ou até mesmo musical, da vida quotidiana local, maneirismos e costumes, principalmente no cenário latino-americano e particularmente no século XIX. O *Costumbrismo* está relacionado quer com o Realismo como com o Romantismo, partilhando do interesse romântico na expressão contra a representação mais simples, assim como o romântico e realista interesse na precisa representação de épocas particulares e lugares, ao invés da humanidade em abstracto.

É muitas vezes satírico e até moralista, mas ao contrário do realismo este geralmente não implica nenhuma análise em particular da sociedade que representa.

Em Espanha o *Costumbrismo* surge pela necessidade de testemunhar as mudanças que ocorriam na época, como nos descreve Lee Fontanella no seu artigo *The fashion and styles of Spain's costumbrismo*³²:

I am convinced that costumbrismo cannot be fully defined or understood except within an unusually broad perspective which includes political and economic interpretations. Costumbrismo is surely not understandable mainly as an esthetic phenomenon, although some literature is best understood that way, and although some critics have in fact tried to appreciate costumbrismo that way, probably to its ultimate detriment.

My title suggests that there is more than one sort of costumbrismo. I use the word "fashion" to mean the general preference for, and acceptability of, this genre of literature. In Spain, as well as in several other Western-world countries, the fashion of costumbrismo runs mostly from the seventeenth through the nineteenth centuries, inclusively. That is, during these centuries, costumbrismo is a reasonably prestigious literary genre. Many of the literary names we think of in relation to these times were cultivators of costumbrismo; indeed, they made their mark in that area. On the other hand, we probably would not - could not - say that costumbrismo persists as a fashion during the greater part of our century. Why not? A bifaceted explanation itself helps to define costumbrismo: first, one conviction under lying the most ideologically progressivist, vociferous costumbrismo is that through it, customs will be corrected and society will thus be bettered; which supposes in turn that something is inherently wrong on the social level, and that the costumbrista is able - and has the right - to correct those ills. But until now - at least until the mid-twentieth century, approximately- this century had left relatively little place for the openly personal, sententious voice that characterizes traditional costumbrismo. Second, the less progressivist, intentionally static costumbrismo tends to suffer the fate of all tightly synthetical modes: they break down, because they cannot endure as shakeable entities forever.

Para além disso, os escritores *costumbristas* de origem espanhola, numa tentativa de analisar a sociedade, colocavam-se à margem social para fazerem observações de forma mais imparcial e crítica. Por tal motivo, muitos dos *costumbristas* escondiam as suas verdadeiras entidades por detrás de pseudónimos com que assinavam as suas obras. Serafín Estébanez Calderón, Mariano José de Larra e Ramón de Mesonero Romanos foram os *costumbristas* de maior destaque.

³² Fontanella, Lee. (1982). *The Fashion and Styles of Spain's Costumbrismo*. Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, Vol.6, No.2 (Invierno 1982), pp. 175-189. URL: <http://www.jstor.org/stable/27762159>.

O *Costumbrismo* pode ser encontrado em qualquer uma das artes visuais ou literárias. Inicialmente encontrado em pequenos ensaios e mais tarde em novelas, o *Costumbrismo* está frequentemente presente nas Zarzuelas do século XIX, principalmente nas do género chico, como é o caso de *La Gran Vía*.

No que diz respeito a este género musical, aquilo a que chamamos de castiço, também designado por “salero”, manifesta-se nas mais diversas componentes, tornando assim este género musical tão nacionalista. Desde os cenários e os ambientes onde são passadas as Zarzuelas, que pretendem retratar na maioria das vezes o quotidiano madrilenho, ao guarda-roupa dos personagens, tipicamente espanhol, até mesmo na música e no texto encontramos elementos que reforçam este conceito tão nacional.³³



Ilustração 4 - Cena de Zarzuela onde podemos observar alguns dos elementos castiços relativos à cultura espanhola

³³ *Costumbrismo* em Wikipédia. Acedido em jul.23, 2013. URL: <http://es.wikipedia.org/wiki/Costumbrismo>

Antes de interpretarmos um personagem, seja qual for o género músico-dramático em questão (Zarzuela, ópera, opereta, entre outros), há uma série de aspectos que o cantor deve considerar para a preparação deste, nomeadamente e em primeiro lugar, a definição do personagem: a sua “arquitectura interna”, quais as suas motivações, análise do personagem, como pode aplicar os seus recursos técnicos à prática interpretativa, como pode utilizar a sua voz em função das emoções, e que recursos poderá utilizar de modo a estabelecer uma continuidade entre o personagem falado e o personagem musical.

Após estas questões relativas à compreensão e análise crítica das peculiaridades do personagem e do contexto em questão, segue-se a proposta para a recriação do personagem, e por fim, a recriação do personagem através do uso de técnicas físicas, vocais e psicológicas.

Assim, numa tentativa de dar resposta a estas questões e mostrando a forma como se reflectem nas minhas interpretações enquanto cantora das árias de Zarzuela e de *operita*-tango que irei apresentar no recital, segue-se uma pequena contextualização e análise destas, bem como algumas das minhas opções a nível interpretativo.

Canción de la Paloma – El Barberillo de Lavapiés – Francisco Asenjo Barbieri

Sinopse

A acção decorre em Lavapiés, um conhecido bairro da baixa de Madrid, durante o reinado de Carlos III (1759-88). Trata-se de uma história de intriga política, centrada na personagem da *Marquesita*, e a ajuda que ela recebe do barbeiro Lamparilla, o *barberillo* do título da obra. O seu amor por D. Luís de Haro contrasta com o facto de o *barberillo* galantear uma costureira de seu nome Paloma, tendo a narrativa uma série de componentes sérias, cómicas e satíricas em iguais proporções.

Acto I: Pardo, Lavapiés, Madrid, durante o festival de S. Eugénio.

Uma multidão formada por vendedores de rua, jovens casais e estudantes, junta-se para celebrar a festa. Lamparilla, um dentista-barbeiro local, entretém-nos com a história da sua carreira antes de criticar o governo da altura. Há uma crise e o chefe ministro Grimaldi ordena policiamento nocturno e luzes de rua fortes para evitar problemas. Paloma, outra figura popular, chega com uma canção (*Como Nací en la Calle de la Paloma*). Lamparilla está apaixonado por ela, mas ela apenas o provoca e seduz, entretendo-se assim com a situação. Don Juan de Peralta e Estrella, Marquesa de Bierza, aparecem disfarçados. Eles planeiam a queda de Grimaldi em prol do conde Floridablanca, mas antes de eles se conseguirem juntar com os seus companheiros, o noivo da marquesa - D. Luís de Haro - aparece. Ele espera o pior, mas como é sobrinho de Grimaldi, a Marquesa não lhe pode contar o que ela e D. Juan estão a planear. (Trio: *La Mujer que Quiere a un Hombre*).

A Marquesa e D. Juan entram numa pousada disfarçados de um grupo de estudantes, mas D. Luís, muito desconfiado, decide investigar avizinhandose um duelo. A Marquesa sai do esconderijo para pedir ajuda à sua costureira e confidente Paloma. Ela explica-lhe a delicada situação política pedindo-lhe para a levar à festa como se tratando de uma prima, e pede juntamente com Lamparilla, para que a leve em segurança. (Trio: *Por No Sé Qué Aventurilla*). D. Luís aproxima-se, mas a Marquesa não é descoberta, pois Lamparilla oferece-lhe o seu braço e leva-a para a casa do outro lado da rua. Os guardas entram pouco depois e cercam a pousada, mas Lamparilla engana D. Luís organizando uma distração. D. Luís encontra o comandante de D. Pedro que lhe conta a conspiração envolvendo a sua noiva. À medida que a multidão se junta, o guarda

prepara-se para prender os conspiradores sem dar muito nas vistas. Eles acabam por ter um prisioneiro, mas à medida que as cortinas se vão fechando, a única cara que se vê é a de Lamparilla.

Acto 2. Numa pequena praça em frente da barbearia de Lamparilla.

Os guardas continuam as suas patrulhas nocturnas enquanto os clientes de Lamparilla queixam-se sobre o que lhes aconteceu nas mãos dos seus assistentes durante a sua ausência. (Coro: *Aquí Está La Ronda*). Lamparilla reaparece, para contentamento de todos. (Cena: *Por Salvar...Yo No Sé Como*). Ele diz ter sido preso por roubar as novas luzes de rua, mas a verdade é que a Marquesa subornara o guarda com a finalidade de este o libertar. Esta volta a pedir a Paloma para persuadir Lamparilla para este se juntar à conspiração, oferecendo-se até para pagar o seu casamento, mas Paloma – grata pela Marquesa ter acompanhado a sua mãe nos seus últimos dias de vida – recusa a oferta. Em todo o caso, o objectivo da conspiração é pacífico - forçar o Grimaldo a aceitar um encontro entre o rei e Floridablanca para que este lhe possa explicar as suas ideias de mudança. A Marquesa pede a Lamparilla que suborne algumas pessoas para partirem as luzes da rua e distraírem os guardas enquanto a acção decorre. D. Luís aparece, mas a Marquesa proíbe-o de a ver durante quatro dias antes de se juntar aos conspiradores na casa ao lado da barbearia. Contrariado, ele aceita (Dueto: *En Una Casa Solariega*) mas depois volta para a casa disfarçado com seis conspiradores.

Paloma chama Lamparilla, e após um dueto com duplo significado (Dueto: *Una Mujer Que Quiere Ver Un Barbero*) ela entra na loja, e explica mais do seu plano. Entretanto D. Luís regressa discretamente encontrando-se com D. Pedro e os seus guardas. Eles permanecem vigiando a casa da Marquesa e aguardam a altura para entrarem e capturarem os conspiradores. D. Luís tenta intervir pela sua noiva de forma a não a capturarem também, mas D. Pedro ordena que sejam todos capturados. À medida que as pessoas subornadas começam a causar os distúrbios, como o combinado, Lamparilla começa uma canção para evitar qualquer suspeita. (*En El Timpo De Marte*). Os guardas preparam-se para entrar na casa, mas nesta altura a Marquesa e os seus amigos já teriam escapado através de um buraco na parede. O acto termina com a saída dos guardas da casa da Marquesa, divididos entre travar os motins da rua ou perseguirem os conspiradores.

Acto 3. No quarto da Paloma, na rua de Toledo.

As empregadas da Paloma cantam enquanto costuram algumas saias (*Parajito Que Estás Entre Faldas*). Paloma tem estado fechada em sua casa desde que a conspiração falhou, estando impossibilitada de trabalhar para os seus clientes. Apesar disso, ela mantém em segredo o plano para ajudar a Marquesa e D. Luís a escaparem da cidade vestidos de “majos”. Quando a Marquesa aparece vestida de “maja”, Paloma dá-lhe conselhos sobre a forma de esta se comportar. (Duetto: *Aquí Estoy Ya Vestida*). D. Luís aparece com Lamparilla, e todos se preparam para partir para o campo (Quarteto: *Las Caleseras de Lavapiés*). De seguida ouvem-se passos e o quarteto dirige-se para o quarto de Paloma antes que D. Pedro e os seus guardas apareçam em cena. Momentos mais tarde, os dois aristocratas e Paloma são capturados. Lamparilla (que fugira pelo telhado) entra triunfantemente com boas notícias – Floridablanca encontrou-se com o rei e foi-lhe atribuído o cargo de ministro. D. Luís, sobrinho de Grimaldi, tem que se exilar. A Marquesa mantém a fé no seu noivo e vai com ele. Lamparilla e Paloma juram amor eterno enquanto a Zarzuela termina em alegria.

Contextualização da ária na Zarzuela: Canción de la Paloma

Paloma é uma jovem costureira, do bairro madrilenho de Lavapiés. É a apaixonada de Lamparilla, o personagem que dá nome à obra, embora esta inicialmente o veja apenas como uma brincadeira, divertindo-se com provocações e jogos de sedução, esta acaba por se render ao seu amor. Paloma canta esta ária na primeira vez que surge em cena, trata-se de uma apresentação da personagem onde esta brinca fazendo um trocadilho entre o seu nome Paloma e o seu significado em espanhol, “pomba”.

Paloma:

*Como nací en la calle de la Paloma,
ese nombre me dieron de niña en broma. Y
como vuelo alegre de calle en calle, el
nombre de Paloma siguen hoy dándome.
Aunque no tengo el cuello tornasolado, siempre
está mi cabello limpio y rizado. Y aunque mi
pobre cuerpo no tiene pluma, siempre está
fresco y blanco como la espuma. En lo
limpita Paloma soy, y salto y brinco por
donde voy, y a mi nombre de Paloma
siempre fiel, ni tengo garras, ni tengo
garras, ni tengo garras, ni tengo hiel.
Como está mi ventana cerca del cielo, y por él
las palomas tienden el vuelo, cuando veo en
mis vidrios que el alba asoma,
tender quisiera el vuelo cual las palomas Pero
al ver que las venden en el mercado, y que las
pobres mueren en estofado, digo mitad en
serio mitad en broma, "hay sus inconvenientes
en ser paloma." En lo que arrullo Paloma soy,
que siempre canto por donde voy; y a
mi nombre de Paloma siempre fiel,
busco un palomo, busco un palomo,
busco un palomo, ¿quién será él?³⁴*

³⁴ Weber, Christopher. (1998). Zarzuela.net: *El Barberillo de Lavapiés*. Acedido em ago. 6, 2013.
URL: <http://zarzuela.net/syn/barberil.htm>

Questões Interpretativas

Contrariamente aos recitativos, as árias no contexto operático ou nas Zarzuelas, como neste caso, tratam-se de momentos mais musicais constituindo, na maioria das vezes, momentos de paragem em que o plano emocional se sobrepõe ao enredo dramático da obra em questão, não apresentando assim, esta ária em particular, grandes desenvolvimentos para o enredo desta.

Nesta ária, como já referido, a personagem faz a sua apresentação em tom jocoso a primeira vez que esta aparece em cena. Paloma parece tratar-se de uma personagem jovem, bem-humorada e apaixonada, como tal esta ária em particular deve ser interpretada por uma voz leve, reflectindo a sua jovialidade, e como se de uma brincadeira se tratasse.

Tango de la Menegilda – La Gran Vía – Federico Chueca e Joaquín Valverde

Sinopse

La Gran Vía, revista lírico-cômica num acto (título original e completo da obra) trata-se de uma Zarzuela num acto e cinco cenas com música dos maestros Federico Chueca e Joaquín Valverde e libreto de Felipe Pérez e González, estreada no Teatro Felipe de Madrid a 2 de Julho de 1886. Alcançou tanta fama que tiveram que ser trocadas algumas das suas cenas, uma vez tratar-se de uma revista de actualidades, tendo esta que se adaptar às reformas da época. Assim surgiram mais tarde novas cenas como “*En La Calle De Alcalá*” e “*El Bazar De Juguetes*”.

Esta obra é considerada o apogeu do género chico onde se expõe com bom humor e sentido satírico as preocupações sociais e políticas do momento.

Personagens

- *Caballero de Gracia*- uma das ruas de Madrid
- *La Menegilda*- criada chulesca
- *Paseante en Corte*- visitante de Doña Municipalidad
- *Doña Virtudes*- patroa e mulher de grande carácter
- *Comadrón*- encarrgado do parto de Doña Municipalidad
- *Los Ratas*- três simpáticos ladrões
- *Los Marineritos*- grupo de rapazes que vão às regatas
- *Las Calles y Plazas*- que se queixam do trato de Doña Municipalidad
- *La Gomosa y el Sietemesino*- casal extravagante que vai desfrutar da patinagem *El Elíseo*, popular baile madrilenio

Primeira cena

A acção começa no quarto da Doña Municipalidad, na qual se juntam todas as ruas e praças de Madrid para assistirem ao nascimento da denominada Gran Vía. Junto a elas encontra-se o Paseante en Cortes que se dedica a contemplar a forma como decorrem as coisas. Surge depois em cena o Caballero García, pretendendo juntar-se a essa nova rua, criando grande agitação. Tudo termina com o Comadrón a anunciar que está para breve o parto de Doña Municipalidad, e Paseante propõe a Caballero darem um passeio por Madrid, com a finalidade de contemplarem todas as alterações.

Segunda cena

Nos arredores de Madrid, o Caballero e o Paseante comentam o estado em que se encontra a política, quando surge Menegilda que trata de seduzi-los com toda a sua astúcia sendo esta logo contestada por Doña Virtudes, a sua patroa, dando origem a uma pequena briga. Tudo isto termina com o aparecimento do amante de Menegilda, um soldado com mau feitio. Entra o Barrio de la Prosperidad, pedindo esmola, depois o Barrio Pacífico, procurando lutas, e por fim o Barrio de las Injurias, blasfemando. Ao pouco vão surgindo os Ratas, orgulhosos do seu ofício, tendo estes escapado das armadilhas da autoridade.

Terceira cena

Na Porta do Sol, encontram-se com Doña Sinceridad, encarregada dos filhos que vão ao congresso dos deputados, e contemplam as pessoas que comentam e se questionam de onde irão de verão e com um soldado que reclama constantemente. Passado um tempo ouvem alguém lamentar-se dos seus problemas apercebendo-se que é a fonte dali, queixando-se que com as novas reformas a irão remover de forma a abrir caminho para um novo eléctrico. Entretanto surge um homem do campo que fica a falar com eles, aproveitando para roubar Caballero, e enquanto estes procuram os guardas, surgem os marinheiros que cantam alegremente o seu gosto pelo mar.

Quarta cena

Encontram-se o Elíseo madrileño, um reconhecido salão de baile popular. Fora do baile discutem o Tío Jindama e a Lúdia, duas populares revistas taurinas, sobre os toureiros, e surgem a Gomosa e o Sietemesino, exibindo os seus dotes de patinagem. O Caballero e o Paseante decidem parar no baile no seu caminho para o teatro, e contemplam o Elíseo personificado, o qual lhes mostra as virtudes do baile. Assim que este termina, entra a correr o Comadrón, anunciando que o nascimento da Gran Vía está para breve.

Quinta cena

Todos celebram o nascimento da Gran Vía, cantando e dançando, enquanto se oferece uma visão futurista desta.

Ária Tango de La Menegilda

La Menegilda

¡Pobre chica, la que tiene que servir! Más valiera que se llegase a morir; porque si es que no sabe por las mañanas brujulear, aunque mil años viva, su paradero es el hospital. Cuando yo vine aquí lo primero que al pelo aprendí, fue a fregar, a barrer, a guisar, a planchar y a coser; pero viendo que estas cosas no me hacían prosperar, consulté con mi conciencia y al punto me dijo "Aprende a sisar." "Aprende a sisar, aprende a sisar." Salí tan mañosa, que al cabo de un año tenía seis traies de seda y satén. A nada que ustedes discurren un poco, ya saben o al menos, ya se han figurao de dónde saldría para ello el parné. Yo iba sola por la mañana a comprar y

*me daban seis duros para pagar: y de
sesenta reales gastaba treinta, o un
poco más, y lo que me sobraba me lo
guardaba un melitar. Yo no sé como
fue que un domingo después de comer.*

*Yo no sé que pasó,
que mi ama a la calle me echó;
pero al darme el señorito la
cartilla y el parné me decía por lo bajo:
"Te espero en tal parte tomando café."*

*"Tomando café, tomando café." Después
de este lance serví a un boticario, serví a
una señora que estaba muy mal; me vine a
esa casa y aquí estoy al pelo, pues sirvo a
un abuelo que el pobre está lelo
y yo soy el ama, y punto final³⁵*

Contextualização da Ária na Zarzuela e Questões Interpretativas

Esta ária é cantada pela personagem Menegilda na primeira vez que esta surge em cena. Visto esta tratar-se de uma criada metida, pretenciosa, o compositor faz questão de no início da ária referir que esta deve ser cantada com um “acento chulesco”, ou seja, de certa forma arrogante, queixando-se daquele que é o seu trabalho (“¡Pobre chica (...) su paradero es el hospital”). Menegilda, de seguida, fala orgulhosamente das suas artimanhas e da forma como engana os seus patrões, esta parte deverá ser interpretada como uma descrição que ela faz dos seus estratagemas, como que se os estivesse a explicar ao público. Por fim, conta como terminou um destes seus esquemas e fala do seu percurso até ao seu actual trabalho, em casa da Doña Virtudes.

³⁵ *La Gran Vía* em Wikipédia. Acedido em ago.6, 2013. URL: http://es.wikipedia.org/wiki/La_Gran_V%C3%ADa

La Tarántula – La Tempranica – Gerónimo Giménez

La Tempranica é uma Zarzuela em um acto, dividida em três cenas, em prosa, com música de Gerónimo Giménez e libreto de Julián Romea. Esta obra foi estreada no Teatro de la Zarzuela, em Madrid, a 19 de Setembro de 1900.

A acção da obra decorre no ano de 1890, nas proximidades da serra de granadina. Os personagens, com a sua expressiva linguagem popular, conferem à acção uma graça especial que decorre de forma simples mesmo nos momentos mais dramáticos da obra. O meio em que os personagens vivem e se movimentam encaixa perfeitamente com a acção e época da obra. Os sentimentos: amor, ciúmes e os desenganos, que têm um papel principal nela, são abordados de um ponto de vista perfeitamente humano.

Sinopse

Don Luis, o protagonista, chega à fazenda após uma partida de caça rodeado dos seus amigos, todos comentam e fazem planos para a caçada do dia seguinte. Entre eles, *mister* James, um inglês, dá o ar de sua graça intercalando o seu idioma com o dos restantes. O seu desejo em ouvir canções típicas faz com que outro personagem, Curro, vá em busca de Grabié, um rapazinho que habita uma forja perto dali e que, casualmente, passava a cantarolar naquela zona. Don Luis reconhece o rapaz que, ingenuamente, começa a falar diante dos seus amigos do carinho que ele, a sua família e em particular a sua irmã María, conhecida por Tempranica, têm por ele. Embora Don Luis queira evitar que o rapaz continue a falar, este continua a relatar o sofrimento da sua irmã, há tempos atrás, por causa da partida de Don Luis. Esta conversa desperta a curiosidade do grupo que, entre brincadeiras e risos, que a história seja relatada. O protagonista trata de desviar a conversa, pedindo a Grabié que cante. O rapaz, animado por todos, entoa com graça inigualável: *La Tarántula É Un Bicho Mu Malo*.

Don Luis, depois de pedir a Grabié que não fale à sua irmã da sua presença na fazenda, não tem outro remédio senão contar a sua história perante todos. Don Luis fala da sua queda aparatosa de um cavalo ao atravessar um desfiladeiro na serra, e de como, quando acordou ligeiramente ferido, se encontrou numa pequena cabana, rodeado de gente desconhecida que tomavam conta dele. Segue explicando como María la Tempranica, jovem cigana de dezoito anos de idade, o ajudou e cuidou dele durante a sua convalescença. Durante os dias que ele permaneceu ali, foi nascendo nela um amor e uma veneração únicos. Aquilo que fora apenas um passatempo para Don Luis, teria sido mais do que isso

para a jovem María, que, aquando da sua partida, chorou implorando que Don Luis a levasse com ele.

Entretanto Grabié, esquecendo o que prometera a Don Luis, fala à sua irmã do encontro que tivera na fazenda. Esta, que já tinha conseguido ultrapassar o sofrimento do amor não correspondido por Don Luis com outro jovem cigano, Miguel, sente renascer o seu amor por ele, e faz questão de voltar a vê-lo “*Yo no zé al verte; que m'ha pazao; que toíta el arma; zé m'ha alegrao*”. Luis, casado já e totalmente recuperado, tenta convence-la da inutilidade da sua insistência “*Calma, calma, Tempranica; y escucha, por favor; los consejos leales; que voy a darte yo*”.

A segunda parte da obra passa-se num acampamento cigano, no alto da serra, e baseia-se mais na figura de Miguel, um jovem trabalhador que quer casar com María.

Prepara-se uma grande festa para celebrar a boda de Miguel e María quando Don Luis e o seu grupo surgem em cena mostrando a *mister* James a beleza e o aspecto do campo andaluz. Miguel feliz, e desconhecendo a situação, convida-os a juntarem-se à sua alegria. Maria vê na presença de Don Luis, um desejo de este em estar com ela “*Ese hombre me quiere! Por verme ha venío!*”, e algo se revela no seu interior ao ponto de cometer uma loucura e abandonar Miguel. Grabié surge e desfaz o enredo, revelando que Don Luis é conde e que está casado. María volta a sofrer o tormento do engano e dos ciúmes.

Desesperada, arrasta o seu irmão a Granada, onde vive Don Luis e onde se desenvolve a terceira cena da obra. Alí, observando a mulher deste e o seu filho de ambos, ainda pequeno, que dorme profundamente, María volta a sí ao pensar em Miguel, bom jovem, honrado e da sua classe, e volta para a sua casa magoada mas decidida a ser feliz “*Tempranica me yaman; quiza lo sea; no pa las alegrías; sí pa las penas!*”.

Ária La Tarántula É un Bicho Mú Malo

Grabie

*La tarántula é un bicho mú malo;
No se mata con piera ni palo;
Que juye y se mete por tós los rincones
Y son mú malinas sus picazonas.
¡Ay mare!, no zé que tengo
Que ayé pazé por la era
Y ha principiaito a entrarme
Er má de la temblaera.
Zerá q'a mí me ha picáo
La tarántula dañina
Y estoy toitico enfermáo.
Por su sangre tan endina.
¡Te coman los mengues
Mardita la araña
Que tié en la barriga
Pintá una guitarra!
Bailando se cura tan jondo doló.
¡Ay! ¡Mal haya la araña que a mí me picó!*

*No le temo á los rayos ni balas
Ni le temo á otra cosa más mala
Que me hizo mi pare;
Más guapo que er gayo
Pero á ese bichito lo parta un rayo.
¡Ay mare! yo estoy malito.
Me está entrando unos suores
Que me han dejaito seco Y comío de picores.
Zerá que á mí me ha picáo
La tarántula dañina,
Por eso me he quedao
Más dergao que una sardina.*

*¡Te coman los mengues,
Mardita la araña
Que tié la barriga
Pintá una guitarra!
Bailando se cura tan jondo doló.
¡Ay! ¡Mal haya la araña que a mí me picó!*³⁶

Contextualização da Ária na Zarzuela e Questões Interpretativas

Esta ária surge na primeira intervenção do personagem Grabié. Ele canta-a como sendo uma das canções que costumava cantarolar nos arredores da fazenda de forma de entreter os amigos de Don Luis. É uma ária de pouca relevância no que diz respeito ao desenvolvimento da obra. Grabié entende-se que é um rapaz jovem de uma classe menos abastada, pelos termos mais populares e pela linguagem pouco cuidada utilizada na canção, que contribui também para esse lado mais castiço da obra. Esta ária deverá ser cantada de forma leve, quase de forma falada (*parlato*), em jeito de “trava-línguas” ou canção infantil.

³⁶ Álvarez, Diego Emilio Fernández.. (2007). *La Tempranica* em lazarzuela.webcindario.com. Acedido em ago.7, 2013. URL: http://lazarzuela.webcindario.com/RES/r_tempranica.htm

Que Té Importa Que No Venga – Los Claveles – José Serrano

Los Claveles é uma Zarzuela num acto dividida em três cenas, com libreto de Luis Fernandez de Sevilla e Anselmo C. Carreño, com música do maestro José Serrano. Esta obra foi estreada, com grande êxito, no Teatro Fontalba de Madrid, a 6 de Abril de 1929.

Sinopse

O argumento desta obra baseia-se numa dupla história de amor. A principal é a de Rosa, uma jovem e bonita empregada da fábrica de perfumes “*Los Claveles*”, em Madrid. Perfeitamente consciente do seu encanto e do fascínio que exerce sobre os homens, brinca constantemente com o coração dos seus apaixonados. Entre eles encontra-se Fernando, um charmoso trabalhador da fábrica, que não se mostra disposto a que Rosa brinque também com os seus sentimentos. Ao tomar conhecimento, através de uma colega de Rosa, que esta pretende brincar com ele e com os seus sentimentos, como costuma fazer com todos, Fernando toma a decisão de adoptar uma atitude de frieza e de desprezo para com Rosa, o que acaba por despertar a sua atenção. Deste modo, o que Rosa pretendia que fosse, como sempre, um jogo de manipulação, acaba por se tornar em martírio e desespero. Ao ver que o galã a desprezava, é quando esta se apercebe que está completamente apaixonada por ele, mas Fernando mantém-se firme na sua posição. Numa determinada altura em que Fernando vê-se num esquema que Rosa preparara, esta acaba por ser desprezada por ele, que a deixa sozinha e sai pelo braço de outra mulher tão bonita quanto ela. Esta mulher não é nada mais do que uma irmã de Fernando, mas como Rosa desconhece esse pormenor acaba por ser invadida por incontroláveis ciúmes dizendo que Fernando há-de ser dela, mesmo que isso lhe custe a vida. A bela trabalhadora acaba por confessar a Fernando o seu sincero amor oferecendo-lhe abertamente o seu coração. Quando Fernando se convence da sinceridade e dos sentimentos de Rosa, e que a rapariga já está curada da sua insuportável vaidade, aceita o amor que lhe oferece e casa com ela.

A outra história paralela refere-se ao amor do casal cómico Jacinta e Goro, encoberto pela senhora Remédios, mãe do rapaz. Quando Goro anuncia ao seu pai, Evaristo, que pretende casar-se com Jacinta, este proíbe-o estritamente de o fazer, alegando que Jacinta é sua filha e de outra mulher que não a senhora Remédios, e portanto, irmã de Goro. Dado o forte carácter da sua esposa e temendo as suas represálias, Evaristo pede a Goro que não conte nada à sua mãe, mas quando o rapaz num acto de desespero comunica à mãe que, por razões que deve ocultar, não se pode casar com Jacinta, a senhora Remédios acaba por saber a verdade e, esclarece-o de que, mesmo que Jacinta fosse filha de

Evaristo, não seria impedimento para a boda porque quem não era filho de Evaristo era ele, Goro, sendo filho da senhora Remédios com outro homem que vivera actualmente em Barcelona. Perante esta nova situação, Jacinta e Goro casam-se, e Evaristo e a senhora Remédios aceitam, sem questionar, a infidelidade de um para com o outro.

Romanza Qué Te Importa Que No Venga?

Rosa

*¿Qué te importa que no venga? me
aconseja el pensamiento.
Y aunque no quiero escuchar lo
que dice la razón, no me deja el
corazón marchar.*

*Si no sé por qué lo espero
si es tan solo por reírme,
como no me puedo ir ¿y
por qué en vez de reír
pienso que voy a morirme?*

*¿Quién me había de decir
que en el fuego de un querer
mi ventura había de morir?
¡Ay, Virgen santa, querida,
consuela tú mis dolores o
acabará con mi vida el mal
de mis amores!*

*Que amor nacido entre burlas
pronto se sabe vengar, burlas y
risas que hacen llorar.
¡Maldito sea mi sino!
¡Maldita sea mi suerte! ¿Por*

*qué te vi en mi camino y
llegué a quererte?
¡Si pudiera yo tener, corazón y voluntad
para al fin poderte aborrecer!
Viendo venir a Fernando.
¡Al fin!
¡Maldito sea mi sino! ¡Maldita
sea mi suerte! ¿Por qué te vi
en mi camino y llegué a
quererte?³⁷*

Contextualização da Ária na Zarzuela e Questões Interpretativas

Esta ária situa-se na segunda cena, quando Rosa se apercebe que está apaixonada por Fernando, embora este a despreze e a trate de forma fria e indiferente. Trata-se de uma ária com um carácter mais sério do que as árias já abordadas, e é considerado como um dos momentos de maior carga emocional no repertório de Zarzuela. Nesta ária Rosa lamenta a sua sorte - aquilo que ela julgava ser mais uma das suas brincadeiras, acabara por se tornar um dos seus maiores tormentos. Esta ária deve ser interpretada como sendo um lamento do personagem quase que em desespero.

³⁷ Álvarez, Diego Emilio Fernández. (2007). *Los Claveles* em lazarzuela.webcindario.com. Acedido em ago.7, 2013.
URL:http://lazarzuela.webcindario.com/RES/r_losclaveles.html

Al Pensar En El Dueño De Mis Amores – Las Hijas de Zebedeo – Ruperto Chapí

Las Hijas de Zebedeo é uma Zarzuela cómica em dois actos, com música de Ruperto Chapí e libreto de José Estremera. A obra foi estreada a 9 de Julho de 1889, no Teatro Maravillas de Madrid. A esta obra pertence a célebre romanza *Al Pensar En El Dueño De Mis Amores*.

Sinopse

Polissón, alfaiate e tio de Regina, procura um tal Felipe que seduziu a sua irmã, e suspeita que ele é o dono da taberna “*El Zebedeo*”. Arturo, filho de Felipe e noivo de Luisa, receia que, devido a alguns comentários que escutou de seu pai, que ela possa ser filha de Zebedeo, e portanto, sua irmã. Mas a verdade é que a filha ilegítima de Felipe é Regina, a que no fim é reconhecida e assumida como sendo filha de Tomasa, pelo que, desfeito o equívoco, o Arturo casar-se-á com Luisa.

Ária Al Pensar En El Dueño De Mis Amores

Luisa

*Al pensar en el dueño
de mis amores, siento
yo unos mareos
encantadores.
Bendito sea aquel
picaronazo que me
marea.*

*A mi novio yo le quiero porque
roba corazones con su gracia y su
salero. El me tiene muy ufana
porque hay muchas que lo
quieren y se quedan con la
gana.*

*Caprichosa yo nací, y
lo quiero solamente,
solamente para mí.*

*Que quitarme a mí su amor es
lo mismo que quitarle las
hojitas a una flor.*

*Yo me muero de gozo
cuando me mira, y
me vuelvo jalea
cuando suspira. Si
me echa flores siento
el corazoncito morir
de amores.*

*Porque tiene unos ojillos que
me miran entornados, muy
gachones y muy pillos, y me
dicen ¡ay! lucero, que por
esa personita me derrito yo y
me muero³⁸*

Contextualização da Ária na Zarzuela e Questões Interpretativas

Esta ária é um dos números finais da Zarzuela. Nela Luisa fala do seu noivo Arturo tecendo-lhe apaixonadamente os mais diversos elogios. Para além disso, nesta ária surge com frequência a interjeição “Ay!” associada a um melisma, que deverá ser interpretada como que o suspirar de Luisa.

³⁸ Álvarez, Diego Emilio Fernández. (2011). *Las Hijas de Zebedeo* em lazarzuela.webcindario.com. Acedido em ago.8, 2013. URL: http://lazarzuela.webcindario.com/RES/r_hijaszebedeo.htm

Yo Soy María – María de Buenos Aires – Ástor Piazzolla

María

Yo soy María

De Buenos Aires

De Buenos Aires María, no ven quién soy yo?

María Tango, María del arrabal,

María noche, María pasión fatal,

María del amor de

Buenos Aires soy yo!

Yo soy María

De Buenos Aires

Si en este barrio la gente pregunta quién soy,

Pronto muy bien lo sabrán

Las hembras que me envidiarán,

Y cada macho a mis pies

Como un ratón

En mi trampa ha de caer.

Yo soy María

De Buenos Aires

Soy la más bruja cantando y amando también!

Si el bandoneón me provoca... tiará, tatá!

Le muerdo fuerte la boca... tiará, tatá!

Con diez espasmos en flor que yo tengo en mi ser.

Siempre me digo

Dale María!

Cuando un misterio me viene trepando la voz,

Y canto un tango que jamás nadie cantó

Y sueño un sueño que nadie jamás soñó:

Porque el mañana es hoy

Con el ayer después, che!

Yo soy María

De Buenos Aires

De Buenos Aires María, yo soy mi ciudad!

María Tango, María del arrabal,

María noche, María pasión fatal,

María del amor de

Buenos Aires soy yo!

Contextualização da Ária na Óperita-Tango e Questões interpretativas

María canta esta ária a primeira vez que surge em cena como que se estivesse a apresentar perante o público, sendo esta a personagem principal da obra. María é uma prostituta de Buenos Aires. Nesta ária fala orgulhosamente a seu respeito, com perfeita consciência do seu poder de sedução. María trata-se de uma personagem confiante e sedutora pelo que estas características deverão estar presentes numa interpretação de María.

Estas árias de Zarzuela e de *operita-tango* são musicalmente pouco complexas com melodias fáceis de fixar pelo público. Na sua generalidade são árias que pouco acrescentam ao enredo dramático da obra, sendo este mais desenvolvido nos momentos falados. Em todas elas encontramos uma sonoridade que associamos de imediato à cultura espanhola. Com uma linguagem por vezes popular ou menos cuidada, todas estas Zarzuelas retratam situações do quotidiano por vezes de uma forma satírica estando nelas retratadas críticas político-sociais da época, na sua maioria.

Conclusão

Após a elaboração deste trabalho de projecto sinto que, enquanto intérprete, posso fazer um trabalho mais íntegro e fundamentado na interpretação das árias que foram objecto de estudo.

Fazem parte da tradição interpretativa deste tipo de repertório inúmeras características que lhe conferem todo o seu casticismo e o tornam um género de carácter tão nacionalista. A música, contagiante e baseada num folclorismo de raízes populares e urbanas, distingue-se por ser de fácil memorização e assimilação pelo público. Regionalismos e modismos, bem como uma linguagem menos cuidada e o uso de calão, vocábulos e expressões mais populares são elementos que nos surgem no texto e que caracterizam este repertório. A acção é contemporânea, apresentando excepcionalmente carácter histórico, com personagens e ambientes populares, e decorre quase sempre numa cidade espanhola, geralmente em Madrid. Estas obras apresentam na sua maioria um carácter cómico e satírico, enredos bastante simples, pouco desenvolvidos e finais felizes.

Ao interpretarmos Zarzuelas, devemos ter em conta uma série de aspectos que podem contribuir para uma melhor e mais íntegra interpretação, como o texto, as intenções, a definição do personagem, o seu envolvimento no enredo e a recriação deste através do uso de diversas técnicas físicas, vocais e psicológicas. No entanto, o mesmo personagem pode ser alvo das mais diversas interpretações.

Este tipo de repertório acaba por se diferenciar - nos mais variados aspectos - da ópera praticada na mesma altura no resto da Europa, quer no seu carácter, quer na sua complexidade técnica e musical. A ária de Zarzuela, bem como o conceito de ária no contexto de todo o restante repertório vocal operático trata-se de um momento musical que por tradição formal não prolonga o enredo dramático da obra constituindo um momento de paragem no qual o plano emocional assume importância primordial pelo que a expressividade, as emoções e a transmissão da mensagem que a obra comporta para o público devem ser aspectos de grande importância a ter em conta pelo intérprete.

Tendo em consideração que todas as árias abordadas neste trabalho podem ser alvo de diversas interpretações, a partilha da experiência de um intérprete pode ser de elevado interesse, já que a investigação e a análise de outras interpretações de Zarzuelas por cantores de renome – destacando-se entre eles Plácido Domingo, Montserrat Caballé, Jaime Aragall, Miguel Fleta, Tereza Berganza, Alfredo Kraus, Pilar Lorengar e Manuel Ausensi - também constituem parte importante do trabalho de um intérprete. Com efeito, neste tipo de repertório - como em grande parte do repertório vocal-

operático - existem vários aspectos que já fazem parte de uma tradição interpretativa como, por exemplo, fraseados, suspensões ou cadências, que podem enriquecer uma interpretação.

A partilha de opiniões, nomeadamente no que diz respeito à interpretação e resolução de problemas, quer a nível técnico ou interpretativo, é de uma riqueza enorme. Só assim se continua a reflectir e a amadurecer uma interpretação, um processo interminável que é influenciado pelos mais diversos factores. Prova disso é a existência de gravações de um mesmo intérprete, a executar a mesma obra, em fases diferentes da sua vida.

Todo o trabalho efectuado em torno destas áreas torna-se bastante proveitoso, pois este consciencializa o intérprete de vários aspectos e de várias possibilidades que de outra forma passariam despercebidos.

Bibliografia

Livros

- Amat, Carlos Gómez. (1985). *História de la Música Española, vol. 4. Siglo XVIII*. Madrid. Alianza Música.
- Andrés, Carlos Gil; Casanova, Julian. (2009) *História de la España en el Siglo XX*. Madrid. Ariel.
- Echeverría, Néstor (1979). *El Arte Lírico en la Argentina*. Buenos Aires. Imprima Editores.
- Luper, Albert T. (1953). *The Music of Argentina*. Washington, D.C., Pan American Union.

Artigos

- Castillo, Belen Perez. (2001) *Spain: Art Music*. Grove Music Online em Oxford Music Online. Acedido em jul.20, 2013.
- Ruiz, Irma. (2001) *Argentina: Art Music*. Grove Music Online em Oxford Music Online. Acedido em jul.20, 2013.
- Fontanella, Lee. (1982). *The Fashion and Styles of Spain's Costumbrismo*. Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, Vol.6, No.2 (Invierno 1982), pp. 175-189. URL: <http://www.jstor.org/stable/27762159>.

Sítios na Internet

- *Astor Piazzolla* em Wikipédia. Acedido em jul.23, 2013. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/%C3%81stor_Piazzolla
- Álvarez, Diego Emilio Fernández. (2007). *La Tempranica* em laZarzuela.webcindario.com. Acedido em ago.7, 2013. URL: http://laZarzuela.webcindario.com/RES/r_tempranica.htm
- Álvarez, Diego Emilio Fernández. (2011). *Las Hijas de Zebedeo* em laZarzuela.webcindario.com. Acedido em ago.8, 2013. URL: http://laZarzuela.webcindario.com/RES/r_hijaszebedeo.html

- Álvarez, Diego Emilio Fernández. (2007). *Los Claveles* em laZarzuela.webcindario.com. Acedido em ago.7, 2013. URL:http://laZarzuela.webcindario.com/RES/r_losclaveles.htm
- *Costumbrismo* em Wikipédia. Acedido em jul.23, 2013. URL: <http://es.wikipedia.org/wiki/Costumbrismo>
- *La Gran Vía* em Wikipédia. Acedido em ago.6, 2013. URL: http://es.wikipedia.org/wiki/La_Gran_V%C3%ADa
- *List of Argentine Operas* em wikipédia. Acedido em jul. 22, 2013. URL:http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Argentine_operas
- Manzanares, Pedro Gómez e Webber, Christopher. (2000). Zarzuela.net: history of the Zarzuela. Acedido em jul. 18, 2013. URL: <http://Zarzuela.net/>
- *María de Buenos Aires* em Wikipédia. Acedido em jul.23, 2013. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADa_de_Buenos_Aires
- Weber, Christopher. (1998). Zarzuela.net: *El Barberillo de Lavapiés*. Acedido em ago. 6, 2013. URL: <http://Zarzuela.net/syn/barberil.html>

Anexos

I

**CRONOLOGIA DO PODER
EM ESPANHA
(SÉC. XIX – SÉC. XX)**

CRONOLOGIA

- Fernando VII – de 19 de Março a 6 de Maio de 1808
- José I Bonaparte – de 6 de Junho de 1808 a 11 de Dezembro de 1813 (não reconhecidos pelas cortes de Espanha)
- Fernando VII – de 11 de Dezembro de 1813 a 29 de Setembro de 1833
- Isabel II – de 29 de Setembro de 1833 a 30 de Setembro de 1868 (por cessação dos direitos dinásticos);
- Pascual Madoz – de 30 de Setembro a 3 de Outubro de 1868 (Presidente da Junta Revolucionária Provisória)
- Joaquín Aguirre de la Peña – de 3 a 5 de Outubro de 1868 (Presidente da Junta Revolucionária Provisória)
- Joaquín Aguirre de la Peña – de 5 a 19 de Outubro de 1868 (Presidente da Junta Revolucionária Superior)
- Francisco Serrano y Domínguez – de 18 de Junho de 1869 a 2 de Janeiro de 1871 (regente do Reino)
- Amadeo I – 16 de Novembro de 1870 a 11 de Fevereiro de 1873
- Estanislao Figueras – de 12 de Fevereiro a 11 de Junho de 1873 (Presidente da República)
- Francisco Pi y Margall – de 11 de Junho a 18 de Julho de 1873 (Presidente do Poder Executivo da República Espanhola)
- Nicolás Salmerón – de 18 de Julho a 7 de Setembro de 1873 (Presidente do Poder Executivo da República Espanhola)
- Emilio Castelar – de 7 de Setembro de 1873 a 3 de Janeiro de 1874 (Presidente do Poder Executivo da República Espanhola)
- Francisco Serrano y Domínguez – de 3 de Janeiro a 30 de Dezembro de 1874 (Presidente do Poder Executivo da República Espanhola)
- Alfonso XII – de 29 de Dezembro de 1874 a 25 de Novembro de 1885
- Alfonso XIII – de 17 de Maio de 1886 a 14 de Abril de 1931.

II

O GÉNERO *CHICO*, A ZARZUELA, E OS SEUS TEATROS

O género *chico* nasceu no *El Recreo* (1867), um pequeno teatro situado na rua La Flor, em Madrid. O *chico* foi promovido por empresários e criado por um grupo de actores cómicos – Juan José Luján, António Riquelme e José Vallés – para o “teatro por horas” que, no mesmo dia, apresentava várias obras. O preço das entradas, para estas peças de menor duração, eram mais baixos, chegando assim às classes mais humildes, que enchiam o teatro. A maior afluência de espectadores mais que compensavam os preços mais baixos, fazendo com as receitas aumentassem em grande escala. O que, por sua vez, impulsionou a produção deste tipo de obras. E assim surgiu o género *chico*, com um designação distinta não por ser de menor qualidade que as Zarzuelas tradicionais, mas sim por ser de menor duração³⁹. Com efeito, a principal diferença entre o género *chico* e a Zarzuela reside na sua duração e no número de actos: enquanto a Zarzuela tem dois ou três actos, o género *chico* tem apenas um.

Para além da duração, mas por causa dela, outra das diferenças mais notórias entre a Zarzuela e o género *chico* está ao nível do argumento. A Zarzuela baseia-se em temas dramáticos ou cómicos de acção complicada e extensa, enquanto o género *chico* aborda temáticas quotidianas, episódicas, da vida madrilenha. No que concerne a música – cativante e melodiosa – feita para servir o texto, encontram-se temas que vão desde o melodioso, gracioso, até ao sentimental e amoroso. Mas com uma característica que as une: sempre baseada no folclore espanhol – *boleros, seguidillas, jotas, soleás, pasacalles, fandangos, habaneras, valsas, mazurcas, polkas* e também no *chotis*.

Nos seus inícios o género *chico* representava-se sem música. A primeira obra na qual se incorpora música é *La Canción de la Lola* (libreto de Ricardo de Vega e música de Chueca e Valverde), estreada em 1880 no Teatro Alhambra.

O género *chico* chegou ao seu máximo esplendor em 1886, com a estreia de *La Gran Vía* (Chueca e Valverde), a 2 de Julho, no Teatro Felipe (Madrid). Alguns dos compositores que mais se destacaram neste género foram Manuel Nieto, Ruperto Chapí, Frederico Chueca, entre outros. No que às composições musicais diz respeito, destacam-se as seguintes: *El Santo de la Isidra, La Fiesta de San Anton, Chateu Margaux, El Pobre Valbuena, La Alegría de la Huerta, La Verbena de la Paloma, La Canción de la Lola, Agua, Azucarillos y Aguardiente, La Revoltosa*.

³⁹ O que fez com que também se chamasse erroneamente género *chico* à zarzuela em geral, em contraposição à ópera.

Os críticos contestaram este novo teatro que, no entanto, foi do agrado do público no geral, levando à criação de três novos teatros: o Teatro Martin, o Teatro Lara, e o Teatro Eslava. Mais tarde os criadores deste novo tipo de teatro mudaram-se do Teatro El Recreo para o Teatro Variedades, situado na rua Magdalena. E em 1873 inaugura-se o Teatro Apolo, considerado o “templo” do género *chico*.

O Teatro Apolo, que tinha sido construído no antigo solar do convento da Carmen com uma capacidade para 2500 espectadores, com o objectivo de apresentar comédias de origem espanhola, teve um início conturbado devido aos elevados preços de bilheteira e ao facto de se encontrar um pouco fora do centro da cidade. A consagração deste teatro só aconteceu quando, dez anos depois, se direccionou para o género *chico* e para o chamado “teatro por horas”, estreando-se nele as obras-primas destes géneros: *La Verbena de la Paloma*, *El Año Pasado por Agua*, *El Dúo de la Africana*, *La Revoltosa*, *Cádiz*, *Agua*, *Azucarillos y Aguardiente*, *La reina Mora...*



Ilustração A1 - Teatro Apolo, Madrid, Espanha

O enorme êxito deste teatro fez com que os empresários a mantivessem os espectáculos de Zarzuela durante todo o ano, incluindo no verão, dando assim origem aos chamados “teatros estivais” construídos em madeira, ao ar livre e em locais arborizados.

O Teatro Felipe, chamado assim em homenagem ao seu fundador Felipe Ducazal, estava situado no El Paseo del Prado, perto do Palacio de Correos Y Telecomunicaciones, e foi inaugurado em Maio

de 1885 pela companhia de cômicos do Teatro Variedades. Neste teatro estreou-se *La Gran Vía* em 1886, como já se referiu. O Teatro Felipe foi trasladado para a rua Bailén e, mais tarde, veio a desaparecer.

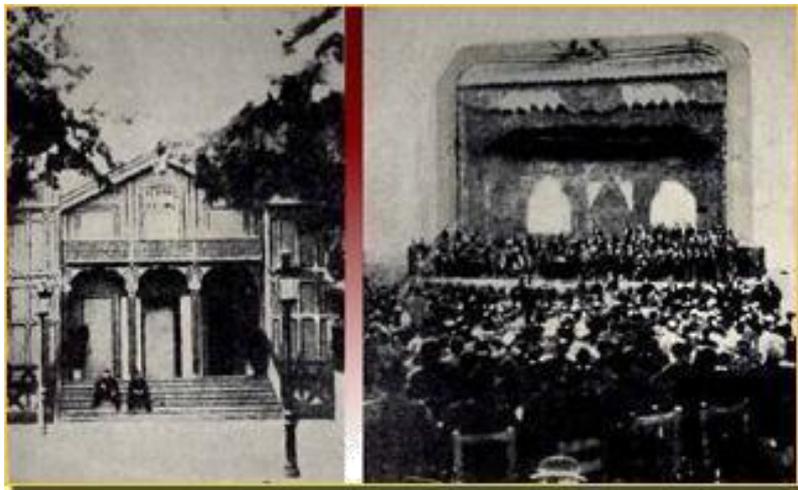


Ilustração A2 - Teatro Felipe, Madrid, Espanha

No Teatro Recolectos, destaca-se a estreia de *Los Bandos de Villafrita*, uma caricatura dos políticos mais conhecidos daquela época, com texto de Navarro Gonzalvo e música de Caballero. Este teatro veio a fechar em 1894, tendo, poucos anos depois, sofrido um incêndio que o destruiu.



Ilustração A3 - Jardines de Recoletos, Madrid, Espanha. Teatro e Circo, por Gustavo Fernandes (1869)

O Teatro Maravillas foi inaugurado em 1886. Foi neste teatro que se estreou a obra de Chapí e Estremera *Las Hijas de Zebedeo*. Outros teatros de menores dimensões em que também se apresentaram obras do género *chico* foram o Novidades, o Moderno, o Cómico e o Romea.

O Teatro Eslava também teve alguma importância no panorama musical espanhol dado que incluiu, nas suas representações, algumas obras do género *chico*. Foi construído em 1871 por Bonifácio Eslava, irmão do músico Hilarión Eslava e, no início, estava destinado a um salão de concertos e a um armazém de instrumentos musicais. No entanto, em 1873, é arrendado e convertido num café e teatro de dois pisos. O café foi tão famoso que chegou a ser citado na *La Gran Vía*: “*Te espero en Eslava tomando café*”. Mais tarde, neste teatro, estreiam-se Zarzuelas, de um acto só, de uma qualidade bastante alta entre as quais se destacam obras como: *A la Plaza, Ya Somos Tres Torear por lo Fino, De Cádiz al Puerto, Cómo Está la Sociedad, Toros de Puntas y Coro de Señoras*.

Em 1894 Chapí aventura-se como empresário no Teatro Eslava apresentando, na sua primeira temporada, quatro obras: *Flores de Mayo, El Moro Muza, Una Aventura en Oriente* e a aclamada *El Tambor de Granaderos* que, de todas, foi a única que alcançou sucesso. Posteriormente, e até ao seu encerramento, apresentaram-se ainda, neste teatro, as obras *El Cortejo de Irene, La Alegria de la Huerta* e *Viaje de Instrucción*.



Ilustração A4 - Teatro Eslava, Madrid, Espanha, Arquivo: Las Provincias

Mas é a 6 de Março de 1856 que se dá um grande passo para a apresentação da Zarzuela. A *Sociedad Artística* decide investir na construção de um novo teatro, destinado exclusivamente à música lírico-cénica, abandonando o Teatro do Circo que começava a tornar-se pequeno. E, desde o primeiro momento, tinham claro o nome para este novo projecto: o Teatro de la Zarzuela.

O Teatro de la Zarzuela foi inaugurado a 10 de Outubro 1856. Finalmente a Zarzuela dispunha de um espaço que dignificava o género, com excelentes qualidades acústicas, quatro pisos e capacidade para 2500 espectadores e, com a obra *El Diablo en el Poder*, com música de Barbieri e letra de Francisco Camprodón, estreada a 14 de Dezembro desse ano, obtém o seu primeiro grande êxito neste novo edifício.

Podemos, de facto, considerar que o Teatro de La Zarzuela se impôs como o verdadeiro “templo” desta forma de expressão lírica, enquanto que o Teatro Apolo se assumiu como a “catedral” do género chico. Devido aos elevados custos, sempre inerentes à produção de espectáculos músico-dramáticos, e dada a crise económica que veio a ter lugar em Espanha na segunda metade da década de sessenta do século XIX, deu-se um acentuado declínio da afluência de público neste tipo de espectáculos. Houve assim espaço para um novo fenómeno, algo efémero e inspirado pela estética *offenbachiana*, criado por Francisco Ardierus (1836 – 1896) e intitulado *Los Bufos Madrileños*. A este respeito, estreou-se a 22 de Setembro de 1866 no Teatro Variedades uma nova produção intitulada *El Joven Telémaco*, que foi a primeira obra neste género, posteriormente rotulada como “passagem mitológico-lírico-burlesca”.



Ilustração A5 - Teatro de la Zarzuela, Madrid, Espanha

Com a chegada do novo século, a Zarzuela vai experimentar uma mudança significativa regressando, em termos formais, à Zarzuela grande – que havia sido esquecida durante o século XIX – mas, desta vez, inspirada nos padrões do género *chico*. Mas, se bem que na primeira década do século ainda se continuam a estrear obras deste género, verifica-se, rapidamente, o seu declínio. Assim, a primeira

década oferece-nos importantes estreias, entre as quais se destacam: *El Puñao de Rosas*, de Chapí, a 30-10-1902, Teatro Apolo, com libreto de López Silva e Jackson Veyan; Chueca estreia as suas últimas obras, entre as quais encontram-se *La Alegría de la Huerta*, a 20-1-1900, no Teatro Eslava, com libreto de António Paso e Enrique García Álvarez; e *El Bateo*, a 7-11-1901, no Teatro de la Zarzuela, libreto de António Paso e António Domínguez. Gerónimo Gimenez estreia *La Tempranica* a 19-9-1900, no Teatro de la Zarzuela, com libreto de Julián Romeáe; em colaboração com Nieto, *El Barbero de Sevilla*, a 5-2-1901, ainda no Teatro de la Zarzuela, com libreto de Perrín e Palacios; e, em colaboração com Vives, *La Gatita Blanca*, a 23-12-1905, no Teatro Cómico, com libreto de Jackson Veyan e Jacinto Capella. Amadeo Vives, por seu lado, estreia *Bohemios* a 24-3-1904, no Teatro de la Zarzuela, com texto de Perrín e Palacios.

Com o género *chico* a desaparecer, o público cada vez mais se interessa por Zarzuelas grandes, com mais que um acto, o que favorece o surgimento de novos compositores como José Serrano, Pablo Luna e Francisco Alonso, entre outros.

Nos finais da segunda década já não restavam nenhum destes teatros. Em 1928 incendeia-se o Teatro Novedades e, um ano mais tarde, encerra o Teatro Apolo, consequência do estado de desinteresse em torno do género *chico*. As obras dos novos compositores confirmaram o auge da Zarzuela “grande” e, na década de 30, surge um dos seus últimos e mais influentes compositores: Pablo Sorozabal (1887 – 1988) de cuja obra se destacam *Katiuska*, *La del Manojó de Rosas*, *Black el Payaso*, *La Tabernera del Puerto* e *Don Manolito*.

Após o início da guerra civil – que, por si só, não foi um facto impeditivo da produção de Zarzuela –, verifica-se que continuam a estrear e representar obras mas, contudo, cada vez com mais dificuldades. Este género vai desaparecendo lentamente, até ao final dos anos oitenta, devido ao surgimento de outros meios de entretenimento, como a revista, o cinema e a televisão.

Ainda que se tenha querido estabelecer uma comparação entre a Zarzuela e a ópera, muitas vezes não se teve em conta que, embora ambas sejam teatro cantado, musicalmente representam dois géneros distintos. Com efeito, entre a Zarzuela e a ópera existem diferenças significativas: por um lado, a ópera é totalmente cantada, enquanto que na Zarzuela se alternam cenas cantadas com passagens faladas; por outro lado, a ópera é reconhecida como género musical cosmopolita, apresentado nos melhores salões europeus da época, ao passo que a Zarzuela, ao repudiar a influência operática italiana e vienense, mantém as suas características tipicamente espanholas, com temáticas de

inspiração popular, no folclore local – assimilando cantos e danças populares que fazem parte do “povo” – e, por isso, mais dirigido às classes mais baixas. Este facto circunscreve-a a um mercado mais reduzido – que impediram a Zarzuela de transpor fronteiras, com excepção da América Latina – e confere-lhe um evidente tom popular – o que provocou o desprezo de muitos.⁴⁰.

⁴⁰ Amat, Carlos Gómez. (1985). *História de la música española 4. Siglo XVIII*. Madrid. Alianza Música.

III

ALGUNS AUTORES DE ZARZUELA

Os compositores de Zarzuelas são sobejamente conhecidos mas, muitas vezes, esquecemo-nos dos autores que também contribuem com o seu trabalho – os libretos – para o sucesso de uma obra. Com efeito, são eles os principais veículos da sátira, da comédia, do drama, da acção, para os personagens e para a representação dos seus sentimentos ao longo da Zarzuela. Os textos têm tanta ou mais importância que a música, se se tiver em conta que, na maioria das Zarzuelas, uma grande parte é apenas texto recitado sem acompanhamento musical.

Os textos podem variar muito em termos da sua qualidade, mas existem grandes obras nesta área que elevam o teatro lírico espanhol a uma qualidade de excelência, diferenciando-o, assim, de outras formas semelhantes.

Muitos dos dramaturgos da chamada “época de ouro” espanhola deram espaço à música dentro das suas obras. Este foi um período em que a inércia nos estudos científicos foi compensada pela brilhante inovação, quer na literatura, quer nas artes. Lope de Vega foi um desses inovadores, ao abrir caminho para que a música ganhasse um novo dinamismo como complemento ao drama. No entanto, é no trabalho de um seu sucessor, Pedro Calderón de la Barca, que se constata, pela primeira vez, nos trabalhos nativos, uma tentativa de estabelecer um equilíbrio entre as palavras e a música. E é ainda com Calderón, no século XVII, que a história da Zarzuela começa: sempre dominada por versos mitológicos ou até históricos, mas sempre com uma componente popular que a há-de caracterizar ao longo de toda a sua existência.

A exaltação da ópera italiana, como já se referiu, provocou uma menor produção da ópera local. Apesar disso, o século XVII representa o auge das *tonadillas* e dos *sainetes*, equivalente aos *intermezzos* italianos, como *La Serva Padrona*, e *Pimpinone*. O mais conceituado escritor de *tonadillas* foi Ramón de la Cruz, cujos textos saíram dos habituais moldes histórico-mitológicos, e passaram a reflectir a vida e uma linguagem popular. Curto e com pouco desenvolvimento, era o personagem que era o foco da *tonadilla*, um dos precursores do género *chico* que se viria a desenvolver no final do século.



Ilustração A6 - Ramon de la Cruz 1731-1794

É em 1859 que o drama de maior duração ressurgiu com a Zarzuela “grande”. O crescimento da consciência nacionalista trouxe o nascimento da Zarzuela moderna ou romântica, um poderoso movimento que incluía autores como Ventura de la Vega, Luis de Olona, Luis Mariano de Larra e Francisco Camprodón, que se vieram a tornar tão proactivos como os seus colegas músicos.

Sendo a cultura francesa a força dominante da época, compreende-se que estes autores tenham baseado as suas obras em peças francesas românticas, onde se misturavam cortesãos aristocráticos com os seus servos, conferindo-lhes uma vertente mais popular. O género musical escolhido na altura era a Zarzuela grande de três actos.



Ilustração A7 - Ventura de La Vega (1807-1865)



Ilustração A8 - Luis de Olona (1823 – 1863)



Ilustração A9 - Luis Mariano de Larra (1830- 1901)



Ilustração A10 - Francisco Camprodón (1816-1870)

O regresso da estética de Ramon de la Cruz, retomada pelo filho de Ventura, Ricardo de la Vega, alterou o percurso literário da Zarzuela numa outra direcção.

Como já se disse, o género *chico* é denominado de *chico* (pequeno) em virtude da sua duração, não pelo seu carácter mais simples ou ligeiro. Os autores dos libretos tendem a escrever estas peças num acto apenas, com a duração aproximada de uma hora. Originalmente consistindo apenas em texto declamado, só mais tarde é que este tipo de obra incorpora uma componente musical. O tema presente neste género é simples: claro e cómico, misturando o sentimental e o cinismo, o romântico e o realista,

o sexismo com submissão à inteligência superior das mulheres. Tudo isto, enquadrado na cultura madrilenha e na vida quotidiana das pessoas.⁴¹

O drama em verso dá lugar à prosa vernácula, sendo as rimas reservadas para as partes cantadas. Inevitavelmente, muitos dos textos deste período são superficiais, implausíveis e desleixados, contando com uma vulgaridade barata e apelando ao riso fácil. Contudo existem muitos admiráveis autores desta época, reconhecidos pelo seu diálogo fluente, caracterização clara e humor inteligente. Entre eles destacam-se Carlos Arniches – o mais reconhecido –, os irmãos Alvaréz Quintero, Miguel Echegaray, Guillermo Perrín, Miguel de Palacios e Miguel Ramos Carrión, que desenvolveram um trabalho igualmente notável.

Após a primeira década do século XX, a Zarzuela toma, mais uma vez, uma nova direcção. A Zarzuela grande de três actos reaparece. A influência da opereta vienense, como os seus cenários e situações exóticas, prevalecem sobre o género *chico*.

Mas desta vez opera-se uma alteração significativa: a norma passa por incorporar um conteúdo literário mais sofisticado, e a Zarzuela começa a ser tratada de uma forma mais cuidada – em contraste com os espectáculos de revista que eram rapidamente planeados e executados para uma audiência mais popular. Figuras como Federico Romero e Guillermo Fernández Shaw, Anselmo Praça Carreno e Luis Fernandez de Sevilla são responsáveis por trabalhos de Zarzuelas de grande qualidade.⁴²

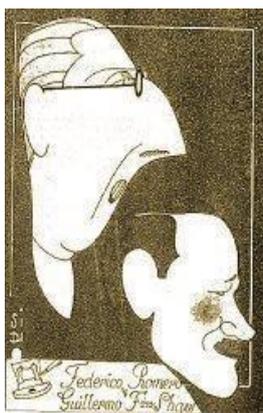


Ilustração A11 - Federico Romero e Guillermo Shaw

⁴¹ Amat, Carlos Gómez. (1985). *História de la Música Española Vol 4. Siglo XVIII*. Madrid. Alianza Música.

⁴² Manzanares, Pedro Gómez e Webber, Christopher. (2000). *Zarzuela.net: History of the Zarzuela*. Acedido em jul. 18, 2013. URL: <http://zarzuela.net/>

IV

**LISTA DE
ÓPERAS ARGENTINAS**

LISTA DE ÓPERAS ARGENTINAS⁴³

Nome	Compositor	Libreto	Data	Teatro (estreia)
<i>Il Fidanzato del Mare</i>	Héctor Panizza	Romeo Carugati	15 de Agosto de 1897	Teatro de la Ópera, Buenos Aires
<i>Medioevo Latino</i>	Héctor Panizza	Luigi Illica	17 de Novembro de 1990	Teatro Politeama, Genovese, Genoa
<i>Tucumán</i>	Felipe Boero	Leopoldo Díaz	29 de Junho de 1918	Teatro Colón, Buenos Aires
<i>Ariana y Dionysos</i>	Felipe Boero	Leopoldo Díaz	7 de Agosto de 1920	Teatro Colón, Buenos Aires
<i>Raquela</i>	Felipe Boero	Víctor Mercadante	26 de Junho de 1923	Teatro Colón, Buenos Aires
<i>Las Bacantes</i>	Felipe Boero	Leopoldo Longhi	19 de Setembro de 1925	Teatro Colón, Buenos Aires
<i>El Matrero</i>	Felipe Boero	Yamandú Rodríguez	12 de Julho de 1929	Teatro Colón, Buenos Aires
<i>Siripo</i>	Felipe Boero	Luis Bayón-Herrera	8 de Junho de 1937	Teatro Colón, Buenos Aires
<i>Chasca</i>	Enrique Mario Casella	Enrique Mario Casella	28 de Agosto de 1939	Teatro Alberdi, Tucumán
<i>Bizancio</i>	Héctor Panizza	Gustavo Macchi	25 de Julho de 1939	Teatro Colón, Buenos Aires
<i>La Zapatera Prodigosa</i>	Juan José Castro	Federico Garcia Lorca	1943	Uruguay
<i>Proserpina y el Extranjero</i>	Juan José Castro	Omar del Carlo	17 de Março de 1952	La Scala, Milan
<i>Zincalí</i>	Felipe Boero	Arturo Capdevila	12 de Novembro de 1954	Teatro Colón, Buenos Aires
<i>Bodas di Sangre</i>	Juan José Castro	Federico Garcia Lorca	9 de Agosto de 1956	Teatro Colón, Buenos Aires
<i>Don Rodrigo</i>	Alberto Ginastera	Alejandro Casona	24 de Julho de 1964	Teatro Colón, Buenos Aires
<i>Bomarzo</i>	Alberto Ginastera	Manuel Mujica Láinez	19 de Maio de 1967	Washington, D.C.
<i>María de Buenos Aires</i>	Ástor Piazzolla	Horacio Ferrer	Maio de 1968	Sala Planeta, Buenos Aires
<i>Beatrix Cenci</i>	Alberto Ginastera	Alberto Ginastera, William Shand, and A. Girri	10 de Setembro de 1971	John F. Kennedy Center for the Performing Arts, Washington, D.C.
<i>Barabbas</i>	Alberto Ginastera	-----	Iniciada em 1977, inacabada	-----
<i>Ainadamar</i>	Oswaldo Golijov	David Henry Hwang	10 de Agosto de 2003	Tanglewood Music Festival

⁴³ *List of Argentine óperas* em wikipédia. Acedido em jul. 22, 2013.
URL:http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Argentine_operas

V

ÁSTOR PIAZZOLLA
BREVE APONTAMENTO BIOGRÁFICO

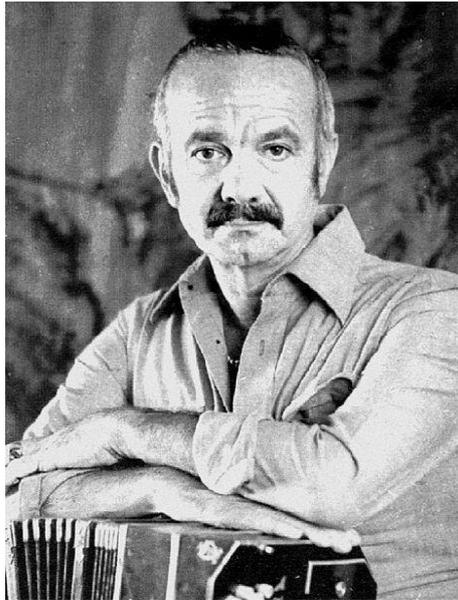


Ilustração 3 - Ástor Piazzolla

Um dos maiores expoentes do tango argentino, Ástor Pantaleón Piazzolla nasceu em Mar del Plata, na Argentina, a 11 de Março de 1921. Filho de dois emigrantes italiano, Vicente Piazzolla e Assunta Manetti, descende, pelo lado paterno, de emigrantes originários de Trani, um porto marítimo no sudeste italiano, na região de Apulia, sendo os seus avós maternos de Massa Sassorosso, uma pequena aldeia em Villa Collemandina, na Toscana, que migraram para Mar del Plata no final do século XIX. Aos quatro anos, muda-se com a sua família para Nova Iorque na esperança de encontrarem melhores condições de vida. Neste período da sua vida, Piazzolla torna-se fluente em espanhol, italiano, inglês e francês, e começa a exibir um grande interesse pela música. Em 1929, o seu pai oferece-lhe o seu primeiro bandoneón e, em 1933, começa a ter aulas de piano com Bela Wilde, um pianista húngaro discípulo de Sergei Rachmaninov.

Em 1934 conhece Carlos Gardel – uma das figuras mais influentes do Tango na época – que o convida a juntar-se à sua digressão, no que foi impedido pelo seu pai, por o achar ainda demasiado novo. No ano seguinte Carlos Gardel convida Piazzolla a participar no seu filme *El Dia Que Me Quieras*, interpretando o papel de um pequeno distribuidor de jornais. O facto de Piazzolla não se ter juntado a Gardel na sua digressão acabou por se revelar uma bênção, já que Gardel, e toda a sua orquestra, morreram num acidente de avião, nessa mesma digressão, em 1935. Piazzolla, em tom de brincadeira, costumava dizer que, se o seu pai não o tivesse impedido de participar na digressão, estaria a tocar harpa em vez de bandoneón.

Em 1936 regressa com a sua família a Mar de Plata, onde começa a tocar nas mais variadas orquestras de tango, acabando por tomar conhecimento, através da rádio, do trabalho do sexteto de Elvino Vardaro. A inovadora abordagem de Vardaro ao tango impressionou Piazzolla, que viria mais tarde a tornar-se violinista na *Orquesta de Cuerdas* e no *First Quintet* desse compositor.

Inspirado pelo estilo de tango praticado por Vardaro, e apenas com dezassete anos, muda-se para Buenos Aires em 1938 e, no ano seguinte, realiza o sonho de se juntar à orquestra do bandoneonista Anibal Troilo que era, já então, uma das mais conceituadas orquestras de tango da época.

Em 1941 é aconselhado, pelo pianista Arthur Rubinstein, a ter aulas com o compositor argentino Alberto Ginastera e, dois anos mais tarde, passou a estudar com o pianista argentino Raúl Spivak, tendo composto as suas primeiras obras clássicas: *Preludio No. 1 para Violino e Piano*, e *Suite para Cordas e Harpa*. No plano familiar, casa-se com a sua primeira mulher, Dedé Wolff, da qual teve dois filhos: Diana e Daniel.

Em 1944 Piazzolla anuncia que quer abandonar a orquestra de Troilo para se juntar à orquestra de tango do cantor e bandoneonista Francisco Fiorentino. Dirige a sua orquestra até 1946, com a qual realiza várias gravações, incluindo os seus primeiros dois tangos instrumentais: *La Chiflada* e *Color de Rosa*.

Em 1946 forma a sua própria orquestra, a *Orquesta Típica*, que lhe dá a oportunidade de experimentar a sua própria abordagem à orquestração e aos conteúdos do tango. Neste ano compõe bandas sonoras para filmes, começando por *Con los Mismos Colores*, em 1949, e *Bóldos de Acero*, em 1950, ambos de Carlos Torres Ríos.

Em 1950 dissolve a sua própria orquestra e, até 1954, compõe uma série de obras nas quais começa a desenvolver o seu estilo particular, entre elas *Para Lucirse*, *Tanguango*, *Prepárense*, *Contrabajando*, *Triunfal* e *Lo que Vendrá*.

Com o objectivo de aprofundar os seus estudos, em 1954 viaja até Paris e toca com as mais variadas orquestras de tango, já neste seu estilo. Quando começou a fazer inovações no ritmo, no timbre e na harmonia do tango – estabelecendo assim então uma nova linguagem, que evidenciava uma forte influência do jazz na sua música, no que é seguido ainda hoje –, é muito criticado pelos executantes de tango mais antigos – *Tango De La Guardia Vieja*.

Durante a década de 1960, quando os mais ortodoxos criticavam a música de Piazzolla dizendo que não era, de facto, tango, este respondia-lhes dizendo que era música contemporânea de Buenos Aires. Para os seus seguidores e apreciadores, essa música certamente representava melhor a imagem da cosmopolita metrópole argentina.

Piazzolla deixou uma discografia invejável, tendo gravado com o vibrafonista Gary Burton, e com Tom Jobim – entre outros músicos que o acompanharam –, como ainda com o também notável violinista Fernando Suarez Paz. Entre seus mais destacados parceiros na Argentina encontram-se a cantora Amelita Baltar e o poeta Horacio Ferrer e, ainda, o escritor Jorge Luís Borges. Algumas de suas composições mais famosas, como *Libertango* e *Adiós Nonino*, continuam a fazer parte do repertório de orquestras de todo o mundo.

A canção *Adiós Nonino*, uma das suas mais conhecidas composições, foi feita em homenagem ao seu pai – Vicente “Nonino” Piazzolla – quando este estava no leito de morte, em 1959. Vinte anos depois, Ástor Piazzolla diria “Talvez eu estivesse rodeado de anjos. Foi a mais bela melodia que escrevi e não sei se alguma vez farei melhor.” Por muito tempo recusou escrever ou colocar uma letra na sua grande obra-prima, porém, aceitou a proposta da cantora argentina Eladia Blázquez, que lhe apresentou um poema que havia escrito sob a versão musical, e ele, comovido, concordou. Resta referir que Eladia renunciou a quaisquer direitos de autor que podia reclamar, enaltecendo ainda mais esta grande obra do tango.⁴⁴

Em 1973, algumas das suas músicas foram usadas como banda sonora do filme *Toda Nudez Será Castigada*, dirigido por Arnaldo Jabor e adaptado da peça homónima de Néilson Rodrigues.

Ástor Piazzolla faleceu, aos 71 anos, a 4 de Julho de 1992, na cidade de Buenos Aires.

⁴⁴ *Astor Piazzolla* em Wikipédia. Acedido em jul.23, 2013. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/%C3%81stor_Piazzolla

VI

**RECITAL DO MESTRADO EM MÚSICA
INTERPRETAÇÃO, VARIANTE DE CANTO
(PROGRAMA)**

PROGRAMA

Meine Lippen Sie Küssen So Heiß

– *Giuditta* –

Franz Lehár (1870 – 1948)

Es Lebt Eine Vilja

– *Die Lustige Witwe* –

Franz Lehár (1870 – 1948)

Höre Ich Zigeunergeigen

– *Gräfin Mariza* –

Emmerich Kálmán (1882 – 1953)

Mein Herr Marquis

– *Die Fledermaus* –

Johann Strauss (1825 – 1899)

Heia In Den BERGEN

– *Die Csárdásfürstin* –

Emmerich Kálmán (1882 – 1953)

Yo Soy María

– *María de Buenos Aires* –

Ástor Piazzolla (1921 – 1992)

Canción De La Paloma

– *El Barberillo de Lavapiés* –

Francisco Asenjo Barbieri (1823 – 1894)

Tango De La Menegilda

– *La Gran Via* –

Frederico Chueca (1846 – 1908) e Joaquín Valverde (1846 – 1910)

Que Te Importa Que No Venga

– *Los Claveles* –

José Serrano (1873 – 1941)

La Tarantula

– *La Tempranica* –

Gerónimo Giménez (1854 – 1923)

Al Pensar En El Dueño De Mis Amores

– *Las Hijas de Zebedeo* –

Ruperto Chapí (1851 – 1909)